

Sylvie Readman, *S'absenter*, Occurrence, Espace d'Art, and d'Essai Contemporain, Montreal May 14 to June 13, 2009

Philippe Guillaume

Numéro 83, automne 2009, hiver 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63688ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guillaume, P. (2009). Compte rendu de [Sylvie Readman, *S'absenter*, Occurrence, Espace d'Art, and d'Essai Contemporain, Montreal May 14 to June 13, 2009]. *Ciel variable*, (83), 90–91.

tionnalisme musclé et machiste. Dans la lignée de la fascination futuriste pour le couple automobiliste-moteur, la poussée balistique de la vitesse engendre une violence. Elle réclame le vide. *Royal Road Test* (1967), un livre d'artiste d'Edward Ruscha, documente en détail l'impact d'une Buick Le Sabre 1963 et d'une machine à écrire Royal.

L'emprise de la route fend le paysage. Elle le départage en y imposant sa mainmise. L'urbain et le rural s'y interpentrent et se désintègrent dans ce sillage. Ce sont aussi les notions d'espace, de distance et de temps qui sont en cause.

La volonté de traduire cette expérience non structurée fait naître de nouvelles correspondances formelles. Jack Kerouac pour *On the Road* dactylographie presque d'un jet son manuscrit dans un état proche de l'improvisation. Le document épouse la fluidité du sujet en se déroulant entre deux rouleaux. Pour mettre en forme les impressions fugaces du voyage, d'autres artistes dressent d'autres télescopes. Dans *Highway 37* de Bill Vazan, les visions photographiques syncopées d'un itinéraire en boucle autour de l'île de Montréal alternent avec le diagramme d'une carte routière. À l'inverse, l'empreinte d'un pneu par Rauschenberg dans *Automobile Tire Print* (1953) s'imprime sur une vingtaine de feuilles pliées évoquant une carte routière et recrée graphiquement une linéarité inattendue.

Avec *Re-Writing Freud* (2005), Simon Morris pose un autre défi à la rationalité instrumentale de la route. Des papiers découpés avec, imprimés dessus, des mots tirés des écrits de Freud se recomposent en de nouvelles phrases après le passage en trombe d'une voiture. Se faisant création langagière, la collision détermine ces « cadavres exquis ». La vitesse se décline en parallèle au surgissement de l'inconscient. En position d'écoute psychanalytique, la rencontre de l'autre est aussi celle de la pesanteur d'une vie ordinaire. John Massey, en contraste avec la fin des grands récits et la solidarité communautaire des années 70, fait émerger l'un de ces innombrables petits récits déphasés

qui s'associent à autant de solitudes. Sa vidéo explore lieux communs et banalité. As *the hammer strikes* (1980) documente la conversation de l'artiste avec un auto-stoppeur en route pour Toronto. À côté des essuie-glaces balayant le pare-brise, un autre écran présente des images (danseuses *topless*, émissions de télé) en rapport avec les propos échangés.



Roman Signer, *Kayak*, 2000, DVD, 5 min 18 s, avec l'aimable permission de Videoart.ch, Zofingen.
Droite: Jon Sasaki, *The Destination and the Journey*, 2007, HDV, 2 min 5 s, photo: Michel Brunelle.

La vidéo intitulée *Halcion Sleep* (1974) montre son auteur Rodney Graham sous l'effet d'un puissant sédatif. En pyjama, il dort sur la banquette arrière d'une voiture qui traverse Vancouver. Aussi indifférent qu'inconscient, le dormeur est ballotté sans volonté d'un point à l'autre. Ce transit aveugle a quelque chose du songe du somnambule alors que la mobilité du véhicule s'oppose à l'immobilité de l'un de ses occupants. En même temps, le sommeil n'est plus individualisé ou intériorisé dans l'espace privé. Il appartient au vu de tous. Cette passivité et cette résistance rendent caduque toute connotation de dépassement et encore plus de dépaysement. Le sentiment qui en émane est celui de la fin de toute exploration. Le monde ne recèle plus de parcelle inexplorée. Comme en témoignent les cinq épreuves de *Pictures of car radios taken while good music was playing* (2004) d'Hans-Peter Feldman, la voiture devient un habitacle claustrophobe qui se referme sur son occupant.

Ici l'homme y économise tout effort. Dans un confort absolu, il vise la loi de la moindre action. Images détournées des messages publicitaires, *Windy Day*, *Silver Sunset* et *Daybreak* 2005-2008 de John Massey renforcent cette hypertrophie par les suggestions d'un univers fermé et assujéti à la consommation. L'intérieur d'une voiture de luxe sert littéralement de

cadre à une série de paysages et de couchers de soleil aussi clichés que factices. L'artiste américain Chris Burden, en concevant le *B Car* (1975) qui ne consomme que deux gallons d'essence pour parcourir 1 000 milles, se réapproprie de façon toute personnelle l'aventure automobile. Hors cet exercice *ex nihilo* de la fondation, seul l'accident ou son simulacre – voir Paul Virilio – peut redonner crédit au sublime et à l'héroïsme, et ce, dans une posture élégiaque érigeant l'imprévisible et l'après-coup en principe. Structurée sous la forme d'une catastrophe routière, une installation de Kerry Tribe recrée à la façon d'une cascade cinématographique le dérapage sur chaussée glissante d'une Volvo qui se rebiffe en traversant une tempête de neige simulée.

« Tous ces Howard Johnson, ces Holiday Inn, ces Sunset Motel, ces Hillcrest Court, ces Pine View Cabines... le nom de ces villes et de ces motels qui défilent a quelque chose d'incantatoire », écrit Na-

bokov dans *Lolita*. Déclinant à la Cinéma-thèque de façon plus « vintage » le road movie en rappelant Walker Evans et Robert Frank, Stephen Shore s'y raccroche avec ce même goût du nomadisme et de la liberté en mouvement qui avait inspiré les premières lignes de *Sur la route* : « Sal avait longtemps rêvé de voir le pays ». Sa publication *A Road Trip* (1973) semble en un premier temps animée de la même mythologie que celle des hits de la pop music tels *Route 66*. « Going West! » Ici cependant le kitsch établit une distance. Les photos de chambres de motels, les vues d'autant de Main street de petites villes ou d'artefacts de mauvais goût s'allient à des notes et documents tels reçus d'essence, bibles de motel, factures de McDo, cartes postales. Le tout constitue un journal de bord de la traversée d'une Amérique profonde postmoderne à la Baudrillard où tout se ressemble.

Face à cette artificialité, le cinéaste Iranien Abbas Kiarostami conjugue documentaire et poésie. Comme chez Rossellini, le road movie se fait quête ou procession existentielle. *Roads of Kiarostami* (1995) se tisse de résonances personnelles, de rimes visuelles et musicales, de correspondances suggérées. Proche du *Land Art*, le panorama grandiose de ces chemins à travers la montagne traduit en un paradoxe poignant le devenir minuscule du protagoniste.

1 Road Runners. VOX, centre de l'image contemporaine. Du 6 mars au 30 mai 2009. Cinéma-thèque québécoise. Du 11 mars au 26 avril 2009. Sur les routes. Programmation de films. Cinéma-thèque québécoise. Du 11 au 19 mars 2009.

René Viau est journaliste et critique d'art. Il a collaboré à de nombreuses publications et à plusieurs quotidiens en France et au Québec. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur des artistes québécois. Il a publié en 2006 un roman *Hôtel Motel Les Goélands* (Éditions Leméac, Montréal) à l'atmosphère proche du road movie.

Sylvie Readman

S'absenter

Occurrence, Espace d'Art, and d'Essai Contemporain, Montreal
May 14 to June 13, 2009

Sylvie Readman traveled to Argentina to create the core elements for her latest project, *S'absenter* (2009), exhibited recently at Espace Occurrence in Montreal. The refined and masterful seven photographs and three videos that form this project invite the viewer into a realm in which memory extends beyond the romantic terrain often associated with her creations. While the title suggests a void, this absence is filled with a tension in which the two media channel Readman's expressionistic images of the past into insistent activators of memory.

The still images in *S'absenter* are Readman's treatments of a ruined factory in Buenos Aires – a corpus of personal and historical signifiers. Individually, or in dialogue with the project's videos, these images contain connotative temporal and spatial metaphors highlighting modernism's tie to socioeconomic difference. As Paulette Gagnon has noted, Readman's photographs often result from the use of manipulative strategies that force "the spectator's gaze to confront the ambiguity of our relationship to reality."¹ However, *S'absenter* introduces a new component in Readman's vocabulary: while her photographs and videos continue their role as links to a poetic "collective and autobiographical memory,"² they also intervene as indigenous triggers in a social space in which private and public memories are tainted with human conflict.

The series, elegantly exhibited across the gallery's two rooms, provokes a sense of push-and-pull in visitors, as the photographs and videos envelop them in an experience of antithetical signs linked to constantly interplaying reminders of private and collective past. Readman introduces her narrative with *S'absenter video #1* – a video with sound – and a large photographic diptych, *S'absenter photographie #2*; the latter captures visitors' gaze as they enter, while the audio track of the former elicits attention in the opposite direction. The two photographs of a tall, abandoned factory chimney are the same exposure of the imposing industrial smokestack, one printed as a negative, the other as a positive toned in a yellowish green. The images point to photography's role in recording "a set of appearances from the otherwise inevitable supercession of further appear-

ances,"³ while also acting as a paradoxical referent to a photograph from the artist's autobiographical memory. *Reflux ou les herbes fraîches* (1995) is remembered here: a landscape photograph of a stern vertical plant stem figuring in the left part of the image set unbending in a stormy field, just as the smokestack in *S'absenter* stands in the left of the photos, but in ruin. Meanwhile, from the facing wall, the video projects a loop of images overwritten with personal text as the clanging sound of banging pots evokes the popular uprising associated with Argentina's 2001 economic crisis, infusing the space with a tension linked to memories of social unrest. The video shows the textual side of an old postcard, empty except for the usual indications that include a photo credit, "Foto F. Bixio & Cia," this absence provoking a juxtaposition in which personal and historic memory meet as the

viewer probes his own mind for images of texts and photos to imagine on the postcard.

The photographs from this ruined post-industrial setting gradually build a feeling of unease that borders on the uncanny as the videos perform. They create an ambience, compensating for their small size through randomly spaced and layered audio emissions: the sound of a storm, a male opera voice, and the noise of metal on metal. All the while, out-of-focus multiple exposures of the factory seem to question the viewer's memory about this landscape – an environment in which no human figure can be seen. Elsewhere in the gallery, a video shows the slow-paced passing from hand to hand of an old black-and-white photographic portrait.

The resonance of an ongoing exchange among romanticism, realism, and the passing of time is a theme that permeates Readman's oeuvre as well as her photographs. Her compositions often result from manipulative technical interventions interjected at various stages of the photographic process. These creative intrusions – involving multiple exposures and combination printing, to name but a few – are historically linked to the mid-nineteenth

century. Readman's application of this methodology results in invisible layerings that become part of the photos and connote an idea of the artist as a creator of what Baudelaire termed the "way of feeling"⁴ that is a cornerstone of romantic thought. The richness of Readman's creative vocabulary places her work well beyond any simple categorization. Nevertheless, her inclusion of salient motifs associated with the history of modern art – imagination, emotion, travel, and memory – invest her creations with a persistent romantic undertone, as her images continue to explore an inspired interest in what she has described as "the indissociability of illusion and the real."⁵

Paul Ricoeur notes, "We must not forget that everything starts, not from the archive, but from testimony."⁶ Readman's latest work provides a personal testimony that deals with a new type of landscape for the artist, one that, through recurrent use of socio-economic signifiers, transports Readman's creative landscape into another mnemonic realm that is not simply predominantly romantic but also persistently social.



Sylvie Readman, *S'absenter, 1A and S'absenter, 1B*, 2009, diptych, inkjet print, archival paper.

1 Paulette Gagnon, "Recreating the Act of Looking," *Sylvie Readman Champs d'éclipse*, translated by Judith Terry (Montreal: Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1993). 2 Martha Langford, *Scissors, Paper, Stone – Expressions of Memory in Contemporary Photography* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007), p. 157. 3 John Berger, *About Looking* (New York: Vintage, 1980), p. 55. 4 Charles Baudelaire, "Salon de 1846," *Baudelaire Oeuvres Complètes*, vol. 2 (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976), p. 420 (our translation). 5 Sylvie Readman, *Sylvie Readman Don Qui-*



chotte et la Photographie (Montreal: Optica, 1987), artist's statement (our translation).

6 Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, translated by Kathleen Blamey and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 147.

Philippe Guillaume is a photographer and master's student in Concordia University's Special Individualized Program (SIP). He holds a BFA in art history from Concordia University.

Chemin faisant

Bertrand Carrière et Serge Clément
Galerie Simon Blais, Montréal
Du 10 juin au 1er août 2009

Il n'est rien de plus difficile que de faire une exposition en duo. Il faut en effet pour cela que les caractéristiques et thématiques partagées par les deux artistes soient suffisamment nombreuses et diverses pour que l'essai soit convaincant et qu'aucun des deux ne pâtisse de rapprochements approximatifs ou indus avec l'autre. Or l'exposition *Chemin faisant*, réunissant des travaux de Bertrand Carrière et de Serge Clément, pourrait certes tomber dans ce piège. Après tout, ces oeuvres n'ont pas été conçues en collaboration, pas plus qu'elles ne semblent l'avoir été dans un esprit de cohabitation. *D'aurore*, que nous offre Serge Clément, résulte d'une commande de Pigeons International pour un spectacle de danse, d'ailleurs présenté en 2005. *Chemins de cendres* de Bertrand Carrière s'inscrit, quant à elle, en droite ligne avec les travaux précédents, quête de traces et vestiges de la Première Guerre mondiale en pays de France et de Belgique. Ce sont donc apparemment deux œuvres construites dans des conditions très différentes, d'horizons thématiques dissemblables. Tout pourrait conduire à ce qu'elles jurent entre elles. Il n'en est toutefois rien.



Bertrand Carrière, *Dompierre, Picardie, Somme, France*, 2008, tirage au jet d'encre, 60 x 90 cm.

Évidemment, le fait que ce soit deux travaux vidéographiques qui soient exposés en cette occasion montre une première similitude du média. De même, le fait que l'un comme l'autre s'accompagne d'une œuvre photographique force l'association. Mais il y a plus, bien plus.

Nous avons donc, d'une part, les images fixes de Serge Clément. Images récoltées en Asie, toutes prises au petit matin, alors que gens et villes se préparent à l'éveil, alors que l'on s'ébroue dans l'eau ou que l'on monte les étals où seront étendus divers produits. Les ombres sont

encore denses; la lumière se fait rare et oblique. Ces photos noir et blanc ont assurément été prises en basse lumière; elles ont nécessité l'emploi d'un film à forte sensibilité. Elles acquièrent du coup cette épaisseur que donne une forte granulation. Prises dans les rets de l'inscription vidéo, elles bougent sur écran, tanguent de gauche comme de droite, se succédant selon un rythme changeant, souffrant parfois d'être l'une sur l'autre en fondu. Il arrive même qu'elles soient un moment fondues l'une dans l'autre, dans un état de suspension, alors que la construction tem-

porelle en flux que lui fait subir la vidéo semble un instant s'enrayer. Sur le mur de droite apparaît une autre œuvre. Une seule grande impression, faite de 42 images extraites de l'œuvre vidéo, sorte de glossaire que l'on ne peut s'empêcher de consulter, à l'occasion, pour voir où nous en sommes dans notre visionnement.

En face de cette bande vidéographique sur grand écran, Bertrand Carrière y va d'une double projection. Nous avons, d'un côté, à gauche, celle d'un voyage en train, caméra tournée vers le paysage défilant sous nos yeux, d'une gare à une autre. À droite, les images sont plus statiques et montrent paysages et vues tranquilles, ponctuées de traces de bunker et autres vieilles enceintes et bâtiments, datant de 1914-1918. Notons combien cette imagerie mouvante, à gauche, est une constante dans le travail de Bertrand Carrière. Elle est l'occasion de palimpseste d'images, son visage, caché par la caméra, apparaissant parfois en reflet dans la fenêtre. À cette insistance sur la saisie d'images vient cette fois s'ajouter la fluidité du voyage, le cours de l'image animée. Cette projection s'oppose évidemment aux captations plus sereines visibles de l'autre côté. En cette partie de droite, tout est presque langueur des traces endormies. L'artiste accumule images d'arbres torsadés, de fouillis végétal; autant d'hiéroglyphes, d'arabesques et de marques du souvenir. Cette profusion apaisée, aussi attentif que veuille être le photographe, révèle combien le temps a tout enfoui ce qui pouvait rester de douleur