

Lorraine Gilbert, *Paysages canadiens 1988-2013*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 17 août au 27 octobre 2013

Sylvain Campeau

Number 97, Spring–Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71703ac>

[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. (2014). Review of [Lorraine Gilbert, *Paysages canadiens 1988-2013*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 17 août au 27 octobre 2013]. *Ciel variable*, (97), 88–89.

des marges, entre autres méthodes. Mince bande noire autour des quatre très grandes images de ciels (écho sensible à Stieglitz) dans l'évanescent *Nuages radioactifs dans le ciel de Montréal*, alors qu'à l'inverse les six images de nuages de petite dimension de la série *Pour Camille* sont bordées d'une imposante bande blanche, à l'image de celles entourant les 18 minuscules tirages de la série *Photogrammes*. Même procédé dans les cinq menues et surprenantes natures mortes de *Pour Jérôme*, cernées chacune par de larges bordures opaques d'un noir presque abyssal. L'une et l'autre de ces séries font tableaux, rappelant étrangement le travail du peintre.

Or si les préoccupations plastiques de Michel Lamothe, tout comme l'omniprésence de son propre corps dans le récit imagé de son quotidien, concourent à souligner cette volonté charnelle d'inscrire sa présence au monde (la main en serait un autre exemple), ce mode d'autoreprésentation ne participe pas pour autant d'une attitude purement introspective. Apparaît plutôt ici un intérêt accru pour les axes de réception, une détermination à interpeller le spectateur, à le placer constamment dans une situation de proximité ou d'éloignement face aux sujets, à l'obliger à creuser dans la trame de ce qui lui est donné à voir et à observer autrement,

avec un regard lent et minutieux. Nous entrons dans le granulé des images de la même manière que nous pourrions accéder à cette boîte noire artisanale – que Lamothe tient dans ses mains à plusieurs reprises ici –, comme si nous étions les sujets de sa captation. D'où le caractère enveloppant des œuvres de l'exposition, choisies ici avec à-propos.

Parcourir le paysage est une invitation non seulement à prendre part au trajet intime de l'artiste en explorant un paysage à fleur de peau, mais aussi à participer à une quête commune, séculaire et primordiale.

—
Mona Hakim est commissaire d'exposition, historienne de l'art et critique. Elle est l'auteur de nombreux opuscules, monographies d'artistes et textes de catalogues. Son champ d'intérêt porte sur la photographie contemporaine et actuelle. À titre de commissaire, elle a réalisé plus une quinzaine d'expositions individuelles et collectives, ici et à l'étranger. Elle enseigne l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie au cégep André-Laurendeau (Montréal).
 —



Sunbathers / Bain de soleil (Sainte-Véronique, Québec), 2006, de la série *Le patrimoine*, encre à pigments sur papier archive, 61 x 148 cm

Lorraine Gilbert

Paysages canadiens 1988-2013

Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Du 17 août au 27 octobre 2013

Le regard que pose Marcel Blouin, en tant que commissaire, sur l'ensemble de l'œuvre de Lorraine Gilbert révèle une cohérence assez remarquable. Plus encore, on peut facilement discerner ce qui, dans les premiers travaux, recelait une promesse que les images suivantes allaient concrétiser. Car cette exposition s'ouvre en fait sur des images datant de 1988 à 1994, alors que l'artiste plantait des arbres en Colombie-Britannique. Il en résulte une série, au titre ironique de *Shaping the New Forest*, où l'artiste s'inspire évidemment du travail de reforestation pour modeler des paysages à la fois

passés et à venir dans un style qui avoisine celui d'un Ansel Adams découvrant les vastes étendues du Far West américain au début du XX^e siècle. Sauf que, cette fois, les images révèlent un site largement remodelé, et en voie de l'être encore plus lorsque les arbres plantés arriveront à maturité. L'on est en fait en train de contempler un état intermédiaire du paysage, qui expose à la fois les ravages que ce dernier a subis et le processus de reboisement qui est en cours, tous deux le fruit de l'intervention humaine.

Des images d'une série plus récente viennent prendre la suite des choses. *Le patrimoine* enchaîne avec des photos noir et blanc de sites vaguement ou réellement familiers. On y voit autant des images de « stands à patates frites » que de l'escalade touristique par excellence, le site du mont Tremblant. Sauf que celui-ci semble encore incomplet, peu au diapason de ce qu'il est aujourd'hui. C'est avec *Sunbathers* et *Trillium de*

Thurso que la lumière nous vient. Il y a trop de détails, des rapprochements trop incongrus. Ces deux femmes en train de se faire bronzer peuvent difficilement côtoyer cette étendue de sable en carrière, où une chargeuse sur pneus attend de reprendre son travail. Les personnages de *Trillium de Thurso*, au fond à gauche, semblent clairement rapportés sur l'image, comme en porte-à-faux. Dans *Troubled Water*, véritable typologie des activités familiales hivernales, il y a trop de détails bucoliques, trop de personnages judicieusement placés afin de faire une belle scène pour que le tout se soit réellement présenté ainsi dans la réalité. Il y a eu ici construction, recomposition de l'image grâce à l'ajout de détails en provenance d'autres photographies. Il s'agit ici de faire vrai, d'amener l'image à se conformer à certains codes permettant la création de représentations à vocation documentaire ou touristique, dans les tonalités du noir et blanc.

Suivent les quatre épreuves composant la série *The Messengers*. Ce sont autant de prises de vues en pleine plongée, le regard tombant vers la terre, à la recherche des débris et restes abandonnés par des *taggeurs* chassés par un projet récent de développement urbain. Les contenants de plastique ou de métal, les restes de peinture forment des compositions abstraites, parfois discrètement rehaussées par l'intervention de la photographe.

Le diptyque *Once (Upon) a Forest* combine deux larges bandes panoramiques de quelque cinq mètres de long. Chacune montre un ensemble floral, composé des herbes, plantes et fleurs de la région où l'image a été prise. L'une provient de l'Ontario; l'autre de La Macaza, au Québec. Mais l'une comme l'autre résultent d'un travail de botaniste et forment une sorte d'herbier réinventé, sur fond naturel, par la photographie. Car chacune est le condensé d'images toutes différentes, parfois de la même

plante, mais à différents stades de son développement. C'est donc une tapisserie numérique que nous contemplons, formée d'un cumul d'images rapportées, suturées par l'entremise de Photoshop.

Il peut sembler étrange d'être ainsi partie d'images saisies au cours d'un travail de planteuse d'arbres, reboisant les étendues que des compagnies forestières ont dévastées, pour en venir à cette mosaïque d'envahissement végétal. Il s'agissait d'abord, apparemment, de montrer dans les premières séries combien les ambitions économiques de l'humain perturbent les habitats, et que tout cela en vienne à être oublié au profit d'une sorte de jubilation esthétique, d'un ébahissement devant ce que promettent maintenant les plus récentes innovations technologiques. Mais il faut y regarder de plus près et sentir combien, en chaque série ou presque, la régénération naturelle est à l'œuvre, comme à l'orée de toute construction (ou destruction) humaine, prête à reprendre le dessus. Cela est particulièrement vrai pour la série du *Patrimoine*. En chacune des images montrées, il n'est pas évident de discerner

ce qui en forme le thème central, tant celui-ci semble sans cesse en butte à une vague d'éléments perturbateurs, mais d'une perturbation posée et discrète. Il y a parfois comme un éparpillement qui est le signe que notre attention doit se préparer à un détour qui nous mènera vers le *punctum* réel de l'image, son point nodal. Celui-ci réside dans la résilience que montrent, en larges plages de l'image, les états encore naturels des sites représentés, l'énergie vitale d'une nature échevelée et la force tranquille des éléments souterrains, prêts à ressurgir en luxuriance vitale.

—
Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (*Ciel variable*, ETC, et *Photovision*). Il a aussi 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*.
 —



Roots / Racines, 2006, de la série *Les messagers*, duraflex, 122 x 152 cm

Laura Letinsky

Still Life Photographs 1997–2012
 Carleton University Art Gallery, Ottawa
 16 September 2013 to 19 January 2014



Untitled #38, 2001, from the series *Hardly More Than Ever*, c-print, courtesy of Yancey Richardson Gallery

For over a decade, Winnipeg-born photographer Laura Letinsky has pursued still-life photography as a means to explore social structures and the world around us. The works in *Laura Letinsky: Still Life Photographs 1997–2012* at the Carleton University Art Gallery (CUAG) are drawn from five series and range from early compositions that owe

obvious debts to the traditional still-life genre, perfected in seventeenth-century Dutch painting, to more recent images that challenge the viewer's understanding of picture space and the nature of photographic representation. Although challenges to longstanding traditions in visual art are not in themselves extraordinary pursuits – what relevant contemporary art doesn't "challenge" or "subvert" some practice or subject? – there is an uneasy beauty in Letinsky's still lifes that engages the viewer far beyond their critical function.

The photographs range from more or less traditional tabletop still-life settings, kitchen scenes, and fragments of domesticity, in some of the older works, to an explicit concern with the circulation and making of images, in the more recent series, *Ill Form and Void Full*. However, this change in Letinsky's work is not the narrative spine for the installation at CUAG. Such an arrangement would have created a predictable teleological experience: early tentative steps, mid-course experiments, and later resolved work. Instead, the photographs are installed by tonality, by size, and by criteria other than chronological sequence, creating a sense that we are looking at a unified oeuvre in which we discover relationships between older and newer works despite differences in content and approach.

Untitled #14 (Hardly More Than Ever) (2001), the most traditional still life in the exhibition, would be instantly recognizable to a seventeenth-century painter. Stacked plates, empty glasses, crumpled napkins, bits of fruit rind, an apple, a