

ETC



## L'effraction comme écart

Luce Lefebvre

Number 41, March–April–May 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/442ac>

[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

Lefebvre, L. (1998). Review of [L'effraction comme écart]. *ETC*, (41), 33–34.

# PHOTOGRAPHIE

## MONTRÉAL

### L'EFFRACTION COMME ÉCART

André Martin, *Chroniques de L'Express* — *natures mortes*, Galerie Yves Leroux, Montréal, Octobre 1997



André Martin, *Chroniques de L'Express*, *Les nappes*, 1997. Encaustique sur papier marouflé, graphies, boulons et écrous; 212 x 264 cm.

« Il est des esprits libres et effrontés qui voudraient cacher et nier qu'ils sont des cœurs brisés et fièrement incurables et parfois la bouffonnerie elle-même est le masque d'un savoir funeste et trop certain. D'où il suit que c'est une marque d'humanité un peu délicate de respecter le masque et de ne pas pratiquer à tort et à travers la psychologie et la curiosité. »

Friedrich Nietzsche

**P**oursuivant une logique de travail, André Martin se livre à un double jeu d'écriture : il a ainsi publié depuis une quinzaine d'années cinq livres qui constituent autant d'expositions. Cette fois, la table du restaurant montréalais l'Express et les conversations de ses habitués servent d'embrayeur à un texte doux-amer mêlant acuité et dérives mondaines et surtout à un travail plastique remarquable qui transcende, c'est notre hypothèse, le langage écrit. Dans cet espace de

l'Express qu'il veut être son observatoire, un écrivain photographe épie et scrute, parfois par le petit bout de la lorgnette, les visages, les attitudes, les regards et surtout les échanges de ses voisins, compagnons involontaires de ses agapes solitaires.

Les propos dérobés, ces mots volés au hasard des conversations sont écrits/grafités sur la nappe de papier-support et consignés tels quels dans une œuvre-recel où ils s'inscrivent, comme en palimpseste, sous un tracé d'encaustique qui recouvre et marque l'ensemble d'une volontaire — et nécessaire — opacité.

Sous le mode de la sérialité, les photographies s'alignent soit en deux longues bandes reprenant la topographie de l'Express, soit en un rectangle où un nombre impair de boulons viennent — moins gratuits qu'il n'y paraît — apporter une surenchère au processus de fixation des mots. Les pigments bordeaux et ocres qui colorent l'ensemble renvoient aux couleurs de l'établissement et,

jumelés à la disposition anarchique du texte, « accidentent » le plan lisse des documents photographiques. La mise en série agit telle une tentative de structuration des désordres inscrits sur la surface. Cependant, on pourrait dire que si ce sériel se trouve à l'opposé de toute construction totalisante, il obéit à une logique : le procédé même de capture de bribes de dialogues et leur immobilisation dans l'encaustique souligne la volonté transgressive des œuvres. En effet, si la cire invite au toucher, c'est en un défit au « ne pas toucher » propre aux œuvres d'art. Ce jeu entre le transgressif du « toucher » et le coercitif du « ne pas toucher » souligne ici, d'une part, l'effraction que représente le désir de voir et, d'autre part, l'analogie manifeste entre le « ne pas toucher » et le « voir sans être vu » (de l'écoute) du regard voyeur. L'ambivalence se concrétise par l'action de la cire, qui par sa plasticité, invite à la manipulation et, par sa viscosité, agit *a contrario* comme repoussoir : en instituant un premier mouvement de recul, elle établit une distanciation complexe. De plus, l'historique de ce matériau qui par sa connivence avec la chair a été surtout utilisé pour la reproduction des organes internes du corps nous rappelle ses facultés d'imitation. Ce qu'elle recouvre alors est « le même », c'est-à-dire la photographie dans sa double articulation de mimétisme et de mise à distance. Cependant, ce qui opère dans l'œuvre d'André Martin à travers le dispositif est une modification de ce constat par le signifié récurrent des disjonctions dans les relations.

Les références constantes, compulsives, qui par contact catastrophient l'œuvre indiquent, selon Didi-Huberman, « une méthode toute entière orientée vers une dramatisation elle-même pensée en terme de contagion bouleversante<sup>1</sup> ». André Martin cultive l'accidentel, le symptôme dans son sens bataillien, c'est-à-dire que l'espace du plan n'est plus pur mais volontairement non familier, déformé, informe : le masque de l'encaustique impose une dissemblance, un pudique mouvement de censure. La trace laissée par la cire agit comme effacement. Ce qui se donne à voir est un écrit délité parce que contaminé et en ce sens, chez André Martin, critique, ce qui se donne à voir résulte du choix de ne pas tout montrer. La mise en relation de la cire et de l'écriture produit ici ce que Bataille nomme une « altération du subjectile<sup>2</sup> », c'est-à-dire du support (nappe de papier), un « écart » qui serait le processus même d'altération par lequel « une forme est rendue autre »<sup>3</sup>. Cet écart dans la forme vu comme contact altérant avec d'autres formes<sup>4</sup> agit comme transgression, en soulignant l'action non innocente des marques sur la surface. Si elle montre symboliquement aussi le jeu un peu pervers du voyeurisme qui consiste à se masquer pour jouir de l'image, André Martin, en imbriquant les concepts, applique à l'image deux mouvements, celui matériel des traces, celui intentionnel de l'intervention. La cire devenant ainsi, selon l'expression de Sartre « un matériau qui me retient et me compromet ». Ce que l'artiste y scelle, c'est l'autre de la chose, c'est-à-dire ce que la trace relève en ayant paradoxalement pour fonction de masquer. C'est un démenti souverain de montrer le « tel quel » des paroles que l'artiste a relevées et rapportées sur papier.

Pour Descartes, la cire agit comme modèle opératoire de la sensation. Il y a adéquation entre l'altération

que subit cette matière et celle de la mémoire. Les choses que je crois connaître sont susceptibles de transformations et les sensations, les sens, la réminiscence sont trompeurs : « les choses nous ne les connaissons pas de ce que nous les voyons, ou [de ce] que nous les touchons, mais seulement de ce que nous les concevons par la pensée »<sup>5</sup>. Le médium de la photographie, à travers son dispositif de captation qui ne saisit que l'apparence et ouvre à un espace plus fantasmatique que réel, procède de la même méthode et l'encaustique ne vient ici que garantir une opacité constituante fonctionnant comme du « déjà là ». La photographie chez André Martin ne parle pas *stricto sensu*; elle travaille, elle produit un discours qui, parce que travaillé lui-même (ici, par l'altération, la transgression), a ce pouvoir de subvertir l'image.

André Martin exploite la forme symptomale par son potentiel disjonctif — viscosité de la substance/planité de la photographie — et de déplacement par la mise en mouvement induite de cette relation disjonctive. Sur un écrit voilé, volontairement non informant, la gestuelle des salissures appliquées montre le mouvement déformant qui ouvre à une lecture autre que celle requise pour le texte livresque. Le regard voyeur est court-circuité, occulté. L'effet pragmatique, performant, pour le regardeur, du dispositif mis en place par André Martin plasticien est, en dernière instance, de signifier l'envers du livre, sa négation. La compulsion de l'informant/déformant/performant appuie le déni. Ce qu'on nous présente est moins une relation complémentaire entre le livre et l'exposition que ce rapport disjonctif.

Le méta compulsif mentionné dans cette œuvre institue une visualité trouble. L'objet photographique d'André Martin est un symptôme, parce qu'il est ici un ensemble de traces référables. Mais la référence est indirecte. L'image perçue est contrainte parce que contrariée par le dispositif qu'elle exhibe. La photographie est ultimement travaillée par ses anti-valeurs, non plus captation mais désaisissement à travers le démenti : ce qui s'offre à la vision est une symbolisation du « négatif » dans son impure beauté. Mais il s'agit du désaisissement paradoxal d'un travail en écart « qui maintient la trace de ce qu'il dément, pour que sa négativité fasse œuvre »<sup>6</sup>.

L'*effractus* comme rupture, déplacement symptomal qui impose la dé-négation et nous touche par cela même : ce jeu d'opacité, de l'ombre sur les mots.

LUCE LEFEBVRE

## NOTES

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, Paris, Moca, 1995, p. 30. En référence au Bataille des Documents. C'est sa notion du symptôme qui nous a particulièrement intéressés ici.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>5</sup> Descartes, *Méditations métaphysiques*, « deuxième méditation », Paris, Flammarion, 1979, p. 91.

<sup>6</sup> Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 276.