

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

Anne-Marie St-Jean Aubre

Numéro 80, automne 2008, hiver 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13218ac>

[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

St-Jean Aubre, A.-M. (2008). Compte rendu de [Yann Pocreau, *Les dialogues acrobatiques*, Galerie Lilian Rodriguez, Montréal, 19 avril au 24 mai 2008]. *Ciel variable*, (80), 73–74.



Luc Delahaye, *Jenin Refugee Camp*, 2002

issues. The self-explanatory *Jenin 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 Rodrigue, 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 Rodrigue. 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.

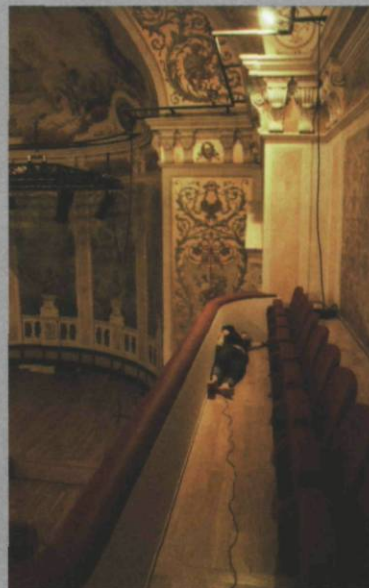
L'exposition *Les dialogues acrobatiques* proposait deux corpus d'images opposés tant par les stratégies narratives mises en place au sein des photographies que par le traitement du texte les accompagnant. *On ne sait jamais où tombent les bombes* (2007), première série de trois prises de vue effectuées 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

de cette exposition, qui tient dans les projections du photographe-écrivain sur les lieux dans lesquels il s'immerge. Constituées de fragments sous-tendus par une histoire à laquelle il n'est fait qu'allusion, les séries photographiques et textuelles laissent au spectateur le soin de remplir par son imagination les vides de la narration. Parlant sans hésitation de la fonction d'ancrage du texte dans son rapport à l'image, Pocreau me semble aussi exploiter ici la profondeur sémantique des mots qui, tout en guidant le sens de l'image peuvent également la faire divaguer. Les dialogues acrobatiques vaudrait ainsi tout autant pour les prouesses physiques du sujet présentées dans les images que pour

les acrobaties langagières nécessaires à l'articulation des textes et des images, appelés à résonner les uns dans les autres. L'écho, du texte ou de l'image, qui sera perçu en premier par le spectateur sera ce qui, à la manière d'un admoniteur, orientera sa lecture de l'exposition sans toutefois réussir à en fixer l'issue.

—
Anne-Marie St-Jean Aubre complète présentement une maîtrise en Études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse tout particulièrement aux thèmes de l'identité et des enjeux culturels explorés par les pratiques artistiques contemporaines.
 —



Se fueron los curas 4, 2007, 150 x 90 cm

Éliane Excoffier

Kiev
 Galerie Simon Blais, Montreal
 February 27 – March 29, 2008

Although we can still see the etymological relationship between the modern term “technology” and the ancient Greek word *techne*, nowadays we generally lose sight of its original meaning – art, craft, skill. Éliane Excoffier's latest show at Galerie Simon Blais reminds us that aesthetics and technology go hand in hand. A student of art



Kiev XVII, 2008, silver print on fibre paper, 40.5 x 51 cm

history, this basically self-taught photographer devised more or less her own technique, which returns to the roots of photography but incorporates twenty-first-century criteria. This Janus-faced approach infuses her work with tension and intimates that beauty remains primordially conflictual.

In this light, we perceive the metaphysical significance that she attributes to black-and-white photography. Not merely an art form, it also constitutes, for her, a spiritualist medium – and this should not surprise us if we remember that the mystical founding editor of *Aperture*, Minor White (1908–76), considered photography a “way” to spiritual enlightenment. In this vein, the Musée

régional de Rimouski invited Excoffier to participate in its upcoming show on spirit photography, an art movement from the late nineteenth and early twentieth centuries associated with spiritualism – a belief that the souls of the dead communicate with the living. In fact, Excoffier counts herself among those today who endeavour to capture spirit images, a trend that parallels recent developments in thanatology – the multifaceted study of death and dying.

Excoffier's worldview thus dovetails with the innate dialectics of black-and-white photography. Indeed, a field of vision in which all colours ultimately appear as shades of grey facilitates the notion that the quick and the dead alike inhabit a neutral shadowland, in which the grave loses its victory and death its sting. In this twilight, people seamlessly fade in and out of presence and absence, corporeality and spirituality, expression and silence, movement and stasis, life and death. Such perpetual oscillation evokes the liminality of our existence.

Further, Excoffier's tableaux bespeak a coherent narrative of the human drama. Despite postmodernism's grandiloquent discourse about “paradigm shifts,” our tragicomedy most often unfolds incrementally, rather than by leaps and bounds. Likewise, the theatre of our lives resides rarely on mountaintops, but instead usually at the myriad interstices that we overlook amidst the hustle and bustle of day-to-day living. Its details furnish the backdrop for Excoffier's scenes. She accordingly fleshes out her storyline through mundane phenomena – the texture of cloth, smudges on a mirror, creases in a plastic tarp, limp apparel, a run in nylons, coarse rope, wiry pubic hair, or the grain of mortal skin.

In short, she articulates the concreteness of both sentient and inanimate subjects so as to render them visually tactile. I therefore call her work haptic photography, because of its predilection for the sense of touch. However, by virtue of representing a tangible object through an intangible image, the photographic medium creates a shear between materiality and immateriality. Excoffier's art results largely from her investigation of that crux.

She photographs with a camera manufactured during the heyday of the Soviet Union, in the capital of Ukraine, Kiev – whence the name for this model of cameras and the eponymous title of her show. *Kiev (I)* sets the stage for the series by juxtaposing outdated technology and postmodern self-referentiality. The latter explains her frequent recourse to mirrors, which in this frame enable her to photograph her own index finger flicking the shutter of her vintage apparatus.

On the one hand, this picture takes viewers back to the late-Victorian era and the pioneering work of Eadweard Muybridge (1830–1904). Indeed, Excoffier candidly acknowledges the inspiration that she draws from his photographic experiments. Little wonder, then, that *Kiev (I)* depicts motion, the *modus operandi* of her still photography and the cornerstone of Muybridge's scientific inquiry. On the other hand, this image evinces postmodernist preoccupation with the “gaze” since it features a camera looking us in the face. We might even have the unnerving impression of staring down the barrel of a gun aimed right between our eyes.

Kiev (II) portrays a scantily clad woman standing somewhat spread-eagle in what could easily pass for the back room of a seedy brothel. Excoffier thus introduces the erotic leitmotif of this series, which pursues yet subverts Muybridge's scientifically sublimated eroticism. At the same time, she mocks the prim-and-proper mores of bourgeois studio photography, because *Kiev (II)* in fact pictures her unadorned workplace. Its conspicuous equipment makes viewers acutely aware of the photographic process – an effect that Excoffier admittedly seeks, and one in keeping with postmodern erosion of any sense that an ultimate end or meaning exists. More to the point, this photograph of photographing blurs the borders between representation and reality.

—
 An independent scholar and translator, **Norman F. Cornett** explores the relationships among cultures, politics and religions. He publishes in American and Canadian scholarly journals, and leads workshops on the arts in both French and English.
 —



Kiev XVII, 2008, silver print on fibre paper, 40.5 x 51 cm.