

LE GESTE
OUBLIÉ

antistes

LE GESTE OUBLIÉ



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

LE GESTE OUBLIÉ

24 mai-30 août 1987

Raymonde April
Luc Béland
Dara Birnbaum
Paul-Émile Borduas
Geneviève Cadieux
Robert Capa
Sorel Cohen
Thomas Corriveau
Gilbert and George
Nan Hoover
William Klein
Suzy Lake
Jacques-Henri Lartigue
Suzelle Levasseur
Ron Martin
Fabio Mauri
Duane Michals
Eadweard Muybridge
Dennis Oppenheim
Gina Pane
Arnulf Rainer
Michael Snow
Françoise Sullivan
Bill Vazan
Carol Wainio

Une exposition itinérante organisée par
le Musée d'art contemporain de Montréal
à partir de sa collection permanente.

Conception et réalisation
de l'exposition:
Pierre Landry, conservateur
Service de la collection
permanente

Mise en circulation:
Réal Lussier, conservateur
responsable du Service
des expositions itinérantes

Couverture:
Jacques Perron et Lumbago
Graphisme catalogue:
Lumbago

Typographie:
Zibra Inc.

Impression: Boulanger Inc.

Photographie des oeuvres:
Centre de documentation
Yvan Boulerice (cat. no 11)

Ronald Diamond (cat. nos 3, 12, 19)

Denis Farley (cat. nos 1, 4, 10,
13, 14, 16, 20, 21, 25, 27, 29, 30)

Suzelle Levasseur (cat. no 18)

Musée d'art contemporain de Montréal
(cat. nos 7, 9, 17, 22, 24, 26, 28)

Gabor Szilasi (cat. no 8)

Traduction: Robert McGee
Secrétariat: Carole Paul

Le Musée d'art contemporain
de Montréal est subventionné par
le ministère des Affaires culturelles
du Québec et bénéficie
de la participation financière
des Musées nationaux du Canada.

© Musée d'art contemporain
de Montréal, 1987

Dépôt légal:

Bibliothèque nationale du Québec
2^e trimestre 1987

ISBN: 2-551-06764-2

AVANT-PROPOS FOREWORD

Formalistes, voués à se critiquer ou à se mettre en scène, les arts visuels des années récentes pourraient être accusés d'avoir frappé d'ostracisme le corps humain. Pendant longtemps, ils avaient pourtant fait de sa représentation leur objet de prédilection. Sans doute doit-on reconnaître qu'ils ne l'avaient pourtant pas totalement évacué. Le corps humain étant en effet présent dans le pop art, le body art, ou la performance mais il s'agissait alors moins de le représenter que de l'utiliser comme matériau. Les années quatre-vingt ont été marquées, entre autres, par un retour du corps, et plus généralement de la figure, comme un urgent besoin de substance, de contenu, de référence au monde réel.

L'exposition *Le geste oublié*, que présente le Musée, entend démontrer comment l'utilisation d'un thème traditionnel de l'art figuratif, un geste du corps, transcende les références au monde réel, identifiable pour construire, à partir de celui-ci, une réalité autre dont l'existence se justifie par elle-même, une oeuvre d'art. C'est dans cette perspective que le conservateur responsable de cette exposition, monsieur Pierre Landry, a réuni quelques oeuvres de notre collection. Nous le remercions, ainsi que tout le personnel du Musée qui l'a assisté.

Nous voulons également remercier tous les visiteurs qui manifestent au Musée par une fréquentation souvent assidue un soutien et un appui constants.

Marcel Brisebois
Directeur

The formalist visual arts in recent years, perhaps in an effort at self-criticism or to move to the forefront, could well be accused of having come close to ignoring the human body. And yet for a long time, its representation appeared to be a favoured pursuit. However, it must be admitted that it was not entirely neglected. The human body, though it figured in Pop art, Body art and Performance, was used more as a material than something to be represented. Since the advent of the eighties, we have witnessed a return to the body, and generally speaking, to the figure as an urgent requirement of substance and content, as well as a reference to the real world.

The Musée's exhibition, *The Forgotten Gesture*, intends to demonstrate how art uses body gesture, a traditional theme of figurative art, to transcend references to the real world, in order to construct another reality whose existence justifies itself: a work of art. It is from this perspective that the curator responsible for this exhibition, Pierre Landry, has selected several works from the Musée's collection. I would like to thank him, as well as the other personnel who assisted him in this endeavor.

I would like also to extend my gratitude to our visitors, who have shown, by their frequent attendance, their generous and continued support.

Marcel Brisebois
Director

LE GESTE OUBLIÉ THE FORGOTTEN GESTURE

Les oeuvres de cette exposition ont été regroupées autour d'un *motif*, celui du corps faisant geste. Ce motif a été choisi non pas pour sa «nouveauité» (depuis toujours, l'art a manifesté un intérêt particulier pour les gestes du corps) mais bien plutôt pour cette étroite relation qui, par lui, peut se créer entre les divers constituants de l'oeuvre et ce que celle-ci, par l'adoption d'un tel motif, donne à voir sur le plan de la figuration. Par motif, nous entendons donc à la fois le *sujet* (apparent) de l'oeuvre et un de ses *matériaux*, c'est-à-dire ce qui est représenté et ce qui, simultanément, semble contredire cette représentation et la faire glisser vers un en-deça de la figure. En regard de certaines formes de la peinture actuelle, où la figure (parfois un corps faisant geste) est fréquemment privilégiée, ce regroupement soulève donc également la question du rôle pouvant être accordé à la figuration — et il la soulève par le rapprochement d'*exemples* n'ayant bien souvent en commun que le seul motif sur lequel se porte ici notre attention.

Les oeuvres choisies montrent toutes des corps qui bougent¹. Chacune le fait diversement et certaines le font «à la limite», le corps n'étant parfois animé que par le seul travail de mise en scène opéré par l'oeuvre (Geneviève Cadieux, Duane Michals...). La notion de geste en art, lorsqu'elle y est entendue dans son sens le plus large (y compris celui que lui ont accordé certaines formes de peinture abstraite), parcourt l'oeuvre et s'y développe sur plusieurs niveaux bien davantage qu'elle ne s'y fixe en une définition unique. Il n'est donc pas nécessaire, pour qu'il y ait geste et que celui-ci fasse *sensation*, que l'oeuvre montre un corps et qu'elle le montre en action. Notre choix de ne regrouper ici que des oeuvres qui donnent à voir le geste de façon figurative s'est donc fait dans le but d'approcher une situation qu'on pourrait qualifier d'idéale (ou d'utopique) — une situation de *mise en évidence* du geste où tous les constituants de l'oeuvre, y compris la figure, tendraient à se désigner mutuellement et à mettre en commun leurs effets. C'est aussi, et en regard de cette volonté de (re)présenter le geste par le biais d'une image figurative, dans le but d'approcher la contradiction qui l'habite et la pose en fait comme *volonté critique*.

La situation se complexifie davantage lorsqu'on l'aborde, comme c'est le cas ici, à travers trois disciplines qui ont

The works in this exhibition were grouped together around one leitmotif: the body performing a gesture. This leitmotif was chosen not for its 'novelty' (art has always manifested a particular interest in body gestures) but rather for the close relationship that it can create between the work's various components and what the work itself, by adopting such a leitmotif, can reveal in terms of recognizable forms. Leitmotif at once means the work's (apparent) *subject* and one of its *material components*, in other words, that which is represented and what, simultaneously, appears to contradict this representation, causing it to veer off to either side of the figure. With regard to certain kinds of current painting, where the figure (sometimes a body performing a gesture) is given great importance, this grouping also raises the question as to the role accorded figuration, and does so by a comparison of *examples* that often have only the aforementioned leitmotif in common.

All of the selected works portray bodies in motion¹. Each work does so differently and certain works take it 'to the limit': in some cases, the body is animated only by the situation engendered by the work (Geneviève Cadieux, Duane Michals...). The notion of gesture in art, as it is understood in the larger sense (including that accorded to certain forms of abstract painting), is evident throughout the work developing on several levels, while avoiding any one definition. If there is to be gesture and that it cause sensation, it is therefore not necessary that the work display a body and that it be in motion. The choice of grouping only those works that reveal gesture in a figurative manner, was made in order to arrive at a situation one might qualify as ideal (or utopian) — that of bringing gesture *to the fore*, where all of the work's components, including the figure, would tend to inter-refer and work towards a common effect. Along with the decision to (re)present gesture by means of a figurative image, there is the aim of approaching the inherent contradiction and, in fact, confronting it with *critical intent*.

The situation becomes more complex when one approaches it, as is the case here, through three disciplines, each with their specificity and history: painting, photography and video². They are cited in chronological order according to their accession in terms of artistic practice, as well as quite simply, their coming into use. Among others, this is

chacune leur spécificité et leur histoire: la peinture, la photo et la vidéo². On les nomme ici selon l'ordre chronologique de leur avènement en tant que pratique artistique, qui est aussi celui de leur avènement tout court. C'est un choix parmi d'autres, que la nature hybride de certaines oeuvres, de même que l'importance accordée au geste figuré, nous amènera plus d'une fois à contredire. En somme, et bien que certaines de ces oeuvres relèvent d'horizons apparemment incompatibles, nous avons choisi de les faire se rencontrer et de les interroger par le biais d'un motif précis: le corps faisant geste. Au risque de provoquer certains heurts, certains rapprochements inusités...

Un geste, selon l'acceptation la plus courante, c'est un mouvement du corps, volontaire ou involontaire. On pourrait également se demander: un geste, où et quand cela se produit-il? La réponse devrait tenir compte des éléments suivants: le corps, et ce corps compris comme organisme différencié, les membres supérieurs — tête, bras, mains — ayant, semble-t-il, plus que les autres droit au statut de producteurs de gestes³; le temps (en supposant que le geste en question soit mesurable, que ce geste soit toujours perceptible ou qu'à un moment donné *cela* cesse de bouger); l'espace, à la fois physique et social. Troisième question, celle-là plus complexe: à quoi sert le geste, quelle fin vise-t-il? La réponse comporte au moins deux volets: d'une part, le geste en tant qu'«exécution» de quelque chose — le geste est toujours de l'ordre du *faire*; d'autre part, le geste comme expression d'une pensée, d'un sentiment, d'un état d'âme — le geste est aussi, toujours, de l'ordre de la *révélation*.

Qu'il vise l'expression ou l'exécution, le geste, volontaire ou non, transmet donc toujours une information. La question se pose alors de savoir si le geste n'est que cela, c'est-à-dire simplement porteur d'un sens pouvant se traduire tout entier en une idée ou en un concept. Autrement dit, le geste ne travaille-t-il que selon une voie unique, soit dans le seul but de se résoudre dans et par le sens que lui attribue la raison interprétative? Ou encore: faut-il penser le geste uniquement en regard de sa valeur communicative, de sa recherche d'une fin qui serait la production/transmission d'une information? «Évidemment, le geste transmet un message dans le cadre d'un groupe et n'est <langage> que dans ce sens; mais plus que ce message déjà là, il est (et il peut rendre concevable) l'«élaboration» du message, le travail qui précède la constitution du signe (du sens) dans la communication. À partir de là, c'est-à-dire en raison du caractère <pratique> de la gestualité, une <sémiologie> du geste devrait avoir pour raison d'être de transgresser les structures code-message-communication, et d'introduire à un mode de pensée dont il est difficile de prévoir les conséquences.»⁴

Non seulement le geste opère-t-il un certain *travail*, et ce bien avant que par lui nous soit transmise une information, mais il doit également être compris comme irréductible à sa composante informationnelle. Le geste, ainsi entendu, réalise donc aussi sa propre démonstration, vaut également en lui-même, en tant qu'il se désigne. Dès lors, le geste ne vise plus uniquement l'exécution de quelque chose, il s'exécute lui-même: «Le geste est l'exemple même d'une production incessante de mort.»⁵

Selon la même voie de pensée, soit en regard du geste comme *pratique*, Kristeva s'interroge également sur le rapport du geste à la représentation: «La gestualité, plus que le discours (phonétique) ou l'image (visuelle) est susceptible

a decision that the hybrid nature of certain works, as well as the importance given to the figurative gesture, will more than once occasion us to contradict. Regardless of whether certain of these works derive from apparently incompatible horizons, we have chosen to exhibit them side by side, and to examine them by means of a precise leitmotif: the body gesturing. At the risk of provoking particular clashes, certain uncommon reconciliations...

A gesture, as it is currently understood, is a voluntary or involuntary body movement. One might also inquire: where and when does a gesture occur? The answer should take into account the following elements: the body, and more precisely the head, the arms and the hands, for they, it would seem, have more of a claim to the status of producing gestures³; time (supposing that the gesture in question can be measured, that the gesture is always perceptible or that at a given moment *it* ceases to move); and space (at once physical and social). The third and most difficult question: what function does a gesture serve, what is its aim? The answer comprises at least two parts: on one hand, considering gesture as the 'execution' of something implies that it is of the order of *making*; on the other hand, when considered as the expression of a thought, feeling or state of mind, gesture is also, and always, of the order of *revelation*.

Voluntary or involuntary, a gesture, whether its aim is expression or execution, always transmits information. There remains the question of knowing whether that is all there is to a gesture, in other words whether it is simply the transmitter for a sense that is capable of translating itself into an idea or a concept. Does the gesture function on only one trajectory, its only goal to resolve itself in, or by, the sense attributing it with interpretative reason? Should one consider the gesture solely in terms of its communicative value, of its use in the production/transmission of information? "It is evident that the gesture transmits a message within the framework of a group, and that it is 'language' only in this sense; moreover, the message having arrived, it is (and can render conceivable) the 'elaboration' of the message, and is the activity that precedes the constitution of the sign (the meaning) in communication. Henceforth, by reason of the 'practical' nature of the gestural, a 'sémiologie' of the gesture should transgress the code-message-communication structures as its *raison d'être*, and introduce a way of thinking, the consequences of which would be difficult to foresee."⁴

Not only does the gesture serve a certain *function*, prefiguring its being a transmitter of information, but it also must be understood as intrinsic to its informational component. This implies that the gesture accomplishes its proper demonstration, and is of equal value unto itself, inasmuch as it signifies itself. Hence, the gesture does not only serve to perform a function, it performs itself: "The gesture is the perfect example of an incessant production of death."⁵

Along the same line of thought, regarding the gesture as *practical*, Kristeva examines the relationship between the gesture and representation: "The gestural, more than (phonetic) discourse or (visual) image is susceptible to being studied as activity in terms of an 'expense'; a productivity anterior to the product, and thus anterior to 'representation' as a signifying phenomenon in the communicative circuit; it is therefore possible to study the gestural not as a representation [...] but rather as activity prefiguring the represented

d'être étudiée comme une activité dans le sens d'une «dépense», d'une productivité antérieure au produit, dont antérieure à la «représentation» comme phénomène de signification dans le circuit communicatif; il est donc possible de ne pas étudier la gestualité comme une représentation [...] mais comme une activité antérieure au message représenté et représentable.»⁶ La notion de représentation, telle qu'employée par Kristeva, est entendue dans son sens le plus large et non pas uniquement en référence à la représentation par image visuelle. Celle-ci est toutefois évoquée et brièvement identifiée comme étant, plus que le geste, du côté du *produit*, ce qui sous-entend que l'image visuelle participe elle aussi d'une certaine dépense, qu'elle n'est pas que pur produit et ne se résume pas tout entière à la transmission d'une information. Une partie de l'image visuelle, même lorsque celle-ci est fortement codée, se refuserait au découpage selon une structure constituée d'unités distinctes; toujours, quelque part, il y aurait reste ou excès, quelque chose qui se perd ou qui se donne en trop (c'est ce qu'ont démontré, parfois *a contrario*, les recherches sémiologiques faisant le découpage et l'analyse de l'image visuelle selon un modèle précis, le plus souvent emprunté à la linguistique.)

On se retrouve donc devant deux lieux, deux champs d'expression distincts (le geste et l'image visuelle) qui, tous deux, produisent de l'information (c'est, encore aujourd'hui, celle de leurs fonctions qui est perçue comme principale, lorsqu'elle n'est pas la seule considérée), mais qui tous deux se présentent également, quoique diversement, sous l'angle d'une pratique, d'une dépense. On peut dès lors s'interroger sur ce qu'il advient lorsque l'un et l'autre se rencontrent, lorsqu'il y a geste dans l'image, lorsque l'image montre un geste et qu'elle le montre par le biais d'une figure. Ce sera notre quatrième question: le geste représenté dans l'image, à quoi cela ressemble-t-il? — surtout lorsque cette dernière est image d'art, donc forcément polysémique, à plusieurs entrées et manifestement irréductible au seul travail de communication.

En septembre 1936, le magazine *Vu* publiait une série de photos de Robert Capa sur la guerre civile en Espagne. Y figurait la *Mort d'un soldat loyaliste*, au-dessus de laquelle on pouvait lire, en guise de sous-titre donné par le magazine à cette section de l'article: «Comment ils sont tombés». Au-delà de l'aspect sensationnaliste pris par ce reportage, c'est en fait un redoutable désir de voir et de maîtriser le corps que révèle cette courte phrase. De voir et de maîtriser le corps jusque dans ses gestes les plus ultimes, les plus excessifs. Une large part de l'histoire de la photographie est parcourue par cette volonté, par ce désir de voir toujours plus et surtout de voir mieux. La photographie n'invente pas ce désir — il animait déjà la peinture, comme en témoignent les dispositifs optiques élaborés durant la Renaissance⁷ — mais elle l'excite et le porte à un degré jusque-là inconnu. À cet égard, et bien avant que Capa n'en présente l'expression dernière, les mouvements du corps ont suscité, tant dans la photographie à caractère scientifique (Muybridge) que dans celle dite «d'amateur» (Lartigue), une forte volonté de saisie du réel, une soif de voir et de faire voir comme jamais auparavant on n'avait vu.

L'analyse des mouvements du corps, chez Muybridge (comme d'ailleurs au même moment chez plusieurs autres praticiens scientifiques de la photographie, tels Albert Londe et Étienne-Jules Marey), s'exerce à l'ombre d'une contradiction qui se pose en fait comme principale limite de la pho-

and representable message.»⁶ The notion of representation, as used by Kristeva, is meant in the largest sense, and does not only refer to representation by visual image. The latter is nonetheless evoked and briefly identified as belonging, to a greater extent than the gesture, to the realm of *product*; this infers that the visual image also participates in a certain expense, that it is not pure product and that it does not entirely constitute a transmission of information. Some part of the visual image, even if it was strongly encoded, would resist deconstruction according to a structure comprised of distinct units; there would always be something remaining, some excess or something lost (semiological research has demonstrated this, at times *a contrario*, by deconstructing and analyzing the visual image according to a precise model, more often than not on loan from linguistics).

One finds oneself before two sites, two distinct areas of expression (the gesture and the visual image) that each produce information (even today, this is considered their foremost function, if not the only one considered), but that both present themselves equally, however diversely, from the angle of a practice, of an expense. One can now examine what occurs when the two join, when there is gesture within the image, when the image portrays a gesture, showing it through the agency of a figure. This is the fourth question: what does the gesture represented in the image resemble? — especially when the latter is an art image, and thus resolutely polysemous, having several accesses and clearly not having communication as its sole function.

In September 1936, *Vu* magazine published a series of photos of the Spanish Civil War, by Robert Capa. Featured was *Death of a Loyalist Soldier*, above which appeared, in the form of a sub-title provided by the magazine for this section of the article, "How They Fell". Beyond the sensationalist aspects of this reportage, the brief commentary in fact reveals a fearsome desire to see and to master the body. To see and master the body, including its ultimate and most excessive gestures. A large part of the history of photography is marked by this intent, this desire to always see more and especially to see better. Photography does not invent this desire — it already was an impetus for painting, as evident in the optical instruments developed during the Renaissance⁷ — but it does incite and take it to a previously unknown degree. In this respect, and well before Capa's version, body movements have aroused an intense desire to capture reality, a thirst to see and to make evident as never before; this is as much the case with photography of a scientific nature (Muybridge) as that of so-called 'amateur' photography (Lartigue).

Muybridge's analysis of body movements (as well as those of other scientific practitioners of photography at that time, such as Albert Londe and Étienne-Jules Marey), is practised in the shadow of a contradiction that is, finally, one of photography's principal limits: this capture of movement in a photograph establishes the latter much more than it reveals its structure. Muybridge and Marey attempt to resolve this contradiction using sequence (a sort of framing of movement), a series of successive shots whose juxtaposition will reveal the characteristics of movement at different stages. But the captured movement can only be reconstructed within the series, and not in the image itself. 'Chronophotography', developed by Marey, allows the fixing of ten images per second on a single plate. It can accommodate the capture of movement within one image: "The final print provides

tographie dans sa prétention à vouloir toujours mieux cerner le corps: la saisie du mouvement, par la photographie, fixe ce dernier bien davantage qu'elle n'en révèle la structure. Muybridge et Marey tentent de résoudre cette contradiction par la séquence (sorte de mise au carreau du mouvement), c'est-à-dire par une série de prises de vue successives dont la juxtaposition révélera les caractéristiques du mouvement dans ses différentes étapes. Mais le mouvement ainsi capté ne peut être reconstitué qu'à travers la série, et non dans l'image même. La «chronophotographie», mise au point par Marey, permet la fixation de dix images par seconde sur une seule plaque. Elle permet donc cette saisie du mouvement à l'intérieur d'une même image: «L'épreuve obtenue donne bien alors la <structure> du mouvement, mais il faut noter que c'est au prix d'une sorte de déstructuration, ou de disparition du corps: comme si la <vérité du mouvement> dévorait l'aspect, la forme, et lui substituait quelque chose comme une aura.»⁸

the 'structure' of movement, but it should be noted that it is at the cost of destructuring the body, or its disappearance: as if the 'truth of movement' devoured its appearance, its form, substituting it with something like an aura."⁸

The body, thus cut-up, divided or even completely obscured, becomes the object of a meticulous analysis. Its gestures and forces are rigorously observed with no attention paid the subject, whose exclusion constitutes the primary condition for an equitable observation of movement. In this manner, Muybridge applied his method to the observation of animals, again attesting to the 'disinterested' character of movement in terms of expense. In fact, in an industrial era, this type of photography becomes an attempt to rationalize the available *forces*. Illustrating another aspect of this will to capture movement is Lartigue's early work; he produced several prints featuring elegant ladies strolling in the Bois de Boulogne. What interested Lartigue about movement (not only strolls but, later, car-races) were not



ROBERT CAPA. *Mort d'un soldat loyaliste*, 1936, épreuve sur papier aux sels d'argent, 20,4cm x 25,3cm

Découpé, morcelé, partiellement ou même totalement occulté, le corps fait donc l'objet d'un minutieux travail d'analyse. Ses gestes, ses forces, sont rigoureusement observés sans qu'aucune attention ne semble portée au sujet, l'exclusion de ce dernier constituant plutôt la condition première d'une juste observation du mouvement. Selon cet esprit, Muybridge appliquera sa méthode à l'observation des animaux, attestant encore là le caractère «désintéressé» de cette analyse du mouvement dans ce qu'il comporte de dépense. C'est en fait, en pleine période industrielle, à une tentative de rationalisation des *forces* disponibles que se livre aussi ce type de travail photographique.

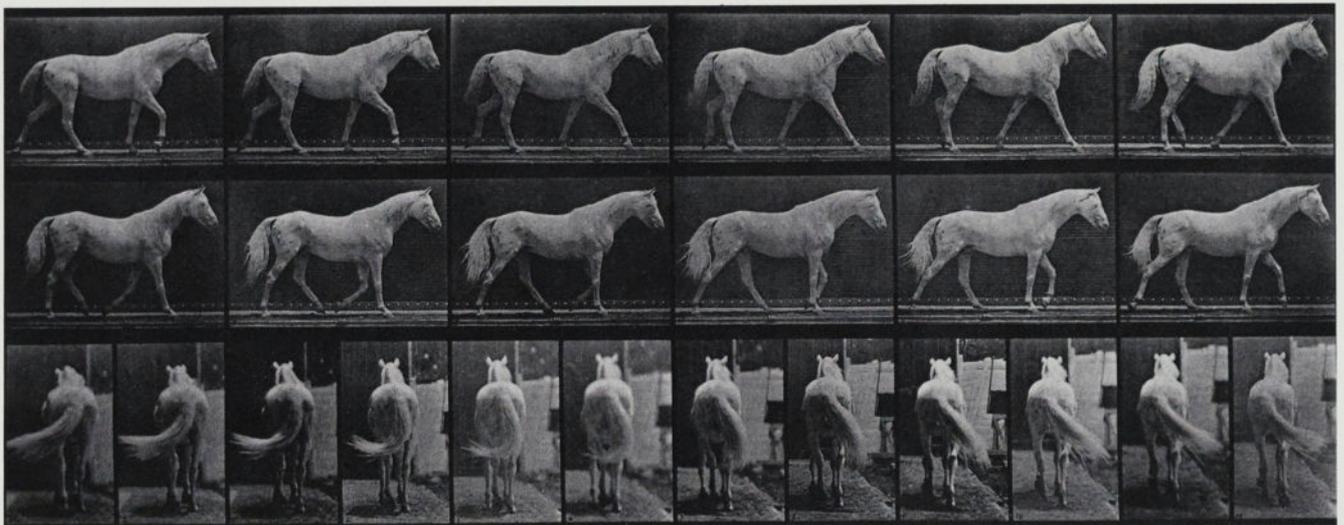
Un autre aspect de cette volonté de saisie du mouvement est illustré par le travail de jeunesse de Lartigue, qui réalisa plusieurs épreuves où figurent d'élégantes dames en prome-

the results of 'scientific' investigation, but rather what was revealed of the model's personality, and further, of her allegiance to a class. Any attempt to reveal cannot eradicate the body; it must instead clearly highlight it as subject. The photographer must reconcile two apparently oppositional terms: a true representation of the body, and that of movement. The multiple points of view around the same theme constitute a variation on Muybridge's solution. With Lartigue, one also finds *production-line photography*, but each time with a new situation, a different model. In fact, Lartigue often went to the Bois: "There I lie in wait for game, sitting on a metal chair, my camera at the ready. Distance: 4-5 metres; speed: shutter opening 4mm; aperture: it depends from which side 'she' will approach. I am quite good at judging distances. What's more difficult, is to place myself

nade au bois de Boulogne. Lartigue s'intéresse au mouvement (et, au-delà de la simple balade, jusque dans les courses automobiles) non plus à des fins d'observation «scientifique» mais pour ce qu'il révèle de la personnalité du modèle et, au-delà de celle-ci, de son appartenance à une classe. Ce désir de révéler ne peut donc évacuer le corps, il doit au contraire le mettre pleinement en valeur comme sujet. Le photographe doit concilier ces deux termes apparemment opposés que sont la juste représentation du corps et celle du mouvement. La multiplication des prises de vue autour d'un même thème se posera alors comme une variante de la solution adoptée par Muybridge. Il y a, encore ici, *photographie à la chaîne*, mais chaque fois d'une situation nouvelle, voire d'un modèle différent. Lartigue, en effet, se rend fréquemment au Bois: «C'est là que je suis à l'affût, assis sur une chaise en fer, mon appareil bien réglé. Distance: 4-5 mètres; vitesse: fente du rideau 4mm; diaphragme: cela dépendra du côté par où «elle» arrivera. Je sais très bien juger la distance à vue de nez. Ce qui est moins facile, c'est de me placer exactement où il faut pour qu'«elle» avance le pied juste au moment de la mise au point correcte.»⁹ Cette

exactly where I have to be so that 'she' moves her foot at exactly the moment the focus is right."⁹ This search for the perfect moment, taking the shot at the most precise point in the gesture (and just as it reveals a moment of grace, of harmony) is not without attendant difficulties. The photographer must capture the right moment and determine the correct distance, at that instant where form and the movement that animates it, occur at the same intensity.

From Muybridge to Lartigue, in that area separating two distinct intents concerning knowledge of the body, there exists an equal resistance of the body performing a gesture. Muybridge reduces the body to the status of object, and this resistance provokes an erasure of, if not the entire body, at least of its social persona; Lartigue's inquiry of the subject, inasmuch as it is unique and socially revealed by its gestures, is based on the difficulty of capturing the strolling subject in all aspects, both *body and soul*, in one instant. Nonetheless, both photographers have the same reaction in the face of this difficulty: the series (a repetition), adopting a quasi-compulsive process provoked by the *agitation* of the body — this agitation understood as an *active resistance*. Besides



EADWEARD MUYBRIDGE. *Animal Locomotion*, 1887, phototypies, planche no 576, 34cm x 49,5cm

recherche du moment privilégié, de la prise au point le plus précis du geste (et de ce geste en tant qu'il est révélateur d'un moment de grâce, d'un bonheur) ne va donc pas sans difficulté. Le photographe doit saisir le bon moment et déterminer la bonne distance, l'instant où la forme et le mouvement qui l'anime se livrent avec une égale intensité.

De Muybridge à Lartigue, en cet espace qui sépare deux volontés distinctes de connaissance des corps, se joue donc une égale résistance du corps faisant geste. Chez le premier, où le corps est tout entier réduit au statut d'objet, cette résistance provoquera son effacement, sinon total, du moins en tant que personne sociale; avec Lartigue, la quête du sujet, en tant que ce dernier est unique et socialement révélé par ses gestes, se bâtit sur la difficulté de saisir ce sujet baladeur sous tous ses aspects, *corps et âme* et en un seul instant. Chez l'un et l'autre, toutefois, une même réaction devant la difficulté: la série (ou reprise), soit l'adoption d'une démarche quasi-compulsive provoquée par l'*agitation* du corps — et par cette agitation comprise comme *résistance active*. Au-delà de cette difficulté qui se présente au photographe (au-delà et par elle), c'est en fait un retour partiel

(and because of) this difficulty facing the photographer, the image is in fact partially turning in on itself: one cannot read a Muybridge photograph without being aware of the underlying scenario; one cannot approach the *true nature* of Lartigue's subjects without questioning the photographer's positioning and the virtuosity imposed on him by a given *subject*. Therefore, neither one resolves the contradiction, or escapes the impasse. Rather they elevate it to a secondary level, carrying it to a realm where the photographic gesture (and with it the intention and desires motivating it) reveals itself to itself.¹⁰ Everything occurs as if the gesture to figurate, as soon as we believe it captured, transforms itself into an excess of presence, and that this excess refers back to the gesture by which one thought it had been captured. It is as if the image, finally, were no longer simply *image* but also a *setting* — the setting of unending cross-references between photographer/spectator, the image and its underlying (photographic) device.

This setting created by the image recalls another of Muybridge's era: that of 'inventing hysteria' by Charcot and his team at la Salpêtrière¹¹. This invention of hysteria by

de l'image sur elle-même qui s'opère: on ne peut lire une photo de Muybridge sans voir la mise en scène qui la sous-tend; on ne peut approcher la *vraie nature* des sujets de Lartigue sans en même temps s'interroger sur la position prise par le photographe et sur la virtuosité imposée à ce dernier par un tel *sujet*. Ni l'un ni l'autre, donc, ne résolvent la contradiction, ne sortent de l'impasse. Ils l'élèvent plutôt à un degré second, la portent en un lieu où le geste photographique (et avec lui la volonté et les désirs qui le motivent) se révèle à lui-même.¹⁰ Tout se passe en fait comme si le geste à figurer, dès lors qu'on le croit saisi, se transformait en excès de présence, et que cet excès faisait aussitôt retour sur le geste même par lequel on aura cru le saisir. Comme si l'image, au fond, n'était plus simplement *image* mais aussi *scène* — la scène de renvois incessants du photographe/spectateur à l'image et au dispositif (ici photographique) qui la sous-tend.

medicine borrowed liberally from art. Drawing, moulding, theatre (theatrical suggestions derived from a cataleptic fit), and especially photography played a key role. The three-volume *The Photographic Iconography of la Salpêtrière* was published from 1876 to 1880; "It has everything: poses, seizures, shouting, 'passionate attitudes', 'crucifixions', 'ecstasies', all the postures of delirium."¹² It has everything, especially an astounding relationship (never clear, never one-to-one, at times taken to the limit of cruelty) between photographer/physician/viewer and the patient (and vice versa), as well as a profusion of figures, of figurative gestures — "a thousand forms, having none."¹³

A thousand forms, having none. In a sense this is the *form* of this exhibition, which each of the exhibited works assumes. The elusive body appears not as one, unique and firmly described form, but according to differing states that appear to be transitory, suggestive of a continual metamor-



JACQUES-HENRI LARTIGUE. *Femme avec un manteau de fourrure*, 1912, épreuve au chlorobromure, 30,1cm x 39,9cm

Cette scène qui se crée par l'image en rappelle une autre, contemporaine de Muybridge: celle de l'«invention de l'hystérie», à la Salpêtrière, par Charcot et son équipe.¹¹ Cette invention de l'hystérie par la médecine a largement emprunté à l'art. Le dessin, le moulage, le théâtre (suggestions théâtrales obtenues sous catalepsie) et surtout la photographie y furent mis à contribution. Les trois tomes de *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* parurent de 1876 à 1880: «Tout y est: poses, crises, cris, attitudes passionnelles», «crucifiements», «extases», toutes les postures du délire.»¹² Tout y est, et surtout un étonnant rapport (jamais clair, jamais univoque, quoique parfois à la limite de la cruauté) du photographe/médecin/spectateur à l'hystérique (et vice versa), de même qu'une profusion de figures, de gestes figurés — «mille formes, sous aucune.»¹³

Mille formes, sous aucune. C'est un peu la *forme* de cette exposition, celle qu'y revêt chacune des oeuvres exposées.

phosis. Establishing a few formal or technical parameters would be helpful in outlining the modalities of body representation that each of these works accomplish, however variously:

the sequence: It marks time, divides and presents it in the form of successive moments. Sequence is often used in works borrowing from photography, as it displays time (a sequence of moments captured in a series of points of view) in the exhibition space and never gives the impression of wholeness, completion, finality — *a sequence*, it would seem, could go on forever. Occasionally found in painting, it nonetheless seems to belong to the charm (or constraint) of another discipline (film, for instance, as is the case with Corriveau).

the staging: It provides multiple access and affirms (as the sequence does, but differently) the character of the work as pure construction. In photography, it is a device by which

Le corps insaisissable y apparaît non pas un, unique et fermement campé, mais selon divers états qui apparaissent comme transitoires et suggèrent une situation de métamorphose continue. Quelques paramètres, de nature surtout formelle ou technique, aideront à cerner les modalités de cette figuration du corps que réalise, diversement, chacune de ces oeuvres:

la séquence: Elle marque le temps, qu'elle découpe et présente sous forme d'instant successifs. Souvent adoptée par les oeuvres empruntant à la photographie, elle fait se déployer le temps (la suite d'instant captés par une série de prises de vue) dans l'espace d'exposition et ne se donne jamais vraiment comme entière, totale, achevée — *cela*, semble-t-il, pourrait toujours continuer. On la retrouve parfois en peinture, mais celle-ci semble alors opérer sous le charme ou la contrainte d'une discipline autre (tel le cinéma, comme c'est le cas ici avec Corriveau).

le montage: Il multiplie les entrées et affirme (comme le fait différemment la séquence) le caractère de pure construction de l'oeuvre. En photographie, il est souvent ce par quoi sont mises en question les contraintes inhérentes au dispositif technique qui sous-tend cette discipline. Par lui, la photographie n'est plus simplement *saisie du réel* mais aussi, surtout, instauration d'une réalité par l'image, d'une réalité de l'image.

le flou, le bougé: C'est la mise en évidence ou le grossissement de cette composante du geste qui exalte la sensation. C'est aussi, parfois, un des lieux où peinture, photo et vidéo semblent se rapprocher l'une de l'autre par la production d'effets voisins quoique irréductibles l'un à l'autre. Ce flou est le plus souvent exploité pour ce qu'il suggère du mouvement des formes présentes dans l'image. Mais il intervient également bien avant que tout geste figuré n'apparaisse: «La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux.»¹⁴ Et il en va de même pour la photographie, sous chaque forme/figure se dissimulant une trame discontinue qui se présente d'abord comme texture (donc mouvement et imprécision, pure sensation et apparente absence d'organisation) avant de faire forme. La recherche et l'exploitation du flou empêchent donc la lecture univoque, dégagent la forme de son référent pour en révéler les constituants matériels. En vidéo, ce travail du matériau est étroitement lié aux caractéristiques techniques du médium et au rôle qu'y joue le temps dans la formation de l'image. La vidéo, en effet, n'est que *temps*, n'est qu'une image sans cesse «se faisant/défaisant»¹⁵. Alors que la photo se donne comme «tranche d'espace-temps»¹⁶, l'image vidéo n'a quant à elle aucune existence spatiale véritable¹⁷, sauf peut-être celle du moniteur qui l'encercle. L'image vidéo est donc *en soi* mouvement, ne connaît pas vraiment la forme. Elle est, sur le plan technique, et donc bien avant qu'un geste du corps n'y soit figuré, «mille formes sous aucune», pure virtualité.

Ces quelques paramètres suggèrent que dans le matériau et par la technique de l'oeuvre (qu'il s'agisse de photo, de peinture ou de vidéo) se crée déjà une situation de forte agitation, et ce avant même qu'une quelconque figuration n'y prenne forme. Qu'à cela s'ajoute la figuration d'un corps faisant geste... On a vu, avec Muybridge et Lartigue, comment le geste représenté, par la difficulté que pose cette représentation, faisait retour sur l'image pour en révéler le dispositif d'énonciation. Une certaine complicité (et jusque dans leur apparente opposition) s'établirait donc entre l'un et l'autre de ces termes, chacun informant/transormant l'au-

the inherent constraints of the technical apparatus are called into question. The photograph is thereby no longer merely a *captured reality*, but also institutes a reality through image, a reality of image.

the blur: Highlights or enlarges that component of the gesture that excites sensation, it is at times an area where painting, photography and video appear to be of the same order because of the similar effects produced, however they differ from one another. Blurring is often used for what it suggests of the movement of forms present in the image. But it is as effective before any forms are introduced into the image: "Painting proposes to reveal these presences underlying and surrounding representation. The colour system itself is a system of direct action on the nervous system."¹⁴ This applies to photography as well; every form/figure conceals a broken framework that becomes apparent initially as texture (movement, imprecision, pure sensation and seeming lack of organization) before it takes shape. Exploiting this 'blur' prevents a univocal reading and frees the form of its reference, in order to reveal its constituent materials. In video, the material factor is closely linked to the medium's technical characteristics and to the role time plays in forming the image. Indeed, video is nothing but *time*, a continuous image "making/unmaking itself".¹⁵ Where photography is seen as a "slice of space-time"¹⁶, the video image has no actual spatial existence¹⁷, except perhaps that of the monitor encircling it. The video image is *of itself* movement, and knows no tangible form. Technically speaking, it is "a thousand forms, having none"; anticipating the figuration of any body gestures, it is pure potentiality.

These parameters suggest that in the work's materials and the technique used (whether it be photography, painting or video), there develops a situation of intense agitation that prefigures any representation taking shape. When one introduces the figuration of a body performing a gesture... as with Muybridge and Lartigue, we have seen how the represented gesture, by the inherent difficulty of its representation, turned back in on the image to reveal the system of enunciation. A complicity is thus established (extending their apparent opposition) between both these terms, one informing/transforming the other in this unending to-and-fro. It should be noted that this *traffic*, whatever the discipline in question, does not entail the disappearance of these terms, but rather gives them a reciprocal value in the tension created in their reconciliation. There is much force and presence in the figured gesture; its insistence that it be perceived as *figure* continues through to its resistance confronted with representation, and on to its apparent disappearance...

I have never thought of myself as an abstract painter."¹⁸ This statement of Ron Martin's on his work could leave one perplexed. *The Forgotten Gesture # 6* certainly 'resembles' an abstract work; nothing is represented, there is nothing recognizable to be read. While one might sense a gestural hypertrophy, excessive markings remaining of the artist's work on the surface and extending to the frame, these markings do not represent anything figurative. So it would appear that if *The Forgotten Gesture* insists that it be considered as pure markings, then it follows that the work can be proposed as a *threshold*; there is such an intensity to the markings, such a conformity within the work in relation to the gesture of its production, that a sense of overflowing ensues as a result of this confluence. One

tre dans un mouvement de va-et-vient incessant. Il faut aussi noter que cette *circulation*, quelle que soit la discipline en cause, n'entraîne pas la disparition des termes mais permet plutôt leur mise en valeur réciproque par cette tension que crée leur rapprochement. Car il y a bien, par exemple, prégnance du geste figuré, insistance de ce dernier à être perçu comme *figure*, et ce jusque dans sa résistance face à la représentation, jusque dans son apparente disparition...

Je ne me suis jamais considéré comme un peintre abstrait.¹⁸ Cette affirmation de Ron Martin sur son travail pourra laisser perplexe. Car *The Forgotten Gesture #6* «ressemble» bien à une oeuvre abstraite; rien n'y est représenté, rien de reconnaissable ne s'y lit. On aura beau y sentir une hypertrophie du geste, une démesure de la trace laissée par le travail de l'artiste sur la surface et jusque sur les côtés du support, cette trace ne représente rien de figuratif. Or il semble que cette insistance de «The Forgotten Gesture» à se donner comme pure trace soit également ce qui pose cette oeuvre comme *seuil*; il y a là une telle intensité de la trace, une telle conformité de l'oeuvre par rapport au geste de sa réalisation que semble se créer, par cette extrême concordance, une situation de débordement. À la limite, on pourrait dire de cette exaltation du geste par le matériau qu'elle appelle la figure tout en la retenant, et que par cette dynamique apparaît non pas une représentation figurative du geste mais bien plutôt une *figure du geste*, presque une incarnation de celui-ci par la peinture. Il y aurait, encore ici, excès de présence, et par cet excès l'affirmation d'une *réelle* présence, celle d'un *corps du geste* qui se serait constitué à même la peinture.

La difficulté que pose la représentation d'un corps faisant geste apparaît en chacune des oeuvres de cette exposition. Mais cette difficulté, qui chez Muybridge et Lartigue se présentait comme problème à résoudre, est ici contournée par le travail de construction et de manipulation de ce motif que réalise chacune de ces oeuvres. La résistance du corps faisant geste, son refus de la bonne forme, y sert d'appui non pas tant à une volonté de représentation qu'à un travail d'instauration d'une figure du geste — de même qu'à l'exploration d'un désir de voir et de faire voir le corps jusque dans ses manifestations les plus extrêmes, qui sont aussi, parfois, les plus éloignées de la figuration. Ce travail, comme on l'a vu, convoque divers niveaux: il y a d'abord le geste *en soi*, qui est toujours de l'ordre de la dépense, et donc «production incessante de mort»; puis le matériau (pigment et toile, papier photo, trame électronique...), qui avant de prendre forme est déjà «mille formes, sous aucune»; puis cet autre travail, cette autre dépense qu'est la réalisation même de l'oeuvre; et enfin, surtout, le geste figuré, qui se rapproche lui aussi de la disparition — la représentation figurative momifie toujours un peu son sujet... Pris isolément, chacun de ces niveaux revêt d'étranges connotations: mort, absence, effacement, disparition, oubli... En leur action conjuguée, par la circulation qui s'établit de l'un à l'autre niveau et sur laquelle ces oeuvres se construisent, c'est un vif désir de voir et de saisir le corps que celles-ci ravivent et interrogent, et ce désir compris à la fois comme manifestation d'une autorité et recherche de plaisir.

Pierre Landry

could say of this exalting of gesture by the materials, that it beckons the figure, all the while holding it back, and that from this dynamic there emerges, not a figurative representation of gesture, but *the figure of a gesture*, a near-incarnation of it through painting. Again, there is an excess of presence, with the resulting affirmation of a *real* presence, that of the *body of the gesture* formed in the actual painting.

The difficulty of representing a body performing a gesture appears in each of the works in this exhibition. However, this difficulty, that to Muybridge and Lartigue was a problem to resolve, is here evaded by the work of constructing and manipulating the leitmotif produced by each of these works. The resistance of the body performing a gesture, and its refusal to assume the correct form, attests not so much to a representational intention to figurate gesture but to the institution of a figure of gesture, to an exploration of the desire to see and to portray the body even in its most extreme manifestations. These are, at times, the furthest removed from representation. This work, as we have seen, occurs on different levels: there is the gesture *of itself*, that is always of the order of expense, and thus “an incessant production of death”; then there are the materials (pigment, canvas, photographic paper, electronic screen...) that even before taking shape are already “a thousand forms, having none”. Then there is the other work, the other expense that constitutes its production; and finally, especially the figured gesture, already approaching a state of disappearance — the figurative representation always slightly mummifies its subject... Seen separately, each of these levels summons strange connotations: death, absence, eradication, disappearance, neglect... By their combined action, and by the established circulation from one level to another, and on which these works are constructed, these artists revive and question an intense desire to see and capture the body, a desire that is, at once, a manifestation of authority and a quest for pleasure.

Pierre Landry
(translation: Robert McGee)

NOTES

1. Une seule oeuvre fait exception, celle-là même qui prête son titre à l'exposition: «The Forgotten Gesture #6», de Ron Martin.
2. On notera que certaines oeuvres empruntent à plus d'une discipline. C'est le cas par exemple du travail de Cadieux, de Rainer et d'Oppenheim. D'autre part, plusieurs oeuvres photographiques de cette exposition se situent en marge de la photographie traditionnelle par un travail de manipulation de la photo (montage, intervention sur le négatif, ajout de texte, etc.), par la multiplication des points de vue (travail séquentiel) et/ou par leur statut de «document», par cette référence qu'elles semblent faire à une action passée, qu'il s'agisse d'une performance ou d'une intervention sur le terrain (Pane, Sullivan, Oppenheim, Vazan).
3. La notion de geste a été préférée à celle de mouvement (plus mécanique) et à celle d'acte (qui est davantage de l'ordre de la raison). Le geste, en ce qu'il peut référer simultanément à l'un et l'autre de ces termes, nous semble moins catégorique, donc plus riche de possibilités.
4. J. Kristeva, «Le geste, pratique ou communication?», *Langages*, no 10, juin 1968, p. 50.
5. *Idem*, p. 54.
6. *Idem*, p. 50. Ces réflexions, qui remontent à 1968, ont depuis lors largement prouvé leur pertinence, comme en témoignent notamment la performance et la danse contemporaine.
7. Voir F. de Méredieu, «La photographie et ses prothèses», *Parachute*, no 34, mars, avril, mai 1984, p. 25-32.
8. G. Didi-Huberman, «La photographie scientifique et pseudo-scientifique», *Histoire de la photographie*, ouvrage publié sous la direction de J.-C. Lemagny et A. Rouillé, Bordas, 1986. Les mises en scène dont s'entoure la chronophotographie auront toutes comme conséquence cet effacement du corps; le modèle, au lieu d'être nu comme c'est souvent le cas chez Muybridge, est entièrement vêtu d'un collant blanc (tête comprise) afin que le corps, photographié sur fond noir, se découpe mieux. Puis, pour éviter la superposition des parties dans l'analyse des mouvements d'une seule jambe ou d'un bras, on habille de noir (donc on efface totalement) les parties susceptibles de masquer la vue du membre dont on souhaite faire l'observation. Enfin, et toujours dans l'espoir d'obtenir une vision plus juste du mouvement, c'est le corps tout entier qu'on habille de noir, seules subsistant «d'étroites bandes de métal brillant qui, appliquées le long de la jambe, de la cuisse et du bras, signalent assez exactement la direction des rayons osseux de ces membres.» (E.-J. Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, 1885; cité par A. Rouillé dans *Le corps et son image — Photographies du XIX^e siècle*, Contrejour, 1986).
9. Citation tirée du journal de Lartigue et reprise par J. Damade, *Jacques-Henri Lartigue*, Photo Poche, 1983.
10. Il en est de même de la *Mort d'un soldat loyaliste*: «Cette photo suscita de nombreuses controverses et l'on s'est demandé si oui ou non Capa avait fait poser un soldat. Le journaliste britannique O'Dowd Gallagher [...] publia trois articles sur ce sujet.» (R. Whelan, *Robert Capa*, Mazarine, 1985). Qu'elle soit fondée ou non, cette incrédulité montre bien le double visage (dénonciation/diversion) de ce type d'images. À trop voir, on finit par ne plus croire. À trop montrer, la photo ne peut éviter sa propre «monstration». Le référent (ici un moment violent de l'Histoire) s'efface partiellement au profit d'un retour de la photo sur elle-même, sur sa propre authenticité, sur la vérité de sa propre histoire en tant, ici, que photo de reportage.
1. There is one work that is an exception, Ron Martin's "The Forgotten Gesture # 6", from which the exhibition takes its name.
2. It should be noted that certain works borrow from more than one discipline. For instance, this is the case with the works of Cadieux, Rainer and Oppenheim. Several photographic works in this exhibition are situated on the margins of traditional photography, due to their use of multiple points of view (sequential works) and/or by their status as 'document', by a reference they seem to make to a past action, whether it be a performance or an *in situ* intervention (Pane, Sullivan, Oppenheim, Vazan).
3. The notion of gesture was preferable to that of movement (more mechanical) and action (more in the realm of reason). The gesture, in that it can refer simultaneously to one or the other of these terms, seems less categorical, thus enriching its possibilities.
4. J. Kristeva, "Le geste, pratique ou communication?", *Langages*, # 10, June 1968, p. 50.
5. *Ibid*, p. 54.
6. *Ibid*, p. 50. These reflections, dating from 1968, have since demonstrated their worth, as they testify notably to contemporary performance and dance.
7. See F. De Méredieu, "La photographie et ses prothèses", *Parachute*, # 34, March, April, May 1984, p. 25-32.
8. G. Didi-Huberman, "La photographie scientifique et pseudo-scientifique", *Histoire de la photographie*, published under the direction of J.-C. Lemagny and A. Rouillé, Bordas, 1986. The situations portrayed in chronophotography have the eradication of the body as a consequence; the model, instead of being nude, as is often the case in Muybridge's work, is entirely clothed in a white leotard (including the head) so that the body, photographed against a black background, is better outlined. And, in order to avoid the superimposition of body parts in the analysis of a single leg or arm, those parts requiring masking in the areas under observation, are covered in black (and thus completely erased). Finally, and always in order to obtain a truer vision of movement, the entire body is covered in black, except for "narrow bands of bright metal that, applied along the leg, thigh or arm, give a more-or-less precise indication as to the directions of these limbs" (E.-J. Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, 1885; cited by A. Rouillé in *Le corps et son image — Photographies du XIX^e siècle*, Contrejour, 1986).
9. Cited by J. Damade in *Jacques-Henri Lartigue*, Photo Poche, 1983 (taken from Lartigue's diary).
10. The same is the case with *Death of a Loyalist Soldier*: "This photograph caused numerous controversies and questions were raised as to whether Capa had the soldier pose for him. O'Dowd Gallagher [...], the British journalist, published three articles on the subject" (R. Whelan, *Robert Capa*, Mazarine, 1985). Well-founded or not, this incredulity demonstrates the two aspects (denunciation/diversion) of this type of image. Seeing too much, one ends up not believing anything. The reference (in this case, a violent historical moment) erases itself in favour of the photograph's turning in on itself, on its very authenticity, on the truth of its own history.
11. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie — Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982; see also *Les démoniaques dans l'art* (1886) by J.-M. Charcot and P. Richer, post-script by G. Didi-Huberman, Macula, 1984. It would be futile (and no doubt hazardous) to attempt a detailed description of this scene,

11. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie — Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982; voir également, en réédition, *Les démoniaques dans l'art* (1886) de J.-M. Charcot et P. Richer, postface de G. Didi-Huberman, Macula, 1984. Il serait inutile (et sans doute hasardeux) de tenter ici une description détaillée de cette scène, par ailleurs finement analysée par Didi-Huberman. Retenons simplement, outre son étonnante complexité, qu'elle s'élabore autour d'un phénomène qui apparaît comme insaisissable et qui, pour cette raison, suscita chez Charcot un intense désir de voir et d'apprivoiser. Cet apprivoisement du corps hystérique, c'est bien sûr par l'observation scientifique que Charcot le tente, mais par un travail d'observation qui se nourrit essentiellement du visible. La Salpêtrière se transforme alors en une «grande manufacture d'images» et, en particulier, d'images photographiques. On photographie les hystériques en crise, et jusque dans leurs manifestations les plus extrêmes. On tente ainsi une classification des symptômes, on souhaite une vision claire et nette de la «grande hystérie» à travers sa représentation par la photographie. Les résultats, bien que révélateurs, ne sont pas concluants. La révélation n'est jamais absolue; le corps hystérique, même en photographie, ne révèle jamais tout à fait ce qu'on attend de lui ou ne le fait jamais aussi clairement qu'on le souhaiterait — l'hystérique se donne toujours trop ou trop peu. Mais il y a mieux, ou pire: le corps hystérique «hystérise» son spectateur, fait naître cet intense désir de voir mentionné plus haut: «Une réciproque du charme s'instaura: médecins insatiables des images de l'Hystérie» — hystériques toutes consentantes surenchérisant même en théâtralité des corps. C'est ainsi que l'hystérie devient spectacle, *invention de l'hystérie*. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art» (Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, p. 5). C'est ainsi, pourrait-on ajouter, que se crée une incessante circulation (entre médecins/spectateurs, hystériques et images de l'Hystérie) et avec elle une dimension critique du travail d'«invention» de l'hystérie. Tout informe tout, tout transforme tout, rien ne semble vouloir s'établir de façon définitive.
12. G. Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie*, p. 5.
13. G. Didi-Huberman, op. cit., p. 69-82.
14. G. Deleuze, *Francis Bacon — Logique de la sensation*, Éditions de la différence, 1981, p. 37.
15. L'expression est de René Payant et fut développée par lui lors d'un séminaire de maîtrise portant sur l'image vidéographique (Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, hiver 1987). Une partie de ce texte fut écrite durant les premières semaines de ce séminaire et y a trouvé quelques-unes de ses directions.
16. P. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan/Labor, 1983, p. 104.
17. «En effet, non seulement les points électroniques sont régulièrement disposés selon le modèle de la trame, mais aussi le facteur temps intervenant par le jeu du balayage électronique de cette trame, chaque point ne s'allume qu'après le précédent et avant le suivant, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais qu'un seul point à la fois qui soit allumé. [...] C'est là une donnée fondamentale qu'on oublie trop souvent: l'image T.V., c'est exclusivement une affaire de temps. L'image telle que nous croyons la voir est une synthèse temporelle basée sur une succession, c'est-à-dire sur une infinie discontinuité spatiale (il n'y a pas d'espace réel)» (P. Dubois, op. cit., p. 104).
18. R. Martin, catalogue *Canada: Ron Martin: Henry Saxe*, Center for Inter-American Relations (N.Y.)/XXXVIII Biennale di Venezia, 1978, p. 57.
- as Didi-Huberman has elsewhere provided an astute analysis. It is enough to state that the astounding complexity surrounding a phenomenon that appears beyond our grasp, incited in Charcot an intense desire to see and to master. Certainly, Charcot attempts this mastery of the hysterical body with scientific observation, but his observations are essentially by what is visible. La Salpêtrière was transformed into an "immense image factory", and particularly, of photographic images. Photographs were taken of the insane in the throes of hysterical convulsions, even in their most extreme manifestations. They attempted a classification of syndromes in the hope of arriving at a clear vision of the 'grande hystérie' through photographic representation. The results, though revealing, are far from conclusive. The revelation is never absolute; an hysterical body, even when photographed, never quite reveals what one would expect of it nor performs as clearly as one would hope — hysteria provides either too much or too little. But there is better, or worse: the hysterical body, in a sense, makes the spectator 'hysterical', occasioning the aforementioned desire to see: "A reciprocity of charm was instituted: doctors insatiable for images of Hysteria — consenting female patients outdoing even the theatricality of their bodies. Thus did Hysteria become spectacle, *the invention of hysteria*. It was even identified, surreptitiously, as something of an art" (Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, p. 5). One might add that this is how the increasing cross-fertilization (between physicians/spectators, the hysterical and images of Hysteria) came about, and with it a critical dimension: the 'invention' of hysteria. Everything informs, everything transforms, nothing is established in a definitive fashion.
12. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, p. 5.
13. G. Didi-Huberman, op. cit., p. 69-82.
14. G. Deleuze, *Francis Bacon — Logique de la sensation*, Éditions de la différence, 1981, p. 37.
15. The expression is René Payant's, which he developed during a Master's seminar on the videographic image (Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, hiver 1987). Part of this text was written during the opening weeks of the seminar and several ideas expressed originated there.
16. P. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan/Labor, 1983, p. 104.
17. "In fact, not only are the electronic points regularly arranged according to the screen's model, there is also the time factor intervening with the preceding one and before the one following, so that there is only one single point lit at any one time. [...] This is a fundamental given, too often overlooked: the TV image is exclusively a question of time. The image we believe we're seeing is a temporal synthesis based on succession, an infinite spatial discontinuity (there is no real space)" (P. Dubois, op. cit., p. 104).
18. R. Martin, catalogue *Canada: Ron Martin: Henry Saxe*, Center for Inter-American Relations (N.Y.)/XXXVIII Biennale di Venezia, 1978, p. 57.



GILBERT & GEORGE
Red Morning Bhuna, 1977
photomontage
300cm x 250cm

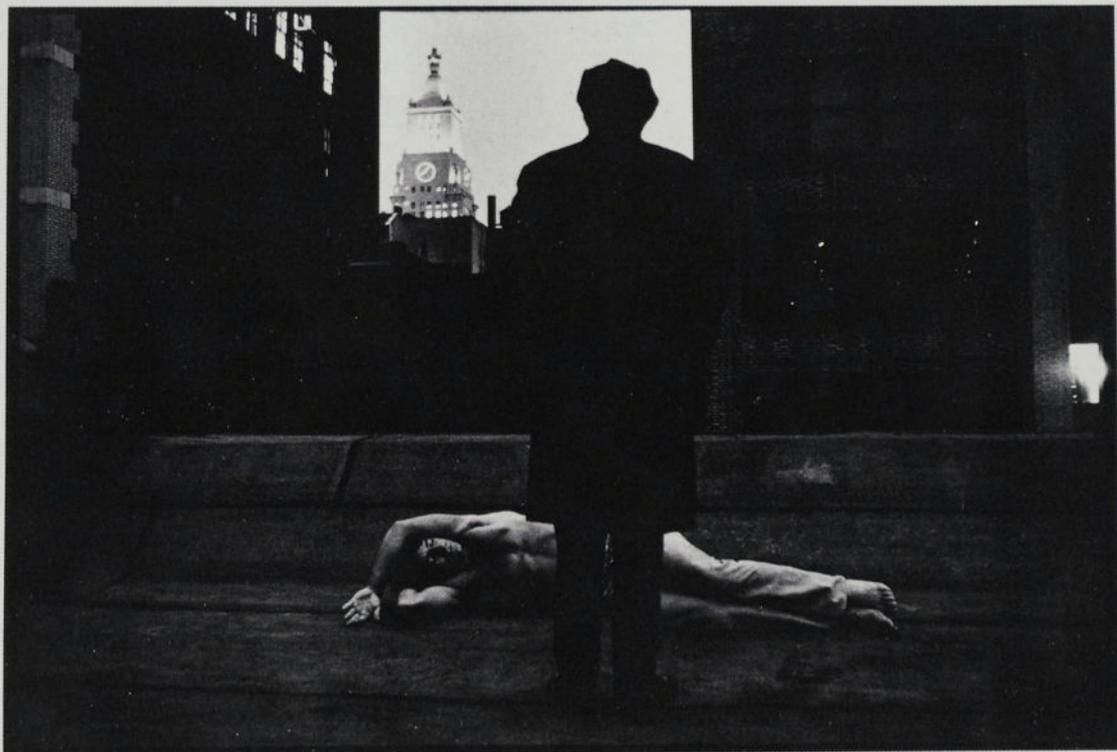


SOREL COHEN
*Après Bacon /
Muybridge, 1978*
épreuve couleur
28cm x 35,3cm



WILLIAM KLEIN
Stickhall Dance, New York, 1955
épreuve sur papier aux sels d'argent
40,7cm x 50,7cm

A MAN DREAMING IN THE CITY



1969

duane michals

6/63

DUANE MICHALS
A Man Dreaming in the City, 1969
épreuve sur papier aux sels d'argent
20,5cm x 25,3cm



**Et je deviendrais comme elle? Condamnée à tournoyer
comme un insecte affolé dans cette chambre? Rongeant
ce qu'il me reste d'ongles, à t'attendre?**

RAYMONDE APRIL
Et je deviendrais comme elle?..., 1979
épreuve sur papier aux sels d'argent
40,5cm x 50,5cm



6/20

Phrases

5/16/79

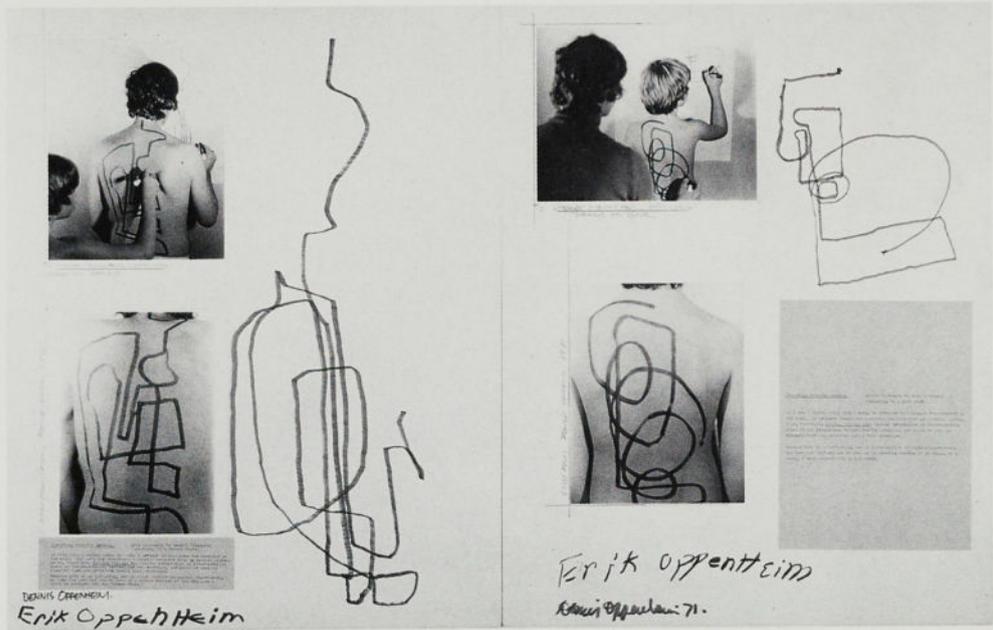
SUZY LAKE
Phrases, 1979
(tiré de l'album 4 x 16 x 20)
impression couleur
40,5cm x 50,8cm



MICHAEL SNOW
Venetian Blind, 1970
24 épreuves couleur
126,5cm x 234cm (l'ensemble)



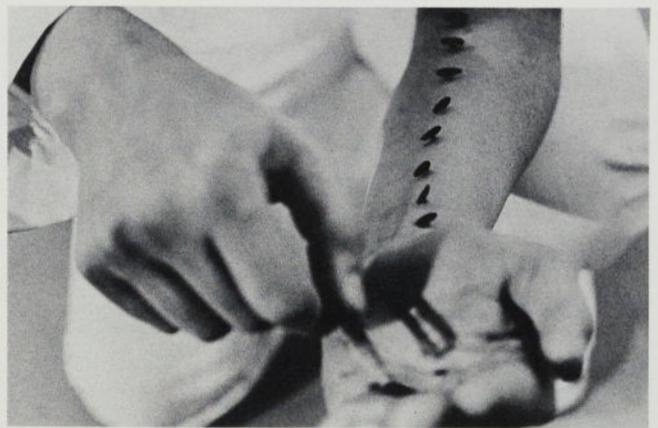
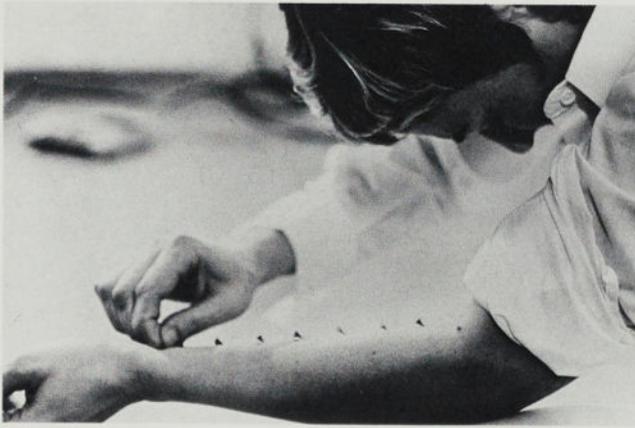
BILL VAZAN
Holding the Globe,
 1971-1974
 épreuve couleur
 100,3cm x 75cm



DENNIS
 OPPENHEIM
*Two-stage Transfer
 Drawing,* 1971
 (oeuvre réalisée
 en collaboration
 avec son fils Erik)
 photographies,
 dessins, textes
 76cm x 111,7cm

DENNIS OPPENHEIM
 Erik Oppenheim

Erik Oppenheim
 Dennis Oppenheim 71.



GINA PANE
L'azione sentimentale, 1973
épreuves sur papier aux sels d'argent
(d'un ensemble de 16 photos)
19,6cm x 29cm (chacune)



ARNULF RAINER
Ein Puster, 1972
crayon gras sur photographie
59,5cm x 47,2cm



CAROL WAINIO
Plural Possibilities, 1982
acrylique sur masonite
122cm x 244cm

SUZELLE LEVASSEUR
#155, 1985
acrylique sur toile
173cm x 238cm



PAUL-ÉMILE BORDUAS
Sans titre (La grimace), 1943
huile sur toile
45,5cm x 40cm

LUC BÉLAND
Hypermnésie: Le paradoxe de Darwin (contemporain), 1982
techniques mixtes sur toile
178,5cm x 205cm

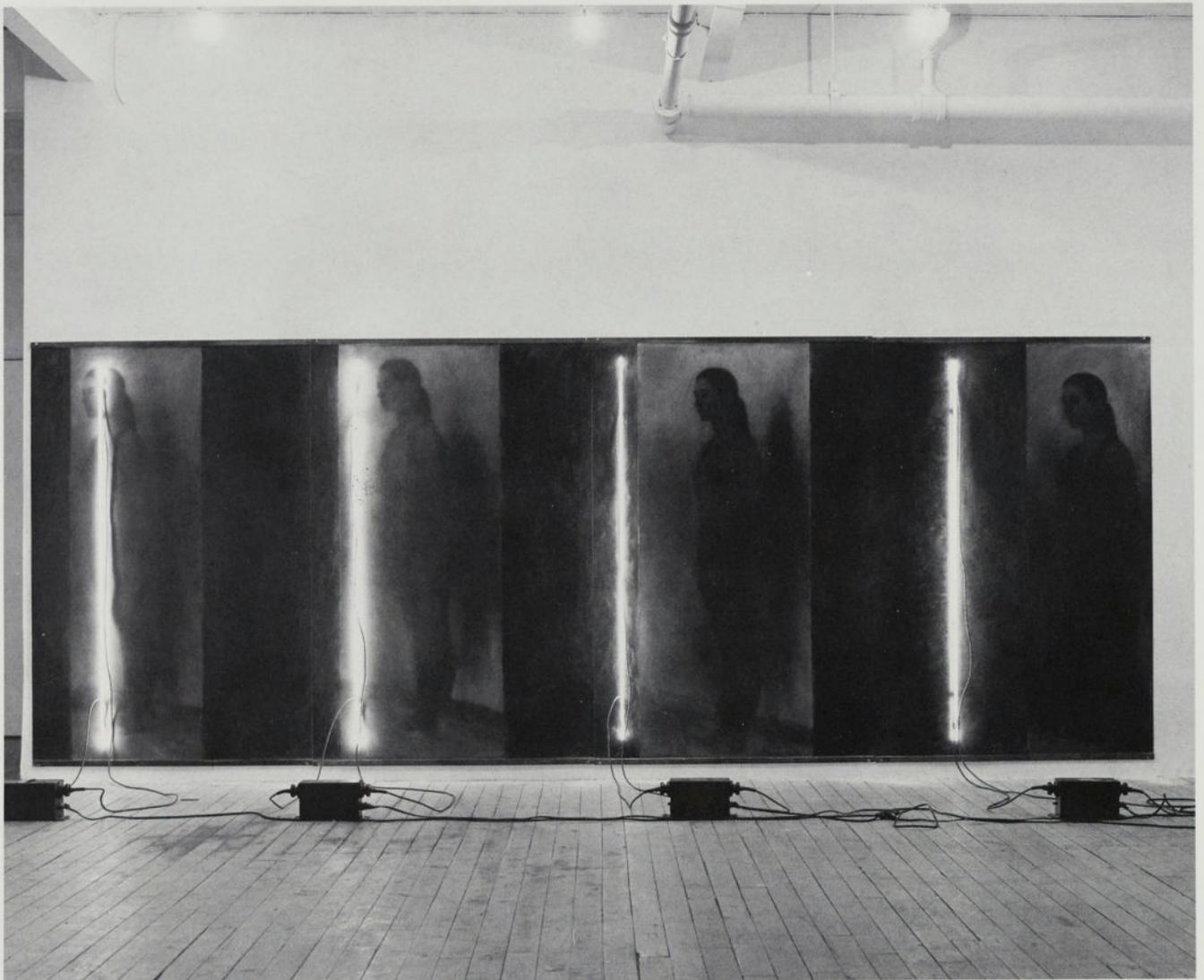
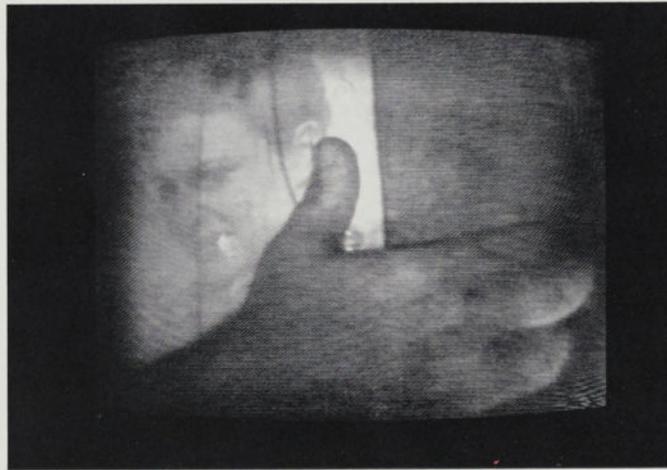


NAN HOOVER
Three Yellow Pieces, 1980
 3 épreuves couleur
 42cm x 127,5cm
 42cm x 128cm
 42cm x 122,8cm

FRANÇOISE SULLIVAN
Danse dans la neige, 1948-1977
 épreuves sur papier aux sels d'argent
 (d'un ensemble de 17 photos)
 39cm x 39cm (chacune)



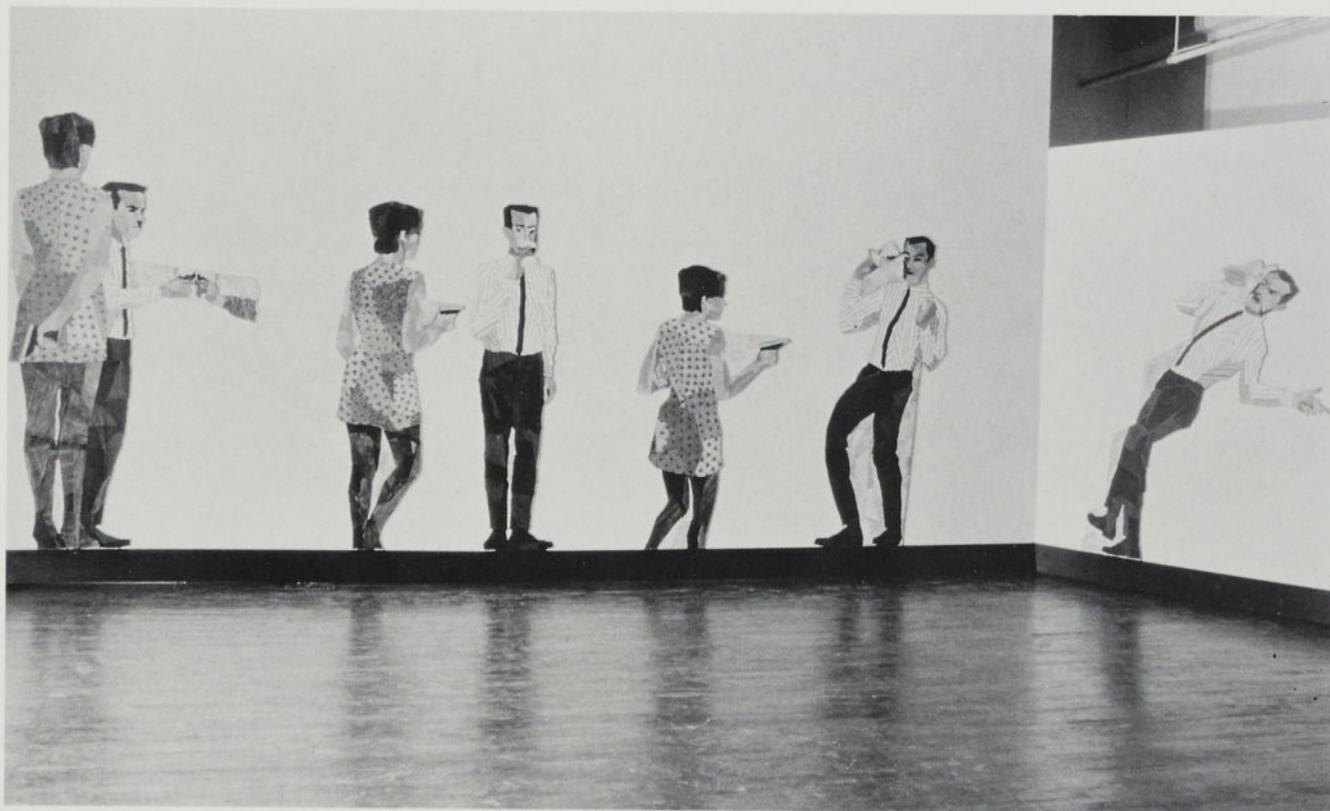
DARA BIRNBAUM
Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978
vidéo couleur, son, 7 min.



30

FABIO MAURI
News From Europe, 1978
vidéo couleur, son, 20 min.

GENEVIÈVE CADIEUX
Illusion no 5, 1981
émulsion photographique sur plexiglas, pigments, néons
121,9cm x 490cm



THOMAS CORRIVEAU
Meurtre, 1983
acrylique sur papier collé sur masonite
2,13m x 7m



RON MARTIN
The Forgotten Gesture #6, 1976
acrylique sur toile
213,3cm x 167,6cm

LISTE DES OEUVRES

RAYMONDE APRIL
Moncton, Nouveau-Brunswick, 1953

1. *Et je deviendrais comme elle?...*, 1979
épreuve sur papier
aux sels d'argent
40,5cm x 50,5cm
2. *J'éprouvais du dégoût envers moi-même...*, 1979
épreuve sur papier
aux sels d'argent
40,5cm x 50,5cm

LUC BÉLAND
Lachine, Québec, 1951

3. *Hypermnésie: Le paradoxe de Darwin (contemporain)*, 1982
techniques mixtes sur toile
178,5cm x 205cm

DARA BIRNBAUM
New York, N.Y., États-Unis, 1946

4. *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978
vidéo couleur, son
7 min.
produit par l'artiste
5. *Pop-Pop Video: General Hospital/Olympic Women Speed Skating*, 1980
vidéo couleur, son
6 min.
produit par l'artiste
6. *Pop-Pop Video: Kojak/Wang*, 1980
vidéo couleur, son
4 min.
produit par l'artiste

PAUL-ÉMILE BORDUAS
Saint-Hilaire, Québec, 1905-1960,
Paris, France

7. *Sans titre (La grimace)*, 1943
huile sur toile
45,5cm x 40cm
don des Musées nationaux

GENEVIÈVE CADIEUX
Montréal, Québec, 1955

8. *Illusion no 5*, 1981
émulsion photographique sur
plexiglas, pigments, néons
121,9cm x 490cm

ROBERT CAPA
Budapest, Hongrie, 1913-1954
Thai-Binh, Indochine

9. *Mort d'un soldat loyaliste*, 1936
épreuve sur papier aux sels d'argent
20,4cm x 25,3cm

SOREL COHEN
Montréal, Québec, 1936

10. *Après Bacon/Muybridge*, 1978
épreuve couleur
28cm x 35,3cm

THOMAS CORRIVEAU
Québec, Québec, 1957

11. *Meurtre*, 1983
acrylique sur papier
collé sur masonite
2,13m x 7m

GILBERT & GEORGE
Dolomites, Italie, 1943
Devon, Angleterre, 1942

12. *Red Morning Bhuna*, 1977
photomontage
(25 épreuves photographiques)
300cm x 250cm

NAN HOOVER
New York, N.Y., États-Unis, 1931

13. *Three Yellow Pieces*, 1980
3 épreuves couleur
42cm x 127,5cm
42cm x 128cm
42cm x 122,8cm

WILLIAM KLEIN
New York, N.Y., États-Unis, 1928

14. *Stickhall Dance, New York*, 1955
épreuve sur papier
aux sels d'argent
40,7cm x 50,7cm

SUZY LAKE
Déroit, Michigan, États-Unis, 1947

15. *Vertical Pull I*, 1977
12 épreuves sur papier
aux sels d'argent
33cm x 51cm (chacune)

16. *Phrases*, 1979
(tiré de l'album *4 x 16 x 20*)
impression couleur
40,5cm x 50,8cm

JACQUES-HENRI LARTIGUE
Paris, France, 1894-1986, Nice, France

17. *Femme avec un manteau de fourrure*, 1912
épreuve au chlorobromure
30,1cm x 39,9cm

SUZELLE LEVASSEUR
Québec, Québec, 1953

18. *# 155*, 1985
acrylique sur toile
173cm x 238cm

RON MARTIN
London, Ontario, 1943

19. *The Forgotten Gesture #6*, 1976
acrylique sur toile
213,3cm x 167,6cm

FABIO MAURI
Rome, Italie

20. *News From Europe*, 1978
vidéo couleur, son
20 min.
produit par Western Front Video

DUANE MICHALS
McKeesport, Penn., États-Unis, 1932

21. *A Man Dreaming in the City*, 1969
épreuve sur papier
aux sels d'argent
20,5cm x 25,3cm

EADWEARD MUYBRIDGE
Kingston-Upon-Thames,
Angleterre, 1830-1904

22. *Animal Locomotion*, 1887
phototypies, planche no 576
34cm x 49,5cm

23. *Animal Locomotion*, 1887
phototypies, planche no 616
48,5cm x 61,2cm

DENNIS OPPENHEIM
Mason City, Wash., États-Unis, 1938

24. *Two-stage Transfer Drawing*, 1971
(oeuvre réalisée en collaboration
avec son fils Erik)
photographies, dessins, textes
76cm x 111,7cm
don de M. Roger Bellemare

GINA PANE
Biarritz, France, 1935

25. *L'azione sentimentale*, 1973
16 épreuves sur papier aux sels
d'argent, texte sérigraphié
(photographies de Françoise Masson)
19,6cm x 29cm (chacune)
19,8cm x 30cm (texte)
don de M. Roger Bellemare

ARNULF RAINER
Baden, Autriche, 1929

26. *Ein Puster*, 1972
crayon gras sur photographie
59,5cm x 47,2cm

MICHAEL SNOW
Toronto, Ontario, 1929

27. *Venetian Blind*, 1970
24 épreuves couleur
126,5cm x 234cm (l'ensemble)

Françoise SULLIVAN
Montréal, Québec, 1925

28. Épreuves sur papier
aux sels d'argent tirées de
Danse dans la neige, 1948-1977
album de 17 photographies
de Maurice Perron,
une sérigraphie de
Jean-Paul Riopelle
et un texte de
Françoise Sullivan
39cm x 39cm (chacune)

BILL VAZAN
Toronto, Ontario, 1933

29. *Holding the Globe*, 1971-1974
épreuve couleur
100,3cm x 75cm

CAROL WAINIO
Sarnia, Ontario, 1955

30. *Plural Possibilities*, 1982
acrylique sur masonite
122cm x 244cm

Les oeuvres exposées font toutes partie
de la collection du Musée d'art
contemporain de Montréal.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livres, catalogues et articles de revues
sur les artistes de l'exposition

Raymonde April — *Voyage dans le monde des choses* (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain de Montréal, 1986, 52 p.; textes de Josée Bélisle et de Charles Guilbert.

Luc Béland — *Dire* (feuillelet d'expos.), Galerie Graff, Montréal, 1983, n.p.; texte de Johanne Lamoureux.

Gagnon, François-Marc, *Paul-Émile Borduas — Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Fides, Montréal, 1978, 560 p.

Avant-scène de l'imaginaire — Françoise Boulet, Geneviève Cadieux, Sandra Meigs (cat. d'expos.), Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, 58 p.; textes de Yolande Racine et de Pierre Landry.

Whelan, Richard, *Robert Capa*, Mazarine, Paris, 1985, 382 p.

Sorel Cohen (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain de Montréal, 1986, 36 p.; textes de Gilles Godmer et de Robert Graham.

Payant, René, «Le pictural de la figure — Suzelle Levasseur, Thomas Corriveau», *Spirale*, no 44, juin 1984, p. 16.

Ratcliff, Carter, *Gilbert and George — The Complete Pictures 1971-1985*, Rizzoli, New York, 1986, 270 p.

Nan Hoover — *Photo, vidéo, performance 1980-1982* (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain, Montréal, 1982, 23 p.; texte de Claude Gosselin et entrevue avec l'artiste.

William Klein — *photographe etc.* (cat. d'expos.), Musée national d'art moderne, Paris, 1983, 144 p.; texte de Carole Naggar.

Damade, Jacques, *Jacques-Henri Lartigue*, Paris, Photo poche, 1983, n.p.

Suzelle Levasseur (feuillelet d'expos.), Centre culturel canadien, Paris, 1985, n.p.; texte de René Payant.

Canada — Ron Martin, Henry Saxe (cat. d'expos.), Center for Inter-American Relations, New York/XXXVIII Biennale di Venezia, 1978, 159 p.; textes de Pierre Théberge et des artistes.

«Duane Michals: fiction et philosophie» (entrevue avec l'artiste par Marie Mandy et Anita Van Belle), *Clichés*, no 25, avril 1986, p. 11-15.

Dennis Oppenheim — *Rétrospective de l'oeuvre 1967-1977* (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain, Montréal, 1978, 95 p.; textes de Alain Parent, de Peter Frank et Lisa Kahane et entrevue avec l'artiste.

Pluchart, François, *L'art corporel*, Limage 2, Paris, 1983, 139 p.; textes de plusieurs artistes, dont Gina Pane.

Arnulf Rainer — *Mort et sacrifice* (cat. d'expos.), Musée national d'art moderne, Paris, 1984, 80 p.; textes de Alfred Pacquement, de Werner Hofmann, de Armin Zweite et de Anne Albertini.

Michael Snow (cat. d'expos.), Kunstmuseum, Luzern, 1979, 175 p.; textes de Pierre Théberge, de Regina Cornwell, de Dominique Noguez et de l'artiste.

Françoise Sullivan — *Rétrospective* (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain, Montréal, 1981, 101 p.; textes de Claude Gosselin, de Martine Bousquet-Mongeau et de David Moore.

Bill Vazan — *Suites photographiques récentes et oeuvres sur le terrain* (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain, Montréal, 1981, 80 p.; textes de Lise Lamarche et de Paul Heyer.

Songs of Experience/Chants d'expérience (cat. d'expos.), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1986, 212 p.; textes de Jessica Bradley, de Diana Nemiroff et des artistes participants, dont Carol Wainio.

Les vingt ans du Musée à travers sa collection (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, 276 p.; textes de Paulette Gagnon, Pierre Landry et collaborateurs.

Western Front Video (cat. d'expos.), Musée d'art contemporain de Montréal/Art Gallery of Hamilton, 1984, 59 p.; textes de René Blouin et de Peggy Gale.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

