

Corps et chaos
Regard sur le travail récent de Christine Major
Body and Chaos
in Christine Major's Recent Work

Édith-Anne Pageot

Numéro 76, automne 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67199ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pageot, É.-A. (2012). Corps et chaos : regard sur le travail récent de Christine Major / Body and Chaos: in Christine Major's Recent Work. *esse arts + opinions*, (76), 58–61.

CORPS ET CHAOS

REGARD SUR LE TRAVAIL RÉCENT DE CHRISTINE MAJOR

PAGEOT

EDITH ANNE



Christine Major, *Dissociations (les meneuses de claqué)*, de la série | from the series *Crash Theory*, 2011.
photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

IN CHRISTINE MAJOR'S RECENT WORK
BODY AND CHAOS

Délaissant l'imagerie animale pour laquelle elle est généralement connue¹, la Montréalaise Christine Major travaille depuis 2011 à la production d'un ensemble de tableaux regroupés sous le titre *Crash Theory*. L'iconographie de ce projet est inspirée d'images provenant des bibliothèques, des archives, d'autres œuvres d'art ou d'Internet et qui relatent des événements de nature catastrophique : accidents de voiture, disparition d'Amelia Earhart, effondrement des tours jumelles à New York, etc. Le titre du projet fut d'abord attribué à un tableau bien antérieur, un grand triptych présenté dans le cadre de l'exposition intitulée *Terreurs intimes*² (2000). En fait, le rapport qu'entretiennent les actes de désublimation et de désordre avec une certaine sensualité était déjà contenu, en germe ou de façon plus ou moins explicite, depuis près d'une décennie dans le travail pictural de l'artiste. La tension entre corps et chaos, quant à elle, a été plus ouvertement explorée dans la récente exposition *Ninfa moderna*³ (2010), qui mettait en scène des corps de jeunes femmes affalés, avilis dans des décors en ruines inspirés à l'artiste par les actes de violence relatifs à l'affaire Jaycee-Lee Dugard. Dans ce cas, le désordre de la mise en scène se trouvait associé à un érotisme pervers.

Crash Theory poursuit l'exploration d'un même registre de sentiments. C'est pourquoi, sur le plan thématique, on peut situer ce projet dans un parcours qui, partant de l'exploration d'une relative érotisation de l'angoisse (*Terreurs intimes*, 2000), passe par des sentiments d'aliénation et d'isolement (*Vivarium*, 2004), pour explorer enfin la dialectique entre déchéance et survivance (*Ninfa moderna*, 2010). D'ailleurs, *Crash Theory* intègre des réminiscences des corps écroulés, flottants, résistants, en suspension, fétiches ou obscènes qui peuplaient *Ninfa moderna*. Sauf qu'ici, collisions, fatras et dépotoirs automobiles sont juxtaposés à des types d'activités récréo-sportives où le corps féminin est communément érotisé. L'ensemble des tableaux fait se côtoyer des *pom pom girls*, des *cow girls* et des scènes tragiques d'accidents de voiture. Dans la culture cinématographique populaire, la *pom pom girl* et la *cow girl* correspondent généralement à des clichés qui les présentent comme des femmes superficielles et hypersexualisées. De fait, la juxtaposition d'accidents de voiture et de figures féminines évoquant de tels clichés peut certainement être interprétée comme une volonté de signaler la faillite de telles images sur le plan humain. Mais il me semble qu'à elle seule, cette lecture féministe qui pervertit le fantasme masculin femme/voiture n'épuise pas le sens des tableaux.

Il y a dans *Crash Theory* une profonde ambiguïté, tant sur le plan de la trame narrative que sur celui de la forme. La juxtaposition de zones plus ou moins abstraites, très gestuelles, à d'autres, plus achevées, qui sont figuratives, ainsi que l'empilement de plusieurs images sources transforment le tableau en une sorte de palimpseste où le récit demeure énigmatique, à demi révélé. En résulte une tension émotive palpable à laquelle les empâtements font écho. Ne donnant pas tout à voir tout de suite, *Crash Theory* fonctionne un peu comme le désir, c'est-à-dire cet état d'attente où le plaisir est toujours différé.

Sur le plan de la forme et de la composition, je ne peux m'empêcher de signaler certaines affinités, non intentionnelles, entre *Dissociations* et les stratégies formelles mises de l'avant par Degas dans ses pastels

1. On se souviendra, par exemple, de l'exposition intitulée *Vivarium* que lui consacrait le Musée des beaux-arts de Montréal (du 21 octobre 2004 au 13 mars 2005). Cette exposition rassemblait un ensemble de tableaux mettant en scène, ou en cage, toute une population animale – tigre, éléphant, singe et chien sauvage – qui semblait tirée de la faune sauvage de l'Inde.

2. *Terreurs intimes*, exposition individuelle présentée en 2000 à la galerie Axe Néo-7 Art contemporain de Hull (Québec) et à la Galerie La Centrale/Powerhouse de Montréal (Québec).

3. *Ninfa moderna*, exposition individuelle présentée en 2010 à la Galerie Donald Browne, à Montréal (Québec).

4. Ce titre est emprunté à Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002. C'est de là que vient à l'artiste l'idée de la dialectique déchéance-survivance.

Shedding the animal imagery for which she was generally known,¹ Montreal artist Christine Major has been working on a series of paintings since 2011 under the title *Crash Theory*. The iconography in this project draws from images of calamity—car crashes, Amelia Earhart's disappearance, the collapse of the Twin Towers in New York, among others—culled from libraries, archives, the Web, and other artworks. The title of the project had first been given to a much earlier painting, a large triptych presented in an exhibition titled *Terreurs intimes* (2000).² In nascent or variously explicit form, sensually imbued desublimation and disorder were already in evidence in the artist's work of the last ten years. The tension between body and chaos had also been more frankly explored in the recent exhibition *Ninfa moderna* (2010),³ which staged the slumped, debased bodies of young women in ramshackle settings inspired by the violence surrounding the Jaycee-Lee Dugard case. Here, the disorder conjured a perverse eroticism.

Crash Theory pursues the exploration on the same emotional register. From a thematic point of view, one can thus situate the series in an exploratory continuum from the relative eroticization of anxiety (*Terreurs intimes*, 2000) to the sense of alienation and isolation in *Vivarium* (2004), and carrying on with the dialectic between degradation and survival in *Ninfa moderna* (2010).⁴ *Crash Theory* incorporates reminiscences of the broken, disengaged bodies, fetishized and obscenely suspended in their resistance, that populate "Ninfa moderna." Except that here the collisions, the clutter, the scrapyards are juxtaposed with the kinds of recreational sports activities that habitually sexualize women's bodies: pom-pom girls and cow girls accompany tragic scenes of traffic accidents. In popular cinematic culture, the cheerleader and cow girl are generally associated with clichés of superficial, hypersexualized women. As such, the juxtaposition of car crashes and clichéd images of women may certainly be interpreted as an attempt to call attention to the bankruptcy of such images on a human level. It seems to me, however, that a feminist reading focused on the subversion of male car/woman fantasies cannot fully exhaust the significance of these paintings.

On a narrative as much as a formal level, there resides a profound ambiguity in *Crash Theory*. Juxtapositions of somewhat abstract, highly gestural areas with more polished, figurative ones, together with the layering of source images transform the painting into a kind of palimpsest, its narrative remaining enigmatic, only half-articulated. A palpable, emotional tension ensues (as reflected in the impasto treatment). By not immediately revealing everything, *Crash Theory* functions somewhat like desire, this anticipatory state of ever-deferred pleasure.

In terms of form and composition, I can't help point out some unintentional affinities between *Dissociations* and the formal strategies that Degas employed in his late 1890s pastels representing dancers in the wings. One unexpectedly finds in *Les meneuses de claque* the anonymous faces, contorted postures, promiscuous bodies, energetic and gauzy frou-frous (or pom-poms), and vaguely-delineated confined spaces that surround Degas's dancers. In Degas, all these elements—the vagueness (which some have interpreted as a tendency toward abstraction), the anonymity, the hard-to-define postures—make the representation deliberately ambiguous, and the power relationship equivocal, as it oscillates between attraction

1. Recall, for instance, her exhibition "Vivarium," at the Montreal Museum of Fine Arts (October 21, 2004, to March 13, 2005), which brought together a collection of paintings that staged—or caged—an entire population of animals—tiger, elephant, wild dog—seemingly drawn from Indian wildlife.

2. "Terreurs intimes," a solo exhibition presented in 2000 at contemporary gallery Axeneo 7 in Hull, Quebec, and at La Centrale Galerie Powerhouse, in Montreal, Quebec.

3. "Ninfa moderna," solo exhibition presented in 2010, at Galerie Donald Browne, in Montreal, Quebec.

4. This title is taken from Georges Didi-Huberman's *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé* (Paris: Gallimard, 2002), from which the artist's debasement-survival theme likely derives.



Christine Major, *Fausse relique (la disparition d'Amelia Earhart)*, de la série | from the series *Crash Theory*, 2011.
photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

de la fin des années 1890 qui représentent des danseuses en coulisse. De façon inattendue, on retrouve dans *Les meneuses de claque* l'anonymat des visages, les postures alambiquées, la promiscuité des corps, le caractère dynamique et vaporeux des frous-frous (ou des pompons) et les espaces confinés vaguement définis dans lesquels évoluent les corps des danseuses. Chez Degas, tous ces éléments – c'est-à-dire le flou (que d'aucuns ont interprété comme une tendance vers l'abstraction), l'anonymat et les postures difficiles à circonscrire – rendent la représentation délibérément ambiguë et, ce faisant, le rapport de pouvoir équivoque puisqu'il oscille entre l'attraction et la répulsion, entre l'objectivation et l'individuation de la danseuse⁵. Quelle serait la spécificité de tels effets dans *Crash Theory*?

J'aimerais suggérer qu'ici les zones d'ambiguïté, l'indicible du récit et la violence voilée (ou retenue) évoquent une sensibilité ambivalente, un état qui fait coexister des sentiments d'angoisse et, à la fois, de ravissement, cette « inquiétante étrangeté » (*das Unheimliche*) dont parlait Freud⁶. Pour ce dernier, le concept d'inquiétante étrangeté sert à décrire la tension entre la tentation et l'horreur, entre le désir et la crainte, qui résulterait d'un processus d'intériorisation d'images dérangeantes à l'origine (ici, des images issues des médias et de la culture populaire), mais devenues familières. Dans le cas qui nous occupe, l'inquiétante étrangeté surgit d'une certaine érotisation de l'horreur, d'un rapport un peu troublant entre le corps et le fracas mécanique. D'ailleurs, la juxtaposition de figures sexuées à des scènes de collisions où les déchets s'entassent provoque un inconfort qui n'est pas sans rappeler – dans une version beaucoup plus réservée, j'en conviens – le climat du film très controversé

5. Richard Kendall, « Signs and non-Signs: Degas' Changing Strategies of Representation », dans Richard Kendall et Griselda Pollock, *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*, Londres, Pandora Press, 1998 (1992), p. 198.

6. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*), originalement publié dans *Imago*, tome V, 1919.

and repulsion, between objectivising and individuating the dancers.⁵ What are the specificities of such effects in *Crash Theory*?

I would like to suggest that these zones of ambiguity—the untellable story, the veiled (or restrained) violence—suggest an ambivalent sensibility, a situation that mingles feelings of anxiety and rapture, “the uncanny” (*das Unheimliche*) that Freud spoke of.⁶ For Freud, the concept of the uncanny serves to describe the tension between temptation and horror, between desire and fear, resulting from a process of interiorizing initially disturbing images (here, images from the media and popular culture) that have become familiar. In the case before us, the uncanny emerges from a particular eroticization of horror, a rather troubling relationship between the body and the mechanical smash-up. The juxtaposition of sexualized figures and scenes of collision amid heaps of refuse provokes a discomfort that does in fact recall—in a more restrained fashion, I admit—the mood of David Cronenberg's controversial film, *Crash*.⁷ Exploring the relationship between sexuality and the machine, a favoured theme of Futurist Filippo Marinetti, Cronenberg stages marginal characters who fetishize car crashes and for whom pleasure is inseparable from pain, sex from death. The underlying subject of Cronenberg's film, however, is the transformation of the body through a dehumanizing technological society where sexuality, conceived as pure pleasure, a sex drive detached from any emotion, morality, or norm, is only possible through extreme, destructive experiences. Certainly, the raw realism of Cronenberg's film has nothing to do with Major's suggestive proposal. Nonetheless, like Cronenberg's

5. Richard Kendall, “Signs and non-Signs: Degas' Changing Strategies of Representation,” in *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, edited by Richard Kendall and Griselda Pollock (London: Pandora Press, 1998 [1992]), 198.

6. Sigmund Freud, “The Uncanny” (*Das Unheimliche*), first published in *Imago*, Vol V, 1919.

7. *Crash*. Directed by David Cronenberg. Canada/UK: Alliance Communications Corporation/The Movie Network/Telefilm Canada/British Recorded Picture Company, 1996.



Christine Major, *Compulsion (la fille au taureau mécanique)*, de la série | from the series *Crash Theory*, 2011.
photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

de David Cronenberg, *Crash*⁷. Explorant le rapprochement entre la sexualité et la machine, un thème cher à Filippo Marinetti, Cronenberg met en scène des personnages marginaux, des fétichistes d'accidents de voiture, pour qui le plaisir est indissociable de la douleur et le sexe, de la mort. Mais le sujet de fond du film de Cronenberg est le corps en mutation dans une société technologique déshumanisée où la sexualité, conçue comme pure jouissance, pulsion détachée de tout sentiment, de toute éthique ou toute norme, n'est possible que dans des expériences extrêmes, destructrices. Certes, le film de Cronenberg propose un réalisme cru qui n'a rien à voir avec la proposition à demi-mot de *Crash Theory*. Il n'en demeure pas moins qu'à l'instar du film de Cronenberg, *Crash Theory* met en scène le rapport de l'être humain à son corps à l'ère de la machine, et j'ajouterais : à l'ère de l'image souveraine. Rappelons-nous en effet que *Crash Theory* est le résultat d'un empilement d'images, et qu'il interroge notre propre vision du corps dans son rapport à la machine, ultimement définie par et comme image.

Crash, *Crash Theory* stages the relationship human beings have with their bodies in the age of machines and, I would add, in the reigning age of the image—for *Crash Theory* is the result of an accumulation of images and examines our vision of the body in its rapport with the machine, ultimately defined by and as image.

7. *Crash*, Canada, Criterion, 1996, couleur, stéréo, 100 min, 1997. Le film est fondé sur la nouvelle de James Graham Ballard.

Édith-Anne Pageot mène des recherches sur les politiques de l'identité du corps et du territoire. Elle a présenté son travail dans divers colloques nationaux et internationaux et a publié dans plusieurs revues scientifiques. En collaboration avec Eugenia Sojka, elle a contribué au livre *State-Nation-Identity in Cultural Discourses of Canada* (2010). Pour la revue *RACAR*, elle a codirigé le numéro thématique *Paysage, espaces culturels, écologie* (2010). Grâce à l'appui du Conseil des arts du Canada, elle prépare une monographie sur l'identité, le territoire et l'engagement social. Elle est professeure auxiliaire à l'Université d'Ottawa, où elle enseigne depuis 2002.

Édith-Anne Pageot is researching the politics of identity as related to body and territory. She has presented her work at various national and international symposia and has published in several scientific journals. With Eugenia Sojka, she contributed to the book *State-Nation-Identity in Cultural Discourses of Canada* (2010). She also co-edited a thematic issue of the art journal *RACAR*: "Paysage, espaces culturels, écologie" (2010). With funding from the Canada Council for the Arts, she is preparing a monograph on identity, territory, and social involvement. She is a part-time professor at the University of Ottawa, where she has been teaching since 2002.