

Terrance Houle, *GIVN'R*, Art Gallery of York University, Toronto, September 15 to December 5, 2010

Fiona Wright

Numéro 88, printemps-été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64873ac>

[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

Wright, F. (2011). Compte rendu de [Terrance Houle, *GIVN'R*, Art Gallery of York University, Toronto, September 15 to December 5, 2010]. *Ciel variable*, (88), 85–86.

entre autres de rendre visible cette part de la réalité qui reste autrement difficilement perceptible puisqu'elle est immatérielle – je pense notamment ici à la densité d'un moment, d'une émotion, d'une ambiance. Présents déjà en 2003 sous la forme de petits cartels descriptifs ou narratifs, les mots interpellaient directement le spectateur ou lui donnaient accès à une parcelle de conversation intérieure qu'il devait tenter de contextualiser à l'aide des photographies l'environnant. Dans cette nouvelle série, ils font partie intégrante des images et sont captés de la même façon que les scènes et motifs proposés au regard. Ce sont des « mots trouvés » marquant le paysage urbain, dont la fonction initiale est détournée lorsqu'ils sont insérés en tant qu'« image-vocabulaire » dans les phrases visuelles formées par l'enchaînement des photographies. Jouant un rôle d'ancrage sémantique, ces « images-vocabulaires » mettent en évidence un élément fondamental de la pratique photographique de Lemieux, soit la pluralité des usages possibles d'une même photographie qui, à la manière d'un mot servant de base à la construction de plusieurs phrases, peut être redéployée dans d'autres regroupements au fil du temps. Eduardo Ralickas, commissaire de la dernière exposition en trois lieux de Raymonde April, *Équivalences 1-4*, mettait justement au jour ce mode de fonctionnement développé par April qui accumule un « fond photographique » auquel elle puise depuis maintenant plus de trente ans¹.

Sans aucun doute, April est une influence pour Lemieux, bien que leurs images ne jouent pas exactement sur le même registre. Celles de Lemieux sont moins séduisantes au premier regard, et leur composition semble moins étudiée. Comme elle le précise : « [...] je retiens tant des photos qui répondent aux critères établis de 'qualité' et de 'beauté', voire d'une certaine forme de sublimité, que des photos dites mal cadrées, sous-exposées, surexposées, floues ou avec un point de vue contrarié.² » Bien sûr, l'image est importante, mais c'est davantage le processus menant à sa réalisation qui fonde son travail. Sincèrement investie dans sa démarche, Corine Lemieux travaille toujours avec du film puisque cette contrainte matérielle – un rouleau ne permet que 36 poses – l'oblige à être sensible au

moment de la prise de vue, au geste, à la qualité de l'événement qui a lieu devant son objectif. C'est par la suite qu'elle numérise ses négatifs pour produire des impressions numériques. Jamais modifiée ou recadrée, l'image est toujours imprimée dans son intégralité. Elle traduit ce moment d'extrême attention, de présence relevant, afin de les offrir à la vue, des événements familiers qui, par leur répétition, perdent de leur attrait alors qu'ils forment le tissu même de nos vies. Après l'excitation liée à l'attente qu'engendre le développement, et la surprise provoquée par l'appréhension des résultats, vient l'étape de la sélection et du couplage, où un deuxième niveau de réflexion s'installe. Sont notamment retenues les photographies qui, par la non-synchronicité des gestes y étant faits, par les corps et objets s'y faisant obstruction et par les regards égarés y figurant, rendent visible la complexité de l'instant condensé – dont une fraction de seconde se trouve ici décomposée en une multiplicité de petits gestes

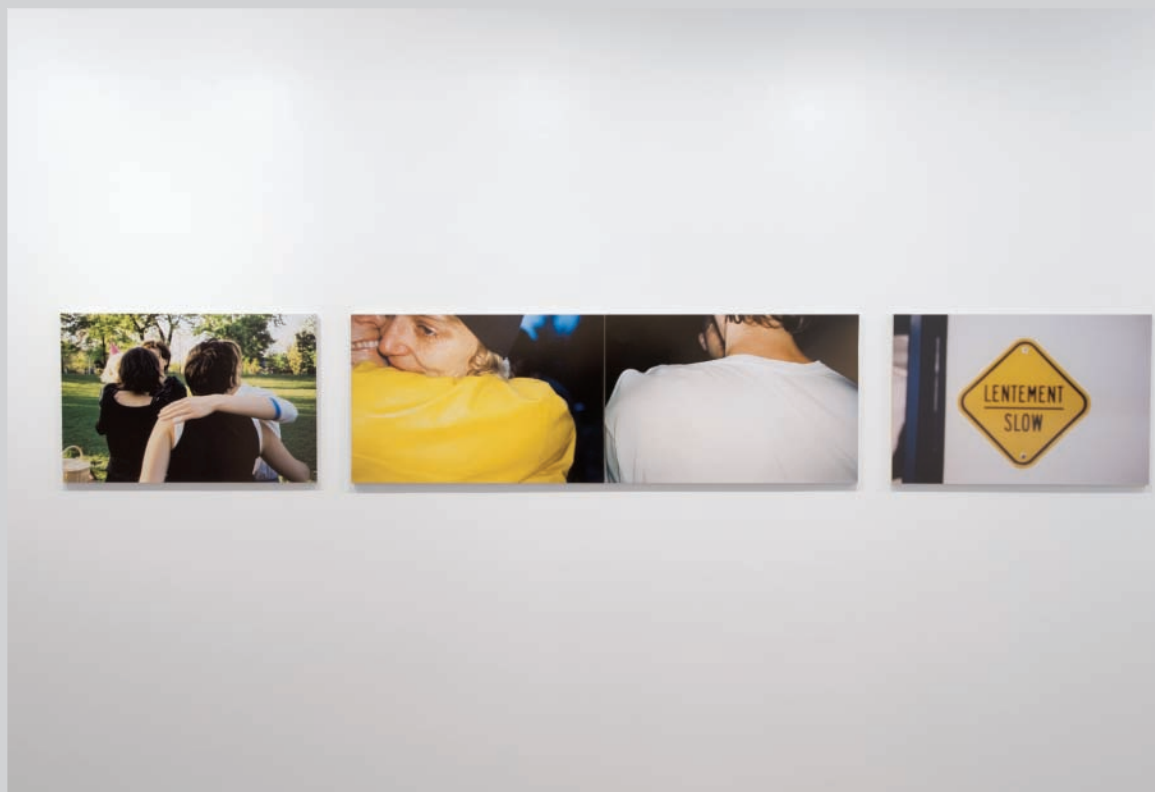
nous échappant normalement puisqu'ils ont lieu en simultané. Entre ces images chargées, d'autres, paisibles – de la vigne créant un motif de dentelle en se détachant sur un ciel bleu, une ombre au mur, un bouquet de lys dans une théière –, permettent autant de pauses, de respirations, rythmant le phrasé.

On aurait tort de ne voir dans ces images qu'un ensemble de *snapshots* bon pour l'album de famille, dont la visée est simplement de témoigner du déroulement d'une vie. S'il est vrai que l'on reconnaît, de photographie en photographie, les mêmes individus peuplant ses images, il s'agit moins pour Lemieux de raconter sa vie que de célébrer ce qui semble banal dans le quotidien – fixant sur pellicule afin de nous en faire prendre conscience des éléments auxquels les regardeurs seront plus susceptibles de s'identifier pour forcer le regard à s'y arrêter au moins quelques instants. *en cours de route* ne montrait toutefois qu'un trop bref aperçu des images rassemblées dans le livre

éponyme, édité par Sagamie en 2010. Or, c'est dans l'accumulation que ces photographies prennent toute leur ampleur, puisqu'on a alors accès à la démarche de l'artiste dans ce qu'elle a de systématique, de primordial.

1 Voir le texte du communiqué de l'exposition : <http://www.galeriedonaldbrowne.com/images/april/April-%20faciculew.pdf> (consulté le 18 février 2011) 2 Texte de démarche de l'artiste.

Anne-Marie St-Jean Aubre a terminé une maîtrise en Étude des arts à l'Université du Québec à Montréal en 2009. En tant que commissaire indépendante, elle a organisé l'exposition *Doux Amer à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce* (été 2009). En plus de contribuer régulièrement à divers magazines, elle a enseigné l'histoire de l'art au Musée d'art de Joliette et occupe actuellement le poste de coordonnatrice de la production au magazine *Ciel variable*.



Corine Lemieux, *en cours de route*, 2010, vue d'exposition, Galerie Joyce Yahouda, Montréal

Terrance Houle

GIVN'R
Art Gallery of York University, Toronto
September 15 to December 5, 2010

At the opening for Terrance Houle's solo show "GIVN'R" last September, most people mingled in the foyer of the Art Gallery of York University. Sure, it was where the free wine and cheese could be safely consumed, but it also felt strangely appropriate for Houle, a Calgary-based

artist from the Blood Tribe in southern Alberta, whose performances are done primarily outside the gallery.

The travelling exhibition, curated by Antony Kiendl at the Plug-In ICA in Winnipeg, includes Houle's performance documentation, video works, and photographic series from the past decade. Often collaborative, his pieces use humour, narrative, and public intervention to confront assumptions about First Nations contemporary identity, Canadian colonial history, and cultural stereotypes. His work is grounded in summers spent with his

parents following the pow-wow trail, where he learned the power of performance and of the relationship between performer and audience.

The first work in the show, *Portage* (2007), exemplifies all of these concepts. Houle and his friend, Métis artist Trevor Freeman, dressed up in traditional costumes – Houle in his loincloth and Freeman in a Métis outfit – and carried a canoe through the streets of various Canadian cities from one urban water feature to another. Video documentation of the Calgary and Toronto performances is on display for "GIVN'R," and gallery

visitors watch the footage of the two artists negotiating their way through the crowded city streets, noticed or ignored, laughed at or questioned.

City sidewalks were a consciously chosen stage for the performance, not only as a public space indicative of contemporary life, but also for the artists' chosen audience (rather than the other way around). The unsuspecting crowds became participants in the work, a position that cannot be extended to the viewing of the video documentation in the gallery. In an interview during the installation of the show, Houle



Terrance Houle, *Landscape #2*, 2007, photograph, 96 x 60 cm

told me, "I had one guy in Vancouver go, 'You guys are just like in my Grade 10 textbook!' And we're like, 'Yes! He got it! One person got it!'" This reaction to the absurdity of such a sight is necessary for the performance.

How does this change within the context of its display in a gallery exhibition? Here, there is potential for Houle and Freeman's intentions to be diluted. In an attempt to minimize this inevitability, Emelie Chhangur, assistant director and curator of the AGYU, installed all of Houle's performance footage in the foyer to be as much outside the gallery as possible.

The interior gallery space was filled primarily with what Philip Auslander calls "performed photography"¹ – performances that exist solely as documentation. In video and photographic works such as *The Metrosexual Indian* (2005), *Urban Indian Series* (2004), and *Landscape* (2008), Houle performs playful variations on the "Indianness" made familiar through problematic high-school history textbooks and Hollywood films. Whether Houle is dressed in a simple loincloth or in the full, colourful pow-wow regalia of the Crow Hop, his performances are simultaneously funny and tragic narratives of how an identity is constructed and projected for oneself and others.

According to Auslander, this kind of theatrical performance documentation "has no meaningful prior existence as autonomous events."² Yet, when I talked with Houle, the stories about making these performances dominated our conversation, and I realized that this aspect of the work adds another layer of meaning, challenging expectations of the genre.

In the video work *Landscape*, for example, Houle performs a chase scene in a field. It concludes with a climactic fall resulting in his tragic defeat, closely followed by the viewer's realization that his pursuer is

a little girl dressed in a pink cowgirl costume. Houle laughed as he told me about convincing his daughter to give him a kick while he lay in their front yard, about the bruises he endured from rehearsals, and about deciding to wear his modern glasses with his traditional costume. For the audience, it is an unexpected choice, one that was borrowed from watching his father Pow-wow dancing in aviator sunglasses. In *Landscape*, their very presence subverts the assumption that the contemporary accessory is assumed to be out of place. This seemingly innocuous anecdote about the preparation and actual performance speak to a larger exploration of the "performed" Indian identity that is expected from a contemporary urban Aboriginal male, something that is integral to Houle's artistic project and everyday life.

Inside or outside the gallery, Houle's performances raise many questions for the audience. Importantly, however, they do not provide any clear answers. "I'm speaking about the issue," he told me adamantly, "and allowing people to walk away with whatever resolution they want to make. It's not my duty to dictate to them, because I hate being dictated to!" Way to givn'r!

1 Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3 (September 2006): 3. 2 *Ibid.*, p. 2.

Fiona Wright is currently completing her master's degree in art history at York University, where her research focus is Canadian photography and First Nations contemporary art. She has worked as an independent curator in Toronto and Montreal, and will be co-curating the group exhibition "Cul-de-Sac" at the Varley Art Gallery in Unionville this summer.



Terrance Houle, *Trails End/End Trails*, 2007, banner, 91 x 233 cm