

Jacynthe Carrier, brise glace soleil blanc, Galerie Antoine Ertaskiran. Du 9 novembre au 23 décembre 2016

Sylvain Campeau

Number 106, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85692ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2017). Review of [Jacynthe Carrier, brise glace soleil blanc, Galerie Antoine Ertaskiran. Du 9 novembre au 23 décembre 2016]. *Ciel variable*, (106), 86–87.

travaillée dans les sons, les images, les textes et les textures, s'impose aux yeux et aux oreilles du visiteur attentif, comme une odyssée contemplative dans le cosmos de l'artiste. Bâtitteur d'une œuvre fragile et incertaine, hors du temps, à contre-courant, l'artiste saisit en quelques mots qui longtemps résonnent dans la conscience les fêlures d'un monde indifférent au sort de ses laissés-pour-compte : « At the bottom of the Mediterranean... there is a railroad made of human bones » / « Au fond de la Méditerranée... il y a une voix ferrée faite d'os humains ».

1 Au moment où cette critique est rédigée, c'est-à-dire fin janvier 2017, le catalogue de la Biennale n'est toujours pas sorti. 2 Le week-end d'ouverture a donné lieu à de nombreuses réjouissances (conférences avec les grandes stars de la peinture contemporaine comme Kerry James Marshall – qui a eu droit à une très belle rétrospective au Met Breuer de New York



Luke Willis Thompson, *Cemetery of Uniforms and Liveries*, vue de l'installation, 2016, 16 mm, n & b, muet, 9 min 10 s, permission de BNLMTL, photo : Daniel Roussel

fin 2016 – et Luc Tuymans, tables rondes et performances des artistes en vogue), toutes enregistrées et mises en ligne sur le site de la Biennale. 3 On peut visionner la vidéo d'Em'kal Eyongakpa en suivant ce lien : <https://vimeo.com/159683937>.

Érika Nimis est photographe (ancienne élève de l'École nationale de la photographie d'Arles en France), historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle est l'auteur de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat : *Photographes d'Afrique de l'Ouest*. L'expérience yoruba, Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blogue dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/.



4 de la série *brise glace*, 2016, impression au jet d'encre, 76 x 76 cm

Jacynthe Carrier

brise glace soleil blanc
Galerie Antoine Ertaskiran
Du 9 novembre au 23 décembre 2016

C'est une histoire d'habitation et d'érosion que semble nous raconter Jacynthe Carrier avec ce nouvel ensemble d'œuvres.

Peut-on parler de performance mise en scène et filmée ? Ou faudrait-il plutôt aller du côté du théâtre pour saisir ce que son esthétisme a de particulier ? Il est certain que les œuvres de l'artiste se produisent au carrefour de ces médiums alors que même les images figées de la photographie et celles mobiles offertes en vidéo entrent en relation et maintiennent une sorte de tension. Mais il y a surtout que les histoires que veut nous conter Jacynthe Carrier ne peuvent apparaître entières et complètes sans ce recours à une production actantielle chorégraphiée et à une construction narrative fondée sur les possibilités techniques qu'offrent la vidéo et la photographie. Résultant d'une mise en place autant qu'en scène, *brise glace soleil blanc* apparaît tel grâce à une scénarisation qui repose sur des choix d'angles, des prises de vue dont l'artiste a peut-être déjà décidé de la teneur avant même que le tournage ne débute. Qu'il en soit ainsi ou non, n'en demeure pas moins que les actions entreprises par les protagonistes et les images qui en sont prises travaillent de concert à créer cette histoire que nous sommes invités à reconstituer.

Mais ce qui frappe encore plus que ces références obligées et inévitables parce que son œuvre s'y alimente, c'est encore le fait que, du tout, de cette manière bien à elle de faire histoire, il se dégage des accents existentiels. Dans le travail des gestes demandés aux acteurs, chorégraphiés, des angles de prises de vue, de par l'environnement constitué et le cadre choisi, une histoire se déploie, qui prend des accents épiques et métaphysiques.

Sur une berge rocailleuse, avancée d'une terre qu'on imagine plus aride à l'arrière, des personnages affrontent les flots des marées pour un travail dont on ne sait trop s'il est d'effritement, de frictions, de chevauchements des roches riveraines ou de constructions d'embâcles d'origine humaine. Les personnages sont-ils en train d'éroder ou d'enrocher les berges ? On ne sait trop l'enjeu d'une pareille confrontation, mais cela semble relever de la nécessité la plus grande. Immergés à mi-corps parfois, les protagonistes soulèvent des pierres, déplacent du varech, se salissent de sable et d'algues pour accomplir on ne sait quelle tâche. Cela paraît devoir répondre à un effort d'habitation, de survie. Comme si devait bien se construire, de là, en quelque lieu à proximité, une sorte d'habitation. Il est clair qu'il y a péril, que les gestes exécutés le sont au nom d'un travail de subsistance, acharnés dans une résistance. On s'imagine, peut-être parce que notre histoire recèle de tels exemples, des gens abandonnés depuis quelque navire, mutins ou criminels, sur une terre de Caïn. On pense à une existence hasardeuse, à un labeur désespérant, à des constructions banales, abri permettant de braver les éléments. Sachant aussi ce que l'on sait aujourd'hui¹, on se demande si ces actions ne sont pas une allusion au phénomène d'érosion des rives de la Côte-Nord et de la Gaspésie, en butte à des marées plus fortes et plus violentes.

En fait, on en est réduit à l'imagination, car le cadre serré qui limite notre vision au plus près des personnages, à leur horizon de gestes et de mouvements, ne nous permet pas plus.

Mais cette histoire que nous nous inventons devant ce qui nous est montré se trouve un rien invalidée ou nourrie, on ne sait trop, par d'autres vues qui nous

suggèrent les murs blancs d'une habitation. Celle-ci est très incomplète. Elle semble de carton-pâte, une maquette indécise, quelque chose comme un squat en pleine nature, un abri monté avec des restes de plaques de plâtre et dont les cloisons tiennent ensemble de peine et de misère. En fait, cette construction tient de l'habitation et du parapet. Son existence semble également assez précaire puisque des images nous la montrent trouée, ébréchée, perforée même par la tête d'un acteur qui semble s'être pris pour une autruche!

brise glace soleil blanc est donc en quelque sorte un nouvel opus venant s'ajouter à l'entreprise de Jacynthe Carrier, montrant à nouveau une communauté affairée. Comme si le travail nécessaire à la constitution de l'œuvre

était aussi l'occasion de montrer une humanité cherchant un sens à son existence par des actions plutôt usitées, mais transcendées en manœuvres esthétiques.

1 Il y a encore peu de temps, des maisons de Sept-Îles ont subi les conséquences de l'effritement du littoral, causé par le réchauffement climatique!

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.



7 de la série *brise glace*, 2016, impression au jet d'encre, 76 × 81 cm

James Welling

Chronology

Galerie Marian Goodman, Paris
January 25–March 2, 2017

An initial impression on entering James Welling's exhibition in the large space of the Galerie Marian Goodman in Paris is that this is a group exhibition. There are several bodies of work, apparently disparate. However, relying on the knowledge that this is a solo exhibition by a single artist, James Welling, we might begin to consider that there is a James Welling, curator, "behind" James Welling, photographer.

This exhibition, aptly titled *Chronology*, presents a selection of work from Welling's early days in the 1970s and from recent production. The artist's principal interests lie in the area of photographic materiality and some of its attendant themes – colour, technologies, and abstraction – and to the social relations inherent in the production and circulation of photographs. The earliest works in the show, the group titled *Polaroid* (1976), are smaller in scale and more intimate than the later works, which are as diverse as *Meridian* (2014), a near-documentary depiction of a printing plant, and the series *Chemical* (2015–16), a boundary-blurring blend of painting and photography. Between these extremes would be *New Flowers* (2016), a series in which Welling emphasizes compositions composed of near-abstract and colourful layerings. In the series *Choreograph* (2015), he evidences his continuing commitment to working with colour, in this case digitally multi-layered compositions that include human figures in dance poses. The series *The Glass House* (2014) features photographs of the

eponymous Phillip Johnson house in all its transparency – but tinted. In the slightly older grouping titled *Degradés* (2005) are works belonging to Welling's non-camera body of works and photographs. In spite of the apparent abstractness of these compositions, Welling continues the logic of a certain realism, or documentary approach, simply by treating photographic praxis as a set of instructions to be followed, even if the project that he sets out is "authorial." It is in this sense that he is a classic conceptualist and not the "near-painter," or near-modernist, that he at times might appear to be.

Finally, a film is projected in a darkened room at the end of the basement level. *Seascape* (2017) is a colourized

16 mm film of ocean waves breaking on rocks – a familiar cliché scene for amateur painting, here transformed by the addition of a minimalist musical composition. The repetitiveness of the film loop combines with the musical score, featuring an accordion playing over the driving and pounding surf scenes, to create an intensely uncanny sense of disjunction, or, in more human terms, of the fragility of our suspension in time, of mortality.

What we get from this heterogeneous arrangement is the artist's emphasis on working procedures and on his art practice, the first being a matter of particulars and the latter being comprehensive. The formulation of an art practice as "experimental" has been exemplified

by Michael Snow and Hollis Frampton, and this agenda leaves its mark in Welling's oeuvre. It is an interest that continues to inhere throughout his work and that both separates him from and connects him to artists, such as Thomas Demand, whose use of photography is relatively instrumental. Welling also explores the instrumentality of photographic technique – the idea that the camera simply registers what is in front of the lens as an explanation of how a photograph comes into being. Both he and Demand extend this notion through pre-executive decision making: Demands photographs of reconstructions of his subjects, whereas Welling programmatically organizes bodies of work in thematic series.



7690, 2015, inkjet on Museo Silver Rag paper, 107 × 160 cm, courtesy of Marian Goodman Gallery