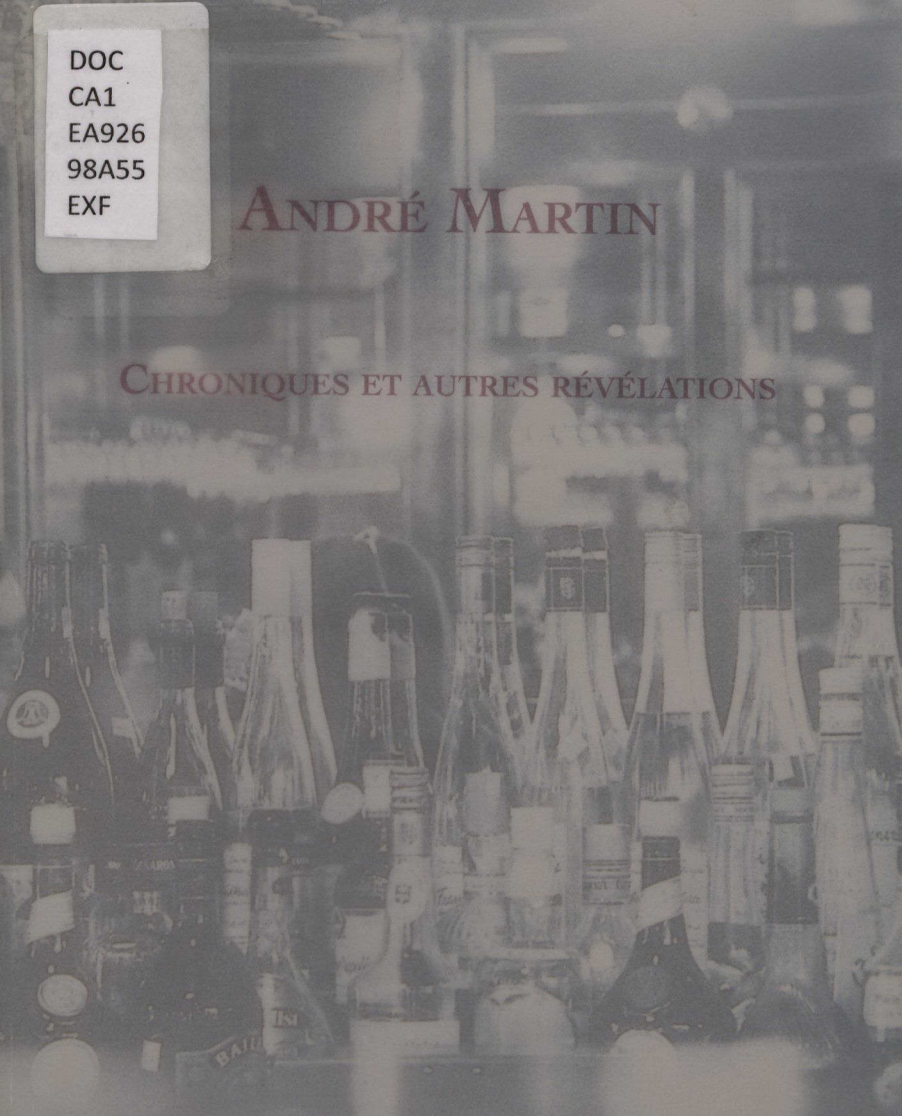
André Martin

Chroniques et autres révélations



Le projet artistique d'André Martin confronte l'écriture et les arts visuels par des stratégies singulières et toujours renouvelées. Il a exposé au Canada et à l'étranger et a publié cinq livres qui constituent autant d'expositions : *Points de Suspension* (1985), *Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques* (1992), *Darlinghurst Heroes* (Prix Jovette Bernier 1994), *Les Vers* (1996), *Chroniques de L'Express, natures mortes* (1997). Son prochain livre, *L'Impasse d'A.S.*, paraîtra prochainement.

Photographie d'André Martin et Jérôme Sans : Sophie Calle, mai 1998

André Martin

Chroniques et autres révélations

André Martin

Chroniques et autres révélations

précédé d'un entretien
avec
Jérôme Sans

Services culturels de l'Ambassade du Canada
Paris

André Martin
Chroniques et autres révélations
Centre culturel canadien, Paris
19 novembre 1998 - 29 janvier 1999

Cette exposition a été organisée par
les Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris
dans le cadre du *Mois de la photo* (édition 1998)
sur le thème de *L'intimité*

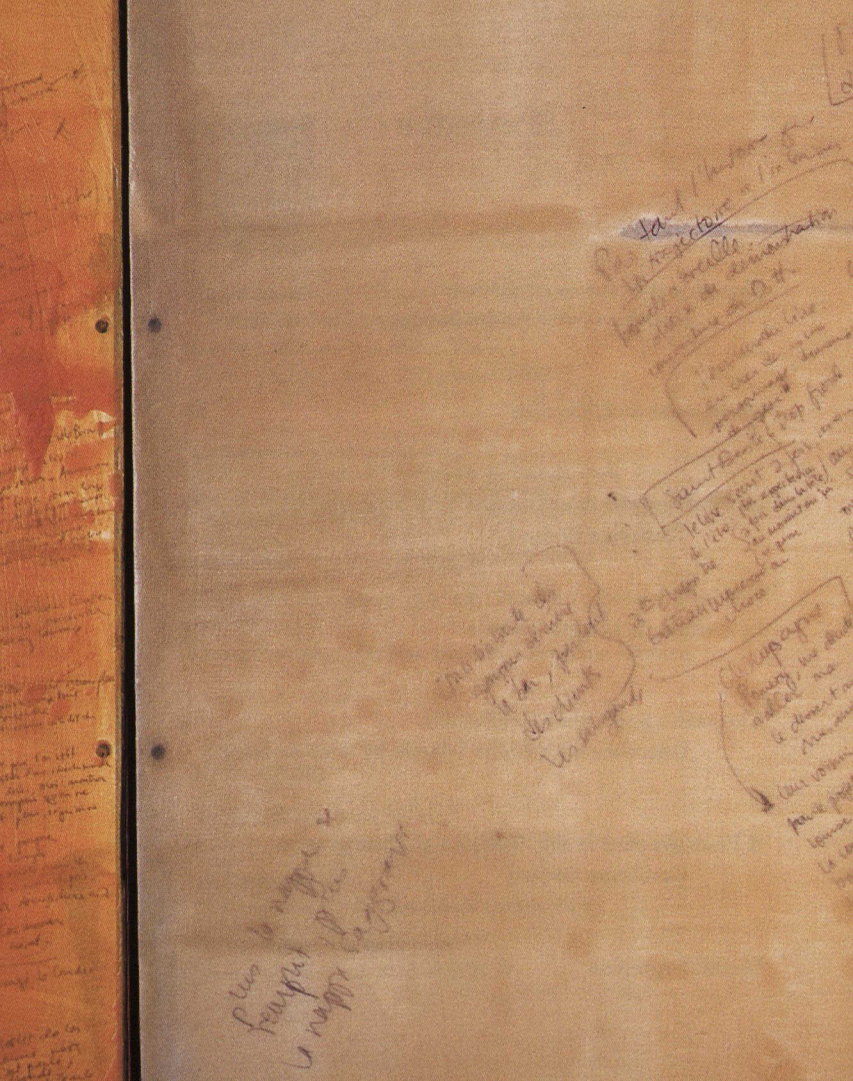
Directeur du Centre culturel canadien : Robert Desbiens

Commissaires : Jérôme Sans et Catherine Bédard

MOIS de la PHOTO
à PARIS
NOVEMBRE 1998

Une publication des
Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris
Collection *Esplanade*
5 rue de Constantine, 75007 Paris
Tél. 01 44 43 21 90 - Fax. 01 44 43 21 99

Sommaire



Chroniques de L'Express, les nappes, détail, 1997, encaustique sur papier, ensemble : 264 x 212 cm

Chroniques et autres révélations
Entretien entre André Martin et Jérôme Sans

Vous êtes sur tous les tableaux : artiste, photographe et écrivain. Vos œuvres jouent à chaque fois sur plusieurs registres, un ouvrage accompagne chacune d'entre elles ; mais qui est donc André Martin ?

Je ne suis pas un artiste avec une production linéaire, c'est-à-dire où une œuvre mène à la suivante. Je fonctionne par projets et je ne peux pas me limiter à un seul média. Étant donné que pour moi l'art est la traduction d'une certaine vision du monde à un certain moment de l'existence, le fruit d'une réflexion synthétique sur un problème précis, une forme s'impose d'elle-même. Parfois il est plus approprié d'utiliser la peinture, de faire des objets, parfois la photographie me semble mieux convenir. En revanche, j'y associe toujours l'écriture, un texte s'y greffe un peu comme une excroissance, comme un cancer. Ce texte est devenu, avec les ans, de plus en plus élaboré, jusqu'à prendre la forme d'un livre.

Un livre qui est partie prenante de l'œuvre ?

Oui. Mes projets sont bicéphales. Des projets siamois en quelque sorte. Le livre sera peut-être un jour la forme absolue que j'adopterai mais le volet visuel m'est encore essentiel. À ce jour, le livre, qui n'occupe pas dans ma production la fonction de catalogue ou d'essai, s'articule à la manière d'un débordement fictionnel. Le livre m'est donc obligatoire, incontournable.

Quel statut joue l'image par rapport au texte ?

L'image et le texte occupent les places de soliste et d'orchestre dans un concerto. Il y a un dialogue qui s'installe entre les deux. Bien que je désire une autonomie totale entre ces deux univers, je suis conscient qu'ils se colorent mutuellement. Livre et visuel occupent un espace égal, chacun comme les deux rives d'un même cours d'eau. Si bien qu'à mon sens, si on désire une compréhension globale de mon projet, il faut s'offrir le luxe de fréquenter ces deux espaces, autonomes certes, mais tout de même complémentaires.

L'image n'est-elle pas une illustration ?

Jamais. J'essaie à chaque fois de trouver de nouvelles stratégies pour déjouer les traditions de l'image comme illustration ou du texte comme légende.

Est-ce à la manière d'un détective ? À chaque fois, une sorte de recherche, une sorte d'intrigue que vous développez ?

Je serais le détective privé de ma définition du monde. Ce serait elle, davantage que le réel, que je traquerais. J'essaie de comprendre le monde, de me lire dans celui-ci. J'ai donc, pour cela, recours au journal intime, à l'investigation, à l'invention narrative. Le détective privé résoud une énigme et, en ce sens, je serais un apprenti-investigateur. Mais devant une œuvre d'art, celle à produire ou celle des autres, ne le sommes-nous pas tous ? Mon enquête se pencherait sur l'histoire des formes et des genres, sur celle de l'humain en général et sur ma vie en particulier. C'est le devoir de l'artiste.

L'artiste aurait donc un devoir ?

Un devoir dans le sens d'exercice. Je n'aime pas ce mot ; disons un rôle. Enfin c'est le rôle qu'il me plaît de jouer.

Alors, les photographies juxtaposées dans votre matériau sont un peu comme les pièces à conviction de cette recherche ?

Une pièce à conviction comme un fétiche. Le fétiche d'une réflexion, la trace d'une entreprise. Une pièce à conviction, un morceau de preuve qu'à un moment donné un être, s'étant penché sur une question, a voulu mettre en forme. La pièce à conviction d'une réflexion passée au Monde, donc d'une existence. La cristallisation d'un morceau d'aventure. J'aimerais que ça procure un plaisir fétichiste. Les photographies auraient cette fonction là.

À chaque fois, une sorte d'intrigue. Est-ce que vous considérez chacune de vos oeuvres comme des journaux intimes ou des fresques d'un certain milieu ?

Bien qu'elles prennent l'allure de fresques de certains milieux, la dimension anthropologique m'intéresse moins. Elle s'y trouve mais ne constitue pas l'axe majeur. Peut-être est-ce le cas pour les gens qui font l'expérience de mon travail, mais je m'intéresse davantage à la curiosité impliquée dans ces constructions d'intrigues posées comme sujet. La curiosité dans sa problématique morale et éthique. Entendons cela comme un écho à une des dimensions de l'acte photographique, ce voyeurisme sous-jacent à la prise de vue. Je m'intéresse de plus en plus à la photographie comme mode d'investigation. Un mode piégé naturellement, un peu comme dans le regard scientifique, par cette méthodologie d'extraction et de coutures qu'elles ont en commun, cette pulsion illusoire vers la vérité. L'intime, la fiction individuelle, par son extraordinaire subjectivité, me permet de déjouer cette illusion de la vérité.

Vous avez comme postes d'observation des lieux du réel : un restaurant, une plage, des lieux de crimes, une personne vivant à Londres…

J'essaie de circonscrire un champ de recherche, une sorte de laboratoire, de parc, de vigie, mais c'est plus qu'un champ d'observation…

D'expérimentation ?

Je m'offre artificiellement des expériences que la vie ne me procure pas normalement. Ma vie est plutôt ennuyeuse, il ne s'y passe pas grand chose, mais je cherche plutôt un autre mot…

D'investigation ?

Voilà. Comment puis-je exister dans un champ artificiel ? Comment figurerais-je dans cet univers synthétique que j'aurais engendré ? Que pourrais-je y créer ? Comment y survivrais-je ?

Dans ce champ d'investigation, ce qui est intéressant, c'est qu'à chaque fois le récit met en abîme l'expression photographique à peine embrayée par les éléments visuels. Il y a une sorte de trouble, d'opacité, de maquillage, de brouillage des photographies. Ça pourrait être du reportage, mais ça ne l'est pas ; on est à

chaque fois confondu, une sorte de court-circuit s'opère, votre travail s'inscrit entre transparence et opacité.

Les situations dans lesquelles je me place ne sont sans doute intéressantes que pour moi. Comme sujet expérimentant. Ce que j'essaie de communiquer à l'autre, c'est le secret. Le secret est le véritable sujet de mon travail. Mon travail d'investigation comme vous dites en est le contexte obligatoire pour arriver à trouver la matière pour l'exprimer. Cette mise-en-scène du « caché », qui se matérialise par ces images voilées, partiellement recouvertes, à la limite du reconnaissable, correspond à la nature même de l'œuvre d'art. C'est le plus grand plaisir que je tire des oeuvres des autres. Qu'a voulu me dire l'artiste, comment comprendre, comment interpréter ? Voilà le jeu qu'il me propose. Plus que la contemplation, mais à travers elle, c'est ce placage de mots sur leur travail qui me procure le plus grand plaisir. Percevant l'œuvre comme une énigme, je monte les miennes comme telles. Je crée des systèmes où les choses ne sont pas montrées complètement afin de témoigner de cette ambiguïté. Mes projets

illustrent cette dimension. Donc, dans mes écrits ou mes images, on ne voit pas trop mais on est sollicité. Que ce soit par une table désertée, une plage vide, une blessure improbable, un personnage dont on ne peut identifier ni les traits ni le sexe ni rien du tout. Je crée des lieux où le désir de voir davantage, de voir plus loin est matérialisé. Plus que le vu, le voir s'y trouve privilégié.

Le contexte n'est jamais révélé visuellement. Il est campé par l'écrit et on ne le retrouve pas tel qu'il a été...

Expérimenté ? Ça ne m'intéresse pas vraiment dans le champ de l'art. Dans la vie, c'est autre chose. La photographie traditionnelle fait ça en général : elle nous propose un angle précis, prescrit par le photographe. Dans l'espace de la conversation ça me convient, mais dans l'objet ça me limite trop, ça m'ennuie en fait. Le réel se vit dans le réel. L'art est pour moi une traduction, donc un passage à une autre langue. C'est une construction, pas un calque ou une retransmission. En « abstractisant » le contexte, je crée un état désirant. J'aimerais que le désir puisse exis-

ter entre moi, mon objet et le regardeur. Cette place est primordiale. Je crois que l'œuvre d'art invite à cette phrase : *« Aime-moi car je t'aime »*, et vice versa. Et, pour entendre cette double phrase, il faut un éclairage tamisé. Sinon, ce serait de la pornographie.

Oui, c'est toute la frontière entre ces deux mondes !

La photographie traditionnelle, celle qui montre, qui se limite ou se concentre à la monstration, est très proche de la pornographie. Comme une certaine littérature. Et c'est justement à cause de ce calque parfait qu'elles semblent nous proposer que littérature et photographie m'apparaissent, en ce moment, les lieux privilégiés pour réfléchir à cet aspect des choses.

Mais cette approche ne fait pas le point.

J'espère qu'elle ne le fait pas ! J'aime que l'on tourne autour d'un point sans jamais l'atteindre. Et, dans les oeuvres que je fréquente, c'est ce qui m'intéresse et qui me permet de respirer. Les

auteurs, les musiciens, les architectes que j'aime procèdent ainsi.

C'est à chacun de faire son propre...

C'est créer un lieu où l'autre puisse exister. Il ne faut pas que tout soit dit. L'art devrait créer un appel qui nous happe.

Une suggestion ?

Une suggestion comme un appel.

Justement. Vous avez une production assez lente. À chaque fois, c'est une investigation qui prend un certain temps. Comment s'élabore votre travail ?

Quand il ne m'arrive rien, je ne produis pas. Parfois la vie fait que va s'embrayer tout un dispositif me permettant de créer ce champ d'observation et, parfois, je force le réel. Dans *Darlinghurst Heroes* (éd. Les Herbes Rouges, Montréal, 1994 ; traduction anglaise : Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1998), c'est le suicide d'un ami qui a

provoqué le projet. Ne sachant pas quoi faire de cette douleur-là, j'ai voulu réfléchir sur la question de comment rendre publique une douleur intime. Cette intimité de la douleur n'est pas intéressante pour vous, mais comment y parvenir ? Que faut-il effacer de l'anecdote pour toucher l'autre, sans tomber dans l'obscénité ? Cette question a été le lieu de la conception de mon projet. Pour *Chroniques de L'Express*, c'était un peu le désir de fouiller la question des influences. Je voulais voir jusqu'où je pouvais aller en frôlant Sophie Calle. Il s'agissait d'un geste amoureux en quelque sorte. Celui de se promener sur le territoire de l'autre. Je ne pouvais, en bout de ligne, que retourner sur le mien. Mais cette trajectoire vers l'autre a à voir avec la passion. C'est indéniable. Ce fut un très beau voyage et j'espère qu'elle l'a ressenti ainsi. Il y a des figures comme ça qui vous fascinent, elle est l'une d'elle. En fait, dès l'époque des *Traversées d'Italie* (1982), ces voyages inventés, ces fausses rencontres... tout était déjà là. Il y a dans les oeuvres qui nous fascinent quelque chose du miroir. Je pense à Mozart face à Haydn ou à Bach. J'ai donc tenté de m'y aventurer.

Et avec cette pièce dont vous m'avez parlé et à laquelle vous travaillez actuellement...

Également avec *L'Impasse d'A.S.*, où je pars à la recherche d'un des modèles de Pierre et Gilles qui fera figure d'alter ego du narrateur, une pulsion amoureuse est à l'origine du projet. Dans ce cas également, ce sera une manière de montrer comment je réagis lorsque le Monde me résiste. Que fait un artiste lorsqu'il fait face à cette résistance inacceptable ? Il faudra prendre le Monde à bras le corps et le mâter. J'essaie d'ajuster le Monde à mon désir. C'est peut-être très faustien, je sais, mais c'est comme ça. Je suis artiste parce que le Monde ne me satisfait pas. Sinon je serais berger. Mais il n'y a plus beaucoup de bergers au Canada... L'artiste-Faust, c'est peut-être une association qui relève du XIXe siècle... J'ai d'ailleurs conçu une exposition qui s'intitulait *Faust : un projet de photographie* et qui se terminait sur cette phrase : « *La photographie est un reste du désir* ». Le modèle de ce projet se trouvait aux prises avec le texte de Goethe. Il le lançait au-delà du cadre. J'avais surimposé à cette image

les derniers vers du second *Faust*, le *Chorus Mysticus* : « *Tout ce qui passe n'est que symbole* », etc.

Vous avez souvent fait référence à l'histoire de l'art dans votre travail...

Je fréquente les musées, je fréquente donc l'histoire. J'écris sur le travail de mes confrères, je le montre aussi. J'aime que les choses se passent. Je crois que toutes les productions, consciemment ou non, réfléchissent l'histoire.

Mais vous manifestez souvent le désir de ramener à l'histoire de l'art, parfois avec des fonds picturaux, en tout cas à l'histoire de la peinture.

On associe souvent mon travail avec le pictural. Mais ce n'est pas le pictural en tension avec le photographique qui me préoccupe vraiment. Ce qui m'intéresse, c'est comment le pictural peut introduire le corps. L'encaustique des *Chroniques de L'Express*, ou le phosphore du *Parfum de la dame en noir*, place *mon* corps dans la photo. En-deça de la couche de pictural, il y

aurait la présence de mon corps. Le sens vient aussi du faire, du fait. Le sens de l'œuvre s'élabore simultanément par les moyens que je me donne pour la construire autant que par sa conceptualisation.

À ce sujet, les nappes dans les Chroniques de L'Express *deviennent des tableaux.*

En enduisant les nappes de cire, je voulais parler de la photographie. Si, comme le disait Hervé Guibert, *« La photographie est une injonction sur un beau moment »*, recouvrir les nappes en fait les traces de mes soirées au restaurant ; c'est presque du cinéma. Je préservais des moments, à l'image des bains de fixateurs dans la chambre noire. À la manière aussi de la cire sur les confitures. Le projet des *Chroniques de L'Express* tourne constamment autour de la nourriture : l'encaustique protège en scellant. Sur ces nappes, on peut voir les graphies organisées en cercle autour du fantôme de l'assiette puisque je consignais mes observations sur les nappes tout au long des repas. Les pigments jaunes amalgamés

à la cire d'abeille rendent les couleurs et les textures des sauces de la cuisine française et évoquent la lumière. Ainsi les nappes, par ce recouvrement protecteur, par cet alliage de lumière et de graphies, font figure de métaphore de la photographie.

L'aspect olfactif, dégagé par cette pièce, renvoie à la cuisine, à un espace intime.

Éclairée par les projecteurs, la pièce est très odoriférante. C'est important dans un tel contexte. J'aurais pu utiliser du latex, des résines, des polymères. J'aimais ce renvoi aux confitures, à la cuisine, cette présence parfumée. Mais je songeais aussi, en utilisant l'encaustique, à celles du Fayoum. Cette pièce, comme un mur de lumière où rien n'est représenté, affiche au premier regard la matière dont elle est recouverte. Un mot surgit, *encaustique*, et on pense à *Fayoum*. La référence à ces tableautins funéraires faisait sens car le livre débouche sur la mort. On peut donc relire ce mur vide et lumineux. C'est aussi pour cela le choix de l'encaustique.

Il y a une présence récurrente de la mort dans vos projets, Crimes passionnels, Darlinghurst Heroes, Chroniques de L'Express…

Je crois qu'il y a trois choses qui font produire un artiste, trois pulsions. Il y a ce qu'il a à dire des formes, de l'histoire des formes. Il y a l'autre à qui il parle, une forme de l'amour. Et finalement, cette pulsion de laisser sa trace dans le chaos, au-delà de la mort. C'est pour cela que le triolet poétique *Arte, Amore* et *Morte* traverse mon travail littéraire et bientôt sera inscrit dans mon travail visuel. La première fois que je l'ai utilisé, c'était dans les petites histoires des *Traversées d'Italie* où le narrateur, souffrant de problème de vision, écrivait sur le sable à quelqu'un ces trois mots.

Le narrateur de vos récits n'est pas vraiment André Martin.

Je crée des narrateurs juste un peu à côté de moi. Dans les *Chroniques*, il s'appelait André Motrin. Le Motrin est un analgésique. Sa personnalité n'est pas vraiment sympathique. Je l'ai

forgée à partir de mon expérience comme directeur de galerie de photographie où j'ai fréquenté plusieurs artistes, et où j'ai pu voir les splendeurs et misères de leurs personnalités, de nos personnalités devrais-je dire. Je me suis attribué leurs défauts, leurs fragilités mais aussi leurs forces.

Dresseriez-vous le portrait-robot de différents types de personnalités de l'artiste ?

Oui. J'ai voulu montrer la face cachée, les petites névroses de l'artiste. Ça m'a beaucoup amusé.

Vous disiez précédemment que les nappes étaient des films, des story boards. *N'avez-vous jamais pensé réaliser un film ?*

J'ai des fantasmes de photographies, je rêve de photos que je ne ferai jamais sans doute parce que, les faisant, elles deviendraient ennuyeuses pour moi. Je préfère les garder en fantasmes et utiliser le relais de l'écriture pour les matérialiser, peut-être parce que l'écriture préserve le fantasme alors que la photographie le détruirait… J'ai éga-

lement un rêve de film. On y verrait un fantôme sur fond phosphorescent qui bougerait, mimant quelque chose qu'on ne comprendrait pas, et qui disparaîtrait lentement. Le spectateur se trouverait à la fin devant l'écran déserté. Un zoom avant vers cet écran nous ferait voir sous le phosphore. On découvrirait qu'il est appliqué sur des milliers de noms extraits des bottins téléphoniques, des noms similaires mais suivis de prénoms différents. Le film finirait sur le passage de cet individu fantômatique sur une foule anonyme, un théâtre de l'urbanité.

Justement, il y a cette permanence dans votre travail de traces, de passages. Un mois dans un restaurant, cette personne qui a imprimé l'ombre de son geste précédent sur le mur… Des traces de l'humain…

Peut-être parce que j'ai une formation de graveur. Cette obsession des traces, dont je vous ai déjà parlé, est pour témoigner de cette volonté de laisser notre marque, de résister à la dissolution. C'est toublant une trace. Pourquoi aime-t-on tant les ruines, les parfums ?

La mémoire ?

Les souvenirs, la nostalgie. L'espoir aussi.

Pouvez-vous dire que votre travail est nostalgique pour autant ?

Mon travail, je ne sais pas. Moi, oui. Faust, c'est un peu la nostalgie du paradis perdu. En fait, le bonheur auquel aspire le narrateur des *Chroniques de L'Express*, il va le trouver au-delà du livre, après qu'il a tout consigné sur ses nappes et quand on le laissera écrire « son » livre sur le bonheur, livre qu'on ne lira jamais. Le bonheur, c'est son travail. Un antidote à la nostalgie. Sa nostalgie des vacances.

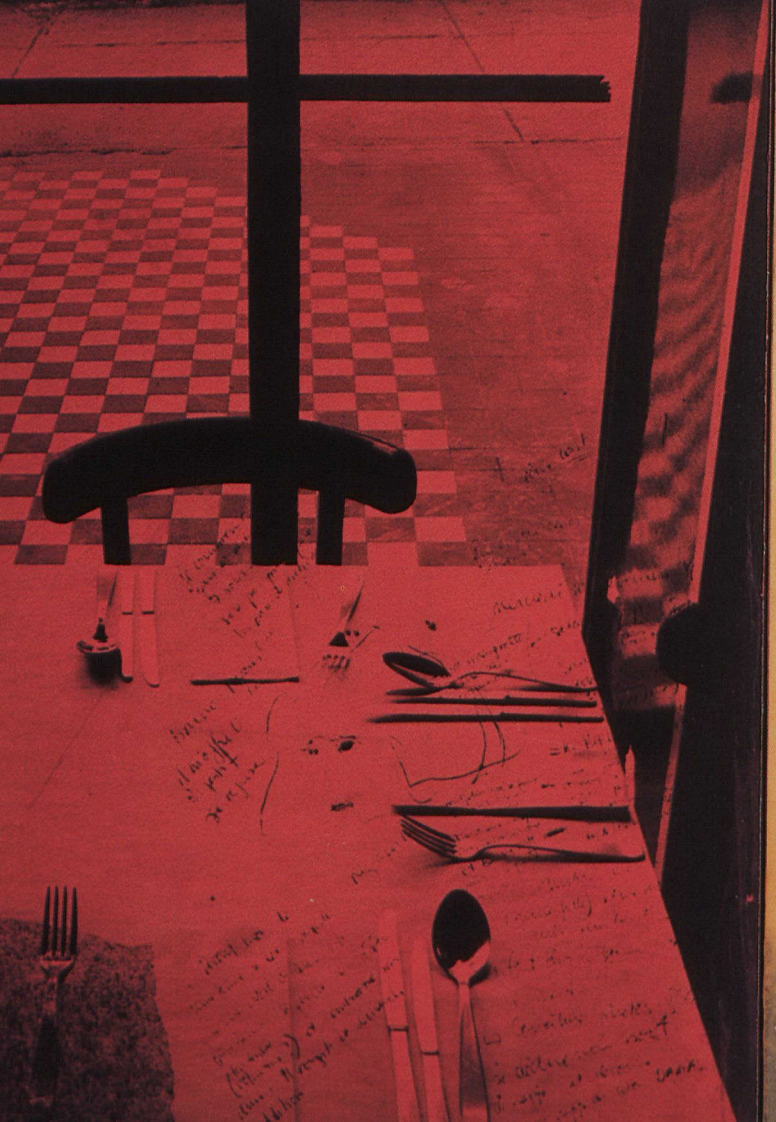
Les vacances de Monsieur Martin ?

Les vacances de Monsieur Martin, avec une pipe et un chapeau. Non pas comme Monsieur Hulot, mais comme Sherlock Holmes.

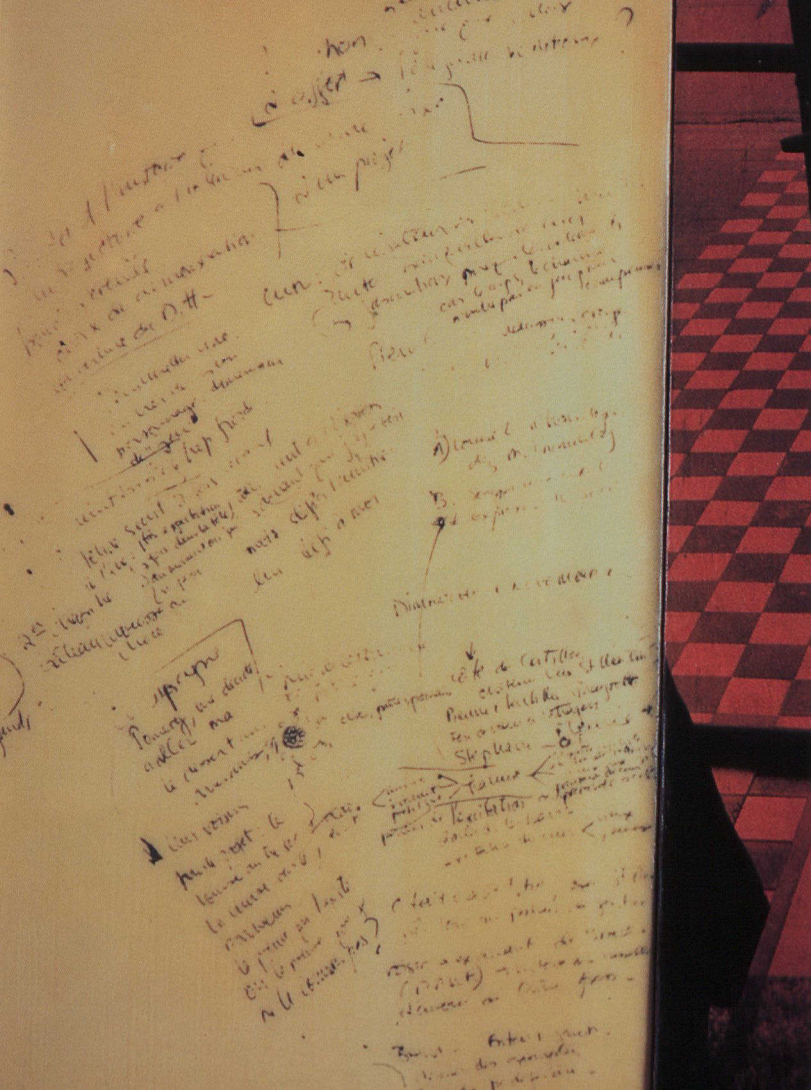
André Martin et Jérôme Sans, juin 1998.

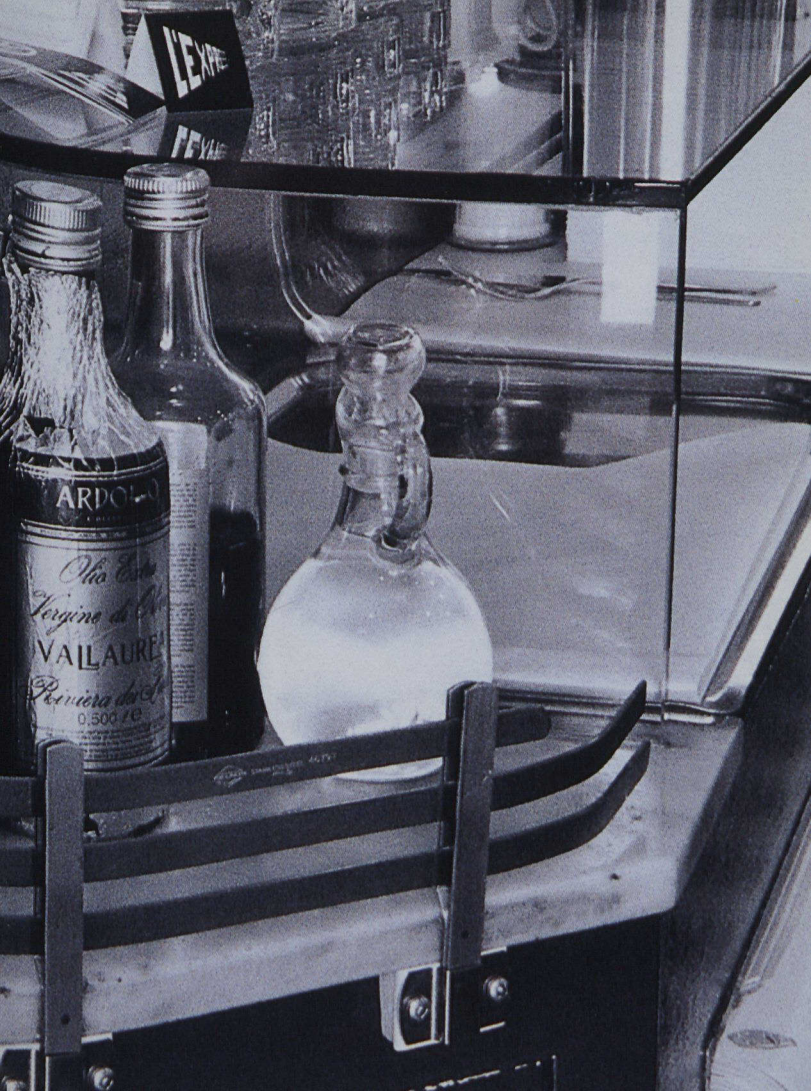
Chroniques de l'Express

Chroniques de L'Express, les nappes, 1997, encaustique sur papier marouflé, boulons et écrous, 264 x 212 cm



Chroniques de L'Express, le ruban, détails, 1997, huile et encaustique sur épreuves argentiques virées au viratron, ensemble : 52,8 x 418 cm




L'EXPE
ARDOLI
Vergine di
VAILLAURE
Riviera di
0,500 ℓ

Je me suis installé près du bouquet de lis Casablanca... (p. 1)
On m'apporte, avec un flacon d'huile d'olive, une assiette de quartiers de citron en mousseline... (p. 123)
... Voir sans être vu en essayant de regarder à travers les bouteilles, en utilisant le relais des miroirs. (p. 132)
Deux amoureux mangent au bar. Je les distingue très bien dans le miroir. (p. 123)
... Nouilles aux crevettes ; Saumon grillé au sel gris ; Tarte aux fruits... (p. 129)
... Je me penchais pour enfouir mon visage dans la soie dorée de son avant-bras (p. 122)

Chroniques de L'Express, les diptyques, 1997,
épreuves par procédé chromogène et épreuves argentiques, chaque : 48 x 58,5 cm

Le photographe dans l'ombre de la photographie

Chroniques et autres rélévations réunit deux des plus importants projets réalisés par André Martin entre 1990 et 1997 : *Le Parfum de la dame en noir* et *Chroniques de L'Express*.

Ces deux volets de l'exposition montrent comment l'artiste, qui est aussi écrivain, part du principe de l'enquête – de la surveillance, de l'écoute illicite, de l'indiscrétion – pour mettre en images des révélations. La révélation, dans la pratique d'André Martin, unit indissociablement le mot à l'image pour jouer à la fois sur le registre de l'intimité dévoilée et sur celui, proprement photographique, de l'apparition.

Chroniques de L'Express est le résultat d'une année entière de dîners solitaires pris dans un célèbre restaurant de Montréal (L'Express, le restaurant des célébrités locales, de ceux désireux de les côtoyer et des autres, attirés par la plus parfaite

incarnation du bistrot français). Sur la nappe de papier où s'associent plaisirs du repas et plaisirs du risque, l'artiste-enquêteur a pris des notes de ce qu'il entendait se raconter autour de lui, notes qui font s'entrecroiser les sphères privée, intime et publique.

Les nappes transformées en tables d'écoute sont aussi le recueil des pensées affolées, des doutes et des enthousiasmes de l'artiste qui se livre là dans son rôle embarrassant d'épieur épié (mais que livre-t-il au juste, lui qui fait oeuvre de fiction, lui qui sait nous faire croire à la confidence autant que s'en méfier ?), et qui se livre du même coup à un jeu de cache-cache avec le monde qui l'entoure, monde de représentation dont le tableau final (l'exposition) ne conservera aucune figure de vanité. C'est la représentation de l'enquête en effet que l'artiste a choisi de montrer, aussi ne verra-t-on aucun des personnages observés à l'exception du corps tronqué d'un des serveurs, le personnage sans doute le plus important de l'entreprise, celui dont on ne sait à quel point il est complice mais qui orchestre néanmoins l'en-

semble des soirées. Sa présence, la seule à avoir retenu le regard du photographe, laisse supposer que l'enquête était destinée à dériver sur les fantasmes de l'enquêteur comme en témoigne la légende gravée, tirée du livre *Chroniques de L'Express*, qui accompagne cette image.

Celle-ci porte la trace d'un regard éminemment subjectif dont témoigne aussi le tableau monumental des notes manuscrites. Mais, comme si l'auteur doutait lui-même de la profondeur de toutes les impressions (pour ne pas dire sentiments) pouvant naître du monde de la représentation, le photographe (son double) préfère réduire toute image à un manifeste reflet. Le cliché du serveur est accompagné de son double inversé, de sorte que le personnage semble être pris en train de toucher sa propre image en miroir, et que le spectateur est face à un monde se présentant comme hermétiquement clos. Ainsi, la partie droite de l'image serait comme l'empreinte de celle de gauche (ou vice-versa), chaque diptyque se présentant alors comme l'image d'un livre ouvert où l'on verrait une page ayant déteint sur l'autre.

Hermétiquement clos comme hermétiquement ouvert puisque tous les diptyques photographiques montrent des détails du restaurant – le lieu de l'enquête – où le verre des bouteilles et des miroirs sont des pièges visuels qui renvoient ce qu'on voit à autre chose qui n'est pas directement dans le champ de vision.

Pourtant il y a bien des bruits qui sont censés troubler la surface glacée et miroitante de ces images. Qu'a fait l'artiste de ce que l'auteur a pu entendre ? Tel qu'il le prétend, en tout cas, au chapitre du mardi 6 décembre, ponctué du menu suivant : Mousse de foie de volaille aux pistaches, bourgogne Passetoutgrain Faively, Rognons de veau sauce moutarde, Dessert glacé aux griottes et aux pistaches, où il relate une vraie belle "chicane" entre sa voisine de table et son compagnon arrivé fort tardivement au rendez-vous :

"Lui : Fuck you ! J'étais pas là, c'est pas plus grave que ça !
Elle: Pas plus grave que ça, tu t'en tabarnak, Jean. Veux-tu j'va te le dire : tu t'en tabarnak en

sacrament Jean. Ça fait une heure que j'attends pis tu me dis fuck you ? Non Jean, tu t'en sortiras pas d'même, pas c'te fois-ci. Une heure, Jean. Une heure !

Lui :Pas si fort ciboire, pas ici, tu vas pas me faire une de tes maudites crises, ici, à L'Express!

[...]

Je me retourne un peu vers mes voisins de droite, pour qu'ils s'imaginent que je n'écoute pas la conversation de ceux de gauche. Pour bien mener un projet comme le mien, pour n'éveiller aucun soupçon, il faut se contraindre à de multiples supercheries, il faut tricher un peu. Le livre qu'on fait semblant de lire en est une, le miroir qu'on utilise comme périscope en est une autre. Mais il faut développer toute une gestuelle de l'hypocrisie : se gratter le lobe droit pour regarder à gauche, s'appuyer la tête sur la paume de la main, faire semblant d'être dans la lune en écarquillant les yeux, prendre un morceau de pain, le beurrer lentement, trancher sa viande avec soin, regarder les allées et venues des garçons au loin alors qu'on écoute tout proche, laisser tomber un ustensile, sa serviette de table.

Il ne faut négliger aucun détail. La moindre anicroche pourrait trahir l'anonymat indispensable à la tenue d'une telle investigation."

Des "chicanes" aux confidences, aux conversation les plus banales, tout ce qui a pu être noté pour servir de matériau à la chronique est restitué sur un même plan, immense, qui réunit en seize parties égales les nappes dépliées et recouvertes de couches d'enduits de seize jaunes différents, sorte d'émulsion dont on aurait badigeonné le papier pour lui faire révéler ce qu'il contient.

Ainsi encaustiqués, difficilement lisibles d'autant qu'ils sont manuscrits, les mots ont cette élégante tournure qui se défait à mesure qu'on les lit, eux dont le tracé suit les contours du plat, dont il ne reste que la place vide, ce vide autour duquel l'ensemble du projet a pris forme.

Pour André Martin, la révélation implique la photographie, comme la photographie implique la révélation. Et toute révélation implique de faire

venir à la lumière ce qui était destiné à demeurer dans l'ombre. Cela implique d'abord de montrer au spectateur qu'il est dans la confidence, de lui montrer qu'on ne lui cache rien du procédé. Si le titre de chaque projet excite la curiosité en laissant planer un parfum de mystère, on l'a vu, les véritables révélations sont de surfaces.

Le Parfum de la dame en noir, qui doit son titre au roman de Gaston Leroux, est une série de photographies représentant une vertu ou un état psychologique. André Martin a obtenu ces images étonnantes en utilisant les propriétés lumineuses du phosphore. Chacune des figures constitue un portrait lumineux de l'absence et de la disparition : un personnage est modestement drapé, badigeonné de phosphore et prend la pose de la Pénitence, de la Douleur, de la Volonté, de la Bienvenue ou d'autres états et allégories ; ce personnage reçoit un éclairage bref et intense qui stimule le phosphore puis, dans l'obscurité seulement éclairée par la phosphorescence, le personnage modifie sa pose dont tout le mouvement aura été enregistré par le photographe.

Cette opération de prise de vue gomme tous les signes distinctifs de l'individu. Toutes ces figures, qui tentent d'approcher au plus près des états intimes mais parfaitement codés d'un personnage énigmatique, cherchent à exprimer, en se fondant sur l'acte photographique, la vérité fictive du personnage mystérieusement appelé la Dame en noir. La photographie ne prétend pas toucher ici à l'âme d'un individu. Elle laisse le soin à la matière chimique de révéler l'intimité d'un personnage en saisissant non pas ses traits mais sa silhouette fragile et obscure, violentée par la lumière.

Devant cette oeuvre, on pourra dire encore comme le disait Barthes, et autrement, "la photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la peinture" ; mais, séduisant paradoxe, cette oeuvre où l'effet pictural n'est qu'une apparition sans aucune substance est toute entière fondée sur l'exercice de la spécificité d'un phénomène optique destiné à rendre visible une ombre tout en la laissant dans l'obscurité. Au *Parfum de la dame en noir*, le photographe répond

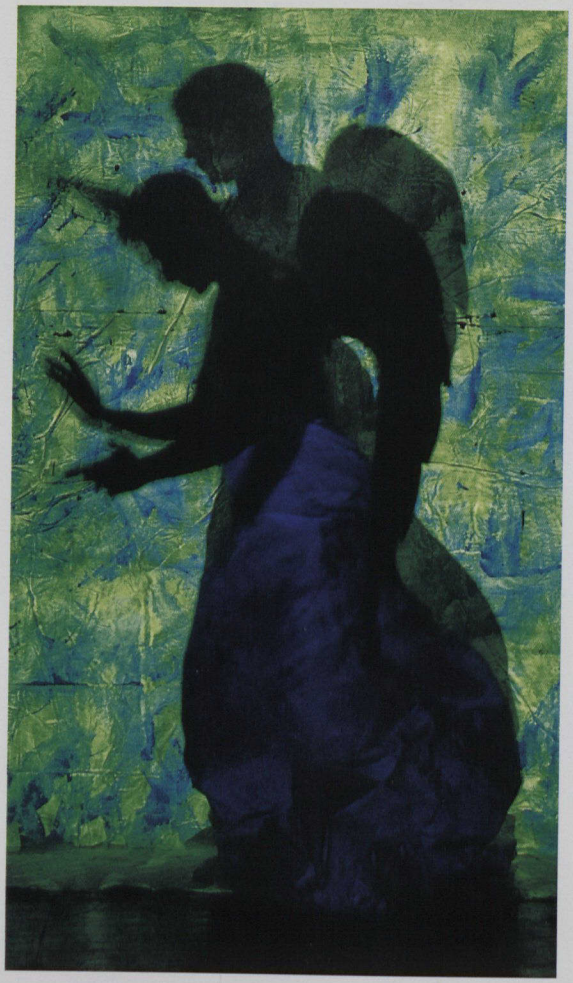
par des révélations énigmatiques qui mettent en scène une chambre noire – puisque les ombres se dressent devant un rideau de scène embrasé qui n'est autre qu'une figure de la pellicule sensible qu'on brûle en l'exposant à la lumière.

Voilà donc encore une histoire se déroulant en lieu clos : pour André Martin, le champ de l'image n'implique aucun hors-champ. C'est sans doute pourquoi il a tenu à faire voir, sous forme de « murale » photographique, le plan de L'Express, la seule image objective possible du lieu de ses chroniques. Il a également conçu un accompagnement contextuel au *Parfum de la dame en noir* en réalisant le plan au sol du lieu du crime tel que l'a publié Leroux lui-même – une maquette qui tient à la fois de l'arène et du labyrinthe –, le lieu (imaginaire) où tout a commencé. Ce plan est plutôt aveuglant que révélateur et, en tant que tel, il donne un indice de taille pour comprendre les obscures révélations photographiques de l'artiste. Ce que la photographie rend visible, c'est une illumination. Elle ne fait la lumière sur aucune énigme, elle ne cherche pas

davantage à nous cacher quelque chose. Elle rend visible l'obscurité dont elle fait, par la magie du phosphore, un phénomène lumineux. Mais, étrangement, cette luminosité n'a pas de vertu éclairante : si des figures sont visibles en partie, comme autant d'indices d'une présence devenue fantomatique, elles semblent avoir la même immatérialité que leur ombre. D'ailleurs, de même que le noir renvoie presque à l'opacité d'une matière picturale, de même l'ombre portée de chaque silhouette a toutes les apparences d'un "repentir", comme on le dit joliment de ces indices plus ou moins dissimulés qui gardent la trace d'une forme que l'artiste n'a pas voulu retenir.

Catherine Bédard

Le parfum de la dame en noir



Le Parfum de la dame en noir

Benvenuta I, 200 x 120 cm (p. 63)
Volontà, 200 x 120 cm (p. 64)
Penitenza, 200 x 105 cm (p. 65)
Dolore I, 200 x 120 cm (p. 66)
Dolore II, 200 x 120 cm (p. 67)
Benvenuta II, 195 x 90 cm (p. 69)

Épreuves par procédé chromogène, 1990-1998

Chronicles and Other Revelations
Interview with André Martin by Jérôme Sans

You're active on every scene: artist, photographer and writer. Your works consistently play on several levels at once, and each one of them is accompanied by a document. But who really is André Martin?

I am not an artist with a linear production, I mean where one work leads to the next. I function by projects and cannot limit myself to a single media. Since art for me is the translation of a certain vision of the world at a certain moment of existence, the fruit of a synthetic reflection on a specific problem, the form essentially imposes itself. Sometimes it's more appropriate to use painting, to make objects, sometimes photography strikes me as more suitable. On the other hand, I always associate writing to it, a text grafts itself on, a bit like an outgrowth, a tumor. Over the years, the text has become more and more elaborate to the point of taking the form of a book.

A book that is part and parcel of the work?

Yes. My projects are two-headed. Siamese projects if you will. I might one day adopt the book as an absolute form, but the visual element is still essential for me. Up till now, the book, which in my production does not function as a catalogue or essay, articulates itself as a kind of fictional overflow. The book is therefore obligatory for me, inescapable.

What status does the image have in relation to the text?

The image and the text occupy the places of the soloist and the orchestra in a concerto. There's a dialogue that develops between the two. Although I would love to have total autonomy between these two universes, I'm conscious that they mutually color each other. Book and image occupy equal spaces, each one like the two banks of the same river. So that, in my opinion, if one wants a global understanding of my project, one has to take the luxury of visiting both spaces, autonomous of course, but nevertheless complementary.

Isn't the image an illustration?

Never. I try each time to find new strategies for dodging visual traditions like illustration or the text as legend.

In the manner of a detective? Each time a sort of investigation, a sort of intrigue that you build on?

I'm a private detective of my definition of the world. It's that, much more than the real, that I track. I try to understand the world, to read myself in this one. I therefore rely, in order to do this, on journal writings, investigations, narrative invention. The private detective resolves a mystery and, in this sense, I'm an apprentice-investigator. But faced with a work of art, one we are making or those made by others, aren't we all? My investigation looks closely at the history of forms and genres, that of humanity in general and my own life in particular. It's the duty of an artist.

So artists have a duty?

A duty in the sense of an exercise. I don't like that word, let's say a role. In any case, it's the role that I enjoy playing.

So are the photos juxtaposed in your material a bit like pieces of evidence in this investigation?

A piece of evidence like a fetish. The fetish of a reflection, the trace of an endeavor. A piece of evidence, some small proof that at a given moment a human being, having bent over a question, wanted to give it form. Proof of a reflection on the world, and thus of an existence. The crystallization of a bit of adventure. I hope that it procures a fetishistic pleasure. The photographs have that kind of function.

Each time, a kind of intrigue. Do you consider each one of your works as a private journal or fresco of a particular milieu?

Though it might resemble the frescos of particular milieux, the anthropological dimension interests me less. It's there but it doesn't constitute the

major thrust. Maybe it's the case for people who experience my work, but I am more interested in the curiosity that's implicated in these constructions of intrigues presented as subjects. Curiosity in its moral and ethical dimensions. I mean by that an echo of one of the dimensions of the photographic act, the voyeurism underlying each photo we take. I am more and more interested in photography as a mode of investigation, a mode that is trapped, naturally, somewhat like the scientific gaze, by a methodology of extraction and cuttings, which they have in common, this illusory drive towards truth. The private, the individual fiction, by its extraordinary subjectivity, allows me to dodge the illusion of truth.

As observation posts, you choose real places: a restaurant, a beach, crime scenes, a person living in London...

I try to circumscribe the field of research, a sort of laboratory, or park, or look-out post, but it's more than a field of observation...

Of experimentation?

I offer myself artificially experiences that life doesn't normally give me. My life is rather boring, not an awful lot happens, but I was looking for another word...

Investigation?

That's it. How could I exist in an artificial environment? How would I look in that synthetic universe that I had fabricated? What could I create there? How would I survive?

In this field of investigation, what is interesting is that each time the narrative creates a mise en abime of the photographic expression, which is barely initiated by the visual elements. There's a kind of disturbance, an opacity, doctoring or interference in the photos. It could come from television reportage, but that isn't it, one is confused each time, a kind of short-circuit occurs. Your work lies between transparency and opacity.

The situations in which I place myself are no doubt of interest only to me. As the experimental subject. What I try to communicate to others

is the secret. The secret is the true subject of my work. My investigative work as you say is its obligatory context, required in order to find the material for expressing it. This staging of the "secret," which materializes itself through veiled images, partially covered over, at the limit of the recognizable, corresponds to the very nature of the work of art. It is what I take the biggest pleasure in when I experience the works of others. What did the artist want to tell me, how do I understand, interpret it? That's the game I'm invited to play. More than contemplation, but through it, it's pasting words to their work that gives me the greatest pleasure. Perceiving the work as a mystery, I construct my own like that. I create systems where things are not revealed completely in order to testify to this ambiguity. My projects illustrate this dimension. Thus, in my writings or my images, you don't see much but you are definitely solicited, be it by a deserted table, an empty beach, an unlikely wound, a figure which can't be identified, either by the traits, sex, or anything else. I create places where the desire to see more, to see further, is made

real. More than what is seen, seeing itself is privileged here.

The context is never revealed visually. It is sketched in writing and never appears the same as it was...

Experienced. That doesn't really interest me in the field of art. In life, that's another thing. Traditional photography generally does that, it offers us a precise angle, prescribed by the photographer. It suits me in the space of conversation, but in the object it limits me too much, it bores me in fact. What's real lives in the real. Art is a translation for me, thus a passage to another language. It's a construction, not a tracing or a retransmission. By abstracting the context, I create a desiring state. I'd like the desire to be able to exist between me, my object and the viewer. This place is primordial. I believe the work of art invites this phrase: "Love me for I love you" and vice versa. And to hear that double phrase you need a filtered light. Otherwise it'd be pornography.

Yes, that's the frontier between these two worlds!

Traditional photography, that which shows, which limits and concentrates itself to showing, is very close to pornography. Like some literature. And it's exactly because of this perfect copy they seem to present us with, that literature and photography strike me at the moment as the privileged areas where we can reflect on just this aspect of things.

But this approach doesn't sum it up.

I hope it doesn't! I like turning around a point without ever reaching it. And in the works that I often return to, that's what interests me and enables me to breathe. The actors, musicians, architects that I like have the same approach.

It's up to each person to find his own...

It's creating a place where others can exist. Everything doesn't need to be said. Art should voice an appeal that grabs us.

A suggestion?

A suggestion like an appeal.

Your production is rather slow. Each work is an investigation that takes a certain amount of time. How does your work take shape?

When nothing comes to me, I don't produce. Sometimes it happens that life switches everything into gear and lets me create this field of observation, and, sometimes, I have to force it. In *Darlinghurst Heroes* (published by Les Herbes Rouges, Montreal, 1994, and in English by the Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1998), the suicide of a friend started the project. Not knowing what to do with that kind of pain, I wanted to ponder on the question of how to publically express a private pain. This intimacy of pain may not be interesting in itself, but how do we represent it? What part of the anecdote do you have to erase to touch someone else, without falling into obscenity? This question became the conceptual ground of my project. For *Chroniques de L'Express*, it was the desire to poke at the question of influences. I wanted to see just how far a

brush with Sophie Calle could take me. It's about a gesture of love in a way, that of strolling in someone else's territory. In the end, I could only return to my own. But this trajectory towards another has something to do with passion. It's undeniable. It turned out to be a wonderful voyage and I hope she felt likewise. There are people like that who fascinate you, she's one of them. In fact, already during the period of *Traversées d'Italie* (1982), these invented voyages, these fake encounters...it was all there already. In the works that fascinate us there's a kind of mirroring. I think of Mozart faced with Haydn or Bach. I tried to venture in this direction.

And with this piece you've mentioned to me, the one you're working on at present...

Same with *L'Impasse d'A. S.*, where I go on search for one of the models of Pierre and Gilles who will become the alter ego of the narrator, a romantic impulse got me going. In this case as well, it's a way to show how I react when the world resists me. What does an artist do when he

has to confront such unacceptable resistence? You have to take the world by the arms and subdue it. I try to adjust the world to fit my desires. A bit Faustian, perhaps, but that's how it is. I'm an artist because the world doesn't satisfy me. If not, I'd be a shepherd. But there aren't a lot of shepherds left in Canada...The artist as Faust is perhaps a nineteenth century idea...I actually made a show entitled *Faust: A Photographic Project*, which ends with the quote; "Photography is a residue of desire." The project's model found himself battling with Goethe's text. He threw it out of the picture. I superimposed on this image the last lines of the second *Faust*, the *Chorus Mysticus*: "Everything that happens is nothing but a symbol," etc...

You have often referred to the history of art in your work...

I visit museums a lot, so I visit history too. I write about the work of my colleagues, I also show them. I like how things happen. I think all productions, whether conscious or not, reflect history.

But you often seem intent on turning our attention back to the history of art with your pictorial backgrounds, in any case the history of painting.

My work is often associated with the pictorial. But it is not the pictorial in tension with the photographic that really preoccupies me. What interests me is how the pictorial can introduce the body. The wax in *Chroniques de L'Express*, or the phosphorus in *Parfum de la dame en noir* sets *my* body in the photo. Short of the pictorial layer, there's the presence of my body. The meaning also comes from doing, from what's actually done. The meaning of the work builds simultaneously through the means I give myself to construct it as much as from its conceptualization.

In this respect, the tablecloths in Chroniques de L'Express become paintings.

By smearing the tablecloths with wax, I wanted to talk about photography. If, as Hervé Guibert says, "Photography is an injunction on a nice

moment," recoating my tablecloths, actually the traces of my evenings in the restaurant, is close to cinema. I preserve moments, like fixing baths in a darkroom. Like the wax on jam jars too, the project of *Chroniques de L'Express* constantly revolves around food ; wax protects by sealing. One can see on the tablecloths a circle of graphic marks organized around the ghosts of plates, since I note my observations on the tablecloth throughout the meals. The yellow pigments congealed with the beeswax represent the colors and textures of French cuisine and evoke light. Thus the cloths, through this protective recoating, through this hodgepodge of light and graphic marks become metaphoric figures of photography.

The olfactory element given off by this work makes one think of a kitchen, an intimate space.

Lit by projectors, the piece is very fragrant. That's important in such a context. I could have used latex, resins, polymers, but I liked this idea of jam, of the kitchen, a fragrant presence. But I

was also thinking, by using wax, of those of Fayoum. This piece, like a wall of light where nothing is represented, initially draws our eyes to the stuff that coats it. A word pops up, *wax*, and one thinks *Fayoum*. The reference to these small funerary paintings made sense since the book opens on death. You could therefore reread this empty, luminous wall. That's another reason for the choice of wax.

There's a recurring presence of death in your projects, crimes of passion, Darlinghurst Heroes, Chroniques de L'Express...

I believe there are three things, three drives, that make an artist produce. There's what he has to say about form, the history of form. There's the other whom he speaks to, a form of love. And finally, the drive to leave his trace in the chaos, beyond death. This is why the poetic trio *Arte, Amore* et *Morte* permeates my literary work and will soon be inscribed in my visual work. The first time I used it was in the short tales in *Traversées d'Italie*, where the narrator, suffering from

problems with his vision, wrote in the sand for someone these three words.

The narrator of your stories is not really André Martin.

I create narrators just a shade different than me. In the *Chroniques*, he was called André Motrin. Motrin is a pain-killer. His personality wasn't so nice. I created him out of my experience as the director of a photography gallery where I was often with many artists and where I saw the splendors and miseries of their personalities, of our personalities I should say. I took on their defects, their weaknesses, but also their strengths.

You would draw up mug shots of different types of artist personalities?

Yes. I wanted to show the hidden side, the little neuroses of the artist. It was very amusing.

You said previously that the table cloths were films, story boards. Have you ever thought of making a film?

I have fantasies of photographs, I dream of photos I will no doubt never make because, making them, they would become boring to me. I prefer keeping them fantasies and using the contrast of writing to make them come alive, perhaps because writing preserves fantasy whereas photography destroys it. I've also dreamt of a film. One sees a ghost against a phosphorescent background who moves, miming something we can't understand, and who slowly disappears. At the end, the spectators find themselves in front of an empty screen. A zoom-in towards the screen then lets us see underneath the phosphorus. And we discover that it covers thousands of names taken from telephone books, names that are similar but with different first names. The film would finish with the passage of this ghostly individual over an anonymous crowd, a theater of urbanity.

That's true, there's a consistent presence of traces, of passages, in your work. A month in a restaurant, this person who imprinted the shadow of his last gesture on the wall... human traces...

Maybe because I was trained as an engraver… This obsession with traces which I've already mentioned to you, it's a testimony to our desire to leave a mark, to resist dissolution. Traces are disturbing. Why else would we love ruins so much, or fragrances?

Memory?

Memories, nostalgia. Hope too.

But could you really say your work is nostalgic?

I don't know about my work, but me, yes. Faust – there's a bit of nostalgia for a lost paradise there. In fact, the happiness that the narrator of *Chroniques de L'Express* strives for is found beyond the book, after he has consigned everything to the tablecloths and he's allowed to write "his" book on happiness, the book we'll never read. Happiness, it's the work itself. An antidote to nostalgia, his nostalgia for holidays.

Mr. Martin's holiday?

Mr. Martin's holiday, with a pipe and a hat. Not like Mr. Hulot, but like Sherlock Holmes.

André Martin, Jérôme Sans, June 1998
(Translation: Lucy McNair)

A Photographer in the Shadows of Photography

Chronicles and Other Revelations brings together two of the most important projects realized by André Martin between 1990 and 1997: *Le Parfum de la dame en noir* and *Chroniques de L'Express*.*

These two sides of the exhibition show how the artist, who is also a writer, starts from the notion of the inquest – surveillance, wiretapping, indiscretion – to arrive at images of revelations. Revelation, in the work of André Martin, joins word and image in an inseparable bond that plays simultaneously on the level of unveiled intimacy and on the properly photographic one of apparition.

Chroniques de L'Express is the result of an entire year of solitary dinners taken in a famous restaurant in Montreal (L'Express, the favorite meeting place of local celebrities, those desiring to rub shoulders with them, and others fascinated

by the most perfect incarnation of the French bistrot). On the paper tablecloth, where one associates the pleasures of dining and pleasures of risk, the artist-investigator has taken notes of conversations he has overheard, jottings that capture the intersecting spheres of personal, intimate, and public life.

The tablecloths, transformed into wiretap consoles, are also a collection of the distraught thoughts, doubts and enthusiasms of the artist, who indulges in the awkward role of the spied spy (but what is divulged, in fact, by the one who creates a work of fiction, one who knows how to take us into confidence as much as raise our suspicion?). He simultaneously indulges in a game of hide and seek with the world that surrounds him, a world of representation whose final picture (the exhibition) will conserve no vanity. In effect, it is the representation of the inquest that the artist chooses to show, and none of the observed figures will be visible to us except for the truncated body of a waiter, no doubt the most important figure in the whole enterprise, one whose level of com-

plicity remains unclear but who nevertheless orchestrates the entire succession of evenings. His presence, the sole to have retained the gaze of the photographer, lets us suppose that the inquest was destined to drift with the fantasies of the investigator, as testified by the image's accompanying legend, taken from the book *Chroniques de L'Express*.

This image carries the trace of an eminently subjective gaze, which is also testified by the monumental chart of manuscript notes. Yet, as if the author himself doubted that the profundity of all these impressions (not to say sentiments) could arise from the world of representation, the photographer (his double) prefers to reduce each image to a manifest reflection. The shot of the waiter is accompanied by its inversed double, in such a way that the figure appears caught trying to touch his own mirrored image, while the spectator is faced with a world that presents itself as hermetically sealed. In this way, the image on the right resembles an imprint of the image on the left (or vice versa), each diptych thus presenting

itself like an image of an open book where one page appears to have rubbed off on another.

Hermetically sealed, it is also hermetically open, for all of the photographic diptychs show details of the restaurant – the scene of the inquest – where the glass of the bottles and mirrors are visual traps that deflect what we see onto something else outside our immediate field of vision.

There is a cacophony of noises though, aimed at disturbing the cold, mirroring surface of these images. What does the artist do with what the author happens to hear? In his entry for Tuesday, December 6, which is punctuated with a menu list – liver mousse with pistachios, a Faively Passetoutgrain Bourgogne, veal kidneys in mustard sauce, and a chilled dessert of Morello cherries and pistachios – he relates a classic "squabble" between a woman at the next table and her extremely tardy dinner companion:

"Him: Well Fuck you! So I wasn't there, it's not so horrible.

Her: Not so horrible, you don't give a damn, Jean. You want me to, I'll tell ya: you don't give a flying damn about anyone but yourself. I've been waiting here for an hour and you tell me fuck you? No way, Jean, there's no way you're gonna get outta this, not this time. One hour, Jean. A whole hour!
Him: Would you keep it down, you idiot. Jesus, you're not gonna make one of your rotten scenes here, at L'Express!
[...]
I turn toward my neighbor on the right, so as not to make them think that I'm listening to the conversation on the left. To do a project like mine correctly, to not raise any suspicions, you have to resort to numerous subterfuges, you have to pull a few tricks. The book you pretend to be reading is one, the mirror you use as a periscope is another. But you have to develop a repertory of hypocritical gestures: scratch your right earlobe to look to the left, lay your head in your palm, stare wide-eyed to make them think you're daydreaming, reach very slowly for a piece of bread, for the butter, spend hours cutting your meat,

watch the waiters come and go from far off while you listen close, let your fork or your napkin fall off the table. No detail should be neglected. The least hitch could betray the indispensable anonymity required for such an investigation."

From "squabbles" to confidences to the most banal conversations, everything that could be noted, and serve as material for the chronicle, is reconstituted on the same plane, immense, which joins in sixteen equal parts the unfolded tablecloths, covered with layers of sixteen different yellows, a kind of emulsion smeared on the paper to reveal its contents.

Waxed like this, barely legible due their handwritten form, the words have an elegant flourish that decomposes as one reads them; their graphic lines trace the contours of plates, removed to leave empty space, an emptiness around which the entire project has taken form.

For André Martin, revelation implies photography, as photography implies revelation. And

every revelation implies the illumination of what was intended to remain in the shadows. This involves at first showing the viewer that he is been taken into confidence, making him see that none of the process has been hidden from him. If the title of each project arouses our curiosity by leaving an odor of mystery, we have seen that true revelations reside on the surface.

Le Parfum de la dame en noir, which owes its title to a novel by Gaston Leroux, is a series of photographs representing a virtue or psychological state. André Martin obtained these striking images by applying the luminous properties of phosphorus. Each of these figures constitutes a luminous portrait of absence and disappearance: a figure, modestly draped, smeared with phosphorus, strikes a pose of Penitence, of Pain, of Willingness, of Welcome, or other states and allegories; this figure is then illuminated by a short, sudden light that stimulates the phosphorus, and then, in an obscurity lit only by the phosphorus, the figure modifies its pose, and this movement is recorded by the photographer.

This shooting process erases all distinctive signs of the individual. All these figures, which try to approach, as near as possible, the intimate, yet perfectly coded, states of an enigmatic personality, seek to express, by basing themselves on the photographic act, the fictional truth of a mysterious character called La Dame en noir. Photography does not pretend here to get at the soul of the individual. It leaves it up to the chemical material to reveal the intimacy of the figure, capturing not its traits but its fragile and obscure silhouette, violated by light.

Looking at this work one could repeat, though in another way, what Barthes has said: "Photography was, and still is, haunted by the specter of painting." Yet the seductive paradox of this work, where pictorial effect is nothing but an empty apparition, is entirely founded on the exercise of a specific optical phenomenon designed to render a shadow visible, even as it leaves it in obscurity. To Leroux's *Le Parfum de la dame en noir*, the photographer responds with enigmatic revelations that dramatize a darkroom

– shadows rise before a blazing backdrop which is nothing but a figure on light-sensitive film, burning from exposure to light.

Thus we have, once again, a story unfolding in closed quarters: for André Martin, the visual field does not imply a beyond. Without doubt, this is why he strives to make visible, in the form of a photographic mural, the plan of L'Express, the only objective image possible of the place and its chronicles. He has also drawn up a contextual accompaniment to *Le Parfum de la dame en noir* by providing a floor plan of the crime scene as Leroux himself provided in his publication – a model which evokes both an arena and a labyrinth –, the (imaginary) spot where all began. This plan blinds us more than it reveals, and as such it provides a marker of scale for understanding the obscure, photographic revelations of the artist. What the photograph makes visible is an illumination. It sheds no light on any mysteries, nor does it attempt to hide something from us. It renders the darkness visible with which it creates, through the magic of phos-

phorus, a luminous phenomenon. Yet strangely, this luminosity has no clarifying virtue: if the figures are partially visible, like so many proofs of a presence now become ghostly, they seem to have the same immateriality as their own shadows. Moreover, as the black almost evokes the opacity of pictorial matter, so the shadow of each silhouette holds all the appearances of a "pentimento," as one nicely calls these more or less hidden clues that hold the trace of a form which the artist chose not to retain.

Catherine Bédard
(Translation: Lucy McNair)

* In English: *The Perfume of the Lady in Black* and *Chronicles of L'Express*

Bio-bibliographie

André Martin

Lieu de naissance	Rimouski (Qc) Canada
Lieu de résidence	Montréal (Qc) Canada

Expositions individuelles (sélection)

1998 *Darlinghurst Heroes*, Contemporary Art Gallery, Vancouver ; Centre Expression, Saint-Hyacinthe
Chroniques de L'Express, Oeil de Poisson, Québec

1997 *Chroniques de L'Express*, Galerie Yves Le Roux, Montréal
Darlinghurst Heroes, Galerie de l'Université Laval, Québec ; Axe Néo-7, Hull ; Galerie Action Art Contemporain, St-Jean-sur-le-Richelieu

1996 *Darlinghurst Heroes*, Belgo Building, Montréal

1995 *Other Real Stories / D'autres fictions*, Fotofeis, Scotland on Sunday, Edimbourg, Écosse

1994 *Crimes passionnels, cinq fait divers photographiques*, Galerie Vu, Québec

1992 *Crimes Passionnels, cinq fait divers photographiques*, Dazibao, Montréal

1991 *Le Parfum de la dame en noir*, Galerie Vu, Québec.

1990 *Le Parfum de la dame en noir*, Festival international de la photographie francophone, Les Rivages de la photographie, La Rochelle, France.

1987 *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch*, Galerie Dazibao, Montréal

1986 *Wortlautschichten*, Galerie Treize, Montréal

1984 *Opus Incertum*, Galerie Jolliet, Montréal
Faust, un projet de photographie, Galerie Articule, Montréal

1982 *Traversée d'Italie: cinq pages*, Galerie Jolliet, Montréal

1980 *Bach, Die Kunst der Fugue* , Galerie Ars Nova, Montréal

1978 *Le Silence obligatoire*, Université du Québec à Rimouski

Expositions collectives (sélection)

1998 *Chroniques de L'Express, La sphère de l'intime*, Printemps de Cahors, France

1996 *Surfaces sensibles*, Musée régional de Rimouski
Seeing in Tongues, Le bout de la langue, les arts visuels et la langue au Québec, UQAM, Montréal.
Voir loin, voir longtemps, Musée Régional de Rimouski

1995 *Seing in Tongues, le bout de la langue, les arts visuels et la langue au Québec*,
Morris & Helen Belkin Art Gallery, UBC, Vancouver
Lo Sguardo dell'Altro / Le Regard de l'autre, Istituto culturale italiano, Italie (Rimini, Rome, Vérone, Florence)

1994 *Crimes passionnels (extraits)*, in *Le Bénéfice du doute*, Le Sous-sol, Paris
L'homme roux, Galerie Graff, Montréal

1993 *Crimes passionnels, le jardin*, in *Le Bénéfice du doute*, Optica, Montréal

1992 *Le Parfum de la dame en noir*, Diagonales, *CIAC*, Montréal

1991 *Darlinghurst Heroes, fragment, New Borders, New Boundaries, Part 1*, Gallery 44, Toronto
Siegfried, scénographie sur une musique de Marc Hyland, Centaur II, Montréal
Le Mirage photographique, in *Corriger les lieux, après la photographie de voyage*, Maison de la Culture Frontenac, Montréal

Tombeau de René Payant, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal

1990 *RETZ, FIAT LUX, Photographie et Architecture*, Galerie Dazibao, Montréal

1989 *Le Mystère de la chambre jaune*, Galerie Skol, Montréal

Legs René Payant, Musée d'art contemporain, Montréal

1988 *Regard sur la photographie actuelle au Québec*, Séquence, Chicoutimi

1987 FIAC, Grand Palais, Paris, France

Centre Culturel Canadien, Paris, France

Scripta Manent, Galerie Lavalin, Montréal

1986 *Installation-Fiction*, Galerie Graff, Montréal

1985 Galerie Voss, Dortmund, RFA

Begriff Zero, Rundgang, Aula, Düsseldorf, RFA

1984 *F(r)iction: en effet(s)*, Galerie Jolliet, Montréal

1982 *Phagocytoses, Abstraction et investissement libidinal*, Galerie Jolliet, Montréal

Articles

Ce mot: désert, in *Marguerite Duras*, bulletin spécial n° 9, Galerie Jolliet, Montréal, novembre 1981
Mots pour Steven Schofield, Galerie Articule, Montréal, 1983
Sur le visage d'Hervé Guibert, Sortie, Montréal, 1983
Entretien avec André Martin, bulletin n° 14, Galerie Jolliet, Montréal, 1983
Barthes et Goethe, Faust: un projet de photographie, in *Irrawady* n° 7, Institut für Phänomenologie, Düsseldorf, RFA, 1983
Autour de la disparition, Trois, Laval, 1986
Il s'agit juste de l'angle de tir juste, in *Installation/Fiction* (avec Paul-Chanel Malenfant), Nouvelle Barre du Jour, Montréal, 1986
L'Étrange histoire du vol des dentelles de la marquise et de son assassinat, Trois, Laval, vol. 3, n° 3
Harmonie du texte, Estuaire, Montréal, 1987
Mondanités, Urgences, Rimouski, 1988
Un larcin photographique ou l'impitoyable poison, in *Anamnèse*, Dazibao, Montréal, 1989
Le Mystère de la chambre jaune, in *Perdre de vue*, Montréal, 1989
Générations (à propos de *Matrice*, d'Aram Dervent), Bulletin de la Galerie Dazibao, Montréal, 1990
Le Photographe amoureux, in *L'autre Monde*, Montréal, 1991
La Morgue, la galerie suivi de Le photographe amoureux, ETC. Montréal, 1991
Commentaire sur Irène Whittome, Parachute n° 62, Montréal, 1991
Le Mirage photographique, n° spécial *Corriger les lieux*, Trois, Laval, 1991

Commentaire sur Gilbert Boyer, Parachute n° 63, Montréal, 1991
Protée, dossier photographique, vol. 20, n° 2, Chicoutimi, printemps 1992
En Dehors de Soi (avec M. Meilleur), Dazibao, Montréal, 1992
Commentaire sur Les Inquiets de Charles Guilbert, Parachute n° 71, Montréal, 1993
Un homme et son image (avec Thérèse Saint-Gelais), Dazibao, Montréal, 1994
Notes de l'assassin, Galerie Vu, Québec, 1994
La Peste des petits garçons, Le temps fou, Montréal, février 1995
Commentaire sur Sylvie Readman, Parachute n° 82, Montréal, avril 1996
Commentaire sur André Clément, Parachute n° 84, Montréal, septembre 1996
Une quête d'ailleurs (à propos des nouveaux tableaux de Louise Robert), Graff, Montréal, 1996

Livres d'art et récits

Au bleu long de la mer, texte et gravures de l'auteur, trois ex., 1978, c.d'a.
Le Souvenir rougi de l'Olympe, texte et gravures de l'auteur, sept ex., 1979, c.d'a.
Cold Fire, photos et texte de l'auteur, 1980, un ex., c.d'a.
Anagramme I, photos et texte de l'auteur, un ex., 1980, c.d'a.
From Su to Zanne, photos et texte de l'auteur, un ex., 1980, c.d'a.
Points de Suspension (Gedankenpunkte), récit, Heinrich Fitzback Verlag, Düsseldorf, RFA, 1985
Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques, Les Herbes Rouges, Montréal, 1992, et Heinrich Fitzback, Montréal, 1993
Darlinghurst Heroes, roman, Les Herbes Rouges, Montréal, 1993 et Heinrich Fitzback, Montréal, 1993
L'Homme roux, gravures et texte de l'auteur, Graff, Montréal, 1994
La Peste des petits garçons, texte et photos de l'auteur, Montréal, 1994
Souvenirs d'Allemagne, texte de André Martin, gravures de Françoise Lavoie, Incidit, Montréal, 1994
Les Vers, récit photographique, Heinrich Fitzback, Montréal, 1996
Chroniques de L'Express, récit, Trois, Laval, 1997

Collections publiques

Musée d'art contemporain de Montréal
Musée du Québec (Collection Prêt d'oeuvres d'art)
Banque d'oeuvres d'art du Canada
Hydro Québec
Le Cirque du Soleil
Martineau & Walker

Bibliographie

Catalogues

La Sphère de l'intime, Printemps de Cahors (Jérôme Sans), Actes Sud, Arles, 1998
*Chroniques de L'Express, l'extase, l'oubli (*Chantal Boulanger), Galerie Yves Le Roux, Montréal, 1997
Seing in Tongues, A Narrative of Language and Visual Arts in Québec (Johanne Lamoureux), Morris and Helen Belkin, Gallery, University of British Columbia, BC, Vancouver, 1995
Lo Sguardo dell'Altro / Le Regard de l'autre (Catherine Bédard), Istituto culturale italiano, Montréal, 1994
Le Bénéfice du doute (Catherine Bédard), Les cahiers du regard, Centre d'art d'Herblay, 1994
Le Lieu de l'être, exposition de la collection Prêts d'oeuvres d'art (Guy Mercier), Musée du Québec, 1994
André Martin, Le Parfum de la dame en noir (Alain Laframboise), Galerie Vu, Québec, 1992
(Thérèse St-Gelais et Colette Tougas), CIAC, Montréal, 1992
Tombeau de René Payant (C. Bédard, A. Laframboise, C. Bernier), Trois, Laval, 1991
*Perdre de vue (*Alain Laframboise), Trois, Laval, 1990
Regard sur la photographie actuelle au Québec (Michel Gaboury), Galerie Séquence, Chicoutimi, 1988

Articles (Sélection)

Luce Lefebvre, *L'Effraction comme écart*, ETC Montréal, mars avril mai 1998, p. 33-34.
Marie Lachance, *Pique-assiette*, Voir, Québec, 26 février-4 mars 1998
Michaël la Chance, *Passions photographiques, Ecchymoses de l'art contemporain*, in Biffures, Revue de psychanalyse, Nuits blanches, Montréal, automne 1997, p. 97-111
Marie-Josée Archambault, *L'Express et ses natures mortes*, L'Unité, vol. 6, n° 4, Montréal, 1997
Tony Esposito, *L'insupportable réel*, Internet (www.formagay.com/chicliste)
Henri Barras, *Le Duel*, B@B Magazine, Internet
Raymond Bertin, *Chroniques de L'Express*, Voir, Montréal, 23 septembre 1997, p. 45
Bernard Lamarche, *Propos de tables*, Le Devoir, Montréal, 11 octobre 1997
Bernard Lamarche, *Chroniques mondaines*, Le Devoir, Montréal, 11 septembre 1997
André Roy, *Chroniques de L'Express*, Fugues, Montréal, octobre 1997
Stéphane Aquin, *Bouchées doubles*, Voir, Montréal, 2 octobre 1997
Jean-François Belzile, *André Martin*, L'Express d'Outremont, 26 septembre 1997
Marie Belisle, *Chroniques de L'Express*, Le Mouton noir, septembre 1997
Martin Carrier, *Darlinghurst Heroes*, Parachute n° 84, Montréal, septembre 1996

Martin B. Landry, *Darlinghurst Heroes*, Homo Sapiens, vol. 3, n° 31, mai 1996
Christine Bernier, *La Fragilité*, Plaque Sensible 2, Les Herbes Rouges, Montréal, 1993, p. 9-16
Michaël La Chance, *Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques*, Spirale, Montréal, février 1993, p. 12
Johanne Lamoureux, *La Chimie du geste*, Protée, vol. 20, n° 2, Chicoutimi, printemps 1992
Thérèse Saint-Gelais, *Diagonales (André Martin)*, Monographie de l'artiste, Parachute, Montréal, 1992
Johanne Lamoureux, *French Kiss From a No Man's Land*, Art Magazine, New York, February 1991, p. 53-54
Michael Lachance, *Un usage dispersif de la mémoire*, Spirale n° 107, Montréal, été 1991, p. 3
Suzanne Lamoureux et Jean-Émile Verdier, *Fiat Lux, Photographie et Architecture*, Parachute n° 61, Montréal, 1991, p. 53-55
René Payant, *Traversée d'Italie*, Vedute, Trois, Laval, 1988, p. 461-464
René Payant, *La Spécificité dé-limitée*, Vedute, Trois, Laval, 1988, p. 465-466
Johanne Lamoureux, *Le Geste, le son, le tombeau*, ETC Montréal n° 2, Montréal, hiver 1987-88
Thérèse Saint-Gelais, *André Martin*, Parachute n° 46, Montréal, 1987, p. 122-123
Guy Bellavance, *Edouard Lock, André Martin*, Parachute n° 49, Montréal, 1987
Constance Naubert Riser, *Les Objets précieux d'André Martin*, Vie des Arts n° 124, Montréal, septembre 1986

Les Services culturels de l'Ambassade du Canada à Paris remercient vivement André Martin pour sa collaboration essentielle à toutes les étapes de la réalisation de l'exposition et du catalogue. Ils expriment leur chaleureuse reconnaissance à Jérôme Sans.

André Martin tient à remercier pour leur appui le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec et le Cirque du Soleil. Il remercie également Sophie Calle, Jean-Luc Monterosso, Claude Brault. Il tient à exprimer sa reconnaissance et son affection à Miss Irene D. Cedarbath.

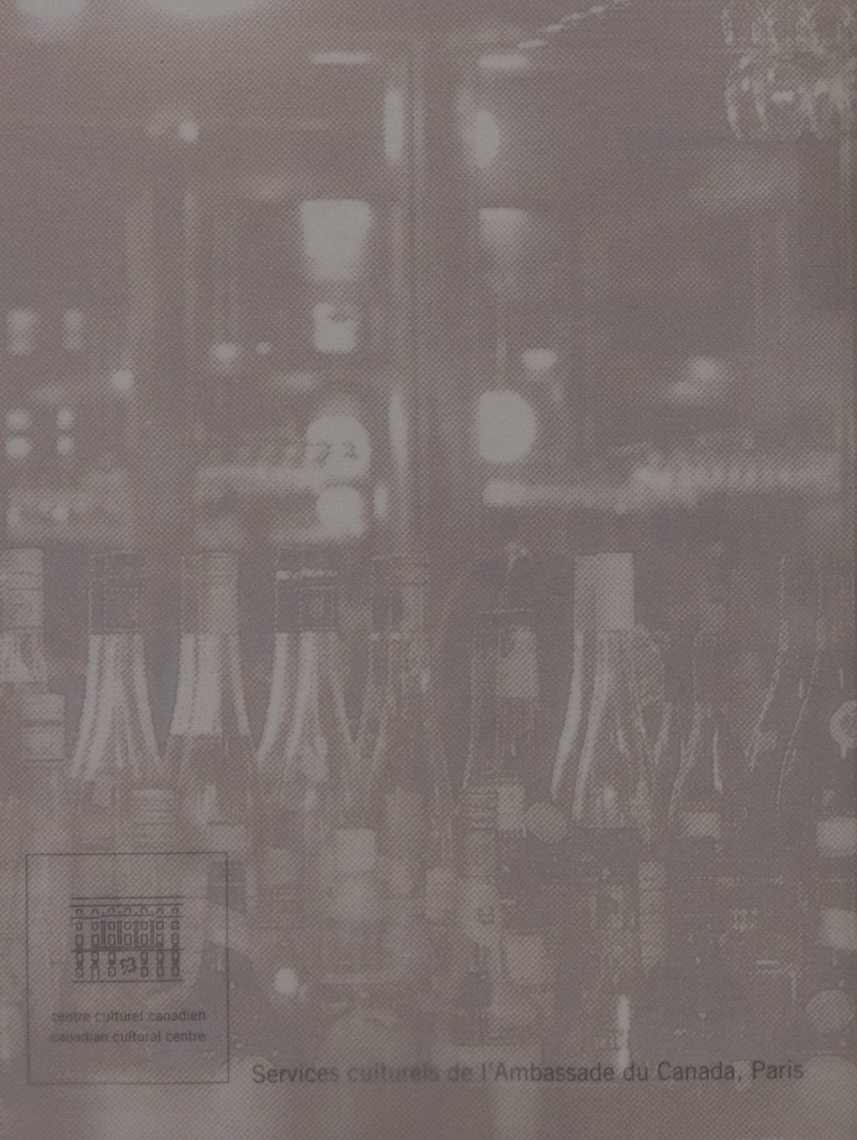
Responsable des Arts visuels
et de la collection *Esplanade* : Catherine Bédard
assistée de Danielle Melkonyan

Conception de la publication : André Martin
con l'aiuto di Dominique Angreval, Jong Kwon Kim
Rigatti, Maria Romito

Traduction : Lucy McNair

ISBN : 1-896940-09-9
Dépôt légal : octobre 1998

Finito di stampare in Firenze
presso la tipografia editrice Polistampa
ottobre 1998



Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris