

**Paul-Antoine Pichard, *Trash Mines*, Galerie d'art du Centre Culturel, Université de Sherbrooke, January 12 to February 22, 2009**

John K. Grande

Numéro 82, été 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/542ac>

[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

Grande, J. K. (2009). Compte rendu de [Paul-Antoine Pichard, *Trash Mines*, Galerie d'art du Centre Culturel, Université de Sherbrooke, January 12 to February 22, 2009]. *Ciel variable*, (82), 75–76.

citation de codes cinématographiques (*Abduction*, *Masked*), l'œuvre est toujours donnée comme point nodal, sommet narratif inféré par les moyens mis en œuvre : posture et gestes des protagonistes, décors, éclairage, angle de vue et construction générale de la perspective présentée sur l'événement simulé.

On retrouve en effet de tout dans cette série particulière. Mais une vision singulière se dessine à travers la sélection. Un certain nombre de thèmes à caractère quotidien, n'excluant pas un certain surréalisme, semble privilégié. Qu'on pense à *Overflowing Sink* où une quantité diluvienne d'eau déborde d'un évier dont on a oublié de fermer le robinet. Les couleurs criardes, la luminosité déferlante de l'ensemble transfigurent en effet toute cette scène par ailleurs bien banale. Il en va de même de *8 Years Old*, image d'un bambin



Carlos et Jason Sanchez, *John*, 2002, épreuve au jet d'encre, 101 x 127 cm

isolé dans sa chambre, boudeur, mais dont l'environnement aux tonalités luxuriantes est magnifié. *Easter Party* va bien dans le même sens, avec cette parenté applaudissant et encourageant un garçon aux yeux bandés qui cherche à en finir avec cette *piñata* dont semble couler un sang épais. Ici, l'aspect fantaisiste tourne au macabre et au scabreux, qui est bien un ton dont ont usé plus souvent qu'à leur tour les frères Sanchez. Des pièces telles *Masked*, *Abduction* le prouvent assez bien. La première nous montre un jeune homme masqué qui se regarde dans un miroir, prêt à jouer un rôle horrible dans un scénario violent qu'il s'est lui-même inventé et où il se met (ou se mettra, craint-on) en scène. La seconde expose une scène apparemment anodine où un homme d'un certain âge offre des cadeaux à une petite fille, dans sa chambre aux murs inclinés. Il émane de cette dernière un relent de promiscuité malsaine sur lequel le titre vient surenchérir.

À ce propos, il était assez inévitable, et la commissaire l'a bien senti, de présenter de concert, en une même occasion, les œuvres *Abduction*, *John Mark Karr* et *The Hurried Child* qu'unite une subtile trame narrative. *John Mark Karr* est cet homme qui s'est déclaré coupable, par pure mythomanie, du meurtre sordide et, à ce jour, toujours irrésolu, de JonBenét Ramsey, jeune reine de beauté de six ans. Le parallèle de cette image avec *Abduction* et cette autre où une jeune fille parade, couronne au

front, sur une scène illuminée, n'est pas difficile à établir. Surtout, ce sous-groupe illustre comment les frères Sanchez parviennent à aviver l'effet narratif en suggérant des climats par des références extérieures et médiatiques et grâce à l'insidieuse efficacité de titres évocateurs.

En d'autres occasions, c'est le climat général, insidieux de l'image qui semble la porter vers une sorte d'incitation narrative dont nous initions les paramètres. Je pense, cette fois, à *Crematorium*, œuvre laconique par excellence. L'image semble, à première vue innocente. Mais le décentrement de l'édifice représenté, dans un décor hivernal qui suggère l'isolement, trace un chemin que l'on est invité à parcourir. Il en va comme si nous étions en train de devenir le personnage d'un film, appelé à la suite d'une quelconque enquête ou recherche. Nous nous préparons, de concert avec ce protagoniste imaginé dans lequel nous nous projetons et qui est aussi notre guide, à quelque épisode funèbre qui rappellera les films *Shining* ou *Fargo*. Aux scènes de genre, dont nous avons vu tant de versions dans des expositions de groupe (je pense, entre autres, à *The Misuse of Youth*, remake d'une photographie de guerre), à celles évoquant un scénario suspendu dont tout reste à découvrir, viennent ici s'ajouter des images qu'on croirait presque, à quelques éléments près, tirées d'un album de famille. N'y aurait-il pas là l'aveu d'une

intention typologique, où les artistes chercheraient à créer un abécédaire des genres, les montrant tel qu'a su les inventorier, au cours de sa brève histoire et dans sa spécificité constructive, la photographie?

—  
**Sylvain Campeau** a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euro-péennes (*Ciel variable*, *ETC*, *Photovision*, et *Papal Alpha*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai, *Chambre obscure : photographie et installation et de quatre recueils de poésie*.  
 —

## Paul-Antoine Pichard

### Trash Mines

Galerie d'art du Centre Culturel  
 Université de Sherbrooke  
 January 12 to February 22, 2009

Previously exhibited at Cirque du Soleil's TOHU Espace SSQ, Paul-Antoine Pichard's photographs of people who live amid trash, in the scarred landscapes that they are a part of, reveal scarred, aged, disfigured victims of the conditions imposed on them by extreme poverty, bad planning, and general neglect. For over ten years, French photographer Pichard has documented the other side of the dreamscape of hyper-consumption in the shifting sands of Third World's emerging economies. What these photo documents reveal is there for all to see: an underclass that is the result of the failure of the International Monetary Fund and World Bank's reforms in these societies. The United Nation's *Charter of Rights* designates food, water, and proper shelter or habitat as basic human rights. The so-called scavengers in Pichard's photographs have none of this.

While Pichard's approach is largely documentary, the subjects of the photographs in *Trash Mines* are more deplorable and less imaginable than the homeless tramps about whom George Orwell wrote in *Down and Out in Paris and London* (1933). With an approach not so different from Orwell's, Pichard works on site, engages with people, and encounters their lives as they are lived. In so doing he has captured an the entire Third World subculture whose state of being is precarious, perilous, prone to illness and disease. Pichard presented his photographs to Gotskin Sipahioğlu, a mythical figure in the photography world and founder of the SIPA PRESS agency. Sipahioğlu proposed that Pichard go to Ketama, Morocco, to investigate the hashish trade; he did so, living there for a year documenting it all. Indeed, the aesthetic that he has adopted is near anthropological: a live-as-you-work, hands-on approach that involves social, cultural, and economic interaction with and total commitment to the subject.

In these documents, we see people who live in makeshift villages, families who farm the trash and live their entire lives breathing in the toxic fumes, smoke, and methane that are part of these environments. These people recycle metal, find basic food, and try to sell some of what they find. This daily heaven-and-hell existence is the norm for tens of thousands. The colours in these literal and visual landscapes of trash are vivid. Amid the mountainous volumes of



Paul-Antoine Pichard, *Dakar - Sénégal*, 2001, c-print, 70 x 100 cm

trash we see dogs and children, figures in a fog of pollution, whether it be in Mexico, Thailand, India, Egypt, Senegal, Cambodia, or Madagascar.

The entire lives of young children, babies, and women revolve around and are based in trash. In *Dakar - Senegal* (2001), we see a child pulling a bag of trash that is larger than him. The Manila dump in *Smoky Mountain* is a sprawling topography of detritus that extends for miles. Hundreds of the thousands who dig through, collect, and sort garbage there were killed when the trash shifted due to extensive rains in July 2000.

Another colour photograph, *Bombay, India* (2003), shows a blue-turbaned woman sitting on trash and nursing her child. One *Trash Mines* caption tells us that babies left alone while their parents are away have their fingers and toes eaten by rats. A not-quite-dead donkey is dumped in an Egyptian landfill and covered over by successive layers of trash. The endless buzz of millions of flies and crawling maggots are part of the wasteland-scape reality, and the potential for the spread of disease is very great. These photos awaken us to the survival stories of Third World peoples.

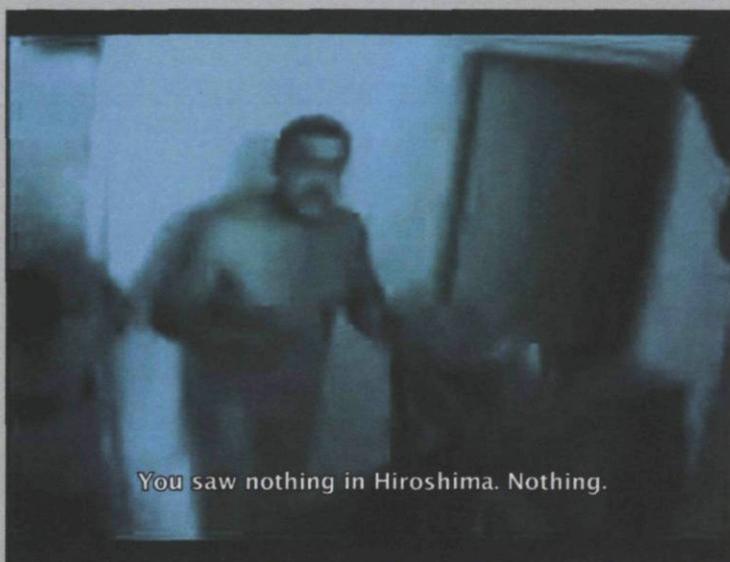
Nowhere is the inequity between rich and poor more evident than in the trash heaps of the Third World. In the West, the metabolism of capitalism produces an incredible volume of waste; the same is true for emerging economies in the Third World. As product quality is sacrificed in the name of cheap pricing, new products have a very short lifespan before heading for the landfill. And with planned obsolescence, a practice that Vance Packard denounced in *The Hidden Persuaders* as early as 1957, filling the void with consumer items seems a shallow game that ultimately leads to computer parts, printers, and furniture in our streets instead of at repair shops and recycling depots. Product-designed obsolescence speeds up the cycle, so the time span from storefront to junk may be less than a year.

A neglect for basic human rights leads to the environments and situations that the people in Pichard's photographs inhabit. These works are completely at odds with the nuanced, distant, cold, and antiseptic industrial-scaled approach of much contemporary photography that deals with these issues. Pichard's photographs reflect an ongoing social commitment and conscience. These photo-scapes, for all the trash and pollution, are quintessentially human-scapes that engage this global situation and the issues that they reflect with compassion and a sense of urgency.



Paul-Antoine Pichard, *Dakar - Sénégal*, 2001, c-print, 100 x 70 cm

John Grande has authored *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* ([www.sunypress.edu](http://www.sunypress.edu)), and *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* ([www.pariublishing.com](http://www.pariublishing.com)). He is curating *Earth Art at the Royal Botanical Gardens* ([www.rbg.ca](http://www.rbg.ca)) this summer ([www.grandescritique.com](http://www.grandescritique.com)).



Silvia Kolbowski, *After Hiroshima mon Amour*, 2008, image tirée de la vidéo

## Silvia Kolbowski

### Rien et tout

Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal  
30 janvier au 7 mars 2009

Depuis la fin des années 1980, Silvia Kolbowski soumet l'idéologie du cube blanc de la galerie et du musée à un examen rigoureux, infléchi par les théories psychanalytiques. Ses œuvres récentes se distinguent d'une telle entreprise critique cantonnée au champ de l'art, car elles embrassent désormais de plus vastes enjeux politiques. Dans cette première exposition d'envergure du travail de Kolbowski au Canada, la commissaire Michèle Thériault présente une installation qui rend perceptibles le moment de transition entre ces deux périodes ainsi qu'un ensemble de propositions témoignant de nouveaux modes d'intervention de l'artiste.

Dans la première portion de la décennie 1990, l'art conceptuel comme mouvement historique devient l'objet de nombreuses expositions et publications, tandis que certains artistes recyclent des stratégies propres aux œuvres des années 1960 et 1970 sous la bannière du « néo-conceptualisme ». Avec *An Inadequate History of Conceptual Art* (1998-1999), Kolbowski tente de ralentir cette résurgence afin de fournir une version de l'histoire du « mouvement » travaillée par la mémoire de ses acteurs. Elle demande à 60 artistes d'évoquer oralement une œuvre de leurs pairs dont ils ont fait l'expérience entre 1965 et 1975 (40 individus répondent à l'appel, 22 témoignages seront enregistrés). La rubrique de l'art conceptuel est élargie de sorte qu'elle prend également en compte les actions performatives et des manifestations culturelles rattachées aux pratiques féministes (refoulées dans le canon masculin). Les participants doivent éviter de faire des recherches au préalable et ne divulguent pas leur identité, le titre de l'œuvre qu'ils décrivent, ainsi que le nom des artistes. Une projection vidéo dépourvue de bande-son montre le mouvement des mains de ceux-ci. Les enregistrements audio sont présentés dans une seconde

pièce construite pour circonscrire l'écoute, laissant cependant entrevoir la projection. À l'instar de nombreux projets que réalise Kolbowski depuis les années 1980, le retrait d'un contenu permet d'en révéler un autre. Le champ d'absence et de présence créé par ces éliminations favorise ici la déprise identitaire des sujets.

Bien que les questions afférentes aux protocoles d'inscription du corps des spectateurs dans le site l'intéressent toujours, Kolbowski remarque une certaine apathie à l'égard de la « critique institutionnelle » pratiquée par plusieurs artistes de sa génération depuis les années 1980<sup>1</sup>

Selon l'artiste, l'attitude blasée d'une partie de la population américaine devant la dégradation des libertés civiles depuis le 11 septembre 2001 explique en partie cette indifférence.



Silvia Kolbowski, *an inadequate history of conceptual art*, 1998-1999, image tirée de la vidéo

Afin d'examiner les conséquences de l'ingérence des troupes américaines en Irak et le désengagement des États-Unis à l'endroit de leurs propres citoyens victimes de l'ouragan Katrina, elle produit une série d'œuvres actualisant les enjeux politiques du film d'Alain Resnais (scénarisé par Marguerite Duras) *Hiroshima mon amour* (1959). Michèle Thériault présente pour une première fois l'intégralité de ce cycle.

Resnais et Duras emploient une forme complexe afin d'inscrire les traumatismes de la Deuxième Guerre mondiale (l'occupation de la France, le bombardement d'Hiroshima) dans l'intimité d'une relation amoureuse. La narration du film est livrée par la comédienne française Emmanuelle Riva, créant une asymétrie entre sa voix et

celle de son amant japonais. Kolbowski projette d'abord le film en boucle dans une galerie, sans sa bande-son (*A Film Will Be Shown Without the Sound* (*Hiroshima mon amour*, 1959. Director: Alain Resnais, Script: Marguerite Duras), 2006). Ce silence met à égalité la subjectivité des deux protagonistes tout en relevant la polarisation linguistique et raciale du texte original<sup>2</sup>

*After Hiroshima mon amour* (2008) fait cette fois surgir les voix dans les sous-titres de la narration et les commentaires du scénario de Duras. Aux images documentaires des retombées du cataclysme se substituent des séquences vidéo de l'Irak assiégé et des rues dévastées de la Nouvelle-Orléans interceptées sur le Web. Kolbowski reconstruit les scènes de vie conjugale en utilisant des acteurs de plusieurs origines ethniques et désamorçe de nouveau cette asymétrie culturelle d'*Hiroshima mon amour*. Par contraste avec le projet moderniste de Resnais/Duras, qui amplifiait la porosité entre une sphère privée et la mémoire collective, ces individus filmés par Kolbowski semblent vivre en marge de la guerre perpétuelle. L'œuvre citée perd ainsi sa dimension allégorique dans le nouveau montage. Son actualisation joue désormais sur le fossé entre un monde fictionnalisés des années 1950/1960 et la période contemporaine où, comme l'affirme Kolbowski, le pouvoir s'immisce dans la vie d'une façon à la fois plus brutale et sournoise<sup>3</sup>.

L'exposition organisée par Michèle Thériault souligne la récurrence de certaines stratégies au sein de la pratique de Kolbowski et produit un nouveau commentaire sur la manière d'appréhender ces propositions complexes. La vidéo silencieuse de *An Inadequate History of Conceptual Art*, donnant à voir le mouvement des mains, entre en résonance avec la projection d'*Hiroshima mon amour* dépourvue de bande sonore. Dans les deux cas, la reconnaissance d'un écart précède l'appréhension des contenus narratifs ou documentaires. Ce vide devient une place vacante interpellant le spectateur. Or, celui-ci, lorsqu'il tente de l'occuper, perçoit également l'incomplétude de sa propre subjectivité. Contrairement à plusieurs artistes engagés prônant le didactisme, Kolbowski propose des objets au coefficient politique hybride, qui ne résorbent pas le manque et le désir.

Vincent Bonin est artiste et commissaire indépendant. Il vit à Montréal. Entre 2001 et 2007, il a occupé un poste d'archiviste à la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Récemment, il organisait une exposition en deux volets intitulée *Protocoles documentaires pour la galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia* (Montréal).

1 « Models of Intervention : A Discussion Between Michèle Thériault and Silvia Kolbowski », dans *Silvia Kolbowski : Nothing and Everything = Rien et tout*, sous la direction de Michèle Thériault, Montréal, Galerie Leonard et Bina Ellen, 2008, p. 52. 2 Sur cette œuvre, voir Bliss Cusa Lim, « Remade in Silence : Silvia Kolbowski's *A Film Will Be Shown Without the Sound* », *Art Journal* (automne 2007), p. 85-87.

3 Silvia Kolbowski : *Nothing and Everything = Rien et tout*, op. cit., p. 52.