Document generated on 07/12/2025 1:09 a.m.

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Normand Rajotte, *Like a Whisper (The Continuation)*, Galerie Pangée, Montréal, 14 September to November 9, 2011

Isa Tousignant

Number 91, Spring–Summer 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/66493ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Tousignant, I. (2012). Review of [Normand Rajotte, *Like a Whisper (The Continuation)*, Galerie Pangée, Montréal, 14 September to November 9, 2011]. *Ciel variable*, (91), 88–89.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

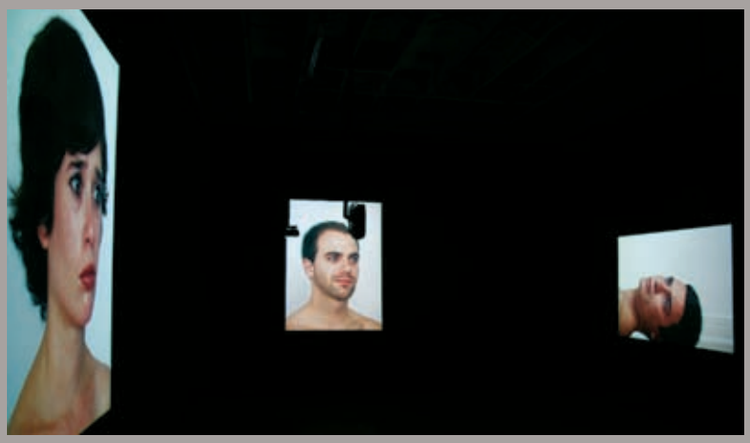
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

émanaient 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**

much more tightly cropped and focused on abstract textures, natural formations, and markings on the ground. It was nice to see him look up.

W. J. T. Mitchell is an avid examiner of landscape in art, and in his book *Landscape and Power,* he complexifies the notion into a more sophisticated, three-pronged idea that involves a mix of place, space, and landscape.[1] Though they are three facets of a single relationship with land, these terms can be distinguished: place is the physical location; space is what that place becomes once it is put into play by human use, once it has been ascribed a purpose or significance; and landscape is what it becomes once it is encountered as an image, or a representation. Where Rajotte breaks from the Romantic tradition of landscape that champions pristine, untouched wilderness is in his acknowledgment of Mitchell's idea of space – that activation of a place by human presence and conception. Recurrently in his oeuvre, but also in two notable works in "Like a Whisper (The Continuation)" – one in which you see the artist's hand in a pool of water, playing with minnows, the other in which you see his footsteps in the mud, overlaid with a heron's – Rajotte consciously includes humanity in his homage to nature. His conception is not of the wild as an unspoiled ideal or a rapidly declining natural resource; rather, it is simply the framework for our existence, a holistic component of who we are. "When I'm in nature I feel like I'm part of the ambient air," he says. Man and Mother Nature are simply indivisible.

Since buying that land in 1997 and regaining access to a type of nature with which he hadn't lived since childhood, Rajotte has built – with his own two hands – a small cottage and set about exploring its surroundings, camera in tow. For about a decade, he did so methodically: he would pore over the map in the evening and chart out his next day's explorations, which could take him anywhere within a twenty-kilometre radius of the house. But as the years passed, having familiarized himself with his environs, Rajotte reduced his circle of exploration and began returning to certain spots within a couple of kilometres from his cottage over and over, year after year, month after month. "I became attuned to the transformations – because nature moves, you know, with the seasons, with light conditions, depending on the time of day," he says. Rajotte may walk for two hours but travel only a short distance. If he feels inclined to go left, he goes left; then he may turn right, and then choose to retrace his steps. "I follow the forest's own movements," he says. It is as if, over the years, Rajotte has undergone a reverse walkabout.

Within Australian Aborigine cultures, the walkabout was a common rite of passage for young boys as they transitioned into manhood that involved their meandering over large and unknown territories. The idea was to walk aimlessly, often for months, guided not by logic or the conscious mind but by the pull of ancestry and spiritual guidance. I see in Rajotte's method a parallel learning experience, in which he has sought to shed the rigours of controlled, rational behaviour – a very adult and urban method – to instead adopt an instinctive attitude to his environment. My personal hunch is that he is trying to regain a wisdom that he had unthinkingly mastered as a ten-year-old. Either way, Mitchell was on to something when he wrote, "The indeterminacy of affect seems, in fact, to be a crucial feature of whatever force landscape can have."[2]

Comme un murmure (suite) No.21, **2008, jet print on archival paper on aluminum, 64 x 64 cm, courtesy of la Galerie Pangée**

1 W. J. T. Mitchell, "Preface: Space, Place, and Landscape," in *Landscape and Power* (Chicago and London: University of Chicago Press), pp. vii–xii. 2 Ibid, p. vii.

Isa Tousignant is a contributing editor for Canadian Art *magazine and a blogger on the Montreal arts scene for akimbo.ca, as well as a freelance writer on culture, lifestyle, design and travel. After working as a newspaper and magazine editor for over a decade, she recently left the land of cubicles to write her first book, about animals in contemporary art.*

Adad Hannah

Les Russes
Pierre-François Ouellette
art contemporain, Montréal
Du 10 septembre au 22 octobre 2011

À l'automne 2011, il n'y avait pas que le Mois de la Photo à Montréal qui présentait de la photographie. Plusieurs galeries privées de l'édifice Belgo avaient « stratégiquement » décidé de montrer le travail de talentueux photographes. Dans ce contexte, l'exposition « Les Russes » d'Adad Hannah à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain se démarquait.

Pour réaliser « Les Russes », Hannah s'est rendu dans les banlieues et petits villages aux alentours de Saint-Pétersbourg en Russie. Muni d'un équipement restreint, qu'il transportait à vélo, le photographe/vidéaste est allé rencontrer la population locale pour lui demander de se tenir en position figée devant son objectif. En prolongeant le temps de pose pour filmer ce qui aurait normalement dû être photographié, l'artiste a enregistré l'activité naturelle du corps, qui ne peut rester totalement fixe.

Dans cette exposition, Hannah poursuit sa série des *Stills,* son corpus de travail le plus important, dans laquelle il s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsqu'elle est dépourvue de son et de mouvement. Il en résulte des images qui, au premier regard, semblent immobiles. Une lecture plus attentive révèle des figurants qui tentent de rester immobiles, sans y arriver complètement. Leurs yeux qui clignent, leur oscillation et leur respiration viennent briser l'illusion de statisme. Entre immobilité et mouvement, entre enregistrement et direct, ces images sont des performances sans action, des photographies sans fixité et des vidéos sans processus d'édition :

> « *Stills* depict a curious state of limbo which problematizes assumptions about each of the referenced media formats: they are performances without action, photography without stasis, video without editing. Just as the ontological distinction between media blur .... »

Hannah s'est fait connaître, surtout à Montréal, pour ses *reenacments* de tableaux historiques et ses investissements de lieux muséaux. Pour « Les Russes », l'artiste met toutefois de côté ces deux pratiques. Ainsi, cette série s'apparente davantage aux *Family Stills* : sous-ensemble amorcé en début de carrière pour lequel les membres de la famille et les amis d'Hannah représentaient des scènes du quotidien.

De plus, pour cette exposition, Hannah a fait un usage du téléviseur pour présenter ses *Stills,* comme un mode de présentation qu'il avait délaissé depuis quelques années. En effet, le travail récent de l'artiste dédie une seule image par écran pour la présenter en boucle continue de manière à insister sur l'aspect « tableau » de chaque *Still*. Dans « Les Russes », Hannah revient à une présentation plus télévisuelle du *Still* en montrant plus d'une monobande par moniteur vidéo.

Chez cet artiste, le dispositif de présentation joue un rôle important dans l'interprétation des images, car il propose un contexte d'utilisation à celui qui regarde l'œuvre. Pour cela, l'artiste a inventé différentes stratégies pour présenter ses *Still*. Dans « Les Russes », il expose de la photographie « traditionnelle » et utilise l'écran à plasma. Ainsi, l'artiste modifie les conditions de réception et influence l'expérience du visiteur, qui doit faire appel à différentes « habitudes de lecture », ce qu'Hannah nomme « *spectatorship mode* ». Somme toute, cette œuvre réutilise

Chess with Grandson, **2011, épreuve chromogénique, 100 x 134 cm**