

André Cornellier, McCord Museum of Canadian History, Montreal, 8 April to 16 October, 2011

Zoë Tousignant

Numéro 90, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65996ac>

[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

Tousignant, Z. (2012). Compte rendu de [André Cornellier, McCord Museum of Canadian History, Montreal, 8 April to 16 October, 2011]. *Ciel variable*, (90), 83–84.

de mensonges. De quoi serait-elle responsable? A-t-elle tenté de mentir lors de ce test? A-t-elle déjà violé la loi? On l'interroge à ce sujet, sans que l'on sache ce qui lui est vraiment reproché...

L'ambiance de surveillance est amplifiée par une image des *Working Paths*, photo qui montre un ouvrier au loin, et sur le sol des traces du chemin emprunté par d'autres individus pour se rendre travailler dans des usines... On les surveille. Mais pourquoi?

Manifestants, ouvriers, mère de famille, tout le monde semble sujet à être questionné, criminels potentiels...

On se croirait presque dans *La colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, œuvre qui décrit un système judiciaire où le condamné n'est pas au courant de sa faute, ni de sa peine d'ailleurs, ni même du fait qu'il a été condamné. Ce livre, comme l'explique la critique Marthe Robert, interroge les « grands thèmes de la pensée et de la littérature juives – l'Exil, la Faute, l'Expiation, ou si l'on veut en termes plus modernes, la culpabilité liée au déracinement et à la persécution ». Mais bien sûr, nous pourrions aussi voir dans ce dispositif un écho à la faute originelle au sens chrétien, thème qui, malgré la prétendue laïcité de nos institutions, hante encore profondément nos sociétés.

Ce thème de la culpabilité est de l'ordre des valeurs que la société moderne inculque à chaque individu : nous ne travaillons pas assez, nous vivons collectivement au-dessus de nos moyens, le déficit économique est la responsabilité de chaque citoyen... Les médias désignent même la

somme d'argent que représente par habitant cette dette nationale. Mais qui parle des compagnies qui, durant les années 1970, 1980 et 1990 ont trouvé tous les moyens de ne pas payer leur juste part des impôts? Mais cela ne s'arrête pas là.

Dans nos sociétés, il y a une prolifération de caméras de surveillance même si, de l'aveu même de forces policières comme Scotland Yard, ces quadrillages de l'espace public par ces caméras n'ont pas permis une réelle baisse de la criminalité. Et puis il faudrait expliquer comment de nos jours, dans bon nombre d'entreprises, les subordonnés n'ont pas le luxe d'un bureau fermé et peuvent donc être vus et entendus de presque tous. De plus, dans bien des compagnies qui offrent des services par téléphone, les employés sont écoutés et même enregistrés (pour améliorer la qualité du service!). Nous sommes tous coupables d'être de potentiels profiteurs du système, qu'il faut continuellement espionner. Et nous sommes tellement habitués à cette suspicion que la majorité d'entre nous ne la remet plus en question.

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault montre comment à la fin XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle s'est instauré un nouveau système dans lequel le citoyen se doit d'être docile au pouvoir. Foucault parle de procédés destinés à rendre dociles les individus, procédés de surveillance continue, surveillance hiérarchique, « petites techniques de surveillance multiples et entrecroisées, des regards qui doivent voir sans être vus ». Il montre comment dans les prisons, écoles et



Le polygraphe, 2011, vidéo, 13 min 25 s, photo : Emmanuelle Léonard

entreprises, l'architecture moderne a participé à ce réseau de surveillance.

Foucault montre aussi combien, au nom de la loi, de l'ordre social, les systèmes de répression et de contrôle des citoyens ont été amplifiés.

Ce philosophe explique enfin comment, déjà au XVIII^e siècle, cette fausse idée de l'augmentation de la criminalité était utilisée pour mettre en place un système répressif plus efficace. Pourtant, les sociologues montrent clairement que la criminalité n'était pas nécessairement en hausse à cette époque, tout comme de nos jours ils peuvent démontrer qu'elle est en baisse pour la majorité des crimes.

Mais bien sûr dans ce système de surveillance, nous sommes tous aussi de potentielles victimes. Voilà comment,

par la peur, on arrive à nous faire accepter d'être sans cesse surveillés.

Bien sûr, Emmanuelle Léonard tente de trouver des moyens de renverser la situation en s'appropriant en tant qu'artiste les outils mêmes de cette observation : appareil photo avec téléobjectif, dispositifs de l'interrogatoire et du polygraphe... En utilisant ces systèmes à une fin artistique, Léonard tente d'en montrer la mécanique presque théâtrale.

— Professeur et commissaire d'exposition, **Nicolas Mavrikakis** est critique d'art au journal *Voir*. Il a écrit des textes pour plusieurs revues, certaines dont il a été membre du comité de rédaction (ETC et Spirale). Il est aussi assistant-directeur à la revue *Espace*. —

André Cornellier

McCord Museum of Canadian History, Montreal

8 April to 16 October, 2011

Two photographic panoramas evocative of nineteenth-century popular entertainment were recently on view at the McCord Museum of Canadian History. The first was a panoramic vista made by the Wm. Notman & Son studio in 1896. The larger of the two, titled *The Great Mural*, was created by photographer André Cornellier in 1996, exactly a century later. Both show a 360-degree bird's-eye (or God's-eye) view of Montreal, as seen from the southwest.

Mounted in a large room, on a wall opposite the 1896 panorama, Cornellier's piece seems, at first glance, to be a prime example of the practice of "rephotography." Although rephotography has scientific application – in the study of environmental and social change, for example – it has reached popular consciousness through photographers like Mark Klett, whose work has been disseminated in such books as *One City/Two Visions: San Francisco Panoramas, 1878 and 1990* (1990) and *Third Views, Second Sight, A Rephotographic Survey of the*



Est de la ville, hiver, 1996, close-up of the mural composed of 1,300 photos, gelatin silver prints, 3.7 m x 18.3 m

American West (2004). The principal aim of rephotography is to capture, by adopting key visual strategies, the transformations undergone over time by a particular site, object, or person. In the case of site-driven rephotographic projects, much importance

is placed on the accurate duplication of the original photograph's conditions of production: the camera used, the angle from which it was taken, and the specific time of year and day are usually replicated to a T. The choice of the original photograph is also

paramount, since the effects of change are most evident when, in fact, certain elements of the scene are unchanged; the full significance of the rephotographic act cannot be grasped if a given site has been altered beyond recognition.

Although, as we are told in the brochure accompanying the McCord exhibition, Cornellier's *Great Mural* was prompted by Klett's photographs, it does not entirely follow the tenets of rephotography. It may be that Cornellier took these tenets as a starting point and ran with them, with the aim of creating something closer to a work of interpretation than of replication. In terms of methodology, Cornellier's panorama differs substantially from Notman's. The 1896 panorama, the first ever to offer a 360-degree view of the city, is composed of nine horizontal photographs made with an 8' x 10' view camera on a single summer day, from atop a power station situated on the corner of William and de la Montagne streets. The beauty and interest of the nineteenth-century images are in part due to the amazing level of detail provided by the large-format negatives; it is all too easy, when looking at these prints up close, to start believing in the fallacy of infinite photographic detail, made famous by Antonioni's 1966 film *Blow-Up*.

Cornellier's piece was produced with a hand-held Leica over the course of a year, in different seasons and at different moments of the day (including the evening), from the roof of an industrial building on Dominion Street, near Notre-Dame. The resulting

work combines 1,300 prints, selected from an astounding 5,000 negatives. Measuring 3.7 metres high and 18.3 metres wide, *The Great Mural* is shaped to loosely resemble a pair of lips – a reference to Man Ray's 1934 painting *À l'heure de l'observatoire – Les amoureux*, which depicts a female mouth floating above a Parisian cityscape. Cornellier's decision to represent Montreal through a collage of 1,300 prints contributes to the monumentality of the work, yet it also makes it almost impossible to grasp as a whole. It is as though it can be experienced only at close range – as though each of the 1,300 images needs to be investigated as a single unit. One might suggest that the individual prints that make up *The Great Mural* act as symbols of the minutiae of everyday life in the city. Without being equally revelatory (some show empty expanses of sky, while others show pedestrians going about their business), each print comes to stand in for the multitude of largely insignificant occurrences, lives, and places that, combined, create a complete yet fractured picture of the urban experience.

Rather than replicate with accuracy the Notman panorama's comprehensive and precise depiction of Montreal as viewed by an all-seeing and all-knowing God (God



Centre-ville, automne, 1996, vue rapprochée d'une murale composée de 1300 photos / close-up of the mural composed of 1,300 photos, épreuves argentiques / gelatin silver prints, 3,7 m x 18,3 m

being in the detail), Cornellier has created a vision of the city that emphasizes the fluid, lived moment. Instead of merely capturing change, Cornellier's rephotographic act embodies it. Here is an instance of rephotography that takes change itself as one of its formative principles.

—
Zoë Tousignant is a Ph.D. student in art history at Concordia University. She holds a master's degree in museum studies from the University of Leeds. Her doctoral research concerns photographic modernism in Canadian illustrated magazines between 1925 and 1945.
—

Captatio oculi

Galerie [Séquence], Chicoutimi
Du 28 avril au 5 juin 2011

Les collaborations entre le commissaire Sylvain Campeau et la galerie [Séquence] sont fructueuses. On se rappelle, entre autres, le passage de *Fauna secreta* en 1999, ou encore celui d'*Inférences narratives* en 2009, une rétrospective du travail de l'artiste d'origine néerlandaise Wyn Geleynse, qui persiste dans la mémoire des sens. Mentionnons également que la vitrine du centre d'artistes sert d'écran de projection vespéral suite à une initiative de Campeau. Le plus récent des projets issus de cette féconde complicité s'appelle *Captatio oculi*. Produite par Molior et présentée à [Séquence] au printemps dernier, l'exposition occupait l'entièreté des salles de la galerie. Elle réunissait des œuvres de Jean-Pierre Aubé, de Sofian Audry, de Martin Boisseau et d'Alexandre Castonguay.

D'abord, ces quatre artistes utilisent des procédés et instruments technologiques dans leur recherche artistique. Mais encore, le commissaire s'est intéressé surtout aux différences dans leur façon d'explorer ces outils ainsi qu'à l'idée de captation présente dans leur démarche. Il proposait, en conséquence, des œuvres aux caractères fort distincts bien qu'apparentées. Dans l'ensemble, la panoplie



Jean-Pierre Aubé, *Titan et au-delà de l'infini* (détail), 2007, installation vidéo, galerie [Séquence], Chicoutimi

technologique déployée contribue à l'esthétique des installations. Cependant, elle ne constitue pas la limite de l'expérience et ne ralentit en rien une réflexion plus fondamentale. Les niveaux technique et logique sont rapidement franchis, et non pas parce que la simplicité des moyens raccourcit le trajet. C'est grâce à une poésie immersive et immédiate, à laquelle les

personnes présentes se voient participer. « Certes, écrit Campeau en guise d'intention, chez chacun, le sens est un projet ; il est le résultat d'un *work in progress*. Il est performantiel, *poesis*, en instance de constitution. Mais au-delà de tout cela, la sophistication informatique le dispute ici parfois au transcodage des données formant image ». L'image photographique

traditionnelle a bien pu muter pour devenir image mouvante en contexte d'installation, sujet cher à Campeau.¹

Ainsi, en passant par la technologie, tout deviendrait donnée numérique, matière transposable d'un code à un autre. Jean-Pierre Aubé a traduit, dans son *Titan et au-delà de l'infini*, les données télémétriques d'un message radio de deux minutes en