

James Benning, *VOX*, centre de l'image contemporaine, du 15 novembre 2014 au 21 février 2015

Guillaume Lafleur

Numéro 100, printemps–été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78505ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lafleur, G. (2015). Compte rendu de [James Benning, *VOX*, centre de l'image contemporaine, du 15 novembre 2014 au 21 février 2015]. *Ciel variable*, (100), 85–86.



Tremblement du temps: 83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O, 2014, vues de l'exposition, photos: Charles-Frédéric Ouellet, VU PHOTO

coordonnées géographiques mentionnées dans le titre sont celles d'un point situé au Groenland, puis d'un autre situé à Saint-Jean-Port-Joli, où vit et travaille l'artiste. En ce sens, j'observe aussi cette dimension récurrente dans l'ensemble de l'œuvre de Bourgault: cette dernière est liée au territoire.

Un autre aspect inscrivant l'œuvre dans son rapport au paysage se trouve sur le sol de béton – où je suis encore assise – sous la forme d'une quantité appréciable d'appareils photographiques analogiques, qui côtoient et altèrent le parcours des visiteurs. Bien qu'ils soient recouverts de plusieurs couches de vase puisée à même le Saint-Laurent, on distingue encore les détails qui caractérisent ces appareils. Pour l'artiste, la

vase est la représentation tangible des courants qui façonnent le littoral, soumis à la force de Coriolis¹. Cette force d'inertie fait dévier les courants qui érodent le lit du fleuve et en déposent les sédiments ailleurs. D'une certaine manière, les appareils reflex recouverts de vase incarnent le fait de regarder et celui d'être regardé. Aveugles (les objectifs ainsi que les viseurs sont obstrués par la vase), ils « regardent » dans toutes les directions et interpellent le visiteur dérivant et négociant son parcours dans l'espace, le désignant comme celui qui oscille d'un côté, puis de l'autre d'une frontière qui partage l'espace entre le territoire représenté et celui, pratiqué, de la galerie. D'ailleurs, la question du cloisonnement, énoncée au début

du présent texte, pourrait bien être l'épicentre de ce « tremblement du temps » puisque ces objets désuets, de valeur sentimentale que sont les appareils photographiques se soumettent aussi, non pas uniquement à ce temps qui tremble, mais à la finitude des choses, à la nôtre.

En somme, quand Pierre Bourgault propose de réfléchir sur la photographie, c'est encore et toujours d'espace, d'échelle et de représentation du temps dont il est question. Ici, les images déstabilisent le point de vue de celui qui les regarde et placent le visiteur devant une véritable métaphore du paysage, de littoral brisé et de temps qui fissure et finit par morceler et éparpiller les choses.

¹ La force de Coriolis est un phénomène lié à la rotation de la Terre, qui fait en sorte qu'un corps en mouvement observé à partir d'un point fixe semblera dévier vers sa droite dans l'hémisphère Nord et vers sa gauche dans l'hémisphère Sud.

Artiste en arts visuels et médiatiques, **Caroline Gagné** est engagée dans une recherche amorcée depuis 1998 et s'intéresse aux lieux qu'elle explore en tant que porteurs de contenu latent. Dessin, art réseau, installation et art sonore fondent un parcours artistique multiforme. Active dans son milieu, elle assure la direction artistique du centre d'artistes Avatar depuis septembre 2013. Ayant effectué une maîtrise interdisciplinaire en art à l'Université Laval en 2012, Caroline Gagné vit et travaille à Québec.

James Benning

VOX, centre de l'image contemporaine
Du 15 novembre 2014 au 21 février 2015



Stemple Pass, image fixe, 2012, vidéo HD (couleur/son), 122 min, permission de l'artiste et de la galerie Neugerriemschneider, Berlin

Le centre VOX présentait il y a peu deux installations filmiques du cinéaste expérimental James Benning. En parallèle avait lieu, aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal, une rétrospective du cinéaste, associé depuis le début des années 1970 à la mouvance structurelle du cinéma expérimental américain. Cette mouvance se caractérise par des partis pris formels à partir desquels le film se construit, approche qui a particulièrement fleuri dans un contexte documentaire. L'originalité et la force de ce courant se font ressentir aujourd'hui dans la production documentaire narrative plus normée, y compris le long métrage.

One Way Boogie Woogie 2012 et *Stemple Pass* sont en continuité avec cette approche structurelle. *One Way...* est une multi-projection à six écrans présentée dans la première salle, tandis que *Stemple Pass* est projetée sur un écran de cinéma standard, dans la deuxième salle de la galerie. Bien que ces deux œuvres



One Way Boogie Woogie 2012, 2012, installation vidéo HD à 6 canaux (couleur et son), vue de l'exposition présentée à VOX, photo : Michel Brunelle

soient distinctes, leur cohabitation incite à faire un lien entre elles.

Commençons d'abord par cerner le propos de la première œuvre. Les six écrans qui occupent deux murs (quatre sur le mur de droite et deux sur le mur du fond), représentent des moments filmés dans différents coins de Milwaukee, ville où l'auteur a passé son enfance. Plutôt que de représenter des endroits jouant explicitement de la référence mémorielle, l'auteur montre des lieux relevant de ce que Gilles Deleuze appelait joliment des « espaces déconnectés », c'est-à-dire que les lieux exposés sur les six écrans témoignent de l'urbanité nord-américaine et n'ont pas de liens entre eux, si ce n'est la portion de la ville où ils se trouvent, comme nous allons le comprendre. Nous voyons un entrepôt situé dans un secteur industriel, une route dans un quartier semblable où roulent des voitures, etc. Au bout d'un moment, chaque image passe au noir, puis les lieux sur les écrans s'intervertissent. Benning suggère que cette chaîne de projections peut être lue comme un seul film.

Comme il est souligné dans la documentation accompagnant l'exposition, « [c]e qui ressemble, de prime abord, à une série de plans ordonnés au hasard se révèle progressivement être un seul film de quatre-vingt-dix minutes, projeté de gauche à droite sur les six écrans depuis six points de départ différents mais équidistants ». Comment comprendre cette grille de lecture, dans la mesure où un point de vue sur une cheminée d'usine, ou encore sur une enseigne en néon rougeoyant, participe en fin de compte de la production de six tableaux distincts en plans fixes dont le lien narratif demeure ténu ? La donnée narrative brouille ici les pistes d'interprétation plutôt qu'elle ne les suscite.

Le lien que l'on peut faire entre la première œuvre et la seconde (toutes deux réalisées en 2012) a trait à cette intégrité du cadre toujours fixe dont le sens et la portée, rattachés au point de vue, s'appliquent peut-être à échapper à l'interprétation traditionnelle. James Benning n'a pas été élève de David Bordwell en vain, lui qui a incarné le pragmatisme universitaire américain,

introduisant dans un seul et même système théorique la construction du récit cinématographique. L'on pressent que l'une des issues à ce système parfois oppressant, pour un cinéaste expérimental qui veut forcément en découdre avec la forme, peut consister à désinvestir le cadre de toute intentionnalité, c'est-à-dire de point de vue. En effet, rarement le cadre peut-il ici être rattaché au point de vue, pour esquisser une réponse à la question « qui regarde ? ».

Dans *Stemple Pass*, il n'y a qu'une façon de répondre à cette question et elle est factuelle, concrète : le point de vue correspond au lieu où l'on a posé la caméra pour cadrer. Cette œuvre fait allusion à la figure de Ted Kaczynski, mathématicien et terroriste surnommé Unabomber qui a, pendant vingt ans, commis des actes meurtriers aux États-Unis, en ciblant notamment des professeurs d'université et des hommes d'affaires et en mystifiant le FBI. Dans la société de contrôle actuelle, le réflexe interprétatif du critique devant une œuvre expérimentale de cette sorte, où la caméra est fixe, où la durée même

du plan semble suppléer au point de vue pour le spectateur, aurait pu consister en l'évocation de la caméra de surveillance. Or, cela paraît intenable. La caméra est de toute évidence posée en hauteur, peut-être dans un arbre face à une petite cabane dont seule la fumée qui se dégage de la cheminée témoigne d'une présence, inscrite dans le champ de l'image. Mais, au bout d'un moment, l'on entend une voix lire le récit qu'avait transcrit Unabomber dans un cahier en 1985, récupéré après son arrestation par le FBI, avant d'être décodé et utilisé par James Benning, qui en a fait la lecture en 2011.

Le regard du cinéaste passe donc par la voix et celle-ci pose de manière indistincte entre son point de vue et celui de l'Unabomber. Mais le cinéaste ne s'identifie pas à ce dernier ; il en est détaché ; il est son interprète objectif. Les cahiers de l'Unabomber étant codés et chiffrés, c'est en l'occurrence le Benning mathématicien qui intervient pour en faire l'interprétation, puisqu'il est titulaire d'une maîtrise en mathématiques de l'Université du Wisconsin. En ce sens, cette seconde œuvre offre des clés pour comprendre aussi la première. Le cinéaste adopte le rôle du transcripteur ; il enregistre, sans chercher à témoigner ni à contempler. Sa caméra, sous un cadre fixe, enregistre une réalité matérielle que les projecteurs haute définition en place dans la galerie décodent. C'est ce que nous voyons, et peut-être Benning est-il aujourd'hui l'un des rares cinéastes travaillant en numérique qui a su malicieusement, par son approche structurelle, exprimer les effets et les conséquences formelles immédiates de ce format qui domine le monde des images en mouvement.

—
Guillaume Lafleur a publié de nombreux articles, notamment à propos de l'histoire du cinéma québécois et du cinéma expérimental. Il est programmateur-conservateur du cinéma québécois et canadien à la Cinémathèque québécoise.
 —

Kathleen Ritter

Camoufleurs

Battat Contemporary, Montreal
 December 4, 2014 to February 8, 2015

This captivating exhibition of new work by Kathleen Ritter is aptly and enticingly titled *Camoufleurs*. A camoufleur was a person – usually an artist, usually a woman – who designed and installed military camouflage in one of the world wars of the last century. The term relates to all First and Second World War specialists in the art of camouflage.



Camoufleurs, installation view, Battat Contemporary, 2014–15, photo: Paul Litherland