

Chemin faisant, *Bertrand Carrière et Serge Clément*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 10 juin au 1er août 2009

Sylvain Campeau

Number 83, Fall 2009, Winter 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63689ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2009). Review of [Chemin faisant, *Bertrand Carrière et Serge Clément*, Galerie Simon Blais, Montréal, du 10 juin au 1er août 2009]. *Ciel variable*, (83), 91–92.

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 œuvres 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



Serge Clément, *Maison de Pierre / train Budapest-Istanbul, Hongrie, 2004*, DVD, 12 min.

dans le paysage.

Dans son texte de présentation, Serge Clément rappelle une considération assez notable venant de Christian Boltanski qui comparait photographie et cinéma. Il voit dans le premier média un art de l'espace alors que le second est, pour lui, un art du temps. Là réside sans doute ce qui unit ces deux ensembles et qui leur permet de bien cohabiter. Avec ses images fixes animées par le courant vidéographique, Serge Clément n'a-t-il pas voulu donner du temps aux espaces saisis par son appareil, donner consistance au temps en arrêtant le regard sur des monceaux de lieux retenus? Alors qu'il en irait autrement pour Bertrand Carrière qui préfère, quant à lui, présenter de concert la matière fluide du temps et des déplacements et les espaces impassibles, intouchés par le cours d'événements pour-

tant tragiques et mémorables.

Entre ces deux propositions artistiques demeure une zone d'ombre qui témoigne d'une résistance. L'espace et le temps restent des constantes irréductibles, malgré tous les efforts déployés pour les faire, l'un par l'autre, s'apprivoiser.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euro-péennes (*Ciel variable*, ETC, *Photovision* et *Papal Alpha*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai, *Chambre obscure* : photographie et installation et de quatre recueils de poésie.



Cindy Stelmackowich, *Great Fire at Montreal – July 9, 1852, 2007*, from *The Disasters series*, ultrachromium print on lustre paper, 37 x 52 cm.

The photographic works of Chantal Gervais, Cindy Stelmackowich, and Sarah Sudhoff investigate the body subjected to invasive technological examinations and being penetrated by the medical gaze directed at what is not normally displayed in "plain sight." Acknowledgment of the medical gaze reconfigures the system of knowledge, marking the transition of the body from the private to the public space.

The body, scanned and examined by a system that provides photographic proof, undergoes a fundamental internal dissociation. Chantal Gervais's photographs exploit the flatbed scan device, as in her feminine Vitruvian self-portrait, and the MRI (magnetic resonance imaging), a medical technique used mainly in radiology. Meant to provide evidence of malfunctions within the patient's body, the intrusive yet medically necessarily gaze on the unwanted and dysfunctional has become, in these photographs, a cartographer of the unseen geography of the body, creating an internal space to be explored. This procedure is turned, by a healthy artist, into a means of entering her own intimacy. The threshold of the skin has been crossed, even though there is no disease other than the construction of identity, there is no pain involved, no foreign body or abnormality. Interest itself

is the intruder. Gervais's stylized and almost transparently spectral self-portraits could be seen as the foreign body par excellence: present yet elusive, a permanent yet veiled threat, always a potential danger to be uncovered – the stranger within.

While Gervais performs an aesthetic inquiry into the internal structure of bodily fluids and organs, Cindy Stelmackowich places at the core of medical investigation, through the use of classic anatomical models in motionless postures, the experience of trauma and the repressed silence. In Stelmackowich's images, the authority of the medical gaze, claiming knowledge of and control over the patient's body, is confronted with representations of disasters. She juxtaposes lithographs from the nineteenth-century atlases used by surgeons with images of fires and shipwrecks taken from the *London Illustrated News*. The images of disasters find a "homely" dwelling in the representational crevasses opened up in the illustrated bodies, involving graphic details of veins, bones, and nerves, thus questioning the way in which the medically scrutinized patient experiences trauma.

Sarah Sudhoff's intimate knowledge of cervical cancer triggers a step forward into the conflicted feelings of a patient facing a necessary medical intrusion that must also become a form of public scrutiny. The artist's self-portrait within the aseptic environment of the hospital reveals a tensed body subjected not only to the inquiring gaze of her doctors, but also, within the space of the exhibition, to the look of total strangers, who witness a highly intimate hypostasis behind which lurks the raw presence of the actual cervical cancer. This striking presence determines her confrontation with a disease the cure for which requires a radical invasion of her body – a body now centred around a foreign presence, producing an emotional fragmentation. Disease and suffering relocate the body at the core of the impaired organs, creating an awareness that the previous muteness of the internal structure has been transformed into an explicit surfacing, therefore stripped of intimacy. And the



Chantal Gervais, *Autoportrait 1*, 2008, from the series *Les maux non dits*, inkjet print on polypropylene, 207 x 103 cm.

more so, if we consider the artist's representations of the ill body within the medical environment, a space designed to survey and exhibit what is unseen.

Through scanning, professional investigation, and documentation, medical and photographic gazes build representations of the body that penetrate its internal space, acknowledging the fundamental fragmentation *already* residing within. No matter how close this internal surveillance, the body preserves its fundamental estrangement, as Rx powerfully testifies.

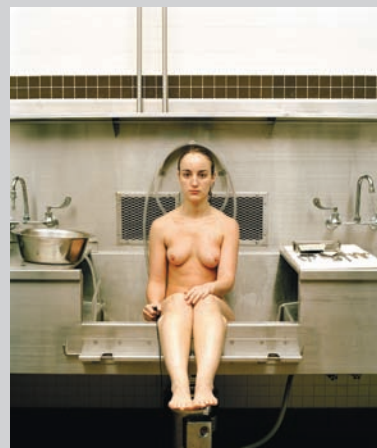
Corina Ilea is a Ph.D. student at Concordia University, Montreal. Her research focuses on displacements of the body in contemporary photography.

Rx

Chantal Gervais, Cindy Stelmackowich, Sarah Sudhoff

In Plain Sight Gallery, Montreal
April 18 to May 23, 2009

The Rx exhibition, curated by Penny Cousineau-Levine and Zoe Casino at the In Plain Sight Gallery in Montreal, explores the inherent conflicts aroused by the intrusions of medical devices and representations into the construction of identity. The presupposed neutrality and innocence of the medical gaze attempting to build up the utopian project of an exhaustive mapping of the human body (as in the case of the Visible Human Project in the 1990s) is painstakingly questioned, revealing instead the levels of control, submission, and trauma undergone by a patient in order for internal medical "coherence" to be restored. But such coherence is a myth. The body has long ceased to be understood as unified; rather, it is seen as having levels of fragmentation.



Sarah Sudhoff, *Clean 2*, 2006, from the series *Repository*, digital print, 40 x 50 cm.