

ETC



L'image photographique en particulier

Emmanuel Galland *Dépôt(s)* et Samuel Lambert *Trios*, Galerie Clark, Montréal. Du 12 septembre 1996 au 6 octobre 1996

Josée Vinette

Numéro 38, juin–juillet–août 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35572ac>

[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

Vinette, J. (1997). Compte rendu de [L'image photographique en particulier / Emmanuel Galland *Dépôt(s)* et Samuel Lambert *Trios*, Galerie Clark, Montréal. Du 12 septembre 1996 au 6 octobre 1996]. *ETC*, (38), 44–46.

ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

MONTREAL

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE EN PARTICULIER

Emmanuel Galland *Dépôt(s)* et Samuel Lambert *Trios*, Galerie Clark, Montréal. Du 12 septembre 1996 au 6 octobre 1996



PHOTO : CAROLINE HAYEUR

Samuel Lambert, *Trios*, 1996. Épreuve argentique; 101,6 x 302,8 cm.

C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future que chaque photo (...) vient interpeller chacun de nous, un par un, hors de toute généralité.

Roland Barthes

Le malaise qui a longtemps rôdé autour de la légitimation du statut artistique de la photographie s'est enfin dissout. Il y a dix ans, René Payant se demandait encore « comment arracher la photographie à son usage ordinaire, comment retirer la photographie à la collectivité ? »¹. Cette fétichisation de l'instant, cette surdétermination sémantique, qui fait « qu'un seul élément est hypostasié comme lieu absolu et souverain de la signification »², était alors stigmatisé dans la pratique photographique. Il semble que l'art photographique

ait maintenant eu raison des critiques de sa technicité populaire puisqu'on voit apparaître des œuvres qui, plutôt que de dissimuler l'instance mécanique de leur production, s'en divertissent.

À la Galerie Clark, deux artistes proposent des travaux qui empruntent et mettent en scène cette réjouissance du dispositif photographique. Forts d'expériences antérieures, ils récidivent leur jumelage en galerie, permettant ainsi de faire des parallèles de pratiques tout en gardant une démarche distincte.

Un air de famille

D'abord, Emmanuel Galland propose une série de « portraits de portraits », souvenirs personnels voués à un étalage froid, voire clinique. *Dépôt(s)* agit en tant que



PHOTO : CAROLINE HAYEUR

Emmanuel Galland, *dépôts*, 1996. Épreuve argentique; 101,6 x 152,4 cm chacune.

citation puisque le sujet photographié est tiré d'une œuvre précédente intitulée *Pharmacie*. L'installation photographique était présentée lors de l'exposition *Du réel subjugué, Aspects de la relève canadienne* au Centre des arts Saidye Bronfman, en 1995. Galland s'absorbe plus encore dans ces motifs privés qu'il reprend avec bonheur. Abordés alors comme une étude de classification, de collection, d'arbre généalogique et d'autoportrait, il s'agissait là de photomaton, tirés de son album personnel, puis insérés dans des pots (dépôt(s)) contenant un liquide qui aurait voulu se faire passer pour du formol mais qui reste indéterminé. À vrai dire, ce liquide provoque le contraire de ce qu'il suggère : plutôt que d'aider à la conservation de la photographie (étant elle-même la conservation arrêtée d'une image dans le temps), il accélère le processus de dématérialisation de l'image. Il vient opacifier et créer un « dépôt » visqueux et jaunâtre au fond du récipient.

De grands formats photographiques, sagement disposés au mur, nous présentent sur fond blanc une sélection de ces photomaton mis en pot. Galland joue sur l'aspect léché, voire commercial, de ses photos. Quand il nous soumet, avec *Pharmacie*, son étalage pseudo-scientifique à saveur psychanalytique, il met entre

autres l'accent sur l'impact provoqué par le nombre, sur l'effet « all over ». L'apport individuel de chaque élément est dilué et réduit à jouer son rôle dans l'anonymat. Chaque pièce fait partie d'un tout homogène. La rencontre qui s'opère entre les images des deux expositions de Galland s'apparente à une mise en abîme, mais tient plus du redoublement, de la redite. *Dépôt(s)* opère de façon privée sur les éléments, les isole, leur donne plus d'importance et tend donc à commander, de par leur dimension exacerbée, ainsi que par le traitement qui suggère la réclame publicitaire, l'importance du sujet central du portrait. L'isolement et le format procurent à chaque photographie une nouvelle préciosité qui ne va pas sans évoquer le traitement aseptisé des sujets dénaturés d'Andrés Serrano.

Avec *Dépôt(s)*, les photographies qu'il prend de ces mêmes récipients suggèrent un désir de stopper la décomposition déjà amorcée et d'entamer le processus de conservation. Mais ce que *Dépôts(s)* autorise surtout l'artiste à reprendre sa place comme Auteur. Chacune des photographies redevient portrait et Galland, en reproduisant son propre travail, pose un regard efficace sur le processus de redoublement photographique au sein de ce jeu de distanciation personnel.

Le choix des portraits n'est pas innocent : tous ces gens conservés, collectionnés, mis en boîte font partie de son album personnel : père, mère, grands-parents, oncle, tante, de même que l'artiste lui-même. Le traitement public d'un sujet privé provoque une décontextualisation et un refoulement du « rapport affection-infection ». Mais ce qui frappe d'abord, c'est ce regard, la froideur administrative de la pose, ce traitement photographique similaire dans chaque portrait (sans doute dû à l'époque et au lieu où elles ont été prises) qu'a redoublé le traitement clinique de l'appareil de Galland.

Tentative de revoir la configuration familiale, de contrôler l'affect associé à ces photomaton, c'est un travail sur l'identité que propose Galland et cette identité est lessivée par le liquide, lavée, plus blanc que blanc. La distance créée par la mise de son arbre généalogique en « formol », embouteillé puis re-photographié nous amène à examiner comment cette double instance du jeu photographique finit par se pervertir, peut-être malgré Galland, en une espèce de sacralisation née de ce que « le photographe pille et préserve, dénonce et consacre tout à la fois. »³

Quant à Samuel Lambert, il instaure, avec ses *Trios*, un rapport plus transparent avec son sujet. Il s'intéresse aux trios de personnages en extérieur, et ces photos amateurs trouvées, empruntées, achetées résonnent de leur pouvoir d'évocation du passé. Mais en réalité, le travail de Lambert est principalement lié au questionnement des aspects du point de vue, de la composition et de la vision panoramique plutôt qu'à l'anecdote. Traitement à saveur formaliste, Lambert joue de trios en triolets en triptyques. Malgré le jeu des nombres et les agencements des clichés entre eux, malgré le format, le noir et blanc, la pose, le cadrage, le plaisir que semblent prendre les protagonistes à se faire photographier nous fait ressentir une légèreté et une joie qui rappellent celles qu'on prend à voir des photos familiales. Les trois personnages sont disposés au centre, comme les conventions de photos amateurs l'exigent. Agrandies considérablement puis recadrées, nous assistons à la rencontre de ces photographies d'autrefois qui se retrouvent côte à côte avec d'autres photos similaires, prises lors de rencontres familiales ou de fêtes d'amis.

Le télescope de notre regard sur ce Passé privé/public, sur la petite Histoire, suscite une réflexion sur

notre identité collective, bien au-delà du jeu formaliste. Il faut bien se l'avouer, ces photographies amateurs nous convoquent à un voyeurisme civilisé. Le regard franc, posé droit devant et en plein centre de l'objectif, destiné d'abord à la postérité familiale, voit sa finalité détournée, trafiquée. Ce naturel de la pose et du regard sous-entend la présence d'un quatrième personnage, à la fois omniprésent et manquant à l'appel. L'œil du photographe capte tout et c'est sa place vacante que le spectateur assume. Cet œil appelle notre mémoire collective à travers la complicité suggérée des poses naturelles et enjouées d'une époque révolue. Un va-et-vient incessant entre cette identification sociale et la position formelle des portraits anonymes invite le spectateur à se questionner sur l'identité de ces personnes, puisqu'on ne sait pratiquement rien des événements ni des liens qui rapprochent ces gens.

Réflexion sur la perte (du temps qui passe, de la définition photographique due à l'agrandissement, de l'identité), Lambert pose lui aussi un regard omniprésent et créateur sur cette appropriation de portraits. Son travail pourrait s'accommoder de cette citation de Marcel Duchamp : « C'est le regardeur qui fait le tableau ». Car pour Lambert, « c'est [dans] la rencontre de ce hasard mis en scène que se réfugie le savoir-faire, c'est à dire le savoir-choisir de l'artiste. »⁴

Avec ce duo d'artistes, ce qui nous est donné à voir est donc moins un rapport personnel avec les sujets, tel qu'on le croirait à première vue, qu'une réflexion sur la photographie. L'appropriation des pratiques commerciales comme des techniques amateurs chez Galland et Lambert prouve qu'on peut bel et bien s'engager à faire valoir un sujet central et faire de la photographie plus qu'un usage ordinaire.

JOSÉE VINETTE

NOTES

¹ PAYANT, René, *Vedute - Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 536.

² *Ibid.*, p. 537.

³ SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, coll. 10/18, 1983, p. 86.

⁴ CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1992, p. 70.