

CV Photo

Sylvie Readman Portraiture

Manon Gosselin

Numéro 29, hiver 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16275ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gosselin, M. (1994). Sylvie Readman : portraiture. *CV Photo*, (29), 26–31.

Portraiture readman sylvie man

L' image photographique est un leurre stable qui ni ne parle, ni ne bouge. Elle est, dans son exposition, toujours vue en train de restituer, d'un seul coup, et à chaque apparition, sa propre opération dans la *lisibilité* des accents de sa forme.

Le procès photographique surviendrait avec chaque menace d'utilisation. Il resurgirait à toutes ces fois où ça se fixe définitivement, lorsque prise, lorsque manipulation et révélation se capturent pour ouvrir le champ à une image fort fabriquée.

Des deux postures fondamentales qui sont à l'œuvre dans la fabrication de l'image photographique, la première serait celle qui dévoilerait la photographie comme vecteur passif d'enregistrement et de signification. Mettant l'accent sur la force métonymique de la photographie, cette attitude procéderait en faisant glisser la lecture de l'image directement vers son référent, soit ce morceau du monde saisi. Alors, l'image photographique simulerait le *ça-a-été* (Barthes) tout en dissimulant l'effort construit qui est à l'origine de sa révélation. Usant de cette manière, l'activité photographique aurait le pouvoir de redonner l'illusion d'un réel déjà constitué – déjà-là –, construit seulement parce que surpris par un objectif. L'image photographique ferait alors entièrement semblant d'être, en dépit de ce *manque-à-être* qui la constitue.

Il y aurait aussi cette autre posture qui, accumulant les gestes de menaces – manipulations, coupures, surimpositions, caches – à l'égard de la photographie comme empreinte, pointerait jusqu'à l'excès ce *manque-à-être* de la photographie. Dans cette perspective, l'image photographique serait le résidu d'un procès de fabrication où seraient mises à vue les tensions et distorsions entre le signe photographique et son référent. Désirant substituer un construit à une empreinte, cette posture viserait avant tout à s'affranchir du *caractère indicial* qui colle à la tradition photographique, menaçant ainsi la puissance d'évocation, cette vérité du temps qui adhère au morceau du monde prélevé. Elle s'en affranchirait en restituant une réalité visuelle qui ne serait que le produit condensé des procédés de sélection, de transformation, d'interposition et de distorsion. Alors, le *ici* photographique (l'image photographique vue dans son exposition) éclipserait, après avoir été travaillé dans l'après-coup de la prise, le *là* du référent.

Le procès photographique de Sylvie Readman est pleinement porté par cette deuxième attitude. C'est en remarquant, au moyen d'images photographiques construites, les présupposés ou assumptions sous-entendus par la pratique photographique, qu'elle contribue à faire dévier le regard – la *conscience spectatorielle* (Barthes) – fasciné par l'objectivité apparente de l'image photographique.

En relevant les manques ou caractères lacunaires du médium photographique en regard de la peinture, du cinéma, de l'acte performé; en remarquant la fixité, le mutisme, le mimétisme, le tranchant de la photographie, Sylvie Readman construirait ainsi un monde

Sylvie Readman est née à Québec en 1958. Elle obtient un baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval (Québec) en 1981, et une maîtrise en photographie de l'Université Concordia (Montréal) en 1988. Depuis 1982, Sylvie Readman a participé à de nombreuses expositions individuelles et collectives au Québec, au Canada et à l'étranger. Elle vit et travaille à Montréal.

Manon Gosselin vit et travaille à Montréal. Elle a fait des études en arts visuels, et termine présentement une maîtrise en Études des Arts à l'Université du Québec à Montréal. L'étude de la photographie fait l'objet de ses principales recherches. Elle a publié, dans le numéro 26 de CVphoto (1994), un article sur le photographe Louis Lussier.

Sylvie Readman was born in Québec City, in 1958. She holds a B.A. in visual arts from the Université Laval (Québec City), and an M.A. in photography from Concordia University (Montreal), in 1988. Since 1982, Sylvie Readman has participated in numerous solo and group exhibitions in Québec, Canada, the United States and Europe. The artist lives and works in Montreal.

Manon Gosselin lives and works in Montreal. She has studied visual arts, and is presently working toward an M.A. in art studies at the Université du Québec à Montréal. The major part of her research deals with the study of photography. Earlier this year, Manon Gosselin published an article on the photographer Louis Lussier in CVphoto (no 26).

The photographic image is a fixed lure, one that neither talks nor moves. When exhibited, it quickly reinstates the operations that render *intelligible* the accents of its form.

The photographic trial arises with each threat of usage. It resurfaces with every definitive fixing, with the taking of the photograph, when manipulation and revelation capture each other, affording the creation of a clearly fabricated image.

Of the two fundamental postures at work in the making of the photographic image, the first is the one that reveals photography as a passive vehicle for recording and signifying. Calling upon photography's metonymical force, this first operation causes the reading of the image to be immediately oriented toward its referent, toward the seized fragment of reality. As a consequence, the photographic image simulates the *what-has-been* (*ça-a-été*, Barthes), while dissimulating the constructed effort at the origin of its revelation. Adopting this particular method, photography is thus able to reconstitute the illusion of an already-constituted *real*, of a *real* that would not have been constructed had it not been startled by the lens. Therefore, in spite of the *lack-of-being* that constitutes its very essence, the photographic image drastically pretends to be.

Then there is this other posture that accumulates threatening gestures – manipulations, cuts, superimpositions, maskings. With regard to photography as imprint, this method calls an excess of attention to photography's *lack-of-being*. In this perspective, the photographic image would appear to be the residue of a trial of fabrication, bringing into sight the tensions and distortions between the photographic sign and its referent. Wishing to substitute a construction for an imprint, this second posture seeks above all to rid itself of the *indicial character* proper to the photographic tradition. It becomes a threat to evocative power, to the truth of time adhering to the grasped fragment of reality. It liberates itself in order to reinstate a visual reality that is no more than a condensed product of procedures of selection, transformation, interposition and distortion. Consequently, the photographic *here* (the photographic image as seen during its exhibition) slips away after having been worked on in the aftermath of its taking – the referent's *there*.

Sylvie Readman's photographic trial fully embraces this last approach. It is by pointing out, by means of constructed photographic images, the presuppositions or assumptions underlying the practice of photography that she is able to deviate the regard



DENIS MAILLET

◀ Bruissements, 1993

Émulsion photographique
Diptyque : 320 x 206,5 cm

Rustling, 1993

Photographic emulsion
Diptych: 320 X 206,5 cm

Mirare, 1993 ▶

Émulsion photographique
Diptyque : 263 x 158,3 cm

Mirare, 1993

Photographic emulsion
Diptych: 263 X 158,3 cm



LOUIS LUSSEUR



LOUIS LUSSEUR

◀ Le Cinématographe, 1991

Photographie noir et blanc
Diptyque : 101 x 324 cm (ens.)

The Cinematographer, 1991

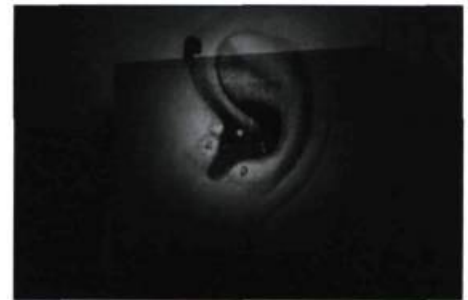
Black-and-white photograph
Diptych: 101 X 324 cm (together)

Le Cinématographe, 1991 ▶

Photographie noir et blanc
Diptyque : 101 x 324 cm (ens.)

The Cinematographer, 1991

Black-and-white photograph
Diptych: 101 X 324 cm (together)



LOUIS LUSSEUR



DENIS MAILLET

◀ Autoportrait à la fenêtre, 1993

Émulsion photographique
169,5 x 247,5 cm

Self-portrait at Window, 1993

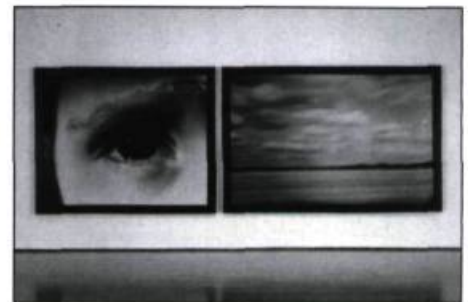
Photographic emulsion
169,5 X 247,5 cm

Percée, 1993 ▶

Émulsion photographique
Diptyque : 169,5 x 465,5 cm

Opening, 1993

Photographic emulsion
Diptych: 169,5 X 465,5 cm



DENIS MAILLET



DENIS MAILLET

◀ Du fond de l'horizon, 1993

Émulsion photographique
Diptyque : 335,5 x 239 cm

On a Distant Horizon, 1993

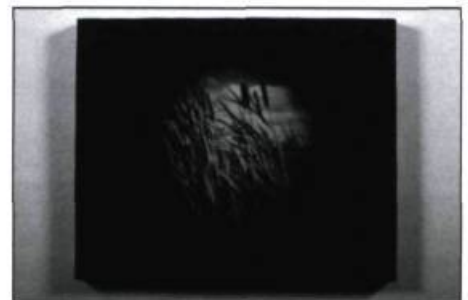
Photographic emulsion
Diptych: 335,5 X 239 cm

Suite écliptique, 1993 ▶

Série de 7 photographies
57 x 70 cm (détail de 7)

Ecliptic Suite, 1993

Series of 7 photographs
57 X 70 cm (detail of 7)



LOUIS LUSSEUR



Bruissements, 1993

Rustling, 1993

iconique à distance du réel qui viserait, par le frayage et par l'ostentation du manque, à créer l'événement d'un portrait.

Les images photographiques produites par Sylvie Readman en 1993 s'arrêtaient justement à fixer photographiquement quelque chose du portrait. À l'exception de *Mirare*, ces images font partie de la séquence photographique intitulée *Champs d'éclipses*¹. Pour introduire cette séquence, Sylvie Readman écrivait :

« À l'origine de ce projet, il y a eu d'abord un désir de rencontre entre un modèle, une caméra et moi-même. Ces rencontres qui devaient m'amener à réfléchir sur le portrait, elles furent pensées ici et avant tout comme une expérimentation photographique avec des proches. Né de ces explorations spécifiques, l'acte photographique fut progressivement envisagé comme une expérience qui trouvait des affinités certaines avec la figure de l'éclipse. »

Si l'on considère les dispositifs photographiques qui sont à l'oeuvre pour constituer ces *champs d'éclipses*, force est de remarquer l'occultation du nom propre (ce portrait est le portrait de qui ?), l'obnubilation du corps par son démantèlement et son grossissement (ce corps appartient à qui et ressemble à qui ?) et l'obscurité provoquée par les fragments de paysages surimposés, qui travaillent à masquer les traits de ce visage que devrait pourtant fixer le portrait ou l'autoportrait.

1. Exposition inaugurée au Musée d'art contemporain de Montréal, Série Projet 6, 1993 et itinérante dans certaines institutions canadiennes jusqu'en 1995.

– *the spectatorial consciousness* (Barthes) – fascinated with the apparent objectivity of the photographic image.

By calling attention to photography's lacunary aspects (its immobility, its muteness, its mimesis, its decisive cut, its adherence) in light of painting, film, and the performed act, Sylvie Readman constructs an iconic world, removed from *the real*. Through its will to relate and its ostentatious *lack*, her construction strives to bring about an event of portraiture.

Indeed, these images produced by Readman in 1993 attempt to photographically fix something of the portrait. With the exception of *Mirare*, they belong to the series *Champs d'éclipses* (*Ecliptic Fields*).¹ As an introduction to this sequence, Readman wrote:

At the origin of this project was the desire to bring together a model, the camera and myself. These convergences that were to orient my reflection on the portrait were conceived here, and above all, as a photographic experimentation with friends or family. Born of these specific explorations, the photographic act evolved progressively toward an experience related, in certain ways, to the figure of an eclipse.

Considering the photographic devices at work in *Champs d'éclipses*, we cannot help but notice the occultation of the name (whom is this portrait of?), the obnubilation of a deconstructed and

1. *Champs d'éclipses* is also the title of an exhibition of Sylvie Readman's works presented as part of the Project Series (no 6) at the Musée d'art contemporain de Montréal, in 1993, and travelling throughout the country until 1995.

Occultation, obnubilation, obscurisation, surimposition sont des figures éclipse. Le portrait est figuré, en ce sens qu'il ne survient qu'à la suture des procédés photographiques qui travaillent à l'occulter partiellement, à le distraire. Le portrait apparaît donc dans un mouvement d'avancée et de retraite – là, pas là –, et se jouerait de sa propre disparition.

Si l'artiste n'avait pas pris le soin de laisser une trace écrite en nommant le portrait – « *Ces rencontres qui devaient m'amener à réfléchir sur le portrait elles furent pensées ici et avant tout* » – personne ne l'aurait probablement vu.

Car ses portraits se portraiturent dans l'après-coup de la prise, dans la réflexion (image mentale) que la photographe (et le spectateur), en (se) projetant, se fait de ses propres modèles – proches, intimes, homme, femme, enfant, elle-même, lui-même.

Le portrait s'intrigue de sa propre absence. Il se donne démembré. Il n'est plus que bouche, joue, œil, front. Il est éclipsé. Il est à peine le portrait de « de »... Il est le portrait du portrait.

Voyons *Bruissements* (320 x 206,5 cm). Une bouche rouge, fardée, ouverte, énorme. Nœud originel du souffle, orifice de la parole. La bouche est nourrie, la bouche absorbe et restitue; par elle, nous nous rejetons hors de nous. Une bouche de femme, fardée, parlant. On n'entend rien. Sur sa lèvre supérieure, balayant comme une plume, son nez obscurci, un arbre qui figure graphiquement l'espace vide où souffle le vent qui apporte, qui se meut, qui donne direction à l'espace. Déjà avec *Les Vertus cardinales* (1990-1991), Sylvie Readman travaillait littéralement la représentation des normes spatiales en se jouant des limites de la photographie.

Comment voir la parole? La photographie agirait ici comme un photogramme (*frame*) sans film, et c'est par la ruse et l'artifice (diptyque et surimposition) que la photographe appellerait ce *manque* (la photographie en manque de cinéma) dans le pli de ses images. En surimposant une image à une autre, Sylvie Readman tenterait ainsi d'approcher, dans les limites du photographiable, la durée étendue et le mouvement déplié qui sont à l'œuvre dans la fiction cinématographique.

Pour fabriquer ses images photographiques, l'artiste rencontre tout d'abord un modèle qu'elle photographie en très gros plan, en utilisant une pellicule diapositive comme support à cette première image. Ensuite, elle projette sur cette première image révélée et projetée, une ou plusieurs autres photographies appartenant à son propre répertoire d'images. Puis, lorsque l'ajout se fixe, une nouvelle image est prise, tirée conventionnellement, rephotographiant ces projections.

Certains auront vu là, dans ces images photographiques de Sylvie Readman, la figure d'un palimpseste, une écriture sur une autre écriture pour effacer une première écriture. J'aurais plutôt tendance à décrire le fonctionnement de l'image surimposée comme une suture par projection. Suture et projection appartiennent en même temps au vocabulaire psychanalytique et cinématographique.

La lecture que j'esquisse ici du terme « suture » revient au vocabulaire cinématographique et restera

«... imaginez!... tout le corps comme en allé... rien que la face... bouche... lèvres... joues... mâchoire... pas une – ... quoi?... langue?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas une seconde de répétition... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez!... » Samuel Beckett, *Pas moi*, 1972



«... imagine!... whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... aw... never – ... what?... tongue?... yes... lips... cheeks... aw... tongue... never still a second... outh on fire... stream of words... in her ear... ractically in her ear... not catching the half... not the quarter... no idea what she's saying... imagine!... » Samuel Beckett, *Not I*, 1972

Le Cinématographe, 1991

The Cinematographer, 1991

enlarged body (to whom does this body belong, who does it resemble?), and the obscurisation caused by the superimposed fragments of landscape that mask the traits of a face, unable, thus, to fix the portrait or self-portrait.

Occultation, obnubilation, obscurisation, and superimposition are eclipse figures. The portrait is figured insofar as the photographic procedures that partially occult it, distract it, allow. As a consequence, the portrait is made manifest through a movement of push and pull, of appearance and disappearance. Had the artist not chosen to refer to her work as portraiture – “these convergences that were to orient my reflection on the portrait were conceived here, and above all...” – its identity as such would have most probably remained unknown.

These portraits portray in the aftermath of the taking (of the image), in the reflection (the mental image) that the photographer and the viewer, by projecting themselves, create of models – friends, family, man, woman, child, themselves.

The portrait is intrigued by its very absence. It is dismembered. It is no more than a mouth, a cheek, an eye, a forehead. It has been eclipsed. It is hardly the portrait of “of...” It is the portrait of the portrait.

Rustling (320 x 206,5 cm) shows a painted, red mouth, open, enormous: the original core of breathing, the orifice of speech. The mouth is nourished, it absorbs and restores. Through it, we reject ourselves outside of ourselves. The painted, talking, mouth of a woman. We hear nothing. Sweeping the upper lip like a feather, a darkened nose, a tree, a graphic representation of the empty space where blows the wind that brings, that changes, that gives the space a direction. With *Les Vertus cardinales* (1990-1991), Readman was already working with the literal representation of spatial norms, while playing upon photography's very limits.

How to see speech? Here, photography becomes a photogram (*frame*) devoid of film, and with guile and artifice (diptych and superimposition) the photographer integrates this *lack* (photography in lack of film) into the flow of her images. Through a process of superimposition and assemblage, Readman attempts to approach – within the limits of the photographable – the extended duration and unfolding movement of cinematographic fiction.

The photographer creates her images by first meeting with models that she shoots at very close range, recording their presence on slide film. She then projects onto this first image, itself revealed and projected, one or a number of other photographs selected from her own image bank. Once the added element is stabilized, fixed, a new photograph is taken, conventionally printed, re-photographing the projections.

While some may view Readman's photographic work as a form of palimpsest, as an effacing of writing by writing over the original words, I prefer to describe the technique of her superimposed imagery as a form of suture by projection. The terms suture and projection refer to the vocabulary of both psychoanalysis and cinematography.

Percée, 1993

Opening, 1993



2. Dans un texte paru en 1969 dans les *Cahiers du Cinéma* et traduit et publié en 1977 dans la revue *Screen*, Jean-François Oudart s'approprie du concept psychanalytique de suture à des fins de lectures cinématographiques. Il reprend ce terme pour remarquer les tentatives cinématographiques qui, comme celles du cinéaste Robert Bresson, cherchent à intégrer le spectateur, figure mouvante et absente, dans l'articulation imaginaire de la chaîne filmique.

2. In an article published in *Cahiers du Cinéma* in 1969, and subsequently translated and published in *Screen*, in 1977, Jean-François Oudart appropriates the psychoanalytical concept of "suturing," and integrates it into a cinematographic context. He borrows this term in order to explain the cinematographic attempts (as those of film director Robert Bresson) to integrate the viewer – an absent and moving figure – into the imaginary articulation of filmic process.

dans l'ombre de la psychanalyse. Son éclipse serait sa présence, pour préserver l'intimité du sujet que cette fouille aurait voulu menacer. C'est d'ailleurs ce que fait Sylvie Readman : protéger, rendre anonyme ces sujets qu'elle a pourtant approchés, intimidés, en très gros plan, avec son objectif. La suture² surviendrait à toutes ces fois où est opéré l'abolition d'un manque.

Ainsi, Sylvie Readman construirait des champs de récits empilés, des champs d'éclipses démesurés (taille muséologique contemporaine), en faisant appel aux *manques* de la représentation photographique.

Il me manque toujours le son de ta voix, la profondeur derrière tes yeux et le mouvement de ton corps dans le paysage pour faire un portrait. Alors, je te montre un oeil crevé et suturé par une projection, et j'insiste sur la vitesse du temps qui passe (*Percée*); alors je te montre une bouche obscurcie et suturée par les arbres au vent, pour quand même l'élever jusqu'au souffle de la parole (*Bruissements*); alors je te montre son front absent, son visage renversé, ses yeux fermés, suturés par ce paysage, pour te montrer des traces du mouvement de son corps (*Du fond de l'horizon*).

La portraiture de Sylvie Readman appelle, en bout de ligne, le spectateur absent. Elle le cherche en guidant son déplacement devant l'image, et à son tour, le spectateur est invité à se projeter, à se suturer aux champs de l'image, pour que cette fiction, littéralement photographique, puisse prendre, pour que le portrait soit.

In this instance, however, the usage of the term "suture" refers more specifically to cinematography. Its eclipse becomes its presence, shielding the subject's intimacy from the threat of a prying eye. Indeed, Readman protects and renders anonymous the very subjects she previously approached and intimidated with her lens. The presence of suture² is made manifest with each abolition of the gap of what is *lacking*.

Hence, Readman constructs disproportional (contemporary museological scale) fields of amassed narratives (ecliptic fields) by conjuring up the *lacks* of photographic representation.

To make a portrait, I'm always in want (in *lack*) of the sound of your voice, of the depth of your eyes, and of the movement of your body in a landscape. So I show you a punctured eye, sutured by projection, insisting on the speed of the passage of time (*Opening*). So I show you a mouth darkened and sutured by wind-blown trees that are able to restore at least its breath (*Rustling*). So I show you his absent forehead, his face tilted back, his shut eyes, sutured by the landscape, in order to make you see the traces of the movement of his body (*On a Distant Horizon*).

Readman's portraiture calls upon and reaches out to the absent viewer, while directing his or her movements before the image. In so doing, the viewer is invited to project and suture him or herself to the image fields, causing the photographic fiction to take place, and allowing the portrait to be.



Autoportrait à la fenêtre (169,5 x 247,5 cm) est sans doute l'exemple le plus frappant. Le spectateur, confronté à ce très grand objet photographique, pourrait se mettre naturellement en place, à distance de l'image, pour la saisir entièrement. Ensuite, il pourrait s'approcher un peu plus de l'image, pour voir comment – grain par grain – est figuré ce visage obscurci parce que démesurément grossi. En s'approchant, le spectateur éclipserait complètement le visage pour glisser dans cette autre image, beaucoup plus claire, ce paysage urbain de Montréal. En fait, c'est en approchant le lointain, en voulant scruter d'un peu plus près ce paysage, que le spectateur le ferait disparaître, pour le revoir apparaître et prendre sa place dans le champ de l'imaginaire.

La photographie est le lieu d'une scène où le spectateur constitue la fiction dans laquelle il se trouve.

Le procès photographique de Sylvie Readman est poïétique (selon Valéry, est poïétique : « la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen »). En ce sens, la photographe chercherait à représenter, par la création d'un objet visuel constitué d'images photographiques, le pouvoir qu'a la photographie de pouvoir sortir de ses gonds, de pouvoir frayer avec l'Autre, avec le spectateur absent, tout en respectant ses propres limites.

Manon Gosselin



Autoportrait à la fenêtre,
1993

Self-portrait at Window, 1993

Self-portrait at Window (169,5 x 247,5 cm) is undoubtedly the most striking example of this process. Faced with a very large photographic object, the viewer is able to position him or herself at an appropriate distance from the image, in order to seize it in its entirety. He or she may then move closer to the photograph,

to observe – in every grain of its surface – the representation of an obscured face, disproportionately enlarged. In approaching the image, the viewer completely eclipses the face, slipping into this other, less hazy image, an urban landscape of Montreal. In fact, by nearing what is far, by wishing to scrutinize distance at a closer range, the viewer causes the face to disappear and appear anew in the realm of the *imaginary*. Thus, the photograph becomes a scene in which the viewer creates fiction.

Readman's photographic process is poetical in the sense of the French *poïétique*, as understood by Valéry to mean "the creation of works in which language is both the substance and the means." In a similar way, by creating a visual object made of photographic images, Sylvie Readman seeks to represent photography's ability to extend itself, to reach out to the Other, to the absent viewer, while remaining, nonetheless, within the realm of its limits.

Manon Gosselin

Translated by Jennifer Couëlle