

Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, VU Photo, Québec, du 17 février au 18 mars 2012

Emmanuel Galland, *De Lafontaine à Racine, en passant par Bossé et Talbot*, VU Photo, Québec, du 17 février au 18 mars 2012

Catherine Lebel Ouellet

Number 92, Fall 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67428ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lebel Ouellet, C. (2012). Review of [Jon Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, VU Photo, Québec, du 17 février au 18 mars 2012 / Emmanuel Galland, *De Lafontaine à Racine, en passant par Bossé et Talbot*, VU Photo, Québec, du 17 février au 18 mars 2012]. *Ciel variable*, (92), 84–85.

Jon Rafman

The Nine Eyes of Google Street View

Emmanuel Galland

De Lafontaine à Racine, en passant par Bossé et Talbot

VU Photo, Québec

Du 17 février au 18 mars 2012

Récemment dans les deux galeries du centre VU à Québec, avaient lieu simultanément les expositions de Jon Rafman et d'Emmanuel Galland. Artiste, cinéaste et essayiste montréalais, Rafman possède une maîtrise de la School of the Art Institute of Chicago. Il présentait sur les murs de la première salle d'exposition, l'espace américain du centre d'artistes, les images de la série *The Nine Eyes of Google Street View*, déjà montrées dans bon nombre de revues de prestige. Juste à côté, dans l'espace européen, se trouvaient les photographies de l'artiste et commissaire Emmanuel Galland. L'artiste d'origine française, bien installé dans le milieu artistique du Québec depuis plus de vingt ans, exposait pour sa part une série d'images portant le titre *De Lafontaine à Racine, en passant par Bossé et Talbot*. Dans leurs œuvres, les deux photographes utilisent l'anecdotique pour s'intéresser à la notion de territoire. Toutefois, ils abordent le sujet de façon très différente.

Chacune des images de Rafman propose un lieu différent, une action différente. Prises presque toutes sous le même angle

de vue (légèrement en plongée), les scènes extérieures ont été captées par les neuf caméras de l'automobile de Google et ont annexé certains fragments de vie au site Google Street View. Elles ont été découvertes par l'artiste, après de nombreuses heures de recherches sur le site Web. Pour trouver des situations, des coïncidences, des anecdotes, Rafman parcourt virtuellement les millions de kilomètres que la voiture de Google a sillonnés physiquement. Rafman s'approprie ensuite ces images empruntées au géant d'Internet et met ainsi en relief différentes problématiques du monde que la voiture a permis de saisir. Travaillant à la fois sur l'immensité du territoire et sur l'anecdotique, Rafman nous propose certaines scènes dérangementes, d'autres poétiques, quelques-unes même amusantes. Il cherche minutieusement un moment marquant ou un paysage pour devenir, comme il le dit si bien, tour à tour photographe du moment décisif à la Cartier-Bresson ou photographe de paysage. En recadrant avec précision les prises de vue du lieu ou de la scène choisis, en s'appropriant les images, il devient alors lui-même



Emmanuel Galland, *TOTEMS 14*, 2012, série de 22 photographies, impression jet d'encre

photographe. À la manière de celui-ci, il s'intéresse aussi particulièrement aux défauts que comportent certaines images, défauts inévitables qui résultent de leur captation et du transfert numérique des données effectués par l'équipe de Google. Il les expose à côté des autres images trouvées dans la vastitude mondiale numérique comme une preuve des failles de la technologie. Par ses choix, l'artiste nous place face à une collection d'expériences

et de réalités vécues par les inconnus qui peuplent à la fois ses images ainsi que les rues du monde réel et virtuel.

Bien que s'intéressant également à la notion de territoire, la proposition d'Emmanuel Galland s'articule d'une façon complètement différente de celle de Jon Rafman. Le titre de l'exposition, *De Lafontaine à Racine, en passant par Bossé et Talbot*, présente les rues qui tracent le périmètre de recherche auquel se limite l'artiste. En parcourant les artères commerciales de Chicoutimi, Galland photographie, le soir tombé, les enseignes lumineuses qui bordent ces rues. Contrairement à Jon Rafman, qui sillonne des étendues virtuelles, Galland ancre son travail dans un territoire réel restreint et documente ces éléments publicitaires à l'esthétique douteuse. Intéressé par le familier et le populaire, l'artiste semble vouloir garder les traces de ces panneaux lumineux qui, on peut le croire, changeront ou déperiront au fil du temps. Il cherche à exposer l'objet de sa fascination, tout en tentant de garder l'œil neutre du documentariste. De cet exercice ressortent des images similaires dont la force réside dans le nombre. Un peu à la façon du couple Becher qui voulait créer une documentation photographique la plus neutre possible avec, à titre d'exemple, son travail sur les châteaux d'eau en Allemagne au milieu du XX^e siècle, Galland fait l'inventaire des enseignes lumineuses sans toutefois faire œuvre aussi systématique. Il s'éloigne aussi de la pratique des Becher en restreignant son périmètre de recherche et en incluant l'anecdote dans son travail. Par l'uniformité de ses « portraits » de panneaux publicitaires et par les détails que l'on y découvre,



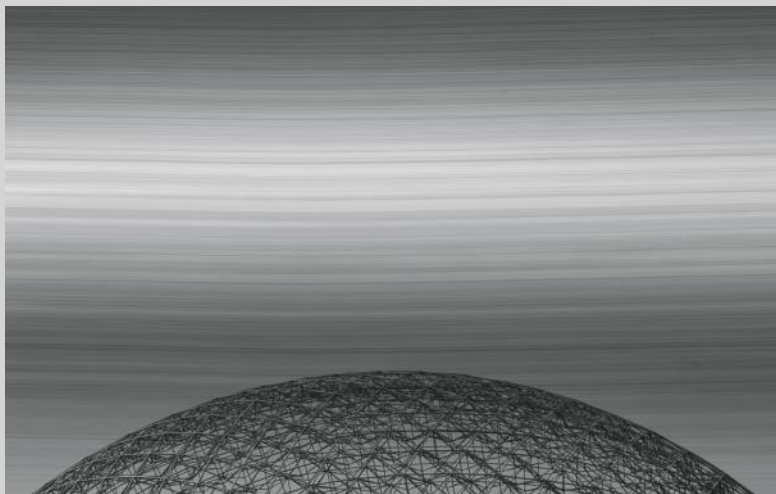
Jon Rafman, 2011, *Altus Avenue, Mojave, California, USA*, impression jet d'encre

les images de Galland nous permettent d'imaginer la vie en périphérie des lieux représentés et les gens qui les fréquentent. En usant d'un point de vue photographique plutôt neutre, il utilise l'image comme témoin d'une réalité et comme point de départ d'une réflexion plutôt que comme une finalité.

Anecdote et territoire, ces deux thèmes sont donc exploités de façon bien différente, mais complémentaire dans les expositions de Jon Rafman et d'Emmanuel Galland. Leurs travaux proposent une réflexion sur l'esthétique populaire et l'appropriation, tout en interpellant le visiteur par leur côté anecdotique. À la fois témoins d'une

réalité actuelle et archive d'un présent indéniablement appelé à changer, leurs images opèrent une sorte de distanciation avec l'actualité. Dans une société où le technologique et l'esthétique sont continuellement en mouvance, elles représentent déjà la documentation d'une réalité passée.

Catherine Lebel Ouellet complète actuellement une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Elle publiera sous peu un texte dans *Les Cahiers de la galerie*, publication de la galerie des arts visuels de l'Université Laval. Ses recherches actuelles portent sur le land art et sa relation au territoire.



Latences et crépuscules #3, 2011-2012, peinture et photographie, acrylique et impression jet d'encre archive sur papier chiffon, 50 x 66 cm

Martin Désilets

Entre des fragments de choses, d'espace et de temps

Commissaire : Patrice Loubier
Maison des Arts de Laval
Du 25 février au 6 mai 2012

La rencontre de la peinture et de la photographie ne semble pas avoir donné d'œuvres marquantes dans l'histoire de cette dernière, même récente. En fait, il fut un temps où la peinture contribuait à l'impression de réel de l'image (ou plutôt dans l'image) grâce à des rehauts de couleurs couchés à même la surface de l'épreuve. Force est toutefois d'avouer que Martin Désilets a réussi là où plusieurs ont échoué. On pourrait croire, et cela serait vrai, que le tout tient au fait d'avoir utilisé la photographie non pour ce qu'elle est dans son rendu final, mais pour ce qu'elle fait aux spectacles naturels et urbains qu'elle rencontre, aux scènes qui se proposent à elle et qu'elle reproduit avec les moyens qui lui sont propres.

Il y a certes de cela dans la pratique de Martin Désilets. Qu'on s'en convainque en étudiant de près ses *Élégies*. Ces images, aux apparences de gravures et de grattages ou striures colorés, sont en fait des photographies prises à l'île Notre-Dame sur le circuit Gilles-Villeneuve. Elles montrent des résidus de gomme de pneus sur les murets de protection du circuit. On croirait se retrouver face à des œuvres devant tout au dripping tellement la maculature colorée domine tout. La matière caoutchouteuse s'est évidemment accumulée sur la surface, si bien qu'on s'étonne de ne pas voir cette accumulation dense former relief sur le papier. Pour cette série, Martin Désilets

a donc utilisé la photographie pour traquer ce qui, dans son entourage (il fait du vélo sur le circuit Gilles-Villeneuve!), lui permet de convoquer des pratiques picturales particulières. Il en va de même avec *Les Agglomérations* où une répartition en quadrillages d'images photographiques et d'œuvres faites d'acrylique sur papier entrent dans un ballet de rapports de formes apparentées. Il va même ainsi jusqu'à la découpe d'une carte postale et à l'assemblage en réseaux de plusieurs pour créer des effets de marqueterie et de mosaïque.

Son effort esthétique tend donc, par la peinture, le dessin et la photographie, à la construction de formes connues, parce que usitées dans des constructions

urbaines ou appartenant à une histoire de l'art. Mais la photo sert à traquer et à reproduire ces formes familières dans leurs apparitions fortuites au sein de compositions dépendant de l'angle de vue ou de rencontres inattendues. D'où une oscillation constante, dans cette œuvre, entre construction et fortuité des formes. La série *Fading Icons* ne dit pas autre chose. En celle-ci, les références sont avouées. Dans des œuvres dont les intitulés révèlent une filiation aux Molinari, Malevitch et Mondrian, l'artiste a repeint et réorganisé les formes géométriques de tableaux emblématiques de l'abstraction. Puis, il les a photographiées en effectuant des mouvements de caméra qui brouillent et démultiplient ces formes créées. La photographie saisit et cite, renouvelle et met à distance les antécédents picturaux de l'abstraction et du constructivisme.

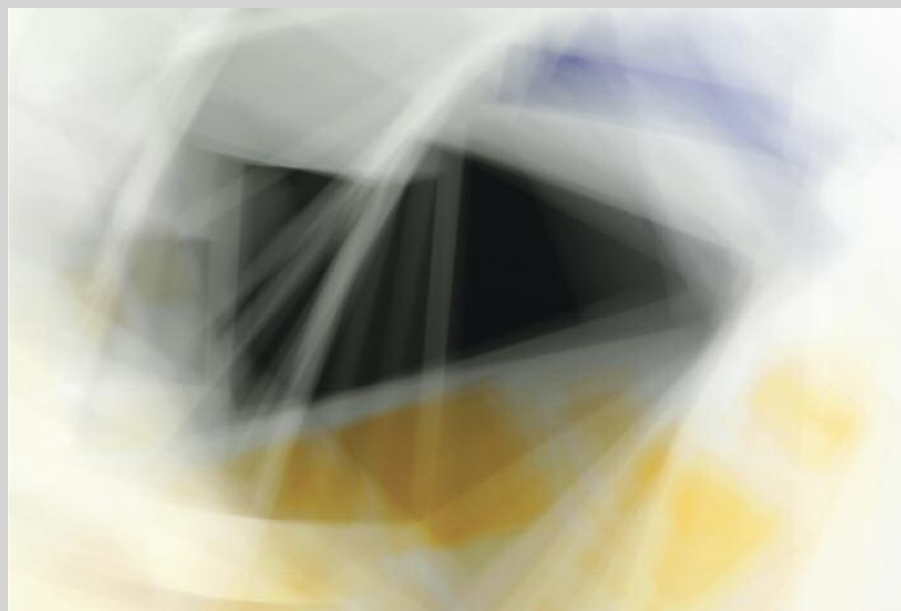
Ces œuvres sont donc les résultats de rencontres inopinées. Cela est évident dans une autre série intitulée *Marquer le territoire — Transformer l'espace*. Certaines images montrent les divers objets qu'utilisent les Montréalais quand vient le moment de se réserver, dans la rue, un espace pour le camion de déménagement, le 1^{er} juillet. Ou bien y apparaissent des coulis de vieilles peintures, restes jetés, des transformations de panneaux de signalisation, d'étranges graffitis accidentels résultant de matières et liquides rejetés.

Jusqu'à-là, la matière peinte n'est pas intervenue directement sur une surface qu'elle aurait partagée avec la photographie. D'ailleurs, les médiums employés se profilent, en quelque sorte, en second

plan. Ce sont les motifs et les formes qui forment le nœud central de cette esthétique, dans leur prédominance et leurs migrations. C'est, d'une certaine manière, leur prégnance, leur insistance, leur part cachée, le soin assidu qu'ils prennent à s'imposer dans notre imaginaire iconographique; tout cela montré dans un élan de traversée qui les fait migrer des références éminentes de l'histoire de la peinture à nos environnements urbains et naturels. Puisque, aussi bien, c'est de là qu'ils provenaient en premier lieu, que ces formes et motifs n'ont été qu'empruntés et saisis là et que Martin Désilets les retourne à leur lieu d'origine.

C'est là que vient se proposer la série dite *Latences et crépuscules*, faite de 15 images, de 50 x 66 cm, réparties dans une grille qui les aligne en trois rangées horizontales de cinq. En celles-ci, la peinture vient, parfois seule, parfois sur la trame d'une image-photo, s'épandre en courants longitudinaux, en ondes dansantes. Ici, les édifices et édicules sont autant de formes architecturales, proposées en avant-plan des matières de lumières tombantes ou régnautes, densifiées à force de peinture.

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.



Fading Icons (variations sur « Aéroplane en vol » de Kazimir Malevitch), (détail), 2011, peinture et photographie, impression jet d'encre archive, 2 éléments de 127 x 94 cm