

ETC



« Attitude de la machine » ou syncope de la mémoire
Yan Giguère, *Chavirer*, Galerie Vox, Montréal. 17 mai 16 juin 2001

Julie Hétu

Number 56, December 2001, January–February 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35348ac>

[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

Hétu, J. (2001). Review of [« Attitude de la machine » ou syncope de la mémoire / Yan Giguère, *Chavirer*, Galerie Vox, Montréal. 17 mai 16 juin 2001]. *ETC*, (56), 47–49.

Montréal

« ATTITUDE DE LA MACHINE » OU SYNCOPE DE LA MÉMOIRE

Yan Giguère, *Chavirer*, Galerie Vox, Montréal, 17 mai – 16 juin 2001

dès l'entrée à l'exposition de Yan Giguère, tenue à la galerie Vox – petite salle rectangulaire sans trajectoire implicite – une première photographie s'impose d'emblée : celle de l'*Autoportrait*. Sa position anticipe l'idée qu'il faut s'en faire, soit le point de vue ou « l'attitude de la machine »¹, dans les rapports instaurés entre mouvement et arrêt du mouvement. Les autres photos – également aux zones floues ou très floues, nettes ou très nettes – établissent le rythme syncopé qu'affiche l'esthétique choisie par l'artiste. Yan Giguère présente des clichés réalisés à l'aide d'appareils photo bas de gamme, qui construisent d'eux-mêmes ces radicales coupures entre l'élément focalisé et les hors champ. Dans une même photo, cohabitent alors mouvement et arrêt du mouvement, soit une volonté de saisir « des lieux réels, impossibles à voir autrement sans l'oeil de la caméra² ».

Dans un premier temps, le regard circule rapidement et effleure les lettres en caractères gras : *Chavirer*. Il revient ensuite sur la photographie intitulée *Autoportrait*, point de départ de l'articulation de la pensée de l'artiste et également moment d'arrêt dans l'élan que celui-ci a choisi de donner au contenu formel des clichés, en présentant des images où tout suggère l'étourdissement et le chavirement. Seule une photo installée au mur – qui est voisine de l'*Autoportrait* et qui nous présente un écran de ciné-parc dans un lieu désert – fait exception. Ces deux photographies font face à l'ensemble de l'exposition, tels deux baromètres référentiels permettant de saisir le ton choisi pour cette iconographie hybride.

Pour donner ce ton à l'ensemble des œuvres photographiques incluses dans l'énigmatique cryptogramme, la photo *Autoportrait* entreprend sa première arabesque entre mode de représentation et saisie du réel. L'arabesque décrit ici un parcours sinueux, court et sans rupture. Yan Giguère exprime la réalité dans sa *manifestation plurale*³ en affirmant, par sa démarche, l'élasticité du réel. Il nous propose ensuite la scène suivante : l'artiste ou le jeune homme qui vous regarde, la jeune femme dans la baignoire qui regarde l'homme, le spectateur, à côté de vous, qui regarde la femme qui regarde l'homme, puis qui vous regarde. Il y ajoute l'écran blanc de ciné-parc, que l'on a déjà regardé et qui pour l'instant ne projette rien d'autre qu'une désertion de cet immense monochrome blanc, pourtant si apaisant.

Ce moment intime dans une salle d'eau – que l'on identifie d'entrée de jeu à un lieu de l'intime méticu-

leusement choisi – rend compte de la structure signifiant/signifié qui chevauche le réel pour renouer avec les outils de sa représentation. Ces outils, images dé-cousues de sens au premier abord, servent à « déformer la réalité pour la rendre signifiante »⁴. Le mécanisme semble efficace, puisque les données sémantiques transmises par le connu sont rendues avec beaucoup de justesse, malgré le décalage entre ce qui nous est donné à voir et ce qui est représenté.

C'est entre mouvement et arrêt du mouvement que s'entame le chavirement. Le regard se laisse manipuler par les perceptions intelligibles qui orientent la cohésion de ces photographies juxtaposées en des formats uniformisants. Pourtant, le contenu de l'image, lui, dévie de l'uniformité présentée par son contenant, construisant un jeu de la mémoire : trouver la référence et l'inscrire dans une logique hétérogène, ainsi qualifiée parce qu'elle est élaborée sur différents niveaux d'interprétation. Il s'agit en quelque sorte d'une transition entre les photos, tels des « foyers errants »⁵. Le vagabondage du focus se prolonge dans celui des sujets et des cadrages, ce qui correspond à l'acte de mémorisation de la réalité. En effet, les mécanismes de fonctionnement de cette étourdissante jonglerie de la cohésion permettent d'expliquer les parallélismes entre réalité et mémoire de la réalité et ce, en un geste non forcé qui rappelle celui de la lecture d'une définition lexicale servant à se réapproprier le sens d'un mot ou à en découvrir le sens. Prenons ici pour exemple le titre de l'exposition, *Chavirer*, où cette notion de *chavirer*⁶ se retrouve dans l'image d'une tempête de neige qui révèle deux corps perçus comme deux petits points noirs dans l'envahissant tourbillon de blanc. D'autres impressions – telle celle de l'eau qui tourbillonne – suggèrent la définition lexicale et primaire de *Chavirer* en rappelant ce qui sombre, ce qui coule. L'élasticité du sens réel d'une notion qui suggère le mode de représentation : voilà, à mon avis, le moteur de l'exposition de Yan Giguère. Un mot simple appartenant à l'univers du connu, avec toute la complexité et la subjectivité qui font naviguer les perceptions d'un individu vers l'interprétation collective.

La force de cette exposition repose sur le choix tout particulier de ces anachronismes réorganisés. Le spectateur, après une lecture éclairée du sujet présenté par l'artiste, est appelé à surligner certaines subtilités des trajectoires qui mènent aux mots et celles qui mènent du mot au sens. Dans *Autoportrait*, l'association faite à cette scène du quotidien renvoie à « l'image de soi, ou l'injonction de son beau moment »⁷, sans toutefois

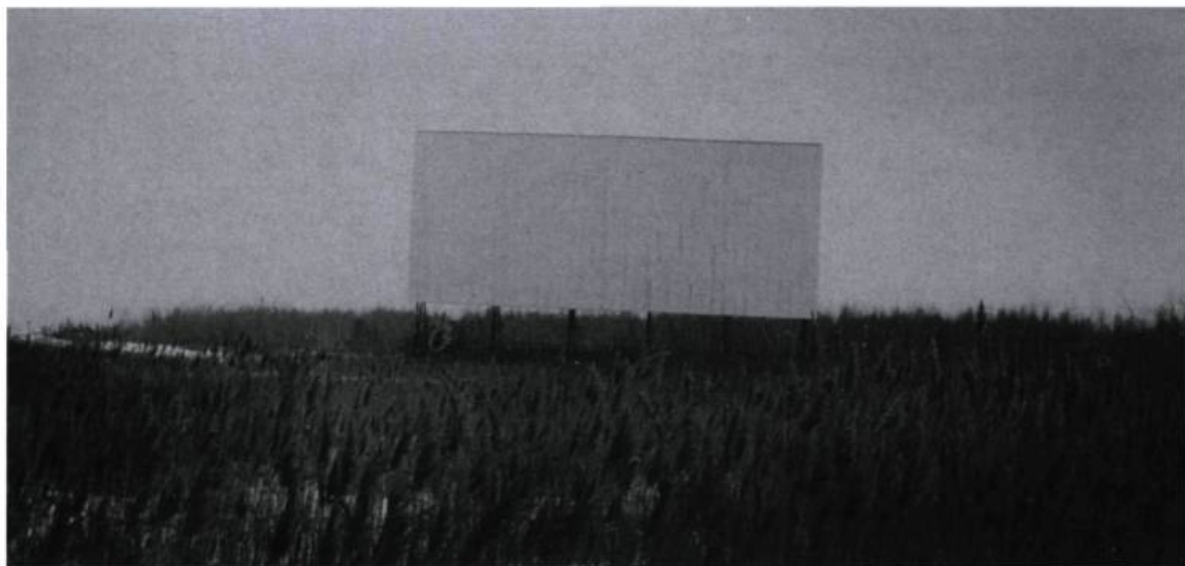


Yan Giguère, *Chavirer*, 2001. Photographie; 130 x 150 cm.

imposer aux spectateurs l'univers intime de l'artiste, le projetant plutôt dans un univers subjectif qui se rapproche de l'intimité de celui qui regarde.

Le travail de Yan Giguère ranime donc le propos entretenu sur la photographie en art actuel, qui sous-tend l'idée qu'il ne serait plus possible de croire en la vérité de ce médium. Mais a-t-on déjà pu croire en ce mode de transmission du réel comme étant lui-même objet de cette réalité ? La photo a certes pris forme pour rapprocher le peintre de sa volonté de reproduire le monde sans le tricher, mais sitôt ce fait accompli le peintre, le photographe et le peintre devenu photographe ont exploré diverses avenues pour renouer avec une vérité plus complexe, ne se limitant plus au calque du visible. Prenons par exemple le rectangle blanc que constitue l'écran de ciné-parc et qui occupe un espace similaire à celui de la baignoire.

Ces deux éléments, reconnus dans la réalité matérielle comme éléments distincts, une fois mis en relation, donnent naissance à une tierce réalité, issue de ces deux « protagonistes ». Ce nouvel état des choses remet en perspective le véritable sens attribuable à l'image. Depuis quelques années, la photographie observe le quotidien et reconduit le tracé du dit banal pour en récupérer l'effritement. Une fois ces moments du quotidien rabattus sur eux-mêmes, il est possible de rétablir le discours du sublime, par un dialogue trivial. Marie-Josée Jean, dans la revue *Espace*⁸, cite un commentaire de Wolfgang Tillmans, « je ne suis pas intéressé par une seule façon de voir, mais par la constitution de réseaux d'images et de significations capables de refléter la complexité du sujet ». Cette notion d'ensemble d'images, abordée par Tillmans dans le texte *Le réseau et l'image*, de Marie-Josée



Yan Giguère, *Chavirer*, 2001. Photographie; 80 x 150 cm.

Jean, explique bien le travail réalisé par Yan Giguère, et cette nouvelle approche de la photographie qui se retrouve dans les œuvres récentes des artistes tels Nathalie Caron, Nicolas Baier, Alain Paiement. Yan Giguère délaisse les dispositifs d'installation en réseau, où circulent des trajectoires visibles qui orientent la compréhension, pour se concentrer sur des rapports inhérents à l'image. La cohésion s'organise ainsi dans un circuit virtuel qui siège dans la pose du réel. L'artiste tente alors pour un court moment de ralentir l'élan de la complexité, afin de libérer, de fixer et d'observer son phrasé. Quelle soit accessible ou non, cette image fixe du quotidien reste tout aussi obscure que le vaste contexte dans lequel elle évolue. Voilà un saut dans l'inconnu qui devrait retenir l'intérêt du spectateur.

JULIE HÉTU

NOTES

- ¹ Octavio Paz, *Deux transparents. Marcel Duchamp et Lévi-Strauss*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, pour la traduction française, p. 16.
- ² Jérôme Delgado, « La réalité comme vous ne la voyez pas », *La Presse*, mercredi, 6 juin 2001, p. C6.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ *Dictionnaire Le Petit Robert 1*, Paris, 1985, p. 1814.
- ⁵ Jean-Pierre Latour, « Glissement au bord d'un trottoir glacé », galerie Vox, Montréal, hiver 2001.
- ⁶ *Chavirer*, selon *Le Petit Robert 1* (1985, p. 297), signifie : « [1701] : prov. cap virar « tourner la tête » (en bas). I. V. intr. 1. Mar. En parlant d'un navire, s'incliner de telle sorte que l'eau entre par les ouvertures du pont et le fait se retourner sur lui-même. V. Basculer, couler, renverser (se), sombrer. « Nous fûmes deux fois près de chavirer » (CHATEAUB.). 2. Se renverser. Ses yeux chavirèrent. V. Rêvulser (se). « Épouvante ! Le paysage chavire » (MART. du G.). V. Chanceler, vaciller. 3. Fig. s'abîmer, sombrer. « Ainsi les nations les plus grandes chavirent! » (Hugo). II. V. tr. 1. Faire Chavirer. Chavirer un navire pour le réparer. V. Cabaner. Par ext. V. Bousculer, renverser. Des matelots « entrent, chavirant les chaises » (Loti) 2. Fig. Renverser, retourner. Fam. *J'en suis tout chaviré* : ému, retourné.
- ⁷ Hervé Guibert, « L'image de soi, ou l'injonction de son beau moment ? », Bordeaux, William Blake and Co. Edit., 1988.
- ⁸ Marie-Josée Jean, « Le réseau et l'image », *Espace*, no 55, printemps 2001, p. 14.