

L'objectif humain de Gabor Szilasi The Human Lens of Gabor Szilasi

Katherine Tweedie et Marie-Sylvie Fortier-Rolland

Volume 25, numéro 100, automne 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54588ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tweedie, K. & Fortier-Rolland, M.-S. (1980). L'objectif humain de Gabor Szilasi. *Vie des Arts*, 25(100), 29–31.

L'objectif humain de Gabor Szilasi

Katherine TWEEDIE

Les traces de la présence humaine m'intéressent énormément, qu'il s'agisse d'architecture ou d'intérieurs ou simplement d'une rue ou d'une enseigne. Dans mes photographies, il doit y avoir une relation entre la nature et l'homme. (GABOR SZILASI)



1. Gilbert Marion et son fils, Montréal, 1979.



2. Tina and Andrea, Montréal, 1979.

Gabor Szilasi est sans doute, au Québec, celui qui s'est le plus évertué à retracer l'environnement intérieur et extérieur des villes et des villages de la Province, à portraiturer les gens dans leur milieu, tel qu'il se reflète dans leurs choix, leur classe sociale et leur goût. De l'Abitibi, de l'Île-aux-Coudres et de la Beauce jusqu'à la rue Sainte-Catherine, à Montréal, du restaurant Texan, à l'édifice de la Canada Cement et à la boutique de Bombay, nous associons la présence humaine aux intérieurs habités par la télévision et aux extérieurs éclairés par le clignotement des néons. Une récente exposition au Musée d'Art Contemporain présentait quatre aspects différents, quoique intrinsèquement reliés, de l'œuvre de Szilasi. La première se composait d'images doubles comprenant un portrait en noir et blanc à côté d'une vue intérieure en couleur montrant le modèle dans son milieu de vie ou dans son lieu de travail. Suivaient de grands portraits d'amis intimes posant devant des fonds plutôt anonymes, une suite conventionnelle et solennelle de photographies de la rue Sainte-Catherine et, en dernier lieu, des spécimens de l'architecture de l'Abitibi.

Au début des années soixante-dix, les intérieurs et les portraits représentaient deux facettes particulières et distinctes de l'œuvre documentaire de Szilasi, centrée sur le Québec rural. Dans la première partie de l'exposition, ces deux facettes sont réunies, établissant une relation plus étroite entre l'individu et son environnement. La juxtaposition est complète. Les sujets sont non seulement différents, mais une des photographies est en noir et blanc, et l'autre, en couleur; l'une est imprimée sur du papier grenu et son grain est assez visible, l'autre sur du papier fin. Des mises en question, complémentaires et contradictoires, apparaissent. Des illusions, créées par l'image photographique, oscillent entre la couleur imaginée et la couleur donnée, entre la présence psychologique et physique du portrait et les détails révélateurs que livre l'aspect des lieux. Les deux photographies interagissent. Ainsi, le portrait de Cheryl Fleming fait voir une femme d'allure innocente appuyée sur une bibliothèque dont les tablettes sont occupées par une collection de poupées. Symbolisme de renforcement. Dans l'intérieur adjacent, un graphique rose et jaune parcourt le mur, un divan de velours rose languit dans le centre de la pièce, des plantes s'épanouissent. Le portrait est en contradiction avec les lieux qui l'illuminent. L'innocence s'évanouit, alors que la jupe fendue s'ouvre de plus en plus sur la jambe.

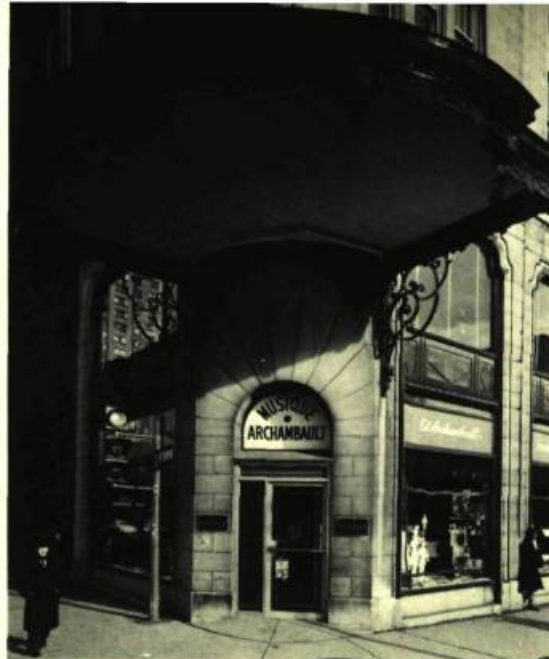


3

Images doubles

Sur un autre plan, ce changement existe à l'égard de l'activité physique du photographe. Dans la plupart des images doubles, on découvre, entre le portrait et l'intérieur, un rappel visible: le coin d'une chaise, un téléphone, le bout d'une peinture. Ces indices visuels réapparaissent dans l'intérieur en couleur, leur position par rapport au cadre change, leur ton s'amplifie par la couleur. Ce changement dans le temps et l'espace traduit l'activité du photographe et les moments du portrait et de l'intérieur.

Une relation plus directe avec le temps apparaît dans l'enchaînement soigneusement orchestré de ces images. Passant de la vieillesse à la jeunesse, puis retournant à la vieillesse, nous faisons la connaissance de couples et de personnages appartenant à des sociétés rurales et citadines. Les premières images nous montrent des couples âgés qui affichent un contact physique étroit, de simples particuliers qui s'entourent de souvenirs tangibles de leur passé. Dans le portrait d'Andor Pasztor, une commode chargée de souvenirs photographiques fournit le décor. L'intérieur, en couleur, intensifie les détails: les deux pendules numériques, l'une à mi-chemin entre 1h32 et 1h33, un poste de radio. À côté, Lola Lanyi, vêtue d'un peignoir, se tient à l'entrée de son salon qui renferme plusieurs personnages féminins (cinq ou six tableaux), un masque et l'éternel poste de télévision montrant une femme dont la définition a 525 lignes d'exploration. Tous ces détails rendent sensible l'accumulation d'objets au cours des années, objets qui racontent l'histoire personnelle du personnage. Son intérieur ajoute à sa présence physique.



4

Grandeur nature

Les photographies suivantes représentent deux adolescents et tout leur bazar, papier peint criard, découpures de revues montrant les chefs de claques des Cowboys de Dallas et Farrah Fawcett-Majors. De jeunes couples se détendent dans leur environnement de fortune. Des hommes, pour la plupart des artistes, y compris le photographe lui-même, sont minutieusement décrits dans leur milieu de travail. Finalement, nous sommes doucement ramenés vers un couple âgé et vers une vieille femme de Lotbinière qui a près d'elle, sur son mur, une photographie qui nous rappelle l'Andor Pasztor du début et ses souvenirs photographiques. L'ensemble montre une prédilection pour la vie quotidienne, les couples et les célibataires, la jeunesse et la vieillesse, les inconnus privés de toute considération publique, sauf de celle que les photographies suscitent chez le spectateur.

La séquence qui suit, composée de portraits en noir et blanc, est plus directe. Si la première série de portraits était contemplative et informative, si elle invitait à prendre activement parti, la seconde est plus agressive, confronte le regardant avec des visages grandeur nature, vus comme dans un miroir et minutieusement détaillés. Dans la courte introduction qu'il a préparée pour l'exposition, Szilasi indique que ces gens sont des amis intimes, que ces photographies ne sont pas des portraits définitifs. Cela est juste. Un portrait est rarement, s'il l'est jamais, définitif, puisqu'il enregistre un moment dans le temps, un moment que partagent le photographe et la personne photographiée, un moment de prise de conscience de l'appareil photographique de la part du sujet qui présente un personnage qui sera regardé par d'autres, un moment entre deux autres qui ne se répétera jamais de manière identique.

Comme pour les portraits doubles, l'agencement de la séquence est important et, parfois, manifeste une gentille propension à l'ironie légère. Deux jeunes filles à l'allure de nymphes sont intercalées entre une femme âgée très maquillée, les lèvres pincées, et un mineur de Noranda, mal rasé et la poitrine nue. Les contrastes, puissants et impitoyables, expriment la diversité de l'expression humaine. Un autre genre d'ironie subtile se manifeste dans le portrait de Gilbert Marion et de son fils. Leur ressemblance est frappante. Tous deux affichent l'allure conventionnelle des années soixante, cheveux longs et jeans. Mais il y a une petite inversion des rôles. Le fils arbore une chemise et une cravate, et le père, un tee-shirt.

Finalement, dans ce groupe très uni, le second portrait d'Andor Pasztor est différent de celui de la première partie, ravivant notre souvenir de l'image antérieure et illustrant la diversité du portrait à divers moments dans le temps. Les yeux fermés, la bouche entrouverte comme pour chanter ou parler, il est, encore une fois, debout devant ses souvenirs de photographe, bien que leur rôle soit vague et mal défini. Le plus éphémère des portraits signale la fin de cette série.



3. 1361, rue Sainte-Catherine Est, Montréal, 1979.

4. Magasin Ed. Archambault, angle des rues Berri et Sainte-Catherine, Montréal, 1979.

5. Monsieur Andor Pasztor, Montréal, 1979.

Ordre et désordre

Les deux séries qui suivent, les façades de la rue Sainte-Catherine et l'architecture de l'Abitibi, décrivent des environnements créés par l'homme, mais volontairement déserts. La rue Sainte-Catherine forme l'ensemble le plus traditionnel; il s'appuie sur des systèmes de grille, des lignes méplates, sur la clarté du détail et la qualité de la lumière. La série débute à l'ouest avec le Restaurant Texan, atteint la partie est de la ville et se termine sur une figuration entière du Théâtre Denise-Pelletier. Même si la séquence est rectiligne, la voie que suit le spectateur n'est pas continue. Quand la distance entre la caméra et le sujet change, il se crée un rythme sinueux lorsque, parfois, elle s'approche pour saisir un détail ou s'éloigne pour prendre l'ensemble. Les détails attirent l'attention sur l'ordre (ou le désordre, suivant le cas) qui règne dans les façades des édifices, dans les enseignes lumineuses, dans les enseignes ordinaires et dans les affiches qui signalent une occupation d'ordre commercial. C'est par le cadrage que l'on voit le soin qui est apporté à ceci, puisque l'ordre sous-jacent à l'édifice se révèle par le choix attentif des détails. Dans la photo de Supersexe/Palace Theatre, les parties des deux bâtiments se divisent l'image, et, de cette façon, établissent une comparaison. La façade en tôle ondulée de Supersexe partage également l'image avec les colonnes néo-classiques du cinéma Palace; des femmes fluorescentes, pleines de sex-appeal, font concurrence au film *Escape from Alcatraz* et à sa vedette, Clint Eastwood. Les détails absurdes abondent.

En allant vers l'est, les édifices sont photographiés en entier, indiquant un intervalle, la fin de la série, et établissent un lien avec le prochain groupe de photographies, toutes frontales, des portraits en pied de l'architecture indigène de l'Abitibi. Dans un contexte historique, ces deux séries sur l'architecture rappellent l'œuvre de Walker Evans par leur exécution solide, leur agencement étudié et caractéristique de leur temps et de leur lieu. Dans un sens différent, elles forment un parallèle avec le premier groupe d'images doubles. Dans les photos en noir et blanc de la rue Sainte-Catherine, ce sont les qualités de surface qui sont mises en valeur; dans celles de l'Abitibi, le choix et la combinaison des couleurs révèlent le goût de la culture. L'opposition entre les maisons peintes, les longs mois gris de l'hiver et les vastes espaces couverts de neige constitue un phénomène qui se reflète dans l'attention apportée à la couleur. Chaque photo de cette série est prise dans la même position et à la même distance afin de minimiser les changements d'espace et de temps et d'accentuer les modifications de la forme architecturale et de la couleur. Elles font connaître une sensibilité qui est particulière au Québec rural.

J'ai tenté, dans le présent article, d'analyser l'exposition de Szilasi, d'étudier de près la structure de son œuvre photographique et d'en extraire une interprétation plausible. Si j'ai exprimé certaines réserves, j'ai cependant consacré beaucoup d'espace aux images doubles car, à mon avis, ce sont les photographies les plus fortes, les plus complexes et, également, les plus captivantes de l'exposition. Celles de la rue Sainte-Catherine composent un tout, une entité différente de la première partie et, parfois, manifestent avec subtilité une maîtrise étendue de la forme et de la beauté. Les grands portraits et les photographies de l'Abitibi me semblent toutefois inférieurs au reste car ils développent des idées déjà lancées et explorées ici et ailleurs. Cela ne veut pas dire que l'exposition en souffre sérieusement mais qu'on y trouve des points relativement faibles, si on les compare à la rigueur et à l'ampleur de la plupart des photographies.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)