



Donigan Cumming, *Lying Quiet* (détail), 2004, épreuve jet d'encre, 16,7 x 4,6 cm (l'ensemble : 122 x 430 cm)

Dans un second moment de son œuvre, dont est notamment issue la série *Pretty Ribbons*, Cumming aborde une autre facette du problème de la saisie du réel en tant que tel, mais sur ce que celui-ci, inévitablement, doit laisser hors cadre, repousser dans les marges afin d'instaurer la réalité, et dont l'apparition fortuite dans le spectacle du monde correspond précisément à ce que l'âge classique appelait le

monstrueux. C'est ici tout l'intérêt de Cumming pour les formes de laideur et de déformations corporelles, pour les destins marqués par le déséquilibre, la déchéance et la mort, pour tous ces excès physiologiques et existentiels qui font en sorte que les cadres se défont. Mais ce qui, à mon sens, trouble et inquiète encore davantage dans ces images, c'est que les êtres abjects et agonisants, les rejetés du circuit symbolique qu'elles mettent en scène, semblent dans l'ontologie de Cumming, non pas coupés du réel, mais, bien au contraire, au plus près de celui-ci dans sa densité substantielle pénétrée de souffrance et de jouissance à l'état pur – une dimension de l'existence que nous rend le plus souvent inaccessible notre pâle condition subjective.

Puis, dans un dernier temps de son parcours, Cumming s'aventure plus avant dans l'espace du monstrueux en mettant en scène la décomposition généralisée du corps, celui de ses modèles comme celui

son œuvre, nous laissant aux prises avec l'enflure étouffante d'un réel qui ne se laisse plus résorber dans un quelconque récit pacifiant. L'imposante mosaïque intitulée *Lying Quiet*, caractéristique de cette approche et qu'incluait l'exposition à la Cinémathèque, nous confronte à un montage plus ou moins aléatoire² de fragments visuels extraits des archives vidéo de Cumming, en majorité de vils bouts de corps plaqués côte à côte comme autant d'ordures désormais privées de support symbolique, rejets putrides de l'œuvre qu'on aurait crevée tel un abcès. Tout se passe, ici, comme si l'image devenait tombeau, et les blocs visuels qui la composent autant de muettes reliques qui tiennent lieu de l'infigurable, nous ouvrent à cette dimension de l'immonde dont Bataille disait qu'elle relève paradoxalement du sacré.

Donigan Cumming, à l'instar de ces maîtres de la défiguration que sont Artaud, Beckett, Ensor, Nauman et d'autres encore, dissèque le corps mort de la représenta-

tion, le fait fermenter, en expose l'humus récalcitrant, libère les exhalaisons vives de la matière.

1 René Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, PUF, 1956, p. 42. 2 Des 143 heures qui composent ses archives vidéo, Cumming a extrait une image à intervalles de 17 minutes 7 secondes, pour retenir ensuite 149 images des 500 ainsi obtenues.

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.



Laurent Guérin, *Hinomaru*, 2008, digital print on Hahnemühle paper, 76 x 114 cm, courtesy of Galerie Orange

Laurent Guérin

Samayou
Galerie Orange, Montreal
May 6 to May 30, 2010

Laurent Guérin, who began his career as a fashion photographer, cut his teeth on photography working as a studio assistant for Serge Clément and Olivo Barbieri. It soon became clear that Guérin had caught the bug. His drive and eye led him to become a contributing photographer for Agence Stock Photo, and he continues to build his repertoire as an itinerant photographer of the everyday and unusual. World Press Photo included his photographs of street children in India in a show held at the Maison de la Culture Frontenac in Montreal in 2004. These photographs – in which all the chaos and beauty of India, from street life to more contemplative imagery, are captured –

became the book *Hindi Pop*. Guérin is a member of the new generation of photographers, who have something of a video-stream, multisensory aesthetic, both in the spirit of their imagery and in their approach to working with street photography. That said, there is a certain kinship between these photographs of a new India as a window on the world and Henri Cartier-Bresson's sensual, colourful photographs of India, taken in 1948, which captured an inherently photogenic and history-laden country, whether the subjects were the homeless, beggars, the Untouchables, pedlars on bikes, the well-to-do, or temples.

When Montreal rocker Jean Leloup asked Guérin the quintessential question, "Why photography?" Guérin's reply was, "I tried to be a pilot, and then lots of other things. I've planted trees in the Yukon, sold Christmas trees in New York, and done bookkeeping in Saint-Eustache, but I've always come back to photography. It's the only thing that gets me out of my hotel;



Laurent Guérin, *Aomori 3*, 2008, digital print on Hahnemühle paper, 58 x 86 cm, courtesy of Galerie Orange

without it I wouldn't even leave the hotel." Guérin travelled across India for four months by motorbike with a former army sniper, and in his photographs we see nonchalance and a serious, uninflated eye for the unframed moment.

For the latest show at Galerie Orange, the photographs, all black-and-white images printed on Hahnemühle paper, most of them 30 by 45 inches (76 x 114 cm) in size, capture instants of Guérin's three-year sojourn in Japan. As evidenced in the sumptuous, light-textured works, Guérin spent his time voraciously drawing in the ephemeral and experiential ambience as he moved around from Hiroshima in the south to Aomori in the north, the islands of Okinawa, and Yoyogi Park near Shinjuku. Like the photographs in *Hindi Pop*, those in the Samayou show have been collected in a book, *Nippon*.

Guérin's aesthetic seems to have been inspired by the photographer Shomei Tomatsu, whose enigmatic works build

images out of the most flighty light and details into delicate metaphors for life. He seems to be transfixed by the surface of things, the appearance that masks deeper truths, just as Yukio Mishima's novel *Temple of the Golden Pavilion* (1956) described a Japanese society at once shy and cloaked and yet bold and brash, capable of seizing the moment. One photograph is of an old man in a straw hat standing on a bridge – a timeless image in a way, but equally an image of potential offering, for there are a handwritten text and a bowl in this man's hands, but we do not see his face. Here is the strength of the image, edited, selected, just as a writer might do with words.

Some of Guérin's images are as minimal and poetic – a stone bench with flower petals – as are the culture and situations that he enters into. Another one shows the mid-fuselage of a World War Two Kamikaze airplane. Now an artefact, its ageing painted and winged body has the imperial sun on its surface. *Day Mosaic* presents six-

teen prints of varying sizes as a single wall tableau that includes such images as a shop window filled with old Rolleiflex cameras, a shot of an ageing street character with his bike, and an orchestral arrangement of rooftops, all splayed in a complex but complementary decorative geometry on a hillside. On the adjacent wall, *Night Mosaic* captures nocturnal scenes in a similar spirit. And so the Samayou show tells its own stories, each picture caught in a

moment testifying to a once-closed island society undergoing rapid change and responding to the ever-changing pressures of global culture. By definition, contemporary culture now stretches beyond the traditional framework of what we once called culture, and, like modern-day anthropologists, we are witness to snapshots of Japanese society. All of this outward evidence may become timeworn over decades of repetition, and one wonders whether

photography's search for the exotic, which is often "elsewhere," could be conducted just as easily in the here and now of North America. Image upon image, generation upon generation, Guérin's photographs are truly unpretentious, shadowy images that are never prescribed, even fleeting and flighty, an embodiment of a very traditional kind of street photography in a world transformed by and immersed in ever-increasing volumes of informational imagery.

—
John K. Grande is Curator Emeritus of Earth Art at the Royal Botanical Gardens in Burlington, Ontario. His latest books are *The Landscape Changes* (Propect/Gaspereau Press, 2009) and *Art Allsorts: Writing on Art & Artists*, 2 vols. (Go If Press, 2008, 2009).
 —



William Eggleston, *Untitled*, 1970, de la série *Los Alamos*, 1965-1968 and 1972-1974, transfer hydrotypique, 40,6 x 50,8 cm, coll. Whitney Museum of American Art, New York, © Eggleston Artistic Trust, permission de Cheim & Read, New York.

William Eggleston

Democratic Camera, Photographs and Video, 1961-2008
 Art Institute of Chicago, Chicago
 Du 27 février au 23 mai 2010

Alors qu'il est jeune étudiant, William Eggleston achète sa première caméra et tombe bientôt sur un ouvrage qui l'inspirera grandement : il s'agit du livre d'un photographe français, Henri Cartier-Bresson, intitulé *Images à la sauvette*, dont l'édition anglaise est rebaptisée *The Decisive Moment*. Il se rend bientôt à Paris, espérant retrouver là l'occasion de créer de grandes et belles images. Mais il revient bredouille de ce séjour. Il décide alors de se concentrer sur son environnement immédiat qui saura d'ailleurs bien mieux l'inspirer. Si ses premières images sont en noir et blanc, et d'un grain très apparent, il en vient rapidement à adopter un processus couleur appelé *dye transfer*. Pour pratiquer cette technique, il faut d'abord faire trois négatifs séparés, avec des filtres de couleur (rouge, vert et bleu), pour ensuite réaliser trois matrices (cyan, magenta et jaune) qui, alignées, formeront l'épreuve finale sur un papier à la gélatine sensibilisé au moyen de colorants purs. Il en résulte des couleurs vives et saisissantes, d'un réalisme inattendu. C'est d'ailleurs ce qui frappe d'emblée le spectateur moderne et qui assure le succès de cette exposition. L'on se voit en

effet confronté à des images qui, par leurs thèmes, les vêtements des sujets photographiés, le caractère des lieux et le mode de vie représenté, appartiennent aux années 1960 et 1970, mais dont la qualité et la vivacité des teintes évoquent des techniques plus actuelles. En un mot, les images sont presque de nature schizo-phrénique, avoisinant le plus pur chiasme : modernes par leur qualité, vieillottes par leur contenu. En cette période où le noir et blanc offrait une plus-value esthétique et artistique, ce côté criard a d'ailleurs valu à l'artiste d'être relégué au rang de photographe mineur au penchant coloristes associé à la photographie de mode, de publicité ou de voyage du type *National Geographic Magazine*.

Mais, pour nous, ce n'est pas à cela que tient tout entier l'intérêt de ces images. William Eggleston est par excellence le photographe de l'anodin, de la vie quotidienne, des mille et un signes du monde ordinaire et de ses rituels, lieux familiers, objets routiniers. Photographe du moment décisif et singulier, William Eggleston, en familier de son environnement, traque les lieux et les instants révélateurs du Tennessee et de son Mississippi natal et les

reproduit dans des compositions et sous des angles inattendus, créant un effet d'inquiétante étrangeté. Ses sujets vont donc d'un tricycle sur arrière-fond de banlieue, pris en légère contre-plongée, vieillot et aux couleurs délavées, à un plafond rouge vif d'où pend une ampoule. À moins qu'il choisisse de représenter l'affiche publicitaire d'un quelconque commerce ou produit.

En 1976, il s'emploie à montrer l'élection présidentielle de son propre point de vue, c'est-à-dire en s'installant dans la ville de Plains, Géorgie, lieu natal du candidat démocrate Jimmy Carter. Ces photos offrent un contrepoint à la campagne électorale tout en s'inspirant d'un ouvrage photographique d'Alexander Gardner qui contenait des images à l'albumine illustrant lieux, scènes et personnages associés à la guerre de Sécession de 1861-1865.

Plus tard, dans un corpus d'œuvres intitulé *The Democratic Forest*, il précise sa conception de la photographie qu'il voit comme une façon démocratique de regarder autour de lui et de sélectionner ses sujets, une façon non discriminante qui sait élire le significatif et le notable, à l'aide d'un point de vue selon lequel rien n'est plus ou moins important mais tout peut l'être et le devenir quand il est correctement vu et saisi. Cela explique sans doute qu'Eggleston sache passer aussi élégamment de sujets hautement connotés à des aspects plus quotidiens et banaux de la vie ordinaire. Parmi les premiers, mentionnons à titre d'exemple son portfolio portant sur Graceland, la

demeure d'Elvis Presley dont il a su offrir des images saisissantes qui nous en disent long sur l'homme. Parmi les seconds, on remarquera des photos d'un voyage en Europe, dont on retient à nouveau son attention pour le détail révélateur. Europe ou Amérique sudiste, les résultats demeurent les mêmes car l'œil est le même.

L'exposition fait aussi la part belle à la seule œuvre vidéo de l'artiste. Dans *Stranded in Canton* (1973-1974), on assiste à des heures et des heures d'un flot continu d'images en noir et blanc saisies par une Sony PortaPak. Incursion dans l'âme de Memphis et de La Nouvelle-Orléans, l'œuvre est en prise directe sur tous les événements captés : images de fête, de guitaristes, de buvette, illustration de frustration, de colère et de célébration tout ensemble. La caméra passe, en plan buste ou gros plan visage, sur la faune humaine et en vient à composer une galerie de personnages, dans une sorte de flux indifférent recréant le socius de ce temps et de ces lieux.

—
Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euro-péennes (*Ciel variable*, *ETC*, *Photovision* et *Papal Alpha*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai *Chambre obscure* : photographie et installation et de quatre recueils de poésie.
 —



William Eggleston, *Untitled*, n.d., de la série *Los Alamos*, 1965-1968 and 1972-1974, transfer hydrotypique, 30,5 x 45,1 cm, © Eggleston Artistic Trust, permission de Cheim & Read, New York.