

Portraits en regard

PAR FRANCINE DAGENAI

La photographie se propose-t-elle vraiment comme une image spéculaire de l'humain et de son monde? Ne serait-il pas plus juste d'avancer qu'au lieu de refléter, le cliché invite à réfléchir: à l'auteur, au sujet (qui s'avère quelquefois être l'auteur) et au regardeur, par conséquent à la société qui en forme son contexte. La photographie servirait alors d'intermédiaire, un médium, entre des fragments d'imaginaire ou de réel représentés que nous suggérerait le/la photographe. Alors qu'en est-il de ces média qui insèrent leur présence dans l'espace et le temps? Les distinctions physiques et formelles des divers media sont nombreuses mais il reste que certaines conceptions fondamentales rattachées à la photographie persistent à travers ceux-ci, notamment que l'on retient d'une représentation des signes du réel et que ces signes ressemblent au référent concret, c'est-à-dire à l'objet représenté. Lorsque le regard se porte sur la figure humaine et que le médium de représentation utilisé s'avère être la photographie, la cinématographie ou la vidéographie, le regardeur est plongé d'emblée dans l'illusion d'une imitation (codée) du réel.

Dans un portrait, il y a effectivement une analogie formelle des signes au référent concret (le visage humain). Mais ces signes iconiques sont doublés d'indices, ce sont ces indices qui nous permettent d'accéder à une lecture idéologique et/ou psychologique de l'image.

Le portrait se définit, de par sa nature, comme un genre psychologique voire même psychanalytique. Le 19^e siècle est l'époque d'une re-définition de la notion bourgeoise de l'individu, le concept du capitalisme est mis en pratique, ce qui crée des remous socio-politiques importants. La moralité, le bien et le mal devient l'apanage de la bourgeoisie qui tente à tout prix de se légitimer en tant que classe sociale, et qui est aussi, désireuse d'imposer ses propres valeurs. Quoi de plus bourgeois que la nostalgie, et l'art des Pré-Raphaélites (Rossetti, Millais, William H. Hunt) y est dédié. Pour le théoricien Ruskin, la photographie ne servait pas à représenter mais à faire transparaître la nature et par conséquent la présence divine. Le genre du portrait à cette époque se fixait donc pour but de révéler la nature (c'est-à-dire Dieu) par le sujet. La Pre-Raphaelite-Brotherhood avait même dressé une liste d'Immortels (dont Carlyle, Herschel, Taylor, Tennyson, Trollope et G.F. Watts).

Bien que Julia Margaret Cameron ne pouvait, de par son sexe, faire partie de cette confrérie, elle s'y associait par des liens d'amitié et de parenté stylistique. Elle utilisait ces Immortels comme sujets. Pour elle, la création photographique semblait de

prime abord un processus de déification. Dans ses portraits, on remarque d'ailleurs l'angle surélevé de la caméra; l'utilisation d'un éclairage contrasté, du clair-obscur; la mise en relief de certaines parties visages (dont le front et les yeux chez les hommes, les cheveux et la bouche chez les femmes); la proximité du sujet à la lentille; l'anti-focalisation et le traitement pictural de l'image; toutes ces techniques contribuaient à mélodramatiser ses sujets. Du côté masculin, elle nous propose le héros/victime intègre, en lutte contre la société, ayant pleine conscience de son désespoir, mais oeuvrant courageusement pour le bien de l'humanité. Son portrait de Darwin en est probablement l'exemple le plus flagrant. Si l'âme de l'homme nous est suggérée par son intellect, Cameron souligne, chez la femme, le côté esthétique; une beauté à l'intérieur de certains paramètres religieux, celle de la vérité pure de la madone. Si ses madones nous semblent outrées et sentimentales, il faut peut-être essayer de se reporter à cette époque victorienne où toute la production culturelle procède par allégorie et l'apport de l'opérette est surestimée. On comprend mieux dans un contexte comme celui-ci, l'insolite passivité béatifique et égocentrique de ces femmes, stylisées avant même d'avoir pris la pose. Ses modèles: Prinsep, Wilson, Hillier et Philpot ne nous apportent pas une description ou une définition d'elles-mêmes, un siècle plus tard, car l'artiste nous donne peu d'indices spatio-temporels. Ces images élaborent plutôt, à travers une dialectique style/sujet, le propos de notre auteure: l'âme comme essence telle qu'elle était définie par Kant c'est-à-dire l'état d'être figé et atemporel. Pour autant que Cameron aspirait à situer ses portraits dans un non-temps et un non-lieu; et de prêter à ceux-ci une qualité immatérielle, son style et sa volonté d'imposer à ses "personnages" un récit moral produisent l'effet contraire. Ce qui émane de cette dualité, c'est une sédimentarisation du privé et du public en simultanéité: l'être essentiel (tel qu'il était subdivisé par catégorie de sexes et de classes) et son image publique à fleur de peau.

Dans sa "Lettre du Voyant," Rimbaud avait écrit "Je est un autre," c'est-à-dire que "je" ne se définit que par distanciation. La quête de la connaissance du moi profond, révélateur de l'inconscient, fût la quête de toute une époque, l'époque qui donna naissance à la photographie et à la psychanalyse. L'étude du portrait est en quelque sorte l'étude de l'altérité de l'être humain, cette altérité qui se réaffirme dans son dédoublement intime et social.

La subjectivité déniée à la femme telle est, sans doute, l'hypothèque garante de toute constitution irréductible d'ob-

jet: de représentation, de discours, de désir. Imaginez que la femme imagine, l'objet y perdrait son caractère (d'idée) fixe. De repérage, en fin de comptes, plus ultime que le sujet, qui ne se soutient que par un effet en retour de quelque objectivité, de quelque objectif.¹

Le portrait propose le sujet dans ce qui le distingue, le sujet se différencie des autres tout en faisant partie de certaines structures paradigmatiques.

Le stade du miroir² chez l'enfant forme le premier concept de la figure représentée et par-delà cette notion, celle d'identité qui est si étroitement liée au sentiment de perte. La période de sevrage, la séparation du sein maternel servira aussi de première étape vers la notion d'autonomie chez l'enfant. Cette différenciation de son corps propre contribue aussi à formuler le langage qui servira à concevoir le concept du "je" et ainsi distinguer son milieu propre de son milieu ou environnement général.³ Mais le milieu est absorbé par l'individu et Lacan entend qu'il y a parallélisme non pas aux processus névrotiques de la personnalité ou somatiques de l'individu "mais à la totalité constituée par l'individu et par son milieu propre."⁴

Par le biais de la technologie, des outils photographique, filmique et vidéographique, le regard humain (de l'artiste et du regardeur), déjà limité et contraint par sa physiologie, prend un caractère de plus en plus fragmentaire dans ce prolongement.

L'artiste Corinne Corry a oeuvré à travers ces différentes disciplines avec une grande dextérité et en ce sens, son oeuvre forme un corpus exemplaire pour examiner l'effet des divers média sur la notion du portrait féminin.

Si Julia Margaret Cameron imposait un récit à ses sujets, chez Corinne Corry le sujet suggère le récit qui sera développé par l'artiste alors que le médium se spécifie par ses ambiguïtés et ses limites. Dans *Tea Party* (1980 video, 28 minutes) par exemple,

elle documente une performance (diffusée par une station de cablodiffusion à Vancouver) dans laquelle elle démontre physiquement et formellement l'interstice entre les catégories d'âges de la femme. Elle y oppose une jeune fille qui défait sa valise à une vieille dame qui prend le thé. Lorsque la jeune fille a terminé, la bande vidéographique se termine aussi. Cette oeuvre pourrait être interprétée comme un essai sur la mortalité, la finalité, mais ce qui importe ici sont les éléments de ressemblance et de différence entre les deux personnages. Ces dernières sont représentées en dualité, paradigmatique (dans leur nature oppositionnelle) et syntagmatique (dans leur nature succession temporelle). A cela s'ajoute le contexte de nature indiciel, deux femmes situées à deux époques différentes de leur vie vaquant à des activités domestiques à caractère rituel dans un milieu typiquement féminin celui de l'intérieur, le foyer.

Dans *Red Lizzards* (181 video performance, 15 minutes) la performeuse récite:

*Il y a, à 20 minutes de Victoria
un étang glacé
et à trois pieds de sa surface cristalline et limpide
des lézards rouges s'y abritent.
Je ne les ai jamais vus.*

L'artiste et performeuse nous présente une sorte de strip-tease qui révèle par le biais de couches successives de vêtements superposés les identités d'une femme figée dans des perceptions stéréotypées. L'assistante de la performeuse enlève les vêtements noirs de celle-ci pour révéler une longue robe rose, et pose une perruque argentée sur sa tête. La performeuse s'assoit. Elle fume une cigarette et pèle une pomme, elle n'en mange que la pelure. Entretemps, l'assistante déboutonne et découpe les vêtements roses et argentés de la performeuse.



"I realized that it was not a portrait of me, but of my mother"
Francine Dagenais, 1987, diptych: 16" x 20", black & white photographs

La performeuse est debout. L'assistante déchire et retire ce qui reste des vêtements roses et lui enlève sa perruque. Elle est vêtue d'un collant rouge et elle met une paire de gants rouges.

Corry travaille à partir des éléments du quotidien de la vie intime de la femme dans son domaine privilégié, l'intérieur. Elle examine les gestes du quotidien dans leur aspect formel et ritualisé. Elle remet en question le concept même du vêtement qui joue un rôle si important dans la définition des sexes dans notre société et fait appel aux connotations suggérées par certaines couleurs (dont le rouge par exemple). Elle se réfère à la nature mais une nature bien artificielle, imaginaire vidéographique. Elle reprend les stéréotypes féminins, clichés filmiques (la pomme, le rouge à lèvres, les gants).⁵ L'artiste aborde des questions formelles par le biais de l'illusion, de la réflexion et de l'objectivation; c'est ainsi qu'elle propose un questionnement idéologique de nos acquis sociaux.

C'est avec *The Palace of the Queen* (1987 installation et vidéo) que Corrine Corry travaillera les aspects formels des outils médiatiques avec le plus de clarté. A partir de son image, dédoublée de celle de sa mère, elle fait une série de portraits qui servent à démultiplier sa propre représentation.

I realized it was not a portrait of me, but of my mother. (Je me suis rendu compte qu'il s'agissait plutôt d'un portrait de ma mère et non du mien.)

Ici, l'artiste revient au noir et blanc photographique, et à la couleur monochromatique filmique et vidéographique. Elle place ces photographies au mur d'une façon presque livresque sur un fond bleu qui rappelle le ton chroma utilisé pour faire le réglage des effets à la télévision (faisant ainsi disparaître le contexte pour en projeter un autre, celui-ci dans un imaginaire antérieur).

Les cartes lenticulaires combinent les deux identités et les deux stades temporels en simultanéité. Et c'est à partir de la répétition d'éléments semblables⁶ que la différenciation devient possible. L'image de la mère de l'artiste sert de contrepartie à celle de l'artiste. Avec les cartes lenticulaires, Corry suggère une perpétuelle ambivalence face au besoin de différenciation et d'autonomie d'une part et de la perte qui en résulte d'autre part.

"Pour qu'il y ait des frères, il faut un père," ne manqua pas de dire Veillot en apostrophant les humanistes. Depuis l'inconscient érotique et mortifère, l'inquiétante étrangeté — projection en même temps qu'élaboration première de la pulsion de mort — qui annonce les travaux du "second" Freud, celui d'Au-delà du principe de plaisir, installe la différence en nous sous sa forme la plus déséparante, et la donne comme condition ultime de notre être avec les autres.⁷

En utilisant le portrait photographique de sa mère pour tourner une séquence filmique,⁸ l'artiste a recours à deux modes temporels en opposition. La boucle filmique se perpétue sans modifications de l'image qui se répète sans cesse, et il s'agit là d'une image médiatisée au deuxième degré. La photographie originale nous vient comme une pause ou un temps d'arrêt dans la vie de sa mère; la boucle filmique s'insère dans un garde-robe et parmi l'amoncellement de ses objets personnels installés à sa mémoire. A cela s'oppose l'image vidéographique de l'artiste, qui en guise d'équivalence visuelle, reste figée dans la même position pen-

dant la durée de la bande (20 minutes). Il en résulte une manifestation très nette de l'expérience du portrait: sur papier, en aplat et posé pour rencontrer le regard du visiteur; sur film, défiant le mouvement suggéré par la succession de l'image que l'on retrouve ici intègre et inchangée dans sa luminosité entière et intermittente; sur vidéo, déniait l'aspect documentaire de l'acte posé, retenu dans sa luminosité fragmentée et en mouvement de balayage perpétuel.

L'artiste complète ce tandem de deux portraits éclatés dont le lien de parenté entre les deux les rapproche et les repousse par des objets-fétiches et des rimes qui peuvent sembler à prime abord innocentes, mais le sont-elles?

*Il y avait une vieille femme
nommée rien-du-tout
qui vivait dans une maison toute petite*

*Elle n'avait rien à manger
Elle n'avait rien pour se vêtir
Elle n'avait rien à perdre
Elle n'avait rien à craindre
Elle n'avait rien à attendre
Elle n'avait rien à donner
Et lorsqu'elle est morte
Elle n'avait rien à laisser*

*Il y avait une vieille femme
qui ne possédait rien du tout
Et à cause de cela
on la prenait pour une folle⁹*

Corrine Corry procède par allégorie pour examiner notre non-lieu collectif si bien meublé, elle emprunte le code patriarcal, pour le placer dans le domaine du non-public pour mieux le renverser. Elle construit le portrait d'une intimité dévoilée où se profile l'ambiguïté représentationnelle.

Si le portrait illustre quelque chose, il ne définit pas nécessairement le sujet d'une façon arrêtée ou immuable et, ce que ces images nous proposent, c'est beaucoup plus une conscience en perpétuelle dialectique, du regard subjectif de l'auteur d'une part, et de celui du public-récepteur de l'autre.

Le regard de la femme posé sur la femme est un appel à la réflexion du regardeur, à la conscience du moi dans son milieu propre et général. Et aujourd'hui, cette réalité visuelle morcelée et codée nous est retransmise dans toute son étrangeté par l'intermédiaire des média.

¹ "Toute théorie du sujet aura été appropriée au 'masculin.' A s'y assujettir, la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l'imaginaire. Se replaçant dans la situation d'être objectivée — en tant que 'féminin' par le discours. S'y réobjectivant elle-même quand elle prétend s'identifier 'comme' un sujet masculin. Un 'sujet' qui se re-chercherait comme 'objet' (maternel-féminin) perdu?"

Irigaray, Luce, *Speculum*, "De l'autre femme," Les éditions de Minuit, Paris, 1974, p. 165.

² Voir "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," Lacan y reprend une communication déjà présentée en 1936 qui était inspirée des théories de Freud sur le sujet, le narcissisme

et le lieu de la parole. Lacan, Jacques, *Écrits I*, Editions du Seuil, 1966, p. 89-97.

³ L'individu est au centre de son milieu propre qu'il distingue de son environnement plus général. Le milieu naturel de l'humain devient la culture. "Des comportements adaptatifs d'une variété infinie sont ainsi permis et constituent la culture; celle-ci introduit une nouvelle dimension dans la réalité sociale et dans la vie psychique. Cette dimension spécifie la famille humaine comme, du reste, tous les phénomènes sociaux chez l'homme,"

Lacan, Jacques, "Les complexes familiaux dans la formation de l'individu." "Essai d'analyse d'une fonction en psychologie," in *L'encyclopédie française*, dir. par Wallon, Volume VIII, republié chez Navarin, Paris, 1984, p. 11-12.

⁴ Lacan, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, thèse de doctorat en médecine, 1932, republiée à Paris, format de poche, Point-Seuil, 1980, p. 337.

⁵ A ce propos, le mémoire de thèse de Christine Ross intitulé *Perspectives holistiques dans la vidéo-fiction féministe au Québec* (1978-82) porte entre autres, sur l'oeuvre de Corrine Corry et développe l'idée fort intéressante de Nam June Paik qui pose qu'en vidéo, "la couleur est relative au temps et symptomatique de l'action (sexuelle selon Nam June Paik)" en relation avec *Red Lizards* en particulier.

⁶ "Dans la langue il n'y a que des différences" in de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, publié par C. Bally et A. Sechehaye, Payot, Paris, 1967, p. 166.

Saussure explique qu'un signe ne se différencie d'un autre signe que dans son rapport d'opposition aux signes contigus compris dans un même paradigme. Cette notion a été reprise par Jacques Derrida qui définit la "différence" comme "le mouvement par lequel tout code se constitue 'historiquement' comme tissu de différences." "Les différences sont donc produites, différées, par la différence," in *Tel quel, théorie d'ensemble*, Seuil, 1968, p. 53.

⁷ Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, France, 1988, p. 285.

⁸ Voir le texte du catalogue d'exposition *The Palace of the Queen*, Corrine Corry/No Fixed Address, Joey Morgan, Catalogue Essay, Liz Magor pour le compte de Mercer Union, Toronto, 1987, qui traite de cette oeuvre en particulier. Mme Magor y parle du ton de "momento mori" qui se rattache à la photographie et du pouvoir fétichiste que l'on attribue à ces images qui retiennent des fragments/traces de notre jeunesse.

⁹ Cette installation était accompagnée d'une brochure illustrée, intitulée *The Palace of the Queen* dans laquelle l'artiste cataloguait les objets appartenant à sa mère et où l'on retrouve plusieurs comptines dont celle-ci.



Installation documentation: the video setting, the closet area, and the bookwork in the pocket of the chair, *The Palace of the Queen*, Galerie Powerhouse, Francine Dagenais, 1987

ERRATA

1. Les oeuvres d'art reproduites aux pages 19 et 21 ont été incorrectement attribuées à l'auteur de l'article. En dessous des reproductions on aurait du lire le nom de l'artiste Corrine Corry.

The reproductions on pages 19 and 21 were wrongly attributed to the author of the article. The captions should have identified Corrine Corry as the artist.

2. Please note that the artwork by Freda Guttman on page 7 continues on page 8.

Veillez notez que l'oeuvre de Freda Guttman à la page 7 continue à la page 8.