

Bertrand Carrière, Tout ceci est impossible-Le temps est impossible

Bertrand Carrière, Tout ceci est impossible-Time is Impossible

Sylvain Campeau

Numéro 112, été 2019

La collection revisitée
Collections Revisited

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91278ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

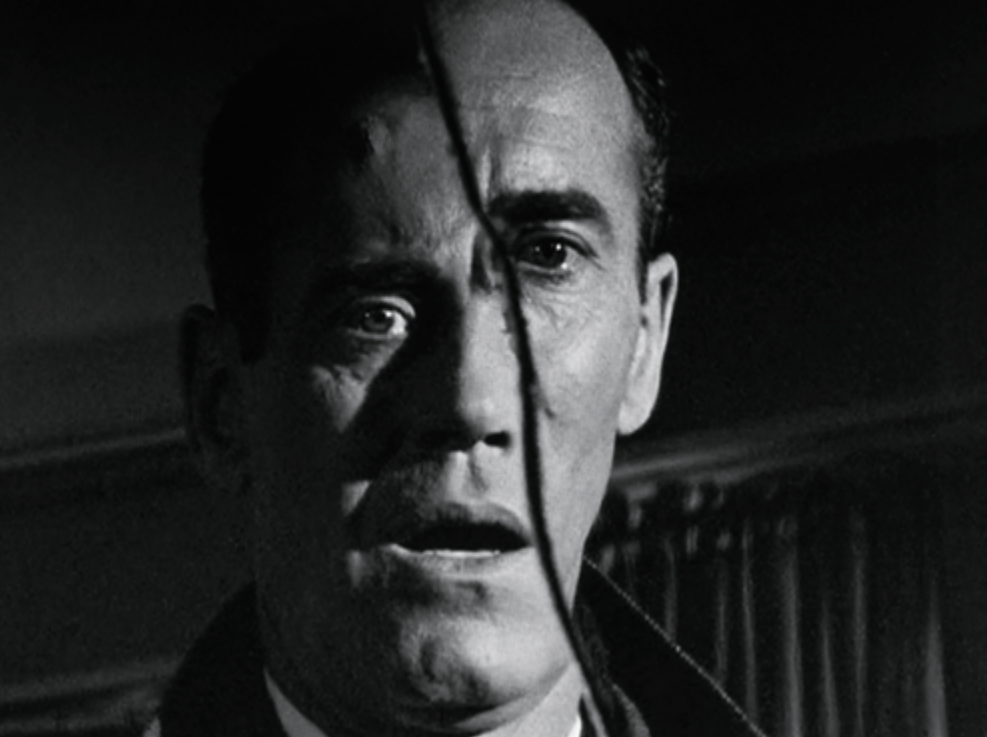
ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Campeau, S. (2019). Bertrand Carrière, Tout ceci est impossible-Le temps est impossible / Bertrand Carrière, Tout ceci est impossible-Time is Impossible. *Ciel variable*, (112), 19–29.



DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE À DROITE / TOP TO BOTTOM, LEFT TO RIGHT

D'après The Wrong Man (Alfred Hitchcock, 1956)
de la série / from the series *Les Images-noires*, 2018
impression au jet d'encre / inkjet print, 61 × 76 cm

D'après Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)
bande de la série / strip from the series *Les Images-noires*, 2018
impression au jet d'encre / inkjet print, 61 × 152 cm

D'après Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)
de la série / from the series *Les Images-noires*, 2018
impression au jet d'encre / inkjet print, 76 × 101 cm



Bertrand Carrière

Tout ceci est impossible



D'après In the Mood for Love (Wong Kar-wai, 1959)
de la série / from the series *Les écrans lumineux*, 2018
impression au jet d'encre / inkjet print, 152 x 101 cm



DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE À DROITE /
TOP TO BOTTOM, LEFT TO RIGHT

De la série / from the series
Les écrans lumineux, 2018
impressions au jet d'encre /
inkjet prints, 61 x 76 cm

D'après *Stalker*
(Andrei Tarkovski, 1979)

D'après *La Double vie de Véronique*
(Krzysztof Kieslowski, 1991)

D'après *The Tree of Life*
(Terrence Malick, 2011)





De la série / from the series *Les écrans lumineux*, 2018, impressions au jet d'encre / inkjet prints

D'après L'Aveu (Costa Gravas, 1970)
101 x 152 cm

D'après The Tree of Life (Terrence Malick, 2011)
61 x 76 cm





De la série / from the series
Les écrans lumineux, 2018
impressions au jet d'encre /
inkjet prints

D'après L'Aveu
(Costa Gravas, 1970)
61 × 76 cm

D'après The Tree of Life
(Terrence Malick, 2011)
76 × 101 cm





De la série / from the series *Les Images-noires*, 2018, impressions au jet d'encre / inkjet prints

D'après *The Third Man* (Carol Reed, 1949)
61 × 76 cm

D'après *The Lady from Shanghai* (Orson Wells, 1947) 61 × 76 cm

D'après *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939)
76 × 101 cm



Le temps est impossible | Time is Impossible

SYLVAIN CAMPEAU

Les relations que Bertrand Carrière entretient avec le cinéma ne datent pas d'hier. Avant de s'affirmer comme artiste, il a été photographe de plateau. Ainsi, il a pu réaliser et accumuler un certain nombre d'images. Mais il ne faudrait pas y voir le seul résultat d'une pratique professionnelle qui impose un cadre et des limites à la création d'images. En marge de cette pratique, il a choisi de se livrer à des portraits de cinéastes et même d'aller, en pur badaud presque, sur des sites de tournage pour nourrir sa soif d'images. Ce sont des exemples, nombreux, de cette série qui ornent les murs de la salle Luce-Guilbeault, à la Cinémathèque québécoise¹, dans ce qui forme une sorte de salle d'attente et de hall d'entrée aux salles de projection. On y retrouve des images produites en marge des tournages, montrant Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Pierre Falardeau et Sami Frey.

Ce sont plutôt dans les *Images-temps*, série de 1997–2000, qu'il faut chercher une référence et un précédent à ce qu'il a décidé de faire quand il a été invité en résidence à la Cinémathèque. Comme d'autres avant lui, il est allé inspecter les archives du lieu, à la recherche d'images et de films pouvant l'émouvoir et le mobiliser. Son choix s'est d'abord porté sur le film noir, porté par un héros désespéré, englué dans une situation qui le dépasse et dont il ne connaît pas toujours tous les enjeux. Peut-être sont-ce les atmosphères, les clairs-obscurs, les éclairages expressionnistes, les espaces restreints

L'artiste a concentré son attention sur des séquences où apparaissent des fondus enchaînés. On assiste donc au défilement d'images qui forment le point de passage entre deux scènes. On peut observer alors, de façon détaillée et hachée, ce moment de chevauchement dont le film offre une version condensée et fluide, ces multiples moments dans l'intervalle des scènes.

où se meuvent les protagonistes qui séduisent Bertrand Carrière. La première section de son exposition, dans la salle MacLaren, y est consacrée. Il est vrai qu'il y a quelque chose d'intensément photographique dans ces productions. Ainsi, dans *Images-noires*, apparaissent des images de films connus : *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954), *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), *The Third Man* (Carol Reed, 1949). Ce qu'il y a là d'inusité, cependant, et qui nous ramène aux *Images-temps* qui exploitaient la même technique, c'est qu'elles sont parfois montrées non pas en photographies singulières, issues de la trame du film, mais en un extrait allongé de cette trame, montrant le film même avec les images se succédant les unes aux autres.

On pourrait penser que l'on voit là des images photographiques qui sont de simples prises d'une bande issue du film original. Or, il n'en est rien. L'artiste n'a pas pu avoir un accès direct à ces bandes ; c'est impossible (tiens !). Il est parti d'une copie DVD projetée sur un écran pour transmettre ces films. Il l'a fait sans toutefois pouvoir fournir un parfait analogon de l'œuvre reprise. D'abord parce que la position de la caméra

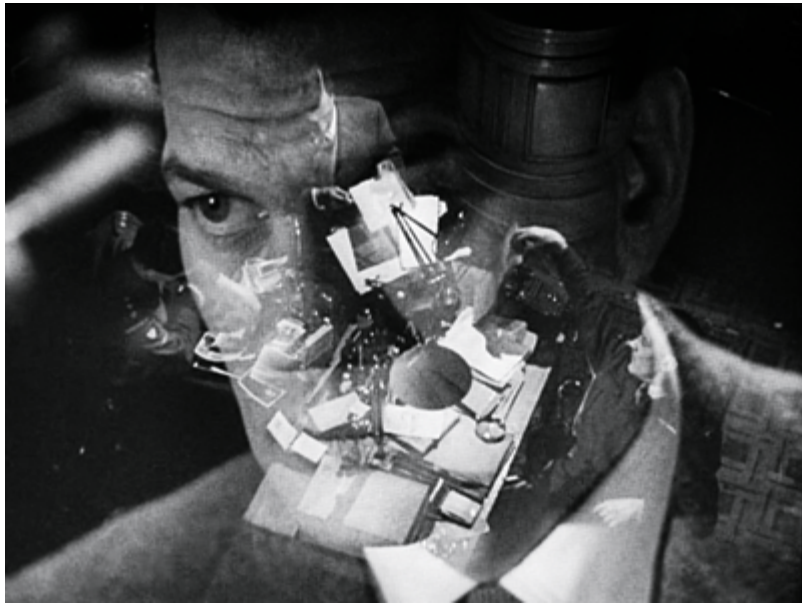
Bertrand Carrière has had a long relationship with the film world. Before establishing himself as an artist, he took many pictures as a soundstage photographer. But such images must not be seen solely as the result of a professional practice that imposed frameworks and constraints on the creation of images. On the fringes of this practice, he chose to make portraits of filmmakers and even to go, almost as pure gawker, to film sets to feed his hunger for images. Many examples of this endeavour adorn the walls of Salle Luce-Guilbeault, at the Cinémathèque québécoise,¹ in what forms a sort of waiting room and lobby for the movie theatres. We find among these images, produced on the outskirts of movie shoots, Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Pierre Falardeau, and Sami Frey.

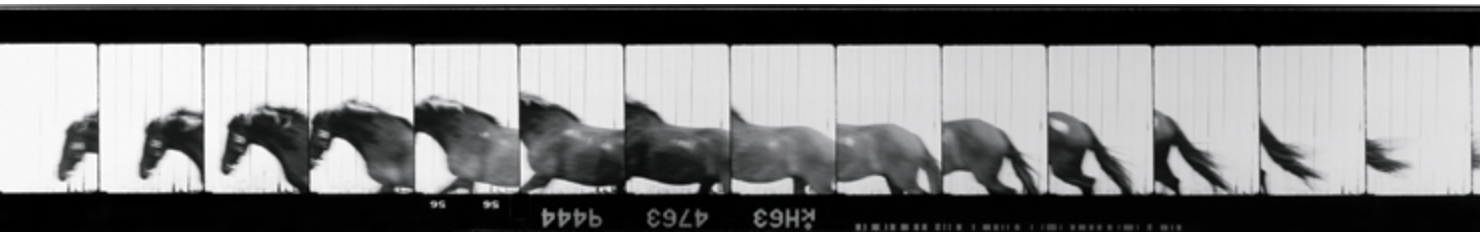
It is, rather, in *Les Images-temps*, a series produced from 1997 to 2000, that we must find a reference and a precedent for what Carrière decided to do when invited to a residency at the Cinémathèque. Like others before him, he went to explore the institution's archives, seeking images and movies that would move and inspire him. His eye fell first on film noir, a genre that features the desperate hero, stuck in tricky situations whose stakes he cannot always know. Perhaps it was the ambiances – the chiaroscuros, the expressionist lighting, the constrained spaces in which the protagonists moved – that attracted Carrière. The first section of his exhibition, in Salle MacLaren, is devoted to them. It is true that there is something intensely photographic in these productions. And so, in *Images-noires*, there appear images from iconic movies: *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954), *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), and *The Third Man* (Carol Reed, 1949). What is unusual, though, and refers us back to *Les Images-temps*, in which Carrière exploited the same technique, is that they are sometimes shown not as single frames taken from the plot of the movie but as extended excerpts, showing the movie itself, with the images succeeding each other.

One might think that these photographic images are simply frames from an original movie. But they are not. Carrière did not have direct access to the films – that would be impossible (what a surprise!). They are from a copy on DVD viewed on a computer screen. He made the images without being able to provide a perfect analogue of the work reprised – first, because the camera position did not allow it, as there is a difference in format between the original film and the framing that the

Au cours des quarante dernières années, **Bertrand Carrière** a tissé une œuvre photographique personnelle et variée. Son travail a été exposé au Québec, au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Russie et en Chine. Il a publié plusieurs livres dont *Dieppe, paysages et installations* (400 coups, 2004) et plus récemment *Le Capteur* (2015) aux éditions du Renard. Carrière a été récipiendaire de bourses de la part des différents Conseils des arts (Québec, Canada et Longueuil). Il enseigne la photographie à l'Université de Sherbrooke et est représenté à Montréal par la Galerie Simon Blais et à Toronto par la Stephen Bulger Gallery. bertrandcarriere.com







ne le permettait pas ; une différence de format existe entre le film original et le cadrage que permet l'Arriflex qu'il utilisait. Il y a donc une portion de la plage de l'image que nous ne pouvons voir dans les images issues de ce second tournage. Mais il y a aussi un autre écueil qu'il a d'abord rencontré et su vaincre avec les *Images-temps*. Les projecteurs de 16 et même de 35 mm fonctionnent tous de la même façon. Les bobines qui se transmettent le long ruban du film sont positionnées au-dessus et en dessous de l'objectif. Pour bien voir le film, il faut donc dérouler le ruban de celluloïd à la verticale et le regarder de haut en bas pour bien en visionner le déroulement. Or, les *Images-noires*, comme les *Images-temps* avant elles, sont reproduites à l'horizontale sur les images exposées à la Cinémathèque, comme cela est usuel sur un négatif photographique. Et ce n'est pas la seule modification importante à avoir été faite ! Alors que le film conventionnel repose sur un rythme de 24 images par seconde pour nous offrir l'illusion du mouvement, Bertrand Carrière a choisi de moduler sa stratégie de tournage sur la base de 12 ou même 8 images par seconde. Car, à 24 images/seconde, l'ensemble eut été si long qu'il aurait bien fallu un tirage numérique deux fois plus large qu'il ne l'est dans la version actuelle. À 12 images/seconde, l'animation est plus importante et plus accentuée.

L'artiste a concentré son attention sur des séquences où apparaissaient des fondus enchaînés. On assiste donc au défilement d'images qui forment le point de passage entre deux scènes. On peut observer alors, de façon détaillée et hachée, ce moment de chevauchement dont le film offre une

Arriflex he was using allowed for. Part of the image is therefore outside the frame in this re-filming. But there is also another pitfall that he encountered and had to overcome for *Les Images-temps*. Projectors for 16 mm and 35 mm film work the same way: the bobbins that unfurl the long ribbon of film are positioned above and below the lens. When the movie is viewed in action, the ribbon of film is unrolled vertically and seen from top to bottom. However, for *Les Images-noires*, like *Les Images-temps* before it, the film unfurls horizontally in the images exhibited at the Cinémathèque, as is normal for photographic negatives. And this is not the only major change that was made. Whereas film frames are conventionally shown at twenty-four images per second to offer the illusion of movement, Carrière modulated his shooting strategy to twelve, or as few as eight, images per second. This is because, at twenty-four images per second, the set of images was so long that it would have required a digital print twice as large as it is in the version shown. At twelve images per second, the animation is greater and more accentuated.

Carrière concentrated on cross-fade sequences. We therefore see a scrolling of images that form the transition between two scenes and can observe, in a way that's both detailed and intermittent, this moment of overlapping, these multiple instants in the interval between scenes, seen in the movie itself in a condensed and fluid version. To these scrolled images correspond others, one-offs and larger, in which the superimposition of two scenes is even more obvious.

It thus becomes clear that all of this is actually impossible. First, what cross-fades accomplish is, in fact, impossible: they

Over the last forty years, Bertrand Carrière has built a body of photographic work that is both personal and varied. He has had exhibitions in Quebec and Canada, the United States, Europe, Russia, and China, and has published a number of books, including *Dieppe, paysages et installations* (400 coups, 2004) and, more recently, *Le Capteur* (Éditions du Renard, 2015). A recipient of grants from different councils for the arts (Québec, Canada, and Longueuil), he teaches photography at the Université de Sherbrooke. He is represented in Montreal by Galerie Simon Blais and in Toronto by the Stephen Bulger Gallery. bertrandcarriere.com

version condensée et fluide, ces multiples moments dans l'intervalle des scènes. À ces images filées en correspondent toutefois d'autres, singulières et plus grandes, où la superposition des deux scènes est encore plus évidente.

Il s'avère donc bien clairement que tout ceci est vraiment impossible. Le sont en tout premier lieu, il faut le dire, ce qu'accomplissent les fondus enchaînés quand ils permettent de passer d'un espace-temps de l'histoire à un autre; ce qu'on ne peut faire dans la vie réelle, évidemment. L'est encore cette image où se chevauchent deux scènes, vue comme elle ne peut l'être au cinéma ni nulle part ailleurs. En plus, il a fallu manipuler les conditions d'opération et de présentation de l'image d'une manière inconcevable pour le cinéma. Si cette bande existait comme l'a créée Bertrand Carrière, nous ne verrions rien de cet enchaînement, car le temps de défilement serait trop rapide.

Pour la seconde série, dite des *Écrans lumineux*, l'artiste a aussi travaillé depuis un moniteur. Sauf que ce sont cette fois des images uniques, singulières, qui s'offrent à nous. Elles représentent aussi un moment passant, tel qu'on n'a pu le voir à l'écran. On y retrouve de tout: des photogrammes de *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) à la *Double vie de Véronique* (Krzysztof Kieślowski, 1991) en passant par le *Requiem pour un beau sans-cœur* (Robert Morin, 1992). Cette fois, nous n'avons plus affaire à des films en noir et blanc comme l'étaient la plupart de ceux des *Images-noires*. Ces images en couleurs tirées d'un écran, luminosité et dimension aidant, constituent presque l'antithèse des précédentes, toutes de clair-obscur et de contrastes affirmés. Mais les unes comme les autres nous rappellent que le cinéma est affaire de lumière. Comme l'est la photographie.

Mais il est aussi affaire de temps. C'est pourquoi une dernière série, qui renchérit sur ce qui a été accompli avec la première, nous attend à la fin. C'est celle des *Images-temps*. Là, nous sommes devant des tirages argentiques, issus de la série présentée, mais différemment, en 1999. Il y a dans cette section moins de ces images où s'affiche le film complet d'une scène tournée. Mais ces tirages datant de la fin des années 1990 offrent des similitudes certaines avec les *Images-noires*. Dans ces dernières, l'objectif visé est clair: ausculter le temps et trouver la manière d'en rendre le flux avec des images fixes qui se mêlent de reproduire les formes animées du cinéma.

Une pièce présente même un hommage évident à un précurseur de cette recherche menant à l'image animée. Il s'agit des images d'un cheval en mouvement, fruit des recherches d'Eadweard Muybridge dans les années 1880. Un dernier coup de chapeau, avant de quitter; cette arrivée en gare d'un train à Saint-Lambert qui rappelle immanquablement la première projection d'un film des frères Lumière, datant de 1896.

En fin de parcours, on aura compris que cette rencontre entre Bertrand Carrière et le cinéma, si elle s'était déjà produite fin 1990, trouve enfin son juste complément dans cette occasion offerte par la Cinémathèque.

1 L'exposition *Bertrand Carrière: Tout ceci est impossible* a été présentée à la Cinémathèque québécoise du 6 décembre 2018 au 3 février 2019.

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure: photographie et installation, Chantiers de l'image et Imago Lexis, de même que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.*

allow for a transition from one space-time in the story to another, which, of course, cannot take place in real life. Impossible as well is the image in which two scenes overlap, seen as it cannot be seen in the theatre or anywhere else. Finally, the conditions for dealing with and presenting the image had to be manipulated in a way that is inconceivable in films. If this strip of film existed as Carrière created it, we would not see this cross-fade at all, as it would occur too quickly.

For the second series, *Les Écrans lumineux*, Carrière also worked on a computer screen. This time, however, he offers unique, single images. They also represent a moment passing as it could not have been seen on screen. We see everything: frames from *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011), *La Double vie de Véronique* (Krzysztof Kieślowski, 1991), and *Le Requiem pour un beau sans-cœur* (Robert Morin, 1992). These movies

Carrière's colour images taken from a screen, in their luminosity and size, are almost the antithesis of the preceding ones, which are all chiaroscuro and high contrast. But both series remind us that film has to do primarily with light – as does photography.

were not shot in black and white, as were most in *Les Images-noires*. Carrière's colour images taken from a screen, in their luminosity and size, are almost the antithesis of the preceding ones, which are all chiaroscuro and high contrast. But both series remind us that film has to do primarily with light – as does photography.

But there is also the question of time. That is why a last series, which enhances what was accomplished with the first, awaits us at the end: *Les Images-temps*. Here, we are presented with gelatin-silver prints taken from the series presented, but differently, in 1999. Here, there are fewer images in which the complete film sequence of a scene is displayed. But these prints, dating from the late 1990s, offer definite similarities with *Les Images-noires*. The goal is clear in *Les Images-noires*: to probe time and find a way of rendering its flow with still images that are combined to reproduce the animated forms of movies.

One piece presents an obvious tribute to a precursor of the research that led to the animated image. It is the images of a horse in movement, the result of Eadweard Muybridge's experiments in the 1880s. One last tip of the hat, before leaving: the arrival of a train at a Saint-Lambert station that unfailingly refers back to a film by the Lumière brothers dating from 1896.

At the end of the visit to this exhibition, we will have understood that this encounter between Carrière and movies, produced in the late 1990s, has finally found its true complement in this opportunity offered by the Cinémathèque. *Translated by Käthe Roth*

1 The exhibition *Bertrand Carrière: Tout ceci est impossible* was presented at the Cinémathèque québécoise from December 6, 2018 to February 3, 2019.

Sylvain Campeau contributes to numerous Canadian and European magazines. He is also the author of the essays *Chambre obscure: photographie et installation, Chantiers de l'image, and Imago Lexis, as well as five collections of poetry. As a curator, he has organized some thirty exhibitions.*

DE HAUT EN BAS, DE GAUCHE À DROITE /
TOP TO BOTTOM, LEFT TO RIGHT

PAGE 27

De la série / from the series
Les Images-noires, 2018
impressions au jet d'encre /
inkjet prints, 76 × 101 cm

D'après *The Third Man*
(Carol Reed, 1949)

D'après *The Lady from Shanghai*
(Orson Wells, 1947)

D'après *The Lady from Shanghai*
(Orson Wells, 1947)
bande de la série / strip from
the series *Les Images-noires*, 2018
impression au jet d'encre /
inkjet print, 61 × 152 cm

Paysage à 100 km/h,
Saint-Jacques-de-Leeds
de la série / from the series
Les Images-temps, 1997
épreuve argentique /
gelatin silver print, 61 × 244 cm

PAGE 28

D'après *There Will Be Blood*
(Paul Thomas Anderson, 2008)
de la série / from the series
Les écrans lumineux, 2018
impression au jet d'encre /
inkjet print, 61 × 76 cm

Le cheval qui court,
hommage à Eadweard Muybridge
de la série / from the series
Les Images-temps, 2000
impression au jet d'encre /
inkjet print, 61 × 244 cm