

Isabelle Hayeur, *Vraisemblances*, Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 26 janvier au 21 avril 2013 et Musée régional de Rimouski, du 16 juin au 15 septembre 2013

Christian Roy

Number 95, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70010ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

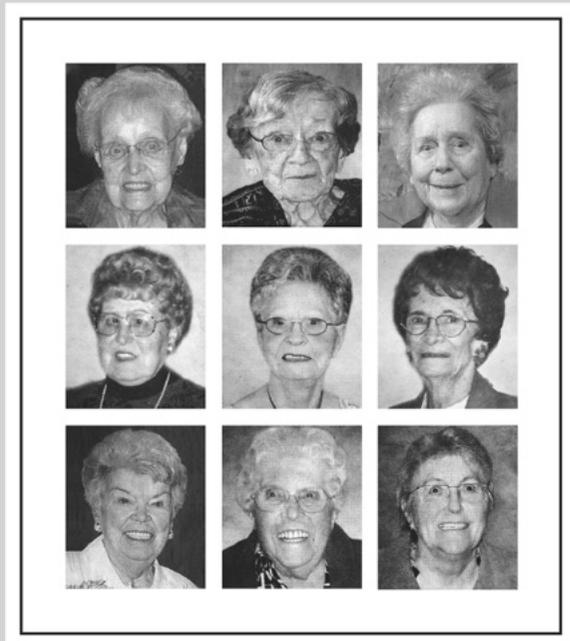
Cite this review

Roy, C. (2013). Review of [Isabelle Hayeur, *Vraisemblances*, Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 26 janvier au 21 avril 2013 et Musée régional de Rimouski, du 16 juin au 15 septembre 2013]. *Ciel variable*, (95), 90–91.

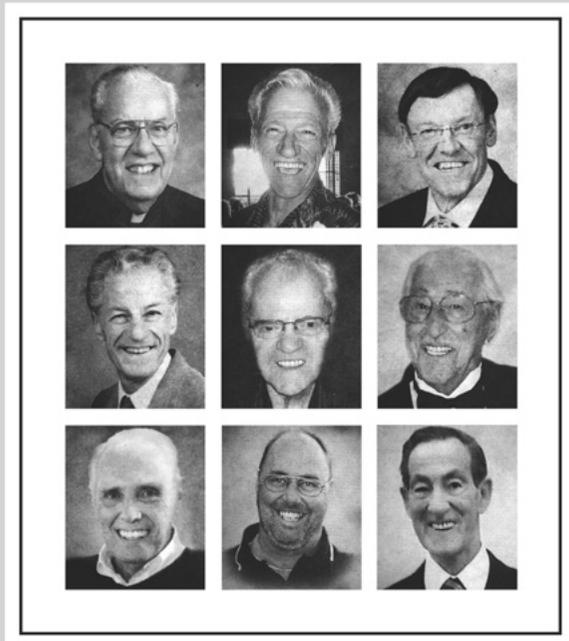
a kind of game: some, such as men in police uniforms and women wearing extravagant glasses, were obvious, whereas others, such as men with strange noses and women with dumbfounded gazes, were determined subjectively. Many of these organizational features were downright comical (one group, for example, presented men apparently possessed by the devil), prompting one to wonder why on earth these people's families felt it was a good idea to have their presumed loved ones remembered by such bizarrely unflattering portraits.

Such is the question that Pratte asked in the short text introducing the exhibition, in which he pondered the motives behind choosing to have these portraits stand as the final statement of a person's existence. Amassing this material is a process that the artist initiated in 2008, when he noticed, as he read the paper each morning at his local coffee shop, that the dead were frequently shown laughing. Since 2009, when he began to collect the images more systematically, he has built an extensive portrait gallery, which, he says, he has classified according to his own prejudices.

When Pratte talks about the ongoing project, there is little trace of sadness or overt paying of homage. His way of typologizing these figures undoubtedly emphasizes their weirdness and humorousness; it is as though we are being encouraged to laugh in the face of death. It is significant that those whose derision has been sanctioned are easy targets: elderly, white males and females form the bulk of the corpus. The exhibition included no portraits of visible minorities, an absence that is explained by the demographics of the selected newspapers' readerships, and Pratte deliberately left out images of babies and of mentally challenged individuals. Perhaps standing in for generic parent figures, these elderly, white men and women can be seen as emblems of a waning authority – and a waning society.



Des morts exemplaires, 2013, impression jet d'encre, 102 x 91 cm, permission de l'artiste



Pratte makes connections between this project and his other found-photograph works – for instance, the 2003 video *À rebours*, which is composed from a collection of unidentified negatives purchased from a curio shop. Here too, vernacular photographs deemed of little value have been salvaged and given new meaning. *Des morts exemplaires* also has commonalities with other, less likely of Pratte's works – for example, *Chiens trouvés*, a series of portraits of dogs tied up outdoors produced between 1999 and 2004, and the 2005 series *Dans le sac*, in which the artist captures discarded plastic bags littering the streets. In both of these cases, he manages to bring out the subtle idiosyncrasies of his subjects and imbue them with personality. He appears to look

upon such animate and inanimate objects with a great deal of empathy, as though he somehow identifies with those who have been left out in the cold.

Similarly, the portraits of the dead assembled in *Des morts exemplaires* invite us to cast a tender gaze on the small eccentricities of ordinary people. Although they function within a memorial device, the images that appear in obituaries are ephemeral; only those who knew their subjects can claim them as photographic cenotaphs. By gathering these nameless faces together in perpetuity, Pratte offers an opportunity to remember that people are indeed strange, and that this, in the end, is the heart of humanity.

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



Rivage (Lampsilis), de la série *Excavations*, 2008, impression jet d'encre, 99 x 220 cm

Isabelle Hayeur

Vraisemblances

Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Du 26 janvier au 21 avril 2013

Musée régional de Rimouski

Du 16 juin au 15 septembre 2013

Le titre de l'exposition organisée par Marcel Blouin au centre Expression qu'il dirige pourrait baptiser les nouveaux territoires de l'art photographique où s'est aventurée Isabelle Hayeur, sans craindre de se mouiller. Son parcours (qui fera l'objet d'une monographie publiée conjointement par les deux centres d'exposition fin 2013) l'a en effet menée, durant la dernière décennie couverte ici, des panoramas de *Destinations* (2003-2004), du tourisme de nature aux eaux troubles d'*Underworlds* (2008-) où elle a plongé avec sa caméra dans les plus tristes effluents d'Amérique du Nord, creusant toujours plus profondément, de *Maisons modèles* (2004-2007)

en *Excavations* (2005-2008), les contradictions que la société de consommation refoule hors du champ de son spectacle permanent. Surtout, par sa pratique d'un photomontage numérique pseudoréaliste qui en télescope les termes pour révéler l'unité sous-jacente de l'ostensible et de l'invisible, elle a quitté la terre ferme des conventions documentaires, renonçant aux certitudes objectives dont les clichés argentiques se voulaient garants, mais non au souci de témoigner d'un monde réel commun.

Or le terrain de sa quête de vérité ne peut plus être le même qu'avant que toute image devienne numérique, réduite à un poudroiement ductile de chiffres sans rapport essentiel à un monde extérieur, comme d'ailleurs l'économie mondiale financiarisée qui s'est imposée avec les nouvelles technologies. C'est peu de dire que le paysage a changé : il n'est plus trouvé quelque part pour être représenté, mais fabriqué en série et plaqué sur la table rase d'un terrain quelconque offert au développement. Dans ce monde artificiel, le paysage comme lieu est subsumé dans le genre pictural par lequel Hayeur s'obstine à évoquer ce qui reste d'un monde naturel jusqu'en plein non-lieu. L'équivalent numérique et métaphorique d'un bain révélateur de produits chimiques nous montre « la conquête du monde comme image » (Heidegger) à même leur développement respectif par la Technique, dans le pixel de la terre en suspension dans l'eau sale comme dans le grain des sédiments stériles de terrains vagues pétris d'ordures et de fossiles. La terre perd la consistance qui confère la certitude et ses restes sont drainés dans l'élément fluide d'une vérisimilitude qui n'est pas que trompeuse,

faisant discrètement signe vers le réel à même ses failles, ou bien, à même le flottement dépeint entre surface claire et profondeur trouble, révélant sous leur frontière psychique naturalisée ce que refoule la conscience quotidienne individuelle et collective, en vertu de la logique non oppositionnelle des rêves qui donnent accès à des vérités inconscientes.

Ainsi, perdant pied avec la référence analogique à l'objet, on ne se noie pas pour autant dans l'arbitraire du nouvel élément numérique si l'on sait y discerner l'allégorie de la constitution sociale du sujet contemporain, l'artifice assumé devenant plus vrai que nature. En ce sens, la vidéo *Losing Ground* (2009) distille l'œuvre d'Hayeur en parcourant ses thèmes, de la perte du terroir dévoré par une banlieue *lifestyle* à la piscine chauffée où folâtrèrent ses résidents, en vase communiquant avec la vase des eaux mortes dont se paie ce développement. Hayeur sait de quoi elle parle, marquée d'avoir vu les berges de la Rive Nord où elle a grandi submergée par ses effets. Ce traumatisme fondateur surgit des images inédites d'*Underworlds* comme un inquiétant bouillonnement (*Turmoil*) à l'avant-plan de jeux d'enfants au bord de l'eau (*Vacance*).

Le cours d'immersion dans le monde d'Hayeur se poursuit dans le sillage d'*Underworlds* avec la vidéo *Castaway* (2012), filmée dans un cimetière de bateaux de Staten Island, face à la Chemical Coast du New Jersey. La caméra amphibie dénie la mise à distance de ces basses œuvres de notre société ; telle une sirène, elle invite subliminalement le spectateur à se dissoudre dans la même soupe toxique que les bâtiments corrodés en décomposition à portée de l'industrie chimique qu'ils ont desservie, envahis à leur tour par



Déraciné, 2012, image tirée d'une vidéo HD, 10 min 45 sec

une nature dégradée. Un graffiti obscène entrevu sur une coque rouillée proclame lapidairement la philosophie qui préside à ce cycle entropique : « *Make Money, Have Sex* », une maxime que ne désavoueraient pas les spéculateurs responsables tant des bicoques désertées que des manoirs ostentatoires défilant sans solution de continuité dans le carrousel de portraits immobiliers de *Private Views* (2010). Cette vidéo met en scène le regard privateur qui rend invisible ce qu'il exclut dans la ruine comme ce qu'il garde jalousement : la barrière noire d'une *monster home* s'y surimpose comme celle d'une prison. De telles constructions stéréotypées poussent comme des mauvaises herbes et leur sont visuellement assimilées dans *Déraciné* (2012), au même titre que les déchets qui s'empilent dans les touffes chétives d'un terre-plein d'autoroute ; parmi ceux-ci, une tasse en styromousse nous interpelle

en gros caractères : « YOU ». Campant sur ces zones liminales entre nature et société, rêverie et conscience, image et réalité, Hayeur sait nous rejoindre personnellement en projetant au premier plan leur rapport ambigu, enfoui sous les apparences du contraire.

— —
Christian Roy, historien de la culture (Ph.D., McGill, 1993), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de *Traditional Festivals. A Multicultural Encyclopedia* (ABC-Clio, 2005), ainsi que de maints articles scientifiques. Il anime avec le psychanalyste Karim Jbeili un séminaire privé sur l'anthropologie historique de la postmodernité, basé sur des analyses de films (voir calame.ca). D'abord collaborateur régulier du « magazine transculturel » *Vice Versa* (1983-1997, réactivé à www.viceversamag.com), il l'est maintenant de la revue *Vie des Arts*, en plus de contribuer à *Esse*, ETC, *Ciel variable* et *Africultures*.

Chih-Chien Wang

Aussi loin que nous soyons, aussi près que je peux

Musée des beaux-arts de Montréal

Du 4 décembre 2012 au 17 mars 2013

Réunies dans une salle du Musée des beaux-arts de Montréal, le Carré d'art contemporain, les œuvres de Chih-Chien Wang semblent d'emblée vouloir nous rapprocher des choses et nous faire rencontrer des êtres. Les mots beauté et simplicité du quotidien nous viennent spontanément à l'esprit à la vue de ce travail. Dans cet espace spacieux, le spectateur aura à observer deux séries photographiques presque identiques, mais subtilement différentes intitulées judicieusement *Reflets décalés*, une série, *Espace clos*, de neuf tableaux similaires sur fonds blancs comportant des éléments floraux et fruitiers semblables à des herbiers, et une double projection vidéo grand format, *Brèves rencontres*.

L'accrochage efficace, les dimensions et la qualité des images, leurs combinaisons doubles sur lesquelles repose tout l'ensemble de l'exposition intrigant et donnent presque à méditer sur chacune des œuvres. Chih-Chien Wang possède ce don de transposer le temps et son arrêt dans ses photographies. C'est aussi de



As Far as We Were, as Close as I Can, 2012, vue de l'exposition, fichier numérique, dimensions variées, permission Pierre-François Ouellette art contemporain