

## Road Runners, VOX, centre de l'image contemporaine, Cinémathèque québécoise, Montréal, du 6 mars au 30 mai 2009

René Viau

Numéro 83, automne 2009, hiver 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63687ac>

[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

Viau, R. (2009). Compte rendu de [Road Runners, VOX, centre de l'image contemporaine, Cinémathèque québécoise, Montréal, du 6 mars au 30 mai 2009]. *Ciel variable*, (83), 89–90.



Scott McFarland, *Orchard View, Late Spring; Vitis vinifera, Wisteria*, 2004, from the series *Gardens*, chromogenic print, Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa.

## Scott McFarland

**A Cultivated View**  
Canadian Museum of Contemporary Photography at the National Gallery of Canada, Ottawa

April 11 to September 13, 2009

Given his avid interest in gardening, west coast photographer Scott McFarland addresses the landscape with his photographs. Is he acutely aware of the history of landscape in art? The thirty-six works on view in this exhibition curated by Andrea Kunard reveal McFarland to be a very aesthetic, informed photographer. His photos address their subjects as a painter might have in the nineteenth century. The people are of our time, but the scenes might have been painted by Thomas Gainsborough or Joshua Reynolds had they lived in the twenty-first century. McFarland's lens exploits the landscape, even characterizes it as an archetype. In doing this, he makes a point, for landscape and ideas of nature are as categorical and idealized as they ever were ... A car commercial on TV can tell you as much!

McFarland presents human players gardening, relaxing, riding horses, or visiting a zoo in landscapes as ambiguous and artificial as they look natural. A subtle subtext to his *A Cultivated View* exhibition is our capacity to dominate, modify, play with, or orchestrate nature, even when we do not know that we are doing it. The message about control of nature, though modest, surfaces in *Spraying, Norman Whalley Applying Aphid Solution* (2004), an image of a gardener quietly going about his work.

Powerful for its simplicity, *Gorse and Sky* (2008) shows a spray of gorse bush on a hillside. One cloud hovers above. In the distance, a tiny cluster of Moslems are turned to Mecca praying, a clue to this work's contemporary context. *Fallen Oak Tree* (2008) also has a simple beauty worthy of the American painter Thomas Vicat Cole or another Hudson River School artist. Garden scenes such as *Hill Garden Pergola at Inverforth House* (2007) show cultivated species with a "natural" complexity. They have been arranged into areas, with walls separating them. Spread out, this garden is a transitional one, dominance of nature has made way for a *laissez faire* approach to cultivation. Still other photos are reminis-

cent of Manet's *Déjeuner sur l'herbe*. Scale and distance – from the people to the dogs, to various other people sitting, kneeling, or lying down on the grass – give *View of the Vale of Heath, Looking Towards Hampstead* (2007) a "naturalism" that is as romantic and contrived as were John Constable's nineteenth-century views of Hampstead. McFarland's landscapes play on the way we read visuals today, and this makes them distinctly – ingeniously – of our times. The visual elements in a photograph are not segregated or objectified, but part of an overall flow – the image as part of a screen, let's say – but a very novel, static, and digitally enhanced viewfinder if there ever was one. Classic and contemporary come together in *Dipping, Conrad Arida with Mother and Child Wading in the Water* (2004). A mother dips her child in the fountain; a pair of pink flip-flops and a towel are strewn nearby. The man in the scene dips his foot in the water hesitantly. The scene is near-biblical. Another photo, *Discussing, Michael O'Brian with Artist and Model on his Property* (2005), has a similar close-up depth, and we see the human, the body, all the activity in a contemporary context, less framed by the frame. The implication is

that space continues beyond the frame or borders, making this a virtual still life.

*Pouring, Ben Kubomiwa Treating Fountain with Potassium Permanganate* (2007), with its vivid dye dissolving in front of an orchestrated waterfall scene, and *Trapping, Ernesto Gacutan Positions Against Fauna* (2003), with a scene of a man setting a cage trap in a garden, again subtly look at what we do to nature, and not all of it is good. If ever there was a photographer who emblemized the contemporary language of the landscape it is McFarland, not just for his content – people, plants, trees, landscapes – but also for the way he unframes the scenes that he captures, as if he were entering captions in a photo book on contemporary myth. As an artist he understands how we have placed ourselves, and our civilization, vis-à-vis nature as we cultivate, consecrate, orchestrate, and bulldoze, eternally changing and reconfiguring the landscape. And so his photographs are as much about what has eternally driven us as humans as it is about the landscape or nature. It's a cultivated view of our primordial drives, all very scenic, with vistas, planar visions, and people moving in and through photographic scenarios as if it were all a stage and the people in it merely players.

—  
**John Grande's** *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* was published by *Pari Publishing (Italy)* in 2007 ([www.paripublishing.com](http://www.paripublishing.com)). *Art Allsorts: Writings on Art & Artists, vols. 1 and 2* (2008/2009) are available at *John Grande is curator of Earth Art 2009 at the Royal Botanical Gardens, Hamilton* ([www.rbg.ca](http://www.rbg.ca)). [www.grandescritique.com](http://www.grandescritique.com)  
—

## Road Runners

VOX, centre de l'image contemporaine, Cinémathèque québécoise, Montréal  
Du 6 mars au 30 mai 2009<sup>1</sup>

Dans *les Fraises sauvages* de Bergman, la route à coups de *flash-back* fait remonter le fil du temps et permet de revenir à la source, vers l'enfance. *Il Viaggio in Italia* de Rossellini oblige les protagonistes à éprouver la pérennité des choses. C'est à Pompéi devant les amants enlacés et saisis par la lave que le couple en crise se redécouvre.

Partir à zéro, c'est en même temps transformer, éclairer ou racheter tout ce qui peut rendre la vie difficile à supporter. Le voyage atteint son moment de vérité en transcendant le quotidien. *Easy Rider* (1969) se fait l'emblème d'une nouvelle cinématographie. Projetant les utopies et les cauchemars de l'époque, la moto de Dennis Hopper et de Peter Fonda nous emmène jusqu'au délire psychédélique. À l'heure du déplacement des personnes

et de la déterritorialisation, les road movies de Wim Wenders conduisent au désert où toute distinction est aplatie. Refuge, souvenir, non-lieu, utopie... aujourd'hui dans le road movie l'origine elle-même est devenue hybride. Au-delà d'un lieu originel et non contaminé, c'est une nouvelle mixité, le mélange, et toujours le conflit et le dialogue des codes, qui font sortir les protagonistes d'eux-mêmes. Au cinéma et en littérature, le road movie permet de fixer et de confronter l'identification tant personnelle que collective à une histoire à jamais inachevée de perte et de rédemption. Si le road movie donne forme au passé qui a posé ces acteurs ici et maintenant, il le rachète du même coup face à un avenir en forme d'espace virtuel, vide et prégnant où tout est à gagner, où tout est à faire.

Initiée avec le western, la métaphore du voyage, celle du chemin chaotique, a beau être usée à la trame, le rêve pourtant subsiste. Au-delà de tout galvaudage, en s'attachant au thème du road movie, à la Cinémathèque et à VOX l'exposition *Road Runners* nous rappelait la puissance de cette métaphore. En parallèle avec des projections de films et à l'aide de ces topos



John Massey, *This Land (The Photographs)*, 2008, épreuves numériques à développement chromogène, 69,8 x 190,5 cm chacune, photo: Michel Brunelle.

cinématographiques, Marie-Josée Jean, commissaire de l'exposition, a centré cette thématique sans cesse à réinterpréter sur l'analyse des singularités que connaît le road movie en se transposant et se réactivant en différents formats : vidéo; cinéma et livres d'artistes; photographies; installation. La « mise en scène » transversale qu'est cette exposition se pose en exemple.

Bib! Bib! Faisant office de générique, le cartoon créé en 1949 par Chuck Jones renforce à l'entrée de l'expo à VOX les liens avec la « séance » cinématographique. D'emblée, les accélérations caricaturales du personnage pourchassé par Coyote et les expédients dont use ce dernier nous ramènent aux images modernistes du déterminisme de la machine sur fond de fonc-

tionnalisme musclé et machiste. Dans la lignée de la fascination futuriste pour le couple automobiliste-moteur, la poussée balistique de la vitesse engendre une violence. Elle réclame le vide. *Royal Road Test* (1967), un livre d'artiste d'Edward Ruscha, documente en détail l'impact d'une Buick Le Sabre 1963 et d'une machine à écrire Royal.

L'emprise de la route fend le paysage. Elle le départage en y imposant sa mainmise. L'urbain et le rural s'y interpentrent et se désintègrent dans ce sillage. Ce sont aussi les notions d'espace, de distance et de temps qui sont en cause.

La volonté de traduire cette expérience non structurée fait naître de nouvelles correspondances formelles. Jack Kerouac pour *On the Road* dactylographie presque d'un jet son manuscrit dans un état proche de l'improvisation. Le document épouse la fluidité du sujet en se déroulant entre deux rouleaux. Pour mettre en forme les impressions fugaces du voyage, d'autres artistes dressent d'autres télescopes. Dans *Highway 37* de Bill Vazan, les visions photographiques syncopées d'un itinéraire en boucle autour de l'île de Montréal alternent avec le diagramme d'une carte routière. À l'inverse, l'empreinte d'un pneu par Rauschenberg dans *Automobile Tire Print* (1953) s'imprime sur une vingtaine de feuilles pliées évoquant une carte routière et recrée graphiquement une linéarité inattendue.

Avec *Re-Writing Freud* (2005), Simon Morris pose un autre défi à la rationalité instrumentale de la route. Des papiers découpés avec, imprimés dessus, des mots tirés des écrits de Freud se recomposent en de nouvelles phrases après le passage en trombe d'une voiture. Se faisant création langagière, la collision détermine ces « cadavres exquis ». La vitesse se décline en parallèle au surgissement de l'inconscient. En position d'écoute psychanalytique, la rencontre de l'autre est aussi celle de la pesanteur d'une vie ordinaire. John Massey, en contraste avec la fin des grands récits et la solidarité communautaire des années 70, fait émerger l'un de ces innombrables petits récits déphasés

qui s'associent à autant de solitudes. Sa vidéo explore lieux communs et banalité. As *the hammer strikes* (1980) documente la conversation de l'artiste avec un auto-stoppeur en route pour Toronto. À côté des essuie-glaces balayant le pare-brise, un autre écran présente des images (danseuses *topless*, émissions de télé) en rapport avec les propos échangés.



Roman Signer, *Kayak*, 2000, DVD, 5 min 18 s, avec l'aimable permission de Videoart.ch, Zofingen.  
Droite: Jon Sasaki, *The Destination and the Journey*, 2007, HDV, 2 min 5 s, photo: Michel Brunelle.

La vidéo intitulée *Halcion Sleep* (1974) montre son auteur Rodney Graham sous l'effet d'un puissant sédatif. En pyjama, il dort sur la banquette arrière d'une voiture qui traverse Vancouver. Aussi indifférent qu'inconscient, le dormeur est ballotté sans volonté d'un point à l'autre. Ce transit aveugle a quelque chose du songe du somnambule alors que la mobilité du véhicule s'oppose à l'immobilité de l'un de ses occupants. En même temps, le sommeil n'est plus individualisé ou intériorisé dans l'espace privé. Il appartient au vu de tous. Cette passivité et cette résistance rendent caduque toute connotation de dépassement et encore plus de dépaysement. Le sentiment qui en émane est celui de la fin de toute exploration. Le monde ne recèle plus de parcelle inexplorée. Comme en témoignent les cinq épreuves de *Pictures of car radios taken while good music was playing* (2004) d'Hans-Peter Feldman, la voiture devient un habitacle claustrophobe qui se referme sur son occupant.

Ici l'homme y économise tout effort. Dans un confort absolu, il vise la loi de la moindre action. Images détournées des messages publicitaires, *Windy Day*, *Silver Sunset* et *Daybreak* 2005-2008 de John Massey renforcent cette hypertrophie par les suggestions d'un univers fermé et assujéti à la consommation. L'intérieur d'une voiture de luxe sert littéralement de

cadre à une série de paysages et de couchers de soleil aussi clichés que factices. L'artiste américain Chris Burden, en concevant le *B Car* (1975) qui ne consomme que deux gallons d'essence pour parcourir 1 000 milles, se réapproprie de façon toute personnelle l'aventure automobile. Hors cet exercice *ex nihilo* de la fondation, seul l'accident ou son simulacre – voir Paul Virilio – peut redonner crédit au sublime et à l'héroïsme, et ce, dans une posture élégiaque érigeant l'imprévisible et l'après-coup en principe. Structurée sous la forme d'une catastrophe routière, une installation de Kerry Tribe recrée à la façon d'une cascade cinématographique le dérapage sur chaussée glissante d'une Volvo qui se rebiffe en traversant une tempête de neige simulée.

« Tous ces Howard Johnson, ces Holiday Inn, ces Sunset Motel, ces Hillcrest Court, ces Pine View Cabines... le nom de ces villes et de ces motels qui défilent a quelque chose d'incantatoire », écrit Na-

bokov dans *Lolita*. Déclinant à la Cinéma-thèque de façon plus « vintage » le road movie en rappelant Walker Evans et Robert Frank, Stephen Shore s'y raccroche avec ce même goût du nomadisme et de la liberté en mouvement qui avait inspiré les premières lignes de *Sur la route* : « Sal avait longtemps rêvé de voir le pays ». Sa publication *A Road Trip* (1973) semble en un premier temps animée de la même mythologie que celle des hits de la pop music tels *Route 66*. « Going West! » Ici cependant le kitsch établit une distance. Les photos de chambres de motels, les vues d'autant de Main street de petites villes ou d'artefacts de mauvais goût s'allient à des notes et documents tels reçus d'essence, bibles de motel, factures de McDo, cartes postales. Le tout constitue un journal de bord de la traversée d'une Amérique profonde postmoderne à la Baudrillard où tout se ressemble.

Face à cette artificialité, le cinéaste Iranien Abbas Kiarostami conjugue documentaire et poésie. Comme chez Rossellini, le road movie se fait quête ou procession existentielle. *Roads of Kiarostami* (1995) se tisse de résonances personnelles, de rimes visuelles et musicales, de correspondances suggérées. Proche du *Land Art*, le panorama grandiose de ces chemins à travers la montagne traduit en un paradoxe poignant le devenir minuscule du protagoniste.

1 Road Runners. VOX, centre de l'image contemporaine. Du 6 mars au 30 mai 2009. Cinéma-thèque québécoise. Du 11 mars au 26 avril 2009. Sur les routes. Programmation de films. Cinéma-thèque québécoise. Du 11 au 19 mars 2009.

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

## Sylvie Readman

### *S'absenter*

Occurrence, Espace d'Art, and d'Essai Contemporain, Montreal  
May 14 to June 13, 2009

Sylvie Readman traveled to Argentina to create the core elements for her latest project, *S'absenter* (2009), exhibited recently at Espace Occurrence in Montreal. The refined and masterful seven photographs and three videos that form this project invite the viewer into a realm in which memory extends beyond the romantic terrain often associated with her creations. While the title suggests a void, this absence is filled with a tension in which the two media channel Readman's expressionistic images of the past into insistent activators of memory.

The still images in *S'absenter* are Readman's treatments of a ruined factory in Buenos Aires – a corpus of personal and historical signifiers. Individually, or in dialogue with the project's videos, these images contain connotative temporal and spatial metaphors highlighting modernism's tie to socioeconomic difference. As Paulette Gagnon has noted, Readman's photographs often result from the use of manipulative strategies that force "the spectator's gaze to confront the ambiguity of our relationship to reality."<sup>1</sup> However, *S'absenter* introduces a new component in Readman's vocabulary: while her photographs and videos continue their role as links to a poetic "collective and autobiographical memory,"<sup>2</sup> they also intervene as indigenous triggers in a social space in which private and public memories are tainted with human conflict.

The series, elegantly exhibited across the gallery's two rooms, provokes a sense of push-and-pull in visitors, as the photographs and videos envelop them in an experience of antithetical signs linked to constantly interplaying reminders of private and collective past. Readman introduces her narrative with *S'absenter video #1* – a video with sound – and a large photographic diptych, *S'absenter photographie #2*; the latter captures visitors' gaze as they enter, while the audio track of the former elicits attention in the opposite direction. The two photographs of a tall, abandoned factory chimney are the same exposure of the imposing industrial smokestack, one printed as a negative, the other as a positive toned in a yellowish green. The images point to photography's role in recording "a set of appearances from the otherwise inevitable supercession of further appear-

ances,"<sup>3</sup> while also acting as a paradoxical referent to a photograph from the artist's autobiographical memory. *Reflux ou les herbes fraîches* (1995) is remembered here: a landscape photograph of a stern vertical plant stem figuring in the left part of the image set unbending in a stormy field, just as the smokestack in *S'absenter* stands in the left of the photos, but in ruin. Meanwhile, from the facing wall, the video projects a loop of images overwritten with personal text as the clanging sound of banging pots evokes the popular uprising associated with Argentina's 2001 economic crisis, infusing the space with a tension linked to memories of social unrest. The video shows the textual side of an old postcard, empty except for the usual indications that include a photo credit, "Foto F. Bixio & Cia," this absence provoking a juxtaposition in which personal and historic memory meet as the