

Between Memory and History, *Contact Photography Festival*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto May 1-31, 2008

Jean-François Bélisle

Numéro 80, automne 2008, hiver 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13217ac>

[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

Bélisle, J.-F. (2008). Compte rendu de [Between Memory and History, *Contact Photography Festival*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto May 1-31, 2008]. *Ciel variable*, (80), 72-73.



Point de fuite, 2007-2008
Impression sur vinyle et sur « duraclear », système de son et bande sonore
16 X 2,5 mètres, fenêtre 1,35 X 1 m
Photo : Michel Dubreuil
Installation réalisée dans le cadre du 40^e anniversaire du métro de Montréal, grâce au soutien de la Société de transport de Montréal

tiques laissant progressivement place à des motifs plus abstraits pour finalement ne montrer que la couleur seule, grâce à un habile *sfumato*. Et surtout, l'on pouvait y admirer des photographies couleur, imprimées sur des pellicules transparentes, appliquées sur toutes les fenêtres du wagon. Ces images, points d'appui ou de référence, nous rappelaient que nous voyagions sous le sol de Montréal, puisque nous reconnaissions certains des lieux qui

y étaient représentés. Puis, une photo d'un lecteur tenant *Les villes invisibles* d'Italo Calvino illustrait le goût de la lecture des passagers du métro et l'allégorie du voyage dans des villes rêvées ou imaginaires, telles que décrites, dans l'ouvrage de Calvino, par Marco Polo à l'empereur Kublai Khan. Bien que fixes, les photographies apparaissaient comme des images en mouvement, à cause de la vitesse de la rame, mais aussi par les variations d'in-

tensité de la lumière variant entre le tunnel et les stations de métro, et faisant chatoyer et bouger ces tableaux, tels des dessins animés.

Le passager installé au centre du *Point de fuite* se déplaçait au même rythme que lui, point de fuite en mouvement, émettant des voix qui s'élevaient ou chuchotaient à notre oreille des paroles ou des chants énigmatiques, parfois insaisissables.

Leon Battista Alberti a dû se retourner dans sa tombe. Les sirènes Goulet et Dumais nous ont menées en voiture au cœur même du point de fuite, que l'humaniste et mathématicien de la Renaissance avait inventé comme repère virtuel pour représenter la troisième dimension sur une surface plane. La voiture bleue, point de fuite poétique, architectonique, futuriste et immersif, nous en a fait voir et entendre de toutes les couleurs.

- 1 Vitrail (1968), Marcelle Ferron. <http://www.metrodemontreal.com/orange/champdemars/>.
- 2 La vie de Montréal au XIX^e siècle (1967), vitrail, Nicholas Sollogoub. <http://www.metrodemontreal.com/green/mcgill/>
- 3 Il existe un historique d'œuvres temporaires exécutées dans le métro depuis au moins 1989, mais les démarches pour obtenir les permissions ne sont jamais simples.
- 4 Du 24 septembre 2007 au 31 mars 2008.
- 5 J'avoue qu'en ce qui me concerne, j'ai eu un peu d'aide de R.-M. E. Goulet, avec qui j'ai fait la balade, pour déterminer l'horaire de cette rame de métro sournoise.
- 6 La moyenne du bruit environnant, dans le métro, est de 80 décibels.
- 7 Catherine Dagenais (2008) «S.V.P., un peu de tranquillité» dans Lettre de la semaine, La Presse, le samedi 24 novembre 2007.

Sylvie Lacerte est chercheuse et commissaire indépendante. Elle est chargée de cours à l'UQAM et à l'Université McGill. Elle agit à titre d'experte régionale – Montréal pour la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement (1%) du MCCCQ.

Between Memory and History

Contact Photography Festival

Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto

May 1 – 31, 2008

On a bright Saturday morning back in early May, I came upon a strange sight on Queen Street West. In front of the Museum of Contemporary Canadian Art (MoCCA), and spilling onto the sidewalk, a considerable crowd had gathered to look at an extremely large work by Robert Burley. *Implosion of Buildings #65 & #69* (2007) was stencilled onto a blank wall facing the MoCCA courtyard. What made this scene most peculiar was the fact that the work itself showed a crowd of onlookers observing the implosion of a building. A crowd looking at a crowd looking at a cloud.

As the introductory work to an exhibition about memory and history, this work by Burley did a remarkable job of introducing the idea of layers – a concept that was richly developed inside the museum. By definition, memories are of the intimate realm, while history resides in the public sphere. As laid out by the curators of the exhibition, David Liss and Bonnie Rubenstein, this exhibition was set out to “probe relationships that exist... moments of personal significance to events of global reso-

nance that affect each one of us.” Though this may seem an incredibly vague and daunting task to some, Liss and Rubenstein mounted an exhibition that was both rich and insightful in its approach to the question. Each of the selected artists contributed a very different perspective on the topic, yet when one read them for their portrayal of the various layers and mnemonic tools that structure the link between individuals and memories or history, there emerged a strong narrative.

Exhibited in a darkened room of the museum, Nan Goldin's *Heartbeat* (2001) is a multimedia installation that includes 246 colour slides depicting couples in the midst of lovemaking and intimate familial moments. These highly personal images are accompanied by John Taverner's soundtrack of part of the Christian mass performed by pop singer Björk. Due to its *mise-en-scène* and the emotionally raw quality of Goldin's images, this work feels like an unhindered access to private memories. At times, it even has a strong voyeuristic quality. I cannot think of a better portrayal of



Robert Burley, *Implosion of Buildings #65 & #69*, Kodak Park, Rochester, 2007
Courtesy of Stephen Bulger Gallery, Toronto

memories; those moments that you imagine could become cherished snapshots in a private photo album.

In Graviditas, *Autoportrait au couteau* (2007), a work by Raymonde April, we see the artist gently scraping away layers of paint that had accumulated on the walls of her Montreal apartment since the 1920s. Nowhere in the exhibition is the link between layers and the history/memory question expressed so literally. In its hey-

day, each layer of paint witnessed countless moments that are now memories. Who knows; perhaps some of these moments even contributed to or influenced Montreal's history.

Another artist presented in the exhibition had an entirely different relationship with historical moments. Luc Delahaye is an award-winning photojournalist who is known for his large-scale colour works depicting conflicts, world events, and social



Luc Delahaye, *Jenine Refugee Camp*, 2002

issues. The self-explanatory *Jenine Refugee Camp* (2002) puts viewers in direct contact with the Israeli-Palestinian conflict and, as such, should constitute a direct access to history in the making. Yet the photograph itself constitutes a subjective layer. The grand panorama format and the dramatic lighting transform the scene into a disturbingly attractive stage set. Invariably, viewers will return home with a personal memory of Delahaye's subjective portrayal of a historical event.

The large format of Delahaye's work is echoed a few feet away in a work by German artist Thomas Ruth. However, *Ruth's jpeg bd01* (2007) illustrates a more com-

mon – and incredibly more remote – access to history. He uses found images from the Internet and blows them to gigantesque sizes. The traces of this transformation are clearly visible in the over-sized pixels that give the work a pointillist feel. In these pixels, we can read the incommensurable distance between our private daily routines (online and offline) and the almost unidentifiable sites of history. Historically, large frescoes were often produced as elaborate mnemonic tools for the dissemination (and structuring) of history. The same now occurs through the World Wide Web, but in a cacophony of voices and at the cost of visually overloading our lives.

The links between sites of memories and sites of history is, at best, elusive, since history and its dissemination continuously go through a number of filtering layers that transform them for their inclusion in our collective memory. Yet, most individuals show an unquenchable thirst for sites of history. In his series *Small World* (1996, 2007), Martin Parr has photographed tourists as they visit and photograph (or film) touristic historical sites. The result is often humorous: in his *Turkey, Kalkan* (1994), a sun-hat-clad tourist films the "exotic" Turkish countryside from atop an "authentic" donkey as a Turkish man walks the donkey along a narrow footpath. Parr shows us a succession of layers/filters through which Turkish history and sites will later be disseminated to the world. In this series, he highlights our position as visitors looking at tourists looking at a site. Layers upon layers.

Jean-François Bélisle is the editorial assistant for *Ciel variable* magazine and also acts as an independent curator and critic. He holds a master's degree in art history from Concordia University.



Martin Parr, *Turkey. Kalkan*, 1994
courtesy of Magnum Photos

Yann Pocreau

Les dialogues acrobatiques
Galerie Lilian Rodriguez, Montréal
19 avril au 24 mai 2008

Ayant terminé depuis peu sa maîtrise en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal, Yann Pocreau présentait à la fin du printemps 2008 sa première exposition solo montréalaise à la Galerie Lilian Rodriguez. Joignant pour l'occasion photographies et propositions textuelles, son travail s'inscrivait directement dans la suite de la thématique de la narration, remise au goût du jour par le Mois de la Photo à Montréal 2007.

L'exposition *Les dialogues acrobatiques* proposait deux corpus d'images opposés tant par les stratégies narratives mises en place au sein des photographies que par le traitement du texte les accompagnant. *On ne sait jamais où tombent les bombes* (2007), première série de trois prises de vue effectuées à l'intérieur du fastueux Théâtre d'Arras, épargné miraculeusement par la Révolution française et les pilonnages des deux Guerres mondiales, présente un homme en fuite suspendu à la rambarde du balcon ou étendu entre les rangées de sièges. Filant au bas des murs, obligeant le spectateur à se plier pour les lire, quelques phrases écrites au « je » adressées à un « tu » anonyme laissent paraître vaguement les impressions qu'inspire le lieu



On ne sait jamais où tombent les bombes 1 et 3 (Théâtre d'Arras), 2007, 150 x 90 cm

ainsi que la projection fictive de l'auteur dans son histoire. Ce « je », on le soupçonne être celui de l'artiste photographiant et photographié – le fil du déclencheur automatique de l'appareil dévoilant la mise en scène de certaines des images.

Les quatre photographies suivantes, tirées de la série *Se Fueron los curas* (2007), tranchent avec les précédentes par la simplicité du lieu choisi non plus pour ses fioritures architecturales et ses couleurs impressionnantes, mais pour la théâtralité de sa lumière et le silence religieux qui s'en dégage. Ancien séminaire abandonné durant la période franquiste, l'endroit aux



planchers rugueux devient la scène des contorsions de l'artiste, performant pour la caméra. Suivant dans ses postures les traces laissées au mur et au sol par les rayons du soleil glissant de la fenêtre, Pocreau cherche moins dans ces images à imposer une narration qu'à interpréter le lieu dans son contexte présent, déterminé par les conditions atmosphériques de cette journée qui donne à l'espace un ton particulier. Écrit, encore une fois, étonnamment en lettres de vinyle alors que le « je », persistant, donne au texte un ton intimiste, un autre commentaire, disposé en un bloc compact de mots reprenant

exactement les dimensions des photographies, est situé de manière à former avec l'image élue un diptyque photographique.

Évitant de suggérer un rapport hiérarchique entre images et textes, l'artiste leur accorde un poids visuel et sémantique équivalent au sein de l'exposition, qui s'offre davantage comme la traduction d'une même expérience d'un lieu en deux médiums, chacun d'eux l'évoquant au moyen de ses propres potentialités expressives. Pocreau fait ainsi ressortir les similarités et dissemblances des modes de signification du texte et de l'image, montrant que tant l'un que l'autre exige une attitude de lecture de la part du récepteur. Par le biais de la lumière, de la saturation des couleurs et par ses positions corporelles, l'artiste donne aux images les tonalités et rythmes de son écriture, qui façonne à son tour le regard que l'on porte sur elles. « Je ne crois pas qu'une ville, qu'un lieu soit un sujet, la ville force le regard, mon regard, je me reflète en elle, elle en moi, les lieux seuls n'existent pas, nous sommes les lieux que nous avons traversés. » Ces paroles de la romancière française Valentine Goby, tirées du *Petit éloge des grandes villes* (2007), auraient très bien pu être de Yann Pocreau tant elles me semblent résumer le propos