Document généré le 2 juin 2025 15:29

CV Photo

Lectures

Numéro 37, hiver 1996

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16631ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)
1923-8223 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(1996). Compte rendu de [Lectures]. *CV Photo*, (37), 31–31.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

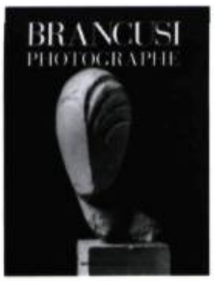
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Lectures

Brancusi photographe
Elizabeth A. Brown, Paris, Assouline, coll. «La mémoire de l'art», 1995, 79 p., 56 illus. n. et b.
Brancusi, la photographie ou l'atelier comme «groupe mobile»
Anne-Françoise Penders, La Lettre Volée, 1995, 58 p., 12 illus. n. et b.



Sculpteur, Constantin Brancusi (1876-1957) fut également photographe. Sa succession léguera à la collection du Musée national d'art moderne de Paris 1 300 tirages originaux et 550 négatifs répartis entre le Cabinet des photographies, le Fonds Brancusi et le Service photographique du Musée. Si Brancusi se livre un jour à la photographie, c'est qu'il croit être le seul à pouvoir reproduire l'image de ses sculptures. En fait, l'étrange idéal de Brancusi était que les textes critiques écrits sur ses œuvres soient mis en pages avec ses propres reproductions photographiques.

Bien qu'il compte parmi ses amis des photographes aussi réputés que Stieglitz et Steichen, Brancusi refusera les reproductions photographiques qu'ils feront de ses sculptures car, dira-t-il à Man Ray, ces *belles photographies* ne montrent pas son œuvre telle qu'il veut qu'elle soit vue. Ayant comme unique sujet son œuvre, son atelier et lui-même, Brancusi mettra la photographie au service de son art plutôt qu'il ne la fera servir comme œuvre d'art. La pratique photographique de Brancusi aura pour principale fonction de documenter l'œuvre sculptée et de fixer l'image mythique du sculpteur dans son atelier par de remarquables autoportraits. Ces reproductions photographiques, plus faciles à expédier que les œuvres elles-mêmes, serviront à intéresser les collectionneurs de Brancusi, principalement américains. Enfin, ces photographies conserveront l'image des expositions éphémères que Brancusi met en place dans son atelier en combinant et en recombinant obsessivement ses socles et ses figures et qu'il fixe, dans le temps et dans l'espace, avec les moyens de la photographie, avant que ces sculptures soient à nouveau déplacées, puis au fil du temps, vendues, transformées, ou tout simplement avant qu'elles disparaissent de l'atelier.

L'élégante plaquette publiée par les éditions Assouline nous présente d'excellentes reproductions de 56 photographies en noir et blanc prises par le sculpteur dans son atelier. Cependant, le texte d'Elizabeth Brown n'aborde que très succinctement les enjeux multiples de la photographie chez Brancusi. L'argument principal de Brown est que ces photographies, qu'elle voit essentiellement comme des portraits d'œuvres, humanisent la forme abstraite des sculptures tout en fixant les moments fugaces de la perception qu'a le sculpteur de son œuvre. Pour Brown, la pratique photographique de Brancusi immortalise les intentions de l'artiste en démontrant que son art ne reposait pas uniquement sur l'abstraction mais bien sur la synthèse, l'assemblage et la juxtaposition.

Le texte d'Anne-Françoise Penders, publié aux éditions La Lettre volée, quoiqu'il soit accompagné de reproductions de moindre qualité que celles de *Brancusi photographe,* a le mérite de critiquer l'utilisation de ces photographies comme support de l'étude de l'œuvre sculptée et de s'adresser directement à la pratique photographique du sculpteur Brancusi. Si l'on peut reprocher à Penders de verser dans l'excès contraire en rabaissant les qualités documentaires de ces photographies pour les apparenter au style de la photographie *pure* de Stieglitz (où la forme importait plus que le sujet), ce texte a toutefois la grande qualité d'accorder une attention toute particulière à la notion de *groupes mobiles.* Brancusi désigna ainsi, en 1917, les nouvelles œuvres éphémères qu'il créait en regroupant des socles et des figures et dont l'image subsiste toujours parce qu'il les a un jour saisis photographiquement. « Tout le paradoxe, et l'essence même, des groupes mobiles, écrit Penders, réside dans leur nature photographique tangible, que confirme leur double inexistence hors du cliché. En effet, le groupe mobile n'est pas seulement le rapprochement de deux ou trois œuvres. Il est ce rapprochement dans un temps et un lieu donnés, réalisé par la photographie. Par cette réunion, peut-être éphémère, les œuvres choisies accèdent parfois de la sorte, en même temps qu'à la dignité d'un titre, au privilège de l'immortalité. »

À la fois document, création et reproduction, les photographies de Brancusi dotent son œuvre sculptée d'un signifiant supplémentaire né de la relation qu'entretenaient les sculptures avec l'espace de l'atelier. Ces deux ouvrages complémentaires encouragent l'étude des pratiques photographiques marginales et soulignent les enjeux multiples de la photographie à l'œuvre dans l'art de notre siècle.

Manon Gosselin

Ces chambres que l'on croit obscures
Mireille Baril, Montréal, Éditions Nicole Gingras, 1996, 44 p.
Disponible chez Artexte.

Cet ouvrage est le premier paru aux Éditions Nicole Gingras. Il est entièrement consacré à Mireille Baril, une artiste née en 1959 et qui vit à Montréal. Au fil des ans, Baril a élaboré une longue réflexion liée au vocabulaire photographique et à la *camera obscura.* Son travail a surtout été présenté au Québec, entre autres au Centre VU (Québec), à la Galerie Rochefort (Montréal) et à la Galerie Vox (Montréal). Cette petite publication est importante pour deux raisons. D'abord parce qu'elle se penche exclusivement et pour la première fois sur une artiste dont les œuvres, rigoureuses et fascinantes, ont trop peu été diffusées. Ensuite, parce qu'elle inaugure une nouvelle maison d'édition qui, espérons-le, développera une suite de monographies d'artistes québécois et québécoises.

Ces chambres que l'on croit obscures n'est donc pas un catalogue d'exposition. C'est un ouvrage de réflexion qui souligne l'apport de Mireille Baril à la pratique et à la technique fort ancienne de la *camera obscura.* Deux textes forment l'ensemble des essais. Le premier est signé par Nicole Gingras. Il insiste sur les qualités qu'affichent ces présences d'images, que l'auteure identifie comme des lieux paradoxaux : ceux de l'apparition et de la disparition, ceux de l'ancrage et de la dérobée. Mireille Baril construit des installations élaborées autour d'un dispositif de départ assez simple : celui de la chambre noire. Elle complexifie ce dispositif en y ajoutant lampes, magnétoscopes, caméras vidéo et moniteurs. Sans se détourner véritablement de son essence, *l'appareillage* mis en place travaille autrement, et notamment en intégrant les visiteurs dans l'image projetée. Les effets transitoires se manifestent alors et le rapport au temps se modifie. Le visiteur s'ajuste. D'où l'effet de trouble, relevé par Nicole Gingras, qui affecte le réel et son perpétuel déplacement à *l'écran.*

L'autre texte est signé par David Harris et s'attarde, en premier lieu, à replacer la pratique de la *camera obscura* dans une perspective historique, en insistant sur la démarche même de Baril qui, selon lui, « n'est pas animée par des pulsions d'antiquaire » mais plutôt par « l'émerveillement qui loge au cœur de la *camera obscura* ». David Harris, comme Nicole Gingras, insiste sur l'expérience de l'œuvre et sur l'espace fictif marqué par la suspension du présent « entre un passé et un futur ». L'ensemble des textes est accompagné d'une quinzaine de reproductions photographiques qui rendent assez bien l'impression fugitive des installations conçues par l'artiste. Quelques graphiques complètent le tout afin de mettre en lumière l'organisation.

Ce livre apporte un plaisir certain à quiconque s'intéresse à l'image photographique, en particulier celle qui ne refuse pas d'être apparentée au cinéma, à la vidéo ou même à la peinture. Si Mireille Baril participe au développement singulier d'une réflexion sur les multiples conditions d'apparition du *photographique,* les auteurs qui abordent son travail lui rendent justice en soulignant toute sa pertinence et son impact.

François Dion