

ETC



Couples photographiques

Johanne Lamoureux

Volume 1, Number 4, Summer 1988

L'actualité critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/959ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lamoureux, J. (1988). Review of [Couples photographiques]. *ETC*, 1(4), 31–33.

Couples photographiques

En février dernier, la galerie Optica de Montréal célébrait son 10^e anniversaire par un colloque intitulé *La photographie en tant que document vulgaire*. À travers une telle proposition, Optica clignait de l'œil en direction de ses premières amours : la photographie «pure et simple». L'événement m'est apparu articulé par une série de clivages qui ont rehaussé la pertinence de son inscription, ici, à Montréal. Il s'agissait d'abord d'un clivage entre les langues. La traduction simultanée était disponible (et pour cause, le tiers seulement des conférences a été prononcé en français). Néanmoins, la langue a «travaillé» ce colloque à d'autres niveaux. Dès la problématique du titre par exemple; dans «La photographie en tant que document vulgaire/Towards the photograph as a vulgar document», l'adjectif, pour ne parler que de lui, est tiraillé entre la connotation du «grossier» et du «populaire». (Abigail Solomon-Godeau est la seule à avoir abordé cette double valeur du terme dans une conférence qui dénouait les origines de la pornographie

et de la photographie pour les enfoncer plus profondément dans la structure du regard de la représentation occidentale sur le corps de la femme.)

Ayant publiquement fait remarquer cet espèce d'écart entre les langues et ayant supposé que le sens «grossier» était en français plus déterminant pour la réception du terme que le sens «populaire», je me suis trouvée assaillie de commentaires contradictoires. Francophones et anglophones semblaient avoir compris la proposition comme énoncée du lieu de l'autre langue, comme ayant plus de sens, «marchant mieux», dans la langue de l'autre. Assez curieusement, c'est cette résistance, cette étrangeté de l'épithète et l'ambiguïté des attentes ainsi générées qui ont contribué à l'intérêt des conférences comme *ensemble*, en révélant d'autres clivages tout aussi symptomatiques qui redoublaient celui des langues.

Philippe Dubois, le dernier conférencier à prendre la parole, soulignait que les conférenciers masculins étaient les seuls francophones invités, qu'ils occupaient les marges plutôt que le centre (l'autre



Laurie Simmons, *Tourism Parthenon* (détail de l'affiche du colloque). Cibachrome; 40 x 50 po. Reproduction autorisée par Metro Pictures

homme était Guy Bellavance qui avait, en l'absence de Martha Rosler, inauguré le colloque). Cette conjugaison du sexe féminin et de la langue anglaise s'accompagnait ici, remarquait encore Dubois, d'un parti pris militant absent de son propre propos et de celui de Bellavance (le masculin est neutre, c'est bien connu!). Ces «couples» auront pu paraître surprenant au regard européen de Dubois mais il me paraît toucher aux racines mêmes du clivage entre l'art québécois et l'art du reste du Canada, ou pour le dire plus précisément, entre l'art québécois et sa réception dans le reste du Canada. Guy Bellavance dans son commentaire sur la photographie et la modernité a mis de l'avant un clivage de cette dernière qui pourrait bien servir à nommer les différences d'accentuation d'une communauté et de l'autre : la scission de *factum* en factice et factuel.

Il y avait trois de ces femmes anglophones et «militantes». Outre A. Solomon-Godeau dont j'ai brièvement résumé le propos, Reesa Greenberg et Jeanne Randolph se sont succédé dans des conférences aux couleurs complémentaires. Cette dernière poursuivait sa réflexion sur les métaphores implicites de la machine même, de l'appareil photographique banal, de son rapport aux autres boîtes à image du quotidien (la télé notamment). Sa conférence était double (décidément!) : une présentation théorique, courageusement rebelle à toute rhétorique de l'effet facile, où elle reprenait ses propos sur la construction du sujet et le rôle de la médiation technologique. La seconde partie, présentée sur le même ton pâle, lequel prenait alors sa pleine efficacité rhétorique, consistait en une petite fable qui refaisait, par un parcours d'images commentées, une autre version de la première partie théorique.

Reesa Greenberg avait contextualisé sa problématique plus générale (la photographie, document de l'exposition) le plus localement possible. Travaillant à partir des photographies d'expositions d'Optica depuis dix ans, elle indiquait, à côté d'une amorce typologique qui promet, la récurrence quasi fétichiste du motif moderniste offert par les fenêtres et surtout par les «French doors» qu'Optica a toujours démenagées au fil de ses pérégrinations du Centaur au Cooper en passant par Beaver Hall. Ces portes fétiches, «porte-parole» comme le disait finement Reesa Greenberg, tenait lieu du français dans une galerie anglaise qui a historiquement eu tendance à exclure et à nier la réalité linguistique de la communauté où elle œuvrait.

Paradoxalement peut-être, *La photographie en tant que document vulgaire* a fait émerger en tant que colloque un rapport singulier du conférencier à l'image, un rapport où justement la diapositive n'avait plus statut de document mais participait souvent à la construction d'une fiction. Aucun conférencier ne cherchait à s'effacer derrière un enchaînement «transparent» d'images. Tous avaient, à des degrés variables,

choisi d'interagir avec l'écran. Guy Bellavance, commentant les œuvres de l'exposition anniversaire d'Optica, paraissait par moments contrôlé par la succession d'images. Philippe Dubois s'acheminait dans un effet de narration vers l'«image vide». Jeanne Randolph concluait par la fable déjà évoquée et qui prenait appui sur les photos qu'elle avait faites pour l'occasion ou les détournait. La lecture de Reesa Greenberg était ponctuée d'images hétérogènes (documents d'Optica, photos fabriquées pour le propos du jour et où se trouvait redoublé le dispositif de présentation et d'indexation — une main gantée pointait les *exhibits* incriminants — qui constitue la modalité généralement occultée de la conférence traditionnelle). Faut-il voir une réaction au thème du colloque dans cette série d'interpellations distancées des œuvres, documents ou non, vulgaires ou pas.

...

On peut inscrire la démarche de Guy Bourassa à partir d'un semblable écart de la photographie : ou plutôt à la charnière d'un couplage «disciplinaire» spécifique, celui de la sculpture et de la photographie, couplage qui sert probablement ici à articuler le passage des paramètres du modernisme à ceux du post-modernisme. L'exposition, présentée à la galerie Christiane Chassey en février dernier, juxtapose trois groupes d'œuvres qui, à première vue (et on devra s'y arrêter ici), auront pu paraître comme trois temps, trois moments discontinus :

1. Celui de la *production du dispositif* : les trois «bas-reliefs» d'acier où la figuration découpée relève d'une iconographie du travail, du couplage de l'homme à la machine et se projette au mur en signe indicel, l'ombre. Le contraste est dramatique entre d'une part, la froideur du matériau, celle des motifs et de l'appareil photographique fiché au cœur d'un panneau et, d'autre part, les murs rouges qui créent un espace surchauffé, comme celui d'une usine ou l'envers d'une paupière close.
2. Celui des *produits* : une série de sept socles mobiles où se dressent des assemblages d'objets trouvés, fabriqués et/ou trafiqués : par exemple, le meuble stéréo, *D'ordre et de commodité*, renversé sur le côté et rayé de peinture. Gaston Saint-Pierre, dans le court catalogue qui accompagne l'exposition, distingue les allusions qui s'y trouvent de la pratique devenue habituelle de la *citation* : il les rapproche d'une mise à jour des *modèles* de l'œuvre moderne (de Brancusi à Beuys). On y verra aussi une mise à jour de la commodification de l'histoire de l'art linéaire et *mainstream*. Les modèles modernes qui sont ici *déclinés* ne le sont pas qu'en tant que motifs seulement (la colonne de Brancusi, les briques de Carl Andre, etc.) : ils le sont en tant qu'opérations,



Guy Bourassa, *Modèle «erusem»*, 1988, vue partielle de l'installation. Photo : Michel Gascon

modalités du détachement utopique de l'œuvre moderne — suspendre, aligner, dresser, recouvrir, basculer. Ces modèles surtout sont pris à partir d'aujourd'hui, c'est-à-dire via l'utilisation de certains formats, usages et conventions de la sculpture la plus actuelle (renvoi au design, au meuble comme objet trouvé et comme support pictural — on pensera ici à John Armleder). Or ces complexités ne s'ajoutent pas au convoi des «modèles» modernes de manière à tout niveler. Elles servent à révéler sans trompette ni rideau déchiré, où plutôt elles permettent de réinterpréter la coïncidence chronologique souvent négligée entre l'utopie autarcique des œuvres modernes (leur fantasme d'autonomie) et la montée d'un modernisme fonctionnel, le formalisme de l'industrie culturelle, de l'industrie du design (le Bauhaus comme kitch d'aujourd'hui)¹.

3. Celui des *restes* : dix fragments de marbre épellent «m.é.l.a.n.c.h.o.l.i.a.». L'irrégularité de ces morceaux s'oppose plus qu'au seul système graphique des lettres qui y sont gravées. Par l'échelle des fragments et leur contiguïté au sol, elle fait un écho en contrepoint à la rigueur géométrique, et elle aussi se lisse, des socles mobiles de la série précédente. L'œuvre n'est pas aussi nostalgique qu'il y paraît à lire. Les fragments de marbre en tant

que morceaux détachés sont en quelque sorte refermés par la clôture du mot qu'ils épellent, un mot auquel aucune lettre ne manque et qui permet de croire que si la fragmentation résiste à la plénitude, elle n'est pas pour autant du côté de la perte. Il existe chez Bourassa, dans le cycle de consommation culturelle qu'il «analyse», la possibilité d'écrire-avec-les-restes, d'inventer une écriture du fragment, pointillée certes, discontinue bien sûr, mais intelligible. Ce faisant, ce qu'on pouvait reconnaître comme le mode quasi emblématique du post-modernisme (le support déchiqueté versus le socle autonome et «roulant») se trouve ici utilisé d'une manière qui renvoie aux sources de la modernité, à la pratique fragmentiste du premier romantisme allemand. Cette clôture est celle du système : elle n'est pas celle du sens. Ce travail est après tout *allégorique*, comme le rappelle son titre.

Johanne Lamoureux

NOTE

1. Thierry De Duve, «Clément Lessing», *Essais dates I*, Éditions de la Différence, 1987.