

CV Photo

Expositions

Number 39, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21821ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (print)

1923-8223 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1997). Review of [Expositions]. *CV Photo*, (39), 32–34.

Expositions

Richard Baillargeon

Dazibao, Montreal, January 16–February 23
Maison de la culture Côte-des-Neiges,
Montreal, January 23–February 23



Richard Baillargeon
tirée de la série *Terres austères*, 1990-1996

While images, whether photographic or other, necessarily give us something to look at, only some remind us that we are looking. And in the case of photography, with its inherent potential for the voyeuristic “gaze,” the sense of sight pertaining to such expository imagery is paralleled by that of the images’ maker, or taker. In fact, it is the very transparency of the photographer’s regard that allows us – the viewers – to recognize that we are looking. In Dazibao’s twofold exhibition *Le Paysage et les choses*, Quebec City photographer Richard Baillargeon looks by, among other things, weaving words into skies and introducing twin beds and motel settings into prehistoric fauna.

Clouds, places to watch the sun set over water, and dinosaur tails set against the painted backdrops of a palaeontological museum were among the sites strewn in groupings of varying numbers and at various heights along the walls of both Galerie Dazibao and Maison de la culture Côte-des-Neiges. This thoughtfully hung exhibition brought together three, mostly black-and-white, bodies of recent work, all which are characteristic of a strong trend pervading present-day photography: the poetic viewing of the commonplace. And within this broad denomination, Baillargeon – whose purposeful compositions and resolute technique bear witness to his experience – directs our eye through a concentration of tightly cropped images, often juxtaposed with words, framed

fragments of thought, which inevitably reflect back upon his own intimacy of vision.

Although these photographs are of uneven visual impact and evocative quality, on the whole, Baillargeon’s work stands strong in its ability to convey the boundlessness and sheer ease of looking, no matter how removed the objects of contemplation. Withstanding, for instance, the somewhat sterile formal analogies between the tall grass and the spindleback chair in a diptych in the *Champs/la mer* series (1990–94) is the simplicity with which the photographer deconstructs his own regard, leading us to reconstruct and perhaps appropriate its poetry. And as the distance between the images and their subjects remains manifest – as what we sense when viewing them is not so much the affect of, say, a night sky emblazoned with lightning as its uncanny pairing with a stack of pots and pans on a stainless-steel stovetop – what is being stressed here is the poetic freedom of sight. The same is true of the large-scale polyptych in *Terres austères* (1990–96), in which images of dried, fossilized land, gnarled trees, and flat fields abut museological representations of life past. Here too, the genuine subject appears to be the wandering and mating eye of the photographer, as opposed to the grinning *trompe-l’œil* age-old shark. To see another look is to look; and to look, this hushed work suggests, is to feel.

Jennifer Couëlle



Benoît Aquin

Haiti chérie
Occurrence, centre d’art et d’essai
contemporains

Invité par la galerie Occurrence à présenter le portfolio *Haiti chérie*, qui lui a valu le prix du Jury 1996 au concours Regard du Québec, Benoît Aquin, encore une fois, lève le voile sur la spécificité du peuple haïtien.

Accrochage et encadrement sobres, choix serré d’images, lien dialogique entre les œuvres font en sorte de préserver la part d’énigme et d’intimité que recèle un tel sujet. Très vite sommes-nous attirés par l’expressivité des visages et la singularité des situations.

L’attrait de Benoît Aquin pour la culture haïtienne, qui s’est manifesté pour la première fois il y a plusieurs années au moment d’une escale en Haïti, l’a incité par la suite à creuser plus en profondeur l’âme de ce peuple mystique, au sein même de la communauté haïtienne montréalaise. La poète haïtienne Eddlyn Desruiiseau — qui deviendra sa compagne — a été complice de son insertion dans cet univers secret et dense. Sans elle, bon nombre des clichés n’auraient tout simplement pu être réalisés. Elle est d’ailleurs quasi omniprésente dans l’exposition, punctuant le corpus photographique de poèmes de son cru ou servant tantôt de modèle au photographe (celui-ci a su capter finement toute la force de son aura), tantôt d’acolyte pour la participation à certains rituels sacrés.

Aquin nous amène ainsi au cœur de séances vaudou (certes les images les plus perturbantes de l’expo), dans les cours d’école et les classes de jeunes enfants, à la plage ou dans les fêtes de rue. Scènes quotidiennes et personnalités haïtiennes reconnues dans le milieu culturel québécois se côtoient comme pour valider l’ancrage de ces dernières sur leur nouvelle terre d’accueil. Sous cet angle, l’exposition se révèle à nous comme la porte d’entrée privilégiée d’un monde de prime abord hermétique.

Pour la réussite d’un tel projet, il importait de retransmettre, sans artifice, l’identité véritable de la communauté haïtienne et, de là, la place qu’elle occupe sur le territoire montréalais. Par sa vision de l’intérieur, par la connivence entre lui et son sujet, et en montrant clairement l’apport spirituel qui nourrit les Haïtiens, Aquin y parvient efficacement. Ajoutez à cela un appareil photo aventureux (cadrage irrégulier,

Benoît Aquin

Erzulie
Collection 101 visages, @Eddlyn Desruiiseau

contre-plongée, rapport de proximité prononcé), qui nous oblige à un regard pénétrant (fort pertinent dans un tel contexte) et enrichit la portée sociale de l'exposition. Aquin sonde depuis un bon moment déjà l'univers cabalistique haïtien. Il reste à découvrir, chez cet épris de culture marginale, de nouvelles sources d'inspiration.

Mona Hakim

Objectif corps

Musée des beaux-arts de Montréal

Du 6 mars au 1^{er} juin 1997

A la rigueur, il n'y a rien à redire. Lorsque l'intention d'un commissaire est de « présenter un choix de photographies qui célèbrent le mystère et les merveilles du corps », les jeux sont faits. C'est son choix; irrécusable, comme les goûts, dont personne ne veut discuter. Mais l'« absence » de visée — cette exposition « ne vise pas à proposer un aperçu systématique ou historique du sujet » — assure-t-elle réellement l'impunité?

Préparée pour le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) par William E. Ewing, lui-même directeur du Musée de l'Élysée à Lausanne, *Objectif corps* est certes une exposition respectable. Elle est d'envergure, tant par le nombre de photographies réunies (près de deux cent) et le pan d'histoire couvert (de 1840 à 1990), que par les figures notoires qui y sont représentées — Diane Arbus, Steichen, Brassäi, Molinier, Cumming, Annette Messager et autres. Il lui revient également de bénéficier d'un accrochage net et à souhait aéré, où des regroupements par thèmes, plutôt que par années, mettent en lumière l'étendue du sujet. De même que le fait la présence d'images scientifiques ou publicitaires et d'autres photographies « non artistiques ». Mais le bien-pensant *Objectif corps* arrive un peu tard et par trop mollement pour créer ne serait-ce qu'un ondoisement dans l'esprit de qui a l'habitude de fréquenter l'art contemporain.

Quant au propos d'introduction qu'accueillent les cimaises de la toute première salle — le sentiment d'urgence autour du corps humain en cette fin de siècle —, c'est avant-hier qu'il faisait boule de neige dans les productions artistiques. Déjà, à la Biennale de Venise de



Sally Mann

Punctus, 1992

1995, l'exposition sur le corps de Jean Clair (*Identité/altérité*) enfonçait un clou fiché. Non pas que le corps comme sujet ne soit plus pertinent, mais lui céder aujourd'hui — quelques milliers de représentations du corps biologique plus tard — une tribune du statut du MBAM requiert, il me semble, une prise de position. Un engagement que le commissaire s'est ici ouvertement refusé à prendre. Hormis le plaisir variable que procure le contact avec les œuvres, il s'ensuit que le seul véritable intérêt de cette exposition est de rappeler une fois de plus la fascination continue qu'exerce sur nous le corps humain...

Pour ce qui est des groupes d'images — *forme, exploration, idoles, chair, rêve, miroir, autres (!?) et politique* —, ils illustrent effectivement l'ampleur et la diversité de la représentation photographique du corps, mais ils s'accumulent plus qu'ils ne signifient. Conformément à l'énoncé si peu engageant du commissaire, ils proposent une anthologie plutôt qu'une lecture. L'étanchéité n'est pas non plus leur point fort. On se demande pourquoi, par

exemple, le *Punctus* de Sally Mann et le *Untitled No. 35A* de John Max — deux images étonnamment parentes d'un nu féminin de dos dont la chevelure en pointe est alignée avec la naissance des fesses — figurent dans des catégories différentes. Ailleurs, le corps politique n'est guère plus politisé que l'allégorie des rapports homme/femme dans l'image du couteau tranchant et de la ronde cuiller d'Alain Fleischer..., l'opposition de l'idéal chevelure à l'idéal révolutionnaire dans le *Nice 'n Easy* de Robert Walker, comme la mammectomie de Matuschka dans *Beauté saccagée*, étant ici au nombre des quelques exceptions.

Et puis il y a les grands absents. Edward Weston n'est-il pas un incontournable sous le thème forme... L'œuvre *in-your-face* de Cindy Sherman n'est pas au rendez-vous du *politique*. D'une même nudité, celle de Nan Goldin manque au *miroir*, lequel, en revanche, offre un rare autoportrait d'Edvard Munch. Où est le thème *artifice*, avec Jeff Koons et autres Pierre et Gilles? Comment ne pas avoir créé une

niche pour les omniprésentes questions d'identité sexuelle? Aux oubliettes aussi est le travail cru (trop peut-être pour le MBAM?), mais éminemment pertinent pour une telle exposition, des Schwarzkogler, Mapplethorpe, Witkin et Saudek, comme celui du tandem Battaglia-Zecchin qui confirme Serrano (ici présent) comme un styliste.

En fait, il ne s'agit pas tant de signaler l'omission de certains joueurs, car à ce chapitre aucune exposition ne peut réellement se targuer d'être exhaustive, que de regretter l'absence d'audace qu'un sujet comme le corps aujourd'hui commande. Une plus grande rigueur aussi, un filon conducteur, eurent servis cet *Objectif corps*... à la dérive. À des lieues du très articulé ouvrage *Le Corps, les grands maîtres de la photographie* (Éditions Assouline, 1994), qui a inspiré (du bout des doigts, semble-t-il) cette exposition. Le comble est que ce livre, qui n'a par ailleurs pas froid aux yeux, est signé par nul autre que William A. Ewing. Allez savoir ce qui s'est passé entre la pensée structurée du livre et la largesse polie de l'expo.

Jennifer Couëlle

→ p. 6

Il semble parfois que c'est à ne rien faire et à ne rien dire, devenir un X anonyme, dans l'ascèse d'une extinction du désir, qu'on reste authentique. Car s'exprimer, faire, produire, participent d'une théâtralité, impliquent une inévitable aliénation, une inexpiable inauthenticité. D'aucuns ne manquent alors, désenchantés, de se retirer, et ils font bien, — cependant il faut envisager un retour où la détermination est assumée, où le code est embrassé comme une trahison féconde, où le sens est joué comme une théâtralité créative. Pour vivre un désir non capté, pré-objectal. Car il y a une authenticité que rend possible le jeu, dans la façon de le jouer.

L'authenticité comme capital moral de l'art

L'intégriste, sans renoncer à son désir d'absolu, doit apprendre que le meilleur dépend du pire, que l'excellent repose sur une système qui prend en charge la médiocrité et prospère en l'utilisant. Il doit reconnaître que le grand art est une épuration du mauvais goût, de l'idolâtrie, du tripotage marchand et autres motivations secondaires sans lesquelles il n'y aurait pas de musées, de salles de concert, de maisons d'édition, de galeries. Selon l'intégriste, il faut quelques idiots pour admirer, sinon il ne resterait rien dans les musées, parce que les « vrais » artistes n'ont que détestation pour la fétichisation de l'œuvre. Imaginez : des foules qui regardent un Van Gogh parce que c'est signé Vincent et non pour la façon dont c'est peint ! L'intégriste refuse de céder à l'engouement populaire qui fait de l'œuvre une relique de l'artiste, il voit le trafic des reliques comme une forme de simonisme, sa religion est plus exigeante. Tout le monde peut dénoncer l'inauthenticité de notre culture, nous sommes tous portés à ces ressassements haineux. Il faut l'avoir formulé en des termes outranciers, il faut se l'entendre dire pour comprendre que c'est trop facile. Il nous faut traverser nos détestations de la culture et du langage pour ensuite réaliser que c'est tout ce qu'on a.

Quel intérêt la société peut-elle trouver dans l'Art sinon de faire de l'œuvre une vitrine de la liberté et de l'épanouissement de la personne humaine qu'elle prétend assurer pour le plus grand bien de tous — sinon de constituer un capital d'authenticité ? Les œuvres doivent être des passerelles vers les absolus, elles sont l'irruption de l'inconnu dans le familier, mais voilà qu'elles doivent devenir des vitrines où il apparaît que notre milieu est à l'heure des autres milieux, que notre société est à la fine pointe du progrès dans ses formes les plus improbables. Parce qu'elles permettent une idéalisation du « faire », dans le fantasme d'une société qui se façonne elle-même ? Il convient en effet de penser l'art comme exhibition et dépense dans une économie symbolique généralisée, où toute visibilité est le résultat de transferts symboliques.

Telle est la nature de l'intérêt que portera un financier au tableau de Van Gogh : ce financier s'empresse de renvoyer un mauvais vendeur mais veut aduler celui qui n'a rien vendu de sa vie, celui qui a réussi parce qu'il a échoué. Le financier peut alors expier son âpreté au gain en se prouvant qu'il peut participer à la messe esthétique, qu'il peut communier dans l'art. L'art et la philosophie ne subsistent que par l'obligation de produire des figures par lesquelles les gens qui s'occupent de l'argent, du pouvoir et de la guerre, croient expier ce qu'ils font. Alors ce n'est pas l'œuvre que ces gens veulent posséder mais l'esprit dérangé, intense, dubitatif de l'artiste, à la façon des chasseurs qui exhibent au mur leur trophées : ils veulent avant tout posséder leur authenticité ! De même, l'art est sponsorisé tant qu'il conserve son aura d'authenticité aux yeux du public : pour les sponsors il s'agit de profiter de l'art pendant qu'il est encore temps, tant qu'il a une valeur d'authenticité.

Michaël La Chance

→ p. 14

ne peut atteindre l'harmonie et l'unité par le truchement d'un organe de décisions vertical, qui exerce son hégémonie à tous les échelons. Et bien entendu, on ne peut pas laisser le pouvoir décisionnel entre les mains de groupes structurés à l'horizontale. En fait, une organisation et une communication transversales s'imposent, obtenues dans un mouvement oblique où sont respectées l'unicité et l'intégrité de chacun et qui peut être modifiées au fur et à mesure des besoins. Voilà en quoi consiste la dynamique de la transversalité, qui recherche la convergence sans coïncidence, évitant l'unification hégémonique de Scylla et gardant à distance le pluralisme chaotique de Charybde¹.

Lorsque nous nous tenons devant l'œuvre sérielle de Maggs, nous ne notons ni dominance horizontale ni dominance verticale. Celles-ci sont clairement annihilées par la répétition des diagonales formées par les « X ». Par conséquent, chaque faire-part est à la fois anonyme et personnalisé. Tous convergent sur fond de finitude transcendante.

Nous laissons *Notification* derrière nous, humbles, tranquilles, respectueux et conscients. Nous sommes, aussi, un peu moins blasés. Nous ne pouvons pas, cependant, régresser confortablement vers un humanisme égotiste. Les statues de l'« Identité » n'ont pas été ressuscitées, ni époussetées. Et nous ne pouvons pas, tout bonnement, nous dégager du réseau hypertextuel de l'histoire humaine.

Maggs nous aide à reconnaître les traces que laisse un individu dans la société et dans l'histoire. Et, à l'intérieur de ces traces, nous pouvons voir un nouveau modèle de connectivité.

Russell Kesiere

is achieved through a diagonal movement across the groups, acknowledging the otherness and integrity of each, while making their requisite accommodations and adjustments along the way. Such is the dynamics of transversality, striving for convergence without coincidence, skirting the Scylla of a hegemonic unification while steering clear of the Charybdis of a chaotic pluralism.¹

Standing in front of Maggs's serialized *Notification*, we see no dominant horizontals or verticals. These are clearly negated by the crossed diagonals of the repeated "X." As a result, each notice is anonymous yet personalized. They converge against a background of transcendent finitude. We come away from *Notification* humbled, quiet, respectful, and aware. We are, also, a little less sophisticated. We cannot, however, comfortably regress into a humanism of ego-fetish. The statues of Identity are not resurrected, dusted off. And we cannot casually surf our way out of the hypertext web of human history.

Instead, Maggs helps us to acknowledge the traces that an individual leaves in the particle accelerator of society and history. It is in and among these traces that we can see a new pattern for connectivity.

Russell Kesiere

1. Calvin O. Schrag, *The Self after Postmodernity*, New York, Yale University Press, 1997, p. 132.