

Philippe Hamelin, *Transe*, AXENÉO7, Gatineau, Du 8 juin au 3 juillet 2012

Louis Cummins

Numéro 91, printemps-été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66492ac>

[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

Cummins, L. (2012). Compte rendu de [Philippe Hamelin, *Transe*, AXENÉO7, Gatineau, Du 8 juin au 3 juillet 2012]. *Ciel variable*, (91), 87–88.

in Alberta featured in the *Globe and Mail*. What strikes one in this tame version of Canada's untamed development legacy is any curatorial or visual editing (or could I say consciousness?) to provoke awareness of the errors and trials that development and disruption of a dizzying and dirty development and disruption of the land have produced. We are now producing a dizzying and dirty development legacy currently underway in Canada, produced by a very corporate not at all Canadian corporate grab. The one hint at this in the show is Geoffrey James's powerful *Black Lake, Quebec* (1993) with its sinuous black and gradated lines of mine tailings from Canada's asbestos industry. Why are there no photographs by Bob del Tredici (author of *The People of Three Mile Island*) documenting Canada's involvement in providing radium and uranium for the atom bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, or of the Aboriginals who worked in mines in Saskatchewan (and later died from the effects)? Without question, such incredible documentary photographs of Canada's nuclear industry should have been in this show. Del Tredici, who was co-founder of the Atomic Photographers Guild, is a visual cataloguer and documentary photographer with a conscience. In a post-Fukushima world, such photographs are topical and timely (and largely not seen in an era of conservative, politically correct museological curating), particularly in a show addressing Canada's industrial and colonial heritage.

Roy Arden's *Landfill, Richmond, B.C.* (1991), with its sparse tree and solitary telephone pole, is both so stark and so picturesque that it almost looks like a post-media Group of Seven landscape! Isabelle Hayeur's chromogenic print *Jade* (2004) from the *Model Homes* series (2004–07), with its image of a suburban house in mid-production, captures the current state of creation/production in the post-developed world with a keen anthropologist's eye.

What makes this show interesting is the regional cross-country balance of imagery. We see J. C. M. Hayward's series of Anglo

Newfoundland Development Company in Grand Falls, in which the construction of a pulp mill in 1905 is accompanied by logging and building documents. Hayward's *Wood Pile* (1912) exposes economies of scale in the same way that Burtynsky's *Oxford Tire Pile, California* (not in the show) does for our times. Both make landscapes out of human activity, the subject of this show. Alexander Henderson's albumens (1872–74) of construction of the bridges on the Miramichi capture structures at the point of being built as they interface with Canada's always incredible natural scenery. These photographs are fascinating for their exposure of the growing nature-culture divide in the developing Dominion of Canada. Like John Vanderpant's classic gelatin-silver print *No. 2 Towers in White* (ca. 1934), Montrealer Bill Vazan's *Visual Sphere from Jacques Cartier Bridge* (1975–77) is more art for art's sake, a visual and perceptual dialogue with structures that uses the bridge as a point of departure. Vazan's photograph is in the same league as Dieter Appelt's *Forth Bridge* series consisting of eight large-scale photographic panels exhibited at the Canadian Centre for Architecture in 2005 and now in its collection. With a more progressive and dramatic sense of Canada's incredible industrial history, this show would have been a must-see.

Photographs of industry in the land with no social and political context makes for an intriguing informational history of Canada's great and continuing industrial heritage. Like the lions at Trafalgar Square, centre-point of all that colonialism was or could be, "Songs of the Future" is a show that "looks good" but whose claws have been removed.

—
John K. Grande is the author of *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* (Pari Publishing, 2008). He recently co-authored Bob Verschuere's *Outdoor Installations* (Editions Mardaga, 2010) and contributed to *The New Earth Works* (ISC Press, 2011). He recently co-curated "Eco-Art" with Peter Selz at the Pori Art Museum in Finland. *Art & Ecology is being published in Shanghai in 2012.*
 —



J.C.M. Hayward, *Wood Pile*, 1912, gelatin silver print, 47 x 35 cm;
 John Vanderpant, *No. 2, Towers in White*, around c. 1934, gelatin silver print,
 35 x 27 cm, courtesy of Art Gallery of Ontario / AGO Image Resources



Disco solo, 2011, installation : bois, miroir, plancher lumineux, projecteur lumineux rotatif programmable,
 5 x 8 m, permission de l'artiste

Philippe Hamelin

Transe

AXENÉO7, Gatineau

Du 8 juin au 3 juillet 2012

Notre compréhension du cinéma semble souvent confinée à quelques paramètres qui relèvent davantage des apparences et des effets qu'il produit que de ce qui le constitue fondamentalement : un art de la « césure ». On pense le cinéma à l'aune de ses effets visuels (plans, mouvements de caméra, narration) plutôt qu'à celle de sa constitution disjonctive qui le définit à de multiples niveaux. De fait, ce sont les césures et les discontinuités qui, étrangement, instaurent un film comme un tout cohérent. Depuis l'interruption du faisceau lumineux par l'obturateur du projecteur, qui permet aux photogrammes de se mettre en place devant l'objectif, jusqu'aux cadrages qui fragmentent inévitablement les sujets,

en passant par les coupes du montage, tout, au cinéma, n'est que discontinuités, fragmentations et rapprochements insolites. La constitution des significations filmiques résulte de leur occultation opérée plus ou moins consciemment par le spectateur.

L'exposition *Transe*, que Philippe Hamelin a présentée à AXENÉO7 en juin 2011, mettait en place des dispositifs qui, bien que renvoyant explicitement à la culture d'Internet, s'inscrivaient aussi dans cette culture de la rupture, de l'espacement et des associations incongrues. *Transe* montrait l'impossibilité qui nous est faite d'être et d'exister ici et maintenant, en tant que sujet, dans un absolu de la présence. S'il y était explicitement question de réflexivité et d'images réfléchissantes, celles-ci se donnaient sous la forme d'un hiatus, d'un manque et d'une perte. Tout y était le produit de séquences dissociatives.

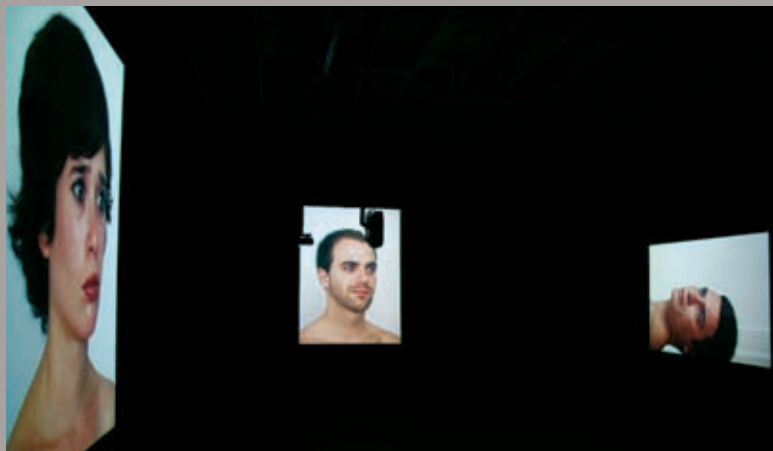
L'ensemble de l'exposition, comme le soulignait le commissaire et directeur d'AXENÉO7, Jonathan Demers, aurait pu s'intituler *Lumière*. Certaines œuvres

émanait effectivement de l'obscurité ; elles se donnaient d'abord comme faisceaux lumineux : des fibres optiques transmettant la lumière extérieure à travers un trou pratiqué dans le mur d'un espace réduit aux dimensions d'un placard, pour « Réflexion interne totale – translation », alors que « Disco Solo » produisait une lumière blanche et diffuse qui, s'échappant d'un grand cube noir, éclairait à peine la salle où celui-ci se trouvait.

Dans *Transe*, deux bandes sonores, de prime abord assez discrètes, unifiaient l'ensemble des œuvres en une seule installation. Une musique d'ambiance, de type « trance », créée par le Montréalais Bernardino Femminielli, accompagnait le visiteur au moment où il franchissait les portes de la galerie, produisant un effet de *fade in / fade out*, sorte de transit psychique le faisant passer de l'état banal de réceptivité de la vie quotidienne à l'état attentif et émotif que l'exposition engendrait. La seconde bande, accompagnant les trois projections vidéo de « Inside Out », provenait d'une source difficile à identifier qui envahissait finalement tout l'espace sonore.

« Inside Out », réalisée en 2005, était constituée de trois projections vidéo, chacune montrant un sujet, deux hommes et une femme, presque immobiles ; tout ce qu'il y avait à voir, c'était l'augmentation progressive et lente d'une tristesse, qui ne semblait pas jouée. Ces personnages, cadrés en gros plan, dirigeaient leur regard dans le vide. Le même *beat disco* minimal occupait l'espace sonore, donnant au spectateur le sentiment de partager les sensations internes des personnages. Mais celui-ci se trouvait à la fois pris à partie par ces images, par identification sympathique, et exclu, parce que n'étant pas interpellé, les personnages ne le regardant jamais. C'est cette décontextualisation, éprouvée

par le spectateur, qui leur donnait tout leur impact, transmettant cet étrange effet de dissociation qu'il ressentait. De plus, le son très présent, qu'on entendait par moments, n'était pas synchrone avec la montée des tensions émotionnelles des personnages. Ces disjonctions et associations qui visaient à une déconstruction des codes « cinématographiques » conventionnels permettaient en même temps de montrer leur fondement schizoïde.



Inside Out, 2005, installation vidéo : 3 projections vidéo synchronisées, dimensions variables, boucle de 5 min 5 s, permission de l'artiste

Dans la seconde salle, un cube noir émergeant du fond de la pièce, éclairé de l'intérieur, invitait le spectateur à se déplacer à l'écart vers un coin de la galerie. Sa face cachée s'ouvrait sur la surface d'une piste éclairée par en dessous ; un projecteur de discothèque produisait des motifs lumineux aux couleurs et formes variées en s'animant de manière apparemment aléatoire ; d'étranges sons mécaniques les accompagnaient, qui allaient s'intensifiant, puis s'apaisant. Le battement rythmique que nous avions entendu dans « Inside Out » restait tout à fait audible

dans cette salle. Encore une fois, images et rythmes sonores se dissociaient.

Le constat de cette double dissociation (image/son, son/environnement) ouvrait tout un pan de réflexions sur l'installation-exposition dans son ensemble et sur son inscription dans la culture actuelle. Des références explicites et évidentes y étaient faites à nos conditions d'existence dans le contexte des communications à l'ère cybernétique où nous sommes tous désincarnés,

« virtualisés » (« Réflexion interne totale – translation »). D'autres nous incitaient à penser à « la société du spectacle de soi » (« Inside Out » et « Solo Disco »). Mais aussi, tout, dans cette exposition, était en décalage ; non seulement sur le plan des objets eux-mêmes, mais en ce qui avait trait à la place que le spectateur occupait par rapport aux différentes composantes. Celui-ci était simultanément pris à partie par les dimensions dynamique et émotionnelle des œuvres autant qu'il en était exclu comme un être étranger et importun. Ainsi, *Transe* reproduisait tant les différents

clivages mis en place par le « cinématographique » que ceux qui appartiennent à la transmission cybernétique (qui, souvent univoque, ne relève plus, de ce fait, de la communication).

« Disco Solo » suggérait quelques images fortes de l'histoire du cinéma. On se souviendra de la réflexion à l'infini de J. F. Kane traversant la galerie des glaces, suite à sa rupture avec Susan Alexander, dans *Citizen Kane* (1941). Dans un autre film d'Orson Welles, *The Lady from Shanghai* (1947), Elsa Bannister et son mari s'affrontent, dans l'une des scènes finales, alors qu'ils se trouvent dans la chambre aux miroirs de Luna Park à Coney Island et se tirent dessus ; leurs images respectives éclatent en mille morceaux à plusieurs reprises avant qu'ils ne soient atteints par les balles de leur adversaire. « Disco Solo » faisait plus que cela : les miroirs qui se faisaient face dans cette œuvre, créant ainsi un espace virtuel infini, auraient dû avoir pour effet de reproduire également l'image du spectateur, mais il n'en était rien : dès l'instant où l'on se positionnait de manière à voir son reflet, comme Kane dans le film de Welles, on se plaçait en dehors du champ de ce reflet et on disparaissait de celui de sa reproduction virtuelle infinie. Le dispositif de cette boîte réfléchissante fonctionnait sans sujet, sans regardeur ni spectateur et peut-être sans auteur. On peut donc penser qu'à l'époque cybernétique, les moyens dont on dispose pour la mise en spectacle de soi ne sont plus que des simulacres des machines célibataires duchampiennes, sans sujets.

—
Louis Cummins est auteur, critique d'art et artiste multimédia. Docteur en histoire de l'art de la City University of New York, il s'intéresse à la critique des institutions et à la question de l'abjection dans l'art contemporain.
 —

Normand Rajotte

Like a Whisper (The Continuation)
 Galerie Pangée, Montréal

14 September to November 9, 2011

Every summer until we were teenagers, my sister and I spent three entire months running like wild things through the dense forest of the Laurentians. With our two neighbour friends and a borrowed husky dog, we explored every nook, cranny, brook, and blueberry bush of a stretch of about two kilometres around our cottage all day, every day. They were some of my favourite times, times of excitement, serenity, and free-spiritedness that I've attempted to re-create since – with only a modicum of success. So, when photographer Normand Rajotte told me of his return to the land and his purchase, with his brothers, of a little bit of wilderness at the foot of Mont-Mégantic, in the Eastern Townships, I viscerally understood the yearning that he had satisfied.

“The forest was always important in my childhood,” he told me as we walked through his recent exhibition at Galerie Pangée, “Like a Whisper (The Continuation),” which

featured thirteen small- and medium-sized colour landscape prints. “It was marvellous to me, by which I mean I marvelled at it. It was a place of fantasy tinged with surrealism – I'd see things that weren't there, perceive things that were just outside the periphery of vision.”

The body of work at Galerie Pangée was the second chapter of the “Like a Whisper” show curated by Anne-Marie Ninacs as part of Le Mois de la Photo de Montréal 2011 and concurrently exhibited at L'Arsenal, in Griffintown. Whereas for the works in that space Rajotte's lens was focused very tightly on nature's turf – most of them literally displayed a square metre or so of earth, soil, grass, or mud and the animal traces that they encase, which, for the artist, act as a reference to the photographic imprint – the photographs at Galerie Pangée took a greater distance from their subject. This show featured more traditional perspectives on landscape, shot with a tripod from a standpoint that allows the viewer to see ground, horizon, and sky, as well as the forest in all its thick intensity and evocative chaos. In a way, this was a departure for Rajotte; his previous two series have been



Comme un murmure (suite) No. 18, 2010, jet print on archival paper on aluminum, 102 x 102 cm, courtesy of la Galerie Pangée