

Des images au néant (et vice versa)

Images in the Void (and Vice Versa)

Lorna Bauer | Jon Knowles, *Film/Unfilm, Rotations*

Jacinthe Lessard-L., *La chambre inversée, Les chambres étalées*

Charles Guilbert

Number 98, Fall 2014

Abstraction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72977ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

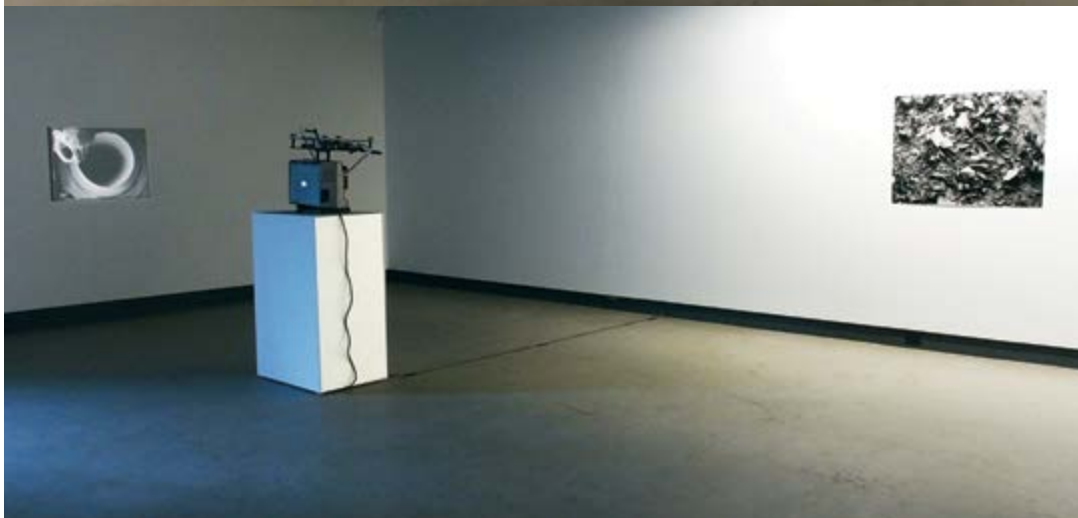
Cite this article

Guilbert, C. (2014). Des images au néant (et vice versa) / Images in the Void (and Vice Versa) / Lorna Bauer | Jon Knowles, *Film/Unfilm, Rotations* / Jacinthe Lessard-L., *La chambre inversée, Les chambres étalées*. *Ciel variable*, (98), 22–31.

Lorna Bauer | Jon Knowles

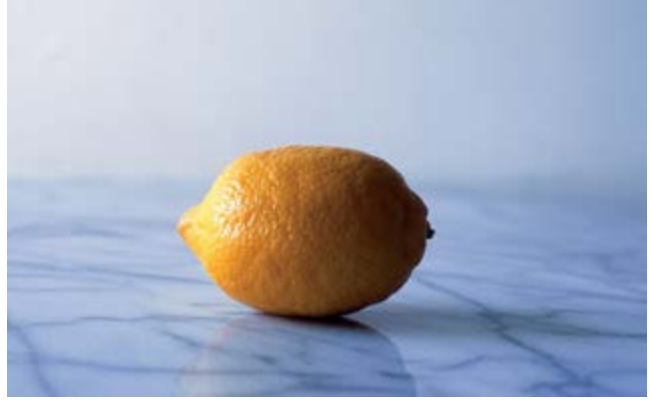
Film/Unfilm, Rotations

Vue partielle des deux expositions / partial view of the two exhibitions



Lorna Bauer et Jon Knowles, *Rotations*, 2014





Lorna Bauer et Jon Knowles, *Film/Unfilm* (détail / detail), 2014

Jacinthe Lessard-L.

La chambre inversée, Les chambres étalées



Jacinthe Lessard-L., *Les chambres étalées* (détail / detail), 2014

Lorna Bauer et Jon Knowles, *Rotations*, 2014, film noir et blanc 16 mm / black and white 16 mm film, silencieux / mute, 3 min, en boucle / loop



Lorna Bauer vit et travaille à Montréal. Plusieurs galeries ont déjà consacré des expositions individuelles à son travail, entre autres la Galerie Nicolas Robert, YYZ Artists' Outlet, la galerie Les Territoires, The University of Toronto Art Centre et l'Art Gallery of Mississauga.

Lorna Bauer lives and works in Montreal. She has presented her work in solo exhibitions at Galerie Nicolas Robert; YYZ Artists' Outlet; Gallery Les Territoires; the University of Toronto Art Centre; and the Art Gallery of Mississauga.

Jon Knowles vit et travaille à Montréal. Il a étudié au Nova Scotia College of Art and Design, à la Cooper Union (New York) et à l'Université Concordia. Ses dernières expositions individuelles comprennent *Works with Photography* (VOX, Centre de l'image contemporaine); *I'm only in it for the Manet* (G Gallery); *Blood Oranges* (Galerie Laroche/Joncas) et *Mixed Misuse* (Fonderie Darling).

Jon Knowles lives and works in Montreal. He studied at Nova Scotia College of Art and Design, Cooper Union (New York), and Concordia University. His recent solo exhibitions include *Works with Photography* at Vox, Centre de l'image contemporaine, *I'm only in it for the Manet* at G Gallery, *Blood Oranges* at Galerie Laroche/Joncas, and *Mixed Misuse* at the Darling Foundry.

Des images au néant (et vice versa) Images in the Void (and Vice Versa)

CHARLES GUILBERT

Il est assez peu courant que l'association de deux expositions crée un dialogue qui devient une œuvre en soi. C'est ce qu'a réussi Dazibao en réunissant les productions de Jacinthe Lessard-L. et du duo formé de Lorna Bauer et Jon Knowles¹. Leurs productions, bien que de tonalité et de facture distinctes, s'interpénètrent pour entraîner le spectateur dans une réflexion étonnante sur l'obscurité, notamment à travers l'établissement de liens entre la photographie et la sculpture. Le fait que chacune des œuvres de l'exposition creuse elle-même la question du double, de l'échange et de la réversibilité contribue sans doute à la cohérence du dialogue.

L'une des deux expositions est basée sur la rencontre de deux artistes. Lorna Bauer et Jon Knowles, qui ont chacun une production indépendante (elle en photo et en vidéo et lui en installation), signent ensemble un corpus de sept œuvres. Le partage de leurs intuitions donne naissance à un monde où sont réconciliées deux attitudes en apparence contraires : une mise à distance conceptuelle de l'image et une plongée dans le pouvoir poétique de celle-ci.

Les deux œuvres les plus fortes qu'ils présentent, *Film/Unfilm* et *Rotations*, reprennent, avec un certain décalage, des stratégies, des manières et un dispositif qui évoquent ceux des artistes conceptuels. Ils installent ainsi un arrière-fond ironique qui invite le spectateur à entrer dans un jeu sur les degrés, le regard de ce dernier oscillant entre la froideur qu'induit le commentaire distancié et la chaleur qui émane des images.

Film/Unfilm présente une double projection de diapositives couleur. À droite, on voit un citron posé sur une table en marbre ; à gauche, une image très semblable, mais en négatif (une forme bleuâtre flottant sur un fond jaune). Chacun des deux carrousels contient quatre-vingts images qu'on voit défiler en alternance. Scandé par les cliquetis des projecteurs en rotation, le dialogue entre les séries d'images impose cependant quelque chose de très feutré. La différence à peine perceptible entre les images successives et la simplicité des deux compositions incitent le spectateur à plonger dans une expérience méditative où

It is quite uncommon for the association of two exhibitions to create a dialogue that becomes an artwork in itself. Yet, this is what Dazibao did by bringing together works by Jacinthe Lessard-L. and by the duo formed of Lorna Bauer and Jon Knowles.¹ Their respective works, although different in tonality and look, intertwine to lead viewers into a surprising reflection on darkness, notably by establishing connections between photography and sculpture. The fact that each of the works exhibited explores, on its own, the issues of doubling, exchange, and reversibility no doubt contributes to the coherence of the dialogue.

One of the exhibitions is based on the encounter of two artists. Lorna Bauer and Jon Knowles, each of whom has an independent practice (hers in photography and his in installation), have created seven works together. The sharing of their intuitions gives rise to a world in which two apparently contrary attitudes are reconciled: a conceptual distancing of the image and an immersion in the poetic power of the image.

The two strongest works presented by Bauer and Knowles, *Film/Unfilm* and *Rotations*, take up – though with certain discrepancies – strategies, manners, and a mechanism that evokes those used by conceptual artists. They thus establish an ironic backdrop that invites viewers to bring degrees into play as their gaze oscillates between the cold indifference induced by the distanced commentary and the heat that emanates from the images.

To the right, we see a lemon sitting on a marble table; to the left, a very similar image, but in negative (a bluish shape floating on a yellow background). Each of the two slide carousels contains eighty images that display alternately. The dialogue between the two series of images, however, somehow muffles the clicking chant of the carousels rotating in the projector. The barely perceptible differences among the successive images and the simplicity of the two compositions encourage viewers to become immersed in a meditative experience that is tinged with the absurd. After a few minutes, the stratagem is revealed: the lemon was photographed at regular intervals as night fell until it

l'absurde joue un rôle. Après quelques minutes, le parti pris est découvert : le citron a été photographié à intervalles réguliers à la tombée du jour jusqu'à ce qu'il devienne imperceptible. Ainsi, l'image en positif s'obscurcit et celle qui est en négatif va s'illuminant.

Plutôt que de décevoir, la prévisibilité du déroulement permet au spectateur de s'abandonner à la vision. La double animation décomposée l'engage à concentrer toute son attention sur la transformation de la lumière (celle-là même qui rythme sa propre vie). Et le voilà qui s'étonne – d'un étonnement absolument mat – du passage de la lumière à l'obscurité (du côté droit) et de l'obscurité à la blancheur aveuglante (du côté gauche).

Un temps sépare l'une et l'autre des éclipses, puisque la minuterie *low-tech* des projecteurs vieillissants entraîne des bris de rythme et une désynchronisation. Sont ainsi mis en relief par le dispositif une certaine fragilité de l'image (en cours de disparition), mais aussi l'aspect cyclique de l'œuvre, auquel font écho la rondeur du panier de projection, celle du citron ainsi que celle de la table en marbre sur laquelle le citron est posé. Cette rondeur évoque bien sûr aussi la forme terrestre à l'origine même des changements de lumière.

Comme on ne peut s'empêcher d'entendre, en arrière-plan, Bauer et Knowles s'amuser de la désuétude du projecteur et rire de cet attrait qu'avaient les artistes conceptuels pour la mise en place de programmes basés sur des évidences, notre vision, au départ, se fait surtout pensée, distance, critique. Mais vite on se voit plongé dans un acte de vision, bien physique, qui rappelle ce que décrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* : « L'œil accomplit ce prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas âme, le bienheureux domaine des choses, et leur dieu, le soleil². »

À travers la double éclipse de *Film/Unfilm*, je pressens ce monde dans lequel le citron et moi-même sommes immergés. La distance qui me séparait du citron peu à peu s'abolit. Ne pouvant mieux que Merleau-Ponty tenter de nommer ce « mystère de la passivité » de la vision, qui me semble être le propos même de Bauer et Knowles, je me

became invisible. Thus, the positive image becomes darker and the negative image becomes lighter.

Rather than being disappointing, the predictability of the unfolding series allows viewers to abandon themselves to viewing. The deconstructed double animation engages us in paying total attention to the transformation of light (the same light that sets the pace of our own lives). And what is surprising – an absolutely muted surprise – is the passage from light to darkness (on the right side) and from darkness to blinding white (on the left side).

There is a time lapse between one eclipse and the other, as the faltering low-tech mechanisms of the ageing projectors result in breaks in rhythm and desynchronization. Thus, the mechanism highlights a certain frailty of the image (on the path to extinction) but also the cyclical aspect of the work, reflected in the round shape of the slide tray, the lemon, and the marble table on which the lemon is placed. This roundness evokes, of course, the shape of the planet, which is source of these changes of light.

And we cannot keep ourselves from hearing, in the background, Bauer and Knowles making fun of the obsolescence of the projector and laughing at how attracted conceptual artists were to setting up programs based on evidences – our vision, at the start, becoming above all *thought, distance, critique*. But quickly we are immersed in an act of vision, very physical, that recalls the one described by Merleau-Ponty in "Eye and Mind": "The eye accomplishes the prodigious work of opening the soul to what is not soul – the joyous realm of things and their god, the sun."²

Through the double eclipse of *Film/Unfilm*, I sense this world in which the lemon and I are immersed. The distance that separated me from the lemon gradually fades away. Not being able to do better than Merleau-Ponty in trying to name this "mystery of passivity"³ of vision, which seems to me to be the very intention of Bauer and Knowles, I will quote him again, and at length: "Visible and mobile, my body is a thing among things, it is one of them. It is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing. But because it moves itself and sees, it holds things in a

Lorna Bauer et Jon Knowles, *Film/Unfilm*, 2014, double projection de diapositives couleur / double projection of colour slides, 80 positifs / positive, 80 négatifs / negative



permets de le citer de nouveau – et longuement : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti³. »

Merleau-Ponty nomme « réversibilité » cet entrelacs étrange où s'établit le rapport entre le visible et le voyant. Par son titre même, l'œuvre de Bauer et Knowles *Film/*

... une réflexion sur l'origine des images telles
que rendues possibles par la photographie analogique.
Elle révèle notamment l'obscurité et le vide qui furent longtemps
nécessaires à l'apparition de toute image.

Unfilm nous met sur la piste d'une certaine réversibilité, avec une pointe d'humour bien sûr, puisque filmer en négatif, ce n'est pas « défilmer » (à moins que ce non-film du titre soit l'obscurité fondamentale, noire ou blanche, à laquelle aboutissent les images). Le frottement antithétique des deux séries de citrons semble viser une sorte d'annulation de l'image. Pourtant, l'addition du positif et du négatif n'y conduit pas. Elle donne plutôt naissance à une troisième image, très puissante : celle d'un engoutissement.

L'installation vidéo de Jacinthe Lessard-L., intitulée *La chambre inversée*, se situe exactement dans le prolongement de ces questions. La salle obscure où elle nous fait entrer (on le découvrira), c'est la chambre noire de l'appareil photo, ce lieu qui, normalement, reçoit secrètement la lumière pour donner naissance à l'image et jamais ne se découvre. Minutieusement et lentement, l'artiste a photographié le parcours d'un rayon lumineux à l'intérieur de la chambre noire de plusieurs appareils photo. Une animation image par image de cette exploration est présentée à l'aide de trois projecteurs (mur de gauche, du centre, de droite) dans une salle feutrée et fermée par des rideaux noirs. Comme le rayon lumineux utilisé par l'artiste est très faible, le contexte des fragments d'images que l'on voit nous échappe au départ. Les indices que l'on glane au fil du visionnement (la texture métallique de la paroi, par exemple, ou la présence de pièces mécaniques) nous mettent tour à tour sur la piste d'un coffre-fort, d'un outil de forage, d'un tank... jusqu'à l'illumination.

En retournant son regard vers l'intérieur de l'appareil photo et non vers l'extérieur (que l'appareil invite habituellement à pointer), l'artiste suggère une réflexion sur l'origine des images telles que rendues possibles par la photographie analogique. Elle révèle notamment l'obscurité et le vide qui furent longtemps nécessaires à l'apparition de toute image. Mais l'artiste va encore plus loin en transformant l'espace de projection lui-même en chambre noire où elle emboîte le spectateur, abolissant ainsi la distance qui, normalement, sépare ce dernier de l'image. Elle le plonge dans l'espace même de production de l'image. Il s'y retrouve engouffré,

circle around itself. Things are an annex or prolongation of itself; they are incrustated in its flesh; they are part of its full definition; the world is made of the very stuff of the body. These reversals, these antinomies, are different ways of saying that vision is caught or comes to be in things – in that place where something visible undertakes to see, becomes visible to itself and in the sight of all things, in that place where there persists, like the original solution still present within crystal, the undividedness of the sensing and the sensed.⁴

Merleau-Ponty terms as "reversibility" the strange interlacing in which the relationship between seeable and see-er is created. Through its very title, *Film/Unfilm* suggests a certain reversibility – with some humour of course, as filming in negative is not "unfilming" (unless the "unfilm" of the title is the ultimate obscurity, black or white, at the end of the image sequences). The antithetical friction of the two series of lemons seems to aim for a sort of cancellation of the image. Yet, the addition of the positive and the negative does not lead there. Instead, it gives rise to a third, very powerful image: that of an engulfing.

Jacinthe Lessard-L.'s video installation, *La chambre inversée*, extends these questions. The dark room that she has made for us to enter is (as we will discover) the dark chamber within the camera – the place that, normally, secretly receives light to give birth to an image and is never discovered. Meticulously and slowly, the artist photographed the path of a beam of light through the dark chamber of a number of cameras. An image-by-image animation of this exploration is presented through three projectors (on the left-hand, centre, and right-hand walls) in a room that is muffled and shut off by black curtains. Because the light beam used by the artist is very narrow, the context for the fragmentary images that we see evades us at first. The clues that we glean as we watch (the metallic texture of the chamber lining, for example, or a glimpse of mechanical parts) make us think, in turn, of a safe, a drilling rig, a tank . . . until the illumination.

In turning her gaze toward the inside of the camera rather than toward the exterior (to which the camera usually points), the artist suggests a reflection on the origin of the images that are made possible by analogue photography. She exposes the darkness and the void that were, for many years, necessary to make any image appear. But she goes even further: she transforms the projection space itself into a dark chamber in which she places the viewer, thus abolishing the distance that normally separates the viewer from the image. She plunges the viewer into the very space where the image is produced. The viewer is engulfed in that space – in a way that somehow resonates with the experience of obliteration offered by *Film/Unfilm*. Informed by his experience as a viewer of pictorial works, Merleau-Ponty deduces in *Eye and Mind* that all of our relationships with space are similarly immersive: "Space is not . . . a network of relations between objects such as would be seen by a third party, witnessing my vision, or by a geometer looking over it and reconstructing it from outside. It is, rather, a space counted starting from me as the null point or degree zero of spatiality. I do not see it according to its exterior envelope; I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is around me, not in front of me."⁵

Lessard-L. exaggerates the profoundly physical aspect of vision by appending sound to her images. To establish this dialogue, she enlisted composer Julien Bilodeau, who

ce qui n'est pas sans résonner avec l'expérience d'anéantissement proposé par *Film/Unfilm*. Merleau-Ponty, se fondant sur son expérience de spectateur d'œuvres picturales, déduit dans *L'œil et l'esprit* que tous nos rapports à l'espace sont ainsi immersifs : « L'espace n'est [pas un] réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vis pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, je suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi⁴. »

Cet aspect profondément physique de la vision, Jacinthe Lessard-L. l'exacerbe en accolant du son à ses images. Pour créer ce dialogue, elle s'est adjoint le compositeur Julien Bilodeau, qui a créé un ensemble d'interventions sonores à partir, notamment, d'enregistrements de bruits mécaniques de plusieurs appareils photo. Les fragments musicaux suivent avec précision les apparitions et disparitions du faisceau lumineux en respectant non seulement leur rythme mais aussi leur position dans l'espace (ce que permet le système surround 5.1, avec ses six haut-parleurs). Constamment, le son rappelle au spectateur que la vision est affaire de corps, de position dans l'espace, d'orientation, d'immersion.

Malgré cette concordance rythmique et spatiale, un décalage s'installe, la musique évoquant un suspense auquel les images, froides et plutôt répétitives, résistent. Devant cette fiction grinçante, le spectateur est ballotté entre connotation et dénotation, inquiétude et quant-à-soi, récit et examen. Le drame qui couve là lui apparaît à la fois grandiose et banal.

Après un temps d'exploration, une image bleutée de formes pyramidales tournant sur elles-mêmes apparaît sur l'écran du centre. Le spectateur peut deviner qu'il s'agit des espaces arpentés depuis le début, mais vus de l'extérieur. Ainsi, il accède, durant quelques secondes, de façon distancée, à ce volume que l'obscurité noyait. Puis, en une sorte d'apothéose brutale que souligne la musique, trois grandes formes pyramidales, uniformément blanches et fixes, envahissent les murs. Ces aplats lumineux, on le devine, sont trois côtés de moulages de chambres noires photographiés en surexposition.

Ainsi, la chambre noire de l'appareil photo est triplement inversée : plutôt que de filmer, elle est filmée ; le vide qui la constitue devient un plein ; et plutôt que d'être un espace d'obscurité, elle devient un aplat de lumière crue. Il y a quelque chose de ludique dans la façon qu'a Lessard-L. de produire des images en approchant de différentes façons l'appareil de prise de vues. Mais c'est un jeu qui sous-tend une réflexion fine sur la photographie et sur la réalité.

Pointant les transformations successives qui permettent de créer des images, l'artiste révèle le caractère instable, indéfini, plastique et mouvant de ce qu'on appelle la réalité. Par ses multiples inversions, elle s'aventure du côté d'une certaine négativité qui fait écho aux idées déroutantes de Plotin sur la matière. Joseph Cochez les résume ainsi : « Une substance corporelle est constituée toujours par une forme existant sur la matière. Ces deux éléments sont indépendants l'un de l'autre : la matière reste absolument indifférente à la forme et demeure non-être ; elle reçoit la forme comme un miroir, qui en réalité n'existerait pas, recevrait une image. C'est précisément pour cela que les corps n'ont pas de réalité vraie, quoique nous soyons souvent portés à les prendre pour des êtres véritables⁵. » Comme

has created a suite of sound interventions from recordings of mechanical noises made by various cameras. The musical fragments precisely follow the appearances and disappearances of the light beam, matching not only their rhythm but also their position in the space (thanks to a 5.1 surround sound system with six speakers). The sound constantly reminds viewers that vision is a thing of the body, of position in space, of orientation, of immersion.

Despite this rhythmic and spatial concordance, a discrepancy is created, as the music evokes a sense of suspense that is countered by the cold, rather repetitive images. Given this grating fiction, the viewer is buffeted between connotation and denotation, unease and aloofness, account and examination. The drama that simmers here seems both grandiose and banal.

After an exploratory period, bluish spinning pyramidal shapes appear on the centre screen. The spectator can guess that these are spaces marked out from the beginning, but seen from the outside. Thus, for a few seconds the viewer has access, from a distance, to the volume that had been swallowed in darkness. Then, in a sort of sudden apotheosis emphasized by the music, three large pyramidal shapes, all of them white and unmoving, invade the walls. These luminous flat areas, we deduce, are overexposed photographs of three sides of the castings of dark chambers.

Thus, the camera's dark chamber is triply inverted: rather than filming, it is filmed; the emptiness that composes it becomes a fullness; and rather than being a dark space, it becomes a flat plane of raw light. There is something playful in Lessard-L.'s way of producing images by bringing the tool for taking pictures together in different ways. But underlying the playfulness is a careful reflection on photography and reality.

By highlighting the successive transformations involved in creating images, the artist reveals the unstable, undefined, plastic, and moving nature of what we call reality. With her multiples inversions, she ventures into a certain negativity that is reminiscent of Plotinus's disconcerting ideas on matter, which Joseph Cochez summarizes thus: "A corporal substance is composed of a form existing in matter. These two elements are independent of each other: matter remains absolutely indifferent to form and is a non-being; it receives the form, as a mirror (that in reality would not exist) would receive an image. It is precisely for this reason that bodies are not true reality, even though we often like to take them for true beings."⁶ Like Plotinus, Lessard-L. seems to me to be probing the subterranean dimensions of reality in order to deduce its mysterious dynamic.

Matter – understood in its common, rather than Plotinian, sense – is an object of fascination for the artists in both exhibitions. In fact, this is what brings them to link photography and sculpture.

Rotations, by Bauer and Knowles, is a 16 mm black-and-white silent film. Taking inspiration from the look of 1960s documentary films on trades, and adhering strictly to elements of formalist grammar (sharp cuts, unexpected angles, rapid zoom-outs, jumps in the image), the artists present the creation of a bowl by a potter. As in *Film/Unfilm*, circularity is present: the mechanics of the potter's wheel are placed in relation with the projector, whose looped bobbin is placed horizontally.

The camera, in overhead angle, captures only the bowl at first; then, it zooms out to show the potter's hands as they shape the clay to create an ideal form. The potter stops

Jacinthe Lessard-L. est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia; elle vit et travaille à Montréal. Ses recherches portent notamment sur la nature de la photographie, son rôle historique, sa transparence, son rapport au référent. Elle collabore régulièrement avec d'autres artistes tels qu'Eduardo Ralickas et Erika Kierulf, ou Yusuke Nishimura, Frederick Vidal et Sylvia Doebelt avec qui elle a réalisé l'exposition *Blue Skies and Cats* (Galerie B-312, 2014).

Jacinthe Lessard-L. holds a master's degree in visual arts from Concordia University. She lives and works in Montreal. Her work explores themes such as the nature of photography, its historical role, its transparency, and its relation to the referent. She collaborates regularly with other artists, including Eduardo Ralickas and Erika Kierulf, and with Yusuke Nishimura, Frederick Vidal, and Sylvia Doebelt for the many-sided exhibition *Blue Skies and Cats* (B-312 gallery, 2014).

Jacinthe Lessard-L., *La chambre inversée*, 2013, installation vidéo / video installation, 8 min 38 s, en boucle / loop



Jacinthe Lessard-L., *Les chambres étalées*, 2014, 30 sculptures en silicone / 30 silicone sculptures, dimensions variées / various dimensions

Plotin, Lessard-L. me semble sonder les dimensions souterraines de la réalité pour en déduire la mystérieuse dynamique.

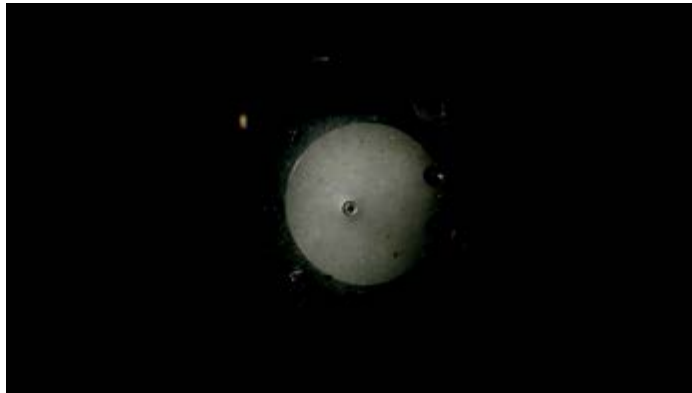
La matière, cette fois entendue dans son acception courante, et non plotinienne, est objet de fascination pour les artistes des deux expositions. C'est d'ailleurs ce qui les amène à mettre en rapport photographie et sculpture.

Rotations, de Bauer et Knowles, est une projection de film 16 mm, noir et blanc et muet. S'inspirant de la facture des films documentaires des années 1960 sur les métiers, et réutilisant sans détour des éléments de la grammaire formaliste (raccords formels, angle de prise de vue inattendu, zoom arrière rapide, saut dans l'image), ils présentent la création d'un bol par un potier. Comme dans *Film/Unfilm*, la circularité est présente, la mécanique du tour étant mise en relation avec celle du projecteur (dont la bobine, qui forme une boucle, est d'ailleurs disposée à l'horizontale).

La caméra, en plongée complète, ne saisit au départ que le bol, puis un zoom arrière fait découvrir les mains du potier qui façonnent l'argile pour en arriver à une forme idéale; le potier arrête alors le tour, détache le bol de la plateforme ronde à l'aide d'un fil coupant, remet en marche le tour pour procéder à un rapide nettoyage (alors, la boucle de trois minutes recommence). De nouveau une distance et une froideur sont imposées: aucun contexte n'est donné (le visage du potier reste hors champ) et le geste filmé mène à une conclusion des plus prévisibles. Mais encore une fois la banalité du sujet, la simplicité du récit, le choix de l'inexpressivité et la netteté formelle favorisent une contemplation qu'interrompent quelques épiphanies.

En superposant métier d'art et cinéma, Bauer et Knowles évoquent la possibilité d'un geste de création simultané (en trois minutes, un bol et un film sont réalisés) – n'est-ce pas à cette fusion que, comme duo d'artistes, eux-mêmes cherchent à arriver? En choisissant de ne montrer qu'une partie du corps du potier, ils pointent le hors champ (là où se trouve notamment l'opératrice du film, Isabelle, que révèle une exposition complémentaire, dans l'espace exigu de La Mirage⁶, quelques étages au-dessus). Encore une fois, guidés par leur intérêt pour l'obscurité, ils abordent la question du vide et de la profondeur car, au fur et à mesure que le bol est creusé, une zone noire centrale s'affirme. Cet espace, tel que restitué par l'image filmique, devient mystérieux, notamment lorsque les mains du potier y plongent. Étonnamment, l'aplatissement qu'entraîne le passage de l'objet réel à son image crée un noir insondable. On retrouve là cette dimension première dont parle Merleau-Ponty, qui est la profondeur, recherche d'une « déflagration de l'Être ». « Quatre siècles après les "solutions" de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas "une fois dans sa vie", mais toute une vie⁷. »

L'œuvre de Jacinthe Lessard-L. qu'on aperçoit dès l'entrée dans l'espace d'exposition aborde également la question de la profondeur en liant aussi image et sculpture. Deux tablettes blanches superposées présentent chacune quinze petites formes roses. Dans un lieu d'exposition voué à l'image, l'aspect strictement sculptural de l'œuvre a de quoi étonner. Ces constructions évoquent des jouets d'enfants: maisons, châteaux, pyramides, seaux. On comprend qu'il s'agit de moulages, puisqu'on retrouve plusieurs des huit formes dans cinq tons de rose différents. L'aspect systématique du procédé et le titre, *Les chambres étalées*,



Jacinthe Lessard-L., *La chambre inversée*, 2013, installation vidéo / video installation, 8 min 38 s, en boucle / loop

the wheel, uses a wire to detach the bowl from the round platform, and starts the wheel again to perform a quick cleaning (the three-minute loop then begins over). Once again, distance and coldness are imposed: no context is given (the potter's face remains out of frame) and the action filmed leads to a very predictable conclusion. But, once again, the banality of the subject, the simplicity of the story, the choice of inexpressiveness, and the formal clarity encourage a contemplation interrupted by several epiphanies.

By overlapping craft and cinema, Bauer and Knowles evoke the possibility of a gesture of simultaneous creation (in three minutes, a bowl and a film are made) – and isn't this the fusion that, as a duo of artists, they are trying to effect? By choosing to show only a part of the potter's body, they point to the out-of-frame (where the camera operator, Isabelle, is found; she presented a complementary exhibition, in the tight space of La Mirage,⁷ several floors above). Once again, guided by their interest in darkness, the artists highlight the question of the void and depth for, as the bowl is hollowed out, a central black zone is formed. This space, as reconstituted by the film image, becomes mysterious, especially when the potter's hands plunge into it. Surprisingly, the flattening caused by the transition from real object to

nous mettent sur la piste d'un jeu conceptuel lié à la photo : ces formes sont des moulages de huit chambres noires d'appareils photo (ceux-là mêmes qu'on retrouvera plus tard dans l'installation vidéo).

Adoptant une attitude propre au fonctionnement de la photo (le transfert analogique de l'information, la recherche d'empreintes, la révélation), Lessard-L. met au jour ces lieux matriciels de l'image qu'on ne peut s'empêcher, à cause de la couleur charnelle, d'associer à la matrice humaine qu'est l'utérus. L'origine des formes pleines et colorées données à voir est à la fois un vide, une obscurité et un passé. Leur étalement nous rappelle, avec un sourire, notre condition de vivipare et peut-être même ce noir d'avant l'existence. « Il se trouve que les hommes oublient qu'ils ne sont pas avant d'être⁸ », écrit Pascal Quignard dans *Les ombres errantes*. Il ajoute : « Entre les images et le néant il y a

The sharing of their intuitions gives rise to a world in which two apparently contrary attitudes are reconciled: a conceptual distancing of the image and an immersion in the poetic power of the image.

un précipice. Il n'y a qu'une passerelle qui permet de le franchir. [...] Elle est si périlleuse que peu s'y risquent et personne ne peut dire si quiconque l'a jamais franchie⁹. » C'est ce type de franchissement qu'évoque pour moi cette création de Lessard-L.

Bien d'autres aspects donnent une richesse au dialogue entretenu par les deux expositions présentées à Dazibao, dont l'intérêt pour le savoir-faire et pour le passé (qui se manifeste notamment dans le réinvestissement de courants artistiques déclarés caducs et de technologies en cours d'abandon). On pourrait y voir nostalgie et conservatisme. La démarche de ces artistes n'est pourtant aucunement tributaire d'une résistance au changement. « Être où l'origine est perdue¹⁰ », hors champ et hors temps : voilà ce qu'ils cherchent. En infiltrant le passé dans une conjugaison d'obscurité et de lumière, de distance et de plongée, ils y arrivent.

1 Les expositions se sont tenues du 29 mai au 12 juillet 2014. 2 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964, p. 83. 3 *Ibid.*, p. 19-20. 4 *Ibid.*, p. 59. 5 Joseph Cochez, « L'esthétique de Plotin », *Revue néo-scholastique de philosophie*, vol. 20, n° 80, [1913], p. 432. 6 La *Mirage* est située au 5445, avenue de Gaspé, 6^e étage, E6-03. 7 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 64. 8 Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 14. 9 *Ibid.*, p. 73. 10 *Ibid.*, p. 18.

Charles Guilbert est artiste, écrivain et critique (charlesguilbert.ca). Ses réalisations artistiques ont été présentées au Québec et à l'étranger, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Manif d'art de Québec, au Casino Luxembourg et au Metropolitan Museum de Tokyo.

image creates an unfathomable depth. This is the primary dimension about which Merleau-Ponty talks: depth, the search for a “deflagration of Being”: “Four centuries after the ‘solutions’ of the Renaissance and three centuries after Descartes, depth is still new, and it insists on being sought, not ‘once in a lifetime’ but all through life.”⁸

The work by Lessard-L. on view as we enter the exhibition space also addresses the question of depth by linking image and sculpture. On each of two white shelves, arranged vertically, are fifteen small pink objects. In an exhibition space devoted to the image, the strictly sculptural aspect of the work is surprising. These objects evoke children's toys: houses, castles, pyramids, toy pails. We understand that these are castings, as we find several copies of the eight shapes in five different shades of pink. The systematic aspect of the process and the work's title, *Les chambres étalées* (The Stacked Chambers), indicate a conceptual game linked to photography: these forms are castings of eight camera dark chambers (the same ones that we will later find in the video installation).

Adopting an attitude specific to the workings of photography (the analogic transfer of information, the search for imprints, the revelation), Lessard-L. updates these matrices of the image, which, because of their carnal colour, we cannot help but associate with the human matrix that is the uterus. These full, colourful shapes originate in something that is at once void, darkness, and past. Their stacked placement reminds us, with a smile, of our viviparous condition and perhaps even of the void before existence. “Sometimes, men forget that they are not before being,” writes Pascal Quignard in *Les Ombres errantes*.⁹ He adds, “Between images and the void, there is a precipice. There is only one passage-way across. . . . It is so perilous that few risk it, and no one can say if anyone has ever gotten across.”¹⁰ This work by Lessard-L. reminds me of this type of crossing.

Many other aspects contribute to the rich dialogue between these two exhibitions, including interest in savoir-faire and in the past (as manifested, notably, in the renewed commitment to artistic currents that have been declared outdated and in technologies that are being abandoned). One could see this as nostalgia and conservatism. However, these artists' approach has nothing at all to do with resistance to change. “Being there, where the origin is lost,”¹¹ out of frame and beyond time: that is what they are seeking. By infiltrating the past in a combination of darkness and light, of distance and immersion, they succeed in their quest. *Translated by Käthe Roth*

1 These exhibitions took place from 29 May to 12 July 2014. 2 Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, edited by Galen A. Johnson; Michael B. Smith, translation editor (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993), p. 146. 3 *Ibid.*, p. 136. 4 *Ibid.*, pp. 124–25. 5 *Ibid.*, p. 138. 6 Joseph Cochez, “L'esthétique de Plotin,” *Revue néo-scholastique de philosophie*, vol. 20, no. 80 (1913): 432 (our translation). 7 La *Mirage* is situated at 5445 avenue de Gaspé, 6th floor, space E6-03. 8 Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” p. 140. 9 Pascal Quignard, *Les ombres errantes* (Paris: Grasset, 2002), p. 14 (our translation). 10 *Ibid.*, p. 73 (our translation). 11 *Ibid.*, p. 18 (our translation).

Charles Guilbert is an artist, writer, and critic (charlesguilbert.ca). His artworks have been presented in Quebec and abroad, including at the Musée d'art contemporain de Montréal, the Manif d'art in Quebec City, the Casino Luxembourg, and the Metropolitan Museum in Tokyo.