

Les photos-montages de Pierre Guimond Chromos déréglés à l'usage des temps modernes

Serge Jongué

Volume 25, Number 102, Spring 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54544ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jongué, S. (1981). Les photos-montages de Pierre Guimond : chromos déréglés à l'usage des temps modernes. *Vie des arts*, 25(102), 35–38.

SERGE JONGUÉ

LES PHOTO- MONTAGES DE PIERRE GUIMOND

CHROMOS DÉRÉGLÉS A L'USAGE
DES TEMPS MODERNES

Le photographe et photomonteur Pierre Guimond est né à Montréal, en 1945; il enseigne actuellement au Département des communications de l'Université du Québec à Montréal. A ses débuts comme photographe, en 1968, faisaient écho, l'année suivante, ses premières expériences de photomontage, dont quelques échantillons seront présentés en 1974, à Montréal, par la Galerie Espace 5. 1977 marque ses débuts officiels avec une exposition particulière de 77 photomontages qu'il présente au Centre Culturel Canadien de Paris et qui sera, par la suite, montrée dans plusieurs villes de France ainsi qu'à Liège et à Bruxelles. En 1980, Guimond a présenté au Québec plusieurs expositions de taille importante: Montréal, Sherbrooke, Joliette, Alma. Au chapitre de ses projets actuels, on peut signaler deux expositions itinérantes destinées au Japon et à la France, de même que deux ouvrages consacrés à ses photomontages, livres qui seraient publiés, l'un à Montréal, l'autre à Paris.

Entre Freud et Dracula, le film des Productions Nuit blanche réalisé par Michel Poulette sur le travail de Guimond, un court métrage sélectionné en 1979 par le Festival des Films du Monde de Montréal et primé la même année au Festival International du Film de Paris, concrétise bien l'important potentiel visuel du photomontage, veine originale d'expression que l'univers de Pierre Guimond illustre avec beaucoup d'actualité.

1. Pierre GUIMOND dans son atelier.



Le photomontage est une forme d'expression qui subordonne la technique et le matériau photographique à la pratique du découpage prise à la fois dans son sens prosaïque et dans son sens figuré. En ce sens, il peut être assimilé au découpage en général, technique picturale qui, avec l'acte de peindre, est un des gestes premiers de la création artistique. De plus, la notion de montage indique qu'à ce *découpage des temps modernes* correspond également l'idée d'une combinaison d'éléments divers, donc une donnée narrative. Si l'on se réfère à l'Allemand Raoul Hausmann (1886-1971), le premier théoricien de cette forme d'expression, le photomontage a des racines populaires. Hausmann déclare en avoir eu l'idée au cours d'un voyage dans la Baltique, voyage durant lequel il vit plusieurs «prototypes» de photomontages dans les maisons qu'il visita¹. Ajoutons à ceci, par souci d'exactitude historique, que le photomontage en tant qu'activité réfléchie, dont il faut attribuer la paternité au mouvement Dada² auquel le Berlinois Hausmann adhéra, a tout d'abord été expérimenté comme instrument *anti-artistique* dans le contexte radical de contestation sociale et esthétique que prônaient les dadaïstes. En conséquence, il importe de souligner qu'à l'origine il n'est qu'un outil pratique, qu'une voix dans le concert de ce vaste appareillage de subversion dada qui sera le seul catalyseur culturel d'un après-guerre européen hideusement tourné vers les nationalismes. Il est nécessaire dans le même temps d'ajouter que les horizons culturels du photomontage ne se restreignent pour autant, ni au jeu ésotérique des premières expériences dada, ni à la vocation d'agitation propagandiste qu'il acquerra en particulier avec Heartfield (Helmut Herzfelde, 1891-1968), pendant les années trente. Il faut dire que — et ce dès ses premières années d'existence — il a en quelque sorte *partie liée* avec la peinture, avec les sciences humaines et, notamment, la psychanalyse, et bien sûr, avec la photographie, domaine avec lequel il entretient des liens pour le moins complexes. Enfin, le photomontage doit être envisagé en dernière analyse comme un authentique symptôme culturel des diverses crises de civilisation qui secouent le 20^e siècle occidental. Partant, il était naturel que, de son apparition au sein de la société allemande durant la Première Guerre mondiale, il ramifie ses racines de dadaïstes en surréalistes, de deuxième conflit mondial en guerre froide, et de l'ennui endémique et profond des années soixante à l'exposition de 1968, où il réapparaît — tout aussi symptomatiquement — comme phénomène populaire. Aujourd'hui, le photomontage est toujours vivant, tant en Allemagne avec Klaus Staeck qui évolue dans cette voie royale de l'affiche, du message didactique, tracée avant lui par Heartfield, qu'au Canada où le Montréalais Pierre Guimond l'adapte à une visée plus photographique, à une vision plus familière à la perception culturelle nord-américaine.

Le photomontage oscille entre le trompe-l'œil et la création proprement dite. Bon nombre des centaines d'images que nous voyons quotidiennement sont des montages photographiques du réel. En effet, en s'adjoignant notamment, dès ses débuts officiels en 1839, la pratique de la retouche (devenue de nos jours un véritable art avec des virtuoses comme l'Américain Emilio Pacione) et, plus tard, celle du trucage, la photographie repoussait ses limites. Du carcan de l'enregistrement brut du réel, elle faisait sienne la potentialité de fondre plusieurs images en une seule. Cette présence banalisée du photomontage se niche aujourd'hui aussi bien dans l'illustration photographique de magazine que dans la publicité. Invisible dans la première, elle passe inaperçue dans la seconde, tant ce domaine nous a accoutumés à la représentation photographique concrète d'association d'idées, elles, tout à fait abstraites.

À ces images *construites* mais toujours fidèles au postulat de vérité de l'image classique qui transmet une vision ou un sens univoques, le photomontage de création oppose l'écartèlement permanent d'une image où coexistent des éléments radicalement étrangers. C'est dans cet espace du soupçon que le sociologue et le photographe Guimond jettent le masque de la logique et du cartésianisme pour se transformer en narrateur de l'inexprimable et en photographe de l'invisible.

Les photomontages en couleur de Pierre Guimond trahissent avant tout une culture et un a priori profondément photographiques. Contrairement aux collages littéraires de Max Ernst et dans un esprit visiblement différent des photomontages expérimentaux d'Hausmann, voire de ceux du militant Heartfield, ils combinent des éléments de nature exclusivement photographiques à l'intérieur d'un espace qui, même s'il est sujet à des distorsions d'échelle et à ces décors en contrepoint auxquels nous sommes habitués la publicité, garde un air de famille avec cette façon particulière de voir de la *camera obscura*. Ce sont des points de rencontre entre le prosaïque et l'indicible, un peu dans l'esprit de la première période du peintre Giorgio De Chirico qui, avec des assemblages d'objets concrets décrits dans une facture d'apparence très académique, parvint à évoquer ce nouvel exotisme mental qui fut une totale révélation pour les surréalistes.



2. Hôtel, 1975.
Photomontage; 39 cm 5 x 39,5.

De fait, il existe, sur le plan de la production de Guimond, deux visées relativement nouvelles par rapport à l'attitude des premiers praticiens du photomontage: la volonté *systématique* de se réappropriier l'immense quantité d'images photographiques produites par la société, et celle non moins forte d'organiser ces éléments, ces découpages, en un langage plus ou moins articulé. Avec Guimond, le photomontage n'est plus cet instrument voué corps et âme à une finalité qui lui est extérieure, que celle-ci soit politique (Heartfield) ou expérimentale (Hausmann), mais une entité qui fonctionne un peu à la manière du tableau, c'est-à-dire pour soi. D'un autre côté, il n'est également plus le seul fait du hasard, il ne se conçoit pas comme une sorte d'écriture automatique en images, mais surtout comme le fruit d'un long processus de travail.

L'urgence de ce besoin de réappropriation apparente Guimond au mouvement de la *figuration narrative* dans lequel, au cours des années cinquante, on voit se faire jour la préoccupation d'effectuer un inventaire des arts commerciaux et d'incorporer celui-ci à l'œuvre d'art en transformant sa nature, sa destination. Il est incontestable que ce souci de forger un vocabulaire pictural concret, cette approche sociologique des produits de l'art de masse, cette volonté de réunir dans un tableau plusieurs motifs

déclenchant un effet narratif, ces tentatives d'opérer la synthèse picturale d'une réalité temporelle impalpable et fuyante, sont des visées essentielles chez les Lichtenstein, les Fahlstrom et les Rosenquist. Il n'est pas étonnant de trouver ces données à l'œuvre dans la production de Guimond, d'autant plus que, rétrospectivement, elles sont présentes, du moins potentiellement, dans les premiers balbutiements du photomontage des années vingt³.

Enfant de l'après-guerre, Pierre Guimond a vécu l'époque de gloire des grands magazines d'information en même temps que celle de l'avènement de la télévision. *Life*, *Evergreen*, *Twen*, *Stern*, *Vogue*, *Look*: avidement, il les collectionne tous, puis il décide, un jour de l'été 1969, de briser ce bel alignement de bibliothèque, de découper et de réorganiser autrement «ces images qui donnent accès à tout un monde, qui rendent toute réalité disponible» (sic). De collectionneur, Guimond allait devenir

son photomontage initial, en deux étapes: celle de l'internégatif (un négatif de 4 pouces sur 5) qui lui permet de contrôler ses formats et de moduler les couleurs tout en donnant un effet unifiant à l'ensemble, puis celle du tirage photographique proprement dit (l'épreuve sur papier) qu'il considère comme le photomontage original, celui qui, à l'inverse du travail initial, aura un caractère permanent.

Dans la production de Guimond, au delà de certains thèmes traditionnels du photomontage comme celui de l'écorché, au delà de l'omniprésence du corps féminin, reflet circonstanciel de la permanence de la femme comme image privilégiée dans notre société, apparaissent un certain nombre de motifs récurrents comme celui de l'œil, du regard au singulier ou de son double: le masque du cosmonaute, le masque à gaz, la visière du policier, ou tout simplement les lunettes. A cette obsession du regard fait pendant une mise en scène des objets de la société de consommation: de l'automobile, en passant par la télévision, le sport et bien sûr les aliments. Violence, morbidity et froideur: voici les attributs qui caractérisent la prise de contact initiale avec les photomontages de Pierre Guimond. En cela, il pourrait être l'héritier d'Heartfield tout comme celui des ambiances figées des tableaux de Delvaux. Pourtant, ce qui subsiste de cette première impression est cette vive volonté de coercition de l'image banale, ce goût pour la dramatisation et pour l'effet de distanciation théâtral qui le rapprochent bien plus du cynisme consommé d'un Alfred Hitchcock et de la propension à la mise en scène dantesque que l'on retrouve par exemple dans les bandes dessinées de science-fiction d'un Jack Kirby et dans certaines des fresques du peintre Erro.

Certes, avec ses séries sur les hommes célèbres (Allende, Paul VI, Elisabeth II), ses fausses publicités (*Chanel, It's only natural*), et ses fausses images photographiques (*Hôtel*), Guimond pratique le détournement d'images avec ce sens du grotesque illustré par le caricaturiste Georges Grosz⁴ et avec un don du sarcasme longtemps cultivé par la bande dessinée underground. Mais l'épine dorsale de son univers semble résider ailleurs: dans l'illustration du vide présent entre le caractère anodin, anonyme, fragmentaire, de la réalité des sociétés post-industrielles et cette rumeur alarmante de la télévision décrivant l'état actuel de ce «village global» dont parlait McLuhan. Il s'agit pour Pierre Guimond, dans un de ces parallèles sardoniques dont l'Histoire a le secret, de faire un inventaire sans fard et d'établir les horizons de ce siècle de l'horreur avec la même farouche conviction qui anima jadis les tenants de l'esprit encyclopédique du Siècle des lumières.

Il était possible, il y a quelque temps encore, d'assister en direct au génocide viet-namien, tout en suivant de près le dernier match de baseball, et en se laissant ébranler par l'énumération des mérites du dernier modèle familial des automobiles Ford. Paradoxalement, la syntaxe des photomontages de Guimond joue sur les mêmes catégories d'expression que la télévision, ce médium de la simultanéité et de la fragmentation qui façonne notre perception contemporaine. De la bonne conscience de la succession et de la compartimentation, cette *réalité en miettes* est condensée en deux dimensions dans l'espace d'un tableau qui déplace et met en contact les pans d'un même monde qui pourtant s'excluent comme l'eau et le feu. A ce titre, la série de Guimond sur la vie nord-américaine est un éloge sarcastique de la promiscuité: les lèvres exquises des starlettes y sont exposées aux yeux sans vie des enfants décharnés du tiers monde; Lincoln, Gary Cooper et les syndicats américains s'y retrouvent complices devant le meurtrier de My-lai.

Ces tableaux en cinémascope empruntent à l'évidence des chemins réglés par les notions de condensation et de déplacement, propres à la théorie de l'inconscient. A l'intérieur de ces fresques, les découpages de Guimond fonctionnent comme des symboles: visages sensuels et équivoques de femmes diaphanes et inaccessibles, cohortes tiers-mondistes exorcisées sur un panneau publicitaire, vieillard asiatique cheminant sur la route d'un exode qui l'exclut à jamais de villes qui, édifiées comme autant de monu-



3. *Holiday Inn*, 1979.
Photomontage; 40 cm x 36,5.

démiurge. A la suite de premiers photomontages instinctifs comportant seulement deux ou trois éléments, il comprend vite la nécessité d'un *vocabulaire* de découpures suffisamment large pour lui permettre de s'exprimer. Et c'est le début de la constitution de cette banque visuelle à la tête de laquelle il fait aujourd'hui figure de quincailler de l'image, sinon de ferrailleur de la photo, parmi ces masses d'automobiles, d'avions, de paires de chaussures, de visages et de lunettes.

Pierre Guimond a parfois en chantier plus de dix montages à la fois, dont certains restent au point mort pendant plusieurs semaines si ce n'est plusieurs mois. Il faut chercher les raisons de la lenteur de ce processus de création tant dans la part inconsciente, onirique qu'il comporte toujours, que dans le choix difficile de l'élément adéquat, et même dans des considérations tout à fait techniques comme l'absence du *morceau* approprié. Pour Guimond, le photomontage est à la fois une vision et un puzzle. Plusieurs problèmes formels ponctuent en effet le processus de réappropriation des images à l'œuvre dans un photomontage: celui de l'état des documents utilisés, de leur format, celui de la qualité des encres et des papiers qui de nos jours se dégrade continuellement, celui de l'effet de la colle sur ceux-ci. Ces obstacles, Pierre Guimond les résoud en photographiant sa *maquette*,

ments à l'humanité, se sont transfigurées en forêts inhospitalières de gratte-ciel, de fusées et de drapeaux plantés sur un genre humain agonisant.

Il est révélateur, à ce titre, de noter que les premières expositions importantes consacrées au photomontage ont été organisées au début des années trente au moment même où le jeune surréaliste Jacques Lacan commence à publier ses textes sur la psychanalyse moderne dans la revue française *Minotaure*, bastion surréaliste qui regroupa à l'époque tout ce qui était espoir, fantaisie, débridement, émerveillement de la découverte et aussi conscience aiguë d'un avenir hypothéqué. La manière de reportage mental que Pierre Guimond élabore, en faisant passer l'incons-

cient collectif au vestiaire photographique, concrétise à la perfection le synchronisme historique de ces deux formes d'avant-garde. Comme un nouveau jalon vers l'expression de l'indescriptible, sa «petite chronique visuelle sur le siècle» (sic), à mi-chemin entre Cendrars et Gide, nous donne aujourd'hui le loisir d'arrêter un instant le tourbillon des images.

1. Jean-François Bory, *Raoul Hausmann*, L'Herne, 1972. Cité par Carole Naggar, *Hausmann et Heartfield*, dans *Zoom*, N° 33.
2. Fondé en 1916, à Zurich, par Tristan Tzara.
3. Carole Naggar, op. cit.
4. Grosz (1893-1959) participa à Dada Berlin, en 1918. Peintre, graveur, il fit aussi du photomontage.



4. *La Vie est triste*, 1980.
Photomontage; 37 cm 5 x 42.