

ETC



La confrérie des Ramboys

Evergon, Galerie Trois Points / Jocelyne Aumont, Montréal. Du 6 septembre au 30 septembre 1995

Réjean-Bernard Cormier

Numéro 32, décembre 1995, janvier–février 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35849ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

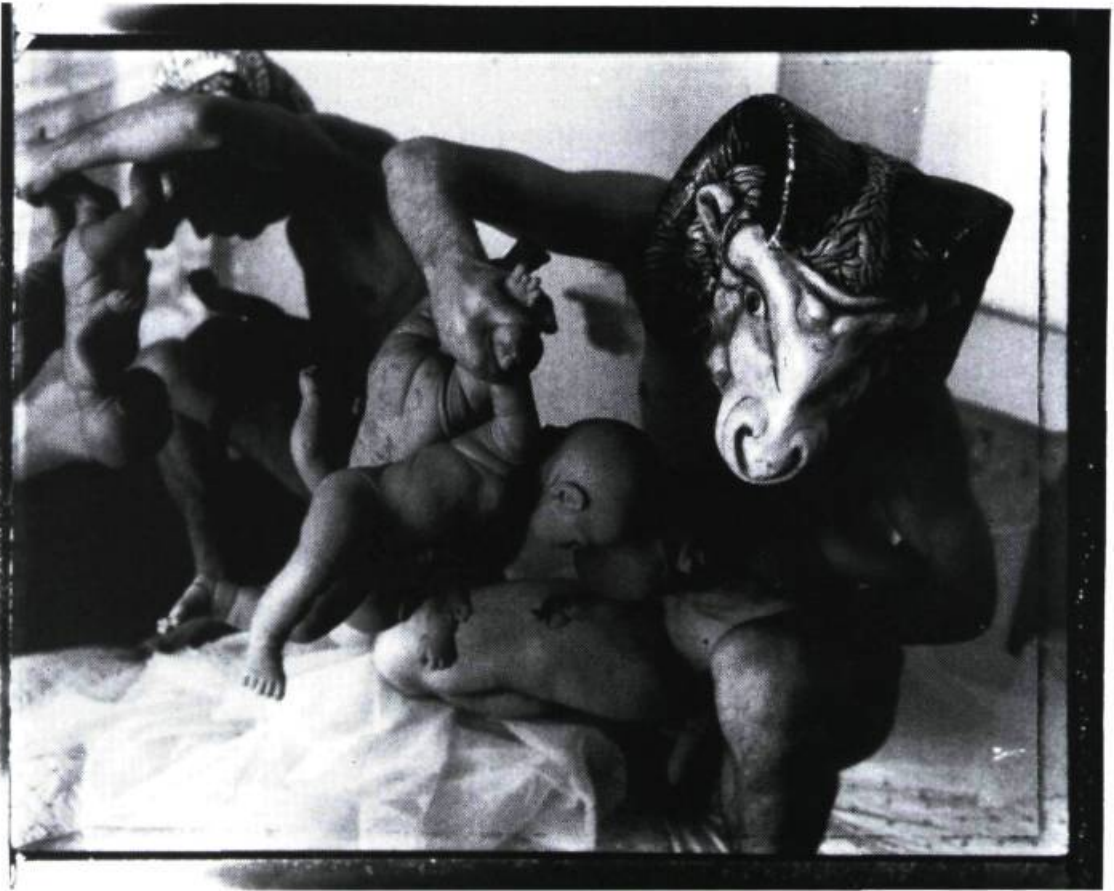
Cormier, R.-B. (1995). Compte rendu de [La confrérie des Ramboys / Evergon, Galerie Trois Points / Jocelyne Aumont, Montréal. Du 6 septembre au 30 septembre 1995]. *ETC*, (32), 52–54.

PHOTOGRAPHIE

MONTREAL

LA CONFRÉRIÉ DES RAMBOYS

Evergon, Galerie Trois Points/Jocelyne Aumont, Montréal. Du 6 septembre au 30 septembre 1995



Evergon, *Ramboy in Nursery with Mirror Image* (1991). Photographie en noir et blanc; 138 x 164 cm.

L'exposition « Ramboys Series » du photographe Evergon invite le spectateur, par des œuvres qui peuplent la galerie de personnages masculins quasi grandeur nature, à s'immiscer dans un monde fictif d'où jaillit l'impression d'être aussi confronté à des réalités quotidiennes, la masculinité et une sensibilité gay toujours à redéfinir.

En tant que construction imaginaire, ces œuvres (onze photographies noir et blanc, deuxième génération d'images d'abord prises en polaroid couleurs) ont pour visée la création d'une nouvelle mythologie. Le mythe devenant lui-même, comme moteur à création et transformation, un intéressant moyen d'influence et de réflexion sociales que ces œuvres révèlent et proposent en tant que tel. Étudier l'homme par l'homme, paradigme que l'on retrouve avec constance chez Evergon, est entre autres ici repérable dans le choix des poses qu'il fait prendre à ses modèles, recherchées, étudiées

voire classiques, évoquant de cette manière, plus la métamorphose des mentalités que des corps.

Les accessoires judicieux accompagnant ces modèles sont peu nombreux, chacun porte un masque stylisé de bélier sur la tête plus ou moins retiré vers l'arrière, donnant ainsi plus l'impression d'une coiffe que d'un masque ou alors de véritables coiffes imitant le haut de la tête d'un bélier. Ce signe de l'animalité porté sur la tête par les personnages indique assez bien que ce qui est archaïque, comme artefact dans l'œuvre, est paradoxalement placé à la hauteur du cerveau, lieu d'une réminiscence par la culture et l'imaginaire, à percevoir comme une amorce d'un repositionnement, d'une redistribution de l'opposition entre la nature originare et la culture contemporaine par laquelle nous pouvons l'appréhender, la connaître.

Comme personnages de certaines photographies, nous retrouvons des poupées pour cours prénataux (ou



Evergon, *Rites of Passage II*, 1992. Photographie en noir et blanc; 138 x 164 cm.

de secourisme) représentant très réalistement des garçons naissants. Leur présence dans trois photographies de cette série, des bébés naissants avec des hommes mûrs, pour un certain public, nous ramène à un débat politique controversé. Tandis que l'impact poétique de cette association, telle que traitée par Evergon, participe plutôt d'une utopie immédiatement perceptible. La fiction, élément constitutif du « je », ce dont le jeu de l'œuvre d'Evergon parle, tend à illustrer que celle-ci origine du monde de l'enfance. On pense au fameux « stade du miroir » chez Lacan lorsqu'à un moment particulier de la prime enfance, le bébé est placé face à un miroir où il se perçoit pour la première fois comme être à part entière, rompant ainsi avec le narcissisme primaire. Son premier rapport à la mère, sa joie le font d'abord se tenir debout face à lui-même, se reconnaissant et anticipant imaginairement la constituante de son corps à l'âge adulte. Ce stade premier de la perception de soi comme sujet servant à « établir une relation

de l'organisme à sa réalité¹ » fonde dès lors la fiction du sujet. Le côté ludique de l'œuvre amène donc le monde de l'enfance, qui par son côté mythologique est la prémisses de la psyché humaine.

Parfois s'ajoutent à la nudité des modèles des détails de leur vêtement ponctuant ou accentuant leur état de dénuement. Le fond sombre de chacune de ces photographies, sans perspective, fait office lui aussi d'accessoire, suggérant une atmosphère englobante, homogène, conférant à l'intimité des modèles une vulnérabilité et un ton protecteur rappelant peut-être la mère, le monde utérin. Cette présence de la mère sans qui, même mythique, l'existence patente des *Ramboys* ne pourrait avoir lieu, s'installe dans une opposition tacite avec la présence d'oiseaux, en tant que symboles phalliques et par la mise en scène d'un couple d'oiseaux préparés par les *Ramboys* pour le combat. Cette lutte entre symboles différents suggère un autre combat plus menaçant que ludique, vieux comme le monde et tout

aussi actuel, représentant le père primitif, une compétition basée sur la loi du plus fort, l'idée même d'une certaine virilité agressive. Cela s'inscrit bien dans la logique de l'œuvre; les *Ramboys* tirant leur nom de Ram, vivaient à la fois sous la protection, la domination et la menace d'une divinité archaïque généreuse et jalouse, représentée par le bélier symbolisant la promiscuité masculine, un monde exclusivement masculin.

Ainsi le mythologique baignant ces œuvres d'une voile intemporel pourrait sous un certain angle être compris comme «ram-mask» lui-même masquant le social en même temps qu'il le révèle, effet négatif positif d'un dispositif, qui est un monde clos, anonyme, indéfini, un labyrinthe quotidien, la vie comme champ d'errances où seul le symbolique tient lieu de repère, de fil conducteur. Fil symbolique qui permet à un sujet de se retrouver après les errances d'un corps à corps amoureux.

Ces œuvres denses ne tiennent pas lieu de fixations non plus que de fantasmes. La fixité de l'image et sa fixation sur papier, bases primaires du médium photographie versus le processus polaroid donnant une pièce unique non reproduisible, lieu de l'autodéveloppement (c'est-à-dire sans la nécessité du bain révélateur), serait plus l'indice d'une fuite échelonnée dans le temps que le sujet concret de l'œuvre. Par le croisement de ces deux processus de révélation chimique de l'image miroir sur miroir plus qu'effet miroir, la perte du processus de formation de l'image dans l'objet concret n'est visible comme trace qu'en périphérie, dans le hors-cadrage, où se laisse voir une double trace linéaire se joignant pour former quatre angles. Ces traces font paraître une bordure polaroid autour de laquelle s'ajoute un fond noir, servant lui-même à border l'image par un hors-champ couvert par la photographie en noir et blanc.

Tout aussi travaillé que la pose des modèles, l'éclairage accentué, les jeux d'ombre et de lumière font un lien évident à l'histoire de l'art faisant entre autre référence aux clairs-obscur caravagesques, accentuant les formes du corps, les magnifiant presque en les dotant d'un aspect statuesque tout en préservant la sensualité des chairs, la présence vivante du modèle. La sensualité particulière qui se dégage des œuvres est moins une déréalisation de la chair par une référence à un monde angélique qu'un hommage à la beauté des corps des *Ramboys*, qui dans leur univers fabuleux nous feraient croire à leur capacité de voler. Si un des modèles avec enfant semble être en plein vol, sur une autre photographie, un modèle vu de dos porte deux cicatri-

ces sur les omoplates, traces laissées par deux ailes sculptées déposées sur le plancher de la galerie. Si l'ange déchu est un mythe négatif, la perte d'un paradis, la présence des corps physiques nous le reconstitue quand l'artiste nous rappelle que la beauté est une voie, comme l'enseignait déjà Socrate. Mais il montre aussi que la beauté demeure sans les ailes.

Faisant partie depuis un bon moment des thématiques privilégiées par l'artiste, le personnage Rambo (Garçon-bélier) tel qu'utilisé dans ce présent projet accompagne une réflexion tirant ses références du monde littéraire particulier de William Burroughs ("The Wild Boys") et de William Golding ("The Lord of the Flies"). Cette réflexion prend appui sur des faits sociaux; l'artiste dans un texte explicatif sur ses œuvres place comme point de départ à leur réalisation une promenade à Chicago aux abords des lacs et des parcs, les peintures en aérosol sur les buildings, les arbres, les trottoirs indiquant des territoires raciaux de prostitués mâles. Ceci si l'on en croit la sociologie d'artiste que nous fournit par ailleurs l'artiste fabulateur sans masque².

Cette œuvre, par les modèles portant un masque ou une coiffe de bélier en tant que lien repérable proposant un point de rencontre entre les différents personnages, parle aussi de la solitude intrinsèque de l'être face à ses semblables. La tendance parfois fantasmagique et parfois réelle à aborder le monde par le biais d'un manque dont l'issue paranoïaque serait la subdivision de la société en sous-groupes bien définis est contrée ici par l'esthétique et la fable qui seules ramèneraient à une forme d'unité. Porteuse d'une mélancolie pour un paradis perdu ou à construire, fictivement du moins, le message politique de l'œuvre s'il en est, viserait peut-être à un parti-pris pour l'abolition d'un sens commun obtu et pour de plus libres séductions.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER

NOTES

¹ Jacques Lacon, *Écrits 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93.

² Voir Egon Brut and Celluloso Evergonni, *The Ramboys - A Bookless Novel*.