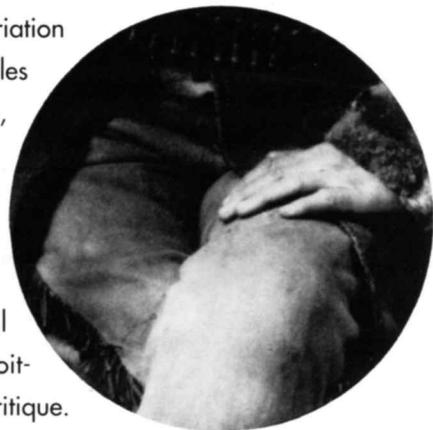




Pendant que bien des choses demeurent enfouies sous cet amas chaotique de souvenirs qui nous rappellent l'art et la théorie des années quatre-vingt, il y a une image en particulier dont l'impression demeure très présente. C'est celle de la représentation rafiée à la culture populaire et aux archives de l'histoire de l'art, une pratique du cambriolage qui non seulement a été excusée mais appuyée et célébrée par la théorie de la déconstruction. Les artistes se sont approprié et le banal et le sublime, privant ainsi la représentation de ses prétentions et révélant qu'il n'existe ni essence inhérente ni origine 'authentique' dissimulées quelque part derrière ou au-delà des reproductions naturalisées d'une image ou d'une identité.

Le travail de Nina Levitt est tributaire de ces pratiques d'appropriation par la photographie. En mettant la main sur les images illustrant les couvertures des *pulp novels* et celles dénichées dans des archives, elle opère une série de pratiques déconstructives qui viennent troubler la limite de la représentation de l'identité, du désir et de la sexualité. Mais le travail de Levitt dépasse les conclusions et les préjugés habituels de ce qu'on appelait à l'époque une pratique photographique 'post-modern'. Notamment, son travail démasque une présomption qui — aussi largement répandue soit-elle — demeure à peu près étanche au questionnement ou à la critique.



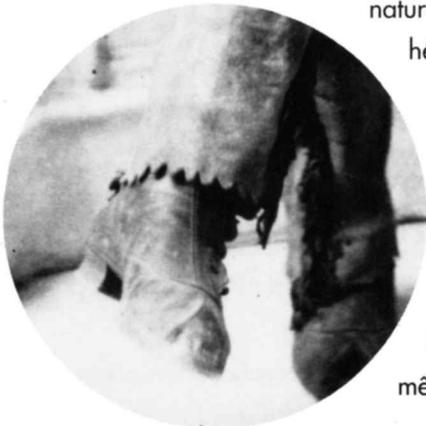
Il s'agit de la présomption d'hétérosexualité: la conclusion prise pour acquis

NINA LEVITT

UNE PRATIQUE
DU PALIMPESTE

main non dite (ne tient-elle pas de l'évidence?) que le désir et la sexualité sont fondés sur la différence (hétéro)sexuelle, c'est-à-dire la différence de la femme par rapport à l'homme.

Depuis le début, l'oeuvre de Nina Levitt nous fait voir les moyens "contre-nature" déployés pour maintenir en place le "naturel" d'une idéologie hétérosexuelle. Dans *Conspiracy of Silence* (1987), elle détourne l'image *straight* en mettant à découvert la distorsion qui s'y trouve. Levitt photographie les images de la sexualité lesbienne qui ornent les couvertures des *pulp novels* des années cinquante et soixante, et les re-présente sous forme de clichés en négatif. Cette inversion de la photo est plus qu'un commentaire sur l'idée reçue faisant de l'homosexuelle une invertie, puisqu'elle invertit également le 'couvert' normalisé de l'hétérosexualité elle-même. Tout est littéralement viré à l'envers dans ces reproductions



PAR BETH SEATON

TRADUCTION: SUSANNE
DE LOTBINIÈRE-HARWOOD

photographiques: le positif devient négatif, les cheveux foncés deviennent pâles, la peau pâle devient foncée. Et bien que les mots s'y lisent comme à l'habitude, leur sens doit céder aussi. Ainsi ces couvertures, sur lesquelles sont surimposées des images fantômatiques de sous-vêtements féminins (d'un style tout-à-fait ordinaire), deviennent un palimpseste: un support dont on a effacé le texte pour le remplacer par un autre.

Le travail plus récent de Levitt continue de nombreuses façons cette pratique du palimpseste, une action de recouvrement et de récupération. En appropriant certaines images historiques de femmes qui s'habillaient à la manière de l'autre genre (*cross-dressing*) — un rejet des vêtements de la féminité perçu comme une usurpation indécente de l'autorité masculine — les photographies de Levitt ne font pas qu'exposer l'hétérosexualité comme performance obligatoire, elles recouvrent aussi ce qui avait été perdu, ou empêché, sous ce "déguisement".

Le stéréotype lesbien le plus courant est sans doute celui de la 'butch' ou de la femme masculine en tenue d'homme. Dans cette représentation se trouve sous-entendue l'idée que ces membres de la gent féminine ne sont pas des "vraies" femmes mais plutôt des femmes qui voudraient être des hommes. Pourtant, le portrait reconstitué par Levitt de Calamity Jane vêtue d'un habit en peau de daim ne constitue pas un hommage au masculin aux dépens d'une rature du féminin. Levitt dégage littéralement des paramètres de la photo plusieurs points précis du corps de Calamity Jane (son entre-jambes, son pied, sa main tenant un fusil): un découpage qui met son sexe particulier en évidence, et qui interrompt et perce des trous dans ce cadre qui cherchait à définir comment ce sexe peut, ou doit, être représenté.

Calamity (1991) montre que les rôles hétérosexuels, établis sur le mode binaire, sont eux-mêmes tout simplement "revêtus". De plus, on peut "revêtir" pour ensuite mieux se départir de, que ce soit des contraintes préfigurées du genre ou des choix limités disponibles dans le "prêt-à-porter" du garde-robe hétérosexuel.

Submerged (for Alice Austen) (1991) ne porte pas sur le choix des vêtements mais parle des choix amoureux. Ici, Levitt travaille à partir de la photographie centenaire de Alice Austen intitulée "The Darned Club" (1891), en donnant une version qui, de nouveau, met au premier plan un détail mineur mais déroutant: l'effet extrêmement évocateur du toucher. Certes, *Submerged* fait ressortir l'isolement et l'effacement. Ces figures de femmes ont été fragmentées et l'espace qu'elles occupaient (un promontoire entouré de la barrière domestique d'une petite clôture) demeure vide et blanc. Par ailleurs, il émane de l'oeuvre un sens accru d'intimité et d'attachement, et c'est cette co-présence du proche et du lointain qui donne à *Submerged* son effet incisif. Le regard est attiré par la façon dont les corps de ces deux couples de femmes se rencontrent: les orteils se touchent, les bras enlacent les tailles, les visages souriants se font face de très près. En segmentant cette image, Levitt en a paradoxalement souligné la symétrie: une plénitude qui repose en grande partie sur l'union de ces corps eux-mêmes. Comme pour faire allusion à ceci, Levitt laisse transparaître des traces spectrales des corps en bas de l'image des têtes des couples qui occupe la partie supérieure de la photo. Bien qu'on puisse à peine discerner ce qui a été rendu invisible, nous nous sentons attiré-e-s par le réconfort de ce qui a existé autrefois, et qui existe toujours.



portraits puisés à même les Archives photographiques Notman de Montréal, Levitt réunit un album de photos de femmes qui, sans contourner la question de 'la réalité objective de la photographie', excède une logique normative de la ressemblance, de la conformité ou du type. Détails tirés d'une source iconographique dont les dates vont de 1880 à 1935, les portraits témoignent de la double capacité de la photo — médium à la fois "honorifique et répressif"¹ — de décrire les individus et aussi d'inscrire des identités sociales. Repiqués de leur contexte d'origine, ces visages individués (de nageuses, de religieuses, de cyclistes, de golfeuses, de Chinoises, de femmes en tenue masculine) pourraient faire fonction de spécimen représentatif dans la composition d'un ensemble cohérent: le corps féminin, le corps criminel, le corp(u)s de l'archive. Aussi se

conforment-ils, en tant qu'artefacts historiques, à la sensation de bien-être créée par la vérité

nostalgique, ce "ce qui a été" que la photographie a eu la prétention de revendiquer

comme sienne. Et pourtant, cette galerie de portraits de 'hors-la-loi' ne cède

en rien aux impératifs habituellement compris dans une archive pour y

établir les démarcations sociales ou historiques. En évacuant

ces femmes du terrain social qui fut leur milieu

d'origine, Levitt perturbe la circulation du

sens à l'intérieur de réseaux d'échange

particuliers ayant trait au genre (féminin), à la

sexualité (hétéro), à la race (blanche) et à la classe

(supérieure ... Notman n'a-t-il pas été "Photographe auprès de

Sa Majesté la Reine"?). Ce faisant, elle recompose une archive 'autre' où

le passé est re-coloré, confirmé et contesté au présent. Vu que ces photos ne sont

ni l'emblème d'un ensemble social ni individuées pour fins d'inspection, elles installent leur

signification par le biais de l'événement, c'est-à-dire les interventions qui les conditionnent et les incidents qu'elles provoquent à leur tour. Les rapports entre elles, leurs affinités, ne s'appuient pas sur l'imposition d'un type quelconque mais plutôt sur le toucher, l'image répétée de mains de femmes se re-joignant. Après avoir qualifié la gestuelle de ces mains de "moments neutres", Levitt les laisse, littéralement, 'sans couleur', afin de contrer la contamination culturelle de normalité qui sert à décolorer et à désapprouver les affections au féminin. C'est par l'intermédiaire de ces mains que ces vies passées se touchent, et c'est par ce toucher que le passé est amené à rencontrer les situations actuelles, remuant ainsi un mélange complexe de ré-invention et de rature.

Les photographies de Levitt nous conduisent au coeur d'une énigme où la vérité et le mensonge se retournent l'un sur l'autre et où les dualités s'entortillent en noeuds gordiens. *Le monde interdit* (1992) met sens dessus dessous les trames binaires du discours social pour laisser voir les entrailles désordonnées de la panique sociétale. Les pages couvertures des journaux jaunes des années soixante — dont les titres hurlent la prise d'assaut par les lesbiennes des espaces sacro-saints du foyer et de la campagne québécoise — ont acquis des proportions monstrueuses pour mieux dévoiler les stratégies qui servent à fabriquer les monstres. Ainsi réapparaît la tactique du palimpseste. Car, sortant furtivement des marges de ces affiches populistes pour graduellement venir occuper une position centrale, voici revenir les petites images de départ tirées des Archives Notman, délicatement encadrées cette fois. Mais ces femmes du passé, qu'on voit maintenant en pied dans leurs décors sociaux ou dans le studio du photographe, n'ont pas été mises en scène de cette façon pour le seul effet de contraste, c'est-à-dire une vérité historique posée contre l'hystérie. Il ne s'agit pas

Sans titre (tirée des Archives Notman), 1992 (détail)



simplement d'avoir à décider entre les deux, car de tels choix ne peuvent que tomber d'un côté ou de l'autre. Au contraire, cette co-présence de l'historique et du dramatique enclenche un processus d'animation réciproque qui agit d'abord entre les photographies elles-mêmes mais qui dépasse ensuite les bornes du cadre pour inclure la personne qui regarde. La matière qui était figée commence à bouger et dans ce mouvement, les 'combines' de la vérité sont révélées pour ce qu'elles sont, un tissu complexe de petits mensonges et d'élaborations fantaisistes. Ici s'effectue une articulation inattendue de la clôture et de la dispersion. D'une part, les photographies sont culturellement renforcées, corsetées dans leurs programmes idéologiques; de l'autre, elles sont dispersées parmi les désirs, les construits et les cadrages de celles et ceux qui regardent, offertes à des entreprises imaginaires futures. Les certitudes dont témoignent ces photos, leurs "vérités originales", sont mêlées à d'autres vérités et demi-vérités que nous, dans le présent, leur ajoutons, produisant à chaque fois une version différente de ce qui est vraisemblable ou authentique.

Grâce à la motilité propre à ces images, nous pouvons commencer à avouer nos déceptions et nos dépendances de même qu'à reconnaître nos rêves et nos aspirations, ces désirs qui vont au-delà de ce qui est déjà pour tendre vers ce qui peut être amené à exister. Sans résolution, les photographies de Levitt sont toujours protéennes. En mouvement entre le rêve et le décret, elles attendent de nombreuses possibilités, car les choses, elles, continuent ...

1. Sekula, Allan, "The Body and the Archive", *October* #39, hiver 1986, p.3-64



Submerged
(for Alice Austen),
1991 (détail)

L'artiste tient à remercier les personnes suivantes pour leur précieuse collaboration: Marilyn Burgess, Beth Seaton, Susanne de Lotbinière-Harwood, Danielle Boutet, Bernard Bilodeau, Isabelle Bernier, Jan Hadlaw, Kim Fullerton, Monika Gagnon, Cheryl Simon, Ross Higgins (Archives gaies du Québec), Nora Hague (Archives Notman), et aussi la galerie Oboro, The Banff Centre for the Arts, le Conseil des Arts de l'Ontario et le Conseil des Arts du Canada pour leur appui.

Ce texte a été publié conjointement avec l'exposition *CRITICAL DETAILS*, présentée du 7 novembre au 13 décembre 1992 à la galerie OBORO, 4001 rue Berri, #301, Montréal, Québec H2L 4H2.