

**De la peinture à la photographie / Charlotte Gingras,  
Carnets, La Gare, Centre d'art contemporain,  
L'Annonciation. Du 17 septembre au 23 octobre 1994**

Édith-Anne Pageot

---

La critique d'art : enjeux actuels 1  
Numéro 29, février–mai 1995

URI : [id.erudit.org/iderudit/35731ac](http://id.erudit.org/iderudit/35731ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)  
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Pageot, É. (1995). De la peinture à la photographie / Charlotte Gingras, Carnets, La Gare, Centre d'art contemporain, L'Annonciation. Du 17 septembre au 23 octobre 1994. *ETC*, (29), 41–42.

---

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1995

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/>]

---

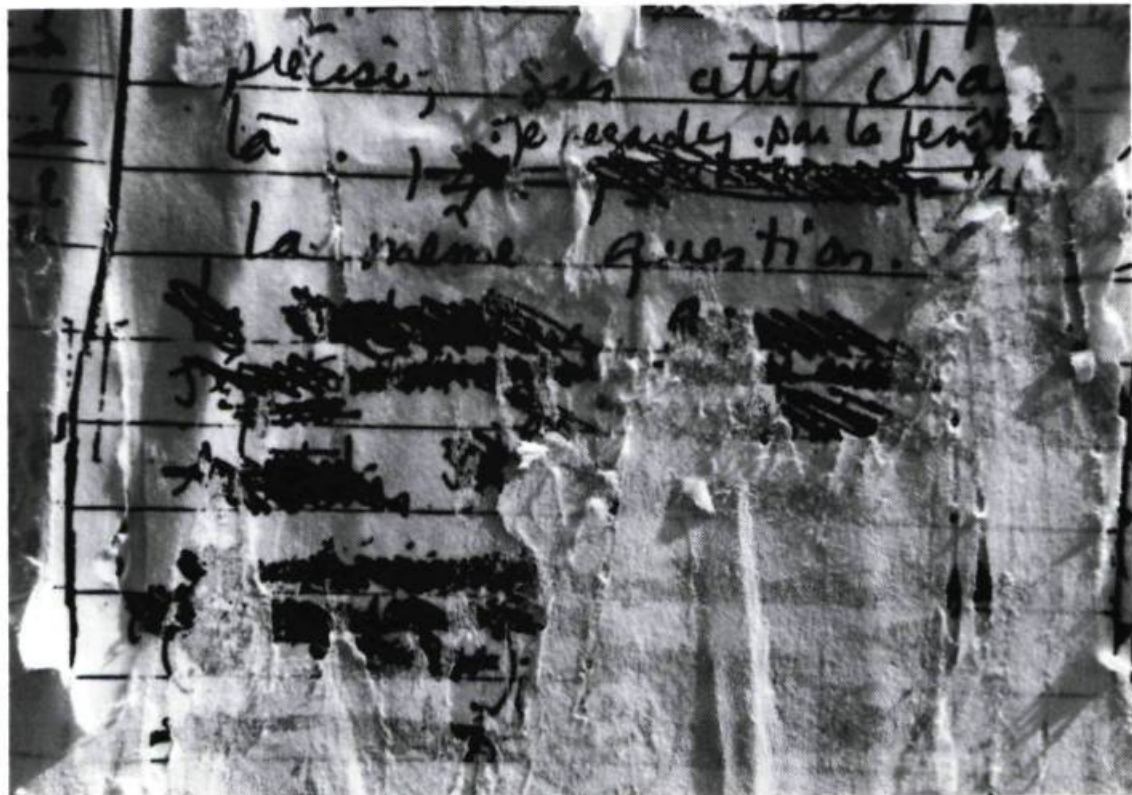
**érudit**

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. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## L'ANNONCIATION DE LA PEINTURE À LA PHOTOGRAPHIE

Charlotte Gingras, *Carnets*, La Gare, Centre d'art contemporain,  
L'Annonciation. Du 17 septembre au 23 octobre 1994



Charlotte Gingras, *Carnets*. Photographie en couleur, 101,60 x 152,40 cm.

Les *Carnets* de Charlotte Gingras proviennent d'un ensemble d'objets fabriqués depuis 1985. Encollés sur des palissades, laminés, convertis en petites dalles scellées, couvertures de surfaces de papier, frottés à la mine de plomb, ses *carnets* servent de motifs à des gestes et à diverses représentations. À l'origine, l'artiste avait photocopié et multiplié des pages provenant de son carnet de bord personnel, dans le but de les encoller à des palissades rue Saint-Denis et avenue du Parc, à Montréal. Aussitôt les pages installées, les colleurs d'affiches se sont empressés de les recouvrir de publicités de toutes sortes. L'intervention de Charlotte Gingras a ensuite consisté à dépouiller ses carnets en arrachant les affiches avec les mains et les ongles. Elle a photographié les lambeaux, des pages à demie-dénudées, dévoilant des fragments de dessins et d'écriture, des ratures, révélant des textures et des superpositions de couches. L'exposition *Carnets* regroupe sept tirages, sept pages choisies de ce corpus. Trois de ces photographies sont réunies en triptyque par

un souci évocateur de la palissade. Les quatre autres photographies présentent soit des fragments de dessins ou d'écriture mais aussi des espaces blancs, des textures duveteuses laissées par l'en-dessous des affiches pelées par l'écorchure.

Le texte, dans son rapport à l'image, est une composante fondamentale de l'œuvre. En supersposition au processus photographique, les bouts de phrases décousues et les mots épars contribuent à la mise en mémoire. Les phrases et les mots fonctionnent alors comme des choses. Ils tracent le portrait d'une identité artistique. En tant qu'indices de la part privée du rituel, en tant que souvenir de l'écrivain, ils n'ont pas de destination sociale. Ils sont là comme la marque d'un style.<sup>1</sup>

Ces images questionnent la dialectique du rapport entre l'espace privé (celui des carnets) et l'espace public (la palissade), entre le Soi et Autrui, elles interrogent la mémoire en tant que trace d'un souvenir, d'une émotion, ainsi que la notion d'identité. Elles soulèvent des questions diverses et comportent plusieurs niveaux de lecture.

Nous avons choisi d'aborder les photographies de Charlotte Gingras sous l'angle de la spécificité de l'image photographique, afin de montrer comment les *Carnets* font subir à la représentation classique de la photographie l'expérience de ses limites en en faisant un usage critique.

### Critique de l'idéologie réaliste

La tradition photographique, *i.e.* le discours légitime tenu sur la photographie, vise la netteté, la finesse, la précision enfin tout ce qui concerne le rendu iconique motivé par l'analogie avec la réalité. Les photographies de Charlotte Gingras sont des gros plans; elles mettent en scène des traits d'encres dont les contours sont baveux, ce qui rend les frontières de ces images poreuses et donc restitue la vision naturelle *i.e.* le regard flou, la lenteur du regard et, paradoxalement, une certaine lenteur du travail artistique en soi. Par définition, la photographie se doit d'être rapide, la prise devant se faire instantanément. En ce sens, la photographie est l'héritière de l'idéologie cartésienne dont les idées dominantes sont la communication, l'efficacité et la rentabilité. Or, bien que prises sur le vif, les photographies de Charlotte Gingras documentent le dépouillement, l'action de restitution. Ce qui se donne à voir ce sont les différentes étapes, les différentes couches de l'intervention artistique inscrite dans le temps. Par ailleurs, bien qu'étant des impressions couleurs, ses photographies sont très monochromes, se réduisant presque au noir et blanc. Donnant l'effet d'ignorer le ton local, ces images opèrent une distanciation critique par rapport à l'idéologie réaliste.

### La surface : peau ou corps ?

L'écorchure qui est photographiée donne une impression inusitée de neige à la surface, tout en révélant les strates de la matière. Par conséquent, le statut de la surface semble ambigu; s'agit-il d'un recouvrement ou d'un corps ? L'effet produit permet d'établir une certaine correspondance opérationnelle entre la peau et la surface. Correspondance qui autorise une comparaison du statut matériel de la surface à une structure de peau, autrement dit, non pas une simple enveloppe extérieure mais une structure constituée d'une partie profonde et d'une partie superficielle. Cette conversion topologique de la matière en un effet de peau assure à la réception des photographies un statut d'ordre phénoménologique, de l'ordre du toucher.

La dimension tactile liée aux images photographiques de Charlotte Gingras est en fait très intéressante, au sens où elle courtise les effets propres à la matière picturale. Contrairement à l'image peinte, la photographie se produit toute d'un seul coup, à l'instant de la prise.

La peinture est davantage liée au temps, elle est le résultat de plusieurs couches. La photographie propose une surface unique. Le propre de la peinture réside en cette pléthore picturale, cet amas de matière portant l'empreinte du peintre. Or, ces photographies empruntent à la peinture : tactilité, superposition de couches et gestualité. La référence picturale y est surdéterminée par la gestualité de l'image. Les traces d'arrachements ainsi que l'insistance sur les triturations signalent le retour au geste, indice de la main de l'artiste.

La présence obsessionnelle des triturations réintègre un certain fétichisme<sup>2</sup> dans l'image. Par contre, le gros grain, en insérant un certain degré d'instabilité, évite le fétichisme. L'image devient fragile et l'identité vacillante. Les photographies de Charlotte Gingras produisent une espèce d'hybride de la peinture et éveillent, par conséquent, le trouble des effets de la mémoire en excitant (et non en comblant) le désir de voir.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

### NOTES

- <sup>1</sup> Nous nous référons ici à Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, Paris, 1972 : « Sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forment le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. » p.12.
- <sup>2</sup> Il faut entendre par fétichisme la mise en valeur d'un objet sélectionné, qui perd sa valeur métonymique lorsqu'il est décontextualisé (dans ce cas-ci, dans le gros plan). Voir R. Payant « Éviter le fétichisme » dans *Vedute*, Éd. Trois, 1987, p. 537.