

Expositions

Numéro 37, hiver 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16632ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1996). Compte rendu de [Expositions]. *CV Photo*, (37), 32–33.

Expositions

Frederic Law Olmsted en perspective.
Photographies de Robert Burley,
Lee Friedlander et Geoffrey James
Centre Canadien d'Architecture, Montréal
Du 16 octobre 1996 au 2 février 1997



Lee Friedlander, The Terrace, Biltmore, George W. Vanderbilt Estate, Asheville, Caroline du Nord, 1994, épreuve argentique.
Collection Centre Canadien d'Architecture/
Canadian Centre for Architecture, Montréal.
© Lee Friedlander, 1996.

J'ai déjà noté dans ces pages l'importance du Centre Canadien d'Architecture (CCA) en ce qui a trait à l'étude et à la diffusion de la photographie historique et contemporaine reliée à l'architecture. Fidèle à lui-même, le CCA nous fait actuellement le bonheur de présenter la remarquable exposition *Frederic Law Olmsted en perspective. Photographies de Robert Burley, Lee Friedlander et Geoffrey James.*

En 1989, le CCA invitait trois photographes, Robert Burley, Lee Friedlander et Geoffrey James, à participer à une mission photographique sur l'œuvre de Frederic Law Olmsted sous la supervision de David Harris de la collection de photographies du CCA. Ainsi, pendant sept ans, les trois photographes ont parcouru le territoire nord-américain en photographiant 74 parcs urbains, domaines privés, cimetières et lotissements suburbains réalisés par l'architecte paysagiste américain. À la suite de cette mission, le CCA a créé un impressionnant fonds d'archives de plus de 900 images.

Le Québec et le Canada ont malheureusement peu, voire jamais, réalisé de mission photographique de cette envergure. Pourtant, les missions balisent l'histoire occidentale de la photographie et ont joué un rôle prépondérant dans la reconnaissance et le développement de cette dernière. Il faut remonter en 1851, du côté de la France, pour voir se créer la première mission photographique connue sous le nom de *La Mission héliographique*. Dans les années 1860-1870, les États-Unis poursuivent sur la lancée en réalisant plusieurs missions afin de documenter certaines régions méconnues du territoire américain. Parmi les plus célèbres, notons les *Geological Explorations of the Fortieth Parallel* et *La Mission du Centième Méridien*. Plus récemment, au début des années quatre-vingt, le gouvernement français s'engagea dans l'importante *Mission photographique de la Datar* pour laquelle 15 photographes ont travaillé pendant huit ans à rendre compte de l'état du territoire français. *La Mission photographique de la Datar* a eu des répercussions considérables et a redonné à la mission photographique ses

lettres de noblesse en la remettant au goût du jour. Parmi les missions récentes d'importance citons, en France, *La Mission photographique Transmanche* et, en Belgique, *04° 50' : La mission photographique de Bruxelles*. Depuis 1851, l'esprit qui anime ces différentes missions reste essentiellement le même : établir un corpus photographique à des fins patrimoniales, archivistiques et artistiques sur l'état d'une région, d'un pays ou, dans le cas présent, de réalisations architecturales. L'initiative du CCA s'inscrit donc dans une tradition fortement ancrée dans l'histoire de la photographie de paysage et d'architecture.

L'exposition *Frederic Law Olmsted en perspective. Photographies de Robert Burley, Lee Friedlander et Geoffrey James* réunit 160 photographies extraites du fonds d'archives de la mission, ce qui nous donne un bon aperçu de la richesse et de l'ampleur du projet. Toutefois, l'exposition pose un problème de taille auquel se heurtent maintes expositions et publications de photographies d'architecture : est-ce une exposition de photographies prises par des artistes de renom ou une exposition sur l'œuvre d'un architecte du paysage? Le parti pris du CCA est relativement clair : présenter une exposition de photographies. En soi cela n'a rien de répréhensible, bien au contraire. Cependant, on peut regretter que rien n'ait été mis en place pour aider le visiteur néophyte à mieux comprendre l'œuvre de Olmsted : aucun plan, aucune maquette, aucune biographie ou liste des réalisations de l'architecte. Cela est d'autant plus étonnant que le CCA nous a habitués à encadrer ses expositions de nombreux outils d'interprétation. On peut aussi se demander quels sont les critères de sélection qui ont motivé le choix des images retenues pour l'exposition où se révèle une certaine ambiguïté entre la volonté de documenter de façon systématique les réalisations d'un architecte et la volonté de faire œuvre d'art. De façon générale, une mise en contexte plus évidente aurait aidé à mieux apprécier et certainement à mieux comprendre le propos des photographes et les enjeux de l'exposition. Cela dit, les images de Robert Burley, de Lee Friedlander et de Geoffrey James restent, pour la plupart d'entre elles, de magnifiques photographies qui, tout en documentant l'œuvre d'un architecte paysagiste, s'incrustent dans la voie d'une longue tradition photographique, la représentation du paysage.

Aussi, malgré ces quelques réserves concernant l'exposition, il faut souligner l'entreprise fort louable du CCA ; il nous reste à espérer qu'un tel succès encouragera la création de missions photographiques au Québec et au Canada dans un proche avenir.

Franck Michel

Œuvres de guerre. Les femmes,
la photographie et l'art de la guerre
Musée canadien de la photographie
contemporaine
Du 20 septembre au 15 décembre 1996



Sophie Ristelhueber,
Dos, extrait de la série
Tout et chacun,
épreuve argentique,
Collection du Victoria and
Albert Museum.

« Mon père n'a pas été blessé, mais il ne s'en est jamais remis. »

« Nous non plus. » Le commentaire anonyme d'un visiteur, épinglé parmi les histoires de guerre qui accompagnaient l'exposition *Œuvres de guerre*, nomme l'autre face du militarisme héroïque, celle que la conservatrice Val Williams a voulu

dévoiler dans sa normalité aberrante. En juxtaposant les visions de 11 femmes qui utilisent comme stratégie la déconstruction du thème millénaire et usé de la guerre, elle s'infiltré dans ces zones à la périphérie du combat, entre le réel et la fiction, où se jouent sur le terrain et sur le corps des rapports de force explicites.

La guerre est une mutilation dans tous les registres de l'humain et du social que seule une multiplicité de perspectives esthétiques et critiques peuvent éclairer dans ses troublantes manifestations. Pour dépasser les réactions instinctives de pitié auxquelles nous ont conditionnés les photoreportages classiques de Margaret Bourke-White ou de Lee Miller, une reprise en charge avouée — et dédramatisée — du point de vue des auteurs s'imposait. L'exposition opère à la manière d'un kaléidoscope : l'image composite privilégiée par plusieurs des photographes n'est pas seulement métaphorique mais emblématique d'une approche qui se sait fragmentaire.

Dans ses reconstitutions de champs de bataille (Verdun, Vimy, Ridge), Deborah Bright emprunte à la tradition panoramique du paysage pour en subvertir le déploiement grandiose : il ne reste que quelques moutons et une terre scarifiée sous l'apparente quiétude des champs. Avec le photomontage, Martha Rosler catapulte la guerre du Vietnam dans la domesticité des bungalows immaculés où se côtoient GI's et civils mutilés, propagés par la télévision comme une maladie contagieuse au cœur du rêve américain. Anna Fox s'improvise correspondante de guerre et renvoie du front des images de batailles de boules de peinture, jeu de détente auquel participent des Anglais en mal de combat. Le rituel guerrier trahit ici son infantilisme cru. Mais c'est la saisissante photo de Sophie Ristelhueber, *Dos avec cicatrice*, qui cerne avec le plus d'impact visuel comment le corps individuel mutilé

Expositions

porte la trace de l'intervention et la matérialité de la souffrance afférente.

Le parcours qui s'élabore avec ces productions questionne les limites du photoreportage ou du photodocumentaire comme témoignages crédibles et entiers. Les clichés traditionnels dans lesquels est archivée la mémoire des deux Guerres ont été remplacés par l'image télévisée pour la guerre du Vietnam, et la retransmission par satellite pour la guerre du Golfe. La vérité du moment condensée dans une prise de vue unique a cédé à la manipulation, à l'hybridation et aux permutations infinies qui compromettent aujourd'hui la véracité du document et le font basculer du côté de la fiction. L'exposition, tout en énonçant ces nouvelles conditions, établit néanmoins que le statut de témoin ou d'observateur qu'assument les photographes demeure significatif pour fonder et individualiser les points de vue dans le vaste champ anonyme de l'information.

Marie-Jeanne Musiol



Bertrand Carrière, Galway-Irlande, 1986, épreuve argentique.

Bertrand Carrière

Université de Sherbrooke, Sherbrooke
Du 1^{er} juillet au 4 septembre 1996

Du *Carnet d'absences* au *Voyage à domicile*, en passant par *Paysages mobiles* et *Conversations avec l'invisible*, Bertrand Carrière a regroupé aux cimaises du hall du Pavillon central de l'université de Sherbrooke quatre moments forts d'une itinérance échelonnée entre 1982 et 1993. Une centaine de photographies y défilent en accéléré, tâchant de baliser par tranches séquentielles le flux rapide d'un voyage impalpable. C'est que, où qu'il soit, Carrière fixe à l'envolée des situations désinvoltes, erre parmi les trains, les métros, les passants, les clochards sans jamais véritablement leur donner préséance. Chypre, Toulouse, Paris, Prague, Istanbul ou les îles de la Madeleine deviennent en quelque sorte des non-lieux à partir desquels le photographe tentera ni plus ni moins de se mirer.

La formule rétrospective de l'exposition fait un travail fort efficace en ce qu'elle permet de mieux rendre compte, à l'intérieur même de son travelling et de sa compression temporelle, des flottements, des écarts et de l'évanescence qui marquent la production de cet artiste. D'une image à l'autre les regards fuient et les trouées dans le fil narratif se creusent. Pourtant les sujets,

eux, sont bien réels. Or, au moment où Carrière se distancie d'eux, le voilà miroitant sur la face vitrée d'une cabine de train ou concoctant (dans la série *Carnet d'absences*) son journal de bord en greffant sous ses photos des réflexions personnelles notées au jour le jour.

Dans une entreprise qui a tout à voir avec l'autoportrait, il apparaît clairement que l'artiste cherche ainsi à s'ancrer sous le poids d'un parcours transitoire. Dans le texte de présentation, Sylvain Campeau parle, à juste titre, d'un « besoin d'une appropriation de soi ». À peine perceptible toutefois, la présence de l'artiste — et c'est là l'un des principaux points d'intérêt de ce travail — jette un voile translucide sur son œuvre. Cette présence cautionne à elle seule ce troublant chevauchement de proximité et de distanciation dans le rendu des images.

Avec *Voyage à domicile*, Bertrand Carrière clôt son périple en scrutant la cellule fermée de son espace privé. Son investigation y est cette fois plus explicite alors qu'il intervient fréquemment entre sa fille, sa compagne et ses amis. Jamais de complaisance ici, mais un engagement intime beaucoup plus senti, émotif et sensible. La série démontre bien, la grande maîtrise du photographe qui manie simultanément le naturel de la scène captée et les cadrages extrêmement réglés des images. Cette dernière étape dénote la cohérence d'une odyssée qui ne serait en fait qu'une grande quête personnelle des origines.

Mona Hakim

Chuck Samuels

Centre international d'art contemporain de Montréal
October 5–November 24, 1996



Chuck Samuels, with the collaboration of Sylvia Poirier, *After Newton*, 1991. Colour photograph. Collection: Musée canadien de la photographie contemporaine

Samuels's twelve colour and black-and-white photographs are faithful reconstructions of portraits of nude women, many of them familiar, by modern masters, such as Edward Weston, Man Ray, and Ralph Gibson—with the striking exception that Samuels has positioned his own body "before the camera."

Although Samuels goes so far as to repli-

cate the dimensions of the original prints, he also goes the whole nine yards with his concept of deconstructive inversion. The actual taking of the photographs has been left, for the most part, to women. This information is made obvious by the labels that identify the images. For instance, in the photograph where one might expect to see Natassia Kinski's curves rivalling those of the boa constrictor winding around her naked body and gets a reclining Chuck Samuels with snake instead, the label reads: "*After Avedon*," 1991, with *Nellie Daban*.

Clearly, Samuels's photographs seek to heighten our awareness of representational voyeurism—more specifically, of how we have come to accept women's bodies as objects of erotic consumption. Has he succeeded? Just imagine how you might feel looking at a portrait of a nude man leaning on a cane in an ostentatious living room staring down his nose at you, with a painted face, a neck brace, and polished toes protruding from a foot set into a cast that rides his right leg to his genitals ("*After Newton*," 1991, with *Sylvia Poirier*). . . Aroused? Not quite. At least not from a heterosexual viewpoint, plainly the main perspective at play in this exhibition, which proposes to undermine the long-standing tradition of objectification of the female body as practised by male photographers.

Although Samuels is not telling us anything we don't already know, although his debt to feminist art theory and art practice of the late sixties and seventies is unmistakable, there is a satisfying efficiency in the way a simple gender inversion serves to make his point. Because a number of the images he parodies have been widely diffused, chances are that viewers will recollect at least one of the originals that are the objects of his travesty. Thus, viewers will be able to make the expected comparison and perhaps figure out what is so disturbing, or merely awkward—such as the naked man resting on his side and seen from the back, symbiotically basking in the innocence of the surrounding nature ("*After Callahan*," 1990, with *Cheryl Simon & Robert Milliken*)—about these images that are all dressed up with nowhere to go.

Back to art history, whence, after all, Samuels is deriving his subject matter: he may be following the well-trodden path of women artists who question the politics of gender with regard to representational conventions, but how many male artists, one wonders, have previously addressed the issue? If absolute identification with the Other is just not possible, no matter how "uncomfortable" (in his words) the poses, at least Samuels has tried. However, since art is said to be asexual, let's leave it at the effective simplicity with which *Before the Camera* offsets a salient aspect of our cultural legacy. To the point and explicitly visual; a rare and happy instance of "artistic social commentary."

Jennifer Couëlle