

La subversion des images

Surréalisme, photographie, film, Fotomuseum Winterthur,
Winterthur, du 27 février au 24 mai 2010

Matthieu Brouillard

Number 85, Summer 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63729ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Brouillard, M. (2010). Review of [La subversion des images / *Surréalisme, photographie, film*, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, du 27 février au 24 mai 2010]. *Ciel variable*, (85), 72–73.



José Carlos Martinat, *Stereo Reality Environment 3: Brutalismo*, 2007, installation interactive, coll. du Tate Modern, photo : Paul Litherland

politique au Pérou dans les années 1980] entre des écrans (allumés puis soudainement éteints par des explosions [terroristes causées par le Sentier lumineux]) qui montraient des jeux vidéo et des dessins animés, en alternance avec des bulletins d'information annonçant l'hyperinflation, des épidémies, des génocides et la destruction »¹.

Dans la plupart des sociétés latino-américaines, au Brésil comme au Pérou certainement, les plus riches et de plus en plus les classes moyennes se réfugient dans un espace non seulement privé, mais protégé et barricadé; une œuvre significative à cet égard est celle du Brésilien Amilcar Packer intitulée *Video #15* (2008). La commissaire brésilienne écrit à son propos : « Le corps nu exposé par Amilcar Packer dans son installation vidéo enveloppante semble évoquer ces gens abandonnés de l'autre côté des clôtures et des murs érigés par l'élite, comme des corps privés des droits fondamentaux et exclus

du système judiciaire institué par une puissance souveraine. Le corps de Packer se trouve dans un espace clos et obscur où il est soumis à des forces extérieures qui le projettent violemment d'un côté et de l'autre et où il tente de se maintenir assis sur une chaise, le tout mettant en évidence sa vulnérabilité... »²

Pourtant, cet enfermement sécuritaire demeure ouvert aux images médiatiques et aux produits de l'industrie culturelle, comme les jeux dont l'une des catégories très répandues est le *first person shooter*. L'œuvre *Alvo* (Cible) (2008), du duo péruvien Leandro Lima et Gisela Motta, tout en n'étant pas des plus subtiles place le spectateur dans la position de la cible d'un tel jeu; les mêmes artistes reproduisent dans *Armas.Obj.* (Armes.Obj.) (2008), sous forme de sculptures, les « armes » que de tels jeux mettent à la disposition des jeunes. La référence à la guerre et à la violence ne vise pas qu'un commentaire sur l'état de la société locale, mais aussi la

circulation d'une idéologie de la violence véhiculée par la culture populaire et les industries culturelles mondialisées. Aussi reclus soit-on, est-on jamais à l'abri de la violence médiatique? L'espace public comme lieu d'échanges et de débats entre des personnes privées, tel que l'a illustré Habermas dans une perspective historique de la société bourgeoise, est complètement perverti et c'est maintenant l'espace privé qui se voit, de partout, assailli malgré les murs de protection que l'on érige.

L'une des œuvres les plus fortes de l'exposition est celle du Péruvien José Carlos Martinat intitulée *Stereo Reality Environment 3: Brutalismo* (2007). Cette œuvre reproduit l'architecture « brutaliste » du « Pentagonito » (petit Pentagone), siège des services secrets péruviens. À intervalles réguliers, la sculpture crache, grâce à de petites imprimantes, des textes en français, en anglais et en espagnol qui résultent de recherches effectuées en temps réel sur le Web afin de trouver tout ce qui est associé au style brutaliste en architecture et tout ce qui renvoie à l'histoire récente du Pérou, laquelle est marquée par la brutalité de sa lutte contre le terrorisme. Ainsi sont associés dans une même structure les rapports entre l'État péruvien et les États-Unis, la violence d'État, mais aussi la mémoire de cette histoire récente telle qu'elle se construit dans les flux d'Internet. Se retrouvent de cette manière, encore une fois, les collusions des pouvoirs étatiques avec les technologies de l'information, mais aussi la possibilité que celles-ci offrent de faire circuler une contre-information en vue de la résistance et de la mémoire historique. Pourtant, l'aspect massif de la sculpture nous rappelle que le pouvoir de l'État demeure un monolithe obscur, opaque et effrayant.

Si la plupart des artistes sont relativement jeunes, le Brésilien Lucas Bambozzi

est un artiste plus chevronné s'étant notamment déjà fait connaître dans les années 1980 par ses travaux vidéographiques. Il aborde, lui, un aspect plus discret, moins flamboyant que la violence étatique. Par son œuvre *Run>Routine* (2007) il met en rapport la contradiction entre la prévisibilité qu'un programme d'ordinateur requiert ou impose – ce qui se manifeste sur l'écran par la routine donnant l'ordre à l'appareil de jouer telle ou telle séquence vidéo – et l'imprévisible qui caractérise la vie quotidienne représentée par les séquences d'accidents fortuits, laisser échapper un objet qui se fracasse au sol par exemple. Peut-être est-ce notre angoisse de l'imprévisible qui nous fait nous en remettre à l'informatique et au contrôle. Cette œuvre suggère, à n'en pas douter, notre ambivalence à l'égard des contraintes. N'est-ce pas là la définition même du jeu : une fantaisie libre qui s'impose des règles contraignantes?

1 Miguel Zegarra, catalogue de l'exposition, en ligne : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2205>. 2 Kiki Mazzucchelli, catalogue en ligne : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2204>.

Jean Gagnon est commissaire d'exposition et critique d'art. Reconnu comme spécialiste de l'art vidéo dès les années 1980, il observe plus particulièrement les rencontres de l'art avec les technologies. De mars 2008 à septembre 2009 il a été directeur de SBC galerie d'art contemporain à Montréal. De 1998 à 2008, il était directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. De 1991 à 1998, il était conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada.

La subversion des images

Surréalisme, photographie, film
Fotomuseum Winterthur, Winterthur
Du 27 février au 24 mai 2010

Quelque vingt-cinq ans après *Explosante fixe*. *Photographie et surréalisme*, exposition conçue en 1985 par Rosalind Krauss et Jane Livingston, le Fotomuseum Winterthur présente une exposition¹ d'envergure qui entend recenser et analyser les diverses fonctions assignées par les surréalistes aux images indicielles. À l'aide de plus de 400 œuvres plastiques, une dizaine de films et une centaine de documents, distribués suivant neuf sections thématiques, l'exposition rassemble les travaux de ces figures de proue du mouvement que sont Man Ray, Kertesz et compagnie, mais présente aussi des œuvres moins connues – envoûtantes mises en scène photographiques d'Artaud, par



Brassaï, *Sans titre*, vitres cassées d'un atelier de photographe, c. 1934, épreuve argentique, 17,3 x 29,8 cm, Musée Folkwang, Essen © Succession Brassaï / RMN

exemple – et fait découvrir des artistes moins célèbres dont les créations, à la même époque, partagent une volonté de réforme des modes de saisie du réel et de rupture des structures de la subjectivité.

Le titre de l'exposition, à double sens, témoigne de cette conscience aiguë qu'avaient les surréalistes de la force d'attraction et de séduction des images techniques qui, dès cette époque, commencent à prolifé-

rer et à s'infiltrer dans les moindres interstices de l'activité publique et privée. Subversion, ainsi, des images qui constituent la réserve culturelle des représentations qui nous organisent comme sujets, de l'ensemble des « codes » et repères d'identification fixés que la caméra, en sa mécanique même, répète et réaffirme; mais subversion, également, par l'image, c'est-à-dire reconnaissance de cette puissance positive qu'ont les représentations de déréglé l'expérience visuelle et, par conséquent, de redéfinir les coordonnées du désir, de redessiner les contours du réel.

Dans la mouvance de ces mises en cause radicales de la raison instrumentale entamées notamment par Marx et Freud, les surréalistes s'étaient donc donné pour tâche de générer autant de perturbations des représentations « idéales » contenues dans le « programme » photographique, de produire des images qui s'inscrivent dans un rapport différentiel au régime visuel dont la photographie, dispositif idéologique par excellence, est le dépositaire.

Création d'images bouleversées et, à ce titre même, bouleversantes. Images rêvées par les surréalistes comme autant de cataclysmes, d'assauts perpétrés à la face du monde ancien et à la faveur de cette table rase nécessaire à ce que des mondes jamais imaginés puissent éclore.

C'est avant tout à la figure humaine, présente sinon suggérée dans la majorité des œuvres qui composent l'exposition, qu'il revient de faire l'objet de ces attaques ordonnées. Exemplaaires à cet égard sont les images d'Ubu, où le corps humain, par les opérations du grattage, du brûlage, du voilage ou de la solarisation du négatif, se trouve livré tout entier au désastre de la dissolution, renvoyé à ce chaos d'avant la partition du subjectif et de l'objectif. Ailleurs, chez Boiffard par exemple, c'est par les effets du décadage, du gros plan, d'angles de prise de vue inusités, que le corps, habituellement perçu comme totalité unifiée, se décompose en autant d'agencements vaguement harmonisés d'« objets partiels », alors qu'il se voit chez Bellmer reconstitué en une espèce de cacophonie de membres anatomiques sauvagement rabotés.

C'est aussi en jouant avec la mécanique du procédé photographique, cette « écriture automatique » du monde délivrée du principe de réalité comme de toute volonté trop humaine, et avec la possibilité qu'offre ce procédé de réaliser des images aisément, que les surréalistes créent une imagerie subvertie et subversive. Ainsi chez Atget ou Brassai, où la ville, saisie dans ses détours imprévus et recoins mystérieux, là où elle se trouve comme affranchie de la ventriloquie transcendante de l'ordre social, devient étrange et dévoile, pour reprendre une expression de Breton, le « peu de réalité » de la réalité. Ce sera finalement par le collage, le recours à la fiction théâtrale et la création d'œuvres collectives que les surréalistes feront violence à l'image traditionnelle et à la notion de sujet égocentriste qu'elle sous-tend.

Plusieurs signes semblent indiquer que les surréalistes étaient parfaitement conscients du fait que la subversion des images repose sur un ordre conventionnel relativement stable et sur les interdits qu'il comporte. Or qu'en est-il, aujourd'hui, de cette subversion des images? Peut-on subvertir un ordre dont le principe même est la révolution continue? Qu'en serait-il de l'artiste surréaliste lancé dans sa subversion des représentations face à l'orgie publicitaire explosive et débridée de notre système capitaliste? Ces interrogations sont soulevées par la dernière section de l'exposition (et qui feront l'objet d'une table ronde organisée en marge de celle-ci). Cette section (ironiquement) intitulée *Du bon usage du surréalisme*, vise en effet à interroger ce moment où le surréalisme s'immerge dans la réalité socioéconomique, au lieu d'être l'opérateur de sa subversion.

Car il est, certes, un destin malheureux de l'esthétique surréaliste. Non seulement celle-ci s'est-elle assimilée au sens commun au point de devenir une « option stylistique » comme une autre (et d'autant plus avec l'arrivée de nos logiciels de traitement de l'image, qui incorporent et automatisent toute une grammaire de la déformation), mais a-t-elle fourni à la publicité ses outils parmi les plus efficaces. La coexistence de réalités antithétiques, le trait d'esprit, l'allusion sexuelle, la communication d'intensités affectives en deçà du niveau du sens, etc., ne participent-ils pas de la rhétorique même de la publicité et de ses dérivés?

Et la subversion, à présent, est-elle toujours dévolue aux avant-gardes artistiques? Ou est-elle devenue le lot d'autres formes d'expression (du terrorisme international, dirait funestement Baudrillard)? N'est-elle pas, cette subversion, comme l'a bien noté Slavoj Žižek, désormais pleinement intégrée au système artistique établi, qui prescrit la réalisation continue de nouvelles provocations, exacte-



Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1929, épreuve argentique, 18 x 23 cm, coll. privée, succession de Claude Cahun, photo : Philippe Migeat

ment comme la loi du marché requiert l'invention constante de nouveaux produits et modalités du désir? (Sans compter que, souvent, ces excès transgressifs artistiques sont moins mus par le souffle révolutionnaire que par un stérile désir de profonde affirmation de soi.) Quoi qu'il en soit, il convient de se demander, confrontés que nous sommes aujourd'hui au déclin des grands ordres traditionnels et aux flux démesurés du capitalisme, s'il est, derrière les perpétuelles métamorphoses de surface, une forme maîtresse de l'idéologie, et si l'image peut encore participer à son discrédit. Ou, face à la désintégration progressive de l'ordre symbolique, s'il y aurait moins à subvertir le sens dominant qu'à contribuer, par l'image, à réaffirmer notre condition subjective, soit notre essentielle et toujours problématique dépendance à la Loi. Toutes questions, nous semble-t-il, cruciales pour notre Temps.

—
1 L'exposition *La Subversion des images – Surréalisme, photographie, film* est organisée par le Centre Pompidou (Paris) et présentée en collaboration avec la Fundación Mapfre (Madrid) et le Fotomuseum Winterthur. Les commissaires de l'exposition sont Quentin Bajac, Clément Chéroux, Guillaume Le Gall, Philippe-Alain Michaud et Michel Poivret.

—
Né en 1976 à Montréal, **Matthieu Brouillard** est essentiellement photographe. Son travail a été présenté dans le cadre d'expositions et au sein de publications au Canada comme en Europe. En 2010, il sera chargé d'enseignement au département d'histoire de l'art de l'Université de Zurich, Suisse.



Vue de l'exposition, © Centre canadien d'architecture, Montréal.

Entracte :

films d'un futur héroïque
CCA, Montréal

Du 25 novembre 2009 au 28 février 2010

Le Centre canadien d'architecture a présenté, l'hiver dernier, une exposition pour le moins particulière. Les galeries se sont transformées en salles de projection dans lesquelles ont été présentés des films traitant tous, de près ou de loin, de l'accélération des déplacements et des progrès de la technologie. Au moyen des découvertes scientifiques ayant permis d'améliorer les conditions de vie et d'augmenter la vitesse dans beaucoup de domaines (allant de l'invention du chemin de fer à l'exploration de l'espace sidéral), le visiteur est porté à se questionner sur l'importance qu'ont les inventions technologiques dans la société occidentale contemporaine.

Divisée en quatre sections, l'exposition présente des films de durées variables, en utilisant différents types d'écran. Ils proviennent des archives de l'ONF, de la NASA, du Musée national de l'air et de l'espace et d'UbuWeb, site Internet qui regroupe plusieurs films expérimentaux et d'avant-garde. La première salle contient des téléviseurs superposés présentant des films d'animation de Norman McLaren et de Paul Glabicki. Ce sont des études sur la vitesse du mouvement, sur l'association de la musique et du cinéma d'animation, surtout en ce qui a trait au rôle de la musique lorsqu'elle accompagne une image en action.

Dans la seconde salle sont projetés plusieurs courts métrages. Ils exploitent également les thèmes du mouvement, de la vitesse et des bouleversements technologiques. Au départ, on a l'impression que ces cinéastes expérimentaux ont axé leurs