

CV Photo

Expositions

Number 41, Winter 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21294ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (print)

1923-8223 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1998). Review of [Expositions]. *CV Photo*, (41), 32–33.

Expositions

Immatérialités et documents

Le Mois de la photo à Montréal, septembre 1997.

Voilà terminée la cinquième édition du MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL. Inutile de s'attarder sur la cinquantaine d'expositions réunies, concentrons-nous plutôt sur certains axes suffisamment probants.

En premier lieu vient *Photographie et immatérialité*, l'expo phare de cette édition 1997. Comme objectif : pointer de nouveaux horizons photographiques axés sur l'apport incontournable des techno-médias. Sont ici redéfinis certains acquis théoriques et pratiques sur le médium, ouvrant la porte — ce qui n'est pas le moindre des atouts de l'exposition — à maints débats. Le premier volet, *Images mentales/ Photographies trompeuses*, offre un contenu pour le moins percutant, bien qu'il faille se questionner sur la notion même d'images mentales à laquelle veulent répondre les photographies sélectionnées. Toute œuvre ne correspond-elle pas à une forme de représentation mentale? Mieux ajustées à leur thème, les images du second volet, *Les Incorporés*, échappent de fait à toute emprise matérielle autre que l'expérience sensorielle du corps humain. Les images évanescences de Bertrand Gadenne, cherchant à se fixer inopinément dans la paume des mains passantes, sont certes parmi celles à retenir.

Avec son parti pris de novation, voire de mutation photographique dérivée de certaines techniques sophistiquées, *Photographie et immatérialité* demeure pratiquement seule dans sa catégorie. D'autres expositions, qui sont plus ou moins en filiation, sont identifiables par leur tendance à adopter une approche de type conceptuel. Le mot « conceptuel » étant entendu ici dans un sens très large, cernant à la fois une photographie « d'idées » — ou plus exactement conditionnée par elles —, et une autre d'abord centrée sur son propre dispositif. S'inscrivent dans cette optique les expositions individuelles des Ian Wallace, André Martin, Lucie Duval, André Paquin, André Clément, Nathalie Grimard, Nathalie Caron, pour ne nommer que ceux-là.

À l'opposé, les organisateurs de l'événement n'ont pas pour autant négligé la présence — que l'on a pourtant dit étriquée — du documentaire. De Tina Modotti, pionnière du document social, à la jeune Caroline Hayeur, qui s'imisce avec éclat dans le paysage *rave* de Montréal, en passant par la généreuse rétrospective de Gabor Szilasi, les images éloquentes d'un Québec pèlerin de Michel Saint-Jean et celles intenses et troublantes de Shelby Lee Adams, force est de constater que le volet documentaire est l'un des meilleurs moments de ce MOIS DE LA PHOTO. Qu'est-ce à dire? En fait, ces photographies témoignent d'une sensibilité du regard résolument apte à nous



André Paquin
En chute libre, 1997

toucher. Il faudrait bien sûr élaborer davantage sur les modalités exactes qui déterminent ici cette sensibilité. Or, l'écart entre l'émotivité qui émerge de ce corpus et celle quasi inexistante des tendances dites « conceptuelles » pose une balise non négligeable dans la prise en compte globale de l'événement.

Alors qu'à travers son installation-photo Clément s'ingénie à berner notre œil en trafiquant le lieu d'exposition (on se rappellera une œuvre, chez Optica, en ce sens plus forte), et que Grimard cherche à substituer notre rétine à la lentille de la caméra, reste que l'impact de leur proposition tend à la simple démonstration d'un système. Ailleurs, les photos des *Chroniques de l'Express*, de Martin, quasi dissoutes sous les couches d'encaustique, ou encore la mise en abyme simultanée des textes et des images du roman-photo de Duval finissent par nous interdire tout accès à l'œuvre; même chose pour les personnages médiatiques de Wallace qui, se fuyant mutuellement, font bêtement fi de notre présence.

Dans toutes ces productions, l'idée prend une telle autorité qu'elle oublie de considérer un temps soit peu l'affect. Ce n'est pourtant pas leur nature contemplative qui nous empêche de jouer à sillonner les sédimentations de sens. Encore faut-il que l'artiste ne tienne pas à détenir seul les règles du jeu.

Caron, elle, nous a habitués à un rendu sensible de l'image photographique en y tramant sa propre histoire d'un fil poétique. Avec *Les Éperlans, les au revoir*, présentés à la Galerie Clark, elle se fait cette fois moins convaincante en exploitant, précisément, un procédé qui perd trop ici en nuances. Présenté dans le même lieu, Paquin sait mieux tirer profit du poétique en l'infiltrant astucieusement entre un système retors et l'image sublime.

Pour sa part, l'autobiographie, si elle n'en finit plus d'occuper la scène, n'apporte guère plus de résultat quant à la transmission de sensations. Le regard souvent trop introspectif des photographes — on pense entre autres à Suzy Lake ou même à Michel Campeau — nous positionne face un univers intime par lequel on a peine à se sentir concerné. Le travail récent de Raymonde April aurait pu tomber dans ce piège, qui guettait l'artiste ces derniers temps. Or, avec *L'Arrivée des figurants*, présentée au Musée de Joliette dans l'exposition rétrospective *Les fleuves invisibles*, April nous convie à un monde visiblement plus ouvert, et par le fait même propice à la fluide circulation des images et des états d'âme. À la galerie Occurrence, Miro Svolic tire également bien son épingle du jeu dans un projet autobiographique fantaisiste, rafraîchissant et sans prétention.

Au chapitre des expositions de groupe, axées pour la plupart sur la mémoire (sorte d'archéologie) des lieux, rien ne nous permet de faire ressortir quelques points marquants. Est-ce dû à une thématique surexploitée qui gagnerait à être mieux ciblée?

À trop miser sur les capacités exclusives d'un système, l'essence même de l'œuvre, les raisons de sa manifestation ne peuvent que s'atrophier dans l'engrenage. Cette sensibilité persuasive que l'on a retenue à propos de la photo documentaire doit être perçue comme un prétexte à repenser nos attentes face à la photographie (comme à l'œuvre d'art en général), qu'une réflexion sur le médium accapare depuis déjà un bon moment. À sa façon, l'exposition *The Dead*, amalgame de documentaire et d'autobiographique, entretient on ne peut mieux ce degré d'affect et mérite à juste titre l'attention qu'on lui porte dans les pages qui suivent.

Mona Hakim

Expositions

The Dead

(Nobuyoshi Araki, Krass Clement, Donigan Cumming, Hans Danuser, Sue Fox, Leslie Hakim-Dowek, Louis Jammes, Maxime Jourdan, Rudolf Schäfer, Bastienne Schmidt, Andres Serrano, Clare Strand, Annet van der Voort, Nick Waplington, Belinda Whiting, Neil Winokur, Thomas Wrede, Franco Zecchin et Xavier Zimbaro)

Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal
Du 11 septembre au 26 octobre 1997

Le lot d'expositions de photographie dite documentaire de la cinquième édition du MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL a une mère. *The Dead* règne résolument. Si son emprise est directement tributaire de son sujet — il s'agit bien de morts et non de la mort — sa portée, quant à elle, relève de la variété des approches adoptées pour rendre compte du corps éteint. Sorte de paroxysme de l'intérêt soutenu que les arts visuels de ces dernières années vouent au corps (fragmenté, blessé et désormais mort), cette réunion de figures doublement barthésiennes, ces *ça a été* des êtres vivants, atteste de l'étendue du genre documentaire. C'est entre autres par la métaphore, le récit autobiographique, le répertoire archéologique et un éventail de considérations proprement esthétiques que les situations ou les conditions réelles que documentent cette exposition sont représentées.

Préparée par Val Williams et Greg Hobson pour le National Museum of Photography, Film & Television, en Angleterre, *The Dead* offre une tribune à un groupe international de dix-neuf artistes (pour la version abrégée présentée à Montréal) qui ont réalisé des œuvres où la mort n'a que faire de l'infini de l'au-delà et tout à voir avec la finitude de la chair. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, vu le deuxième degré de mise de la rhétorique artistique contemporaine, ce parti pris pour la représentation le plus souvent littérale de la mort n'est pas ici une tare. Ce sont justement les productions les plus explicites de ce corpus, celles qui se gardent d'oindre de contenu figuré un sujet dont le symbolisme infus pèse déjà bien assez, qui savent le mieux perturber nos sensibilités. Et c'est avec d'autant plus de conviction qu'elles y parviennent lorsque leur littéralité constitue l'expression d'une expérience personnelle. Quelle incidence, enfin, si ce n'est le trouble profond, peut-on espérer d'une exposition qui cherche à nous conduire vers l'inéluctable impasse de nos corps, vers l'entendement «de la mort non plus comme un mystère, mais comme un simple fait!»?

Ce fait ne manque pas de précision dans la séquence narrative *About Death*, de Krass

Clement. En 1989, l'artiste documentait avec une honnêteté qui donne froid dans le dos l'hospitalisation puis la mort de sa mère. Du lit de douleur au crématorium, ces images feutrées de pénombre livrent le plus objectivement possible l'impuissance et la disparition progressive du sujet à travers un regard duquel s'échappe de la douceur. Un glissement autobiographique qui nous assure un statut de témoin plutôt que de voyeur. Dénudant non pas tant la mort elle-même que la perte, le livre illustré de Belinda Whiting (*Sophie's Story*, 1995) qui raconte simplement — comme à un enfant — le décès de sa fille trisomique de cinq ans, ne laisse aucune place au réconfort de la raison. Sophie ne reviendra pas. Ici, comme chez Clement, le poignant tient à la relation entre la gravité du sujet et le dépouillement de son expression.

Ailleurs, le récit autobiographique est mieux fait de ne pas s'être aventuré en dehors du journal intime de Leslie Hakim-Dowek. D'un banal descriptif pour nous, visiteurs, que cette commémoration textuelle et photographique (*Journey*, 1994) faisant revivre M, la femme de service qui a marqué l'enfance de l'artiste. Pour ce qui est de l'étonnant et organique métaphore de Nobuyoshi Araki — des plans rapprochés de plats cuisinés par son épouse, photographiés en couleur durant la maladie de celle-ci, puis en noir et blanc après son décès —, l'idée l'emporte sur la forme. Visuellement, *Banquet* se distingue à peine de la viscosité *gore* du cinéma d'horreur.

Louis Jammes
Morgue, 1993



Autre métaphore, les immenses et solennelles photographies de Thomas Wrede (*The Birds Hang in the Sky and Scream*, 1994) confèrent une monumentalité spectrale au choc d'ordinaire imperceptible d'un oiseau qui entre en collision avec une vitre. Sur fonds sombres, les blanches et éthérées métamorphoses d'os, de tissus et d'organes marquent le passage de la vie à la mort à travers un lyrisme pictural qui parvient à ne rien trahir du dessein documentaire de cette production.

L'iconographie de *The Dead* comprend aussi sa part de salles d'autopsies, dont celles qu'ont observées, chacun à sa manière, Hans Danuser et Clare Strand. Tranchant avec le cerveau déposé, telle une pièce de viande, sur une planche de bois et les amoncellements de parties de corps dans des soucoupes de métal de la série plutôt clinique, quoique artistiquement «apprêtée», *Medizin I* (1984), de Danuser, les images couleur et fragmentaires de Strand transforment la morbidité des environnements de dissection en de froides abstractions. Si elles ne partagent pas le regard impitoyable de Danuser, leur esthétique appuyée ne verse pas pour autant dans le maniérisme des portraits de morgue de Serrano (ici *Fatal Meningitis I, II & III*, 1992), ni dans la nostalgie de l'être vivant que traduisent les béats portraits mortuaires de Rudolf Schäfer (*Visages de morts*, 1987). Évitant de dénaturer leur sujet, les œuvres de Strand reflètent au contraire le caractère foncièrement inanimé de ces lieux d'acier.

Au chapitre de la recension de type archéologique, les images de catacombes aux squelettes vêtus de Maxime Jourdan, de même que celles des têtes conservées dans des bocaux d'Annet van der Voort, doivent s'en remettre à leurs dispositifs de présentation pour se préserver de la photographie à la *National Geographic*. Cela dit, le grand format et la grille ne peuvent à eux seuls faire œuvre... De cadavre en restes, il n'en demeure pas moins que l'inégalité de ces productions (qui commencent à dater pour plusieurs...) ne font qu'égratigner la charpente de l'exposition, dont l'intérêt, il appert, dépasse largement les confins de l'art. Rendre compte de la mort n'est pas chose aisée. Rendre compte des morts l'est encore moins, comme nous permet de le constater *The Dead*, qui, à mon avis, s'en tire avec certes quelques bonnes œuvres, mais surtout avec le mérite d'avoir consenti à ce que l'art explore l'un des sujets les plus difficiles de la vie.

Jennifer Couëlle

1. Val Williams, «Secret Places», *The Dead*, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, Angleterre, 1995, p. 17. (Trad. libre)