

CV Photo

Alain Laframboise

L'inquiétante étrangeté des objets immobiles

Alain Laframboise

The Disquieting Strangeness of Immobile object

Jocelyne Lupien

Number 39, Summer 1997

L'authenticité 1

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21819ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (print)

1923-8223 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lupien, J. (1997). Alain Laframboise : l'inquiétante étrangeté des objets immobiles / Alain Laframboise: The Disquieting Strangeness of Immobile object. *CV Photo*, (39), 23-30.

ALAIN Laframboise

L'inquiétante étrangeté des objets immobiles

Pour moi, il n'y a qu'un seul critère qui permette de dire qu'une photo est bonne : qu'elle soit inoubliable.

Brassai

C'est au XVII^e siècle, à Paris, que le peintre Charles Lebrun, fondateur de l'Académie royale de peinture, fixa l'échelle hiérarchique des genres, attribuant à la nature morte le rang le plus bas étant donné que la simple reproduction d'objets immobiles — des fleurs dans un vase, les restes d'un repas ou des livres — était jugée fort peu honorable au regard de la grande peinture religieuse, politique ou mythologique. Pourtant, déjà le Caravage avait fait remarquer que peindre des objets inanimés ou immobiles — des *stilleven*, ainsi qu'on les appelait en Hollande au XVII^e siècle —, nécessitait autant d'habileté et de temps que peindre de humains, des dieux ou des nymphes. Le but de la nature morte n'était pas uniquement de reproduire fidèlement la Nature, mais de véhiculer des *contenus symboliques dissimulés* à connotation morale ou religieuse — ainsi que Panofsky l'a bien expliqué. Renouant avec cette tradition tout en la parodiant, les *stilleven* photographiques d'Alain Laframboise sont travaillés par la rhétorique spécifique de ce genre hyper-codifié que constitue la nature morte : mise en scène d'objets inanimés et énigmatiques, lumière directionnelle éclairant dramatiquement et théâtralement les choses (clair-obscur), fond plat et peu profond sur lequel les objets se découpent, effet de trompe-l'œil saisissant (que permet bien la photographie), contenu symbolique dissimulé qui invite à réfléchir sur la finitude et le caractère éphémère de la vie.

Les objets présents dans les images de Laframboise sont toutefois modalisés par une rhétorique spatiale singulière qui crée des ambiguïtés d'échelle, lesquelles génèrent à leur tour des ambiguïtés perceptuelles et des dissonances cognitives riches d'effets inquiétants. Voyez combien ces cercueils — icônes mortifères — nous semblent immenses au premier coup d'œil, alors qu'à y regarder de près, on se rend compte que leur disposition « hystérique » nous révèle leur véritable nature de modèles réduits. Voyez comment, dans cette autre image, la représentation en gros plan d'objets flous — évoquant la vision périphérique — crée un rapport proxémique d'une insupportable intimité, pendant que, dans la même image, une petite maquette architecturale tente de nous faire croire qu'elle est monumentale. Chiasme. Dissonances d'échelle, mais aussi dissonances iconiques visibles dans cette autre photographie — qui parodie Zurbaran tout en lui rendant hommage — où la présentation linéaire de trois

For me, there is only one criterion for telling if a photograph is good: if it is unforgettable.

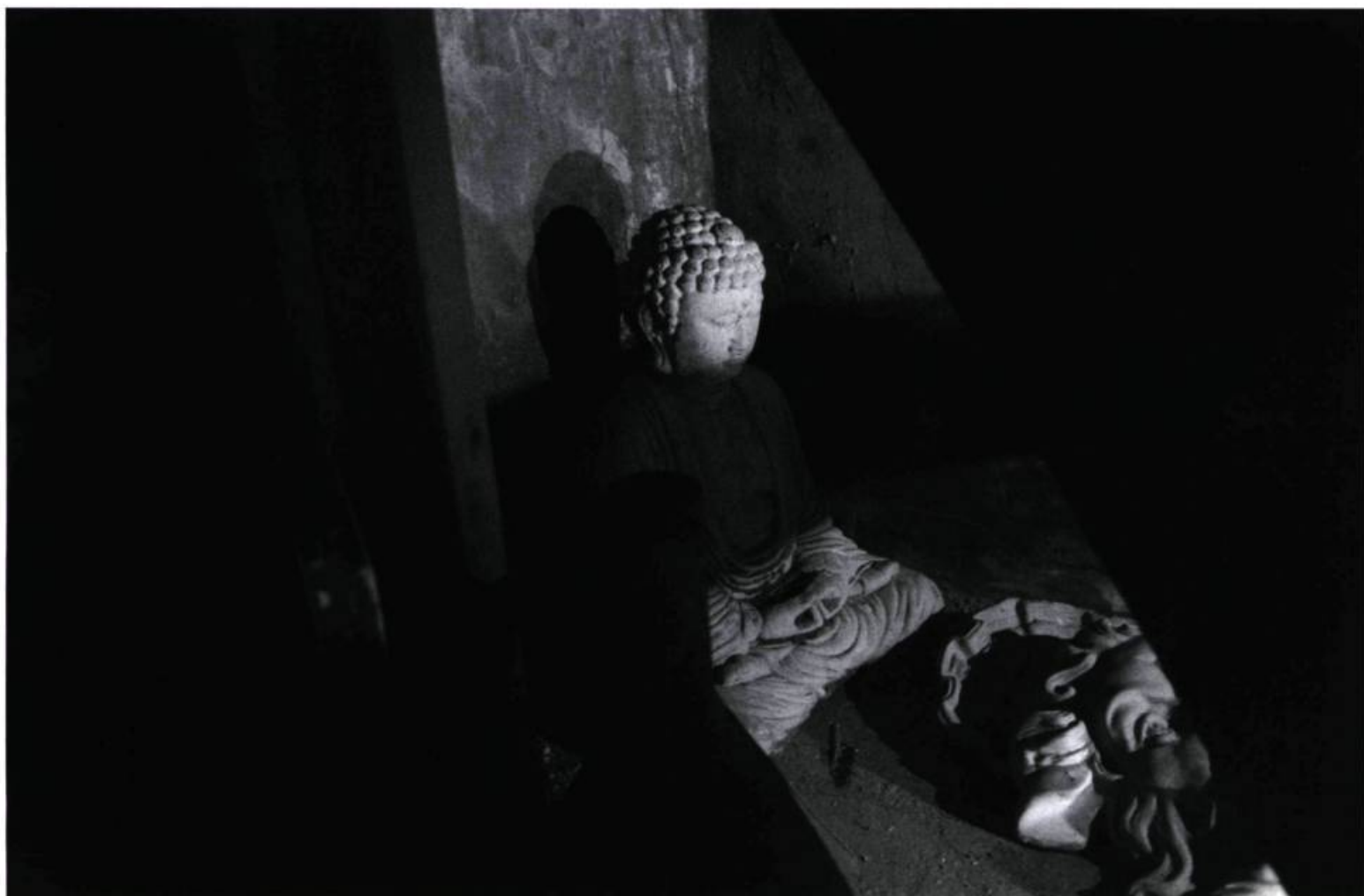
Brassai

It was in Paris in the seventeenth century that painter Charles Lebrun, founder of the Académie royale de peinture, set the hierarchical scale of painting genres. He placed still-life at the bottom, since the simple reproduction of immobile objects — flowers in a vase, remains of a meal, books — was considered to have little honour compared to great religious, political, or mythological paintings. At the same time, however, Caravaggio was noting that painting inanimate or immobile objects — *stilleven*s, as they were called in seventeenth-century Holland — required just as much skill and time as painting portraits of people, gods, or nymphs. The goal of a still-life was not only to reproduce nature faithfully but to portray hidden symbolic content with a moral or religious connotation — as Panofsky has explained so well. Both updating and parodying this tradition at the same time, Alain Laframboise's photographic *stilleven*s are imbued with the specific rhetoric of the hyper-codified genre that is still-life: the deliberate placement of inanimate and enigmatic objects; directional, dramatic, theatrical illumination (*chiaroscuro*); flat, shallow background against which the objects are projected; striking trompe-l'œil effect (which photography does well); hidden symbolic content that invites reflection on the finite and ephemeral character of life.

The objects in Laframboise's images are, however, "modalized" by a unique spatial rhetoric that creates ambiguities of scale, which, in their turn, generate perceptual ambiguities and cognitive dissonances replete with troubling effects. In one photograph, the caskets — funerary icons — seem immense at first glance, but then, when we view them from closer, we realize that their "hysterical" placement reveals their true nature as models of reduced size. In another image, the close-up portrayal of blurry objects — evoking peripheral vision — creates a proximation of an unbearable intimacy, while in the same image a small architectural maquette tries to make us believe that it is monumental. Chiasmus. And there are dissonances of scale, but also iconic dissonances visible in yet another photograph — which parodies Zurbaran while paying tribute to him — in which the linear presentation of three objects (a mask, a doll, and a human skull) evokes the syntagmatic structure of a sentence aligning its words one

→ p. 30

Jocelyne Lupien est professeure d'histoire et de théorie de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Depuis le début des années quatre-vingt, elle a rédigé de nombreux textes sur l'art contemporain dans divers catalogues, chapitres de livres et articles, notamment dans les périodiques culturels *Visio*, *Spirale*, *Espace*, *Vie des arts*, *Etc Montréal*, *Parachute* et *Protée*. Boursière du Conseil des Arts du Canada, elle prépare actuellement un essai, *L'art contemporain au Québec depuis 1980*. À l'automne de 1997, elle sera conservatrice de l'exposition *Anamorphose, arcimboldesque et images spéculaires* à la Galerie de l'UQAM.



Visions domestiques n° 03

Photographie couleur

1997



Visions domestiques n° 13

Photographie couleur

1997



Visions domestiques n° 07

Photographie couleur

1997





Visions domestiques n° 11

Photographie couleur

1997



Visions domestiques n° 09

Photographie couleur

1997

The Disquieting Strangeness of Immobile object

objets (un masque, une poupée et un crâne humain) évoque la structure syntagmatique d'une phrase alignant un à un ses mots, stratifiant et ralentissant ainsi le temps de perception et de décryptement du sens de l'image.

La fonction de représentation est certainement très importante dans ces photographies traversées d'objets fétichisés, mais Laframboise a compris que cette fonction fonde moins la ressemblance de l'objet à son modèle que son pouvoir de l'évoquer¹. Ces images tiennent lieu de ce qu'elles représentent, elles possèdent une *mana*; mais là ne réside pas leur fonction, car elles ont aussi le pouvoir, semble-t-il, d'agir sur les gens qui les regardent, en ce sens qu'elles ont le pouvoir de contenir l'objet représenté et le spectateur dans une même enveloppe². Nous nous abîmons — nous plongeons et nous nous perdons en elles — dans ces images séduisantes et persuasives, parce que nous nous y reconnaissons.

Nous sommes dans ces images. Si nous avons le sentiment qu'elles nous ressemblent, c'est parce que ces images, rêvées et exposées par Laframboise, donnent une enveloppe à nos propres pensées, à nos rêves et à nos phantasmes.

Dans un autre ordre d'idées, on peut se demander si les photographies de Laframboise ne constituent pas autant d'écrans qui nous permettent de nous protéger de l'effraction des objets et de la réalité insupportable qu'ils évoquent. En effet, les cercueils, les pierres tombales et le crâne sont brandis comme autant de fétiches magiques capables d'éloigner la mort. Même dispositif dans cette image où deux statuettes minuscules, assises au-dessus d'un abîme doré, semblent subjuguées (pétrifiées?) par une apparition fulgurante — invisible pour nous — qui les éclabousse et les enveloppe d'une lumière byzantine. Cette image ne nous fournit-elle pas un moyen d'éprouver, par icônes interposées, une expérience mystique intense?

Les Visions domestiques d'Alain Laframboise s'avèrent des représentations de sa propre perception d'objets qui, d'ordinaires qu'ils sont à première vue — voire banals, comme le dit l'artiste —, sont transfigurés par le processus sémiotique de l'image photographique en objets fétiches-fétichisés chargés de la lourde mission de nous communiquer l'indicible et le non représentable, c'est-à-dire la mort, la fulgurance de la jouissance et l'extase mythique. Rien de moins.

Jocelyne Lupien

by one, stratifying and slowing the time it takes to perceive and decipher the meaning of the image.

The function of representation is certainly very important in these photographs, which are shot through with fetishized objects, but Laframboise has understood that this function is based less on the object's resemblance to its model than on its power to evoke it.¹ These images take the place of what they represent — they possess a *mana* — but this is not their function, since they also have the power, it seems, to act on the people who look at them, in the sense that they can contain the object portrayed and the viewer in a single envelope.² We damage ourselves, we dive in and lose ourselves in them — these seductive, persuasive images — because we recognize ourselves in them.

We are in these images. If we have the feeling that they resemble us, it is because the images dreamed up and exhibited by Laframboise provide an envelope for our own thoughts, dreams, and fantasies.

On another level, one may wonder if Laframboise's photographs are not in fact screens that allow us to protect ourselves from being stolen away by objects and the unbearable reality they evoke. Indeed, the caskets, the tombstones, and the skull are brandished as if they were magical fetishes capable of pushing death away. The same device is used in the image in which two tiny statuettes, sitting above a golden abyss, seem subjugated (petrified) by a dazzling apparition — invisible to us — that overwhelms them, bathing them in a Byzantine light. Does this image not provide us with a way to undergo, through interposed icons, an intense mystical experience?

Alain Laframboise's *Visions Domestiques* prove to be representations of his own perception of objects that, ordinary as they are at first glance — even banal, as the artist says — are transfigured by the semiotic process of the photographic image into objects that are fetishes or fetishized and charged with the weighty mission of communicating to us the unsayable and unrepresentable — death, the flash of mythical joy and ecstasy. Nothing less.

Jocelyne Lupien

Jocelyne Lupien is a professor of art history and theory at Université du Québec à Montréal. Since the early 1980s, she has written a number of texts on contemporary art that have been published in catalogues, as book chapters, and as articles, notably in the cultural journals *Visio*, *Spiral*, *Espace*, *Vie des arts*, *Etc* Montréal, *Parachute*, and *Protée*. With a grant from the Canada Council for the Arts, she is currently writing a monograph on contemporary art in Quebec since 1980. In the autumn of 1997, she will be curator of the exhibition *Anamorphose, arcimboldesque et images spéculaires* at Galerie de l'UQAM.

1. Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995, p. 158.

2. *Ibid.*, p. 164.