Document generated on 10/12/2024 12:14 a.m.

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Corine Lemieux, *en cours de route*, Galerie Joyce Yahouda, Montréal, du 14 octobre au 11 décembre 2010

Anne-Marie St-Jean Aubre

Number 88, Spring–Summer 2011

URI: https://id.erudit.org/iderudit/64872ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

Explore this journal

Cite this review

St-Jean Aubre, A.-M. (2011). Review of [Corine Lemieux, *en cours de route*, Galerie Joyce Yahouda, Montréal, du 14 octobre au 11 décembre 2010]. *Ciel variable*, (88), 84–85.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

The texts and images on display were incubated during the creation of three works: *String Games: Improvisations for Inter-City Video* (Montreal–Toronto, 1974), a videographed performance; *". . . from the Transit Bar"* (first iterated at documenta ix in 1992), a video installation; and *ONCE NEAR WATER: Notes from the Scaffolding Archive* (2008–09), a digital audio-video recording. I use the word "works" advisedly here: as Lacerte's show suggests, one aspect of the making of each finished product was the field of strong gravitational energies around it – a space in which many things happened, and continue to happen, even after the documentation (the "work" in the narrow sense) is put on public view. These events include the composition and exchange of correspondence arising from the project, the writing and publication of articles, and the compiling of reflections (such as Stephen Schofield's engaging meditation on *String Games* in the Montreal exhibition catalogue) written many years after the originative occasion. In this way, the archive – Vera Frenkel's "work" in the more usual sense – comes into existence, bit by bit, over time.

We find the creative persona emerging from the 1974 activity testified to in this show – an imaginary being that may or may not be identical to the Vera Frenkel of history – playful and inquisitive and optimistic. The performance at the heart of *String Games* was high sport for several participants, and a high-spirited anthropological amusement as complex and resonant as any ritual devised by the ill-named "primitive" mind.

But by the time we reach *". . . from the Transit Bar,"* made almost twenty years after *String Games*, shadows have fallen. The archival impulse – the desire to save and spare evidence in an act of resistance to time's consignment of everything to oblivion – is everywhere apparent: not only in the melancholy narratives of loss and displacement rolling by on video monitors, but also in the material salvaged from the fabrication of the piece and displayed here. These objects, ordinary in themselves – fragile drawings, visitors' books, plans for the installation – draw their poignancy from the charged field in which they were created.

Vera Frenkel, *ONCE NEAR WATER: Notes from the Scaffolding Archive,* 2008–09, still from video-animation sequence, 15 min 20 sec.

The archive as model and instrument is foregrounded most evidently in *ONCE NEAR WATER*. In the unidentified city of this fiction, the unnamed narrator has been bequeathed a collection of notes and images by a woman called Ruth. She was, the narrator tells us, an "anonymous archivist, passionate about destructive change in the city where she lives," whose concern found expression in recording pictures of construction scaffolds. In the ordinary urban imaginary, of course, scaffolds simply denote progress, the new, the victory of city-building over decay. For Ruth, however, they are ambivalent signs that also commemorate urban trauma, "the erasure of places where we played, worked, loved, mourned and buried our dead."

But is Ruth's scaffolding archive something direr than so many memoranda of loss? Could the archive itself be a kind of loss? Such was the position of philosopher Rebecca Comay when she observed, some years ago, "The archive is the very trauma it would resolve. The collection turns every gain or acquisition into a cipher of loss and dispossession. Striving towards a totality which is blocked by virtue of the interminability of the drive to accumulation, the archive undercuts every order it seeks to found. . . . The very hypertrophy of memory compounds the essential loss it would surmount."[2]

Ruth seems to be of two minds on this matter. She clearly recognizes that her compilation, like every other archive and, indeed, construction itself, is as ultimately futile as Comay suggests. "In the long run," Ruth writes, "given half a chance, water will win. . . . Where we walk today may be flooded tomorrow. Transience is all."

But this work of imagination, again like scaffolding, has its uses as "the interlocutor, the sweetener, the mediator, satisfying a longing for structure on the one hand and love of transience on the other." In the end, the archive is worth making, and worth passing on to the narrator for safekeeping, because it keeps alive the unique project of memory that is so deeply inscribed in the mind of the modern West. Ruth's notes end with a series of injunctions that sum up the practice (or piety) of the archive: "Do what you want with this: Reminisce. Advocate. Grieve. Write."

"Cartographie d'une pratique/Mapping a Practice" is a reminder that, in all her work since the beginning but with special devotion over the last twenty years, Vera Frenkel has followed Ruth's commandments to the letter. The result is a flourishing archival practice that satisfies the "longing for structure," while faithfully honouring the artist's "love of transience" that continues to insist on the pleasure, as well as the suffering, of the accumulated provisional and fugitive.

1 Mircea Eliade, *Myths, Dreams, and Mysteries* (New York and Evanston: Harper & Row, 1960), pp. 234ff. 2 Rebecca Comay "Introduction," in Rebecca Comay (ed.), *Lost in the Archives: Alphabet City No. 8* (Toronto: Alphabet City Media, 2002), pp. 14, 15.

John Bentley Mays has been the visual arts and architecture critic for The Globe and Mail *and a columnist for the* National Post. *He is the author of* In the Jaws of the Black Dogs: A Memoir of Depression; Emerald City: Toronto Visited; *and* Power in the Blood: Land, Memory and a Southern Family, *which was short-listed for the first Viacom Canada Writers' Trust Non-Fiction Award and named a 1997 Notable Book by* The Globe and Mail. *He is also the winner of a National Newspaper Award and four National Magazine Awards.*

Corine Lemieux

en cours de route
Galerie Joyce Yahouda, Montréal
Du 14 octobre au 11 décembre 2010

en cours de route constitue la troisième exposition du parcours photographique de Corine Lemieux, amorcé en 2001 avec *Rencontre du 3e type*, qui montrait davantage des mises en scène et des jeux sur l'autoreprésentation et l'hybridation des genres. *Tout est relié* suivait en 2003, mélangeant les clichés issus d'albums de famille de son entourage à ses images, passées et présentes, afin de suggérer l'existence d'un dialogue commun tramant les vies de tous et chacun.

Alors qu'en 2003, chez Optica, Lemieux avait opté pour un accrochage éclaté rappelant, sans en avoir l'exubérance, les installations photographiques de Yan Giguère, *en cours de route* est plus sobre dans sa présentation. Linéaires à une exception près, les regroupements formés de deux, trois ou quatre photographies généralement de mêmes dimensions se déploient sur les murs blancs de la galerie comme des mots sur du papier ligné, un à la suite de l'autre, une image ponctuant parfois la fin ou le début d'une série en se détachant du lot. Ce choix de l'artiste affirme différemment son intérêt pour le langage, qui lui permet

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

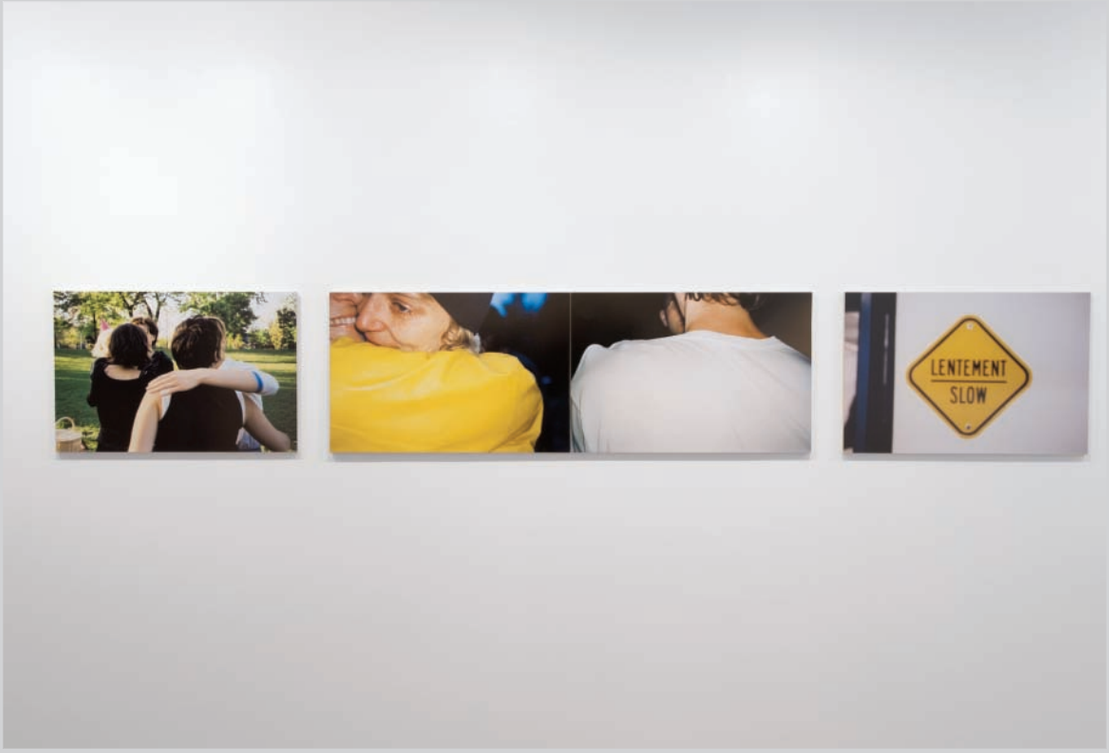
entre autres de rendre visible cette part de la réalité qui reste autrement difficilement perceptible puisqu'elle est immatérielle – je pense notamment ici à la densité d'un moment, d'une émotion, d'une ambiance. Présents déjà en 2003 sous la forme de petits cartels descriptifs ou narratifs, les mots 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-vocable » dans les phrases visuelles formées par l'enchaînement des photographies. Jouant un rôle d'ancrage sémantique, ces « images-vocables » 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 ans[1].

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-%20facsiculew.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 paents 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