Document généré le 23 avr. 2024 02:19

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Thomas Corriveau, *Autofictions*, Galerie Graff, November 13 to December 20, 2008

James D. Campbell

Numéro 82, été 2009

URI : https://id.erudit.org/iderudit/538ac

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

Campbell, J. D. (2009). Compte rendu de [Thomas Corriveau, *Autofictions*, Galerie Graff, November 13 to December 20, 2008]. *Ciel variable*, (82), 72–73.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

saupoudrée d'images du bourlingueur et de ses bourlingues. En d'autres lieux, ce sont lichens, animaux dont plusieurs ours, détails des terres vues et explorées. Les images sont, la plupart du temps, hautes en couleurs et l'usage occasionnel du noir et blanc rehausse, paradoxalement, ce foisonnement.

Quant à leur contenu, il est diversifié mais tourne essentiellement autour de quelques axes. Il y a, on l'a dit, les cartes et représentations géographiques qui offrent une idée des voyages effectués pour glaner ces images. Il y a aussi celles des environnements immédiats et des habitants accidentellement croisés : animaux et détails de la flore, formations géologiques, montagnes et autres accidents de terrain... et de rencontres. Mais l'essentiel du propos tourne autour de ces *Rivières de feu* qui sont des références à des sites volcaniques de toutes sortes du Nord du Québec, du Kamchatka (Sibérie) et de la Terre de Feu (Chili). Ces endroits approchés, visités, sont présents par des vues en plongée de méandres semi-liquides, de lacets et sinuosités, de figures de la terre, amas de neige et autres hiéroglyphes de la planète comme vue du ciel, depuis un satellite. L'on se retrouve sans cesse à voyager entre les images à ras de sol, prises dans le cours même de l'expédition, et celles saisies à distance, comme désireuses de donner du recul et du souffle, de l'air, à celui qui vit le tout en différé, le spectateur.

Reno Salvail, *L'intimité des fluides* (diptyque), 2008, de la série *Les rivières de feu*, épreuve au jet d'encre sur papier chiffon, 165 x 107 cm

On ne peut s'empêcher de conclure à une sorte de géographie du récit, une sorte de construction qui offre la terre et ses lieux comme propos narratif, en une sorte d'effort de liaison qui forme discours et histoire. Mais, en un sens, il n'y a pas lieu de voir ici un travail tendant vers une histoire en propre et en détails. Certes, il y a bien des allusions, des semblants de fils narratifs qui tressent leur filigrane. Quelque chose se trame en fait qui est du ressort de l'histoire et du cumul biographique. Car il y a évidemment carnet de voyage, journal de bord.

J'ai gardé l'essentiel pour la fin : la projection vidéographique qui vient, depuis le plafond de la galerie, se jeter sur un écran à même le sol. On y voit d'étranges compositions liquides, des miasmes, liqueurs, sérosités, plasma, lave, magma. Le tout dans une farandole où tous les composés s'étirent, se recomposent, serpentent. Les rivières de feu volcaniques deviennent fluides aqueux corporels; cet état premier, essentiel de la matière géologique, inorganique, renvoie aux éléments du corps, aux écoulements sanguins, réseau fondamental qui rejoint toutes parties et tous membres, irriguent depuis le cerveau jusqu'aux organes. Du coup, confronté à ces images, le spectateur s'interroge et se repositionne par rapport aux autres images. Il les regarde maintenant avec un zeste de suspicion. Il y a, là-dedans, il le voit bien maintenant, des prises rapprochées de corps, des images de satellite, des photos d'os, le tout organisé pour évoquer des volcans, des éruptions, des mouvements chtoniens. Le diptyque final vient sans doute tout éclairer. Il met en parallèle l'image bleutée d'un homme, torse nu, manifestement en train de subir un traitement de chimiothérapie et l'image rougeâtre d'une sorte d'hématome ou de lésion en version agrandie. Les tumeurs auraient donc envahi tous les organismes et celui de notre planète rejoint le corps propre de l'homme, lui aussi en butte à la déliquescence funeste.

—

***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.*

—

Thomas Corriveau, *Noyade*, 2008, from the series *Autofictions*, 2005-2008, Inkjet print on paper, 96 x 120 cm

Thomas Corriveau

Autofictions
Galerie Graff
November 13 to December 20, 2008

We are living in a telematically attuned present tense. We are bombarded, even besieged, by endless streaming images and data feeds coming in from all sides, all the time. How we fend off the barrage or negotiate détente with it shapes the condition of our being here, in an image-fraught universe.

Coming to terms with our entrenched "telematic culture"[1] has meant cultivating a new set of behavioural norms, ideas, media, ethics, and – for artists – expressive means. Either one grows a thick epidermis and returns to the art of yesterday, or one cultivates open pores and uses technology to pursue the art of the future. Thomas Corriveau has open pores, all the better to absorb by osmosis and creatively transform the wealth of images into the suppliest integers of an aesthetic wholly and uniquely his own. Effectively, he becomes not servant, but proprietor.

In his new works from the series titled *Autofictions (Self-Fictions)*, Corriveau creatively redirects and mediates the flow of data, choosing images from the Internet, newspapers, and other archives – from the trash stratum to the iconic. He then mediates them, appropriates them, exercises control over them, and makes them his own with ingenuity, gusto, playfulness – and a certain measure of the macabre.

Corriveau's expressive means are impressively varied. He elides photography, drawing, painting, and digital printmaking in the construction of his works. He begins by identifying a pre-existing image that possesses, for him, real immediacy, and that has visceral impact; images that he recognizes as highly charged or somehow iconic, he will appropriate and infiltrate accordingly, transposing his own image within the *mise-en-scène*. He then methodically divides the image into a multiplicity of coloured zones. These are meticulously and laboriously redrawn. He often employs a geometric grid, as he regulates the composition, and then reorders these re-drawings using digital technologies. While photography rules here – the image is the crux, the inspiration, after all – Corriveau the draughtsman is triumphant.

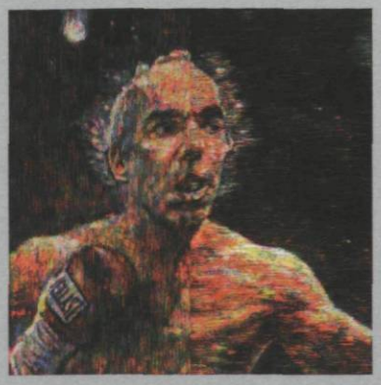
His face does not scream out at us, even if it does appear, at times, to be screaming. Sometimes, we identify it only after we have digested the overall work. Then, uncannily, the artist's face emerges from the backdrop with a spooky ubiquity, a Woody Allen Zelig for today. Whether the image is appropriated from art history or from across the full array of the popular culture, the instant of recognition is accompanied by a powerful sense that Corriveau has subsumed and somehow owns it.

I mentioned the macabre earlier. One of the most delightful works in the show was Corriveau's fictional obituary, with his birth date (1957) and death date (the date of the vernissage of his exhibition). The portrait of the artist drowning derives from found images of someone swimming, which the artist transformed into a harrowing record of his own death by water.

These works were decidedly not clever fictions that merely offered a vicarious thrill for the informed viewer. While Corriveau is the protagonist of his own self-fictions, he

effectively interrogates the nature of our relationship with representation. He has spoken eloquently of seeing himself as the proverbial ghost in the machine, working away invisibly in the innards of his computer, using telematic means to defeat the hegemony of telematics in a world gone increasingly awry and insane.

Corriveau explores the meaning of the self-portrait in a very innovative and intuitive way. In the exhibited works, his choices were always right on target. But he is no narcissist. Nor is he a solipsist. If he were, his work would be hermetically sealed off and empathy would not be possible. His work is all about the communal sharing of images. He knows that today, we



Thomas Corriveau, *Boxeur*, 2008, from the series *Autofictions*, 2005-2008, Inkjet print on paper fixed on canvas, 109 x 109 cm

do not think, see, or feel in isolation. When we look at his John Wesley Harding work, we think of that album and what all the changes that Bob Dylan went through meant to us. Similarly, the Munch masterwork *Self-Portrait, Between the Clock and the Bed* (1942) means so much to many of us and triggers memories of seeing it in situ, as does that same Munch work subsequently mediated by Jasper Johns. Both are icons of art history. Here, we have both Munch and Johns mediated by Thomas Corriveau, whose presence as the figure is recognized only after all that historical processing. The artist has tapped into our collective memory by identifying the power that images hold over us.

Corriveau has a sly, subversive – maybe even anarchistic – sensibility. One might more appropriately say, then, that he has a survivalist mentality, and that these *Autofictions* are portraits of a wily survivor: namely, himself.

—

1 British artist and theorist Roy Ascott invented the term "telematic art" to describe the use of online computer networks as an art medium.

—

James D. Campbell is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publications across Canada.

—

Bas Jan Ader

Gravité, Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal
Du 8 janvier au 21 février 2009
commissariat : France Choinière

Gravité. Le titre de l'exposition n'a rien d'un frontispice plus ou moins fabriqué. Se jouant du déplacement, l'art de Bas Jan Ader fait cohabiter et se rencontrer l'ensemble des valeurs d'emploi de ce mot. Cette gravité dont il est question concerne autant celle « qui peut entraîner les pires conséquences » que la qualité quelque peu sentencieuse d'un ton, d'une attitude. Et surtout cela a à voir avec le phénomène physique des lois de l'attraction. Chez Bas Jan Ader ces trois sens accolés à ce même terme cohabitent et se rencontrent en une dimension à la fois laconique et poétique qui participe de l'insaisissable. Car, paradoxalement, analyser et décomposer ses films, ses photographies risque d'en briser la cohésion tant le récit ne peut en être fait que dans son exacte description.
Maniant une forme extrême d'ironie et de distance, Bas Jan Ader allie la neutralité « informationnelle » des procédures d'expérimentation et des modes d'opération de l'art conceptuel à une position « mélancolique » voire « romantique » détonante.

I'm too sad to tell you (1971) est l'une de ses œuvres les plus connues. L'artiste s'est filmé en train de pleurer à chaudes larmes. Au-delà de toute tentative d'explication, l'incompréhensible chagrin qui nous est montré déborde vers le non-dit. Le spectateur se perd en conjectures quant à l'origine de ce débordement lacrymal. Une forte émotion est communiquée tant la sincérité de l'artiste est apparente. Cependant les raisons de la tristesse du performeur lui échappe. Celle-ci semble en même temps n'obéir qu'à un cahier de charges strict également livré à l'observateur. Bas Jan Ader se conforme au mode d'emploi écrit au générique et qu'il s'est lui-même prescrit : « Pleurer pour toute la durée du film » . Dénuée de toute motivation plausible, en l'absence de contenu narratif, l'émotion ne deviendrait dans ce film qu'une abstraction, un concept. Plus que cela, le film révoque en fait le côté factice de l'oppositon « art faculté d'imagination et science de la vérité ». En lieu et place, Ader fait de l'art la possibilité d'une vérité vécue en propre.

Combien de fois a-t-on entendu dire que l'art conceptuel était « aride et sans émotion» ? Intitulée *Romantic conceptualism*, une exposition de groupe mise sur pied en 2007 par la Kunsthalle de Nuremberg où a été projeté ce film de Bas Jan Ader contredisait cette affirmation. L'exposition démontrait comment un certain néoromantisme et le recours au sentiment participent de cette tendance. France Choinière voit plutôt chez Ader «l'expérimentation de cette idée du tragique ». Son art serait une tentative de « recadrer sans chercher à les valider les motifs clefs du romantisme ». À cet égard, selon elle, les œuvres de Bas Jan Ader démontrent à quel point « l'art conceptuel est redevable de l'esthétique du sublime ».

De la même façon, les performances filmées de ce cascadeur de l'absurde qu'est Bas Jan Ader témoignent d'une certaine forme d'héroïsme dandy. On retrouve ce romantisme de l'exploit inutile mais en version grandiloquente dans le land art que désapprouvait Ader et chez nombre d'autres artistes conceptuels de l'époque. On peut penser en particulier à l'ascension du Kilimandjaro de Richard Long. *A contrario*, comme chez Matta-Clark qui recusait cette forme atemporelle de tourisme esthétisé ou chez Chris Burden, Ader en se

Bas Jan Ader, *Nightfall*, 1971, film 16 mm transféré sur DVD, 4 minutes 10 secondes

faisant le sujet et l'objet de ses dérisoires et sérielles entreprises icariennes détourne à vide toute quête d'héroïsme qui ne correspond plus au monde dans lequel il intervient.

Bas Jan Ader, *Fall II, Amsterdam*, 1970, film 16 mm transféré sur DVD, 25 secondes

Se condamnant à la chute et affrontant la catastrophe ordinaire, il n'est question chez lui que d'exploit en pure perte. Se laisser tomber d'un arbre ou du toit d'une maison. Se plonger volontairement dans l'obscurité « qui tombe » en fracassant les ampoules électriques d'un lieu clos (*Nightfall*) n'est pour Ader qu'un face-à-face avec la mise en épreuve. Son entreprise dès lors ne peut se réduire à une approche de la dérision ou au spectacle de l'échec.

Dans ses films tels *Fall 1* (Los Angeles), *Fall 2* (Amsterdam), *Geometric Fall* et *Organic Fall* où il ne fait que tomber à répétition, Ader tente de comprendre par lui-même les mécanismes qui président tout autant à nos mouvements les plus simples qu'à nos rêves les plus héroïques. À la même époque où les hommes envoient d'autres hommes sur la Lune, Ader reprend tout à zéro. Son exercice est celui de la fondation. Ce que met à nu son refus de tout spectaculaire, c'est bien la limite de ce que valent nos rêves, de ce que peut le corps, les limites de son énergie comme de ses ressources. En d'autres termes, ni plus ni moins que le réel.

On connaît la suite. La biographie de Bas Jan Ader nous renvoie à ce zéro insupportable et originaire de l'accident. Parti de Cape Cod, l'artiste entreprend en 1975 en solitaire la traversée de l'Atlantique. Un petit voilier de 13 pieds doit l'amener à Land's End, au Royaume-Uni. Ader voulait faire de ce périple une performance intitulée *In Search of the Miraculous II*. À son arrivée aux Pays-Bas, une exposition prévue au Musée de Groningen devait en rendre compte. L'embarcation fait nauffrage. Bas Jan Ader meurt, âgé de 33 ans.

Rédécouverte à la fin des années 1980, la figure de cet artiste d'origine néerlandaise qui a surtout vécu en Californie fait aujourd'hui l'objet d'un véritable culte. En 1973, Ader avait monté une installation temporaire à Halifax, au Nova Scotia School of Design and Art. Dazibao présentait cet hiver la première exposition posthume de ses œuvres au Canada.

—

***René Viau** est journaliste et critique d'art. Il a collaboré à de nombreuses publications en France et au Québec et est l'auteur de plusieurs ouvrages sur des artistes québécois. Il a publié en 2006 un roman* Hôtel Motel Les Goélands *(Editions Leméac, Montréal) à l'atmosphère proche du* road movie.

—