

ETC



## Les apparences de La Photographie

*Photographie et Immatérialité*, Mois de la Photo, Marché Bonsecours, Montréal. Du 5 septembre au 15 octobre 1997

Christine Desrochers

Number 41, March–April–May 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/441ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desrochers, C. (1998). Review of [Les apparences de La Photographie / *Photographie et Immatérialité*, Mois de la Photo, Marché Bonsecours, Montréal. Du 5 septembre au 15 octobre 1997]. *ETC*, (41), 28–32.

# PHOTOGRAPHIE

## MONTRÉAL

### LES APPARENCES DE LA PHOTOGRAPHIE

*Photographie et Immatérialité, Mois de la Photo, Marché Bonsecours, Montréal.*  
Du 5 septembre au 15 octobre 1997



Bertrand Gadenne, *Les Papillons*, 1988. Photographie. Détail de l'installation.

**P**ourquoi l'Immatérialité ? Ce concept philosophique refait surface à l'ère du cyberspace et semble de mise chez les commissaires d'arts contemporains<sup>1</sup>. Un thème à la mode ou un opérateur heuristique capable de nous aider à cerner de nouvelles manifestations artistiques ? Selon Florence de Mèredieu, les développements de la technologie, son intervention croissante dans la réalisation et la conception de l'Œuvre d'art transforment totalement la notion de matière ou de matériau artistique. « Entendue non plus comme substance — visible, pesante, étendue — mais comme onde, énergie ou corpuscule, la matière se voit peu à peu déma-

térialisée »<sup>2</sup>. Présentée dans le cadre du Mois de la Photo en septembre dernier, l'exposition *Photographie et Immatérialité* offre deux avenues d'exploration de cette thématique. Marcel Blouin y révèle l'immatérialité perceptible dans le processus de création, alors que Marie-Josée Jean a choisi des œuvres où l'immatérialité s'affiche dans le mode de présentation.

Ce qui se montre, ce qui se cache...

Le volet *Les incorporels* de la commissaire Marie-Josée Jean propose des œuvres qui interrogent le support et ses

conditions de possibilité. Si l'on suit le texte du catalogue, la commissaire explore l'immatérialité dans le sens d'une dématérialisation ou encore d'une déterritorialisation du support conventionnel de la photographie. En choisissant de nous montrer une photographie qui s'affirme comme processus, environnement, dispositif ou flux lumineux, Jean favorise la temporalité propre de l'événement à l'instantanéité de l'image fixe. La quasi totalité des œuvres choisies nous demandent, par leur organisation spatiale parfois complexe, des déplacements dans l'espace, un engagement postural particulier. Toutes les œuvres présentées nous rappellent que l'immédiat de la perception ne se propose jamais sous une forme stable mais dans un flux perpétuel.

À cet égard, l'installation vidéo de Jean-François Cantin, *Ecchymose*, nous fait vivre une expérience perceptuelle où de multiples espaces sensoriels sont sollicités. Le rapport son/image inscrit cette expérience dans l'instant présent. Un maillet frappe l'image projetée à l'écran, tel un tambour. Cantin met en scène son propre corps, se résumant parfois à l'œil, parfois au torse nu. S'interposent entre les plans de l'écran, une poupée emmaillottée et une chaise qui se balancent dans un mouvement pendulaire. Cette géographie corporelle et matérielle se voit assénée de coups par l'instrument de persécution situé à l'arrière de l'écran. Chacun des coups sur l'écran produit l'illusion que l'image s'extrait de son plan de projection. Une disposition spatiale nous rappelant, non sans inconfort, que nous contrôlons moins bien ce qui est derrière nous, ce qui se cache. Ces états affectifs ne sont pas sans évoquer certaines installations de Bill Viola. Le bruit amplifié de ce dispositif lent mais régulier souligne la temporalité, la durée dans le temps de cet événement qui blesse, comme le titre semble le suggérer. Dans un tout autre registre d'affects, la deuxième installation de Cantin, intitulée *Vanité*, nous invite à repenser la luminosité, le visible et l'éphémère. Une lentille disposée dans l'espace canalise les émanations lumineuses qui proviennent des fenêtres, les projetant ensuite sur le mur. Le mur devenant ainsi le support de projection. Le rapport du signe à la réalité dépend ici du déroulement du temps, condition *a priori* de la perception. La montre fixée au mur témoigne de cette contiguïté. Cette objectivation de la lumière n'est pas nouvelle chez Cantin; il creuse le médium de la lentille depuis des années. Toutefois, le choix d'utiliser ici une seule lentille sert particulièrement bien le propos de l'exposition. Réduire ici la captation de l'image à l'optique nous rappelle entre autres choses que le mécanisme technique de captation fut expérimenté bien avant que l'idée même d'une inscription de la lumière soit envisageable. Cette installation simple mais non simpliste nous ramène à l'essence du dispositif photographique, soit la lumière.

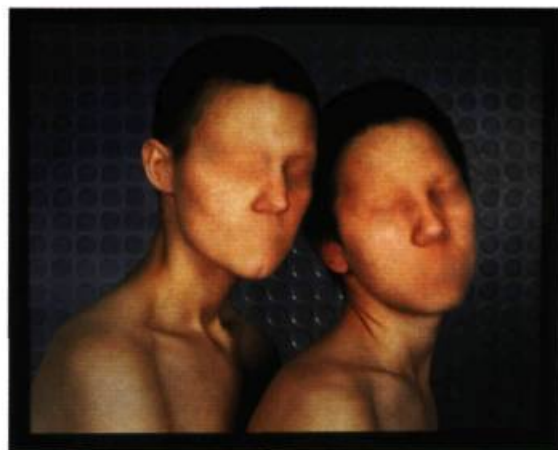
C'est certes avec l'installation intitulée *Le Regard des morts*, d'Alain Fleischer, que cette volonté de se dérober à l'instant figé du photographique semble la plus manifeste. En suivant un couloir, nous sommes plongés dans une chambre noire où des images flottent dans des bacs remplis d'eau. Ces portraits de disparus, comme le titre le suggère, ne sont pas stabilisés par un fixateur. Le passage du temps décollera par conséquent lentement l'émulsion de son support de papier : quelques jours plus tard, on ne trouvera plus de traces de ces visages qui nous regardaient. Le décollement de l'émulsion trahit ici l'écoulement du temps. De manière à tout le moins ingénieuse,



Rose Farel and George Parkin, *Untitled # 2*, série *Black Room*, 1992-1993. Cibachrome; 140 x 120 cm. Courtoisie Tz'art & Co., New York.

Fleischer permet au support d'apparaître lentement, de *refaire surface*. L'installation *Artefact* de Marie-Christiane Mathieu explore également ces tensions entre matière et représentation. Sur une table sont disposés les tessons d'un petit bol chinois et un hologramme nous donnant l'illusion de l'existence de l'intégrité de cet objet. L'apposition de ces deux modalités du visible trompe le regard. L'objet réel prend un caractère vétuste, alors que l'hologramme présente l'objet intact comme un souvenir impérissable, indestructible. Comme le dit si bien Florence de Mèredieu, « l'hologramme est sans doute la plus spectrale des apparitions qui peuplent le monde de l'art »<sup>3</sup>.

À quelques pas de là, les petites images de Marie-Jeanne Musiol contrastent par leur sobriété. Disposées sur les murs, ces luminescences produites par procédé Kirlian<sup>4</sup> nous révèlent les champs magnétiques dont sont pourvus les corps minéraux, végétaux et animaux. Les qualités esthétiques de l'ensemble de l'installation occultent l'aus-



Aziz & Cucher, *Pam and Kim*, série *Dystopia*, 1995. Cibachrome digitalisé; 101,6 x 127 cm. Courtoisie Jack Shainman Gallery, New York.

terité de ces images prises isolément. Une soixantaine de ces reflets irisés envahissent les murs et créent des motifs quasi entrelacés de formes lumineuses. Le halo énergétique fascine depuis longtemps. Marcel Duchamp se passionnait pour cette exsudation magique des corps vivants<sup>5</sup>. Cette transformation du signal électrique par procédé Kirlian ouvre une parenthèse médiologique dans l'exposition. On peut se demander quels rapports ces images entretiennent-elles avec la réalité ? En d'autres mots, ce



Alain Fleisher, *Le regard des morts*, 1995. Détail de l'installation. Courtoisie Galerie Michèle Chomette, Paris.

procédé photoélectrique rappelle l'importance de ne pas cantonner l'indicialité à la trace d'une réalité référentielle. Tout comme l'échographie qui repose sur la numérisation d'ultrasons, la relation de contiguïté entre le signe et son référent peut parfois prendre la forme d'un encodage.

L'installation de Daniel Canogar, *Boundaries of the Self*, se joue de notre curiosité. Dans un coin sombre et retiré, l'image d'un corps masculin se cache en partie derrière un mur cylindrique. La sinuosité du mur dissimule l'espace de projection. Cette organisation spatiale nous incite à nous avancer et même à nous incliner pour reconstituer l'ensemble du corps. En dérogeant ici aux tics habituels d'exposition, on prend conscience des conventions immatérielles qui régissent l'art contemporain, et dans une certaine mesure de la manière dont l'installation se voit sujette à de nombreux maniérismes scénographiques. En ce qui concerne l'exploration du flux lumineux cependant, les travaux de Bertrand Gadenne séduisent davantage. L'installation *Deux Papillons* nous permet presque de palper l'immatériel. Des jets de lumière diffusent une

image dont seule l'interruption du faisceau lumineux par les mains permet d'en révéler le contenu. Deux petits papillons fragiles sensibles à tout mouvement apparaissent dans la paume de nos mains. Notre corps devenant ainsi la surface réceptrice sans laquelle l'image ne peut être captée. Cette installation, certes la plus touchante de l'exposition, met en scène « l'émergence de l'image, son apparition dans l'acte singulier de perception »<sup>6</sup>. Un peu comme dans l'anamorphose, les installations de Gadenne demandent une participation du corps pour sortir l'image du chaos, nous rappelant une fois de plus que l'immédiat de la perception ne se propose jamais sous une forme stable mais dans un flux perpétuel.

#### Ce qui authentifie, ce qui trompe

Le volet *Images mentales/Photographie trompeuses* du commissaire Marcel Blouin privilégie l'instantanéité de l'image fixe. L'immatérialité est explorée ici en regard du processus de création. Le commissaire déplace l'immaté-



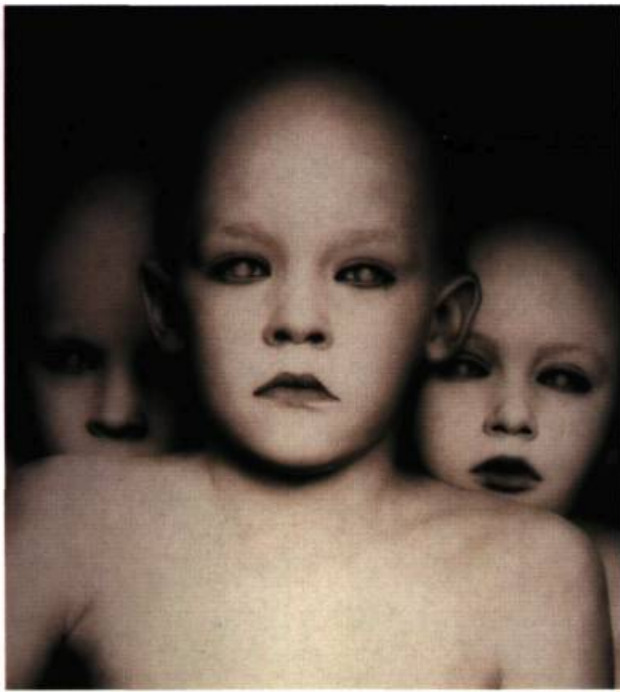
rialité au niveau du processus mental ou de l'image mentale qui participe à toute représentation du monde<sup>7</sup>. La question de l'image trompeuse se révèle cependant agaçante. De vieux relents de rhétorique platonicienne animent cette problématique qui concernerait peut-être davantage aujourd'hui la pratique de l'information. Pour tromper, il faudrait que ces images prétendent montrer à la fois le *réel* et le *vrai*. Est-ce que les artistes photographes jouent encore à défaire cette prétendue *transparence* de la photographie ? Mais peut-être devrais-je nuancer mes propos et délaisser quelques instants le processus de création pour penser aux effets produits sur le spectateur ?

À cet égard, il est vrai que les images de la série *Bunker* d'Erasmus Schröter, sans nécessairement nous tromper, brouillent les frontières entre le réel et la fiction. Empruntant leur *look* à la pub, ces photographies extrêmement séduisantes et léchées ne sont pas sans rappeler les travaux de Harry Callahan, où la couleur joue un rôle prédominant dans la syntaxe de l'image. En maître de l'éclairage coloré, Schröter donne des allures de temples

mystérieux à quelques-uns des 24 000 bunkers de protection allemands laissés le long des côtes européennes. La photographie agit ici comme constat d'action ou d'événement éphémère. Ces reconstructions d'environnement architecturaux ne nous sont perceptibles ou n'existent que par la photographie. Le médium photographique permet d'établir un lien entre l'immatériel et le matériel. C'est également le cas pour la série *Black Room*, de Rose Farrell et Georges Parkin, où nous sommes en présence de mises en scènes qui dépeignent une atmosphère de torture et d'internement. Ces images nous donnant l'effet de dioramas baroques où le portraituré est plongé dans un univers complexe et biscornu. Cette scénographie explore des affects qui sont très près des travaux de Joël-Peter Witkin. Fait particulièrement intéressant dans ce travail, c'est qu'à l'instar de l'instantanéité de l'image fixe, ces photos réussissent à instaurer un léger décalage temporel. Il faut du temps pour lire ces images, l'iconographie y est complexe et chargée.

Alors qu'on a plutôt tendance à opposer les nouvelles technologies de l'image aux dispositifs de représentation conventionnels, le choix d'œuvres de Blouin réussit à établir des associations et des analogies heuristiques entre des manifestations d'intelligence visuelle issues de moyens technologiques différents. Chez Carol Dallaire, *Portrait de l'artiste allant et venant à cent pas juste avant une mauvaise chute*, c'est le langage algorithmique d'un logiciel de simulation qui lui permet de produire une représentation du monde naturel. La présence soutenue des pixels dans ces paysages produit un effet saisissant de dématérialisation. Par contre, les personnages I.L. et E.L. qu'il a inventés lors de séries précédentes ne le quittent plus... et ajoutent à cette série un effet narratif trop insistant. Combinant les manipulations numériques à la mise en scène sur le terrain, la série *Le jeu de la règle* d'Alain Fleischer constitue en quelque sorte une forme de Land Art à l'ère du cyberspace. Les corridors d'une piste, les terrains de soccer sont trafiqués, non sans humour, de manière à faire ressortir les règles et conventions qui animent ces jeux. Le plan de l'eau défiant la gravité dans *Piscine Olympique* produit une dissonance cognitive discrète mais épatante.

Par son recours à la pose, la série *Dystopia*, d'Aziz et Cucher, joue les conventions du portrait et nous offre une représentation du corps humain saisissante. En effet, la lumière diffuse, le cadrage assez standard et les contrastes modérés donnent à ces images une allure fort conventionnelle, alors que « le contenu de la représentation est le théâtre de tous les dérèglements »<sup>8</sup>. Qu'est-ce que ces orifices scellés nous révèlent sur notre rapport au monde ? Cette chirurgie numérique produit un corps représenté comme parfaitement aseptisé. Probablement la meilleure méthode d'asepsie... Trêve de plaisanterie, ces images constituent une critique acerbe des représentations du corps véhiculées dans les médias. Mais ces photographies nous trompent-elles ? Ne peut-on y déceler assez facilement une part de manipulation ?<sup>9</sup> La série *Silence of the Eye*, de Désirée Dolron, située de l'autre côté du mur, nous permet de poursuivre dans la métaphore génétique. Si dans *Dystopia*, l'œil est supprimé, ici Dolron le transforme. La photo *Nick*, choisie par les organisateurs pour publiciser l'exposition, constitue l'élément fort de cette série. De



Désirée Dolron, Nick, série *The Silence of the Eye*, 1995. Épreuve Fugiflex, 120 x 120 cm. Courtoisie Inge Hardeman, Pays-Bas.

grandes dimensions<sup>10</sup>, cette image présente trois enfants qui nous regardent. Ils sont nus, chauves et semblent dépourvus de pupilles. Cet œil étrange représente peut-être un système visuel inédit. Car nous n'avons pas l'impression que ces petits êtres soient aveugles, ils semblent nous fixer du regard. Toutefois, un détail important, ce type de pupille élargie ne reflète plus le monde. L'effet-miroir de la pupille tel qu'on le connaît est ici absent. Quelle est la fonction de ce nouveau trait génétique, à quoi est-il adapté<sup>11</sup> ? La similarité frappante des trois visages évoque également l'idée de clonage, de manipulations génétiques. Peut-on voir dans ces allusions à la génétique une allégorie sur la génération d'images photographiques à l'ère des manipulations numériques ?

L'exploration des œuvres, facilitée par le très bel espace du Marché Bonsecours, fait ressortir une qualité, un *effet photographie*... Malgré les nombreuses transmutations du dispositif photographique présentées par Jean et Blouin, il ressort une qualité sensible de ce médium qui déborde largement la question de son statut ontologique et touche la relation qu'il entretient avec le spectateur. En se servant de l'immatérialité comme opérateur théorique, les commissaires ont réussi à identifier les enjeux artistiques importants qui définissent la photographie : que ce soit du côté de la création ou de la réception, l'imaginaire domine la relation référentielle, filtre et recompose les perceptions.

CHRISTINE DESROCHERS

#### NOTES

<sup>1</sup> Le Mois de la Photo à Paris présentait l'année dernière l'exposition *L'Immatériel Photographique, du fantastique, du grotesque*. À ne pas oublier l'exposition *Les Immatériaux*, présentée à Paris en 1985 au Centre Georges-Pompidou.

<sup>2</sup> Voir le bel ouvrage, très approfondi, de Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bords, 1992, p. 310.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>4</sup> Il faut voir le nombre de sites internet consacrés au procédé Kirlian. Ces luminescences sont extrêmement populaires dans les cercles Nouvel Âge, où là aussi on se passionne pour l'invisible et l'immatériel.

<sup>5</sup> F. de Mèredieu, *ibid.*, p. 322.

<sup>6</sup> Voir le texte de Marie-Josée Jean dans le catalogue d'exposition, *Photographie et Immatérialité*, Montréal, Vox Populi, 1997, p. 43.

<sup>7</sup> Cette question de l'image mentale est très en vogue, avouons-le, ces dernières années, depuis les ouvrages de Michel Denis et surtout le boum théorique suscité par l'avènement des sciences cognitives. C'est pourquoi je déplore un peu que le commissaire définisse uniquement la portée de la notion d'image mentale à partir des observations de Voltaire.

<sup>8</sup> J'aurais bien aimé avoir écrit cette phrase mais Vincent Lavoie en est l'auteur. "L'Immatériel photographique, du fantastique, du grotesque", *Parachute*, n° 86, 1997, p. 30.

<sup>9</sup> Ces images feraient fureur dans un colloque sur la chirurgie plastique... La photographie numérique rompt avec les spécificités de la matière optico-chimique de la photographie. Obtenue par prise de vue directe ou par reproduction (en utilisant un scanner), l'image n'est plus une empreinte analogique du réel, mais un enregistrement de données dans un langage étranger aux questions de ressemblance. Quoi qu'il en soit, dans la mesure où notre expérience du monde naturel nous a permis de rencontrer suffisamment d'êtres humains pour se construire un modèle, ces images de d'Aziz et Cucher ne trompent pas mais elles n'en sont pas moins extrêmement dérangeantes.

<sup>10</sup> Les dimensions imposantes de ces œuvres leur confèrent une corporéité insistante. C'est d'ailleurs le cas pour l'ensemble des travaux qui composent ce volet.

<sup>11</sup> Cette hypothèse pourrait s'appuyer sur le titre *Nick*, qui désigne dans la langue anglaise une modification de la structure génétique.



PHOTO: JEAN-FRANÇOIS LENOIR

Jean-François Contin, *Vanité*, 1997, Installation in situ; lentille, projection, montre, trépied.