

CV Photo

Lynne Cohen À l'infinifitif pluriel

Catherine Pomparat

Numéro 37, hiver 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16629ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pomparat, C. (1996). Lynne Cohen : à l'infinifitif pluriel. *CV Photo*, (37), 15–34.

L'odeur des choses photographiées est tenace et déconcertante : âcre, tiède, âpre, glacée, fétide, chimique, hygiénique, aseptisée, nauséabonde. Une odeur d'humanité misérable dans un auditorium, dans une salle d'attente, dans une salle de bal populaire, dans un salon bourgeois, dans une salle d'observation, dans une salle de soins, dans une salle de tir, dans une salle de classe, dans un salon de coiffure, dans une salle d'exposition, dans un bureau d'enregistrement, dans une salle de conseil municipal, dans un édicule de démonstration, dans une maison témoin. Un cas d'hallucination olfactive caractéristique.

Une carte géographique, à la démesure borgesienne, recouvre le sol. Un territoire militaire simulé, à l'échelle d'une salle de cours : au fond de l'auditorium, deux cavités parallélépipédiques noires rompent la disposition symétrique des chaises et affirment le lieu de formation. Ces deux trous noirs qui surgissent dissymétriquement, de part et d'autre d'une horloge, sont des passages pour des images, des ouvertures murales pour appareils de projection. Pourtant, ici, aucun écran de réception et personne pour regarder des images. Seul le spectateur fait face à l'auditorium qui surgit avec force. Irruption frontale, irrépressible, vide de présence humaine, de la photographie dans son cadre de formica noir.

Les photographies sont présentées dans des cadres de formica, simili-marbre, simili-granit, simili-couleur. Une marie-louise porte une inscription nommant le type de lieu photographié : auditorium, *living room*, *men's club*, *classroom*, salle d'attente, *spa*, *laboratory*, *factory*, salle d'exposition, salle de tir, salle d'observation. Aucun autre nom géographique ou historique du lieu. Ce bureau en forme de bateau est peut-être celui d'une salle de conseil de quelque municipalité provinciale européenne, mais peut-être pas. Les photographies ne sont pas datées non plus. Leur appréhension se fait au-delà de l'instant de la prise de vue, limite temporelle obligée du dispositif photographique. Attitude opiniâtre sans instantanéité. L'artiste travaille avec une chambre photographique de grand format, un instrument encombrant à trépied qui oblige à mettre un drap noir sur la tête au moment de la mise au point.

Nulle vérité historique dominante, nulle anecdote faisant événement, nulle mise en spectacle des espaces : ces photographies sont à l'infinif pluriel¹. L'infinif, c'est la virtualité de l'action, de la pensée, du sentiment, sans l'acteur qui la rend possible. Le pluriel, c'est la marque de la multiplicité des choses du monde. Il y a beaucoup de choses, elles sont communes, c'est-à-dire ordinaires et partagées. À un moment où les choses se font toutes voir en même temps, constamment et partout, où les espaces publics et privés se superposent, ces photographies rendent visibles nos comportements à partir de nos façons particulières d'habiter des lieux partagés et communs, et donnent des formes à une réalité invisible, violente et symbolique.

The odour of photographed things is tenacious and disconcerting: acrid, tepid, tart, icy, fetid, chemical, hygienic, aseptic, nauseating. An odour of "miserable humanity" in an auditorium, a waiting room, a dance hall, a bourgeois living room, an observation room, a treatment room, a shooting gallery, a classroom, a hairdressing salon, an exhibition hall, a registry office, a municipal council chamber, a demonstration booth, a model home. A typical case of olfactory hallucination.

A map of Borgesian disproportion covers the floor. It is a simulated military territory, scaled to fit a lecture hall: at the back of the auditorium, two black parallelepiped cavities break up the symmetrical arrangement of chairs and define the site of training. These two black holes, looming lopsidedly on either side of a clock, are passages for images, wall openings for projectors. But there is no screen to receive the images and no one to look at them. Only the viewer faces the auditorium that is thrust forward so strongly. The photograph, in its black formica frame, composes a frontal, irrepressible invasion, devoid of human presence.

The photographs are presented in simulated-marble, simulated-granite, simulated-colour formica frames. Coloured mats are inscribed with the name of the type of place photographed: auditorium, living room, men's club, classroom, waiting room, spa, laboratory, factory, exhibition hall, shooting gallery, observation room. The photographs bear no other geographical or historical identification of the site. Perhaps this boat-shaped desk is in a council chamber of some European provincial municipality; or perhaps not. Nor are the photographs dated. They are apprehended just after the instant the shot is taken, a temporal limit imposed by the camera. A persistent attitude with no instantaneity. The artist works with a large-format camera, an awkward instrument on a tripod, which requires her to drape a black cloth over her head when she takes the picture.

There is no dominant historical truth, no anecdote framing the event, no highlighting of spaces: these photographs are in the plural infinitive.¹ The infinitive is the virtuality of action, of thought, of feeling, without the actor that makes it possible. The plural is the mark of the multiplicity of things in the world. There are many things that are common – that is, ordinary and shared. At a time when all things are seen at the same time, constantly and everywhere, where public and private spaces are superimposed upon each other, these photographs reveal our behaviours from our

Catherine Popomparat est née à Bordeaux. Depuis 1978, elle est professeure de « culture générale » à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux où elle a enseigné au Département « communication visuelle et audiovisuelle ». Depuis quatre ans, elle est responsable de l'atelier de recherches photographiques Choses communes. C'est dans le cadre de cet atelier qu'a eu lieu la rencontre avec Lynne Cohen. **Catherine Pomparat** was born in Bordeaux, France. She has been a professor of "general culture" in the Visual and Audiovisual Communications Department at the École des Beaux-Arts de Bordeaux since 1978. For the last four years, she has led a workshop on the photographic research into "common things." It was within this workshop that she had her encounter with Lynne Cohen.

→ p. 22

1. « Infinitif pluriel » est une expression « recréée » par Francis Ponge : « [...] non pas être, mais êtres, l'infinif pluriel. » (*L'atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 341). / "Plural infinitive," or "infinif pluriel," is an expression "re-created" by Francis Ponge: "Not 'to be,' but many 'to be's,' the plural infinitive" (*L'atelier contemporain* [Paris: Gallimard, 1977], p. 341).



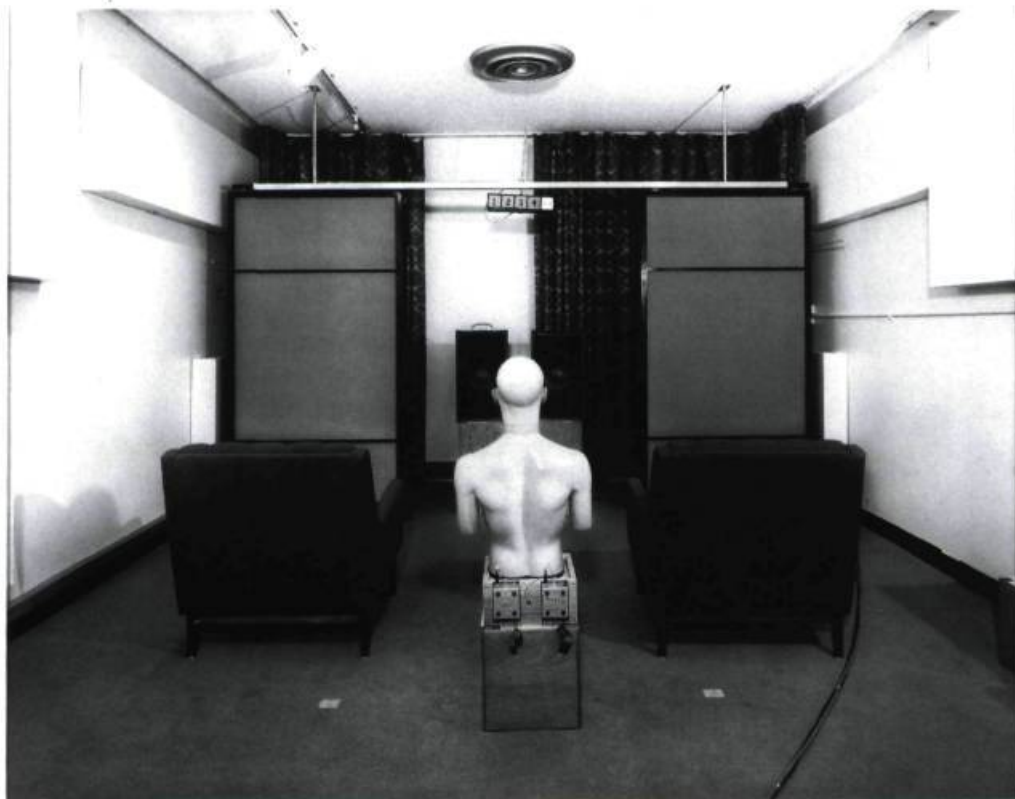
CLASSROOM



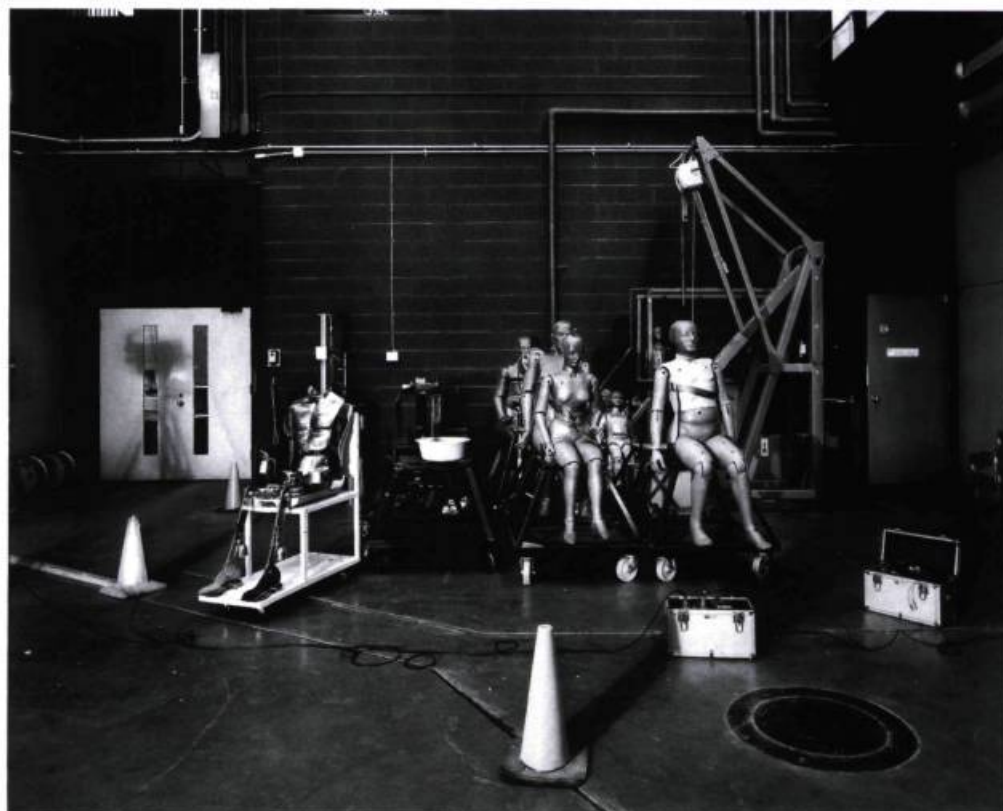
CLASSROOM



CLASSROOM



LABORATORY



LABORATORY



POULS HØRNE

Une photographie, encadrée de faux marbre, représente un couple de silhouettes en carton dans le séjour d'une maison témoin : un homme lisant son journal, une femme lisant un livre, suspendus, de part et d'autre d'une plante verte et d'un lampadaire allumé. Un miroir encadré sur le mur gauche reflète des fenêtres hors-champ donnant sur des arbres dépouillés de leurs feuilles. Mieux qu'une approche anthropologique de l'espace domestique, les liens conjugaux réduits à l'image d'un couple assis sur le vide de ses relations renvoient à la définition perecquienne du verbe vivre : « passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner² ». Comme dans la déclinaison chronologique des relations matrimoniales, la séquence des petits déjeuners entre Kane et sa première femme, dans le film d'Orson Welles *Citizen Kane*.

Des photographies vides de présence humaine. Le vide n'est pas l'absence : il existe des substituts des hommes, des substituts de la nature, et des choses aux formes anthropomorphiques. Des choses et non pas des objets, car leurs fonctionnalités sont devenues toutes relatives. Elles ne sont plus là parce qu'utiles et efficaces, mais pour participer de l'ambiguïté des choses représentées depuis Duchamp, Magritte, Broodthaers. Ceci n'est pas une salle de soins, une salle de conférence, une salle de tir, ceci est une représentation de l'art. Les choses représentées sont déterritorialisées, déplacées du monde quotidien au monde de l'art.

« Les niches de rangement deviennent des autels de l'architecture gothique, les papiers peints d'un salon bourgeois et d'une salle d'attente ressemblent à des fresques néoclassiques, l'espace organisé d'une salle de soins évoque la structure picturale d'une œuvre de Vermeer, les silhouettes peintes au pochoir sur différents murs renvoient au Pop Art, les ready-made de Marcel Duchamp sont partout, les horloges de Kosuth reviennent souvent, les lumières de Flavin et les nuages de Magritte ne sont pas rares, des pans entiers de murs recouverts de photographies d'hommes se réfèrent à l'œuvre de Gerhard Richter, les espaces de travail rationnels et ordonnés paraissent des installations de Guillaume Bijl, les pièces en formica de Artschwager sont omniprésentes et le spectre de Beuys passe à travers les tableaux noirs³. »

Le monde est un musée et les choses du monde les ready-made. Peut-être pas le monde, mais des lieux particuliers du monde, des espaces intérieurs construits, caractérisés par leur fonction sociale : l'accueil, l'attente, la rencontre, l'apprentissage, la formation, le repos, la fête, la thérapie... La maison, l'édicule sont le lieu de ces fonctions. Une mise en ordre de choses muettes s'exprimant par leurs positions, leurs dispositions, leurs compositions, leurs expositions. Il y a des rangées de carreaux, de photographies d'hommes, de casques de coiffure, de cibles, de bustes mannequins, de perruques, de trophées, de silhouettes d'oiseaux peints, de chaises... Il y a des arrangements de meubles, de bibelots, de coussins, de guirlandes de Noël, de couvertures en fourrure, de squelettes d'animaux, de chapeaux, de vraies plantes vertes, de faux arbres... Il y a la structure de colonnes néo-mussoliniennes d'un espace aquatique et l'architecture carcérale d'une chambre de soins... Il n'y a personne.

Les instances normalisatrices de la société, les lieux de production de la cohésion sociale, les cadres sociaux, contrôle, formation, thérapie, engendrent l'organisation des espaces, induisent des manières de

particular ways of living in shared and common places, and give shape to an invisible, violent, and symbolic reality.

One photograph, framed in false marble, shows a couple of cardboard silhouettes in the living room of a model home: a man reading his newspaper, a woman reading her book, frozen, on either side of a green plant and a lit floor lamp. A framed mirror on the left-hand wall reflects the out-of-frame windows looking out on leafless trees. More than an anthropological approach to domestic space, the conjugal bond reduced to the image of a couple sitting in the vacuum of their relationship recalls Perec's definition of the verb "to live": "Passing from one space to another trying as hard as possible not to bump into anything"² – as in the chronological declension of matrimonial relations, as in the sequence of breakfasts between Kane and his first wife in Orson Welles's film *Citizen Kane*.

Photographs empty of human presence. The emptiness is not absence: there are substitutes for people, substitutes for nature, and things in anthropomorphic shapes – things, not objects, since their functionality has become relative. They are there no longer because they are useful and effective, but in order to participate in the ambiguity of things as represented since Duchamp, Magritte, Broodthaers. This is not a treatment room, a conference room, a shooting gallery; it is a representation of art. The things represented are deterritorialized, removed from the everyday world to the world of art.

"Storage alcoves become altars of gothic architecture, wallpaper in a bourgeois living room and a waiting room resemble neoclassical frescoes, the organized space of a treatment room evokes the pictorial structure of a Vermeer work, painted silhouettes stencilled on various walls recall Pop Art, Marcel Duchamp's ready-mades are everywhere, Kosuth's clocks are seen often, Flavin's lights and Magritte's clouds are not infrequent, entire sections of walls covered with photographs of men refer to the work of Gerhard Richter, rational and ordered work spaces from Guillaume Bijl's installations can be seen, Artschwager's formica pieces are omnipresent, and the ghost of Beuys comes through the blackboards."³

The world is a museum and the things in the world are ready-mades. Maybe not the world, but particular places in the world, constructed interior spaces, characterized by their social function: greeting, waiting, meeting, learning, training, resting, parties, therapy... The house and the booth are the sites for these functions. An ordering of mute things expressed by their position, their disposition, their composition, their exhibition. There are rows of tiles, photographs of men, headdresses, targets, model busts, wigs, trophies, silhouettes of painted birds, chairs... There are settings of furniture, curios, cushions, Christmas wreaths, fur blankets, animal skeletons, hats, real plants, fake trees... There is the structure of neo-Mussolinian columns in an aquatic space, there is the prison-like architecture of a treatment room... There is no one there.

The normalizing processes of society – the sites of production of social cohesion, the societal frameworks, control, training, therapy – engender the organization of spaces, induce modes of behaviour. By

2. Georges Perec, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 14.

3. Lynne Cohen, conférence, École des Beaux-Arts de Bordeaux, 26 avril 1993.

se comporter. En modifiant les rapports du visible et de l'invisible, ces photographies figurent des lieux, découpent les champs de l'expérience, composent les relations entre les personnes, rendent explicite ce que la réalité photographiée propose implicitement. La matière première des choses du monde est transformée en choses trouvées, installations trouvées, ready-made photographiables, par le processus d'appropriation de prise de vue et de mise en cadre.

L'acception de la notion de mise en cadre, ici, est double. Cadrage irréductible de l'acte photographique, mais aussi cadres, accessoires non moins irréductibles de ces photographies. Plus qu'une redondance, les cadres établissent à la fois une proximité et un écart entre les choses représentées. Proximité, dans la mesure où ils sont ce qu'ils feignent de ne pas être : des cadres ; le cadre règle la position des photographies, légitime leur présence en tant qu'œuvres d'art dans le lieu où elle sont exposées. Écart, dans la mesure où ils feignent de ne pas être ce qu'ils sont : des objets. Lynne Cohen a une formation de sculpteur, et le travail de l'artiste est aussi de fabriquer des objets et d'être confrontée à l'aspect physique des choses.

L'aspect physique visible des choses, ce sont aussi des logiques, des principes, des lois qui normalisent les espaces photographiés : alignement, symétrie, échelle (miniaturisation, gigantisme), géométrisation, numérotation, mesure... Plus qu'un ordre définitif, ces photographies rendent visible un ordre défini : le nôtre. Des moitiés de mannequin sont alignées, côte à côte, sur des tables d'usine, quatre bustes sans tête sont posés sur le sol, les néons allumés du plafond rythment l'espace et toutes les figures sont identiques. Laminage parfait des visages et des corps pour représenter un seul modèle possible d'homme. Rangée d'anges chantant et jouant d'une peinture d'Hans Memling. Entre ordre et désordre, ces photographies mettent au jour des correspondances inédites entre les choses qui dérangent les classifications habituelles. Des ballons gonflables de forme phallique dans une salle des fêtes. Des poissons peints sur un mur d'un studio d'enregistrement.

« Les choses ne semblent pas être ce qu'elles sont : les représentations murales de lieux exotiques semblent des bonsaïs agrandis, les hôtels de vacances ressemblent à des hôpitaux psychiatriques et les hôpitaux psychiatriques à des maisons de retraite, les armes ressemblent à des jouets, les fenêtres imitent les miroirs⁴. »

Ni vrai, ni faux, ou peut-être *faux vrai*, il ne reste plus qu'un écran sans image, dans une salle vide aux murs d'acier inoxydable recouverts de miroirs. À partir du moment où les choses sont photographiées les unes à côté des autres, elles ont fatalement un rapport et un sens. La tâche assignée à ces photographies est assurément de montrer qu'il n'y a *aucune fatalité dans tout ça*. Les choses sont des accessoires du quotidien qui permettent de faire tenir ensemble l'acteur et l'action. Les photographies rendent compte de cet équilibre précaire. « La photographie est un artifice qui ne permet pas de tricher⁵ », effet de l'art et mensonge, absence et présence, oxymore généralisé. Le tableau noir est cet « entre deux inscriptions » qui caractérise le processus photographique, son écriture cachée hante les photographies de Lynne Cohen : palimpseste, mémoire visuelle et pensée, *cosa mentale*, figure emblématique de photographies à l'infinif pluriel.

Catherine Pomparat

modifying the links between the visible and the invisible, these photographs figure the spaces, cut up the fields of experience, compose the relations between people, make explicit what photographic reality proposes implicitly. The raw material of things of the world is transformed into found things, found installations, photographable ready-mades, by the appropriation of points of view and framing.

The acceptance of the notion of framing, here, is double: the irreducible framing of the photographic act – but also the frames, the no less irreducible accessories to these photographs. Far from a redundancy, frames establish both a proximity to and a distance from the things represented: proximity in the sense that they are what they pretend not to be – frames. The frame rules the position of the photograph, legitimates its presence as a work of art in the space where it is exhibited. Distance, in the sense that they pretend not to be what they are: objects. Lynne Cohen is trained as a sculptor, and the work of the artist is also to make objects and be confronted with the physical aspect of things.

The physical, visible aspects of things also provide logics, principles, laws that standardize photographed spaces: alignment, symmetry, scale (miniaturization, gigantism), geometrization, numbering, measuring, and so on. More than a definitive order, these photographs make visible a defined order: ours. The halves of the mannequin are aligned, side by side, on factory tables, four headless busts are placed on the ground, the lit fluorescents on the ceiling lend rhythm to the space, and all the figures are identical. The perfect flattening of faces and bodies to represent a single possible model of man. A row of singing, playing angels from a Hans Memling painting. Between order and disorder, these photographs bring to light previously unexposed correspondences between things that overturn the usual classifications. Phallus-shaped balloons in a party room. Painted fish on the wall of a recording studio.

“Things don't seem to be what they are: presentations of exotic sites in murals seem to be overgrown bonsais, vacation hotels look like psychiatric hospitals and psychiatric hospitals like retirement homes, weapons look like toys, windows imitate mirrors⁴.”

Neither true nor false, or perhaps *false truth*: there is nothing but a screen without an image, in an empty room with walls of stainless steel covered with mirrors. From the moment that things are photographed beside each other, they inevitably have a connection and a meaning. The task assigned to these photographs is to show that there is *no inevitability in all this*. Things are accessories of daily life that hold the actor and the action together. The photographs take account of this precarious balance. “The photograph is an artifice that allows for no trickery⁵,” the effect of art and lies, absence and presence, a generalized oxymoron. The blackboard is this “between two inscriptions” that characterizes the photographic process, and its hidden writing haunts Lynne Cohen's photographs: palimpsest, memory of eye and mind, *cosa mentale*, emblematic figure of photographs in the plural infinitive.

Catherine Pomparat

4. Lynne Cohen, *op. cit.*

5. Lynne Cohen, *Entretien avec Tio Bellido*, FRAC Limousin, 1992, p. 77.