

ETC



Laframboise/Giroux/Royston

Sylvain Campeau

Numéro 9, automne 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36400ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (1989). Compte rendu de [Laframboise/Giroux/Royston]. *ETC*, (9), 56-58.

Laframboise/Giroux/Royston



Alain Laframboise, *Veduta no 7*, 1989.
Photo couleur; 100 x 127 cm. Photo : Daniel Roussel

«[...] je ne suis pas sûr que,
pendant que je regarde les tableaux,
ils ne me regardent pas, eux...»
Daniele Del Giudice¹

**Alain Laframboise, galerie Graff, Montréal,
du 16 mars au 11 avril 1989 —**

*Caryopse ou Le Monde entier*²

S'il faut en croire les *Vedute* et les *Palazzi* d'Alain Laframboise, l'art est un caryopse. Substance issue d'elle-même, prise dans une chaîne ipséique, un anneau de Möbius où rien ne se perd, rien ne se crée.

René Payant avait d'ailleurs suggéré la figure de Narcisse pour décrire cette «problématisation de la peinture comme thème³» lors d'une exposition précédente de cet artiste. Il avait ajouté la figure d'Écho pour lui opposer la réalité du temps, de l'écart, la dérive de la différence.

Les dernières prestations d'Alain Laframboise ne sont plus toutes entières sous le giron de l'une ou de l'autre de ces figures; malgré que la photographie y fasse une intervention décisive, ou plutôt *parce que* la photographie s'interpose. De ce fait, ce que ce médium problématise ici est l'irruption de la perspective comme thème. La première salle de la galerie Graff regroupe les immenses cibachromes de la série des *Vedute*, numérotés de 1 à 9. Ceux-ci représentent apparemment des paysages urbains de places vénitienes, avec plan d'eau à l'avant et lumières frontales, colorées et violentes qui surexposent la photo et noient les murs de teintes floues et aveuglantes. Cette disproportion est d'abord

perçue comme accidentelle, probablement causée par le seul contraste des luminosités en présence.

Les *Palazzi nos 3, 6, 9, 12, 15* occupent la deuxième salle de la galerie. Les boîtes de chacun des *Palazzi* contiennent un néon placé au premier plan, au même endroit que le plan d'eau des *Vedute*. Si bien que chacune des façades reproduites en ces boîtes montre une frontalité absolue qui contredit la perspective étudiée reconstruite par la saisie photographique. Qui plus est, les néons accentuent cette luminosité extrême et créent un même effet de flou; mais cet effet, dès lors, n'est plus attribué à la seule disproportion lumineuse. C'est bien un espace de reconstruction que se donne Alain Laframboise. Le pari qu'il avait d'«anthologiser» la peinture par le biais de ces surfaces princières, reproduites sur un à-plat criard, ne trouve sa contrepartie que dans cette résurgence de la perspective conçue dans l'installation comme trompe-l'œil et reproduite photographiquement. À l'intérieur d'un réseau de relations savamment étudiées, l'art devient un caryopse et thématise dès lors un de ses instruments les plus nécessaires : la construction perspectiviste. La peinture est ici reconstruite par la photographie. Inattendu!

...

Suzanne Giroux, *Revisiter le modèle*,
Prim Vidéo, Montréal,
du 16 mars au 2 avril 1989 —

Fenêtre crevée

Les vidéos-peintures de Suzanne Giroux sont troublants. On les reluque d'abord, candidement, sans y jeter un œil trop attentif. On se croit d'abord confronté à une peinture reprise en vidéo. Mais, à la troisième de ces pièces, *L'Odalisque au bain*, un mouvement intempêtif ride la surface chatoyante de l'eau et tout est alors remis en question. À intervalles réguliers, des notations du jour et de l'heure apparaissent en surimpression sur l'écran puis le film s'interrompt et reprend à nouveau la scène incessante.

Tel qu'en témoigne le titre, l'objectif avoué de Suzanne Giroux, dans cette exposition, était de «revisiter le modèle». Elle s'y est employée en faisant des citations claires et directes d'œuvres peintes reconues. Une série s'annonce d'ailleurs qui reprendra plusieurs des dernières toiles de Monet. Même *L'Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe* ont fait l'objet de reprise lors du *Festival international de films et vidéos de femmes*.

Évidemment, la référence se fait ici naïve, directe, sans fard. Mais le frémissement dont finit par être agité chaque vidéo-peinture est troublant. La fenêtre ouverte sur le monde du cadre vidéo, champ saisi par la caméra, devient d'une impudence froissante; le voyeurisme du peintre prend ici des proportions inquiétantes. Cette saisie à chaud, frémissante, qui pourrait faire tressaillir le modèle, fait de ce voyeurisme, de cet impératif de voir à tout prix, le sujet principal de cette exposition. Suzanne Giroux donne à voir le spectacle d'une intimité renouée entre le «peintre» et son modèle. Son spectacle est de l'ordre du privé. Et d'une grande privauté!

D'autant plus que l'existence du modèle est ici ressentie comme réelle parce que médiatisée par la caméra vidéo. Cette vie palpitante, offerte à l'œil de la caméra, donne l'impression — fausse! — d'une «désobjectalisation» du vivant mis à nu. Le voyeurisme est ici *sans objet*. Le voyeur se voit confronté au regard aveugle du modèle qu'il comptait surprendre. C'est ainsi que le spectateur se voit assigné, par la force des choses, un rôle de voyeur. Il fait les frais de cette mise en scène, résigné à ce qui était d'abord envisagé comme saisie de l'intimité des regards entre peintre et modèle.

La présentation même des écrans concourt elle aussi à cette impression. Des mouleurs controuvées, travaillées, encadrent le bombé de l'écran vidéo; une petite plaquette dorée présente le titre. Cet encadrement périphérique masque la fenêtre. Celle-ci, ouverte sur un non-lieu, celui idéal et jamais atteint de la peinture — peut-être! —, fait un jour étroit et convexe



Suzanne Giroux, *L'Odalisque au bain*, 1987.
27,5 x 24,5 po. Photo : Stéphane Tremblay



Suzanne Giroux, *Modèle au turban jaune*, 1987.
27,5 x 24,5 po. Photo : Stéphane Tremblay

jusque dans le mur où se cache le moniteur-télé. Car on ne peut humainement ignorer la présence camouflée de ce moniteur. Sa surface perlée est une onde dissimulant une profondeur restreinte. La fenêtre ouverte sur le monde est un réduit étroit, un encastrement trompeur. Et qui n'en apparaît pas moins comme réalité frissonnante. Un réel de chair de poule.

Mais ce non-lieu, sur lequel s'ouvre et s'abuse l'écran vidéo, est une autre des impasses postmodernes; une de celles-là qui pullulent aujourd'hui. Collimateur de reports et de renvois successifs, l'art aujourd'hui administre un territoire, le sien, qu'il ne possède plus et dans lequel il ne se possède plus.

Mimésis contemporaine, après celle qui a été platement privilégiée par les peintres d'autres époques, les vidéos-peintures ne cherchent pas à critiquer ni à vraiment interroger la représentation. Mais en utilisant un médium aussi «réservé» que la vidéo et en faisant aussi radicalement frémir le grain de la peau, Suzanne Giroux en illustre les possibilités. Qui eût dit que l'on pouvait, avec une simple caméra, faire suinter un écran vidéo ?



Curt Royston, *Cool Breeze*, 1987-88.
Photo : Bill Jacobson Studio

**Curt Royston, *Video-Art : Expanded Forms*,
galerie Esperanza, Montréal,
du 13 avril au 13 mai 1989 —**

Le réel so fards

Le travail de l'américain Curt Royston complexifie davantage la question de la représentation. Chez lui, le réel et la fiction engagent une bataille qui aboutit à un labyrinthe de reports et de médiatisations infinies. D'emblée, on était accueilli par une pièce intitulée *Cool Breeze*. Dans l'encoignure de deux murs, Royston avait installé une toile qui représentait l'arrière-fond d'une chaise jaune tridimensionnelle dont l'ombre portée était continuée par le tableau (mais est-ce vraiment un tableau ?). Le plancher bleu de la toile ainsi que le banc-pied et la table rouge offraient un contraste saisissant à cette chaise en avancée. Puis, un ventilateur, bien réel et en mouvement, brassait un air lui aussi jaunâtre, reproduit sur la toile en angle droit. Le jeu des ombres ainsi représentées et un certain redoublement des objets réels arrivait à créer un véritable effet de tridimensionnalité. Mais on voyait cet effet avant d'en visualiser le résultat. L'illusion, complète, ne parvenait à s'achever nulle part ailleurs que dans la reproduction vidéo de cette installation. Une caméra vidéo, installée selon un angle étudié, transmettait une image à un moniteur-télé sur lequel l'illusion était parfaite. Par un habile jeu de perspective reconstruite sous nos yeux et par la magie d'un moniteur-télé, dont l'écran fortement bombé accentuait cet effet, on se trouvait confronté à l'arché même de la reproduction photographique.

Suivait une série de pièces redoublées qui faisaient un même jeu, exclusivement photographique cette fois, avec l'image qu'elles contenaient. On trouvait dans *High Noon* une tasse et une cuillère réelles, intégrées à l'image de la toile. S'ajoutait aussi la reproduction photographique d'une fleur jaune. Cette table de petit déjeuner était représentée en convexité. Ainsi, l'image photo qui reproduisait le tout parvenait à gommer la différence au niveau référentiel entre les éléments peints et les objets intégrés. *Went home to*

visit, Nobody was home, So I stayed the rest of my life, Beautiful et Hotel Lamp offraient les mêmes caractéristiques. Puis *Piano with lamp, Hand gun* et *Record player* présentaient strictement une reproduction photographique de la toile originale. À nous de distinguer entre pièces réelles et icônes!

Submission et *Eyelight* reprenaient le même dispositif que *Cool Breeze*. La différence résidait cette fois dans l'intégration partielle du spectateur dans l'installation. Les caméras vidéos qui reconstruisaient la perspective allaient jusqu'à reproduire, cette fois-ci, la silhouette entrevue du spectateur. C'était alors à un problème de positionnement que celui-ci était confronté. Ahuri de retrouver sa dégaîne jusque dans l'image reproduite, cherchant à situer la caméra qui le surprenait en respectant un angle inattendu, le spectateur cherchait sa place non plus devant mais en rapport nouveau avec l'œuvre. Cette question du positionnement physique devenait rapidement une question de positionnement personnel. Le spectateur était abasourdi de se retrouver ainsi cerné par des formes envahissantes, physiquement «dépositionné» par celles-ci, qui l'acculaient selon un ordre qui lui était étranger; ce jeu de la réalité et de la fiction prenait une allure déconcertante. Le spectateur n'y était plus un esthète désinvolte; il devenait une victime pantelante. Parcourir les espaces de reconstructions perspectivistes de Curt Royston, y errer jusqu'à se matérialiser en elles, a été l'expérience d'un désaisissement signifiant. Jusqu'à redouter que ces œuvres aient plus de sens que je n'en ai, moi : leur observateur!

Sylvain Campeau

NOTES

1. Daniele Del Giudice, *Le Stade de Wimbledon*, Paris, Éditions Rivages/Seuil, Collection Points, 1985, p. 96
2. Titre emprunté à la pièce de théâtre de Laurence Tardi, *Caryopse ou Le Monde entier*, Montréal, Les Herbes rouges, no 173, 1989. «Joël : [...] Vous savez ce que c'est qu'un caryopse ?... C'est un fruit [...] un fruit sec in-dé-his-cent [...] Qui ne s'ouvre pas pour laisser tomber ses graines et les semer à tous vents, dans la terre... ou dans les pages d'un dictionnaire [...]»
3. René Payant, *Vedute*, Montréal, Éditions Trois, Collection Vedute, 1987.