

Jacynthe Carrier, *Parcours*, Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, Montréal, du 1^{er} décembre 2012 au 12 janvier 2013

Manon Tourigny

Number 94, Spring–Summer 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69361ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Tourigny, M. (2013). Review of [Jacynthe Carrier, *Parcours*, Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, Montréal, du 1^{er} décembre 2012 au 12 janvier 2013]. *Ciel variable*, (94), 80–81.

hypothèses théoriques de Rosalind Krauss. De fait, en choisissant délibérément de ne présenter que des images réalisées en 1984, Duchesnay cherche à introduire dans l'esprit du visiteur l'idée qu'il existe une relation entre les œuvres exposées. La mise en exposition choisie par l'artiste photographe lui permet donc de fabriquer, de rendre visible pour les autres, l'événement clé qui l'a constitué tant d'un point de vue artistique que d'un point de vue humain. Ce moment, qui se donne à voir ici comme une sorte de dévoilement d'un point d'origine, pour ne pas dire originel, organise non seulement sa démarche artistique, mais fait de sa propre biographie son matériel créatif. La non-rencontre avec Beuys lui a permis de réaliser l'importance du travail qu'il avait entrepris l'année précédente en photographiant le dôme géodésique réalisé par Fuller. Les objets exposés, aussi bien les clichés que les « sculptures », ont donc une valeur mémoriale. En les distinguant, tout en les rapprochant, il nous donne l'occasion de saisir comment des problématiques parallèles ont pu former celui

qu'il est devenu. En ce sens, il semble que, comme le croyait Beuys, le seul véritable atelier se trouve entre les hommes et que c'est là que prend forme la plus valable des plastiques sociales.

—

*Critique et historien de l'art, **Pierre Rannou** agit à titre de commissaire d'exposition. Il a publié quelques essais, participé à des ouvrages collectifs, rédigé plusieurs opuscules d'exposition et collaboré à différentes revues. Il enseigne au département de cinéma et communication et au département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.*

—



En prenant une marche sur la plate-forme du sommet, 1984, impression jet d'encre, 51 x 51 cm

Jacynthe Carrier

Parcours
Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, Montréal
Du 1^{er} décembre 2012 au 12 janvier 2013

Figure montante de l'art actuel québécois¹, Jacynthe Carrier compose depuis 2008 un corpus photographique et vidéographique portant une signature distinctive qui examine la relation du corps à son environnement. Par des mises en scène où les tableaux vivants servent de vecteur pour marquer le paysage, l'artiste s'intéresse aux lieux transitoires (terrains vagues, zones en friche, etc.), posant ainsi un regard sur nos manières d'occuper le territoire. Telles des allégories, les images de Carrier abordent les rituels qui façonnent notre

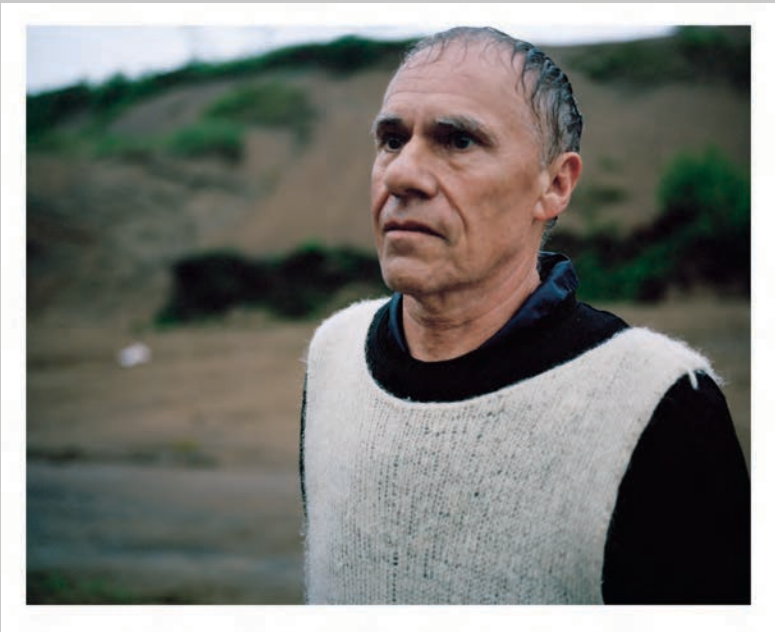
société, interrogeant au passage notre relation au lieu habité.

La série *Parcours* est composée de neuf photographies et d'une installation vidéo qui présentent un groupe d'individus se déplaçant dans une carrière de sable, endroit plutôt inusité pour déambuler. Dans la première salle d'Occurrence, les photographies laissent quelques indices sur les actions entreprises par les protagonistes, incluant celle présentée en vitrine. Deux images, plus particulièrement celles extraites de la vidéo, permettent cette lecture. La première

présente des gens qui courent, le flou de l'image fixant ce mouvement. La seconde photographie expose un groupe d'individus, de tous les âges, formant un bloc. L'analogie avec le troupeau peut être avancée puisque ce regroupement semble au service de quelqu'un qui lui impose une direction, rôle que tient l'artiste dans toutes ses productions. Cette communauté attend un signal afin d'agir ensemble et souligne de cette manière les comportements collectifs qui façonnent la société. Chaque individu se fond dans la masse en adoptant une forme d'errance collective, marquée par la répétition des actions. Par ailleurs, il est à noter que cette série s'intéresse davantage aux individus par la présentation de portraits, que l'artiste présente de face ou de profil. Tous ces personnages fixent un point devant eux, manifestant un certain recueillement,

une certaine forme d'intériorité. Ainsi, le rapport de proximité est activé par des plans rapprochés de visages et de corps marqués par la pluie. Il s'agit d'un temps d'arrêt dans cette course, un moment de repos.

Présentée au sous-sol, l'installation vidéo d'une durée de 5 minutes (coproduite avec La Bande Vidéo) permet de situer davantage le cadre dans lequel les personnages ont évolué. La sablière sert de terrain à une course où les performeurs semblent captifs de cet espace clos. Une corde blanche laisse transparaître la mise en scène de Carrier et détermine le champ d'action des performeurs. Celle-ci, telle une ligne du temps, leur sert de repère visuel. La caméra suit cette course, sans but ni fin, contre le temps et l'espace. Les corps s'inscrivent dans le paysage, ils occupent le lieu de manière à prendre la mesure de son immensité. Par



Rôdeur 3 et *Souffle*, de la série *Parcours*, 2012, impression jet d'encre, 89 x 109 et 99 x 102 cm

les nombreuses dénivellations du terrain, les corps ralentissent ou accélèrent, ils habitent cet espace à leur manière, selon leur capacité physique. La caméra suit leurs faits et gestes mais n'intervient pas, elle documente plutôt l'action. Dans la vidéo, l'effet de troupeau est davantage marqué par les gestes répétés du groupe, de même que par la bande sonore qui est ponctuée par le rythme des coureurs dont on perçoit les pas qui résonnent sur le sol. Personnages en mouvement perpétuel, sauf à de rares exceptions, ils sont des vecteurs dans ce paysage.

Avec l'exposition *Parcours*, on remarque un certain épurement de l'ensemble tant dans la série photographique que dans la vidéo

qui compose ce nouveau corpus. L'artiste délaisse ici l'abondance des accessoires que l'on retrouvait généralement dans sa production, notamment dans ses séries *Rite*² ou *Scène de genres*³. Dans ces œuvres précédentes, des objets du quotidien (lampes, abat-jour, téléviseurs, chaises, matelas, meubles) servaient d'éléments de jeu qui permettaient de composer des situations dans des lieux improbables. Dans le cas de *Parcours*, il y a une économie d'accessoires, quelques objets ou des tissus sont pris en charge par certains performeurs, mais ceux-ci sont à peine visibles, laissant de l'espace aux actions entreprises par le groupe.

Par ce choix plutôt minimaliste, Jacynthe Carrier a souhaité « se concentrer davantage

sur la présence du corps, son énergie, le geste, l'action en relation avec l'espace et voir ce qui émerge de cette relation entre le corps et le lieu et comment chacun habite l'autre.⁴ » De cette exploration il ressort des images où la mise en scène reste présente mais semble beaucoup moins dirigée, elle est plus effacée et beaucoup moins théâtrale. Les images photographiques et vidéographiques de *Parcours* s'appuient principalement sur la performance sans artifice, laissant entrevoir un nouveau tournant dans la production de Jacynthe Carrier.

1 Elle est récipiendaire du prix Pierre-Ayot 2012 remis à de jeunes artistes et qui vise à souligner l'originalité de leur création. 2 Vidéo présentée

lors de la Triennale québécoise 2011 au Musée d'art contemporain de Montréal. 3 Le premier volet a été présenté à VU à Québec et le second à Caravansérail à Rimouski, tous deux en 2009. 4 Échange avec l'artiste, 7 janvier 2012.

Manon Tourigny est historienne de l'art, commissaire et auteure. Elle a rédigé de nombreux articles et textes pour des revues spécialisées et différents organismes culturels. Elle travaille actuellement au Centre d'art et de diffusion CLARK.



La foule, 2012, impression jet d'encre sur papier realistik, 74 x 111 cm

Alain Laframboise

Figures

Galerie Graff, Montréal

Du 11 octobre au 3 novembre 2012

Après *Parcours*, scènes théâtralisées fondées sur la référence du film noir, en 2008, dans la même galerie, Alain Laframboise nous revient avec *Figures*. Cette fois, il y a cependant ceci de différent que les figurines et poupées ici utilisées pour créer une scène ne sont plus scénographiées de manière aussi efficace qu'elles l'étaient auparavant. Il n'est plus ici question de décor confondant, indécis entre effet théâtral et plat réalisme. Nous sommes bien en face, et cela est clair, de figurines et poupées de diverses tailles et usages, et aucune composition ou décor ou effet de scène ne vient ici suggérer autre chose que cette facticité de figuration peu humaine.

Elles sont d'ailleurs, sauf une, dans des environnements qui n'ont certes rien de spectaculaire. Certaines sont même, comme dans *La foule*, dans une simple valise, entassées les unes près des autres, nous faisant face. Celles-ci étaient d'ailleurs relativement semblables, appartenant de façon très apparente, pour la plupart, à une même culture et à une même époque.

Mais cela n'est pas toujours le cas. Dans des cadrages plus serrés, dans des lieux d'entreposage domestique dont on devine les couleurs fades, sombres, surannées, d'autres montrent des visages, des tailles et des matières qui les différencient fortement. Elles sont toujours aussi serrées les unes contre les autres, militantes et même militaires, comme dans *Une histoire*; cinématographiques, tout de même, dans *Premier plan*; poignantes dans *Perdus*.

À tout prendre, caressées par des éclairages latéraux qui rendent encore plus pulpeuse leur plastique reluisante, elles sont émouvantes à ainsi se penser investies de sentiments humains, à s'imaginer plus humaines que leurs modèles. Pour un peu, et plus particulièrement pour ce qui est de *La Nymphe*, on croirait voir les poupées perverses de Hans Bellmer, mais, pour la plupart, elles sont moins sensuelles que tout simplement sensibles.

C'est là que semble résider le paradoxe. Alain Laframboise avait, jusqu'à maintenant, opté pour la théâtralisation, les effets de réel, créant des scènes dont on pouvait croire, à les regarder rapidement, qu'elles étaient des saisies du réel plutôt que des maquettes construites. Ici, le doute n'existe plus; l'effort de simulation est tout ce qu'il y a de plus clair. Plus, regardant *La foule*, on s' imagine être soi-même regardé par toute

cette audience. Ils et elles sont là, joyeux et joyeuses, hilares, presque célébrants du spectacle que nous leur offrons, logés dans l'estrade étrange que forme cette valise ouverte. Nous nous imaginons comme eux, semblables niais, captivés par un des écrans nombreux qui sont aujourd'hui notre lot, épatés par quelque télé- ou webdiffusion sans mordant. Dans *Une histoire*, c'est l'allure martiale qui nous frappe, le pied gaillardement levé de l'un des figurants, l'armure romaine d'un autre en personnage ailé, Mercure conquérant, dans cette scène à laquelle assiste un personnage éminemment papal. *Premier plan* offre l'exotisme des statues montrées, leur grès râpeux ou leur laque lisse, mais par son titre il suggère surtout l'art cinématographique, la première prise, à moins que ce ne soit cet agencement et cette mise au foyer insistant sur l'avant-plan, rejetant le reste dans un arrière-plan sombre, qu'il faille retenir.

Bref, les références sont nombreuses et diverses. Une seule des images contient une allusion directe à une iconographie picturale connue, *La Nymphe*, évidemment. Pour le reste, grande variété et peu de choses en commun. Il en va comme si une semblable matière simulatrice prenait les accents de toutes les formes de représentation possibles. Même ainsi soumises aux aléas de celles-ci, les images s'imprègnent de tout ce que nous choisissons de projeter sur elles.

En fait, c'est sans doute là ce qu'il y a de plus réussi dans cette série. Dans *Parcours*, la médiation était camouflée dans le détournement du factice en potentiellement

réel et l'enjeu tenait tout entier à cela, à montrer des scènes tenant lieu du réel mais ne s'y confondant pas, même si leur caractère simulé ne se révélait pas sans effort. Demeurait tout de même une sorte d'indécidabilité entretenue, dont on était tout occupé. Avec *Figures*, plus rien ne reste de cette indécision. Nous sommes d'emblée dans le travail, avoué, de médiation. J'ai parlé, précédemment, de Bellmer. Lui donnait ouvertement dans l'évocation pornographique, et la perversité venait du fait de recourir à des avatars pour stimuler et entretenir le désir. Il en va comme si la perversité, c'était en fait de devoir recourir à des intermédiaires pour en arriver au plaisir; c'était de ne pouvoir arriver, seul, à la jouissance. Par contraste, ne rien demander d'autre à l'avatar qu'être là, qu'être ce tenant-lieu qui apparaît sans objet et sans action, en sa seule qualité de tenant-lieu, et de voir en lui cette tentative constante de projection de nos fantasmes nous en rendant le spectacle plus sensiblement opérant. Nous sommes dans le sensible et le sensuel... sans objet autre que l'affect pur.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (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*.



Premier plan, 2012, impression jet d'encre sur papier realistik, 74 x 111 cm