

LE SYSTÈME DES ALLUSIONS

VOX image contemporaine
contemporary image

NUMÉRO 15, MAI 2005



Depuis 1995, Michel de Broin élabore des systèmes de résistance qui rendent habilement visibles les comportements des matériaux – et par analogie ceux des systèmes sociaux – soumis à des forces et à des contraintes. Dans sa plus récente installation *Stick to Resist* (2004), prolongement de la série d'interventions intitulée *Tenir sans servir c'est résister* (1998-2003), la métaphore de la résistance est abordée plus précisément en relation avec les troubles sociaux actuels marqués par la menace permanente que représente le terrorisme international. Michel de Broin a réalisé un robot fonctionnel qui a toutes les apparences d'un détonateur artisanal. L'électro-aimant qui le constitue est une résistance électrique qui, une fois armée, reste collée à une surface métallique jusqu'à ce que le compteur numérique s'épuise. Le robot est muni d'une signature électronique, qui permet à sa complice d'armer et de désarmer l'aimant. Sans le numéro d'identification personnel, il est impossible de le retirer de la surface sur laquelle on l'a installé... Dans un second projet intitulé *Nu* (1998), Michel de Broin photographie de petits événements inattendus croisés à l'occasion d'errances urbaines : des panneaux monumentaux dans le métro, destinés à recevoir une image publicitaire, ont été laissés vides de toutes représentations. Ainsi captés, ils apparaissent comme d'étranges tableaux monochromes, référence à l'art moderne que l'on rencontre souvent dans sa pratique. Né en 1970, Michel de Broin vit et travaille à Montréal. Il a terminé sa maîtrise en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal en 1997. Ses plus récentes expositions solos ont eu lieu à la galerie Pierre-François Ouellette, Montréal (2005), à La Vitrine, Paris (2003), à la Galerie 44, Toronto (en duo avec Ève K. Tremblay) (2003), à la Villa Merkel, Esslingen, Allemagne (2002) et au Centre des arts actuels Skol, Montréal (1999). De Broin a également participé à de nombreuses expositions de groupe au Canada et en Europe, dont *Damage Control* (2003), au Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, *Vaguement Radical Vaguely* (2003) à la Galerie Nationale, Sofia, Bulgarie, *La demeure* (2002), à la galerie Optica, Montréal et *Artefact* (2001) sur le canal Lachine, Montréal. De plus, l'artiste a inauguré en 2003 *Révolutions*, une œuvre d'art public située dans le parc Maisonneuve-Cartier, à Montréal. Michel de Broin est représenté par Pierre-François Ouellette Art contemporain.

Since 1995, Michel de Broin has been mapping out systems of resistance that skilfully make visible the behaviours of materials—and by analogy those of social systems—subjected to various forces and constraints. In his most recent installation, *Stick to Resist* (2004), an extension of an earlier series of interventions entitled *Tenir sans servir c'est résister* (1998-2003), the metaphor of resistance is addressed more specifically in relation to current social unrest, marked by the permanent, looming threat of international terrorism. Michel de Broin has created a functional robot that resembles nothing so much as a home-made detonator. It is in fact made up of an electromagnet, an electric resistor that, once armed, stays stuck to any metallic surface until a digital timer runs out. The robot is equipped with an electronic signature that enables its operator to arm and disarm the magnet. Without entering this personal identification number, it is impossible to remove the magnet from the surface to which it has been affixed. For a second work, entitled *Nu* (1998), de Broin photographed minor, unexpected events encountered during urban wanderings: monumental panels in subway stations, destined to receive advertising images, left empty of all representations. Thus captured, they appear as strange monochrome tableaux—thereby referring to tropes of contemporary art often encountered in his practice. Born in 1970, Michel de Broin lives and works in Montreal, and he obtained his master's degree in visual arts from Université du Québec à Montréal in 1997. His most recent exhibitions solos have been at Galerie Pierre-François Ouellette, Montreal (2005); La Vitrine, Paris (2003); Galerie 44, Toronto (two-person show with Ève K. Tremblay, 2003); Villa Merkel, Esslingen, Germany (2002) and the Centre des arts actuels Skol, Montréal (1999). De Broin has also been part of many group exhibitions in Canada and Europe, including *Damage Control* (2003) at the Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa; *Vaguement Radical Vaguely* (2003) at the National Gallery, Sofia, Bulgaria; *La demeure* (2002) at Galerie Optica, Montreal; and *Artefact* (2001) on the Lachine Canal in Montreal. The artist's public art piece *Révolutions* was dedicated in 2003 in Montreal's Parc Maisonneuve-Cartier. Michel de Broin is represented by Pierre-François Ouellette Art Contemporain.



Michel de Broin, *Stick to Resist*, 2004, installation (électro-aimant et ses accessoires, six épreuves couleur, vidéo, mobilier), dimensions variables. Vue de l'exposition: l'Œil de Poisson. Avec l'aimable permission de l'artiste.





RER

E

Pour ces d
passer par

M 3

12

13

Every Building on 100 West Hastings (2001) de Stan Douglas montre une section de la rue Hastings à Vancouver, radicalement transformée dans les dernières années par la criminalité et la pauvreté, où s'affairent habituellement les sans-abri, les travailleurs du sexe, les vendeurs de drogues et leurs clients. Son titre et sa forme panoramique évoquent pour certains *Every Building on the Sunset Strip* (1966) de l'artiste américain Edward Ruscha et pour d'autres *The Main... Montréal* (1965) de l'artiste québécois Melvin Charney. Désormais marquée par les événements d'actualité, cette image de la rue Hastings est aussi susceptible de rappeler aux résidents de Vancouver et des environs les meurtres tragiques d'une quinzaine de femmes, en majorité des prostituées, enlevées à partir de 1978 et dont les corps démembrés ont été retrouvés en 2002 dans une ferme porcine de Port Coquitlam. Douglas pose un regard critique, allusif plutôt que direct, sur cette scène urbaine où se sont joués et se jouent encore des drames et des conflits sociaux. Il a emprunté les moyens de tournage du cinéma pour réaliser cette séquence photographique des façades du côté ouest de la rue Hastings captées la nuit grâce à un système d'éclairage spécialisé. Les façades ainsi illuminées donnent l'impression d'un décor reconstitué dans l'attente des personnages qui devraient éventuellement s'y produire. Cette stratégie évite de faire le portrait de la misère des gens qui occupent habituellement cette rue tout en utilisant le pouvoir indicel et allusif de l'image pour évoquer les causes de son déclin tragique. Né en 1960, Stan Douglas vit et travaille à Vancouver. Il a terminé ses études à l'Emily Carr College of Art and Design en 1982. Son travail photographique et vidéographique est reconnu internationalement. Il a notamment réalisé des expositions individuelles à la Galerie David Zwirner, New York (2004), à la Kestner Gesellschaft, Hanovre, Allemagne (2003), à la Contemporary Art Gallery, Vancouver (2002), à la Serpentine Gallery de Londres (2002), au Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2001), à la Vancouver Art Gallery (1999), au Musée d'art contemporain de Montréal (1996), au Centre Georges Pompidou, Paris (1994). Il a également participé à des expositions collectives incluant plusieurs contributions à la Documenta de Cassel (2002, 1997, 1992), à la Biennale internationale de Sao Paulo, Brésil (2002), à la Biennale de Sydney (2000, 1996, 1990), à la Biennale de Johannesburg (1997) et à la Biennale du Whitney Museum, New York (1995). Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques et il est représenté à New York par la galerie David Zwirner.

Every Building on 100 West Hastings by Stan Douglas (2001) depicts a section of Hastings Street in Vancouver that has been radically transformed in recent years by crime and poverty, and is now populated by homeless people as well as sex workers, drug dealers and their clients. In its title and its panoramic perspective it recalls, for some, *Every Building on the Sunset Strip* (1966) by the American artist Edward Ruscha; for others, *The Main... Montréal* (1965) by Quebec's Melvin Charney. Now, further marked by events in the news, this image of Hastings Street is also likely to evoke, for residents of Vancouver and the surrounding area, the tragic murders of some fifteen women, most of them prostitutes, kidnapped beginning in 1978, and whose dismembered remains were discovered in 2002 on a pig farm in nearby Port Coquitlam. Douglas casts a critical gaze—allusive rather than directive—on this urban setting where social dramas and conflicts have been and continue to be played out. He borrowed techniques from filmmaking to produce this photographic sequence of the façades along the west side of Hastings, shot at night using a custom lighting system. Illuminated in this way, the façades give the impression of a standing set on a studio backlot, as if the set were waiting for characters to come and act out their roles on it. This strategy eschews any portrayal of the misery of the people who normally populate the street, all the while using the clue-generating and allusive power of the image to speak to the root causes of Hastings' tragic decline. Born in 1960, Stan Douglas lives and works in Vancouver. He completed studies at Emily Carr College of Art and Design, Vancouver, in 1982. His photographic and videographic works are world-renowned. His solo output has included shows at David Zwirner Gallery, New York (2004), Kestner Gesellschaft, Hannover, Germany (2003), the Contemporary Art Gallery, Vancouver (2002), the Serpentine Gallery, London (2002), the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2001), the Vancouver Art Gallery (1999), the Musée d'art contemporain, Montreal (1996), and the Centre Georges Pompidou, Paris (1994). His participation in group exhibitions collectives has included multiple contributions to the Documenta in Cassel (2002, 1997, 1992) as well as participation in the Bienal de Artes de Sao Paulo (2002), the Biennale of Sydney (2000, 1996, 1990), the Johannesburg Biennale (1997) and the Whitney Biennial, New York (1995). His works are in numerous public collections. Stan Douglas is represented in New York by David Zwirner Gallery.

Stan Douglas, *Every Building on 100 West Hastings*, détail, 2001, épreuve couleur, 66 x 426,9 cm. Collection du Centre canadien d'architecture. Avec l'aimable permission de l'artiste.





Kevin Schmidt, 1984 Chevrolet Caprice Classic Wagon, 94000 kms. Good Condition. Engine Needs Minor Work, 1200\$ OBO 604 888 3243, detail, 2000, série de cinq épreuves couleur, 51 x 41 cm. Collection de la Surrey Art Gallery. Avec l'aimable permission de la Catriona Jeffries Gallery.

La série photographique *1984 Chevrolet Caprice Classic Wagon, 94000 kms. Good Condition. Engine Needs Minor Work, 1200\$ OBO 604 888 3243* de Kevin Schmidt utilise le dispositif publicitaire pour rendre visibles les stéréotypes qui sous-tendent notre culture visuelle. La voiture à vendre figure dans des décors naturels qui rappellent les paysages romantiques que nous voyons si souvent reproduits sur les cartes postales ou les publicités touristiques de la Colombie-Britannique. Ces décors miment également les paysages pittoresques habituellement privilégiés par les publicitaires de voitures qui vantent leurs mérites en reproduisant l'expression d'éternité poétique propre à l'esthétique romantique. Toutefois, la voiture que montre Kevin Schmidt est judicieusement marquée par le temps. Alors que les publicitaires recherchent l'effet surréel pour augmenter l'action persuasive de leurs images, Kevin Schmidt utilise ici les modalités du langage publicitaire pour en révéler les manigances. Né en 1972, Kevin Schmidt vit et travaille à Toronto. Il a terminé des études en beaux-arts à l'Emily Carr College of Art and Design de Vancouver en 1997. Depuis, il a présenté des expositions individuelles au Canada à la Mercer Union de Toronto (2005), à la Catriona Jeffries Gallery de Vancouver (2005), à la Presentation House Gallery de Vancouver (2004), à l'Access Artist-Run Centre de Vancouver (2003) et au False Creek Community Centre de Vancouver (2003) ainsi qu'en Écosse à la Forest Arts d'Édimbourg (2003). Son travail a également été présenté dans le cadre d'expositions collectives notamment au ZieherSmith de New York (2004), au Club Transmediale de Berlin (2004), à la Frankfurter Kunstverein de Francfort (2004), à la Norwich Gallery de Norwich (2004), au Kunstnernes Hus d'Oslo (2004), à la Mackenzie Gallery de Saskatchewan (2004), à la Contemporary Art Gallery de Vancouver (2002), au Centre des arts Saidye Bronfman de Montréal (2002) ainsi qu'à la Helen Pitt Gallery de Vancouver (1997). Kevin Schmidt est représenté par la galerie Catriona Jeffries de Vancouver.

Kevin Schmidt's series of photographs *1984 Chevrolet Caprice Classic Wagon, 94000 kms. Good Condition. Engine Needs Minor Work, 1200\$ OBO 604 888 3243* uses advertising stratagems to uncover the stereotypes undergirding our visual culture. The car for sale is set against a natural vista that recalls the romantic landscapes so often reproduced on postcards or tourism advertisements for British Columbia. The location also mimics the picturesque backdrops typically employed by automotive advertisers, who sing the praises of their cars by reproducing the durable poetic expressions characteristic of the Romantic aesthetic... except that the car Schmidt depicts reveals judicious marks of the passage of time. Where advertisers seek a surreal effect in their imagery to enhance its persuasive function, Schmidt here uses the methods of adspeak to lay bare its contrivances. Born in 1972, Kevin Schmidt lives and works in Toronto, having completed studies in fine arts at Emily Carr College of Art and Design in 1997. He has since had solo exhibitions at Mercer Union, Toronto (2005), the Catriona Jeffries Gallery, Vancouver (2005), Presentation House Gallery, Vancouver (2004), the Access Artist-Run Centre, Vancouver (2003) and False Creek Community Centre, Vancouver (2003), as well as in Scotland, at Forest Arts, Edinburgh (2003). His work has also been shown as part of group shows at ZieherSmith, New York (2004), Club Transmediale, Berlin (2004), Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2004), the Norwich Gallery, Norwich (2004), Kunstnernes Hus, Oslo (2004), the Mackenzie Gallery de Saskatchewan (2004), the Contemporary Art Gallery, Vancouver (2002), the Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montreal (2002) and at Helen Pitt Gallery, Vancouver (1997). Kevin Schmidt is represented by the Catriona Jeffries Gallery in Vancouver.





Cory Arcangel a créé son langage visuel d'après des images empruntées aux technologies informatiques des années 1970 et 1980. Il utilise des technologies et des motifs de jeux vidéo aujourd'hui désuets (Commodore 64, Atari 800, Nintendo 8-bit) qui font surgir des souvenirs que partage toute une génération ayant passé de longues heures devant ces images et leurs répétitives trames sonores. Dans la présente installation, Arcangel a retiré toutes les composantes visuelles du Super Mario Bros à l'exception des nuages qui défilent en permanence. Cet étrange paysage technologique nous installe dans une boucle interminable qui nous fait réaliser à quel point le contexte visuel et sonore dans lequel nous évoluons est souvent aliénant. Le déroulement du paysage qui le caractérise reproduit le dispositif utilisé dans le dessin animé où la même séquence est répétée inlassablement afin de donner l'illusion d'un déplacement et de ponctuer le passage du temps, alors qu'en fait, on se retrouve à faire du surplace dans un temps narratif qui tourne sur lui-même. Né en 1978 à Buffalo, Cory Arcangel vit et travaille à New York. Il a terminé ses études en musique au Oberlin Conservatory en 2000. Ses œuvres feront prochainement l'objet d'expositions individuelles à la Vilma Gold de Londres (2005), au Brändström & Stene de Stockholm (2005). Elles ont aussi été présentées au Migros Museum de Zurich (2005), à la Galerie Thaddaeus Ropac de Salzbourg (2005), à la Team Gallery de New York (2005), à la FACT de Liverpool (2004) et à la LISTE de Bâle (2004). Arcangel a également participé à des expositions collectives à New York entre autres au Deitch Projects (2005), au Whitney Museum of American Art (2004), au Guggenheim Museum (2004), au New Museum of Contemporary Art (2003), à l'American Museum of the Moving Image (2002) ainsi qu'au Standard d'Oslo (2005), au Banff Centre d'Alberta (2004), à la Royal Academy of Art de Londres (2004) et à la Fassbender Gallery de Chicago (2002).

Cory Arcangel has created his visual language using images appropriated from computer graphics technology of the 1970s and 1980s. He uses technologies and graphics from now-obsolete videogames (e.g. Commodore 64, Atari 800 and 8-bit Nintendo systems), drawing forth memories shared by an entire generation that spent long hours exposed to these same images and their repetitive soundtracks. In this installation, Arcangel has removed all of the graphical components of the game "Super Mario Bros." except for the clouds, which scroll past unendingly against a blue sky. This strange technological landscape draws the viewers into an endless loop that leads to an awareness of how the visual and auditory backdrop to their existence can so often be alienating. The scrolling skyscape reproduces a device from cartoon animation, whereby in which the same background art rolls by endlessly, creating the illusion of motion and marking the passage of time, when in fact the viewer's position is tantamount to being on a stationary bicycle, in a narrative time/space that is turning about on its own axis. Born in 1978 in Buffalo, Cory Arcangel now lives and works in New York City. He completed studies in music at Oberlin Conservatory in 2000. His works will soon be on view in solo exhibitions at Vilma Gold, London (2005) and Brändström & Stene, Stockholm (2005). Past solo shows have been held at Migros Museum, Zurich (2005), Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (2005), Team Gallery, New York (2005), FACT, Liverpool (2004) and LISTE, in Basel (2004). Arcangel has also participated in group shows in New York, including at Deitch Projects (2005), the Whitney Museum of American Art (2004), the Guggenheim Museum (2004), the New Museum of Contemporary Art (2003), and the American Museum of the Moving Image (2002), as well as at Standard, Oslo (2005), the Banff Centre in Alberta (2004), the Royal Academy of Art, London (2004), and Fassbender Gallery, Chicago (2002).

THE SYSTEM OF ALLUSIONS

CORY ARCANGEL, MICHEL DE BROIN, STAN DOUGLAS, KEVIN SCHMIDT
CURATOR: MARIE-JOSÉE JEAN

There are numerous artistic practices that appropriate or mimic pre-existing images, drawn from the vast bank of them that makes up visual culture. A considerable number of artists are thus abandoning the work of representing reality, in its immediate, direct form, now preferring to reference this inexhaustible reserve of images. Those attempting to trace the origins of this aesthetic often point to the rhetoric of the ready-made—to the famous appropriation by Marcel Duchamp of a mechanical reproduction of the Mona Lisa—and to the allegorical nature of collage and photomontage as practiced by the artists of the avant-garde. And yet, this “new” imaginative space had already been observed in the 19th century by Gustave Flaubert, for whom, as Michel Foucault writes, “A true image is now a product of learning. It derives from words spoken in the past, exact recensions, the amassing of minute facts, monuments reduced to infinitesimal fragments, and the reproductions of reproductions. In the modern experience, these elements contain the power of the impossible.”¹ This relationship to the world of *Bouvard and Pécuchet*, essentially a relationship to the authority of books—educational works, encyclopedias, literary works, philosophical essays, scientific texts, holy scripture—speaks eloquently to that shift, from the reference drawn from reality to that drawn from books. However, that imaginative space is not erected against reality; on the contrary, it takes shape in the space of existing books and is superimposed on the real world to turn it into a domain of added experiences. Like the library, the image society is a monument to knowledge and an incubator of experience. Can we not today consider that the so-called real world has also become the sum of the images by which it is shown to us, be they fictional or not?

The many references to pictures in artistic practices since the 1960s would seem to suggest so. Several artists—all of them contemporaneous with a society in which reality is increasingly duplicated by signs—appropriate existing images or reproduce their codes and conventions, often with the goal of challenging the experience models to which they are today submitted by advertising, reproductions of works in print publications, and the cinema. This attitude, manifest in the work of several American artists—John Baldessari, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince, and Cindy Sherman among them—also provided opportunities, especially in the 1970s and 1980s, to begin explorations of originality, feminism, identity, and the effects of colonialism, as well as reinterpret works from art history. As such, this attitude can be said to rest on a symbolic process of incorporation of visual culture. On the one hand it presents the possibility of appropriating for oneself the aesthetic stakes and allegiances to which the artists lay claim, or else to differentiate oneself from them. On the other, it is symptomatic of a subjectivity now marked by an experience of the world that is image-mediated: every subject perceives the world around her through a cultural and historic screen made up of a repository of images and signifiers that condition her ways of seeing and thinking. This vast bank of images eventually ramifies into a referential system that is irrevocably incorporated into our experience of the world. In the sphere of the visual arts, this process of incorporation has, more often than not, critical designs. Most of the artists who reference existing images in their work deploy a conceptual apparatus that affords them the distancing necessary to add meaning to the incorporated reference. A good number of current photography and videography practitioners are engaged in uncovering the rhetorical strategies of producers of global images; deconstructing the formal codes and conventions of Hollywood films or TV images; or undermining advertising imagery by parodying its tactics, mimicking its slogans or criticizing its stereotypes. This use of reference, so important in art today, offers artists an efficient means of observing visual culture and questioning its role in the production of meaning and ideology.

Artists deploy many means to signal the presence of a reference in their works. Explicit reference markers are often visible in titles, either through literal citation, indication of origin, or the use of italics or quotation marks. Most often, though, the reference must be divined based on a network of more or less precise clues. This is true in the case of each of the four artists brought together for this exhibition. The works shown by Cory Arcangel, Michel de Broin, Stan Douglas, and Kevin Schmidt use the allusive power of the image to subtly lay bare the social structures, systems of production, or aesthetic conventions that engendered them. In that sense, the allusion might be viewed as a thematic clue based on which these artists’ works establish a dialogue. Indeed this figure of thought does seem well suited to defining an aesthetic attitude that includes all practices that are reliant on a referential mechanism. Allusion has traditionally been defined as a combinatorial way of thinking that deploys the resources of implicit discourse to name something that is related to something else without stating it explicitly. In that sense it is a risky statement because its referential content is likely to be lost on anyone who lacks the necessary knowledge or mental acuity to decode it. Further, it is intrinsically linked to the fact that culture is a social institution, custodian of collective memory and shared knowledge. As defined by Antoine Compagnon, however, allusion has taken on a new meaning since its description by contemporary theorists, according to the logic of “intertextuality” as referring to any device that places two or more texts in relation to one another.² There is a subtle shift in focus from the source of the allusion to the relationship that it produces. Before, allusion was a justification of erudite knowledge of sources; now it encourages intertextual and semiotic analysis of the relationships between “statements that allude to” and “statements alluded to.” The consequence, Compagnon continues, is that “explicit references are now treated as *allusional* signals to the same degree as implicit references.”³ This explains how allusion has evolved into a global category that borrows a diversity of means including appropriation, citation, reconstitution, transposition and remaking to establish a variety of relationships between the statements.⁴ In this sense, allusion is here compared to a dynamic system whose components have interdependent relationships to one another whose effects varying according to their type.

Thus allusion is used by all the artists in this exhibition to posit a relationship between the work and its reference, so as to have their meaning rest on experience models that we are likely to recognize: Stan Douglas borrows from filmmaking techniques to transform a Vancouver street into a static and strange standing set; Kevin Schmidt employs a pastiche of adspeak to lay bare its contrivances; Cory Arcangel appropriates early videogame imagery to create an unexpected experience of landscape; Michel de Broin reproduces the minimalist shapes that he occasionally finds in public spaces. Their works also afford us the opportunity to examine the gap separating the work from the referenced work, so as to understand the critical stance subtending this re-production—which may be ironic, sarcastic, imitative or admiring, but which rarely remains indifferent to the model to which it refers allusively. There are many who criticize these kinds of allusive practices because of their use of detours punctuated by references (impenetrable, to the critics’ eyes) to get to the meaning of the work. On the contrary: the use of allusion stems most often from a desire to more actively involve the spectator in its interpretation. The difficulty, perhaps, lies more in the effort that is demanded.

¹ Michel Foucault: “Fantasia of the Library.” Translation by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. In *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard, ed. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977), pp. 87–109.

² He references English- and German-speaking theorists, among others, such as Udo J. Hebel, author of “Towards a Descriptive Poetics of Allusion.” Antoine Compagnon, “L’allusion et le fait littéraire,” quoted in *L’allusion dans la littérature* (Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2000). The author had previously conducted an exhaustive of study on citation; see *La seconde main, ou, Le travail de la citation* (Paris: Seuil, 1979).

³ Compagnon, p. 246 [our translation].

⁴ Here this remark of Compagnon’s is particularly apt: “[C]ontrary to Genette’s system, allusion encompasses citation. Therefore it does not merely point back at the *text alluded to*, as to a footnote, but enriches the text containing the allusion through associations and connotations that are unlimited and unforeseeable, like thick alluvial deposits.” Compagnon, p. 247 [our translation].

LE SYSTÈME DES ALLUSIONS

CORY ARCANGEL, MICHEL DE BROIN, STAN DOUGLAS, KEVIN SCHMIDT
COMMISSAIRE : MARIE-JOSÉE JEAN
DU 7 MAI AU 25 JUIN 2005
VERNISSAGE LE SAMEDI 7 MAI À 16 H

Nombreuses sont les pratiques artistiques s'appropriant ou mimant des images pré-existantes tirées du vaste répertoire d'images que constitue la culture visuelle. Un nombre considérable d'artistes délaissent alors le travail de captation de la réalité, dans sa forme immédiate et directe, pour puiser désormais leur référence à même cette réserve inépuisable. L'origine de cette attitude esthétique est souvent associée à la rhétorique du ready-made, à l'appropriation célèbre que Marcel Duchamp a faite de la reproduction mécanique de la Mona Lisa, ainsi qu'à la nature allégorique du collage et du photomontage pratiqués par les artistes d'avant-garde. Pourtant, ce nouvel espace d'imaginaire avait déjà été observé au XIX^e siècle par Gustave Flaubert pour qui, comme le rapporte ici Michel Foucault, « La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible »¹. Le rapport au monde de *Bouvard et Pécuchet* qui se rapporte essentiellement à l'autorité des livres – ouvrages didactiques, encyclopédies, œuvres littéraires, essais philosophiques, textes scientifiques, écritures saintes – marque avec éloquence ce passage de la référence puisée dans le réel à la référence tirée des livres. Toutefois, cet imaginaire ne se constitue pas contre le réel, au contraire, il prend forme dans l'espace des livres existants et se rabat sur le monde réel pour en constituer un champ d'expériences ajoutées. Tout comme la bibliothèque, la société de l'image représente un monument de savoir et un incubateur d'expériences. Ne peut-on penser aujourd'hui que le monde dit réel est aussi devenu la somme des images qui le montrent, que celles-ci soient fictives ou non?

Les références nombreuses aux images dans les pratiques artistiques depuis les années 1960 semblent le suggérer. Plusieurs artistes – tous contemporains d'une société où la réalité est de plus en plus souvent redoublée par ses signes – s'approprient des images existantes ou reproduisent leurs codes et conventions souvent dans le but d'interroger les modèles d'expérience auxquels la publicité, les reproductions d'œuvres dans les imprimés ou le cinéma les soumettent désormais. Cette attitude que l'on retrouve chez plusieurs artistes américains – John Baldessari, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, entre autres – offre également l'occasion d'initier, surtout dans les années 1970 et 1980, des questionnements sur l'originalité, le féminisme, l'identité ou les effets du

colonialisme et de réinterpréter des œuvres tirées de l'histoire de l'art. En ce sens, cette attitude repose sur un processus symbolique d'incorporation de la culture visuelle. D'une part, elle représente la possibilité de s'approprier les enjeux et les filiations esthétiques desquels les artistes se réclament sinon elle permet de s'en distinguer. D'autre part, elle est symptomatique d'une subjectivité désormais marquée par une expérience du monde qui transite par l'image. Tout sujet aperçoit en effet le monde qui l'entoure à travers un écran culturel et historique constitué d'un répertoire d'images et de significations qui conditionne sa manière de voir et de penser. Cette vaste réserve d'images se développe en un système référentiel désormais incorporé à notre expérience du monde. Or, dans le domaine des arts visuels, ce processus d'incorporation a souvent une visée critique. La plupart des artistes qui renvoient à des images déjà existantes mettent en œuvre un dispositif conceptuel qui leur permet d'opérer une distanciation essentielle pour ajouter un sens à la référence convoquée. C'est ainsi que plusieurs pratiques photographiques et vidéographiques actuelles mettent à jour les stratégies rhétoriques des producteurs d'images globales; désarticulent les codes et les conventions formelles du cinéma hollywoodien ou des images télévisuelles; déstabilisent les images publicitaires en parodiant leurs tactiques, en mimant leurs slogans ou en critiquant leurs stéréotypes. L'usage de la référence, si important dans l'art actuel, offre aux artistes un dispositif efficace pour observer la culture visuelle et interroger son rôle dans la production du sens et de l'idéologie.

Il y a plusieurs moyens utilisés par les artistes pour signaler la présence d'une référence dans une œuvre. Les marqueurs de références explicites sont souvent visibles dans les titres par une mention littéraire, par l'indication de l'origine, par l'usage de l'italique ou des guillemets. Mais le plus souvent, la référence apparaît à travers un réseau d'indices plus ou moins clairs. C'est ce qui se produit dans les pratiques des quatre artistes réunis dans la présente exposition. Les œuvres de Cory Arcangel, Michel de Broin, Stan Douglas et Kevin Schmidt utilisent le pouvoir allusif de l'image pour faire subtilement voir les structures sociales, les systèmes de production ou les conventions esthétiques qui les engendrent. En ce sens, l'allusion pourrait être considérée comme l'indice thématique à partir duquel leurs œuvres établissent un dialogue. Cette figure de pensée semble en effet appropriée pour définir cette attitude esthétique qui inclut toutes les pratiques reposant sur un mécanisme référentiel. L'allusion a été

traditionnellement définie comme une manière de penser par combinaison qui met en œuvre les ressources de l'implicite discursif pour dire une chose qui a rapport à une autre sans l'énoncer explicitement. En ce sens, elle est un énoncé à risque puisque son contenu référentiel est susceptible d'échapper à tous ceux qui ne possèdent pas les connaissances ou l'acuité d'esprit nécessaires. Elle est intrinsèquement liée au fait que la culture est une institution sociale, dépositaire d'une mémoire collective et de savoirs partagés. Mais d'après Antoine Compagnon, l'allusion a connu un nouveau sens depuis que des théoriciens contemporains l'ont décrite selon la logique de l'« intertextualité » renvoyant à tout dispositif mettant deux ou plusieurs textes en relation l'un avec l'autre². L'attention s'est ainsi subtilement déplacée de la source de l'allusion à la relation qu'elle nouait désormais. Auparavant l'allusion justifiait la connaissance érudite des sources alors que maintenant elle favorise l'analyse intertextuelle et sémiotique des relations entre énoncés « allusionnant » et énoncés « allusionnés ». Cela a pour conséquence, précise encore Compagnon, que « les références explicites sont donc traitées désormais comme des signaux *allusionnels* au même titre que les références implicites »³. C'est ce qui explique que l'allusion est devenue une catégorie globale qui emprunte différents moyens comme l'appropriation, la citation, la reconstitution, la transposition ou le *remake* pour établir diverses relations entre les énoncés⁴. C'est en ce sens que l'allusion est ici comparée à un système dynamique dont les composantes sont rapportées l'une à l'autre selon une interdépendance dont les effets varient en fonction du type de relation qu'elles entretiennent.

L'allusion est ainsi utilisée par les artistes de la présente exposition pour établir une relation entre l'œuvre et sa référence de manière à faire reposer la signification sur des modèles d'expérience que nous sommes susceptibles de reconnaître : Stan Douglas emprunte la manière de faire du cinéma pour transformer une rue de Vancouver en un décor statique et étrange; Kevin Schmidt pastiche le langage publicitaire pour en rendre visibles les manigances; Cory Arcangel s'approprie l'imagerie du jeu vidéo pour proposer une expérience inattendue du paysage; Michel de Broin reproduit des formes minimalistes qu'il trouve parfois dans l'espace public. Leurs travaux nous offrent également l'occasion d'observer l'écart qui sépare l'œuvre et sa référence de façon à saisir la position critique que sous-entend ce redoublement : elle peut être ironique, sarcastique, imitative ou admirative mais elle reste rarement indifférente au modèle auquel elle fait

allusivement référence. Nombreux sont ceux qui reprochent à de telles pratiques allusives d'user d'un détour, ponctué de références qui sont à leurs yeux impénétrables, pour accéder au sens d'une œuvre. Pourtant l'usage de l'allusion est le plus souvent lié à une volonté d'impliquer activement le spectateur dans son interprétation. La difficulté repose peut-être bien davantage sur l'effort qu'elle exige.

¹ Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, Points, 1983, p. 104-107.

² Il se réfère notamment à des théoriciens anglophones et germanophones comme Udo J. Hebel, « Towards a Descriptive Poetics of Allusion », cité dans Antoine Compagnon, « L'allusion et le fait littéraire », *L'allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. L'auteur avait auparavant réalisé une étude exhaustive sur la citation. Voir *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

³ *Op. cit.*, p. 246.

⁴ Comme Compagnon l'a si justement relevé : « En particulier, et à la différence du système de Genette, l'allusion englobe la citation. Elle ne fait donc pas que renvoyer au texte allusionné, comme une dénotation, mais elle enrichit le texte allusionnant par des associations et connotations illimitées et imprévisibles, des alluvionnements épais ». *Op. cit.*, p. 247.

Le présent texte est un extrait adapté de l'essai « Le système des allusions » qui sera publié dans un ouvrage collectif édité par la Gallery 44 et YYZ Books.

VOX, centre de l'image contemporaine
1211, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2S6
Tél. : 514.390.0382 Fax : 514.390.1293
Courriel : vox@voxphoto.com
Site Internet : www.voxphoto.com

Heures d'ouverture :
Du mardi au samedi de 11 h à 17 h

Équipe de VOX
Directrice artistique : Marie-Josée Jean
Directeur administratif : Pierre Blache
Coordonnatrice : Claudine Roger
Assistant administratif : Michel Toujas
Assistante coordonnatrice : Myrabelle Charlebois
Archiviste : Zoë Tousignant
Traitement des images : Frédéric Bouchard
Stagiaires : Annie Dion-Clément, Yann Pocreau, Gaëlle Richard, Vinh Truong
Traduction : Michael Gilson
Correction : Micheline Dussault et Käthe Roth
Graphisme : VOX

VOX est membre du RCAAQ.
ISSN 1706-2322

