

CV Photo

Expositions

Numéro 40, automne 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21311ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1997). Expositions. *CV Photo*, (40), 28–29.

Expositions

John Max

Galerie Vox, du 20 mars au 20 avril 1997



«Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits.»

A. Artaud, *Le théâtre et son double*¹.

«Quelque chose suit son cours.»

S. Beckett, *Fin de partie*².

L'hiver dernier, John Max présentait à la galerie Vox un ensemble d'images tirées de projets antérieurs, dont *Open Passeport* et *On the Wings of a Mosquito*, réalisés entre les années soixante et les années quatre-vingt. À l'exception d'une série de douze portraits repris littéralement de l'essai *Open Passeport*, ce choix d'images apparaît ici dans un nouvel assemblage à l'intérieur duquel Max propose une nouvelle lecture de son œuvre photographique³.

Au mur de la galerie, sur une ou deux rangées — horizontales ou verticales — les images se succèdent, serrées les unes contre les autres, pour former des blocs compacts. Au premier abord, on est frappé par la très grande diversité des scènes, envahi d'une surabondance d'impressions. Aucune logique apparente ne semble réunir ces images dans une séquence narrative comportant un début et une fin. Il s'agit de situations de la vie quotidienne, banales, insignifiantes, de portraits en gros plan, de paysages, de scènes du monde du spectacle — le cirque, les coulisses —, de nus. Celui qui connaît John Max y reconnaîtra l'univers personnel du photographe, les membres de sa famille — mère, femme, enfant —, ses amis les plus proches. Mais ici, l'absence de titres, de dates, d'indications de lieu, nous laisse au dépourvu face aux

images, sans références, sans point d'appui. C'est donc moins à un récit autobiographique et descriptif auquel Max convie le spectateur qu'à une expérience directe et intime de l'image, à une sorte de conversation feutrée au terme de laquelle se découvre une dramaturgie qui cherche à rendre visible, par le détail anodin, l'intimité d'un sujet.

Si, au premier regard, ces images se présentent comme une énigme, un examen plus approfondi nous permet d'y déceler une sorte d'air de famille. John Max a pris parti pour le plan rapproché, le gros plan, refuse la belle image léchée, l'idéalisation du sujet. On dirait même de certaines images qu'elles sont techniquement malhabiles avec leur gros grain qui nous rappelle sans cesse l'espace de la photographie. Le refus de tout artifice dans la mise en scène — les figures sont le plus souvent centrées — oriente immédiatement l'attention sur l'attitude du modèle, sa gestuelle, son regard, quelquefois sur la relation qui s'établit entre deux êtres.

Les individus que photographie Max ne tiennent aucun compte de l'objectif. Ils semblent fermés sur eux-mêmes, tout entier absorbés par la situation, telle cette mère qui surveille son enfant, ou cette autre qui vient tout juste d'allumer la dernière bougie d'un gâteau d'anniversaire et qui évoque en nous celle d'un magicien faisant apparaître quelque objet fabuleux. Ailleurs, se sera une vieille dame en train de décorer un arbre de Noël, ou cet homme à l'attitude timorée qui, dans les coulisses, baisse pudiquement les yeux devant le regard amusé d'une danseuse de music hall parfaitement à

John Max, *Untitled*

tirée de la série *Open Passeport*, 1972

Paise dans sa nudité. D'autres images, par contre, ont une résonance plus dramatique, comme celle d'un enfant qui tend désespérément les mains vers un plat de nourriture tout juste hors de sa portée.

Si, à certains moments, le photographe se tient à une distance respectable du modèle, se fait l'observateur attentif du regard de l'autre, à d'autres moments, il crée l'événement. Il provoque ce regard, cherche à traverser l'image sociale, à percer l'intimité de ses sujets, à déjouer les mécanismes de défense soigneusement mis en place par l'individu qui se protège du monde. L'objectif est parfois si près du modèle qu'il semble littéralement happer le visage de celui-ci comme si le but du photographe était de prélever la part cachée de l'être pour la ramener à la surface visible.

La série d'images constituées exclusivement de portraits est exemplaire de ce jeu. Comme dans le photomaton, les figures se présentent sur des fonds clairs, mais le cadrage très serré autour des visages produit des images qui les apparente davantage à la photographie de passeport. Les visages sont réduits à l'état de masques qui expriment tantôt la perplexité, tantôt l'impatience, tantôt le comique. Certains sujets semblent embarrassés par la proximité de l'objectif, sourcillent, pincent les lèvres, ferment les yeux. À l'opposé, certains d'entre eux acceptent de jouer le jeu et fixent du regard l'objectif qui leur fait face. La présence de chacun se joue ainsi dans la manière d'affronter l'objectif ou de n'en tenir aucun compte.

Pourtant, malgré la proximité physique instaurée par le gros plan, le modèle impose une distance. Les regards restent voilés, impénétrables. Tous ces individus semblent plongés dans leur solitude. Leur présence grave, silencieuse, rend vaine toute velléité de recours aux mots pour élucider ce qui est en train de se jouer là. L'effet de proximité physique produit par le gros plan exacerbe l'écart entre l'image prise et la réalité intérieure, insaisissable. C'est ce qui rend à la fois troublantes et fascinantes certaines images de l'exposition.

Néanmoins, ce qui est perçu un moment comme une fermeture sur soi, une résistance, se révèle être l'intensité d'une présence, l'instant même où le modèle ayant perdu sa contenance se donne dans sa fragilité, sa vulnérabilité. La densité d'une présence soutenue par les noirs profonds qui en dramatisent l'effet. Ce noir, dont Henri Michaux a dit qu'il était une boule de cristal d'où il voit sortir la vie⁴. Ainsi que l'a

Expositions

déjà observé Patrick Roegiers, «partagé entre le désir de se montrer et celui de rester caché, le sujet échappe et, tout en s'exposant préserve et accentue le mystère de sa présence⁵.»

Une seule image fait exception, une des dernières de l'exposition, celle d'un vieillard assis sur son lit d'hôpital. Face à l'imminence de la mort, les masques tombent. C'est, de tous les personnages photographiés, le seul qui vous regarde droit dans les yeux d'un regard limpide et franc. Son calme est néanmoins teintée d'une certaine inquiétude. Si les autres images nous saisissent par leur aspect mystérieux, celle-ci, malgré cette apparente sérénité, nous paraît quasi insoutenable.

Considérées une à une, ces images, prises à l'état de masques, constituent des sortes de hiéroglyphes qui participent de ce nouveau langage concret que revendiquait Artaud dans son Théâtre de la cruauté, un langage nu, dépouillé, fondé essentiellement sur l'intensité physique de la présence de l'acteur. «Une sorte de langage unique entre le geste et la pensée», dit Artaud. «Un langage visuel fait de mouvements, d'attitudes, de gestes qui prolongent leur sens, leur physiologie, leurs assemblages jusqu'aux signes⁶.» Ensemble, à la manière d'une partition, les images que proposent John Max réinventent pour la photographie, dans l'espace du silence qui est le sien, le Théâtre de la cruauté. À la surface du monde, d'un geste, d'un regard, d'une mimique, il esquisse les états psychiques, les impulsions les plus secrètes de l'esprit. «Une Parole d'avant les mots», comme le dit encore Artaud. Pour l'entendre, il faut s'en approcher.

Serge Allaire

1. Antonin Artaud, «Le Théâtre de la cruauté», *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1964, p. 153.
2. Samuel Beckett, *Fin de partie; Comédies et actes divers; Oh les beaux jours* suivi de *Pas-moi*, Paris, Minuit, 1969, p. 28.
3. L'exposition comprend soixante tirages de 16 x 20 pouces tirés de *Open Passport*, présenté à la Galerie de l'Image, à Ottawa, en octobre 1972 et dix-sept tirages de 20 x 24 pouces tirés du projet *On the Wings of a Mosquito*, présenté à la galerie Dazibao, à Montréal en février 1984.
4. A. de La Beaumelle, «Fonds noirs, 1937-38», *Henri Michaux*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1978, p. 35.
5. Patrick Roegiers, *Le rêve du naufrage*, Paris, Chêne, 1985, p. 89.
6. Artaud, «Sur le théâtre balinais», op. cit., p. 138.

Jean-Luc Moulène

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
April 25–June 22, 1997

“The historian, like the camera, always lies.” In discussing history's inevitable inaccuracies, historian Norman Davies recalls how the impossible task of the historian has been likened to that of the photographer. The former must collate as many sources as possible in order even to begin to reconstruct history as a whole, while the latter must multiply the number of images of a single subject if verisimilitude is the aim. Somewhat in keeping with the spirit of the quantitative and non-event-based approach to history of the *école des Annales*, French photographer Jean-Luc Moulène's multiple and mundane images of people in given societies appear to purport generic anecdotes of daily urban life as historical data. So be it. Our construct of history is, fortunately, no longer solely involved with declarations of war and the signing of treaties. But what about art?

While Cartier-Bresson's “decisive moments” resulted in documentary photography led slightly astray into the realm of compositional poetry, or of reality's inherent surrealism, the furtive quality of Moulène's photographs results in precisely that: furtiveness. In other words, the fifty-two very large-scale silk-screened and mostly colour prints of street scenes, stores, and transportation presented at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAM) and grouped under the cleverly polysemic title *Déposition* had much more to do with mode and affect than with the content of

the images themselves. Plastered directly on the curvilinear walls of the MAM's snail-shaped room, Moulène's grainy “posters” quite visibly espoused the asperities of the museum's architecture. Not only was the rough and ephemeral presentation conventionally street-like, but, given the acid-green paint that saturated the museum's walls, the show's overall effect was decidedly hip. As hip, say, as the blurred, ground-angle shot of a young woman's legs in skin-tight fluorescent leggings and flanked by a dog's lower body with red penis in full bloom.

But then again, Moulène's purposefully slipshod and often off-centred images are innocuous: a woman lifting her glass in what appears to be an airport café; a kneeling, small figure of a man working on the final touches of the newly renovated façade of a police station; a set of outdoor steps littered with cigarette butts. While aesthetic plays on form, colour, and scale are diffuse, they remain sufficiently present to keep us musing. However, they do seem to belong to the exhibition's concept rather than to the individual images, which, viewed in succession, remain void of any distinctive feeling or continuity of vision. More than anything else, what this formal literacy conjures up is the seductive strategies of advertising. What, then, one wonders, is Moulène trying to sell. Anecdote as History? It's already been bought. Art as a reality show into which each viewer will project his or her own emotions? Perhaps.

Jennifer Couëlle

Jean-Luc Moulène
(sérigraphie)
tirée de la série
Déposition, 1997
120 x 176 cm

