Document generated on 06/11/2025 7:25 a.m.

CV Photo

MAGAZINE CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Lectures

Number 44, Fall 1998

URI: https://id.erudit.org/iderudit/21188ac

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 [Lectures]. *CV Photo*, (44), 31–32.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

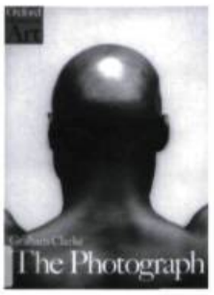
érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Lectures



The Photograph.
Graham Clarke, Oxford, Éditions Oxford University Press, Collection History of Art, 1997, 247 pages.

Dans cet ouvrage thématique, Graham Clarke, professeur adjoint à l'Université Kent de Canterbury, offre un point de vue éclairé et accessible sur la façon dont les images photographiques représentent et signifient. Voilà enfin un essai « sociosémiotique » sur la photographie où les images jouent un rôle de premier plan. Clarke ne se sert pas des photographies pour *exemplifier* ses commentaires mais élabore son point de vue à partir de celles-ci : l'importance accordée à l'analyse de chaque image photographique en fait un ouvrage incontournable.

Clarke aborde, par chapitre, les grands thèmes habituels : le portrait, le corps, la ville et le paysage mais aussi un thème inhabituel « le cabinet de curiosité ». Ici, l'auteur analyse la pulsion de voir du photographe tant dans l'horreur que le cocasse : cette question très prégnante est rarement abordée par les théoriciens de la photographie. Les deux premiers chapitres sont plus théoriques tout en demeurant abordables pour le lecteur moins familier avec les questions sémiotiques. S'interrogeant sur la façon dont nous produisons du sens devant une image de type photographique, Clarke souligne un aspect fondamental et bien souvent négligé : les usages multiples de la photographie modifient et influencent toujours notre production de sens. On ne catégorise pas si radicalement entre les champs de réception : une photographie présentée dans une galerie d'art pourrait aussi éveiller des attentes propres à une autre fonction de ce médium, comme celle par exemple de la pratique de l'information. Les photographes le savent et font bon usage de ces zones floues de la cognition.

Pour analyser ces images photographiques regroupées sous divers thèmes, Clarke reprend les structures dénotation/connotation et *punctum/studium,* dont Barthes fut le premier à faire usage en regard de la photographie. La dénotation, rappelons-le, correspond à ce qui est perçu à l'intérieur d'un message énoncé comme la référence immédiate et la connotation touche davantage aux valeurs culturelles ou esthétiques véhiculées par ce message. Autrement dit, la dénotation renvoie aux composants *nommables* et reconnaissables dans l'image alors que la connotation concerne le pouvoir d'évocation de ces agrégats de formes reconnaissables ou non. Clarke, dans la tradition de Roland Barthes mais aussi d'Umberto Eco, accorde beaucoup d'importance dans la production du sens à ces valeurs *doxiques* issues de la culture. Une position qui l'inscrit nettement dans le vaste champ théorique des études culturelles. Les recherches de ce côté sont très prolifiques mais on peut questionner ce point de vue totalisant où l'on tend à abolir les distinctions entre les différentes applications de la photographie. Toutefois, en revenant constamment aux objets d'analyse, Clarke nuance habilement entre les considérations plus générales sur la culture photographique et les connotations culturelles véhiculées par chaque image. L'usage de la structure *punctum/studium* l'aide à cet égard à particulariser le champ de réception ainsi que l'analyse du contenu représentationnel. Le *punctum* concerne une zone particulière de l'image qui attire davantage l'attention du spectateur dans le regard qu'il pose sur une représentation tandis que le *studium* procède de l'espace culturel de participation à la représentation. Il faut souligner à quel point sous la plume de Clarke ces structures d'analyses « popularisées » par Barthes suscitent un intérêt nouveau. Par ailleurs, l'auteur pousse plus loin, avec cohérence et rigueur, la dimension psychanalytique du célèbre *punctum* de Barthes. Pour l'ensemble des analyses, les commentaires sur les différentes images sont justes et éclairants.

On peut déplorer cependant que dans ce bel ouvrage comme souvent dans les essais plus généraux sur la photographie, nous sont présentés les mêmes travaux d'art contemporain. Par exemple, la production de Cindy Sherman est certes digne d'attention mais n'y a-t-il pas d'autres photographes ayant travaillé la question de l'identité et du corps ? Malgré cette réserve quant au corpus, il faut louer cette approche analytique qui demeure toujours près des images. En résumé, l'ouvrage présente des qualités indéniables ; on y retrouve également une courte bibliographie commentée ainsi qu'un tableau synoptique des grands événements politiques et artistiques depuis 1890.

André Derain et la photographie.
Françoise Marquet, Paris, Éditions Ides & Calendes, Collection Polychrome, 1997, 93 pages.

Si l'importance de la pratique photographique dans la genèse de nombreuses productions picturales est bien connue, très peu d'ouvrages sont écrits sur le sujet. En effet, peu d'historiens ou de critiques d'art se sont attachés à définir les termes de ce dialogue particulier et très riche entre photographie et peinture. Dans cette jolie plaquette, Françoise Marquet soutient que l'on peut retracer l'usage de la photographie dans un nombre important d'œuvres du peintre français André Derain. Cet artiste est bien connu pour sa période fauve mais aussi pour ses allégeances au cubisme et plus particulièrement à Picasso avec qui il fut très lié. D'ailleurs, Picasso fit aussi abondamment usage de la photographie non seulement comme modèle ou point de départ mais aussi beaucoup comme œuvre en soi : l'exposition « Picasso photographe » présentée en 1995 au Musée Picasso à Paris en rendait compte. Chez Derain, la part de la photographie ne semble pas aussi généreuse que dans l'œuvre de Picasso mais néanmoins il y a suffisamment matière à établir un parallèle et la recherche de Marquet en témoigne efficacement.

Outre l'œuvre *Le Bal à Suresnes* de 1903 où Derain a procédé par une mise au carreau pour transposer l'image photographique sur la surface picturale, les correspondances formelles dans l'ensemble de la production répertoriée sont plus souples. Il ne s'agit pas généralement d'un usage littéral de l'image-source mais Derain s'en sert souvent à titre d'auxiliaire de la mémoire et surtout comme modèle. Pour ce peintre, la photographie met au jour « le sujet d'inspiration sous tous les angles, dans sa totalité, comme si, avec l'appareil, Derain arrivait à voir mieux, cherchant à percer son mystère, captant les changements imperceptibles ». Il délaissera même la copie de tableau, pratique toujours très en vogue au début du XX^{e} siècle, pour n'utiliser que la photographie comme source d'inspiration. Derain voit dans la photographie l'avantage de la reproduction et de la multiplicité des points de vue « comme si l'image répétée lui permettait de voir mieux, plus intensément ».

Outre les correspondances plastiques et iconiques entre les deux médiums, il est touchant de constater la force et les qualités esthétiques de ces images photographiques oubliées. La plupart d'entre elles revêtent un caractère insolite, étrange et certaines mêmes sont franchement surréalistes comme en témoigne la page couverture. En effet, presque toutes ces photographies retrouvées ont un cachet énigmatique tant au niveau des mises en scène en studio, que de l'utilisation des zones ombragées dans les scènes extérieures. Les personnages paraissent toujours installés dans un univers d'équilibre, en « situation d'attente » alors que les paysages sont très variés mais présentent tous, de manière importante des

→ p. 32

→ p. 31

zones plus obscures qui évoquent le mystère, ce qu'on nous cache. On sent bien une recherche esthétique dans ces images tant au niveau de la forme que du contenu. Il faut noter cependant que les documents photographiques ne sont ni titrés, ni datés, reflétant ainsi probablement un moins grand intérêt de la part de Derain pour sa production photo que pour ses tableaux. Dans l'ensemble, il s'agit d'un petit livre bien fait qui situe de manière fort captivante l'importance de la photographie dans l'œuvre picturale d'André Derain. **Christine Desrochers**

Charles Gagnon
Bâtisse après nettoyage au sable, Montréal
1977
Collection de l'artiste

Observations
Musée du Québec
Du 6 mai au 27 septembre 1998.

C'est l'œuvre photographique d'un Charles Gagnon à la fois peintre et cinéaste que le Musée du Québec a choisi de présenter sur ses cimaises. *Observations* propose un parcours rétrospectif couvrant les années 1965 à 1995 sous l'entière responsabilité de l'artiste, précisons-le, quant à la sélection et la disposition physique des œuvres. À l'image de ses clichés, l'accrochage y est rigoureux et rationnel avec ses cent onze tirages de format identique défilant par plan séquentiel sur une longue bande continue. Une bande se déployant d'un bout à l'autre des trois salles à peine cloisonnées qui lui sont consacrées.

L'univers de Charles Gagnon en est un, hyper ordonné. Son corpus iconographique centré sur les sites urbains et naturels est a priori assujetti à une géométrie de l'espace. Édifices publics et leurs façade, rampe d'escalier, treillis, cloison, porte, fenêtre sont autant d'éléments récurrents en forme de grilles axiomatiques décrivant un monde sous contrôle. On ne cesse de suivre les liens *dialogiques* entre les formes sérielles, les angles obtus, les lignes parallèles, les plans frontaux et les masses rectangulaires qui circulent non seulement dans chacune des images mais d'une photographie à l'autre. D'autant que Gagnon semble avoir évité l'accrochage chronologique supprimant ainsi tout ancrage temporel (elles semblent avoir été toutes réalisées au même moment) au profit de connivences formelles entre les groupes d'œuvres.

Si l'aspect très froid, quasi austère et impénétrable des œuvres est redevable de leur structure formaliste, il est également tributaire des espaces désertiques, qu'ils soient urbains ou naturels, captés sous une lumière crépusculaire. Présents au début des années 60, les personnages disparaîtront graduellement au profit de rues silencieuses et d'horizons exigus. Ne résistent que les arbres emprisonnés sous les masses bétonnées, symptôme d'une nature dominée par la culture, une nature domestiquée et suffocante.

Le regard critique que le photographe semble porter sur son environnement n'est pourtant pas celui du commentaire social ou identitaire (propre au documentaire des années 60 et 70), mais se rapproche plutôt d'une vision métaphysique où l'objet d'investigation transcende le perçu. D'où cette atmosphère de mystère et de malaise, si présente dans ces photographies. C'est cette propension au formalisme mise au service d'une nature contrôlée – et rendue quasi abstraite – qui est clairement énoncée ici. Et c'est bien l'habile convergence de ces deux pôles que sont la prise directe des choses et l'angle formel qui fait dévier cette réalité qui a logé le travail de Charles Gagnon dans une case à part, mais non moins déterminante, au sein de la grande famille de la photographie documentaire québécoise et canadienne.

Entre ces deux pôles réside un humour caustique, qui vient, avec bienvenue, alléger le poids de ces sites stoïques. On pense entre autres à *Sculpture de Donald Judd,* où l'objet d'art se confond à la linéarité sèche des portes d'ascenseurs d'un édifice gouvernemental. L'humour possède ici des résonances surréalistes, comme celles que possèdent d'ailleurs l'ensemble des compositions avec leur amalgame insolite (pourtant réel) d'objets.

Dans le volumineux catalogue qui accompagne l'exposition, Penny Cousineau aborde le caractère métaphysique des photographies en insistant abondamment sur la symbolique des référents tels que porte, fenêtre, ligne tracée, tas de cailloux et de sable, grillage, perspective bloquée, omniprésents dans l'œuvre de Gagnon. Pressentant la mort au sein de ses paysages arides aux horizons rabattus, Cousineau perçoit à travers les nombreuses portes et fenêtres « deux zones de réalité » où les ouvertures et barrières sont des lieux de passage vers un ailleurs, ou du moins, donnant accès à un espace ontologique. L'interprétation de l'auteur est juste. Or le souci exacerbé de la grille formelle dans le travail de l'artiste est à lui seul troublant. Celui-ci semble recréer un monde sous (sa propre) observation, cette dernière elle-même soumise à l'obsession de l'ordonnance.

On sait depuis les années 50 les allégeances formalistes de Charles Gagnon, alors que l'œil du photographe se confond à celui du peintre. Car en fait, sa photographie, autoréférentielle, ne renvoie-t-elle pas à son propre procédé de reproduction, où la fenêtre est celle du viseur, où la mise en abîme du cadre de même que les reflets de vitrines sont des superpositions de niveaux de réalité que seule la photographie peut capter ? En cela, Gagnon a certes été au cœur d'une pratique influente pour une bonne génération de photographes. L'exposition insiste d'ailleurs passablement sur les années 70 (moments forts de l'esthétique formaliste). On aurait pourtant aimé d'avantage d'œuvres récentes, histoire de mieux mesurer les métamorphoses et progressions d'une telle esthétique, non seulement en rapport à la production globale de l'artiste, mais concernant l'impact qu'elle possède dans le contexte actuel. Le bref corpus des années 90 nous donne à peine quelques indices avec des paysages plus naturels qu'urbains, des horizons sensiblement plus larges et des champs de cactus (cette série est des plus captivantes) qui jouent, avec mordant, à la symbolique des motifs et des signes calligraphiques.

Pour compléter la rétrospective, il faut lire dans le catalogue d'exposition la transcription d'une entrevue très bien menée par Olivier Asselin avec Charles Gagnon. Ce dernier confie ses opinions sur le médium, sur sa propre position devant les événements, sur la vie, sur la mort. Un complément sensible à lire entre ces images impassibles. **Mona Hakim**