

L'extase photographique Quelques photographies montréalaises

Claire Gravel

Volume 34, numéro 136, automne–septembre 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53810ac>

[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

Gravel, C. (1989). L'extase photographique : quelques photographies montréalaises. *Vie des arts*, 34(136), 44–47.

Claire Gravel

Longtemps, la photographie a été le lieu de la représentation brute: aucune distance ne semblait exister entre l'image et son référent, aucun flottement, aucun doute quant à ce déjà été d'une certitude soigneusement encadrée.

On s'aperçoit, aujourd'hui, que la photographie est plus qu'un simple déclic, que sa réalité intime est souvent calculée et, qu'inlassablement, le photographe, comme le peintre, est à la recherche d'une chose qui se situe bien au delà de toute ressemblance, même si elle y participe.

Les œuvres de Sorel Cohen, Nicole Jolicœur, Angela Grauerholz, Jocelyne Alloucherie et Cheryl Simon, malgré leurs différences, travaillent à partir d'un corpus qui souvent ne leur appartient pas: photographies d'archives datant du siècle dernier (Jolicœur, Cohen), cartes postales de provenance inconnue ou dissimulée (Cohen, Grauerholz), repiquage de film d'amateur (Simon), diapos prises il y a plus de quinze ans (Alloucherie).

Le caractère d'intimité que l'on suppose entre l'artiste et son modèle se trouve miné par une distance vertigineuse due à la reproduction. Cette distance n'est pas rejet mais plutôt mise en garde: comme le disait le critique d'art Jean

L'EXTASE PHOTOGRAPHIQUE



Sorel Cohen
Re-reading two empires, 1989.
129,5 x 364 cm.

QUELQUES PHOTOGRAPHES MONTREALAISES

Clair, le regard étant une double garde, nos photographes s'attachent à cet espace qui est critique à bien des points de vue.

Peu sont des photographes de formation. L'analyse de Charcot a amené inévitablement Nicole Jolicœur à une réflexion sur la photographie, puisque c'est avec celle-ci que le psychiatre a bâti sa théorie. Avec *La Vérité folle*, en voulant montrer l'hystérie comme construction du regard de l'autre, Jolicœur met le doigt sur la fiction néfaste qui rappelle le stade du miroir: celle de la fusion entre vérité et réalité, qui sont, bel et bien, manipulées de chaque côté de l'appareil. L'hystérie était dans l'œil de Charcot et de son assistant: elle ne leur survivra pas. Demeurent ces documents truqués où le corps de la femme a servi d'enjeu théorique. Jolicœur ne rapporte-t-elle pas, dans son livre *Charcot - Deux concepts de nature*, cette phrase du docteur: «L'hystérie a ses lois. Et elle s'y soumettra!»

L'œuvre récente de Sorel Cohen, *Re-reading Two Empires* de 1989, parle du corps de la femme comme enjeu politique. Madame Récamier, peinte par David, a les pieds nus qui célèbrent l'idéal néo-classique du Premier Empire: l'idée



Jocelyne Alloucherie
Sans titre, 1989.



Nicole Jolicoeur
A chesnut oysel
Son nid si semble bel, 1988.

de nature s'est déplacée des moutons poudrés de Marie-Antoinette au dépouillement faussement ingénu de la femme du banquier. En médaillon, deux vieilles photos de pieds brisés de femmes chinoises, monstruosités sur lesquelles fantasmait un autre empire, juxtaposent la mutilation à la libération, toutes deux comme signes équivalents dans des systèmes totalitaires, imposant leur loi au corps féminin. Si les Chinoises ne pouvaient marcher, les Françaises mouraient comme des mouches de pneumonie, la beauté sans voile s'acclimatant mal aux hivers parisiens.

Si tout document est suspect, si vérité rime avec réalité dans une modernité non moins suspecte, on peut se demander ce qu'on peut photographier sans risquer de tomber dans ces pièges.

Eh bien! le contraire du monde réel. L'imaginaire.

Il y a les imaginaires de carton-pâte, ceux d'Holly King et de Lucie Lefebvre, maquettes, qui, photographiées, reprennent la même fusion de la vérité et de la réalité dans leur représentation.

Il y a les autres, indescriptibles, à la fois évanescents et immuables, à la fois lieux communs et lieux du sublime. De ces photographies où ce qui est donné à voir se dérobe toujours, reste invisible¹. Cet imaginaire a pour autre qualité d'être collectif. Ses images sont si banales qu'aucun effet de réel n'y accroche; en les nommant laconiquement *Interior* ou *Hotel*, Angela Grauerholz va jusqu'à récuser tout caractère spécifique.

Cet imaginaire généralisé, jamais ne l'avons-nous tant goûté qu'à notre époque où les cultures s'imprègnent les unes les autres, où l'homme revendique le droit à un savoir universel, se détournant de son ancrage vernaculaire.

Il puise dans le passé, brouille les pistes de ses appropriations, révèle des paysages sublimes à travers des cartes postales magnifiées, et, devant ces lieux impossibles, nous voilà comme frappés d'anesthésie. Nous croyons reconnaître, mais où donc avons-nous déjà...?

Notre mémoire confesse son usure; nous devenons semblables à ces infirmes qui ressassent le même souvenir en le modifiant à l'infini. Apparaît quelque chose de très troublant, le sentiment d'une perte. De quelle nature ou de quel ordre, nous ne savons trop. Un lent remords s'installe en même temps qu'un léger sentiment de culpabilité. Car l'oubli s'adresse au refoulé.

Jolicoeur et Cohen hésitent à se placer dans la position du voyeur. Cohen s'est longtemps penchée sur les rôles masculins et féminins de chaque côté de la caméra. L'identification à tous ces rôles à travers une série d'autoportraits a finalement grugé le principe même d'identité.

L'identité balayée, elle se rend compte que la réalité est une expérience seconde: «Devant un paysage, dit-elle, je pense à une photo de ce paysage qui me le donnerait avec plus de réalité.» Le titre *Perdu* s'applique bien à une réalité perdue de la représentation: il sous-tend deux images placées côte-à-côte, cocotiers et clocher, images universelles en



Angela Grauerholz
Interior, 1988.

ce qu'elles peuvent correspondre à des centaines d'endroits et susciter en même temps cette étincelle particulière, cette émotion de souvenir vague qui hante aussi les œuvres d'Angela Grauerholz, «qui fait revenir à la conscience amoureuse le Temps», écrivait Roland Barthes, celui de l'extase photographique.

En intitulant sa série *Beyond Recovery*, Cohen en épui-sait les consonances sémantiques: au delà du recouvrement (d'un objet perdu); au delà de la récupération (de ces sous-produits que sont les cartes postales); au delà de la guérison (par l'Art); au delà de la remise en garde, c'est-à-dire du regard, confronté à la dualité d'images hétéroclites dans cette même surface que Barthes appelait: la Mort plate de la photographie, que Cohen redresse encore (recovery).

Tout l'œuvre de Jocelyne Allouche se construit autour d'un noircissement de la lumière – le réel exsudé – comme sous le glas d'un remords dont le lit et son pendant, le tombeau, lieux vides, et pourtant, lourds comme ces ombres palpables, attestent la faillite de la représentation envers le présent. Le paysage, photographié par l'artiste, il y a plus de quinze ans, se reflète sur les parois vitrées des sculptures qui ont résorbé toute luminosité.

Ces monuments à l'échelle humaine s'infiltrèrent dans nos espaces privés qui perdent alors ce caractère différentiel, propre, intime.

A côté de ces demeures dont les surfaces brillantes renvoient l'image à elle-même, proclamant ainsi leur

constitution forclosée, les paysages se font le lieu de la béance. Leur ouverture dans ce qu'Allouche appelle «la mobilité de la lumière» se heurte à la dureté de l'architecture. Soudain, les ombres des arbres se déplacent sur les meubles d'ébène. «Ce sont des ombres, ces objets-là», dirait-elle: l'installation devient alors un immense paysage où le rapport au réel se brise dramatiquement dans son propre reflet. Les marronniers deviennent à leur tour des tombeaux; le ciel, le rideau déchiré du temple, une matrice pleine de vent, une lampe, un flambeau. La photographie assure la circularité des symboles, ouvrant l'espace sur un horizon surgi de ce qu'Allouche nomme «une image pure», devenue le lieu à la fois maudit et sacré de la signifiante.

C'est toujours de l'ailleurs que nos photographes parlent: des empires, de Charcot, des paysages lointains, d'Espagne et de France, car, comme l'écrivait Rimbaud, l'existence est ailleurs. Ce n'est que là que peuvent s'activer les processus mnémoniques: à travers la récupération et l'effritement du référent, l'abandon et la perte, cet ailleurs devient l'inscription du lieu originaire, lieu lisse d'un monde sans différences, monde qui perce à jour une mémoire collective profonde. ■

1. «The camera can obliterate the reality it records», a dit Sorel Cohen, dans une entrevue avec l'auteur, en avril dernier.