

ETC



Pour une dissolution de l'image

Angela Grauerholz, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 27 janvier au 23 avril 1995

Christian Liboiron

Numéro 32, décembre 1995, janvier–février 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35848ac>

[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

Liboiron, C. (1995). Compte rendu de [Pour une dissolution de l'image / Angela Grauerholz, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 27 janvier au 23 avril 1995]. *ETC*, (32), 48–51.

PHOTOGRAPHIE

MONTRÉAL

POUR UNE DISSOLUTION DE L'IMAGE

Angela Grauerholz, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 27 janvier au 23 avril 1995

L'exposition intitulée simplement « Angela Grauerholz » présente une trentaine de photographies issues de portfolios développés en parallèle (*Druid*, « les portraits tronqués », les nus style *Bade in der Sonne*, etc.). On peut donc identifier quelques regroupements d'images par leur sujet, la technique comme la facture étant somme toute similaires. Ce n'est pas le parti pris de la conservatrice, Paulette Gagnon, que de présenter l'œuvre par ses différentes thématiques, ne reconnaissant pas leur importance : « Le sujet de l'image importe peu, ou pas », écrit-elle dans le catalogue de l'exposition. L'accrochage propose des travaux récents, qui ne sont pas organisés par leur chronologie, découpage qui, il est vrai, n'aurait nullement servi l'œuvre. Ils sont plutôt rassemblés dans un dédale de murs et de salles, sans prise en considération apparente des portfolios, sans autre but défini non plus pour dégager une lecture de cet œuvre énigmatique. C'est une exposition sans point de vue, sans position, où le choix comme l'organisation des photos semble arbitraire, répondant plus à un souci d'échantillonnage d'une rétrospective qu'à un désir d'éclairer un œuvre jamais présenté à Montréal dans un corpus aussi important; ce qui peut être vérifié par les approximations de langage et de discours du texte dans le catalogue qui accompagne l'exposition. En plus de ne pas favoriser une bonne réception de l'œuvre de Grauerholz, l'accrochage ne favorise pas la délectation. L'accrochage d'une exposition comme tout travail d'interprétation fait figure de symbole, d'ordre symbolique et doit structurer le sens des œuvres en jeu. Le système de présentation, qui est une méta-représentation, est d'autant plus important en photographie, que celle-ci opère souvent en série, l'œuvre prenant tout son sens par addition et par séquence. Cet axiome pris en considération, on comprend la difficulté d'une telle présentation où certaines œuvres (telle que *Paar*, *Lessing*, etc.) et même certaines séries (telles que celle des « Pieds ») font taches et distraient, étant donné qu'il n'y a pas suffisamment d'œuvres relatives.

Mon hypothèse pour saisir ce corpus qui semble d'emblée hétérogène est la suivante : Angela Grauerholz effectue un travail d'opacité sur le principe de transparence de la photographie : elle élabore différents mécanismes de contournement de l'*a priori* photographique qui nous fait tendre vers l'objet en représentation plutôt que vers la représentation elle-même, ce que l'on nomme candidement l'objectivité ou la vérité photographique. Ainsi, les œuvres permettent une critique des modalités de représentation liées à la photographie, principalement celles liées au



XIX^e siècle, où la photographie participait grandement à la connaissance et de la science. Ce postulat trouve écho dans des courants picturaux contemporains de la genèse de la photographie, tel le Réalisme Français, et de l'École de Barbizon et même de Monet pour d'autres raisons. Il paraît



Angela Grauerholz, *Le bureau*, 1993. Cibachrome; 122 x 183 cm.

aisé de justifier une telle proposition d'analyse, en observant l'ensemble des œuvres présentées au Musée d'art contemporain et en démontrant les qualités relatives à cette hypothèse. Ces mécanismes d'opacité que j'ai identifiés, et qui s'ajoutent à d'autres éléments formels tels que le format

et le cadre, sont donc la monochromie, le flou, l'aplat et la périphérie des genres (c'est-à-dire une subversion de la définition de genres tels que le portrait et le paysage).

Les sujets photographiés, tout comme la manière de les représenter, ne correspondent pas à un désir d'innova-



Angela Grauerholz, *Le couple*, 1992. Cibachrome; 122 x 183 cm.

tion formelle, ils sont à certains égards des lieux communs de l'histoire de la photographie, à l'exception de certaines images véritablement originales, telles que « La Bibliothèque », « Le Bureau » et quelques autres. Ils permettent de démontrer différents modes de mise en abîme, d'opacité de la photographie, en se jouant des mécanismes de la photographie elle-même mise en scène dans la représentation. Ainsi, les deux premières salles présentent un archétype de la *street photography* américaine, les deux dernières présentent plutôt des paysages et des paysages urbains. Entre ces deux parenthèses, on retrouve quelques intérieurs, des motifs liés au paysage et les calques de détails de peintures, notamment certaines images de la série des pieds. L'œuvre de Grauerholz s'offre comme un paradigme d'une nouvelle photographie qui permet la critique du médium et de son histoire, tout en utilisant ce médium pour formuler une idée sur le monde, pour offrir un amalgame entre une vision d'un monde disparu ou plutôt suspendu dans le temps, et une image qui nous distancie, qui nous tient à l'écart de la chose représentée.

L'utilisation de la monochromie donne un caractère atemporel aux images, ce qui compromet notre première appréhension de la photographie comme contingence et comme preuve datée du type « ce qui a été ». Le procédé rappelle par sa facture celui en usage chez les pictorialistes, soit la gomme bichromatée. De plus, l'indétermination du sujet s'ajoute à la monochromie pour donner cette impression vague d'un espace hors-temps, qui est un affront à ce médium qui se définit justement par cet aspect de contingence entre l'appareil photographique impressionné et la

scène, l'objet. Un autre effet déterminant dans l'esthétique de dissolution de l'image de Grauerholz est l'utilisation du flou ou du bougé qui dénie le principe de transparence de la photographie, ce principe impliquant que le médium s'absente devant son sujet pour lui laisser toute la présence. Le flou distancie aussi le spectateur de l'objet photographié ainsi à rebours de l'effet photographique, qui nous fait tendre vers le référent plutôt que vers la représentation. Le flou affirme donc la présence du médium comme l'empâtement, au contraire du léchage, le fait pour la peinture (cette analogie ayant bien sûr ses limites). Il est donc un écran entre l'objet de la représentation et le regardeur; à cet écran s'ajoute celui de l'aplat créé par la compression des dix zones (je me réfère ici au *zone system* d'Ansel Adams), allant du blanc au noir, en seulement quelques zones de riches gris. Cette compression annule l'effet de perspective issu de la camera obscura et inhérent au système photographique dans la plupart des œuvres de Grauerholz; certaines autres rabattent la perspective par un écran de lumière (telle une fenêtre, une nuée). Ainsi, l'écran atmosphérique créé par le bougé et augmenté par l'aplat crée un amincissement de la perspective photographique, pour ne pas dire un annihilation, notamment pour les images de paysage. L'utilisation du champ hors-foyer suggère les positions assumées par les pictorialistes du XIX^e siècle, qui clamaient un mimétisme de la physiologie humaine, prétendant que l'œil ne peut mettre au foyer qu'un centre particulier d'une scène observée. Grauerholz ne se réclame sûrement pas d'un tel mimétisme mais le souligne, l'œuvre faisant plutôt figure d'épistémologie des bases de la photographie,



Angela Grauerholz, *La bibliothèque*, 1992. Cibachrome; 122 x 183 cm. Collection : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

proposant une vision d'un type de regard né au 19^e siècle. Ce que je nomme le genre périphérique, et qui contribue à cette opacité de la photographie, est d'abord la prise en considération d'un genre donné tel que le portrait, le paysage ou le documentaire, tout en déviant sa définition axiomatique, en défiant les usages courants du genre. Ainsi, la série des portraits représentés seulement par *Paar* dans l'exposition offre des portraits souvent tronqués, du moins ils n'indiquent rien des sujets, de leur psychologie ou de leur sociologie. Le portrait ici n'est plus la glorification du sujet, mais la reconnaissance du médium à sa surface. Il en va de même pour les paysages et les vues de ville qui sont parfois composés de superpositions de photographies et de tableaux, et où le rapprochement de la prise de vue morcelle ce paysage à la façon des « Nymphéas » de Monet.

Ce que partagent, entre autres choses, le réalisme des Courbet et l'École de Barbizon, cela pourra sembler réducteur, c'est une même attitude face à la vision et au regard, ou plutôt au rapport entre la représentation et la perception, où la représentation est un mimétisme de la physiologie de l'œil. Ce qui se confirme avec les photographes de Fontainebleau et les pictorialistes. *Elegie* par exemple, donne cet indice de référence historique; l'œuvre renvoie aux *Nymphéas* de Monet, mais aussi aux *Équivalences* de Stieglitz. Chacun propose de façon fort différente une parcelle de paysage, détruisant toute profondeur propre à la perspective euclidienne (celle de la *camera obscura*). Monet aplatit son motif, qu'il nommait d'ailleurs « miroir d'eau », simplement grâce au miroitement de l'eau, qui permet de rendre un écho à la surface du tableau sans nier le sujet représenté. Il le fit en juxtaposant le près et l'éloigné, les

nénuphars et le paysage environnant. Stieglitz, quant à lui, offre un découpage du ciel rendant floues les notions d'espace et de distance, annulant la hiérarchie des plans propre à la perspective photographique. Beaucoup d'œuvres de l'exposition renvoient à la peinture et à la photographie du XIX^e siècle, démontrant un premier rapport de l'artiste aux systèmes de perception de l'époque liés à la production des images. Grauerholz reprend à rebours ces conceptions de l'image, pour proposer une photographie qui se dégage de la qualité focale du type de la *Neuesachlichkeit*. Elle fait donc cohabiter cette qualité nécessaire de la photographie, c'est-à-dire la contingence physique, et cette évanescente caractéristique de son esthétique : l'opacité.

À la fin du parcours de l'exposition, une installation, judicieusement nommée *Églogue*, fait apparaître comme un épitome la plupart des thématiques de Grauerholz. La dissolution de l'image est acquise, l'image n'est plus que pure immanence – c'est aussi un jeu sémantique sur le musée, un musée dans le musée – les images sont renfermées dans des boîtiers; ce qui reste à voir n'est qu'un thésaurus poétique décrivant les notions liées au paysage, rien d'autre qu'un système de mise en boîte. C'est une réflexion intelligente sur le paysage, qui prend écho avec les œuvres parsemées des salles précédentes.

CHRISTIAN LIBOIRON