

**Johanne Biffi, *Route 389*, Les Territoires, Montréal, du 16 avril
au 1^{er} mai 2010**

Sylvain Campeau

Number 87, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63763ac>

[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. (2011). Review of [Johanne Biffi, *Route 389*, Les Territoires, Montréal, du 16 avril au 1^{er} mai 2010]. *Ciel variable*, (87), 72–73.

admittedly, at embalming the past). It is rather more likely, is it not, that it is something in the photographer himself or herself that pushes the camera into the speculative realm of some recordable future?

In *Holdout*, for example, a noble but tragically isolated Victorian or Edwardian house sits centrally, with what is nevertheless the unconvincing triumph of its stalwart immovability, on a hillock of gravel (its towering TV antenna like a cry for help to the outside world). Its owner has clearly refused to sell to some developer. So far, the juxtaposition of lonely, venerable house and its arid, soon-to-be-transformed surroundings is a bit shocking, a bit dismaying, a bit ruefully funny, and borderline poignant. While this imagistic juxtaposition may not take us all the way to *prophetic*, it certainly works, nevertheless, to “conflate tenses in the same work.” Much of the juice of the picture appears, in fact, to lie in its formal construction – a mode in which Dobson excels. There is a good deal of visual *frisson* in the jarring coming together of the house’s sudden verticality and the horizontal neo-plain now sidling up everywhere, threatening its dignity.

End of the Line works in a similar way. It’s funny at first (reminiscent of those shacks full of dynamite that some evil creature is always dragging onto the tracks in classic Warner Bros. cartoons). Then, because the placing of the house seems so deliberate (the façade is notched to admit the tracks), the photograph turns anxious (have any

trains been through here recently?) and then touching. Here, the image offers a sort of morphological slapstick – a rather abruptly felt exemplifying of what Dobson called (in her e-mail) the idea “of open-ended, shifting, and multi-narratives and uncertain temporalities.”

For me, Dobson is at her strongest and most telling when, in a work such as *Human Kindness* (as in *the milk of human kindness*), she binds her “multi-narratives and uncertain temporalities” (or uncertain “spatialities”) to the found – and cunningly observed – environment. Here, for example, the milk-carton landscape borne by a Natrel truck seems surprisingly co-extensive with the landscape in which the truck is parked.

And in *Fire Hall*, the energy of the photograph seems to lie not so much in its symmetrically organized depiction of a defunct green fire-hall (if that’s what it is), flanked mysteriously – digitally – by identical automobiles and light standards and other matching bits of urban ephemera, but, rather, in its absorbing graphic griddedness (amplified by the solitary, non-symmetricizing gridded wooden panel leaning on the building). Here, Dobson’s interest in “uncertain temporalities” has been deferred to some stance that is entirely consequent upon our getting past the design blandishments that hold the photograph fixed in our field of vision – from which it seems stubbornly reluctant to move away so that we might now contem-



End of the Line, 2010, from the series *Dislocation*, c-print from digital file, 102 x 127 cm

plate “the future perfect” tense in her pictures, in which issues (the dislocations of cultural change) can take precedence over incidents (symmetry, graphics, etc.).

Mysteriously, it is in a handful of deliberately lurid photographs such as *Display* (variously coloured lights on standards, illuminating a well-clipped, fenced-in greensward) and *Transmission* (an isolated telephone booth as a tiny, vertical island of illumination in a sweeping horizontal of darkness) that Dobson’s poetic sense of the fluidity of time, of the oddity of proximate spaces, comes fully, inescapably into its own. Even here, however, her fecund,

unquenchable narrative sense sometimes threatens to take over – as when, in *Lake Bed*, the surrealist-derived crocodile in the foreground pins the majesty of Dobson’s burgeoning, photographically ambitious speculations to an anecdotal present.

1 www.susandobson.com

Toronto writer, critic, and painter **Gary Michael Dault** is the author of ten books. His art review column appears each Saturday in *The Globe & Mail*.



Poste d'essence, 2010, de la série *Route 389*, impression jet d'encre, 76 x 97 cm

Johanne Biffi

Route 389

Les Territoires, Montréal
Du 16 avril au 1^{er} mai 2010

La route 389, qui fait l’objet d’une véritable mission photographique de la part de Johanne Biffi, est aussi dite la Trans-Québec-Labrador. D’une longueur de 570 kilomètres, elle relie la ville de Baie-Comeau à celle de Fermont, sise à la limite du Labrador. Elle fut construite en plusieurs sections dont chacune correspon-

dait à des besoins spécifiques, le plus connu étant certes de permettre le transport de matériel et de marchandises jusqu’au complexe de Manic-Outardes.

Il est bien sûr ironique de contempler les images un rien désolées, montrant des parties oubliées du pays et des sites abandonnés, à l’heure où le Nord québécois fait saliver plusieurs compagnies minières, alléchées par les énormes besoins en métaux d’une Chine en posture de puissance économique toujours montante. À l’heure, aussi, faut-il le dire, où les redevances exigées des sociétés minières par le gouvernement du Québec pour la libre exploitation du territoire viennent de passer de 12 à 16 % et où la population, alertée par les journaux, s’interroge sur les retombées à long terme de ce genre d’exploitation et sur le non-respect des obligations imposées aux compagnies. C’est sur cet arrière-fond socio-politique que le travail de Johanne Biffi vient prendre tout son sens.

Dans la galerie, les images sont peu nombreuses. Elles sont, pourrait-on dire, des anti-paysages. Bien sûr, elles montrent des fragments de forêt ou des étendues sablonneuses. Mais il n’y a pas, dans ces photos, de constructions visant à la beauté, d’angles recherchés ou de calcul esthétique. La forêt semble un amas enchevêtré d’arbres que traversent des fils électriques. Les étendues sablonneuses sont sans doute les restes oubliés d’une

extraction désormais sans intérêt. Tout est là pour suggérer désolation et abandon. Cette route n’est pas, apparemment n’est plus, très fréquentée. Sur une image, une station-service est surmontée de deux lampadaires sous un éclairage naturel, ce qui indique que le soir est en train de tomber. Une autre pièce, intitulée *S.O.S. KM 364*, présente une boîte téléphonique, ultime renfort et réconfort pour l’automobiliste perdu et en difficulté. Et il n’est nul besoin d’être grand devin pour comprendre qu’*Eau rouge*, aux eaux rougeâtres émanant d’un large tuyau qu’on entrevoit à l’avant-plan, est le spectacle d’une contamination en cours au sein des étendues septentrionales. Devant cette image, on ne peut évidemment s’empêcher de penser aux dommages engendrés par une exploitation irréflective des ressources naturelles et à ces sociétés dites cowboy qui omettent sciemment de payer leur dû au gouvernement ou encore de respecter leur promesse de remise en état des lieux lors de leur départ.

La *Mine du mont Wright*, à ciel ouvert, en est ou en sera peut-être, un jour, un exemple. On en extrait un composé de fer, et cette exploitation nécessite un apport important d’eau pour obtenir, grâce à une centrifugeuse, un concentré dont la teneur en fer est intéressante. Soumis à cette production, le mont Wright n’existe plus ; il a laissé la place à une excavation de quelque 200 mètres de profondeur.

Bref, ce sont là d'étranges composés paysagers que l'on voit en ces œuvres. En fait, de toute la série, une seule image correspond plus étroitement à l'idée que l'on se fait d'un paysage. C'est celle du mont Daniel dont on aperçoit le relief au-dessus d'une bande forestière. Les autres montrent non pas l'essence attendue et idéale d'un paysage, mais bien plutôt la réalité tangible d'une matière à exploiter à l'outrance. Nous avons là, en définitive, des paysages marqués, balafrés. Ils offrent les traces des passages humains, des travaux des hommes.

Finalement, on retient de ces œuvres la volonté affichée d'une sorte de retenue. Elles sont entre l'arbre et l'écorce, pourrait-on dire. Il s'agit, apparemment pour celle qui les a exécutées, de rester sur la clôture, cherchant à ne pas faire un travail trop exclusivement documentaire et à ne pas forcer la signification, le *pensum* pédagogique, à ne pas tomber dans l'idéologie, mais veillant aussi à ne pas trop donner non plus dans le léché esthétique. On aurait envie de croire qu'elles ont été, ces images, comme

les lieux qu'elles montrent, sciemment abandonnées, laissées pour compte, soumises à une modération qui force la réflexion, volontairement maintenues dans une incision de nature et de portée. Sont-elles ou non à mettre dans la catégorie « paysage », tel qu'on l'entend d'ordinaire ? Il faudrait répondre oui. Car ces œuvres savent bien donner du *paysage* mais le donner tel qu'il peut être aperçu, depuis le point de vue limité et contrôlé qu'offre la route au voyageur paresseux, tel que tous nous le contemplons, lancés à travers ces sites naturels au volant de voitures qui l'outrepasent finalement...

—
Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (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*.
 —



Eau rouge, 2010, de la série *Route 389*, impression jet d'encre, 91 x 117 cm

Catherine Bodmer

Duo

Centre CLARK, Montréal

Du 2 septembre au 9 octobre 2010

Les photos que nous présente Catherine Bodmer dans *Duo* mettent en scène des lieux incertains, un peu ambigus, et les gens qui les peuplent semblent complètement inconscients de la caméra qui les fige. Terrains vagues, patinoires enneigées ou toits d'immeubles, les paysages qu'elle modifie sont empreints d'une sorte d'ambiance rêveuse, et on ne comprend jamais exactement ce qui s'y passe. C'est qu'il faut dire que pour l'artiste, ce n'est pas tant la narrativité qui est mise en avant que la construction formelle des images.

Les esplanades désertes le jour et peuplées le soir ainsi que les lacs gelés qui redeviendront liquides nous parlent d'un « état », d'une impermanence, de l'idée d'une transition, et d'une transformation dans le temps : « C'est présent depuis toujours dans mon travail, cette idée était déjà là, avec les matériaux qui se transforment : l'eau, la vapeur, j'ai déjà travaillé avec ça plus tôt. Ça se retrouve maintenant comme motif dans ma photographie. »

Toujours campées dans une lumière un peu irréelle, les œuvres créent des ouvertures. Par les scènes et les motifs s'insère un décalage qui sème un doute face à la vraisemblance des lieux, des gens et de leurs gestes. Bodmer traite ses images numériques comme une véritable matière première, et la substance de l'image devient pour elle un matériau extrêmement malléable. « Des zéros, des uns, c'est de quoi sont fondamentalement faites les images numériques, non ? » Les images sont manipulées avec une minutie impressionnante (elle dit « maniaque »), et son



La bande de Moebius I (diptyque), 2008, impressions jet d'encre, 56 x 56 cm ch.

intervention relève pratiquement de la sculpture de pixels. Bien malin sera celui qui arrivera à départager le vrai du fabriqué dans ces images – même de très, très près.

« Duo », parce qu'il y a effectivement dans ces séries l'idée du double, de l'auto-engendrement, du miroir et des images qui se répondent entre elles. Mais avant toute chose, il y a surtout une idée de géométrie et d'équilibre. Quelquefois, il y a déjà dans le paysage original une symétrie qui attire l'œil de l'artiste. Parfois aussi, la photo qui sert de base au diptyque est dupliquée. D'autres fois, certains éléments seulement le sont. Il y a du « faire » et du « défaire », ici de l'ajout, de l'effacement et du renversement.

Par exemple, dans les deux diptyques qui composent *La bande de Moebius III*, des patineurs sillonnent un lac gelé qui reprend les formes des montagnes et du ciel au loin, créant deux fois deux doubles paysages. *Limbo* est l'amorce d'autres séries à venir dans un futur proche. « Les toits sont des lieux incroyables, prégnants, avec une vue toujours déstabilisante. J'en

ai encore long à dire sur les toits. » Comme les patineurs et les gens à vélo des séries précédentes, le personnage semble ici aussi traverser les œuvres, circulant d'une photographie à l'autre. Un bloc au milieu coupe l'image, cette dernière est renversée, puis certains éléments sont ajoutés ou retirés : dans une ambiance un peu céleste, on peut y voir un personnage dans une sorte de conversation avec lui-même ; à moins que ce ne soit avec son double ?

Les deux triptyques de la fin (*Eje sur*) marquent eux aussi le début d'une autre avenue de recherche – c'est que Bodmer a pris beaucoup de photos au Mexique l'an dernier. Sous les pylônes, un *camellone*, terrain de jeux comme tant d'autres, a été refait avec plus ou moins de bonheur par un architecte. Le désir de créer quelque chose de ludique – un jardin – s'avère un échec dans la réalité : pas d'enfants en vue, les grésillements électriques s'entendent presque. Au sol et à l'emplacement des arbres, notamment, l'artiste est intervenue sur les photographies pour amplifier l'étrangeté du lieu, devenu une sorte

d'espace perdu dont on ne saisit pas bien la fonction. « Dans les quartiers riches de Mexico, les jardins publics et les parcs d'enfants peuvent être extraordinaires ; dans les quartiers pauvres, ils tombent souvent dans un état proche de l'abandon. »

Ces triptyques s'ouvrent sur autre chose : la notion de parcours, l'errance poétique. Le jardin comme désir de création d'un paradis en miniature dans la ville, c'est une idée qui fait son chemin en ce moment, dans l'esprit de Catherine Bodmer.

—
Nathalie Guimond possède une formation combinant anthropologie et histoire de l'art. Elle écrit sur les arts visuels depuis une dizaine d'années pour différents journaux et magazines, signe des textes de catalogues d'exposition et est également commissaire à ses heures. Les pratiques combinant l'art et la science sont son domaine de prédilection.
 —