PER
H-78
CON

AQUES SENSIBLES 2

n de la saison photographique 1991-1992

les herbes rouges



les herbes rouges 202

ISSN 0441-6627 **ISBN 2-89272-076-1**

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Josée Gill

Responsable des bilans :
Cinéma : André Roy et Michel Euvrard
Danse : Michèle Febvre
Photographie : Sylvain Campeau
Théâtre : Gilbert David

Adresse : C. P. 81, Succ. E, Montréal (Québec) H2T 3A5

Distribution :
Diffusion Dimedia inc.
539, boulevard Lebeau
Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
Tél : (514) 336-3941

Infographie : Sylvain Boucher
Impression : Ginette Nault et Daniel Baucaire

En première de couverture :
Sylvie Readman, de la série «Paysages», détail du triptyque intitulé *Manèges,* 1991, photo couleur 150,5 x 119 cm
En quatrième de couverture :
Camera obscura, 1646

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.
La revue *les herbes rouges* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).

Dépôt légal : premier trimestre 1993, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges, 1993
Imprimé au Québec (Canada)

PLAQUES SENSIBLES 2

Bilan de la saison photographique 1991-1992

Ce numéro a été conçu et réalisé sous la direction
de Sylvain Campeau

S O M M A I R E

PRÉSENTATION	Sylvain CAMPEAU	5
DE VISU…		
La fragilité	Christine BERNIER	9
L'Autre quel qu'il soit de Ghislaine Charest	Johanne LAMOUREUX	17
De la nature du paysage… ou vice versa?	Sylvain CAMPEAU	25
La photographie contemporaine : son hors-champ, ses pratiques migratoires	Françoise LE GRIS	33
Dans l'ombre des trafics installatifs : le photographique	Manon RÉGIMBALD	47
PERSPECTIVES		
Le choc sensible des plaques photographiques au Québec	Guy Sioui DURAND	61
Désirs de voyage : vingt billets pour la France	Denis LESSARD	75
POLÉMIQUE		
Défilement au quotidien	Lise LAMARCHE	93
Correspondance *Le Mois de la Photo* / *La Presse*	Marcel BLOUIN, Alain DUBUC	99
Publication des photos dans *La Presse*	Raymonde APRIL, Graciela ITURBIDE	109
Répliques des intéressés	Raymonde APRIL, Marcel BLOUIN, Alain DUBUC	121
Absence de cadres	Sylvain CAMPEAU	131
PORTOFOGLIO	Raymonde APRIL	141
Table des photos		161
Liste des expositions		163
Collaborateurs et collaboratrices		170

PRÉSENTATION

Le deuxième numéro de *Plaques sensibles* arrive après une année de vaches grasses pour la photographie. Nombre d'intervenants ont déjà reconnu sa présence et son influence au sein des arts contemporains. On l'avait déjà soupçonné : la question du photographique conditionne de plus en plus les pratiques artistiques. On peut même aller de concert avec certains qui annoncent que les problématiques qu'elle soulève se trouvent au cœur de notre questionnement sur l'art actuel. Celui-ci serait devenu photographique.

Après un premier numéro qui se cherchait quand même un ton et un style, on récidive avec un deuxième qui va plus gaillardement encore dans le sens souhaité. Dans le texte de présentation de l'année précédente, j'avais posé des jalons. Collaborateurs et intéressés avaient aussi indiqué des préférences. Le recul nous permet maintenant de réévaluer le tout. Certaines décisions ont paru s'imposer pour mieux répondre aux besoins des artistes et des participants. On souhaitait, de part et d'autre, que plus d'espace soit accordé dans *Plaques sensibles* à des textes monographiques. Certains de nos collaborateurs ont donc préféré restreindre leur champ d'action à un ou deux événements qu'ils ont commenté de façon plus complète : Johanne Lamoureux avec le travail de Ghislaine Charest, Christine Bernier avec celui d'André Martin et d'Anne-Marie Zeppetelli. De même, Françoise Le Gris a accompagné d'une réflexion complice les œuvres de Wyn Geleynse et du tandem Gilbert Boyer / Alain Fleischer. Manon Régimbald, quant à elle, a nourri la réflexion, commencée dans le texte de présentation du premier *Plaques sensibles,* sur les relations entre l'installation et la photographie.

On voulait aussi profiter de l'occasion pour y aller de tours d'horizon plus vaste sur les centres d'artistes, galeries et sur la petite histoire des pratiques photographiques. Guy Sioui Durand, en affrontant la vision panoramique du bilan, s'y est adroitement employé. Quant au texte de Denis Lessard, écrit pour le catalogue d'une exposition québécoise en France, il présente, dans une

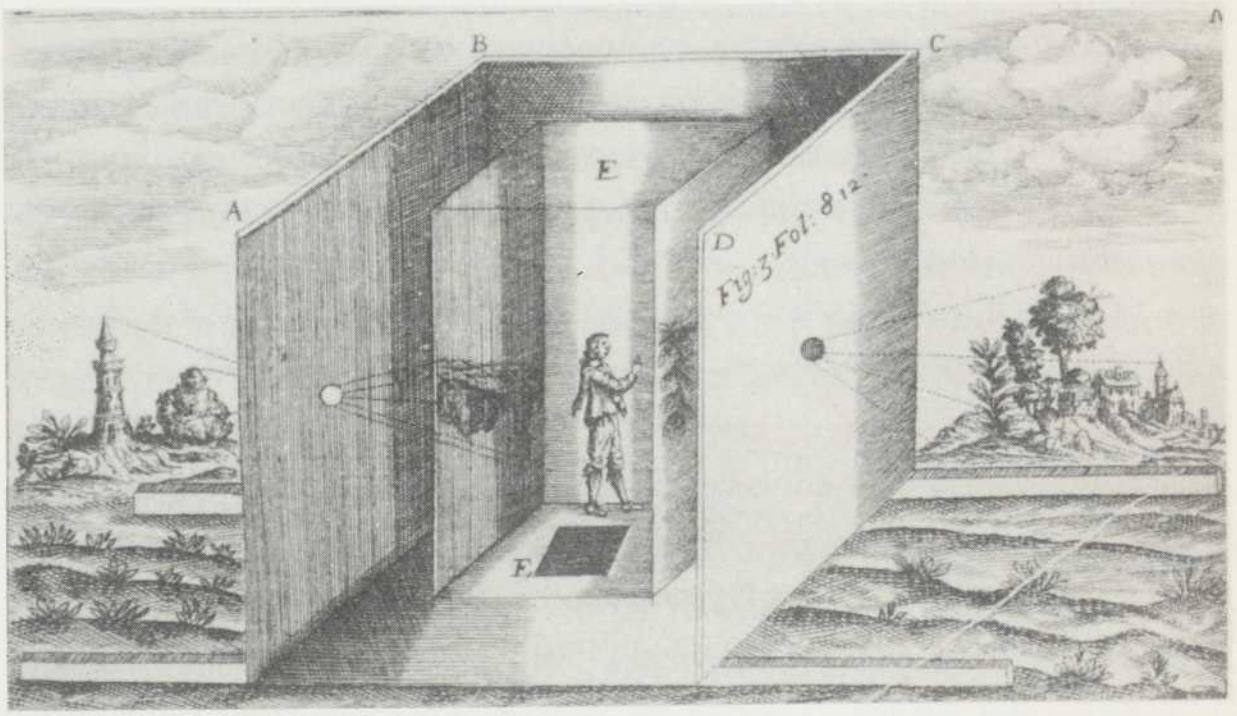
perspective plus vaste, des parallèles entre des artistes de cette décennie et d'autres de la précédente. Il m'a semblé que ce texte devait trouver preneur en terre québécoise.

L'année a aussi été faste en expositions à cause de la tenue du *Mois de la Photo à Montréal.* Certains débats ont en plus alimenté les pages de nos quotidiens sur la question institutionnelle du système de l'art contemporain. Mais il est une polémique qui est demeurée en vase un peu clos, entre les seuls protagonistes qui s'affrontaient autour de la publication dans *La Presse* des œuvres de photographes dont le travail était aussi présenté au cours du *Mois de la Photo à Montréal.* Comme Lise Lamarche la ressuscite dans son texte, j'ai choisi d'en reproduire ici l'essentiel. Le projet avorté de collaboration entre *La Presse* et le *Mois de la Photo à Montréal* se trouve, dans nos pages, enfin publié. La correspondance entre les protagonistes, au sein de laquelle le projet fut en grande partie conçu, s'y trouve aussi. Avec la distance que m'offre l'année écoulée, je tente d'en tirer une réflexion plus globale sur la couverture médiatique des arts. Il y a certes là, dans des réactions attendues, matière à réfléchir sur la place et l'importance accordées à l'art actuel et à ceux qui y font profession.

La section *Portofoglio* a été confiée, cette année, à Raymonde April. Elle nous présente un ensemble orchestré de ses œuvres. On y retrouvera des photos connues, d'autres moins. Cette section est plus qu'un simple *portofoglio* pour artistes. Elle permet aux artistes une sorte de retour réflexif sur leur propre production. Elle les confronte, avec ceux qui sont des familiers de leurs œuvres, à des remaniements, à la logique d'un enchaînement plus livresque que muséal. Elle donne aussi à voir et à avoir, sous forme réduite et aisément manipulable, un exemplaire personnel et représentatif de l'art actuel en photographie.

Sylvain Campeau

DE VISU...



La fragilité

Christine Bernier

L'image photographique est fragile. Fragile du point de vue de sa conservation, puisqu'elle tend à s'effacer, supportant mal la lumière, le moindre contact avec des papiers quelque peu acides, les degrés d'humidité à peine plus élevés que la normale tout autant que les chaleurs généralement qualifiées de supportables; la photographie est sensible et donc fragile. Et pourtant, nous la saisissons comme inaltérable et stable. Car elle fixe dans le temps le mouvement éphémère, elle fixe sur le papier l'ombre et la lumière, c'est-à-dire l'empreinte des êtres ou des objets appelés à disparaître, et elle se détermine dans le geste symbolique du photographe qui, au terme du développement de l'image dans les bains d'acide, plonge le papier photographique dans un fixatif.

Du point de vue de sa matérialité, la photographie nous donne à réfléchir sur sa vulnérabilité, plus grande, de toute évidence, que celle de la sculpture; mais plus grande aussi que celle de la peinture ou même de la gravure ou du dessin. Empreinte délicate de lumière sur un papier sensible, une photographie ne se saisit pas autrement que dans l'éventualité de sa perte imminente; et pourtant, elle représente la permanence. La permanence de l'image des objets disparus, comme de ceux qui sont passés de vie à trépas. Enfin, la photographie est la trace impérissable de ce qui fut vu, et, croyons-nous parfois, abusés par les charmes de son emprise sur le réel, tel qu'il fut vu. Car elle incarne l'image du souvenir intact, et investit du caractère d'éternité le sujet photographié.

La photographie témoignerait donc de ce qui survit dans la mémoire collective, et serait la marque éphémère de l'immortalité. C'est un paradoxe troublant que cette fragile permanence, mise en évidence dans certaines productions d'artistes. Le travail récent d'Anne-Marie Zeppetelli et celui d'André Martin procède de cette permanence et implique la notion de disparition.

Disparition qui se manifeste indirectement dans les œuvres présentées par Anne-Marie Zeppetelli[1], puisque la perfection technique de l'image, la qualité des couleurs tout autant que la précision de la mise au point exaltent la présence physique des objets mis en scène, ainsi que la véracité de la représentation qui rend avec exactitude, fidélité et virtuosité, la sensualité attirante et presque palpable des choses offertes à notre œil pour s'inscrire avec prégnance dans notre imaginaire avide d'atmosphères capiteuses, empreintes de la douce mélancolie des colifichets rutilants et des frivolités intimes. La fascination qu'exercent ces images provient aussi de l'effet de narration autobiographique, où la photographie induit le registre du privé, dans l'espace d'une intimité féminine d'intérieur.

Mais dans cette prolifération d'objets et en dépit des apparences, le Moi intime de l'artiste tend à s'évanouir. Les autoportraits discrets d'Anne-Marie Zeppetelli (une photographie d'elle-même glissée «négligemment» parmi ses souvenirs) témoignent d'un corps qui disparaît progressivement. Le corps représenté dans ces photographies est évanescent, toujours en situation de fragilité, et les objets à travers lesquels se manifeste l'éloge du quotidien sensible et sensuel finissent par se dissoudre dans la disposition théâtrale et «déréalisée» de leur mise en scène.

Ces images renvoient à la très riche tradition de la *vanité* en peinture, cette «nature morte moralisée». La vanité se définit souvent par la représentation d'un crâne *(memento mori),* mais de manière plus générale, les artistes du XVII[e] siècle ont choisi de peindre les choses précieuses, délicates et périssables pour suggérer l'idée de finitude de la vie humaine. Ce motif de la vanité, parce qu'il incite à la méditation sur les fins dernières, est empreint de tristesse, certes, mais il n'exclut absolument pas le charme sensuel des représentations somptueuses; bien au contraire, il l'affiche ouvertement, pour créer, selon les termes d'André Chastel, cette *délectation mélancolique* propre à toute vanité.

Les objets photographiés par Zeppetelli, convoqués avec toute leur puissance symbolique, font écho à ceux des vanités anciennes.

1. Anne-Marie Zeppetelli, Galerie Chantal Boulanger, Montréal, du 10 au 31 août 1991.

Objets d'art, de collection ou d'orfèvrerie, bijoux finement ciselés et verres à moitié remplis, bougies éteintes et allumées, miroirs, fleurs flétries, tissus diaprés, ciseaux précieux, portraits abîmés et jaunis de soi et des autres, s'accumulent pour proposer une réalité en état d'inconstance, pour représenter un réel diffus, disséminé dans l'apparence des objets éphémères.

> [...] Nous voici maintenant engagés dans une autre fantasmagorie : ce sont les mouvements qui font la forme, la densité, la couleur, la puissance, les sons... Quelque effort que je fasse pour croire à l'ingénue présence de ce qui est là sous mes yeux, je ne peux me défendre d'en mesurer à part moi l'effritement infinitésimal, l'intime et perpétuel bouillonnement. Le vertige est au fond. [...] Je compare à une fumée le plus solide pot de grès posé sur une table de bois dur. Qu'importe si cette vapeur doit mettre dix minutes ou dix mille années ou dix millions de siècles à finir de se dissoudre dans le courant de son incessante métamorphose[2] [...]

Il se peut que la *vanité* soit utile en tant que motif paradigmatique, en tant que modèle, pour nous placer dans une perspective où les choses nous apparaissent avec leur caractère de fugacité et pour réfléchir à la question de la fragile permanence de la photographie. Effet pervers de la peinture qui hante la photographie, comme le mentionnait si justement Catherine Bédard[3] devant le travail récent d'André Martin[4]. Comment les rapports de la photographie avec la peinture s'organisent-ils? Depuis son apparition, on a souvent voué la photographie à un travail d'archivage. Baudelaire, au siècle dernier, proposait que la photographie puisse sauver «de l'oubli les ruines pendantes, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire[5] [...].»

Mais la photographie, comme nous l'avons dit précédemment, serait aussi, de par sa propre fragilité, sujette à être altérée et menacée de ruine.

André Martin cherche à rendre, dans son travail, ce qu'il qualifie de «drame photographique», pour traduire cette précarité qui s'installe au cœur même du processus photographique.

> [...] j'enduisis mes tableaux de phosphore [...] Il fallait photographier la lumière avant qu'elle ne s'estompe ou mieux, photographier la disparition de la lumière. Cherchant des sujets, je pensai à enduire divers objets de ce composé chimique, à dessiner dans la nature des signes mystérieux d'autant plus troublants qu'ils seraient incompréhensibles, ou à m'habiller d'un drap peint et aller la nuit hanter des paysages anonymes ou encore à faire

2. Jean Tardieu, *La part de l'ombre. Proses 1937-1967,* Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 89.

3. Catherine Bédard écrivait ce commentaire, et citait au passage Roland Barthes, dans le catalogue d'exposition *Tombeau de René Payant,* Montréal, Éditions du Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain et Éditions Trois, 1991, p. 50.

«Séduisant paradoxe, cette œuvre qui est l'image d'un tableau, une sorte d'apparition picturale, est tout entière fondée sur l'exercice de la spécificité du phénomène optique dont elle est issue [...] Devant cette œuvre on pourra dire encore, et autrement, "la photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la peinture".»

4. Photographies d'André Martin présentées dans *Tombeau de René Payant,* Maison de la culture Côte-des-Neiges, du 3 avril au 11 mai 1991.

5. Baudelaire, dans ses diatribes du «Salon de 1859» sur la photographie, pose le regard sévère que l'on sait. Ceci nous permet néanmoins de relever notre question de la permanence en regard de la fragilité de la photographie.

> une série d'antiquités dans le site lugubre d'un cimetière, j'en connaissais un très beau qui se jette dans la mer. Je pensai encore à me rendre dans une morgue et y peindre les cadavres qu'on ne réclamait pas. [...] Décidément, je voulais que l'on crût en l'existence des fantômes, j'en aurais apporté la preuve indéniable : je les aurais photographiés[6].

Les mots «phosphore» et «photographie» se rejoignent dans leur racine étymologique, le *phos* grec, qui signifie *lumière*. Les toiles qui entourent les modèles photographiés par André Martin, ainsi que les draps qui les enveloppent, acquièrent, badigeonnés de phosphore, les mêmes propriétés que le papier photographique : ils deviennent photosensibles.

Le corps du modèle laisse ainsi deux fois sa trace et deux fois dans une même œuvre opère la séduction photographique.

Mais le pouvoir révélateur de la lumière devient pouvoir dévastateur et la trace laissée sur le phosphore n'est qu'une ombre. Le photographique est fragile et dès lors, la présence du corps, sa présence charnelle, devient mince, dérisoire, périssable. Le corps précaire s'avoue condamné à la disparition, à sa finalité, et c'est la photographie qui l'assassine.

André Martin aime les histoires de meurtres. La série de photographies intitulée *Le parfum de la dame en noir* puise dans l'histoire d'un roman policier de Gaston Leroux. Son héroïne, Mathilde Stangerson, victime de son meurtrier fou d'amour, traverse différents états d'âme, dont ceux qu'André Martin a choisi de représenter : le péché, la douleur, la volonté et la pénitence. Le mode de représentation, justement, se fera aussi suivant les modalités d'un emprunt; à chaque fois, le modèle prendra la pose et les attributs de figures allégoriques telles que Cesare Ripa les a décrites en Italie pendant la Renaissance, dans son *Iconologia.*

Comme dans le travail d'Anne-Marie Zeppetelli, nous sommes ici aux prises avec une transgression sémantique particulière : traitement perverti de l'iconographie ancienne, usage détourné des représentations de thèmes, symboles, et personnages qui furent créés, il y a plus de trois siècles, dans le but de toucher les dispositions morales du spectateur en prenant appui (non sans quelques ruses, il est vrai) sur un discours édifiant. Nous voici maintenant auprès d'artistes, de mécréants, qui font ressurgir comme des spectres les images de croyances anciennes et qui, à travers une somptueuse futilité, exposent la fragilité des objets et du processus photographique, mais aussi la fragilité de notre perception liée à celle de notre être propre.

6. André Martin, «Autour de la disparition», *Trois,* vol. 2, nº 1, p. 35.

> [...] je lui réponds que mon entreprise n'est pas aussi simple qu'elle pourrait le sembler, qu'elle consiste à déterminer et à délimiter le *rien* par un système indicatif plein, par un certain type de babillage. Et que cette entreprise, par son évidente banalité, par une approche luxueuse de la banalité, ne se constituerait pas pour dominer le monde et que j'y serais complètement anonyme[7].

Chez ces deux artistes, le mode autobiographique se dévoile pour se retirer aussitôt, pour s'évanouir dans les mensonges subtils de la fiction et de la mise en scène. André Martin et Anne-Marie Zeppetelli nous présentent, chacun à leur façon, des secrets. La photographie a beau vouloir tout montrer, l'envoûtement des secrets persiste.

Le parfum de la dame en noir. Le parfum, volatile, symbolise la fugacité du plaisir des sens. Une photographie de cette série d'André Martin, *La dolore,* nous montre un corps enroulé dans un drap, sanglé, et qui se cambre. Ce corps, tout en étant voilé d'obscurité, baigne dans la luminosité des couleurs, dans ce chromatisme séduisant qui crée l'atmosphère lourde et flamboyante, le parfum de sensualité qui enveloppe cette douleur allégorique marquée de transport et de ravissement. Une douleur extatique. La victime, convulsée, aime son bourreau.

> L'Aimé fit à son Ami un bienfait de pleurs, de soupirs, de langueurs, de pensées et de douleurs ; avec ce bienfait, l'Ami servait son Aimé.
> [...] L'Aimé se vêtit du drap dont son Ami était vêtu pour faire de lui son compagnon dans la gloire éternelle. C'est pourquoi l'Ami désira toujours des vêtements vermeils pour que leur drap ressemblât aux vêtements de son Aimé.
> [...] « Dis, amant, qu'est-ce que la vraie valeur ? » Il répondit : « C'est le contraire de la valeur de ce monde qui est désirée par les amants faux et vaniteux, lesquels veulent valoir alors qu'ils ne valent rien, car ils sont persécuteurs de la vraie valeur[8]. »

Dans une version plus complète du *Parfum de la dame en noir,* présentée à Québec l'an dernier[9], André Martin traçait sur le plancher de la galerie un plan de l'édifice où se déroule l'action du roman policier. La pièce où a lieu le meurtre de la victime est indiquée par la présence d'un crâne que l'artiste y a déposé. Vanité, le *rien de tout,* pour reprendre la formule de Saint-Simon. Devant cette présence évanescente du sujet, le spectateur se retrouve, par-delà les déplacements ludiques qu'opère l'artiste, par-delà les chassés-croisés du polar et de l'histoire de l'art, déterminé par sa propre fragilité, confronté à l'ontologie du rien. *Nihil.*

7. André Martin, *Points de suspension,* Düsseldorf, Les Éditions Heinrich Fitzback, 1985, p. 74.

8. Raymond Lulle, *Livre de l'Ami et de l'Aimé,* Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1989 (pour la traduction française), nº 106, 262, 291. Les poèmes du catalan Ramon Llull, mis à l'index en 1376, furent, en Europe, les premiers textes écrits en langue vulgaire pour traiter de l'âme et des sciences.

9. André Martin, *Le parfum de la dame en noir,* Vu Centre d'animation et de diffusion de la photographie, Québec, du 19 avril au 12 mai 1991.



André Martin, *Le parfum de la dame en noir (La dolore)*



Anne-Marie Zeppetelli, *Sans titre*

L'Autre quel qu'il soit de Ghislaine Charest

Johanne Lamoureux

À la Galerie Vox, en avril et mai derniers, se tenait une exposition de photographies multimédia de Ghislaine Charest, projet constitué de six séries regroupées sous le titre provocant de *L'Autre quel qu'il soit.* L'ensemble se présente comme un accrochage de «cadres» aux fonds peints, monochromes, dans la matière grise desquels se creusent des trouées irrégulières. La morphologie de celles-ci évoque à la fois le contour organique des nœuds dans le bois ou les rebords chantournés d'une brûlure du support qu'on aurait arrêtée *in extremis*. Espèces de trous de serrure naturalisés par leur forme, un peu comme si l'insistance même du regard avait corrodé la surface afin de la contraindre à livrer la représentation espérée, ces percées révèlent des fragments de gravures des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qui ont toutes le même propos : la vie quotidienne des «Indiens». Cette double appropriation, celle de la gravure et celle de cultures «autres», inscrit ces photographies dans le fil d'une archéologie de la reproductibilité technique qui pointe la collusion entre le caractère tautologique du pouvoir colonisateur et «l'instauration de l'empire nouveau que permet, avec l'imprimerie, la répétition indéfinie des mêmes produits[1]».

1. Concernant le pouvoir de l'écriture dans l'expansionnisme des «découvertes», voir «Systèmes de sens : l'écrit et l'oral» dans Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire,* Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 224-225.

Concours d'altérité

Avant de poursuivre une lecture matérielle des œuvres exposées, il faut revenir au titre qui chapeaute l'exposition. Titre odieux, de prime abord, en ce qu'il paraît à la fois exemplaire de la production artistique bien-pensante et de la façon dont la critique du logocentrisme produit l'Autre comme une place vide, d'abord et surtout nécessaire à la constitution de sa propre stratégie discursive et de ce fait indifféremment occupable par les diverses figures de la différence. Ainsi que l'écrit Homi Bhabha[2] :

> Ce qui se trouve alors dénié, c'est toute connaissance de l'altérité culturelle en tant que *signe* différentiel, inséré au sein de conditions discursives et historiques spécifiques, et demandant à être construit à travers différentes lectures ou pratiques. La place de l'altérité, pour l'Occident, est fixée en tant que subversion de la métaphysique occidentale et, au bout du compte, elle est appropriée par celui-ci comme son texte-limite, anti-occidental.

Il faudrait donc s'employer à contextualiser le plus spécifiquement possible cette altérité labile, ce clignotement des «autres» dans la case de l'altérité telle qu'elle est invoquée par le titre. Il m'apparaît qu'est moins signifiant, dans cette perspective, le rapport d'altérité déplacé entre l'énonciation et l'énoncé (une femme parlant des autochtones), que ne l'est, dans le contexte politique des débats constitutionnels actuels, la concurrence entre francophones et autochtones pour le statut d'Autre officiel, au sein de la confédération canadienne. Inscrit entre Meech et Charlottetown, ce projet photographique est d'emblée travaillé par le *lieu et le temps* de son énonciation. Ce contexte, c'est le moment historique où un pays, le Canada, change de récit fondateur et renonce à la fiction colonialiste des deux peuples fondateurs, fiction dans laquelle la francophonie était peut-être produite comme version bénigne, intégrable par la bande, de l'Autre vaincu, dans le temps même où cette reconnaissance servait à recouvrir, occulter, la spoliation des premiers occupants par les deux nations colonisatrices. Anglais et Français se seraient distribués entre eux, entre Occidentaux coloniaux, les rôles et les pôles de cette «épopée».

Je suggérerais donc une lecture du titre de l'exposition qui aille dans le sens d'un rapport entre énonciatrice francophone (ce qui n'exclut pas la question du genre, bien au contraire[3]) et énoncé référant aux autochtones. Il s'agit donc moins ici d'une œuvre

2. Homi Bhabha, «The Other Question : Difference, Discrimination and the Discourses of Colonialism», *Out There. Marginalisation and Contemporary Cultures* (sous la direction de R. Ferguson, M. Gever, Trinh T. Minh Ha et C. West,) The New Museum of Contemporary Art et MIT, New York, Cambridge, Londres, 1990, p. 71-89, (p. 73). Ma traduction.

3. À propos de la féminisation du Québec dans la diffusion internationale de l'art canadien, voir J. Lamoureux, «French Kiss from a No man's land. Translating the Art of Québec», *Artsmagazine,* février 1991.

portée par la nouvelle orthodoxie politique et qui prendrait fait et cause pour les autochtones (mieux vaudrait alors analyser enfin ce que les artistes autochtones ont à dire de la question), que d'un projet qui «réfléchit» (qui la pense et la double), à la fabrication de l'Altérité, à sa constitutive et littéralement *aliénante* vacance idéologique en Occident et à l'occupation clignotante de ceux et celles contraints à en tenir le rôle dans un système culturel donné. Mais il s'agit aussi d'une œuvre aux prises avec les *formes* de la production de l'Altérité par le discours colonial.

Les miroirs retournés

> Toutefois, après que ces bruits et hurlements confus furent finis, les hommes faisant une petite pause (les femmes et les enfants se taisant lors tous cois), nous les entendîmes derechef chantant et faisant résonner leurs voix d'un accord si merveilleux que, m'étant un peu rassuré, oyant ces doux et plus gracieux sons, ils [sic] ne faut pas se demander si je désirais de les voir de près. [...]
> M'approchant donc du lieu où j'oyais cette chantrerie, comme ainsi soit que les maisons des sauvages soient fort longues et de façon rondes (comme vous diriez les treilles des jardins par-deçà) couvertes d'herbes qu'elles sont jusque contre terre : afin de mieux voir *à mon plaisir,* je fis avec les mains *un petit pertuis* en la couverture[4].

À première vue, les boîtiers de Ghislaine Charest mettent en place un dispositif similaire à celui de ce petit pertuis, de ces petites ouvertures qui soulignent si bien, dans le récit de Jean de Léry, la véritable pulsion voyeuriste qui anime la «découverte» coloniale. Or les pertuis de Charest laissent mal voir, ne livrent que des fragments de diverses scènes de la vie quotidienne et de pratiques rituelles amérindiennes qui sont opacifiées par la découpe. De plus, l'opération matérielle dont résultent ces ouvertures secrètes vient infléchir le thème du voyeurisme ethnographique et ethnocentrique. En effet, les rebords de chaque pertuis, la frange et le *cadre* de chacune de ces représentations, sont fabriqués dans des miroirs retournés, grattés, dépolis.

Le caractère raciste du pouvoir colonisateur est tout entier saisi ici, dans cette élaboration condensée où voyeurisme et narcissisme se chevauchent, l'un et l'autre tenant respectivement lieu du double mouvement de constitution du discours colonial, à savoir la coupure et le retour[5] :

4. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* [1578], p. 69-70, cité par Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 239.

5. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 228.

> Les êtres sauvages répètent en eux la scission qui partage l'univers. Leur tableau suit un ordre cosmologique traditionnel, qui sert de charpente à l'exposé, mais un tableau tapissé d'innombrables miroirs brisés où se reflète la même cassure (moitié ceci, moitié cela).
> [...]
> Cette différence structurelle, démultipliée dans les accidents du parcours ou dans les portraits de la galerie sauvage, forme seulement le lieu où s'effectue, elle aussi modalisée selon les zones littéraires qu'elle traverse, une opération de retour. L'ensemble du récit « travaille » la division partout posée, afin de montrer que l'*autre revient au même.*

Le recours aux miroirs connoterait les œuvres de deux façons au moins. Ils sont, en tant qu'aura réfléchissante dont la fonction spéculaire a été enrayée, différée, la métaphore de cette reconduction occidentale de l'Autre vers le Même. Mais ils renvoient aussi, en l'occurrence, et sur un mode métonymique, à la fonction de leurre du miroir dans le troc apparemment asymétrique qui eut cours entre colonisés et colonisateurs. Ceux-ci, persuadés de donner des riens en échange des pelleteries et du reste, comblaient en fait une attirance, déjà profondément inscrite dans la culture et dans les mythes des populations qu'ils soumettaient : fascination envers la brillance et l'éclat, davantage semble-t-il, qu'envers le pouvoir mimétique du reflet spéculaire. Ce *fascinum* que remarquent les colonisateurs est au moins la trace de ce que les premiers occupants *se* reconnaissent dans ce troc, mais cette reconnaissance, en tant que culturellement et positivement signifiante, n'a pas été repérée par les colonisateurs qui n'y voient qu'une preuve d'infantilisme ou d'imbécillité[6], un symptôme plutôt qu'un signe différentiel.

Le miroir cristallise donc, dans l'œuvre de Ghislaine Charest, cette double face métaphorique et métonymique, du fétiche dont Homi Bhabha, à partir des travaux de Fanon et de Said, a brillamment analysé à quel point (et à quels écarts près) la formulation qu'en donne Freud est opérante pour la compréhension du stéréotype raciste : à savoir, le stéréotype, comme le fétiche sexuel, est constitué d'un double mouvement de reconnaissance et de déni de la différence. Il permet de conjurer la différence entrevue et refusée, en produisant l'Autre, mais sous une forme fragmentaire, fixée et réitérable à volonté.

D'une certaine manière, l'essai cité de De Certeau flirtait déjà, par bien des côtés, avec une telle conception. Son analyse de l'«érotisme ethnographique» soulignait le rôle problématique du

6. Je remercie le professeur François-Marc Gagnon de m'avoir un peu éclairé sur la fonction des miroirs dans les « kits de la colonisation », depuis l'occupation de l'Afrique australe au xv[e] siècle.

désir et de la pulsion dans la rencontre interraciale et il cernait finement les étapes conduisant à cette «esthétisation du sauvage». La voix de l'Autre était d'abord «bruits et hurlements confus», puis «doux et plus gracieux sons». Enfin, dans ce glissement d'affects, de la frayeur à la séduction, l'extériorité sonore de la voix était intégrée, ramenée au même par la prise en charge scriptuaire de l'observateur.

La peau de l'Autre

Le commentaire de Homi Bhabha va beaucoup plus loin[7] mais il souligne un point particulièrement pertinent pour la lecture du travail de Ghislaine Charest lorsqu'il étudie le rôle de la peau dans l'élaboration du stéréotype racial. Contrairement au fétiche sexuel, qui opère habituellement dans le secret, la peau, ce «signifiant clé de la différence raciale et culturelle dans le stéréotype», est non seulement visible, mais en tant que signifiant de la discrimination, elle doit être produite comme telle, parce que c'est sa visibilité qui permet de naturaliser la différence reconnue et la discrimination qui s'ensuit[8] :

> La différence de l'objet de discrimination est du même coup visible et naturelle : la couleur en tant que le signe politique et culturel de l'infériorité et de la dégénérescence, la peau en tant que son «identité» naturelle.

On l'aura compris, l'analyse de Homi Bhabha pose quelques problèmes, dès qu'on essaie de la transposer, par rapport à la production plastique en général (où la couleur a d'autres valeurs qui interfèrent avec sa signification politico-culturelle) et par rapport aux premières gravures en particulier. Celles-ci, contrairement aux récits de voyage (qu'elles accompagnaient souvent toutefois), se jouaient obligatoirement entre le noir et le blanc, à l'exclusion de toute autre couleur. (C'est peut-être cette dimension du problème que, dans les scènes de Charest, les fonds souvent peints en gris réitèrent ici sous la figure d'un métissage plastique.) On peut donc postuler que, dans ces gravures, la différence a dû être marquée par autre chose que par la peau, ou alors s'y marquer autrement que par la couleur. Un détail de la série VI montre par exemple que la peau, faute de pouvoir signifier par la couleur «naturellement» autre, se fait signifiant de l'altérité en devenant à son tour un support de la représentation : un des protagonistes a le corps peint.

7. Il faut lire notamment sa définition complexe du sujet colonial, qui comprend le colonisé et le colonisateur dans le même piège, et la relation à quatre termes au sein de laquelle il inscrit la structure fétichiste du stéréotype.

8. Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 83.

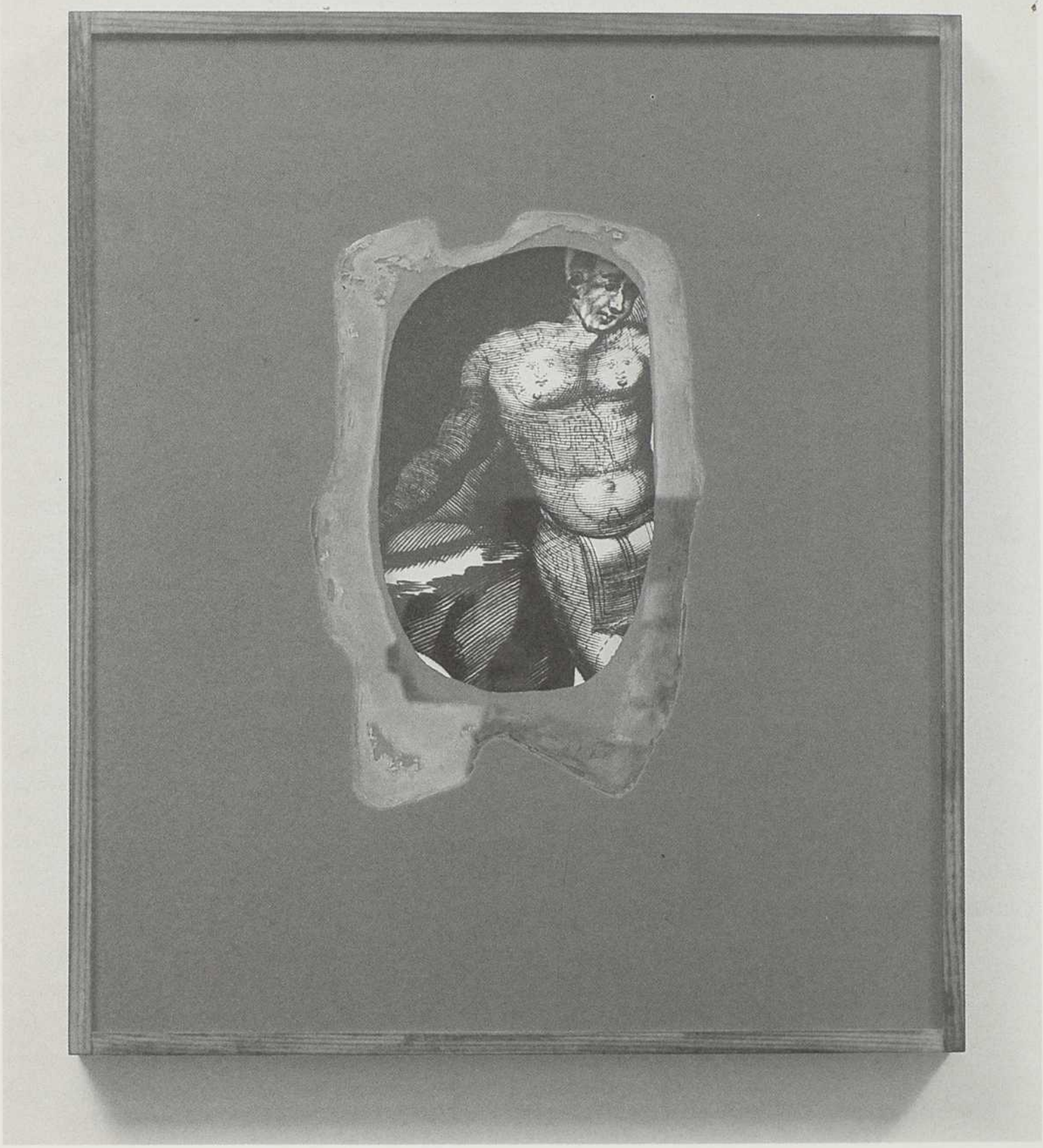
La graphie hachurée de la gravure qui figure sa musculature abdominale s'interrompt tout à coup sur la poitrine où se déploient, en épousant, «naturellement» bien sûr, la symétrie anatomique, deux soleils exécutés contre toute vraisemblance dans un style identique au reste de l'image. En cette mise en abyme de la représentation que la découpe de Charest va cerner, la marque dermique de l'altérité se trouve annulée dans le mouvement même qui la pose. Encore une fois, différence reconnue et déniée.

Soit. L'identification du sujet colonial dans la relation imaginaire passerait donc par la problématisation de la surface. Mais c'est bien à cela que le travail de Charest d'entrée de jeu s'emploie. On ne saurait dire qu'en retournant les miroirs à partir desquels elle construit sa représentation de l'altérité, l'altérité comme représentation, l'artiste tend enfin aux populations dépeintes par ces gravures l'outil de leur quête identitaire. Ce serait d'abord ridiculement présomptueux, ensuite profondément inefficace. Nous avons déjà offert beaucoup de miroirs et le miroir tendu à l'Autre n'est souvent qu'un leurre aliénant. Ensuite, il faut bien le dire, dans cette histoire, comme dans tant d'autres avant elle, l'Autre est encore absent : il est re-présenté par ceux-là mêmes qui le constituent Autre.

En retournant les miroirs, Charest nous présente d'abord la face éteinte, inapte à la représentation, face dont la matité est encore relevée par une application de peinture monochrome (le monochrome étant en quelque sorte l'emblème de l'abstraction). La position narcissique de l'observateur occidental est du coup contrariée. Nous sommes derrière le miroir. Qu'à cela ne tienne. La posture voyeuriste est régie par une pulsion décapante qui traverse la tranche du miroir; parfois, ce décapage s'arrête au seuil de la transparence, parfois à la couche brunie du tain, mais toujours assez tôt pour que le miroir tendu s'avoue enfin comme *filtre* plutôt que comme reflet. Et il arrive qu'au bout de ce ponçage corrosif, au lieu de laisser voir, le miroir soit surpris. À travers le pertuis, le retour d'un regard nous parvient alors, jaillissant d'une fente dans la parure médusante du spectacle de l'altérité, ou mieux encore, émanant d'un portrait souverain.



Ghislaine Charest, *L'Autre quel qu'il soit,* série V



Ghislaine Charest, *L'Autre quel qu'il soit,* série VI, détail

De la nature du paysage… ou vice versa ?

Sylvain Campeau

La Nature, écrit Mikel Dufrenne, est «une idée qui n'apparaît que vêtue[1]». Alors qu'on estime généralement qu'elle s'est toujours manifestée au travers de la peinture comme «paysage» et qu'elle semble son équivalence même, force nous est de constater, avec Anne Cauquelin dans *L'invention du paysage*[2], qu'il n'en est rien. La Nature occupe fort peu le champ des préoccupations picturales au début de notre ère. Sa «naissance» daterait de 1415 et ce serait de concert avec le développement des lois de reproduction perspectiviste qu'elle triompherait finalement.

Malgré tout, la *doxa* admet généralement que «le paysage participe de l'éternité de la nature, un toujours déjà-là, avant l'homme, et sans doute après lui[3]». Le paysage est une substance, ajoute-t-elle, et fait commune mesure avec la Nature même. L'un et l'autre des termes se reconduisent mutuellement. Ils sont dotés d'une égale valeur dans notre échelle méliorative; en «équi-valence» donc.

Quand donc la photographie apparaît, ce couplage idéologique se manifeste à nouveau assez rapidement. Cela semble aussi un «aller de soi». Après tout, la photographie vient en droite ligne des préoccupations perspectivistes de la représentation désormais rationnelle de la réalité. Son appareil n'est-il pas l'ancêtre de la *camera obscura* qui servait aux illustrateurs et artistes de toutes sortes? D'autre part, la photosensibilité des matières permettant de retenir l'image et de la fixer à tout jamais, l'offrant plus tard aux

1. Mikel Dufrenne, *L'inventaire des* a priori. *Recherche de l'originaire,* Paris, Christian Bourgois, éditeur, 1981.

2. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage,* Paris, Librairie Plon, 1989.

3. *Idem,* p. 31.

regards des hommes, est rapidement acceptée comme une capacité de la nature de s'autoreproduire. Pour beaucoup, c'est une caractéristique immanente de la matière sensible qui se manifeste là.

Les découvertes d'un siècle rationnaliste et cartésien que sont la photosensibilité du nitrate d'argent, observée par Schultze en 1725 et celle du chlorure d'argent, par Scheele en 1777, combinées avec cette *camera obscura* où la lumière, filtrée par un trou lilliputien, semble reproduire d'elle-même, sur la face interne de la caméra, l'image inversée de ce qui lui fait face, ne doivent pour ainsi dire rien à l'ingéniosité humaine. Elles n'ont été que simples résultats d'observation scientifique. On ne doit donc la photographie qu'à la combinaison encadrée d'effets naturels ramenés à leur plus simple expression et réutilisés selon d'autres objectifs. Cette interprétation aujourd'hui aberrante est assez typique du XIX^e siècle et des premières réactions que suscite la pratique nouvellement acquise de la photographie. Talbot le mentionne lui-même à une occasion : la découverte de la photographie assertait la théorie selon laquelle la lumière pouvait «exercer une action [...] suffisante pour produire des changements dans les corps matériels[4]». Cette conception est évidemment aujourd'hui acceptée mais on en connaît les limites, ce qui n'était pas le cas au siècle dernier. On ne s'étonne donc pas de ce qui ne serait aujourd'hui qu'élucubrations lorsqu'un scientifique devenu mystique, Swedenborg, juge que, puisque la lumière est composée de particules infiniment petites et sécables à l'infini, elle peut aussi apparaître «comme un spectre qui a son origine dans le monde des sens et qui s'estompe dans le monde des Esprits». Et comme celle-ci «est partout présente dans l'univers, on peut considérer l'univers lui-même comme un système de symboles, un vaste hiéroglyphe où il est possible de lire le sens du divin[5]».

Convenons-en : dans ce relais du paysage en peinture au paysage par la photographie se manifeste une association plus forte encore, plus troublante. Si le paysage est apparu en peinture comme l'expression de la naturalité même, comme retour à ce *toujours déjà-là* dont la peinture est devenue l'expression par excellence, alors il faut admettre que la même pratique, prise en charge par la photographie cette fois, ait pu apparaître une manifestation de la Nature *par* la Nature. Voilà comment se «vêtait» la Nature vers le milieu du siècle dernier. Voilà ce fond originel, cet arrière-plan sur

4. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature,* New York, Da Capo Press, édit. fac-similé 1969, introduction, s. p. (Repris à la page 27 de Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts,* Paris, Éditions Macula, 1990). Fox Talbot invente, en Angleterre et parallèlement à Daguerre, une technique photographique qui offre la particularité de devoir passer par une image négative. Celle de Daguerre, pouvant se passer d'une telle étape et ayant été officialisée avant celle de Talbot, bénéficiera en son temps d'une plus grande renommée.

5. Rosalind Krauss, *loc, cit.*, p. 27.

lequel se profilera une des plus récentes pratiques de photographie de paysage : celle de Sylvie Readman.

Il y a d'abord eu, cette année, deux expositions consacrées au travail de Sylvie Readman. La première, *Le cinématographe,* accompagnait, dans la salle dite «de projet» chez Samuel Lallouz, la présentation des œuvres d'Al McWilliams dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*[6]. La seconde était plus monumentale et présentait des œuvres plus complexes sous le titre de *Les traversées du paysage*[7]. Si la seconde témoigne d'un intérêt pour le paysage, il n'en semble pas de même pour la première. *Le cinématographe* est une courte série de deux images. L'une présente un œil fermé sur un immense panneau publicitaire ou écran de projection, à la tombée du jour. Sur l'autre, c'est une gigantesque oreille sur une partie, genre cabanon, d'un édifice assez bas, sorte d'usine ou de building industriel. Ou peut-être cabine de projection face à l'écran. L'une comme l'autre s'accompagnent d'étranges et incompréhensibles notations qui semblent faites pour indiquer soit des parties (lobe, paupière, cils), soit des mesures de ces parties. Certes, il n'est pas de doute que ce sont là des planches anatomiques. Une certaine ironie transparaît en plus. La superposition de ces images obéit à une sorte de chiasme. Un œil fermé sur un écran de réception de l'image, une oreille ajustée sur l'ouverture de la cabine du projectionniste; trouée et béance, les cavités de la perception sont des ouvertures du corps apparemment et paradoxalement fermées l'une sur un panneau sans image, l'autre sur une fenestration close. Le corps perçoit parce qu'il s'ouvre; c'est par ces béances sur l'extérieur que le monde arrive. Mais, ici, justement, rien n'arrive puisque tout est fermé. Mesure de deux ordres autarciques, le corps, anatomisé en planche de mesure, ne perçoit rien parce que fermé et le monde reproduit ici ne se donne pas à regarder puisque lui aussi est ou bien fermé ou bien sans image. Sylvie Readman reproduit ici deux systèmes homéostatiques qui s'affrontent et s'infirment mutuellement. Qui plus est, les deux œuvres se donnent comme gigantesques projections d'une image sur une autre, impression trouble de cette lumière chargée d'une trace de quelque chose, donnée comme trace sur quelque chose. Les organes de captation du monde se projettent comme la perception elle-même est exercice de projection. Sans aller au devant du monde, nulle perception n'est possible. Toute vision est donc une projection, toute appréhension se doit donc d'aller *au devant de...* Mais, ici, ce ne sont

6. Sylvie Readman, Galerie Samuel Lallouz, du 31 août au 28 septembre 1991.

7. *Les traversées du paysage,* Sylvie Readman; Serge Tousignant dans la deuxième salle, Galerie Samuel Lallouz, du 23 novembre au 28 décembre 1991.

jamais que les images d'organes de perception qui sont projetées; aussi, se sont-elles avancées fermées sur elles-mêmes. La photographie serait-elle de l'ordre de la perception obtuse? Celle-ci s'avancerait donc, yeux fermés, engoncée en elle-même, à la recherche de ses certitudes propres, projetant sur ce qu'elle voit ce qu'elle s'attend à voir, mètre pliant sous le bois, déjà à l'affût d'une délimitation possible? Toute vision n'est-elle que cadrage, limites, frontières, chasses gardées? *Le cinématographe* apparaîtrait donc comme cette rencontre, sur le mince rempart de papier glacé, de deux ordres se portant au devant l'un de l'autre, plein d'eux-mêmes, et ultimement s'ignorant.

Les traversées du paysage est différent[8]. Bien sûr, à nouveau, y apparaissent des superpositions d'images. Dans un cas, celui de *Contrefaçon,* ce sont des projections de photos sur un paysage qui sont reprises par la photographie. Dans un autre, ce sont deux négatifs l'un par l'autre renforcés dans cet enchevêtrement. Mais, avant ceux-ci, il y a *Manèges,* sans doute la pièce centrale de cette exposition à la galerie Samuel Lallouz. Ici, ce ne sont pas deux images de même nature qui sont renvoyées l'une à l'autre. L'une des deux provient plutôt d'une reproduction empruntée à la *Hudson River School,* institution américaine dont l'idéologie défendait le thème du paysage comme source d'inspiration. Cette référence à cette école de pensée n'est certes pas innocente. La *Hudson River School* n'aborde pas le paysage dans la veine du naturalisme qui inspira Courbet ou Zola, en littérature. Les peintres paysagistes de ce mouvement «ont conféré une valeur esthétique, religieuse et morale à la contemplation et au rendu scrupuleux de la scène de la nature[9]». Ces valeurs s'accompagnent bientôt d'une forme de nationalisme; la jeune nation américaine se lançait, par ces représentations picturales, comme par le biais de la photo plus tard, à la conquête de son propre territoire. Conquête visuelle, s'entend. C'est, en plus, un courant marqué par une tradition luministe américaine, «sorte de réalisme exacerbé de la lumière dont l'action est consignée avec une précision *quasi photographique*[10]». Dans cette «tessiture» luministe des images, il est évident que Sylvie Readman trouve son compte. Elle en reconduirait le chatoiement, le rendrait encore plus évident en y allant de superposition d'images reproduites en plusieurs générations. La lumière célébrée par les luministes, donnant au paysage un rendu glacé, vibrant, faisant l'apologie d'un Éden américain, deviendrait, exacerbée par cette

8. J'ai déjà été d'un commentaire sur cette exposition dans *Parachute,* nº 66, printemps 1992. J'avais alors souligné le rapport schizophrénique de la photographie, cette pensivité autoréflexive qu'elle autorise, en rapport avec l'hallucination devant le simulacre de paysage reproduit dans *Les traversées du paysage*. Ces remarques étaient de portée générale. Je ressens aujourd'hui le besoin de mesurer l'une à l'autre les deux expositions de Sylvie Readman et d'aller plus avant.

9. Danielle Léger, «La tessiture des images», dans le catalogue *Sylvie Readman,* Montréal, Éditions Samuel Lallouz, 1992.

10. *Idem*. Les réflexions qui suivent doivent beaucoup à l'aide et au texte de Danielle Léger.

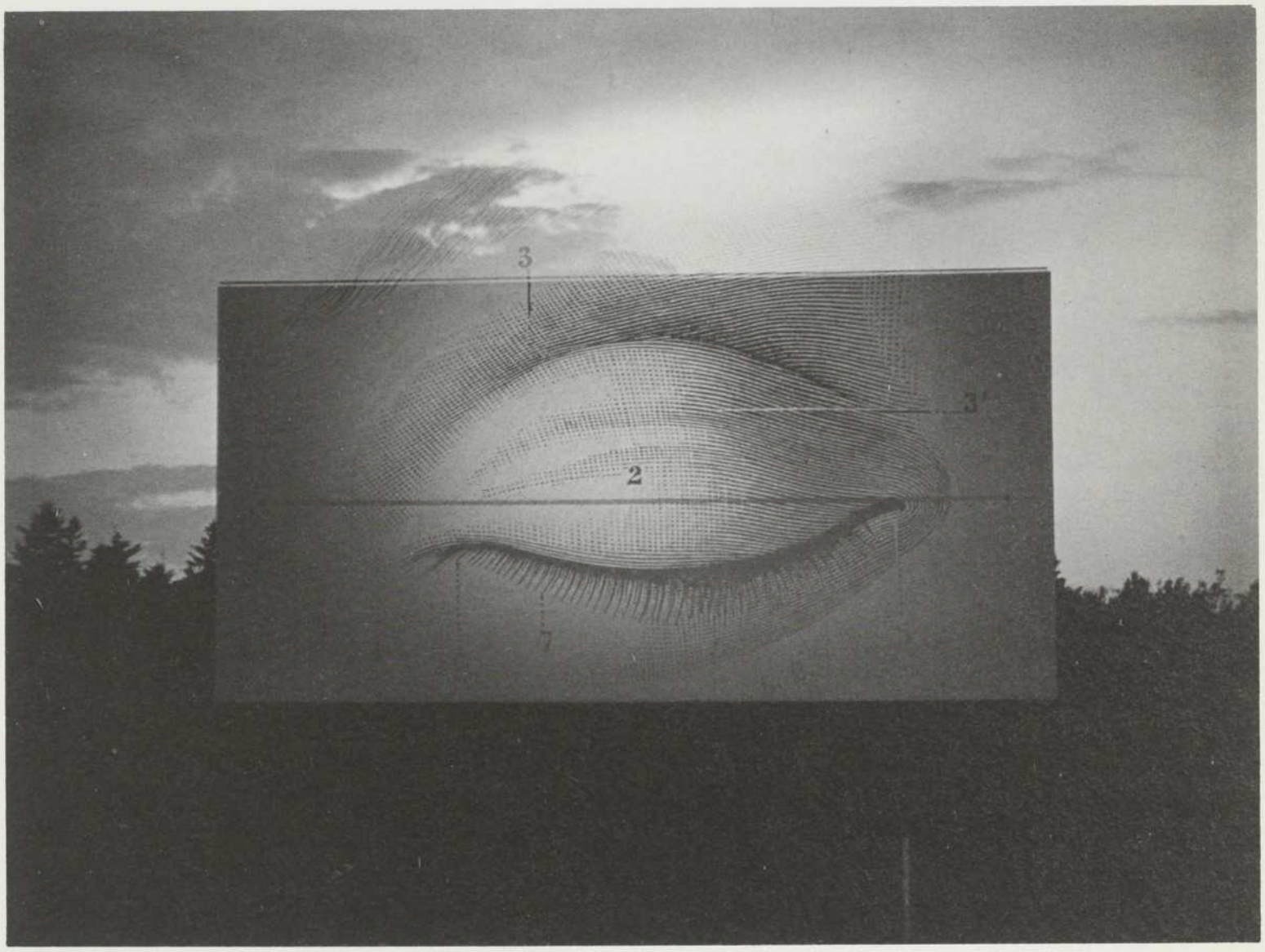
technique de reproductions accumulées, une corrosion de l'image. Ainsi, l'image du garçon est-elle devenue bleuâtre. Ainsi, le quadrillé visible sur une des images de *Manèges* est sans doute le cadre de visée de celui qui couche la réalité en joue. Position esthétique poussée à l'extrême par la citation trop scrupuleuse et des images et des moyens mis en œuvre pour les reproduire, les œuvres de Readman traduisent en la trahissant, en l'outrant, la conception des luministes. Il n'est certes pas innocent qu'elle emploie la photographie pour ce faire. Celle-ci peut être perçue comme étant, on l'a vu, le processus même qu'utilise la nature pour se reproduire d'elle-même. Le paysage est le paysage est le paysage...; représentation et reconduction immédiate de la Nature à sa manifestation par excellence.

Le caractère schizophrénique de la photographie, noté à l'époque dans *Parachute*[11], est encore accentué. Le *savoir non su,* l'*aller de soi* de la naturalité du paysage est repris à l'aune des outils de représentation correcte. Ce qui se mesure au paysage, évidence naturelle, c'est un travail de reproduction exacte de l'image par rapport au référent. Entre l'évidence de la nature, attestée par la saisie du paysage par la photo, et les adjuvants optiques de la reproduction, existe une schize profonde, coupure de la fin dernière de la représentation d'avec les moyens qu'elle se donne pour arriver à son objectivité.

Sous ces simulacres ombrés, sous, par exemple *Une persistance,* image gigantesque de deux photos de forêt ou futaie d'arbres fantômatiques, bouleaux ocrés, sous-bois aux couleurs chaudes de terre, transparaît donc une intention troublante. La volonté d'aller au bout de la logique signifiée à la fois dans la reproduction de la nature par la photographie et par sa représentation dans la conception luministe apparaît comme concertation obligée, ironique. Le cumul des deux positions esthétiques et de la logique qui les soutend conduit au chatoiement des images, à leur brouillage. Quelle est l'image originale et quelle est l'image rapportée? Il est impossible, devant certains amalgames, de le savoir. Mais il nous reste quand même la séduction du simulacre renvoyé à lui-même, séduction pernicieuse que toute machine de simulation, qui s'avoue comme telle, finit par reproduire. La machine, toutefois, fonctionne ici à perte. L'image qui demeure est un reste. Elle ne s'intègre plus à aucune logique de reproduction. Elle ne répond plus de rien. Parce que des fonds d'idéologème sont revenus à la surface, parce

11. Voir note 8.

qu'ils se sont affichés comme tels, comme conditions d'acceptabilité et d'appréciation de ces images, les œuvres apparaissent dans un chatoiement sans fond. Elles apparaissent comme obtuses, clinquantes. Elles se sont réduites à des effets sans fond parce que plus rien de leur intention première ne se dérobe au spectateur. Sylvie Readman aurait interprété à son gré la rigueur luminescente de la *Hudson River School*. Elle aurait traqué, avec autant d'acharnement que n'en mettaient à le faire les luministes avec la nature américaine, avec autant de désir de ne rien laisser qui demeure dans l'ombre, ces idéologèmes, ces règles d'appréciation, d'esthétique et d'intelligibilité artistique sous-jacentes. Elle les aurait ramené au jour dans les œuvres mêmes. Plus rien ne peut ainsi se dérober de cette logique panoptique, de cette schizophrénie du «voir à tout prix». À l'aller de soi de la nature correspond l'aller de soi de la nation en devenir. La force d'évidence de la naturalité de la nature entérine le destin nécessaire, édenique des États-Unis d'Amérique. Et la totale amplitude des images reconduites à la surface ramène, sous les traits d'une «évidence évidente», cette force de persuasion de la photo. Car la photo est ce qui montre et elle montre ce qui est. Là réside sa puissance d'illusion. Sylvie Readman la donne à voir pour ce qu'elle est. Elle fait comme elle et à outrance : elle l'utilise pour ne rien laisser dans l'ombre; ni ce qu'elle est, ni ce par quoi elle arrive à être ainsi.



Sylvie Readman, détail du diptyque *Cinématographe*



Sylvie Readman, détail du diptyque *Cinématographe*

La photographie contemporaine : son hors-champ, ses pratiques migratoires

Françoise Le Gris

Le hors-champ de la photographie serait constitué aujourd'hui par l'ensemble des pratiques qui définissent le champ des arts visuels, ni plus ni moins. Voilà qui situe d'emblée les quelques réflexions qui suivent et leur caractère de réserve et de modestie, puisque le propos que nous voulons aborder se situe au cœur des questions charnières qui occupent le vaste domaine de l'art contemporain. Il s'agirait de faire voir, entrevoir comment la photographie interfère avec le phénomène complexe de la traversée des médiums, la circularité des images, leur nomadisme, dans le mouvement contemporain de la déterritorialisation des signes. Ce que Raymond Bellour a décrit, entre autres, comme étant le phénomène de l'«entre-images», lieu de passages des images[1]. Mouvement incessant, excès, abondance des images, ce surplus s'inscrit aussi en perte, en oubli, en amnésie, par voie de sursaturation, mais n'en cherche pas moins de nouvelles raisons à son propre excès.

Le point focal de ce texte serait constitué par la pratique photographique et ses tendances migrantes / mutantes. L'hypothèse est la suivante. En fait, la pratique photographique serait un carrefour et une croisée des chemins, dans le domaine des arts visuels, plus qu'une discipline spécifique. Mais en ceci, je ne fais que tracer la ligne de fuite qu'a suivi la pratique photographique, suite à sa

1. Cf. : Raymond Bellour, *L'entre-images*, Photo. Cinéma. Vidéo, coll. «mobile/matière», Éditions La Différence, Paris, 1990.

pénétration en force dans les œuvres des artistes plasticiens, et ce depuis les années 60. Aujourd'hui, la situation des arts plastiques / visuels est marquée par des formes mutantes autant que proliférantes, formes en devenir, images migrantes, en particulier par et grâce à la présence, sous une forme souvent clandestine, de la photographie.

Mais gardons notre raison centrale qui reste bien la photographie. Si l'on se remémore le *Mois de la Photo* 1991, on est en droit de suggérer à quel point la pratique photographique correspond bien à des régimes de signes différents. Simplifions : ils appartiendraient soit à des ensembles molaires (dure et pure, la photo documentaire), des ensembles moléculaires (souple, de fêlure, la photo «dé-construite») ou des ensembles abstraits (lignes de fuite ou de rupture, non segmentaires, la photo mutante, de passage[2]).

Il me semble qu'aujourd'hui il est devenu plus urgent, autant que plus fécond, d'aborder la photo par ses marges, non son cadre, ni son cadrage, mais son hors-champ, ce qui l'interpelle, ce qu'elle interpelle, ce qui la contamine, ce qu'elle contamine à son tour, ce par quoi elle fuit, ce qui fuit en elle.

Que se trouve-t-il dans ses entours, ses abords, à ses frontières, et en fin de compte en son centre. Pour ouvrir ici quelques champs de problématiques, je retiendrai deux expositions qui proposent la photo comme art nomade, traversant les territoires et les supports multiples de l'art et de l'expression contemporaine : la double installation de Boyer / Fleischer et celle de Wyn Geleynse[3]. Les deux expositions relatées ici appartiennent à la troisième catégorie de régimes de signes mentionnés plus haut. Mais il demeure bien entendu que ces régimes appellent des interférences et se mélangent, se retrouvant ainsi rarement à l'état pur. Les choses s'agencent et se ré-agencent constamment.

> L'écrit est, dans l'écriture, l'avènement qui n'aura pas lieu : aube mort-née. Le livre ne retient pas l'écriture; l'écriture, par contre, retient le livre[4].

Posons quelques relais simples. Boyer concerné par des textes, des plaques commémoratives, lieux urbains, publics, frontières de l'art et du non-art, frontières du perceptible et de l'imperceptible. Fleischer concerné par la projection, la photo, le film, les rapports ombres / lumières; puis les lieux de l'art, le livre, l'Histoire. Des séries hétérogènes, a-parallèles qui viennent à se croiser, lors d'un projet commun, côté littérature.

2. J'emprunte l'idée de ces différents types de fonctionnement des systèmes à G. Deleuze et F. Guattari dans leur ouvrage *Mille plateaux,* coll. «Critique», Éditions de Minuit, Paris, 1980.

3. *À paraître,* est le titre de l'intervention «Hors les murs», qui eut lieu dans les anciens locaux de la Librairie Champigny, au 4474, rue Saint-Denis, du 20 au 30 novembre 1991 de 17 h à 23 h. L'exposition de la Galerie Optica *Artistes en miroir* faisait écho à la première, et se déroula du 23 novembre au 20 décembre 1991.

D'autre part, «A Man Trying to Explain Pictures», installation de Wyn Geleynse, 1990, fut produite par Vox Populi, à la Galerie Dare-dare, du 7 au 29 septembre 1991.

Si j'avais l'espace pour le faire, il faudrait commenter ici comme troisième pointe du triangle, l'installation de Madelon Hooykaas et Elsa Stansfield à La Centrale, «Personal Observatory», du 7 septembre au 6 octobre 1991. En effet, les éléments de lettrage, photo et vidéo se mixaient à un ensemble d'objets de mise en scène, apportant d'autres modalités d'agencements, complémentaires aux deux premières.

4. Edmond Jabès, *Le parcours,* Éditions Gallimard, Paris, 1985, p. 43.

Vitrines vides de l'ex-Librairie Champigny, rue Saint-Denis : projection, le soir, de deux diapositives montrant les pages couvertures de deux livres. L'un : «Gilbert Boyer / *Vues de loin* / (Vitrines) / Récits / l'ère nouvelle / XYZ». L'autre : «Du monde entier / Alain Fleischer / *L'exposition de projets* / une projection d'idées / récits / traduits du hongrois / par l'auteur / NRF / Gallimard».

Le geste dans la librairie vide, lieu désaffecté, lieu de désaffection, opère une mise en contraste d'une occupation, par projection lumineuse et d'une dés-occupation, par déménagement, évidemment. Occupation de vitrines par la projection de deux diapositives annonçant les deux livres «à paraître». Rapport au monde publicitaire, rapport au lieu marchand, rapport à la rue. Mais ce lieu est vidé de son contenu (livres) et de sa fonction marchande autant que culturelle (vente de livres, diffusion de la littérature). De plus, la projection qui a lieu le soir, hors des heures commerciales, met en faillite ce rapport marchand au profit d'une fonction spéculaire ou spectaculaire. Aussi, conjonction de l'ici et de l'ailleurs : deux éditeurs, XYZ et Gallimard. Mais, dans le contexte culturel québécois, cet ailleurs est tellement intégré qu'il n'a aucune apparence d'étrangeté, plutôt le contraire, une familiarité certaine.

Question des lieux, lieu urbain, grand public, lieu artistique, public spécialisé. Ainsi, convoquer un autre public que celui déjà gagné pose la question de la visibilité, de la reconnaissance du fait d'œuvre. Le grand public, non averti, sait-il reconnaître le «geste» artistique, question posée par bon nombre des interventions antérieures de Boyer, dans divers espaces urbains et médiatiques. N'y a-t-on pas vu qu'une annonce publicitaire, et si non, en quoi l'une et l'autre se démarqueraient-elles? L'une et l'autre n'étaient-elles pas de toute façon inattendues, dans ce lieu (désaffecté), dans ce temps (le soir, pas le jour), dans cet état de choses (délabrement)?

Le projet se concrétise en une série d'*apparaître,* mais en deux lieux, *entre* deux lieux. La première circonstance du projet trouve sa place dans les vitrines de l'ex-Champigny. La seconde, en écho, se déploie à la Galerie Optica, comme son double, son complément. Suggérons par ailleurs quelques apparences du projet, sinon les séries hétérogènes qui le définissent.

Avec Boyer-Fleischer, la photo verserait donc ici essentiellement dans / vers la littérature. Première apparence : un hors-champ. Mais elle verserait aussi vers l'exploration de paramètres

définitoires à la photographie : ainsi le rapport ombres / lumières, la projection, la traversée de la lumière autour de zones opaques. Ici, seconde apparence : le spécifique. De plus, le dispositif spatial, et même urbain dans le cas de l'événement *hors les murs* (de la galerie, entendons), verserait vers l'installation. Troisième apparence : le non-spécifique. Enfin, l'opération poserait la question de l'identité de l'œuvre et de l'auteur (dans ce cas collectif), et même l'ordre de sa compétence (est-il, sont-ils écrivains?), et plus explicitement la question du lieu et du non-lieu : quatrième apparence.

Dans l'interstice, on poserait l'interrogation suivante : la diapo est-elle une photo, et en quoi? Il serait question aussi de temps dans cette fixité de la projection diapotique. Mais de quel temps s'agirait-il? Le temps de l'usure de la pile, de la lampe ou du circuit électrique — le temps qui mesure la durée d'une énergie jusqu'à son épuisement ou son interruption, sa coupure. Dans cette fixité de l'image projetée, le mouvement serait celui de la charge de l'énergie électrique et lumineuse, mouvement de la dépense qui va vers son anéantissement virtuel, même si cet arrêt n'est qu'implicitement signifié.

Tout est fixe, rien ne bouge, et pourtant. Un mouvement, une force centripète tient, par sa poussée énergétique, ce tout ensemble stabile. Il s'agit bien d'un rapport mobilité imperceptible / immobilité durable installé par les vecteurs de forces qui équilibrent les composantes du rapport. Diapo, projection essentiellement d'une lumière blanche, filtrée par du texte, de l'image, c'est-à-dire des ombres, des silhouettes, des zones opaques qui font écran. La photo n'est-elle pas toujours objet ou effet de projection, filtrage de lumière et de non-lumière? D'autre part, la projection, comme le film, a une durée, sauf que cette durée prend les apparences de la fixité, de l'immobilité, et non du mouvement et de la mobilité.

En deçà, exposition de textes. Qu'en est-il de ces grandes tablettes vitrées, sur lesquelles sont imprimées des têtes de chapitres numérotés, constituant une *table des matières* pour chaque livre. Deux plats de couvertures sont fixés au mur, reprise des deux projections de Champigny, justifiant ainsi le rapport entre cette table des matières déployée dans l'espace, sur un mur de la galerie et la projection de deux diapos d'une page de chacun des livres, sur le mur d'en face. Relais assuré avec la vitrine du local désaffecté. Mais le livre comme tel n'est nulle part accessible. Il serait dans un

lieu *utopique* (c'est-à-dire privé de lieu réel), son existence étant définie par l'ensemble des circonvolutions qui le désignent. L'existence de ces deux livres (y en a-t-il un ou deux[5]?) est suggérée, simulée, mais nulle part leur matérialité d'objets, de supports n'est rendue visible, sauf dans un ailleurs, virtuel, imaginaire. Pas de preuves, ou plutôt si, des preuves apportées avant tout délit d'écriture.

Ainsi, un plat de couverture, une page de texte illustrée, et une table des matières suffisent à justifier toute une fiction de livre. Tout est là, auteur, éditeur, texte, et description d'un contenu par des têtes de chapitres. Ces tablettes vitrées, dans leur disposition, articulent une double référence conceptuelle. L'apparence matérielle des tablettes d'une bibliothèque, supports à livres, mais ici fragilisées par le matériau (verre), vides de tout livre (situation analogue à celle de Champigny), mais *supportant* l'idée du livre, par lettrage imprimé de têtes de chapitres. D'autre part, le rapport à la photo, image en miroir des titres gravés sur les tablettes et reflétés sur le mur, s'affirme dans la mise en scène de l'idée d'indice, d'empreinte, par la projection de lumière qui traverse des zones opaques (les titres), provoquant ainsi des interactions d'ombre / lumière. Recherche des effets propres au *photographique*. S'il en va ainsi, on pourrait bien supposer que les beaux titres de chapitres, évocateurs en eux-mêmes, seraient posés là, comme conséquence d'une déportation de la *légende* au cœur même de l'objet-image-dispositif qu'elle devrait décrire. Les titres des ouvrages exposés par Boyer / Fleischer seraient par le fait même leur propre légende et joueraient tout autant un rôle indiciel (identification) que circonstanciel (événement).

Embrayeurs de fiction, ces éléments néanmoins suscitent aussitôt le doute. Le questionnement s'amorce. L'artiste est-il vraiment l'auteur? L'auteur-artiste écrit-il / lit-il le hongrois[6]? Vient-il d'achever ce livre? Cette mise en scène appelle le spectateur mystifié à poser le geste de la vérification, de l'authentification (c'était le cas souvent dans l'art dit *conceptuel*). Ces récits existent-ils vraiment, sont-ils vraiment écrits? Sont-ils accessibles en librairie? Quelle serait la part du public, dans ce cas. L'œuvre existe-t-elle si elle n'est pas reçue? La signature de l'artiste appelle la contre-signature du spectateur (voir Derrida).

Repenser le livre : qu'est-il? Par quoi se définit-il? Présence d'éléments qui assument le procès de véridiction : la couverture, le titre, l'auteur, l'éditeur, la page, le texte, l'illustration, une table

5. Les deux pages ouvertes et projetées en diapos sur le mur de la Galerie montrent bien des illustrations, typographie et présentation différentes, mais le texte est le même.

6. Le plat de couverture fixé au mur indique : « Du monde entier, Alain Fleischer, *L'exposition de projets* / une projection d'idées, récits traduits du hongrois par l'auteur, NRF, Gallimard. » Le plat de couverture se présente avec toute la vraisemblance d'une collection chez Gallimard avec le design, la typographie et les couleurs conformes à l'édition.

des matières, que faut-il de plus? Rien! Théorie du nom propre, stratégie de la manipulation qui met en présence tous les signes de la véridiction, suffisants et nécessaires pour créer l'illusion. Idem : photographie. Ne sommes-nous pas ici, remarquons-le, en train de définir aussi les éléments d'une théorie de la photographie, mais à propos d'autre chose? Le rôle de la photographie comme *preuve* du *ça-a-été* n'est plus à démontrer. La *force constatative* de la photo (Barthes) vient en effet renforcer ici le procès de véridiction[7]. Jeu des apparences, trompeuses; jeu de l'illusion, toujours recommencé.

La page et sa fonction, fragment de récit, présence métonymique, simule un tout virtuel par la partie, mais cette virtualité bientôt s'estompe, après vérification, et accède au plan de la manifestation, plan de consistance, et s'inscrit comme projet entièrement réalisé. Sa particularité est aussi de simuler l'incomplétude, le fragmentaire, un fragment de commencement toujours à recommencer, un commencement par le milieu, la page toute faite, toute donnée d'emblée, texte et illustration ayant atteint leur stade de plein achèvement. Filiation d'un art conceptuel où la valeur des idées, concepts, autant qu'un savoir-faire, est moteur de la production. Démarche qui valorise le projet (project-ion), où le projet en tant qu'œuvre dissimule une opération de renversement / euphémisation de ce qui est premier et de ce qui est second.

L'entreprise s'avoue de questionnement : marges, problèmes d'identification, d'identité quant à l'œuvre, à l'artiste, et en l'occurrence à la collaboration des deux artistes Boyer / Fleischer (qui fait quoi?). Questionnement quant à l'espace social de la diffusion de l'art, et de la littérature.

La rencontre Boyer / Fleischer, dans cette double installation, met en scène la dynamique des pratiques : évolution a-symétrique, a-parallèle, issue de séries hétérogènes d'œuvres antérieures, qui se croisent, communiquent par symbiose, par un accrochage de type rhizomatique effectué dans l'œuvre commune. Art du devenir, fait d'agencements, de trajectoires qui s'entrelacent en un espace-temps précis, nomadisme, traversée des territoires.

Un lieu des croyances n'est-il pas toujours en même temps un lieu des questions, ou susceptible de le devenir ?

Cet énoncé pourrait servir de pont entre les deux installations que je veux évoquer.

7. Rappelons la fameuse photo de Yves Klein, « Le saut dans le vide » (1960), qui constitue un cas d'espèce puisqu'elle synthétise en une seule image les problématiques de la véridiction et du doute, en même temps théorie de la croyance et problème de la constitution de la logique des propositions.

Wyn Geleynse, *A Man Trying to Explain Pictures,* Galerie Daredare[8]

> Il faut savoir, aujourd'hui, que la plus efficace opposition à la folie du monde est fournie par le murmure.
> La folie est chaos, torture, massacre et discours d'impudence.
> Parler le plus bas possible. Parler *pour ce possible.*
> Ici, le silence est à l'image du glacial et tranchant couperet. Plus qu'exprimer : épreindre la pensée[9].

L'espace de la galerie jeté dans la pénombre. Conditions de projection d'une salle de cinéma. Un tapis à fleurs étalé au sol, sur lequel sont posées des surfaces en verre captant des images lumineuses. Le regard est appelé vers le bas, le corps forcé de se courber. Une centaine de petits cadres dorés, vides de toute image, disposés en demi-cercle devant un autre cadre doré, un peu plus grand, sur lequel est projeté un film en boucle, montrant une jeune patineuse exécutant une séquence de mouvements de patinage artistique. À côté de celle-ci, et faisant face à la multitude, foule des petits cadres vides, un rectangle de verre, où est projeté un autre film en boucle, laisse voir l'image spectrale d'un homme (l'artiste?). Celui-ci, silhouette plutôt vague, blafarde, prononce un discours inaudible, d'où le titre. Portant lui-même un masque, il s'adresse à la foule anonyme, sans visage, simulée dans sa virtualité par la disposition des petits cadres, plus que dans une illusion de présence réelle.

Image mystérieuse, floue de cet orateur dissimulé sous son masque, quasi imperceptible, sorte de présence clandestine, à demi voilée dans un halo de lumière blanche, identité insaisissable, image fuyante, fixe et mobile à la fois, sorte d'état d'être paradoxal *entre* photo et cinéma. En effet, la dimension fantômatique de la photographie est évoquée ici, redoublée par le masque, dans une sorte de vibration, de frémissement de la surface lumineuse. Un état d'équilibre instable, entre ce qui bouge et ce qui est fixe, comme une sorte de vitesse en état de stase, un ralentissement prêt à se renverser en accélération.

La dynamique image-fixe / image-mouvement et le rapport photo / film sont au cœur du travail de Geleynse comme ils sont au cœur de la réflexion / création contemporaine passant par la photo[10]. En effet, les propositions de Geleynse ouvrent un espace d'exploration entre photo et film, où une infinité de nuances et de modulations sont rendues possibles pour exprimer cette obsession très actuelle, et récurrente dans l'histoire de la photo, du mouvement et

8. Wyn Geleynse, *A Man Trying to Explain Pictures,* installation, 1990.

9. Edmond Jabès, *Le parcours,* Éditions Gallimard, Paris, 1985, p. 47-48.

10. Quelques œuvres antérieures de Fleischer traitaient également de ces problématiques.

de la durée. Bellour ne décrit-il pas le *bougé* comme un *effet-cinéma* dans la photo. Ne pointe-t-on pas de plus en plus, dans la critique actuelle, cette présence de l'*effet-photo* au cinéma?

> Mais on doit cet effet-cinéma tout autant, je crois, à la façon dont le film, lui, se fracture dès qu'on le manipule, qu'on le ralentit, qu'on l'arrête, qu'on le dissémine à son tour pour le soumettre à des opérations qui fragmentent son homogénéité matérielle et imaginaire. On se rappellera à quel point ces opérations sont devenues de plus en plus souvent intégrées aux films mêmes, internes à leur déroulement. Ne serait-ce que par la façon dont la photo, comme support physique et comme instance narrative, hante toujours plus le cinéma dont elle a de tout temps été l'objet de fuite [...]. Bref, de même que la photo s'anime en déjouant ses apparences d'immobilité, de même le cinéma s'interrompt et se fige pour réfléchir ses changements de condition[11].

Image / film en boucle, rythme, répétition. À partir du mobile, produire du fixe, logique du circuit fermé. Pas d'issue. S'affirme ici la qualité obsessionnelle de la reprise, passage et repassage de la même séquence, du même fragment, sans point d'origine, sans chute finale d'aboutissement, sorte de temps abstrait et circulaire, en dehors de toute cause, de toute finalité. Casser le récit, l'histoire, la narration, et créer ainsi un gouffre temporel, à caractère duratif. La patineuse inlassablement recommence ses figures. L'orateur est inlassablement condamné à reprendre ses explications. Temps en boucle, sans dimension de réalité, mais plutôt émanation du souvenir, lieu d'irréalité, du fantasme, de l'imaginaire.

> Le temps ne commence pas. Il dénoue nos commencements[12].

Petits cadres impossibles à pénétrer, lilliputiens comme dans *Alice* de Carroll, comme des trous de serrures. Désir d'y voir, d'y entrer, d'y pénétrer, désir frustré devant l'étroitesse, la petitesse des cadres, leurs dimensions ridicules, étalés sur le sol, obligeant le spectateur à se faire petit, à se recroqueviller. Ces cadres mettent en quasi-présence leur impénétrabilité — leur fermeture — car minuscules, insondables et vides, sans images, images même du non-sens[13]. Ils invitent à l'intimité, au recueillement, cependant qu'ils affichent, en même temps, leur dérision. Repoussoirs.

Disposition en demi-cercle, de famille, d'assemblée, de place publique où se présente l'orateur, en position de prise de parole. Mais la perte du référent, la perte des sujets ou des subjectivités, ouvre une plage de nostalgie trouble, embrayée par le dispositif lui-même, supposant la disparition d'une généalogie de profondeur

11. Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 91.

12. Edmond Jabès, *op. cit.*, p. 49.

13. « [...] le non-sens ne possède aucun sens particulier, mais s'oppose à l'absence de sens, et non pas au sens qu'il produit en excès, sans jamais entretenir avec son produit le rapport simple d'exclusion auquel on voudrait les ramener. Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. » Cf. : Gilles Deleuze, *Logique du sens,* coll. « Critique », Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 89.

(les ancêtres, les membres de la famille, le peuple) au profit d'une géomorphie de surface : mise en place des formes, des dispositifs susceptibles de recevoir des contenus, des images, des portraits, sorte de machines à produire percepts et affects. Le tout échangeable en ses parties.

> On peut tout inventer, hormis le silence : il nous invente[14].

La perte de sens du discours de l'orateur, dans ce jargon muet, imperceptible, mur infranchissable du discours tenu mais non entendu, entraîne l'impossibilité d'expliquer les images. «On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit (Foucault).» «Il y a disjonction entre parler et voir, entre le visible et l'énonçable [...] et inversement[15].» Geleynse actualise à sa façon le rapport de coupure entre *les mots et les choses*. Expérience de l'incommunicable (mémoire, souvenir, émotion). Casser la linéarité du discours, du récit en perte de sens. Produire une espèce de stase, de fixation du souvenir, de la mémoire repassée autant de fois que voulu, mise en concomitance du passé / présent rejoués tous deux en un seul acte, satirique autant qu'obsessionnel. Ce qui est devenu arrêt sur séquence, et non plus arrêt sur image, suggère que les dispositifs tournent à vide, les structures et instruments mis en place (machines de projection) pour accueillir des contenus (humains?) sont détournés, perturbés, dans un inexorable «ron-ron»nement, tel un film en boucle, toujours recommencé. Expérience du déchiffrement annulée. Si les images ont perdu leur reflet, leur chiffre, leur visibilité, un monde obscur s'ouvre alors, sans *signatures,* sans marques à lire, opaque et inquiétant. La mise en faillite ainsi opérée des possibilités du dire suggère bien une nouvelle *épistémè,* où transparence et ressemblance des signes et du monde sont abolis par la déroute des savoirs antérieurs. L'expérience de la fracture, celle des circuits à l'œuvre dans la culture contemporaine mettent en évidence, au lieu de contenus de langages, bien plus des fonctions de langages et des machinations de langages. Ces petits vides, ces petits riens autant que les signes de la mise en représentation laissent passer une vacance, une vacuité, une sorte d'effacement temporaire et partiel de la mémoire.

Le tapis à fleurs, sorte de symbole de l'intimité du foyer familial chez les sédentaires, se pose comme témoin et centre de réunions et d'échanges des paroles. Mais il évoque aussi le tapis des nomades, qui les accompagne dans tout trajet, tout parcours, objet clé

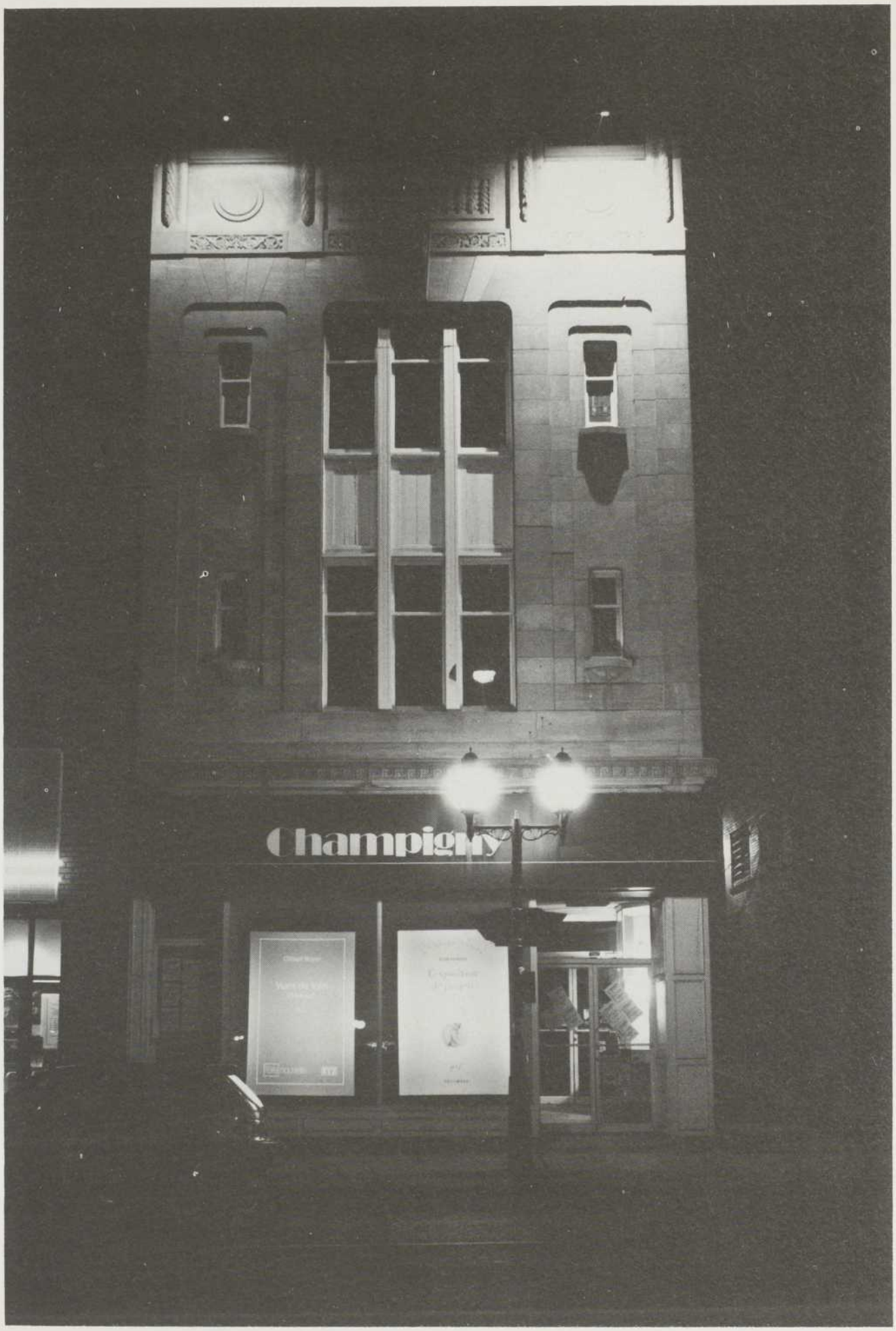
14. Éditions Jabès, *op. cit.,* p. 13.

15. Gilles Deleuze, *Foucault,* coll. «Critique», Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 71.

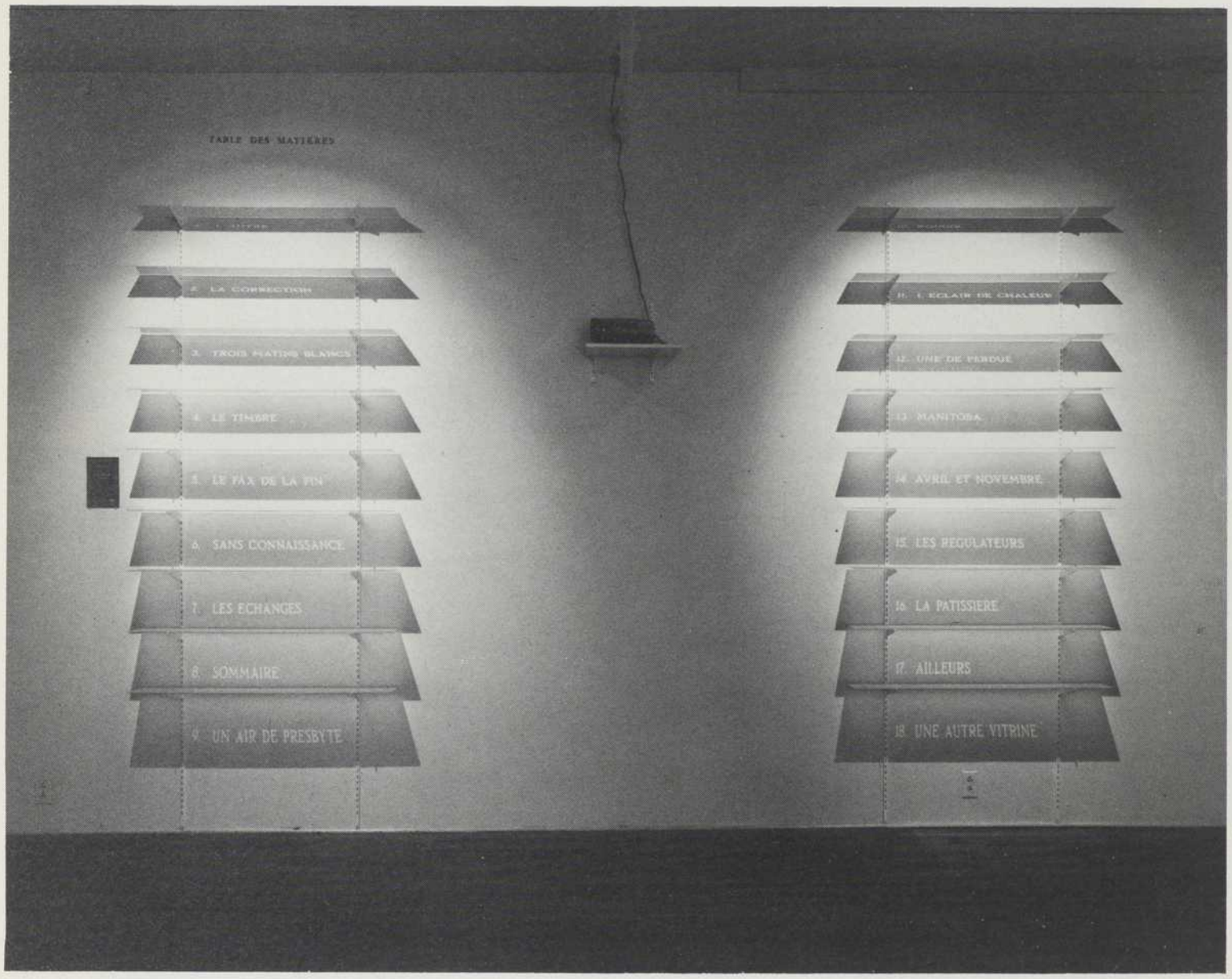
dans l'assemblée des corps et des voix qui s'unissent, se réunissent en moments d'arrêts, de repos. Lieu de rituels, sorte d'enclos, il sert à la fois de support tout autant que de lieu d'ancrages et de passages. Néanmoins, si le tapis *supporte* l'installation, en constitue le cadre spatial, c'est bien le dispositif et la disposition des éléments qui domine. Avec, pour conséquence obligée, un brouillage des codes qui court-circuite, du même coup, croyances et illusions (mimétisme) (le *vraisemblable* du cinéma, de la photo) ainsi que discours de vérité (qu'est-ce que l'art?).

Wyn Geleynse ferait ainsi partie de cette espèce mutante, c'est-à-dire l'artiste(-photographe) qui n'est ni «celui qui croit à la réalité et fait de la photo un art de la présence (disons le phénoménologue)», ni «celui qui ne croit qu'au réel comme impossible et ne fait jamais que fixer l'absence (disons le lacanien)[16]». Il se situe dans une esthétique du *milieu,* tout autant que Boyer et Fleischer, dans un art du devenir, fait d'agencements, dont le centre se déplace sans fin vers la périphérie, dont la périphérie est toujours prête à réactualiser des centres, sur de nouveaux territoires. La preuve en est que l'on pourrait bien revisiter ces expositions avec comme point de vue, au lieu de la photo, celui de l'installation ou de la sculpture, ou toute autre *catégorie* artistique avec lesquelles elles trament. Le discours n'en serait pas moins vrai.

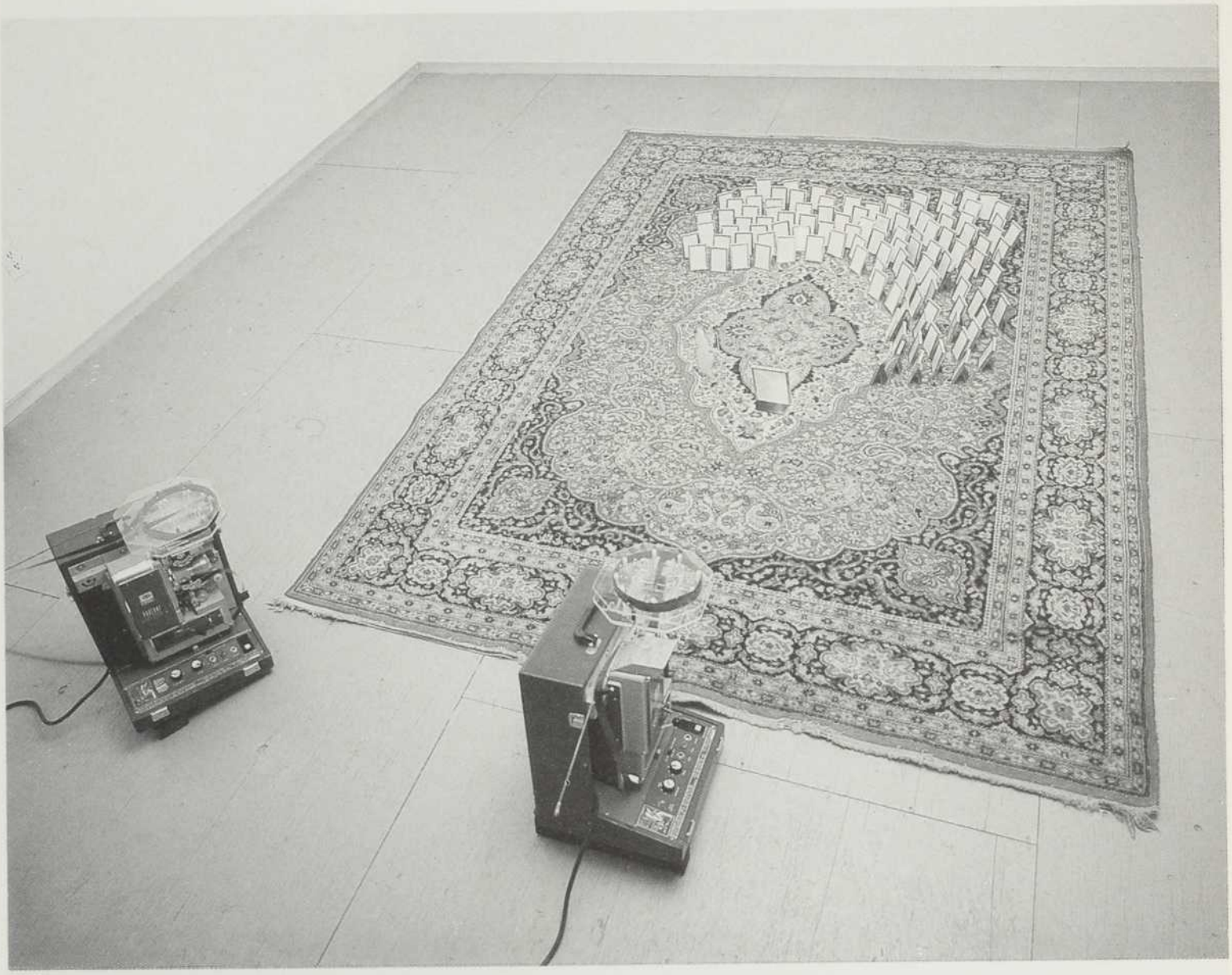
16. Alain Bergala, *Les absences du photographe,* coll. «Écrit sur l'image», Libération / Éditions de l'Étoile, Paris, 1981, cité dans R. Bellour, *op. cit.*, p. 92.



Gilbert Boyer et Alain Fleischer, *À paraître*



Gilbert Boyer et Alain Fleischer, *Artistes en miroir*



Wyn Geleynse, *A Man Trying To Explain Pictures*



Wyn Geleynse, *A Man Trying To Explain Pictures*

Dans l'ombre des trafics installatifs : le photographique

Manon Régimbald

Photographier : quadriller l'espace et le temps[1].

Pierre BOOGAERTS

Il serait une fois une pratique en art actuel «dénommée» installation. Trafiquante de disciplines et de genres comme autant d'objets trouvés, elle les transporterait, emmêlant les uns aux autres. Dans ses déplacements figurerait la photographie. Très tôt serait apparu, le fait qu'elles participeraient toutes deux à une même logique, soit celle de l'index[2]. D'où le nom commun du *photographique*[3].

1. L'acte du signe

Tout signe, entre autres, acte[4]. À représenter, il iconise et symbolise certes mais l'action de son empreinte se découpe *in situ*. Un lien réel est établi; est visée la relation existentielle. En raison de cette correspondance forcée, *in actu* le seing photographique immobilise temporairement le cours sémiotique. En contreseing, l'installation réitère la fracture déjà développée. Elle retient l'acte

1. Pierre Boogaerts cité dans *Repères / Art actuel du Québec*, Montréal, Musée d'Art contemporain, 1982, p. 21.

2. Déjà au siècle dernier, Peirce, dans sa sémiotique, classait les photographies dans la seconde classe des signes, soit l'indice. Rappelons que l'auteur situait sa théorie des signes — divisée fondamentalement en *icônes, indices* et *symboles* (2 275) — dans un univers phénoménologique formé de trois catégories. Ainsi la seconde déité à laquelle se

qui obture provisoirement le signe. Une doublure fonctionnelle est pointée. Une pliure intérieure détourne le symbolique *hic et nunc.*

2. Le trafic

Ici l'action installative s'emploie à trafiquer. D'*entre les arts,* l'installation dénie la pureté moderniste. Comme des objets trouvés et récupérés qu'elle dissémine, greffe, trace, critique et conteste, les disciplines et les genres — nature morte, scène de genre, portrait, histoire, paysage, abstraction — sont relayés, détournés, rapprochés, enlevés, éloignés, importés et exportés. Par le négoce, l'installation en tire profit. En en faisant commerce, l'installation s'approprie donc temporairement et localement la sculpture, l'architecture, le dessin, l'écriture, la vidéo, le tissage, la peinture ou encore la photographie qui, retracés, se présentent comme autant de «marchandises» ou de «valeurs» plus ou moins transformées.

Du même coup, elle les transporte.

3. Le transport

Ainsi l'installation assurerait les portages disciplinaires et génériques disséminant ce qui, symboliquement, a été transporté, transmis, déporté. Comme *transporteure,* l'installation intermédiaire fait passer. Comme *transpositrice,* elle fait passer ailleurs, à l'opposé, renversant le contenant dans le contenu. Étalée la photographie — mais aussi, pour différents mobiles, la sculpture, l'architecture, l'écriture, la peinture, la vidéo, la musique voire la muséologie et l'histoire de l'art — peuvent devenir de simples motifs iconiques du discours installatif. Par-delà la suffisance iconique des fragments rapportés, leur convocation peut servir à des fins logiques. Par des rapports conjonctifs ou disjonctifs, l'installation s'y appuie, s'y consolide tout comme elle s'y oppose, s'en démarque, etc. Aussi en raison des enjeux modernes et «post-modernes», les relations varient.

Mais de la cohorte disciplinaire, se dégage nettement le photographique. Dans ses déplacements, il procède par fragments iconiques et par prescriptions symboliques mais plus particulièrement par recouvrements indiciaires découvrant ainsi la signature installative. *In situ,* le photographique expose l'installation. Au-delà des icônes que l'acte photographique retarde, le symbolique

rattache l'indice renvoie notamment, de manière monstrative et existentielle, à l'actualité, à la singularité et à l'action du signe. (C.S. Peirce traduit par G. Deledalle dans C.S. Peirce, *Écrits sur le signe,* Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 151.) R. Krauss et P. Dubois ont rapidement décelé la contiguïté au niveau du fonctionnement entre les arts actuels — dont l'installation — et la photographie.

3. Sur le photographique, nous renvoyons généralement aux travaux de R. Krauss, «Notes on the Index : Seventies Art in America», *October,* nº 3 et 4, 1977 et *Le photographique. Pour une théorie des Écarts,* Paris, Éditions Macula, 1990 et P. Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Éditions Nathan, 1990.

4. Nous partons ici de la théorie des signes de Charles S. Peirce.

est repoussé. Avec le photographique, les transports installatifs dédoublent essentiellement leur mise indiciaire initiale.

4. Le retournement du trafic

De la photographie, quelque chose a été laissé là, détourné par sa nature emblématique. Aussi «vide» qu'elle, l'installation a abandonné son récit et évacué les scènes mimétiques. Elle retourne l'*aura* de l'œuvre vers la reproductibilité de l'objet. Elle reconduit dans un passage spéculaire la notion esthétique d'original[5]. Du photographique, l'installation retrace le procédé, la sériation, la répétition, le redoublement, la capacité de reproduction. Elle reconnaît aussi son aptitude à banaliser la représentation, voire à la familiariser et à mettre à bas la noblesse des matériaux. En fait, avec la photo elle s'adjoint un transporteur suppléant.

5. L'ombre de la trafiquante

Dans l'ombre de l'activité installative, le photographique s'agite. Saisi par l'installation qui le déplace, son mobile est retourné. D'une part l'acte photographique taille le monde temporellement et spatialement. De l'autre, à coup de découpes, l'installation y détache ce qui servira plus ou moins à sa construction : tantôt un fragment isolé, une suite éparse, ou encore une vision panoramique. L'impact du photographique dans le trafic installatif échappe à son étendue.

Se contractant spatio-temporellement, l'installation développe le *ça a été* barthésien. En ouvrant de nouvelles catégories de l'espace-temps : «locale immédiate et temporelle antérieure», elle conjugue illogiquement l'*ici et l'autrefois* et accroît son paradoxe. Que la photographie soit hors-champ dans l'installation (*Le musée des traces* (I.F. Whittome)) ou qu'elle s'accapare la scène (*Ainsi soit-il* (M. Charney), *Amphithéâtre* (A. Paiement), *Comme les jours précédents : Deuxième lieu* (C. et S. Paquet)), l'ambiguïté demeure. Contextualisée à partir du site et du spectateur qu'elle inclut dans son procès, l'installation marque l'espace et le temps de l'action. Avec le photographique qu'elle rapporte, elle affermit sa réplique à l'a-territorialité moderniste[6]; elle déroute l'instantanéité. Par exemple chez Paiement, la photographie marouflée recouvre la charpente installative et s'incorpore architecturalement. En raison des

5. W. Benjamin, *L'homme, le langage et la culture,* Paris, Éditions Denoël / Gonthier, 1971.

6. Sur l'a-territorialité moderniste, lire R. Krauss, « Échelle / monumentalité. Modernisme / post-modernisme La ruse de Brancusi », *Qu'est-ce que la sculpture ?,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 246-254.

espacements photographiques répétés, la prétention à la simultanéité est ruinée. Séquentielles, les choses se présentent les unes après les autres, temporairement étrangères l'une à l'autre. Installées à la pièce quoique tirées en séries consécutives, les icônes fracturent le continu. Insolites, les inversions perspectivistes et les compressions d'images font chuter le cours de la représentation. Le dehors vire au dedans. L'espace est abusé. La reproduction photographique rabat la tridimensionnalité évoquée qui est par ailleurs architecturée par l'entremise du trafic installatif. La spirale photographiée prend la forme d'un cube. L'idée du point de vue y est abîmée comme si la machine installative découpait ce que l'appareil photographique avait auparavant encadré.

Par son importation d'images fixes, l'installation suspend le temps et marque un arrêt, un souvenir figé. Malgré ce couperet décisif, quelque chose échappe par rapport à ce qui se poursuit. Déséquilibré, l'*in situ* s'objectera aux qualités apparemment éternelles du hors-temps photographique. Dans *Le musée des traces,* retiré, le contact photographique apparaît singulièrement couplé d'une bande sonore. Sous le poids de la bibliothèque, il survient d'entre les rayons et déporte le regardant hors du lieu culturel installé. La photo nous exile d'elle; elle s'agrandit ailleurs, à l'étranger. Au-dehors de nous. Elle troue l'immédiateté de l'entreprise muséologique. Contrastant fortement avec le discours installant qui, lui, cherche à accueillir le spectateur alors qu'elle l'en éloigne brusquement. Or, la convocation photographique est ici l'occasion d'un vis-à-vis logique. Le mode d'inscription de la trace supplante l'image. Les empreintes muséales et installatives s'y mirent. En gros plan, est re-présentée la résonance instrumentale de leur enregistrement.

Curieusement paradoxal, l'instant installatif relèvera l'équivoque photographique qui double ses déictiques, accordés ou disjoints aux situations d'énonciation des discours installants et installés. L'installation expose son propre moment d'énonciation. Mais, au fur et à mesure que sont mis en scène les transferts photographiques, se multiplient les cadres spatio-temporels. Les effets interactifs du temps et de l'espace dans l'installation se juxtaposent, se repoussent, s'amalgament, tout en dépendant de leur implantation syntaxique dans le procès énonciatif. Alors véhiculée par les genres et les disciplines, l'énonciation se meut aussi historiquement et pose les événements qui semblent se raconter d'eux-mêmes selon

leur venue à l'horizon de l'histoire. Des chiasmes se produisent entre les fragments d'énonciation historique et les fragments du discours où l'espace-temps ne sera pas celui du récit photographique. Il s'agit du temps de l'événement. Le récit historique d'ailleurs se définit comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme «autobiographique», ni de je-tu, ni d'ici-maintenant. Or, l'installation joint régulièrement les genres historique et autobiographique comme elle joue, l'une contre l'autre, l'histoire et la scène de genre, opposant les sujets de l'énonciation et leurs déictiques, mêlant leurs distances personnelles et temporelles. La transparence référentielle des conventions du portrait est subvertie. Pour l'énonciation historique, l'événement représenté cesse d'être présent. Dans sa pliure photographique, elle pointe les énonciataires absents. Ainsi de l'irruption d'une photo trouvée dans *L'appel sans lendemain : ou la rencontre fortuite de deux hommes au petit matin* de P. Charbonneau. Les personnages décapités et anonymes renforcent le rôle emblématique de la représentation. Étêté, le portrait a perdu son individualité. Ce détachement du nom propre se reproduit dans la construction de l'installation. En ponctuant subrepticement un amas révélateur de restes hospitaliers — sacs de sang évidés, éprouvettes utilisées, étiquettes usagées —, cet îlot photographique poursuit la distanciation opérée par la substitution des corps. Générique, la disparition contamine la figuration.

Au croisement d'une intersection fondamentale du visuel et du verbal, l'ubiquité photographique joue aussi entre les mass media et l'art. Séductrice, elle oscille par-delà son instrumentalité journalistique. L'installation profite de ce balancement afin de mieux faire vaciller l'esthétique. Son appropriation d'images, d'objets et de sites culturels manifeste tantôt un parti pris critique, un engagement politique qui arrache la photo à son réel en dénaturalisant les frontières entre le documentaire et la fiction (Dominique Blain *Empty Box* 1989, *La république,* 1990).

De façon plus générale, voire symbolique, la photo sert encore à passer à l'histoire. Autonome, la photographie collectionnée, conservée et archivée, assure elle-même sa pérennité historique tandis qu'à l'inverse, la fragile histoire de l'installation dépend majoritairement des traces photographiques qui, avec les discours vidéographique ou encore critique et théorique, en assument l'enregistrement documentaire.

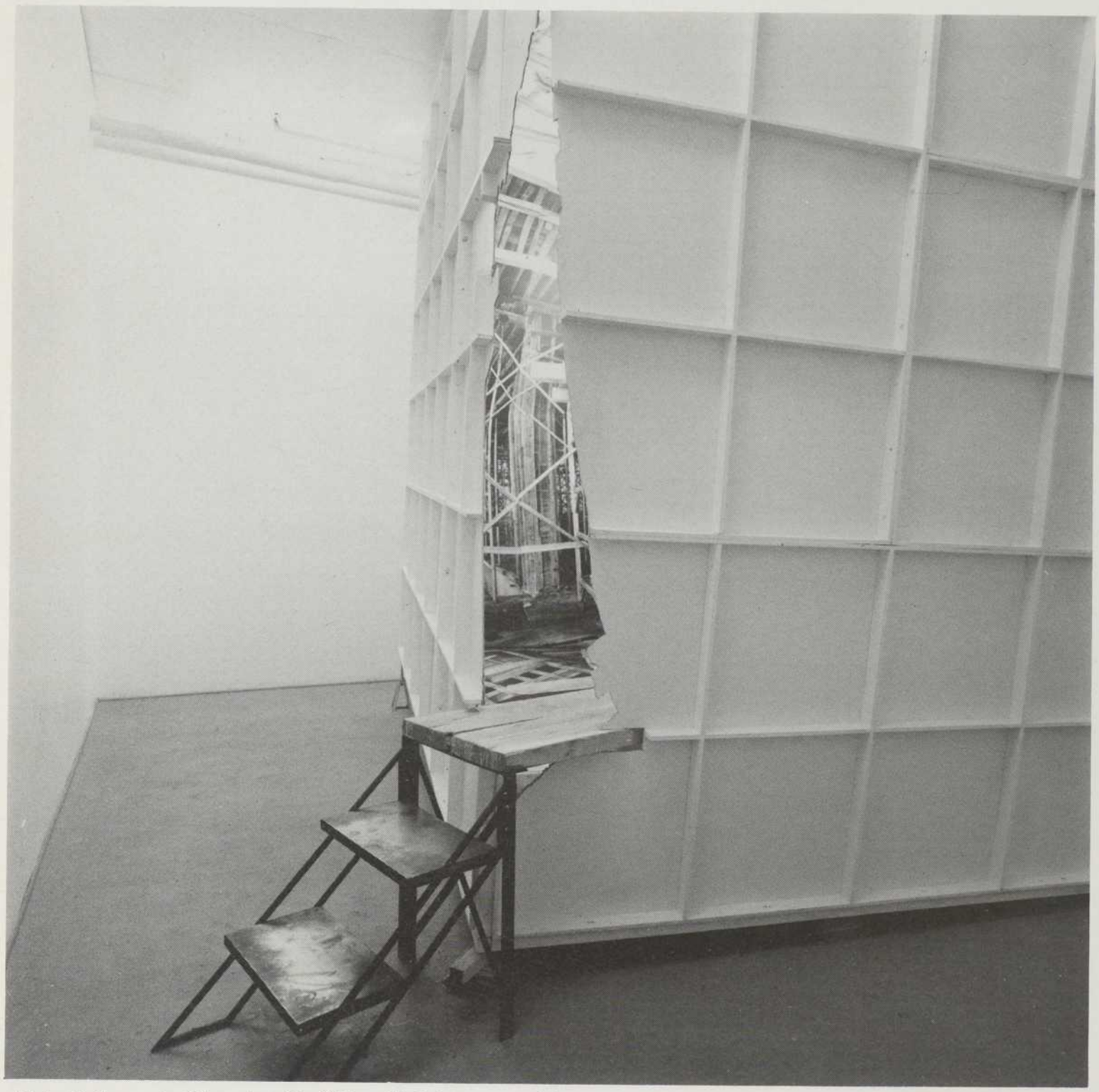
6. Passages spéculaires

Détachées de l'ombre des trafics disciplinaires en installation, les connexions dynamiques que le photographique entretient avec ses objets de représentation et celles que l'installation développe *in situ* projettent une vision spéculaire d'une logique productive.

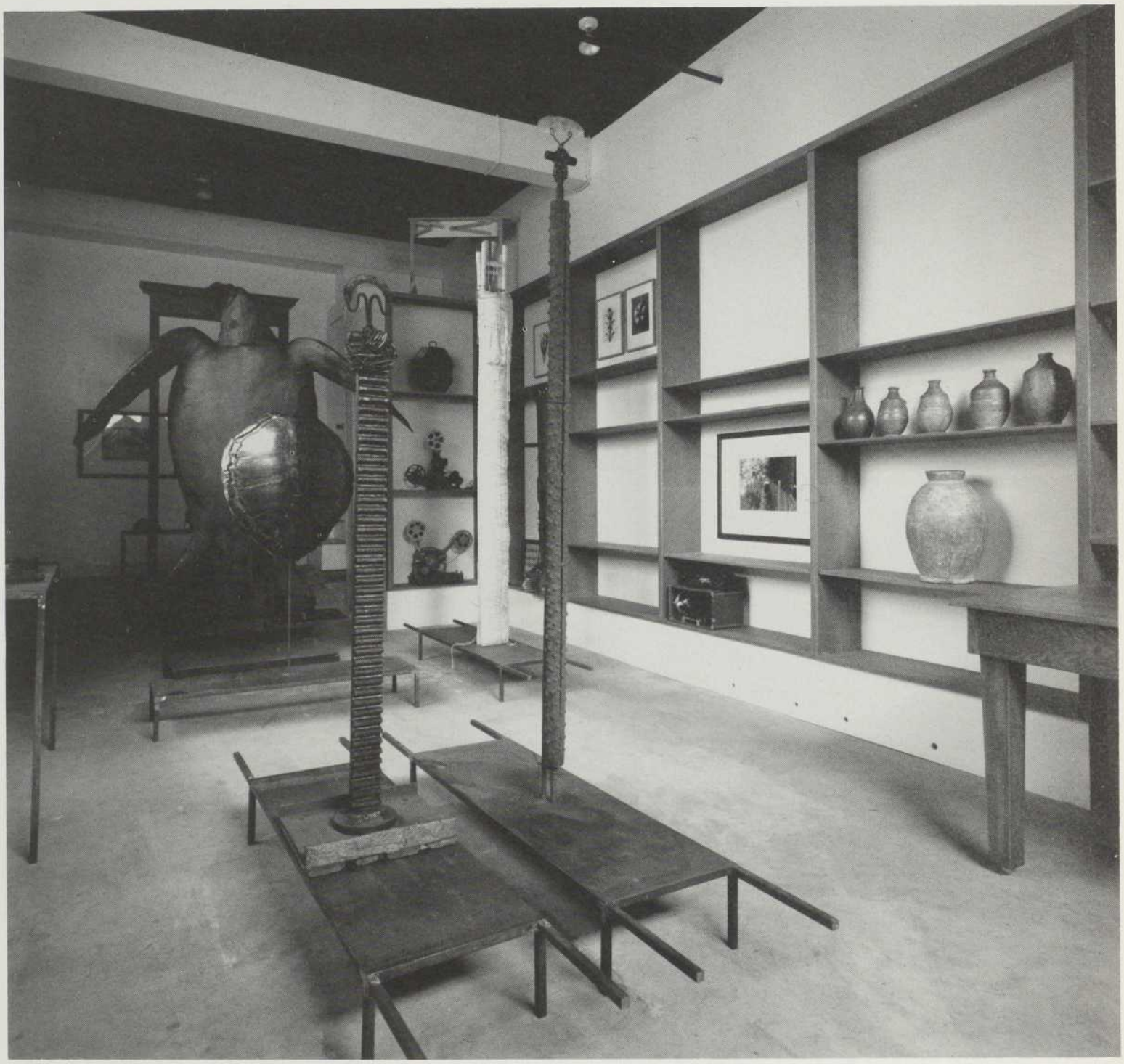
D'ores et déjà, l'installation filtre le champ de la représentation. Elle marque son site. En empruntant la photographie, l'installation opère une restitution momentanée de clichés importés. Sous la coupe photographique, le lieu est sectionné pour une seconde fois. Négatifs et tirages exposent les prélèvements. Dans ce passage spéculaire, l'*in actu* est momifié. En suspendant la précarité de l'installation, la coupe photographique en fixe l'éphémère. Elle fige l'installation qui échappe; ses instantanés — comme les objets trouvés, les discours rapportés — étalent une antériorité qui contredit le présent installatif. Les raidissements et les contractures des épreuves brouillent l'image précaire de l'installation. Son cadrage rend l'image massicotée, découpée. Ainsi tranchées, les photos apparaissent arrachées à leur contexte. Exilées. *Inside the White Cube,* le cadre est autrement neuf; virtuel ou apparent, il révèle un contrôle structurant qui rend visible. Pourtant le photographique guillotine l'instabilité, sa mouvance étant du côté de ce qui n'a pas été photographié. Entre deux figures, il pourrait y en avoir une infinité. Temporaire, la fixité des images révèle dans la frange des découpes, la dissémination indéfinie de séquences possibles. L'illusoire instantanéité est fissurée par ce pas de deux répété. Car pour se montrer, l'installation, en dépit de son indétermination notoire, délimite son territoire. Apparemment, le site est bordé. Ses contours peuvent être flous, incertains, poreux, perméables, sa marge s'exhiber, le lieu installatif est «encadré». En exposant l'image photographiée, le champ installatif attire l'attention sur son pouvoir de monstration et sa capacité à cadrer, à projeter l'image installative. De fait, chaque acte du signe en traçant son empreinte encadre sa relation existentielle. En se montrant, il s'arrache à un continu qu'il découpe. Rupturé, le *ça a été* montre des intervalles. La répétition signe le sens. En tant que dépositaires du réel, l'installation et la photographie l'espacent et le redoublent; empreintes paradoxales, elles écartent ce qu'on nomme la réalité.



Alain Paiement, *Chantier (Building Sight),* vue intérieure



Alain Paiement, *Chantier (Building Sight),* vue extérieure



Irene F. Whittome, *Le musée des traces*



Irene F. Whittome, *Le musée des traces*

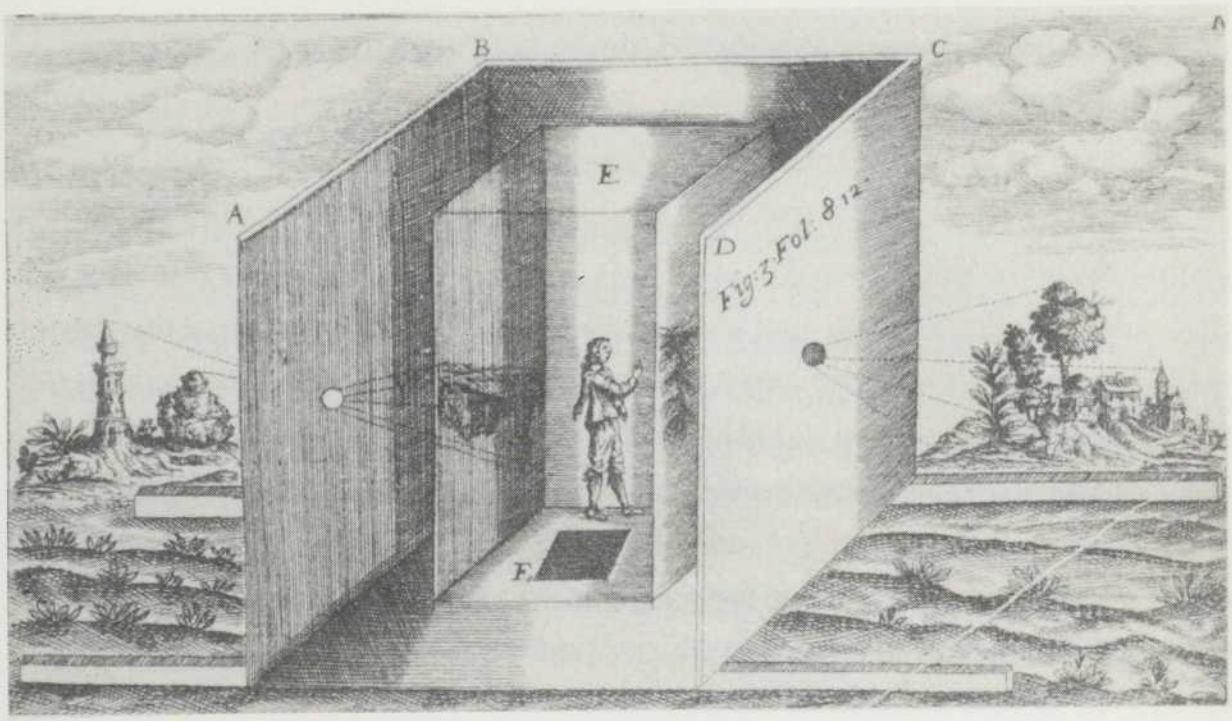


Pierre Charbonneau, *L'appel sans lendemain : ou la rencontre fortuite de deux hommes au petit matin*



Dominique Blain, *La république*

PERSPECTIVES



Le choc sensible des plaques photographiques au Québec

Guy Sioui Durand

S'il y avait un sens à donner à la photographie, il faudrait le trouver dans une matière concrète, dans le tissu dense des pratiques sociales et artistiques qui en font l'histoire et qui permettent de la penser[1].

Gaétan GOSSELIN

L'effervescence photographique en cours, principalement depuis la ville de Québec mais aussi à Matane, Rimouski, Saint-Jean-Port-Joli, Moncton, Sainte-Thérèse, Montréal, Ottawa ou la forêt laurentienne, nourrit cet article. On y discute du photographique en termes de nouvelles stratégies organisationnelles, d'autogestion idéologique et de transversalité éthique du photographique dans l'art actuel.

Pas de doute, depuis quelques années, il y a impact de l'activité photographique sur la production des centres d'artistes, des événements d'art et sur les périodiques culturels. Quelle en est la teneur? Nous allons tenter de montrer que le phénomène ne relève pas uniquement des stratégies organisationnelles et de l'autogestion idéologique propre aux réseaux d'art parallèle mais repose sur une vitalité créative renouvelée.

En effet, l'importance grandissante du photographique relève de l'exploration de nouvelles techniques «fabriquantes» de sens artistique. De plus, on remarque, au sein des œuvres photographiques

1. Gaétan Gosselin, «L'imagination photographique», catalogue *Mirabile Visu. La photographie 150 ans après*. Québec, novembre 1990, p. 4.

actuelles, un glissement du politique vers le poétique en une tendance à la re-singularisation de l'engagement social. Ce que je qualifie de transversalité éthique des nouvelles photographies, la plupart du temps multimédia.

Les laboratoires du photographique : l'actuelle logique des réseaux

L'ouverture en juin 92 à Ottawa du premier musée de la photographie contemporaine, et l'attribution du prix «Kodak» à Marie-Andrée Cossette pour ses hologrammes, viennent confirmer l'intérêt des institutions à l'égard de la créativité photographique. Malgré tout, c'est plutôt grâce aux réseaux parallèles et aux laboratoires de recherches haute-technologie que les «images» ont radicalement bougé ces dernières années.

Dans la ville de Québec, «se manifeste» ainsi un déploiement du photographique qui s'intègre adéquatement dans l'actuelle logique des réseaux d'art. De nouvelles stratégies organisationnelles y favorisent maintenant un déploiement / réseau aux ramifications internationales mais surtout avec un impact majeur sur la communauté locale.

Comme à Montréal, les centres d'artistes de la capitale préoccupés par la photographie sont en effervescence pendant que la plupart des autres galeries parallèles accueillent plusieurs projets multidisciplinaires où le photographique prédomine. Le centre Vu depuis 1982[2], l'Œil de Poisson à ses débuts en 1983 et maintenant Engramme qui ajoute à la gravure l'exploration photographique, sont les principaux regroupements qui inscrivent la pratique photographique dans la trame du réseau parallèle à Québec.

Grosso modo, outre la programmation régulière des centres d'artistes, on peut affirmer qu'entre 1989 et 1992, le photographique s'est affirmé via des événements artistiques d'importance tant à Québec ou Saint-Jean-Port-Joli qu'à Montréal.

À Québec, depuis la commémoration festive de la photographie en 1989 (l'événement *Mirabile Visu*[3] qui, comme le *Mois de la Photo à Montréal,* commémorait l'invention de la photographie en 1839), force est d'admettre qu'un nouveau dynamisme est sensible. *Mirabile Visu* a réalisé la première participation de tous les centres d'artistes de la ville autour d'une même thématique événementielle. Loin d'être fortuite, une telle connivence s'est poursuivi

2. On a trop souvent tendance à minimiser l'infrastructure à la base de la productivité artistique. Vu n'usurpe pas son appellation de Centre d'animation et de diffusion de la photographie. Le Centre prend des initiatives de consolidation de ses activités en tant que diffuseur et de soutien de ses membres, artistes / photographes. Au plan organisationnel, Vu offre une série de services de soutien à la création, la diffusion et la promotion de la photographie d'auteur. Services de laboratoires, services photographiques, graphiques et bureautiques, accueil d'artistes en résidence, cours et ateliers soutiennent les dimensions création, exposition, documentation et édition de ce centre d'artiste bien implanté à Québec. Ainsi pour l'année 1991-1992 Vu a mis en branle *Opération Contact Vu* avec la complicité de quinze photographes (offre d'un tirage photographique des artistes disponible pour 40$ avec l'abonnement). En tant qu'animateur, Vu a programmé une saison cinéma (novembre 1991-février 1992) *Quand le photographique inspire le filmique.* Photographie, cinéma expérimental et vidéos faisaient cause commune dans le visionnement de pratiques confluentes. Diffuseur, Vu programmait en mars 1992 *Mujer X*

en 1991 lors de la première biennale des arts visuels de Québec sous le thème *De la performance à la manœuvre*[4]. La manœuvre photo-sculpture de Mark Lewis parrainée par le Centre Vu a été un moment important de cet événement.

Le photographique renouvelle aussi les problématiques de plusieurs autres événements expérimentaux d'importance pendant cette période. L'événement *Photo Sculpture*[5] fut créé aux Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli en 1990 et devint exposition itinérante à Montréal, Hull, Rimouski (juin 1992). Alain Paiement, Patrick Altman et compagnie y allèrent d'expérimentations hybrides qui questionnaient le médium, technique et signification confondues. La prédominance de la photographie dans les installations des *Cent Jours de l'art Contemporain* à Montréal, édition 1991, notamment l'installation *Silences de laboratoires* de Lucie Lefebvre (*Salle d'urgence* que l'on retrouve encore exposée à la galerie d'art de Matane en avril 1992) sont des événements où le photographique s'est mué en «plaques sensibles».

En 1992, c'est l'éclatement tous azimuts : photographies[6], peintures et photos[7], sculptures et photos[8], vidéos et photos[9]. On ne peut oublier non plus les rapports étroits entre le cinéma et la photo[10].

Bref, toutes les combinaisons créatrices surgissent des centres d'artistes et galeries pour s'ancrer non seulement dans le territoire imaginaire mais réellement dans le tissu urbain. En effet, toujours à Québec, le projet *Méduse,* visant à doter la ville d'un centre de services artistiques polyvalents et multidisciplinaires tout en revitalisant la basse-ville catastrophée, implique encore plusieurs centres d'artistes dont Vu, l'Œil de Poisson et Obscure tous intéressés aux nouveaux déploiements technologiques de l'image (vidéos, ordinateurs, etc.).

Et ce déploiement des stratégies organisationnelles du photographique n'a pas que des incidences locales. Il est plus large : régulièrement les centres d'artistes sont les hôtes de photographies étrangères (par exemple belges, mexicaines, et cubaines) tandis que plusieurs photographes d'ici exposent dans des villes outre-frontières (ex. : Danaé, Reims, Bruxelles)[11].

mujer, vingt-deux photographes mexicaines engagées à l'occasion de la journée internationale des femmes. Prenant le virage Nord-Sud bien avant la conclusion d'un traité Canada-Mexique-USA, Vu rappelait l'importance de l'approche documentaire dans la photographie sociale des Amériques. Le cas n'est pas unique bien sûr. On pourrait faire le même recensement d'effervescence avec des centres comme Dazibao, Optica ou Vox Populi.

3. Voir le catalogue de l'événement *Mirabile Visu. La photographie : 150 ans après*. Québec. 1990.

4. Voir le livre *Manœuvres*, Québec, *Inter Éditeur*, juin 1992. Aussi la revue *Inter* nº 49.

5. Voir le catalogue *Photo Sculpture*, Montréal, Artexte Éditeur, 1990.

6. Les deux volets «De la Curiosité. Petite anatomie d'un regard» chez Dazibao en avril et mai 1992 ouvrait un questionnement du photographique et de l'anthropologie par la photographie en une sélection internationale. Volet 1 : Lynne Cohen du Canada, Paul den Hollander de Hollande, Joel Peter Witkin des États-Unis. Volet 2 : John Coplans des États-Unis, Joan Foncuberta d'Espagne et Roberto Pellegrinuzzi du Québec. Aussi Ghislaine Charest avec *L'Autre*

Le retour de l'autogestion idéologique : un fait marquant

Autre fait important : ce retour en force des centres de photographies, l'infiltration photographique dans les installations multimédias et les échanges internationaux vont de paire avec la reprise de l'autogestion idéologique par des périodiques et publications.

La créativité photographique renoue (avec *Ciel Variable,* la revue entièrement consacrée à la photographie[12] à laquelle s'ajoutent la publication de catalogues issus d'événements ou d'expositions[13] et certaines conférences de photographes[14], sans oublier des articles et des numéros thématiques dans plusieurs périodiques culturels comme celui des *Herbes rouges*) avec ses propres outils de diffusion et de réflexions théoriques partagées sur l'art photographique.

La transversalité éthique du photographique

Or, à travers l'infrastructure et sous les discours, c'est d'abord et avant tout la création photographique qui donne signification aux pratiques artistiques. Car les stratégies infrastructurelles, si actives soient-elles, n'ont de sens que par la teneur créatrice, artistique et sociale des photographies qu'on y trouve.

Il y a déjà cent cinquante ans que la photographie a modifié à tout jamais le fonctionnement de la mémoire humaine. Les images photographiques actuelles passent par le laboratoire, cette fois pour fabriquer une vision totalement autre.

La production photographique actuelle en est une que je qualifierais de «sur-fabrication» de l'image. Il y a dans les cadrages et les compositions un premier déplacement par rapport au réel : on nous situe «à côté» du sujet ou bien «en marge» de l'événement. Voilà une première brèche dans la forteresse de l'objectivité, de la précision et de l'exactitude; qualités d'ordinaire attribuées à la photographie.

Certains pourraient avancer que l'espace imaginaire du regardeur s'organise maintenant à partir de la «vision photographique floue» que fabriquent les artistes. Ils y arrivent soit en trafiquant le grain, soit par photomorphose ou encore par «flash-back» et autres «manipulations» en laboratoires du cliché initial.

Mais avant de qualifier ce travail de l'image (mise en scène, manipulation, montage, assemblage) de «néo-photographie

quel qu'il soit en avril-mai 1992 à la galerie Vox ouvrait une problématique de l'Impact du photographique dans nos rapports d'identité / altérité.

7. L'exposition inaugurale du nouveau *Musée canadien de la photographie contemporaine* «Serge Tousignant : parcours photographique» à Ottawa en juin 1992, l'exposition de Charles Gagnon chez René Blouin en avril 1992 rappelaient ce dialogue constant entre peinture et photographie. Les peintures et photographies de Josée Pellerin *La marelle et le saut du lit* chez Dare-dare en avril 1992 nous entraînaient aussi dans cette dialectique constante.

8. Les sculptures-photos de Loly Darcel à la Chambre Blanche en mars 1992 questionnent la nostalgie insondable des images.

9. Joan Jonas combinait, à la galerie Samuel Lallouz en avril 1992, vidéos et photographies alliant performances et légendes européennes. L'installation *XYZ* d'Alain Paiement, Pierre Antoine et François Elie chez Optica en avril et mai 1992, établissait une sorte de dispositif en circuit fermé où la vidéo et la photographie se combinaient.

10. Vu organise *Quand le filmique s'inspire de la photographie* à l'automne 1991 et durant l'hiver 1992. Deux soirées

d'expression», il importe d'aborder ce déplacement non pas uniquement comme dramatisation du procédé mais plutôt comme un passage du politique au poétique. Les créations photographiques actuelles évitent le fétichisme de l'immédiateté et de l'unique «glaçage» (le cliché de l'instant et le portrait de...). Envahissant le terrain de la critique des institutions, de la rationalité au quotidien, de la condition ouvrière, de la situation des femmes et de la vision planétaire, le photographique nous convie constamment à des œuvres hybrides fortes de sens.

Car elles ouvrent un territoire qui remplace l'esthétique de surface par une transversalité éthique : de nouveaux processus de fabrication de la mémoire collective s'activent parmi l'hybride désobjectivation, la haute-technologie des images virtuelles et la résurgence de la Mère / Terre.

Quelques œuvres récentes m'ont particulièrement enthousiasmé. Elles montrent que le photographique offre une alternative stimulante à la création.

L'hybride de la désobjectivation

L'objectivité aléatoire qui tente de s'installer progressivement et de régulariser tous les recoins de la vie institutionnelle et même quotidienne est soudainement cadrée comme objectif de l'œil et du trafic des photographes artistes.

Ainsi, en novembre 1990, à Québec, l'artiste Mark Lewis, dans le cadre de la première biennale de l'art actuel à Québec «installait» une réplique du monument de *Lénine* dans le Parc de l'Esplanade (comme «manœuvre urbaine» complétant, avec ses photographies grands formats des statues déboulonnées de Lénine dans les pays de l'Est, l'exposition chez Vu), en face du monument aux soldats de la guerre des Boers, coin d'Auteuil et chemin Saint-Louis. En janvier 1991, Lewis récidivait dans le parc Lafontaine à Montréal. Cette fois, c'est un face-à-face avec le *Félix Leclerc,* «style réaliste socialiste» de Langevin, une commande de la Société nationale des Québécois. Manœuvre photographique et environnementale toute postmoderne (événementielle, immédiate, éphémère par emprunt, transfert ou subterfuge) qui a le mérite d'affronter la commémoration monumentale traditionnelle, au style totalitaire débouté ailleurs, et dont semblent vouloir s'accommoder les groupes nationalistes[15].

cinéma et photographie : *La jetée* de Chris Maker, *Cinémagica* de Werner Nékès; soirée cinéma expérimental : *Fogline* et *Machette Gillette and Mama* de Larry Gotheim, *Window Wind Chimes, Intérieurs / Interiors, Mend, D'Après Meg, You, Out in the Garden* de Vincent Grenier; soirée vidéographie Inuit : *Qaggiq* de Zach Kunuk; soirée cinéma d'animation : *Les Brothers Quay*; soirée «Le paysage» : *Narrows Inlet* de David Rommer, *Waterworx* de Rick Hancox, *Le jardin* de Raphael Bendahan, *Seated Features* de Michael Snow.

11. En 1990, le Regroupement des Centres d'Artistes Autogérés du Québec (R.C.A.A.Q.) organisait conjointement avec la Fondation Danaé une présence d'artistes québécois. Patrick Altman en faisait partie. Vu organise des échanges avec des collectifs de Bruxelles et Reims. Le Lieu accueille la photographe cubaine Perez à l'automne 1991, Vu accueillait *04"50"La mission photographique à Bruxelles* en février 1992, et *Mujer X Mujer* du Conseil National pour les arts et la culture du Mexique et l'Institut National de Bellas Artes du Mexique en mars 1992.

12. *Ciel Variable* remplace en quelque sorte la revue *OVO*. *Ciel Variable* a gagné le prix d'excellence

Tout comme il l'avait fait chez Obscure auparavant, Patrick Altman a entrepris depuis quelques années de «décomposer» la fabrication de l'«historicité» dans les collections muséales[16]. Dans son installation à la Galerie Sans Nom de Moncton lors d'une manœuvre globale du collectif Inter / Le Lieu en avril 1990, Altman avait envahi toute une pièce des images d'œuvres, déjà elles-mêmes images, de collection muséale ou de rubriques politiques tout en introduisant des éléments du médium lui-même (ex. : la visibilité de l'humidité contrôlée dans un musée pour «conserver» l'icône, la mise en page des titres et photos dans un journal). Bref le sens institutionnel visiblement fabriqué devant lequel le rôle engagé par l'acte photographique est de rendre visible cette fabrication, non pas en discours de dénonciation mais bien comme matériau de l'œuvre elle-même. Il y avait là des éléments de ce processus de «choséification» de la photo, manifestes chez les Pellegrinuzzi, Paiement et lors de l'événement *Photo Sculpture* de Saint-Jean-Port-Joli, auquel participera d'ailleurs Altman.

La complicité des Céline Laflamme, Claude Bélanger et James Partaik a débobiné le «fil mnésique» de nos trajets. Dans *Ca(n)not age,* ceux-ci se métamorphosèrent en sensibilités introspectives, dans une zone mémorielle que la raison laisse en plan. Aussi bien à la Chambre Blanche de Québec en 1991 qu'à la galerie Open Space de Victoria (Colombie-Britannique) en 1992, une étonnante mixture d'éléments sculpturaux, de photographies grands formats et d'une trame sonore entraînait le regardeur dans un double parcours : réel parmi les fragments d'une installation multimédia, éthique par une lucidité introspective à l'intérieur d'un grand pan d'humanisme séculaire, sorte d'«infra-quotidien» qui renoue avec l'imaginaire amérindien. Bref, suffisamment d'éléments dans *Ca(n)not age* appelaient une réflexion tant sur les limites de l'installation sculpturale que sur l'expansion d'un espace imaginant la transversalité des civilisations[17].

C'est cette même culture de l'intériorité que les dérives de Richard Baillargeon, un des fondateurs de Vu, cherchent aussi à explorer. Il s'est intéressé aux interrelations entre l'image (photographique, filmique) et le texte en présentant à l'automne 1991 chez Vu l'exposition et la publication *Comme des Îles*. Dérive poético-photographique, Baillargeon m'a, semble-t-il, poussé jusqu'à la limite de la tension entre une culture de l'espace et une culture du temps, ambiguïté de ce Québec presqu'île nord-américaine :

1991 de la SODEP. (*Ciel Variable* est devenu, depuis peu, *CV Photo.*)

13. Voir les catalogues *Mirabile Visu, Photo Sculpture, Manœuvres* déjà cités mais aussi des publications genre *Comme des Îles* de Richard Baillargeon, Vu Éditeur, 1992.

14. Je pense au programme «L'art qui parle» du Conseil des arts du Canada subventionnant des conférences dans les centres d'artistes et utilisé par les centres tels que Dazibao, Vu, Optica. Tables rondes et propos des photographes participant au phénomène de l'autogestion idéologique.

15. Mark Lewis, Manœuvre photographique et exposition chez Vu, novembre 1990.

16. Patrick Altman, Galerie Sans Nom, Moncton, avril 1990.

17. *Ca(n)not age* de Céline Laflamme, Claude Bélanger et James Partaik à la Chambre Blanche, novembre 1991.

> Un labyrinthe, dirait-on. J'y fais des photos. Des sentiers qui ne mènent nulle part... Le temps se contracte... Des images, des mots. Des choses qui existaient déjà... Des images de mots, des mots d'images... Des routes qui en appellent d'autres. Un temps aussi, mais imprécis, indéfini, clandestin... À la fin, quelques images, quelques mots seulement, des traversées, celles du temps, celles du voyage par après le voyage. Un archipel perdu[18].

Toujours chez Vu (automne 1991), *Fata Scribunda* (c'est-à-dire la divination par les mots), l'installation photographique de Cheryl Sourkes relevait de cet effet de ressac contre un système où la rationalité, l'objectivité, le calcul et la mesure monopolisent tous les langages. Renouant avec le langage mythique, Cheryl Sourkes en est venue à «fabuler et matérialiser une Déesse du Verbe» :

> [...] le déclin à moitié inscrit dans nos mémoires de respecter les mots, dits et entendus, et d'être présent, dans le présent, parmi le divin[19].

Pour une, l'artiste cubaine Marta Maria Pérez a requestionné, au Lieu, par ses photographies à fleur de peau, toute la question de l'enveloppe féminine dans un univers féminin[20].

Autre piste, l'hiver 1992 accueille *Histoires de Classes* de Carole Conde et Karl Beveridge chez Vu. Conde et Beveridge, sans doute le tandem d'artistes canadiens le plus important, œuvrent depuis plus de vingt ans avec les travailleurs, à propos d'eux et parmi eux. Complices des ruses du photomontage politiquement engagé (dans la lignée des John Heartfield, Klaus Staeck), ces deux artistes maintiennent non seulement une réflexion théorique sur le travail créatif dans le travail salarié, mais surtout déploient un processus créateur original, de l'ordre de la guérilla culturelle fondée sur la lucidité :

> Il existe présentement une nette division sociale entre ouvriers. Par le biais de notre démarche artistique, nous essayons d'établir un rapprochement entre deux publics différents : les syndicats et les arts... À l'origine, nous nous sommes servis de mise en scène afin d'éviter que les travailleurs soient reconnus par la direction. Nous avons vite compris que notre méthode de travail nous permettait d'aller beaucoup plus loin en incorporant des références et des juxtapositions beaucoup plus générales. Cette formule nous a permis d'éviter la plupart des problèmes associés à la documentation directe, soit le voyeurisme des classes sociales et la relation problématique entre le photographe et le sujet[21].

Beveridge et Conde ont choisi de se solidariser et de s'engager politiquement autrement que par le réalisme du documentaire photographique. Cette exposition forte dépassait la simple quotidienneté de la condition ouvrière et renouait avec la dignité du travail.

18. Richard Baillargeon, *Comme des Îles,* Vu, novembre 1991

19. Cheryl Sourkes, *Fata Scribunda,* chez Vu, novembre 1991. Extrait du dépliant accompagnant l'exposition.

20. Marta Maria Pérez au Lieu, automne 1991

21. Karl Beveridge et Carole Conde, *Histoires de Classes* chez Vu, janvier 1992. Extrait du dépliant accompagnant l'exposition.

Avec *Panoramas,* Claude Bélanger semblait rétrécir la mémoire urbaine : ses images de détritus, d'usines ou de fabriques ont un âge. Pourtant de tout ce défilement en suites, comme lorsque l'on voyage à bord d'un autobus, des mots viennent modifier le tout. Un quotidien proche, heureux mais quelque peu intrigant d'un réel dont nous avons peu le contrôle :

> Alternant selon d'aléatoires liaisons chromatiques, ces images évoquent pour moi les feuilles éparses d'un album familier dont le collage en réanime le scénario probable, la rhétorique domestique qui, là devant nous, conforte l'incertitude à l'égard de l'histoire : d'abord la nôtre, intime, personnelle, celle dont les extérieurs sont privés ; puis l'autre, plus vaste, sociale celle-là, et dont les extérieurs sont publics. Des histoires qui me sont, en quelque sorte, proches et lointaines, que j'ai pas ou peu ou trop connues, constitutives de ma genèse, de ma mémoire, de mes rôles sociaux, et que je crois telles[22].

La haute-technologie des images virtuelles

L'exposition les *Passages nuageux* de Ginette Daigneault (Galerie d'art Lionel Groulx, mars 1992), sorte d'initiation à la photographie par la numérisation d'images et l'emploi de la palette graphique, à la photocopie, aux sorties d'imprimantes, à la photocopie couleur et à la vidéo, se mesurait avec la haute-technologie des images virtuelles[23]. Hologrammes, photocopies-art, images digitalisées, affiches publicitaires, photomontages, posters, art postal, art transmultidisciplinaire, images virtuelles; voilà toutes des appellations qui nous révèlent que, dans certains secteurs de la recherche, les stratégies photographiques ont quitté depuis longtemps la binarité genre photos documentaires versus photos formalistes pour aller vers les laboratoires et les logiciels produisant des images sans caméra, assistées par ordinateur. Cette infographie des images virtuelles annonce de nouvelles perceptions photographiques[24].

Bien que la fixité objective traque, plus encore que le magma des images animées (vidéos, télé, ciné), la mécanique fondamentale de la conscience, jamais la photographie québécoise n'a été aussi lucide parmi ces écrans d'images fabricantes d'un défilement avide.

22. Claude Bélanger, *Panoramas,* chez Vu, mars-avril 1992. Extrait du texte de Gaétan Gosselin dans le dépliant de l'exposition.

23. Ginette Daigneault, *Passages Nuageux,* galerie d'art Lionel Groulx, Sainte-Thérèse, mars 1992.

24. Voir le sixième festival des films par ordinateur de Montréal, juin 1992.

Les plaques sensibles de la Terre / Mère

En mars 1992, la galerie Trompe l'Œil du cégep Sainte-Foy accueillait l'exposition intitulée *Terre, encore vivante.* Deux photographes, Patrick Altman et Reno Salvail, se joignaient à Francine Larivée et Jocelyn Gasse. Les installations photographiques des deux artistes de la photo engageaient l'art actuel sur le terrain de la précarité sociale de l'enjeu planétaire[25]. De même, tout le long de l'été, le Musée du Québec était l'hôte d'*Anima Mundi,* exposition en provenance d'Écosse et d'Angleterre. Sur le mode de la mise en scène photographique de natures mortes quasi picturales, les neuf photographes ré-actualisaient l'engagement politique du photographique, propre au documentaire mais libéré de cette forme[26].

Rien d'étonnant. En cette année du *Sommet de la Terre* (Rio de Janeiro), la thématique aurait pu paraître opportuniste. Au Québec pourtant, ce n'est pas le cas dans les pratiques des réseaux. La dimension environnementale de l'art est depuis vingt ans de connivence avec les mouvements sociaux (féminisme et écologisme), avec la puissance régénératrice des symboles amérindiens et avec la subversion poétique comme art engagé. Ni l'art conceptuel, ni l'art corporel porteur des pulsions morbides n'ont eu de prises sérieuses sur l'incontournable rapport Nature / Culture qui a repris sa force mythique comme «Terre de nos imaginaires». Chez les photographes (comme Ivan Binet, *Anatomo V* à l'Atelier Imagine, Québec, avril 1991), ce sentiment prenait les contours d'un visible organique du corps, des sens[27]. Ailleurs, c'est la culture de l'espace qui ressort des installations animées par le photographique. Ce fut le cas de l'exposition *Écart* des artistes du Collectif Boréal Multimédia animé par Domingo Cisnéros. Les installations-photographies-performances, présentées à la galerie d'art Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse en mai 1992, émanaient d'un projet d'art / aventure où dix-huit artistes d'Europe, d'Afrique et d'Amérique ont travaillé durant douze jours passés dans la forêt laurentienne[28] !

Quelle signification convergente établir de tout cela? Y a-t-il un rapport autre que la pluralité entre une manœuvre photographique et sculpturale, la dérive poético-photographique, l'installation photographique fabulatrice, les photomontages cynico-politiques, les images virtuelles en dialogue avec le photographique et la photographie organique des rapports à la croûte anatomique et terrestre, individuelle et urbaine?

25. Exposition *Terre Vivante,* la galerie Trompe l'Œil du cégep Sainte-Foy, mars 1992.

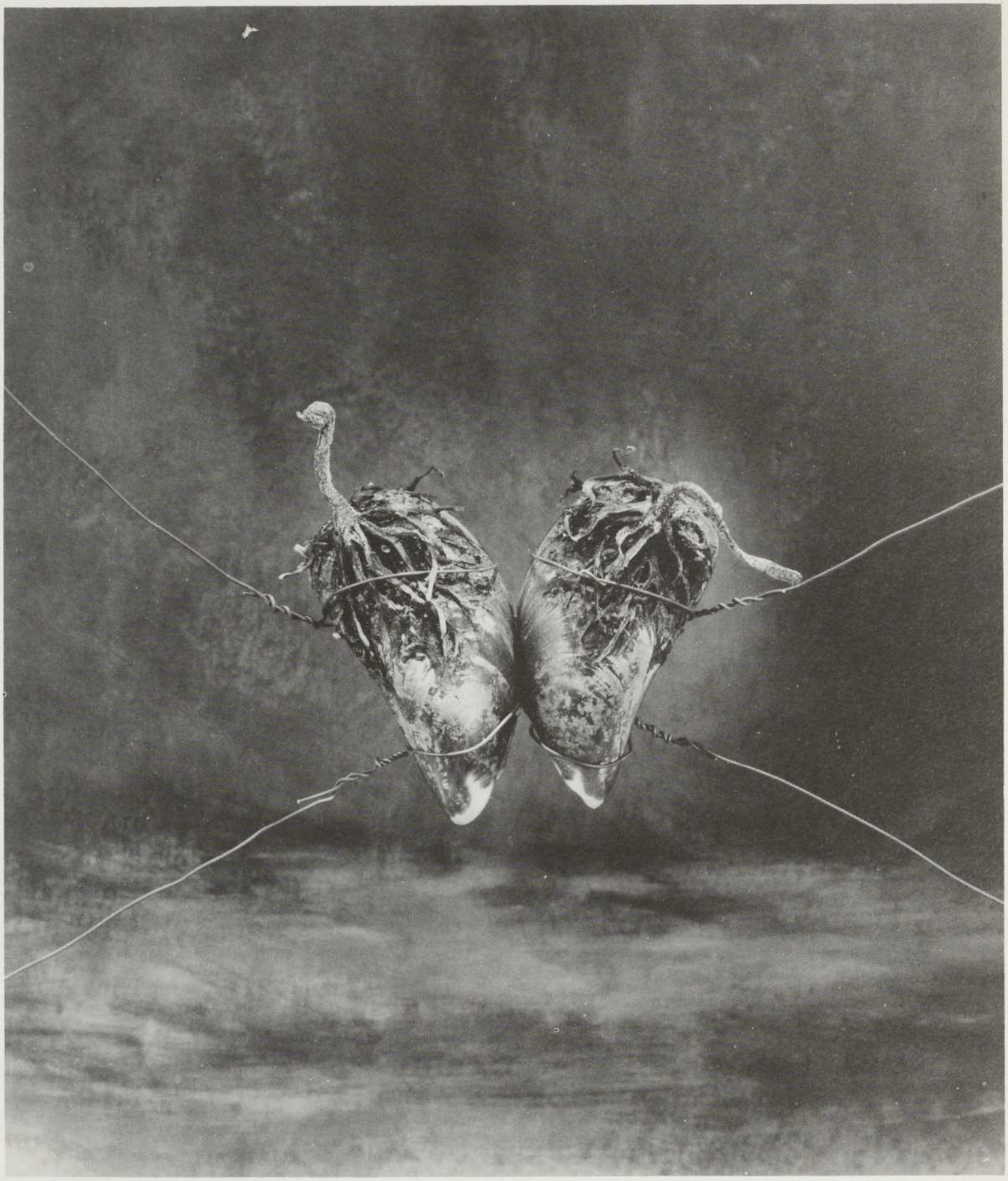
26. Exposition *Anima Mundi,* Musée du Québec, été 1992.

27. Ivan Binet, *Anatomo V* et Claude Bélanger, *Paysage humain,* Atelier Imagine, Québec, mars 1992.

28. Artistes du Boréal Multimédia, *Écart*, installation-photographie-performance, galerie d'art Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse, mai 1992.

Retenons justement ce phénomène de décentrement hors de l'hyperspécialisation et de la rationalité exacte. Les notions de logique floue, de chaos, de sacré sont revenues dans la texture créatrice du photographique. Stratégies de production, autogestion de la diffusion et surtout la sensibilité des œuvres ramènent un regard humain inter-civilisations, y compris dans les méandres de la nôtre.

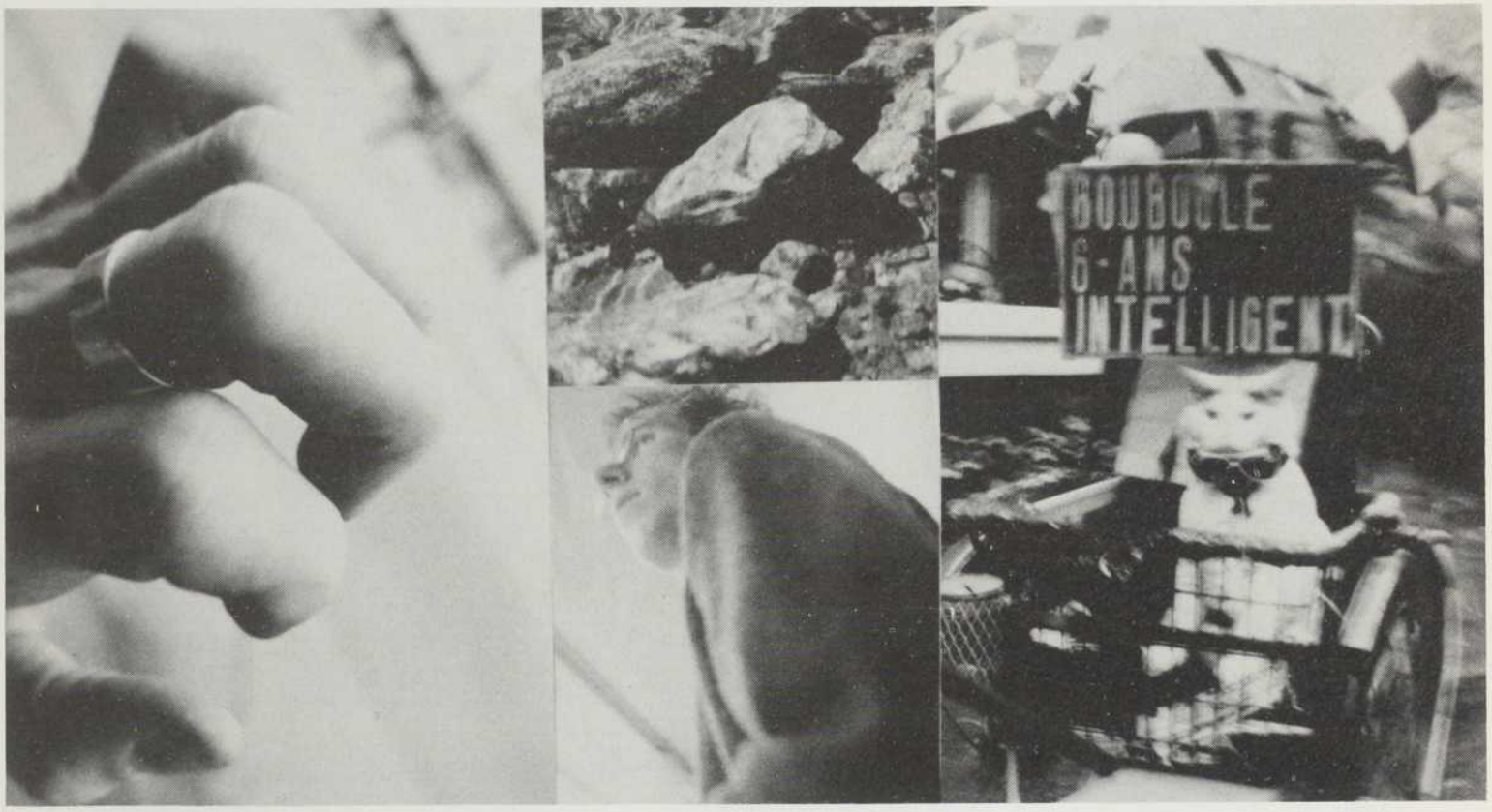
C'est en ce sens qu'il y a transversalité éthique.



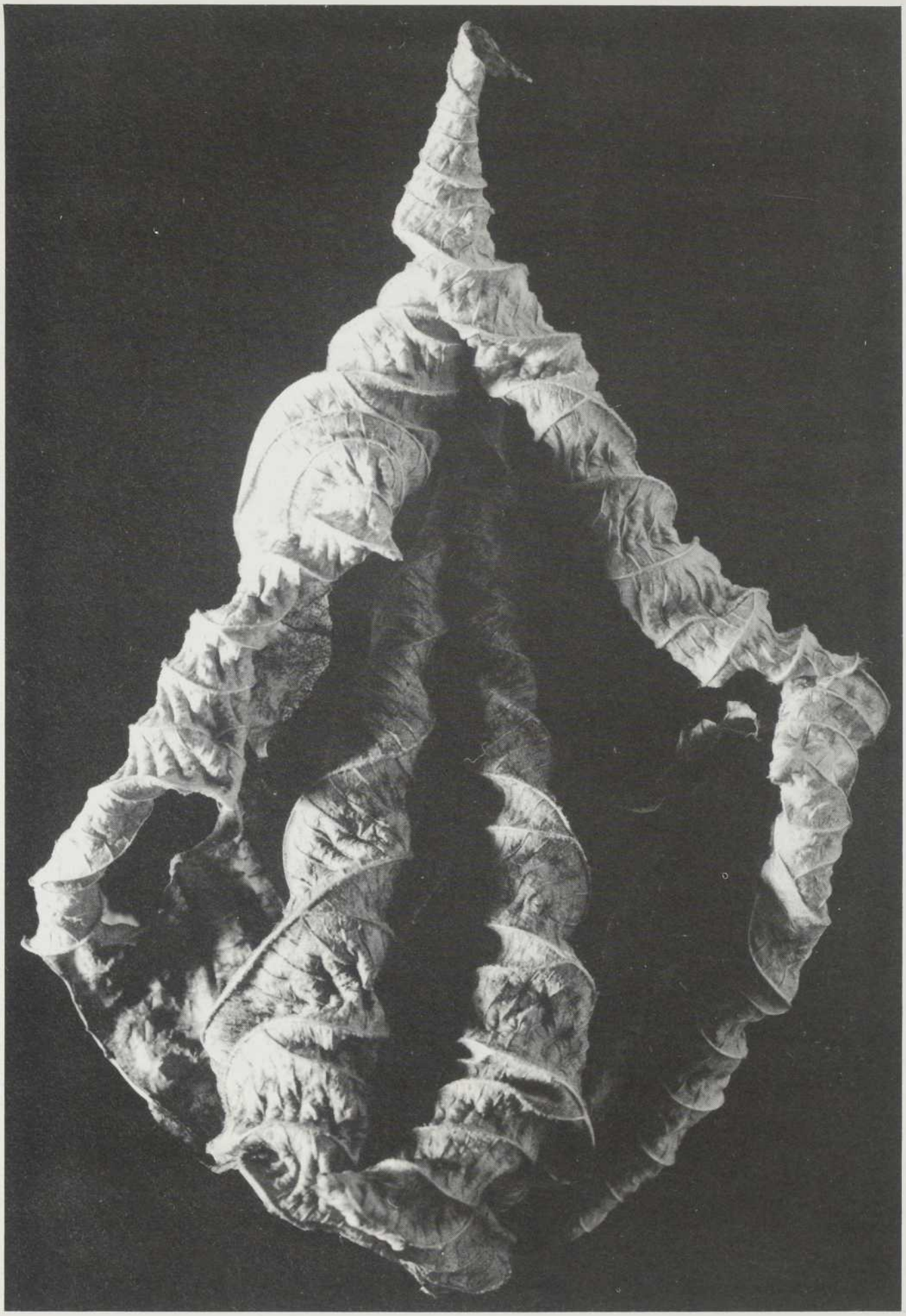
Lucie Lefebvre, *Salle d'urgence*



Carole Conde, Karl Beveridge, *Pursuit of Excellence*



Claude Bélanger, *Bouboule, 6 ans, intelligent*



Ivan Binet, *Anatomo V*

Désirs de voyage : vingt billets pour la France*

Denis Lessard

*Le présent essai de Denis Lessard a d'abord été publié dans le catalogue de l'exposition *La traversée des mirages. Photographie du Québec* présentée dans la région de Champagne-Ardenne à l'été 1992. L'exposition, réalisée par l'association Transfrontière de Champagne-Ardenne et Vu, centre d'animation et de diffusion de la photographie à Québec, regroupait les travaux de quatorze artistes québécois-es dans neuf lieux. Ce projet constituait le premier événement consacré à la photographie québécoise, hors du Québec, au sein duquel cohabitaient la photographie bidimensionnelle et directe, la photographie altérée, l'installation et la photosculpture.

L'auteur et l'éditeur

Un Québécois en voyage à Paris, s'achète un béret et s'en coiffe comme pour participer à la couleur locale et s'amuser à se fondre dans le grand tout. Ce faisant, il se promène et se trouve happé, sans le savoir, au second plan d'une célèbre photographie de Robert Doisneau...

De *sujets* qu'ils étaient, les Québécois sont devenus auteurs; ils ont traversé la séquence de disciplines prévalentes ayant caractérisé l'activité artistique nord-américaine et européenne depuis la fin des années 60, activité marquée d'abord par la prépondérance de la gravure, puis du dessin comme principe unificateur de l'éclatement disciplinaire des années 70, ensuite de la peinture conjointement à la renaissance du marché de l'art et ce, en parallèle à l'installation et aux prolongements variés de la sculpture. Certes cette visibilité des disciplines n'est pas à percevoir comme un procédé trop simplement linéaire, et les efforts pour tenter d'y faire entrer la raison demeurent généralement stériles et vains.

La photographie, elle, s'est faufilée à travers tout cela, s'accouplant aux disciplines maîtresses pour engendrer des hybridations qui côtoient des images plus «pures». Elle a pu séduire certains artistes de la gravure réunis en collectifs, comme chez Graff ou Média à Montréal, et à l'Atelier de réalisations graphiques à Québec. Elle est entrée dans l'atelier de certains peintres pour venir éventuellement se plaquer à leurs toiles; les artistes conceptuels l'ont

volontiers utilisée pour sa nature «objectivante». La photographie s'est encore immiscée au cœur de l'installation comme composante de premier ordre, sous forme d'épreuve, de transparent ou de projection. Elle recouvre aujourd'hui la forme sculpturale.

À l'heure actuelle la photographie semble bien émerger comme activité de premier plan, à en juger par le nombre de publications seulement au Québec, depuis un peu plus d'une décennie et ce, tant au niveau davantage théorique que celui de la conservation d'expositions. On dira que la photographie se «porte» bien, mince pellicule remplie d'affinités avec la page sur laquelle elle vient volontiers s'imprimer; qu'elle «s'ex-porte» facilement, roulée ou en feuilles, transportée sans trop de frais ni d'encombres d'un continent à l'autre. Quoique plus récemment, avec son mariage avec la sculpture, la photographie devient plus volumineuse, et mangeuse d'espace.

Toutefois, il semble aujourd'hui difficile d'aller plus avant dans le consensus, ce qui rend complexe le travail de l'écrivain fasciné par la photographie, à qui l'on demande de faire le point, de tracer un bilan. En 1990, lors de la table ronde réunissant, à l'occasion de son lancement, quelques-uns des artistes et auteurs ayant participé à la publication des *Treize essais sur la photographie,* la difficulté — bien que ce fût ici à l'échelle canadienne — de parvenir à déblayer un terrain commun à la base des différentes approches, était très révélatrice en ce sens, et fort riche de résistance au classement.

Depuis plus de deux décennies, on a énormément insisté — avec raison — sur la nature fragmentaire de la photographie, qui en fait probablement le médium contemporain par excellence aux côtés de l'installation, si l'on se limite au domaine des objets généralement «statiques», par opposition au film, à la vidéo et à la performance.

Les artistes photographes viennent corroborer cet état de fait non seulement dans leur production, mais également dans leurs écrits, comme c'est le cas de Pierre Boogaerts :

> Le travail photographique est pour moi un travail au niveau des connections, des articulations. La photo est un morceau, des photos, des morceaux (... de toutes façons, c'est un monde en morceaux...) ; une œuvre, le passage de l'un à plusieurs, de l'individu au groupe (extrait du catalogue *Série écran —Screen Series,* 1982).

Le titre même d'une exposition organisée en 1984 par le collectif Vu, *Fragments. Photographie actuelle au Québec,* à laquelle

remercient le centre Vu d'avoir bien voulu permettre la reproduction de ce texte.

j'étais associé, m'avait incité à réfléchir sur cette notion tributaire à la fois des paramètres techniques du médium photographique et pointant la nature parcellaire de toute sélection d'œuvres. Il semble qu'une partie de la production récente développée depuis ce constat s'applique justement à *réunir* les fragments au lieu de conserver leur éclatement. Ceci s'applique tout spécialement à la photosculpture et au travail de Roberto Pellegrinuzzi et d'Alain Paiement.

La *séquence* telle que développée par les artistes conceptuels subit elle aussi des changements notables : elle a perdu sa rigueur, sa géométrie et son côté systématique comme on perd sa virginité peut-être... Elle est devenue composite, en dents de scie, boursouflée, carrément *irrégulière*. Il suffit d'examiner le travail de Raymonde April, de Claude Bélanger et de Richard Baillargeon pour s'en convaincre. Les artistes se détournent de la sérialité proprement dite pour *animer des espaces* par une juxtaposition de formats et de techniques : ainsi la contiguïté de la couleur et du noir et blanc chez Bélanger, la cohabitation du texte et des images dans certaines séries de Raymonde April, la coexistence des appropriations d'images médiatiques et des «images d'auteur» chez Baillargeon. Important, par surcroît : les blancs laissés entre les photographies vont maintenant jouer un rôle actif et diversifié.

Il y a certainement une transformation du rapport au réel dans les travaux photographiques actuels, dans le sens de sa recréation ou de sa reconstitution, mais au-delà de ce que peut accomplir une seule épreuve en son unicité. On le devine chez Paiement et Pellegrinuzzi, également chez Lucie Lefebvre; par ce qui vient d'être dit sur le dérèglement et l'espacement de la séquence; chez Raymonde April, par le rehaussement plus ou moins dirigé des petits aspects insolites du quotidien tels que pris en charge par la photographie; par le truchement des appareils de la vision, tels que la *camera obscura* dans le cas de Denis Farley; par une *modification* de la vision, dans les traitements flous et le fait de redonner des images déjà codées, pour ce qui est du travail d'Angela Grauerholz; et à nouveau par éclatement, dans les installations de Patrick Altman, qui polarisent notre perception des œuvres d'art et des sites à travers leur documentation photographique. Encore une fois ici, la variété des supports (constructions, épreuves, projections d'images) active la notion de fragment pour forcer le spectateur à décider d'une cohésion créatrice de sens. Le projet central de Patrick Altman pour *La traversée des mirages* resserre son propos autour

de la photographie contemporaine, en puisant à même la collection du FRAC de Reims. À la fois commentaire sur les phénomènes de collection et de mise en exposition, l'installation s'étale au sol et interdit ni plus ni moins l'accès du visiteur à l'espace habituel de présentation des images, paraphrase d'accumulation et de thésaurisation, indice de l'accessibilité relative d'une collection par rapport au public. L'artiste Altman endosse ici le rôle de «divulgation dosée» généralement dévolu au conservateur.

La production québécoise récente en photographie comporte beaucoup d'affinités avec le littéraire — mais c'est probablement le cas de toute la photographie, à en juger par son utilisation fréquente chez les écrivains, comme référence ou matériau dans leurs textes tout comme dans des productions photographiques dont ils sont les auteurs. Néanmoins, on observe aussi chez certains artistes photographes du Québec l'emploi concret de textes superposés aux images ou faisant eux-mêmes image (April). Ce sont également les titres — parfois inspirés d'œuvres littéraires ou picturales — qui contribuent à poétiser les contenus quotidiens dans les photographies de Raymonde April. Lorsque prélevées dans l'environnement photographié, ces bribes de texte servent éventuellement à titrer les œuvres mêmes (Bélanger). Les éclatements de la littérature proprement dite, dès les débuts du XX^{e} siècle, ont contribué à formuler des structures nouvelles qui allaient inévitablement stimuler des médias comme la photographie, le cinéma ou la vidéo.

Le fait de traiter à nouveau la photographie comme une «œuvre sur papier» déplace sûrement sa position; en portant ainsi l'attention sur le support plutôt que seulement sur l'image comme telle, c'est-à-dire en termes de contenu, il y a mise en évidence de ses possibilités sculpturales.

Plusieurs démarches actuelles en photographie sont marquées par la multidisciplinarité ou mieux, par l'interdisciplinarité. Walter Cotten, conservateur de l'exposition Situational Photography emploie le terme de «trans-medial photograph» (à traduire par «photographie trans-disciplinaire»?). Cette présence est parfois visible directement dans l'œuvre photographique, ou bien elle a laissé des traces dans la manière de composer et d'appréhender le réel, au contact d'autres disciplines pratiquées conjointement par l'artiste. Dans le cas de Denis Farley, je ne peux m'empêcher d'évoquer son travail de danse / performance, puisqu'il me paraît avoir informé son approche de la photographie. L'utilisation d'un miroir sur pied

dans la pièce *Sur une falaise,... un bain, un bateau* (1982) réalisée en collaboration avec Silvy Panet-Raymond, permet d'établir des liens avec le travail actuel de *camera obscura.* Tout comme le miroir reflétait des parties de l'environnement circonscrites dans un disque de lumière à l'occasion de la performance, la *camera obscura* découpe un cercle dans le réel pour le projeter sur une nouvelle surface. Le travail subséquent de Farley en photographie avait conservé un aspect «performatif» dans son enregistrement des mouvements d'une figure en relation au paysage : la série *Rocs* (1983), par exemple, comportait des rehauts dessinés qui accentuaient les lignes de force de la formation géologique en rapport avec une possible chorégraphie du personnage photographié. Dans *Les chutes du vent* (1991), la présence humaine — celle de l'auteur, en l'occurrence — est absente de la représentation mais n'en demeure pas moins au cœur de l'œuvre pour indiquer le point de vue par rapport au paysage, point de vue médiatisé cette fois par l'appareil optique.

De même, le travail d'installation de Reno Salvail incluant des images photographiques est épaulé par une pratique de la photo depuis le milieu des années 70, puis de l'installation et du land-art à partir du début des années 80. Les premières photographies de Salvail étaient déjà reliées à des préoccupations de type environnemental, étant donné qu'il s'agissait de l'enregistrement de traces infligées au paysage par l'être humain; les travaux de land-art ont ensuite conservé un rapport organique avec la photographie, puisqu'ils étaient à l'occasion des agencements destinés à être photographiés, comme c'était le cas pour *Les Mées* (1986) ou encore qu'une partie de leur structure était prédéterminée par des photos, telle que *La dernière migration* (1984). Par l'inclusion de matières minérales et animales, les œuvres actuelles telles que *Huso huso* (1990-1992) et *Veuve noire* (1991-1992) retiennent cette qualité d'intervention avec la nature, également par la position des photographies qui tendent à former un environnement pour englober le spectateur, soit par leur nombre et / ou par l'étendue du paysage représenté. L'objet-témoin — l'os de la baleine, dans *Huso huso* — confirme l'échelle et la raison d'être des photographies, tout en faisant allusion à un sinistre «après» : la mort et la disparition d'une espèce animale, comme un plongeon sans retour, en raison de la pollution du fleuve.

Sans vouloir les présenter comme des influences directes, avec le souci de conserver l'autonomie propre à chaque production, il est quand même possible de voir des affinités d'ordre historique entre les travaux de Serge Tousignant, Bill Vazan et Pierre Boogaerts d'une part, et d'autre part, ceux de Lucie Lefebvre, Alain Paiement et Roberto Pellegrinuzzi. Je voudrais proposer ces rapprochements en apparence peu usités, pour essayer de dégager des éléments de continuité dans la production photographique québécoise contemporaine. Aussi parce qu'on a tendance à passer rapidement à des productions plus récentes, qui seront éventuellement délaissées à leur tour selon les caprices de la fortune critique, sans développer un certain sens de l'histoire.

Lorsqu'entre 1979 et 1982, Serge Tousignant proposait ses *Géométrisations* et ses *Photoglyphes* — et même dans ses *Coins d'atelier* dès 1973 — il était parmi ceux qui ouvraient la voie aux pratiques de manipulation d'objets devant la caméra et d'altération du support photographique. Il s'agissait certes de gestes simples : le fait de tracer des volumes perspectifs à l'aide de ruban à masquer, ou encore de planter dans le sable quelques bâtons dont la position générait des figures géométriques sous formes d'ombres projetées, elles-mêmes pouvant être perçues comme des métaphores du procédé photographique tout entier. Mais ce type de gestes, considéré rétrospectivement, me paraît avoir contenu le germe des «activités d'agencement destinées à être photographiées», de même qu'un exemple d'altérations obtenues en grattant le support ou en le marquant de traces de pigment éventuellement re-photographiées. C'est dans cet état d'esprit qu'on peut placer le travail de Lucie Lefebvre avec les objets, quoique ces derniers sont davantage chargés de sens avant même leur combinaison, et que la rencontre de ces diverses provenances établit une bonne part du sens de l'œuvre; les retouches à l'acrylique qui parcourent la série des *Habits d'objets* (1989-1990) entretiennent un discours sur l'illusion, la texture et la couleur aux confins de la peinture et de la photographie. De son côté, Tousignant a amplifié et raffiné le travail d'éclairage et de mise en scène dans ses œuvres plus récentes.

Les constructions sculpturales d'Alain Paiement trouvent un écho dans les sphères visuelles de Bill Vazan réalisées entre la fin des années 70 et le début des années 80. Chacune de ces productions est bien ancrée dans son époque : tout comme chez Pierre Boogaerts, l'aplatissement conceptuel, le débitage analytique et le

recours à la séquence géométrique se démarquent de la subjectivité de prise de vue chez Paiement et partant, des distorsions différentes qu'elle génère, ainsi que du troublant décalage entre la photographie et son support tridimensionnel.

En regardant bien, on verra que des liens de parenté circulent entre les *2 photos de ma fenêtre* de Pierre Boogaerts (1976) et les pièces de Roberto Pellegrinuzzi traitant plus spécifiquement de la prise de vue et de l'appareil photographique. Encore une fois, le rapprochement se fait au prix d'un passage de la deuxième à la troisième dimension. Boogaerts assimile l'espace de ciel découpé par la fenêtre aux formes du viseur et de l'objectif de la caméra; dans *Absence* de 1985 et *Hommage à Roland Barthes* de 1985-1987, Pellegrinuzzi pousse l'analogie jusqu'à rephotographier la caméra et à recouvrir une forme au moyen de ce résultat photographique pour mimer l'appareil tout en générant une sensation d'impossibilité, accentuée du fait qu'il s'agit de photos en noir et blanc. Les *Feuilles* de Boogaerts (1981-1982) reconstruisent des surfaces ou fragments de plantes et de paysages où la présence visible des feuillets photographiques nie partiellement l'entreprise de reconstitution. Les feuilles de Pellegrinuzzi, telles qu'étalées en un herbier photographique dans *Le chasseur d'images (feuilles)* de 1990 s'écartent carrément de la recréation d'un tout : bien cadrés et encadrés, les spécimens botaniques se rapprochent davantage des expériences photographiques d'un William Henry Fox Talbot érigées ici en sculpture. Cette pièce se développe en une forme convexe aussi illusoire que le procédé photographique lui-même : le verso de l'œuvre indique qu'il ne s'agit que d'une *suggestion* de cylindre, et la lumière qui filtre à travers les petites images évoque une poétique photosynthèse.

Au Québec, les manifestations collectives où la photographie prend une part plus soutenue remontent à *Tendances actuelles,* une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal à la fin de 1978, et dont le volet photographique fut mis en circulation à travers la province sous le titre *Aspects de la photographie québécoise contemporaine,* de 1979 à 1981. C'est également à partir de ce regroupement d'artistes que le Musée présentera deux expositions individuelles en photographie en 1986 : *Voyage dans le monde des choses,* sur le travail de Raymonde April, et sur celui de Sorel Cohen, sous le titre *...et les ateliers de femmes (où se jouent les regards).*

Entre-temps une autre exposition collective préparée par le Musée d'art contemporain, sera présentée aux Rencontres internationales de la photographie à Arles durant l'été 1982 : *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec*. Onze photographes, où sont réitérés plusieurs des choix de *Tendances actuelles*. Cette exposition circulera au Québec, de même que dans les Centres culturels du Québec à Paris et à Bruxelles. L'éventail des choix s'élargira avec l'exposition *Photographie actuelle au Québec / Quebec Photography Invitational,* où l'on remarque la présence d'artistes émergents, tels que Lise Bégin, Angela Grauerholz, Holly King et Denis Farley. Produite par le Centre Saidye Bronfman de Montréal, cette exposition semble avoir eu davantage de répercussions directes dans le contexte américain, avec une présentation à la galerie mise sur pied par le gouvernement canadien à New York, 49e parallèle, puis l'inclusion des Québécois Serge Tousignant et Holly King dans l'exposition *Situational Photography* tenue à San Diego (University Art Gallery, San Diego State University) et Indianapolis (Herron Gallery, Herron School of Art of Indiana University).

L'exposition du Centre Bronfman représentait un point tournant pour la photographie québécoise, en ce sens que le rapport de forces entre la photographie «directe», les pratiques d'art conceptuel et les hybridations commençait alors à se modifier, si bien que l'on exposera de plus en plus les «artistes photographes» dans un cadre lié aux arts visuels plutôt que dans un contexte spécialisé en photographie. Les institutions ont travaillé dans ce sens, en incluant tantôt les travaux photographiques dans des expositions regroupant plusieurs disciplines ou en resserrant la sélection autour de paramètres qui reflètent davantage certains courants spécifiques de l'art qui se fait. Pour prendre l'exemple du Musée d'art contemporain, c'est le cas d'une part, des *Temps chauds,* exposition tenue à l'été 1988 et d'autre part, de *La magie de l'image, Le geste oublié* (1986 et 1987, deux expositions itinérantes d'œuvres tirées de la collection permanente du musée) et *Tenir l'image à distance* (1989).

En matière de photographie actuelle, l'apport du Musée d'art contemporain est indéniable; après une période moins active dans la première moitié des années 80, cette institution nous a présenté par constats rétrospectifs un parcours accéléré des formes de la photographie d'ici et d'ailleurs. En effet, un des éléments positifs de ses tactiques de conservation — également présent dans les

expositions organisées par le Centre international d'art contemporain de Montréal puis, plus spécifiquement en photographie, par le *Mois de la Photo* — réside dans le fait de réunir artistes québécois et internationaux pour agrandir la perspective des expositions et fournir un contexte plus ample à l'art québécois contemporain. En ce qui a trait à la photographie québécoise, le Musée a contribué à ancrer officiellement un nombre relativement restreint de choix par un processus de réitération, explicable en partie par le phénomène de sa collection : une œuvre est acquise, à l'occasion d'une exposition dans ses murs ou dans les galeries, puis cette œuvre est réexposée lors d'expositions tirées de la collection, expositions souvent mises en circulation à l'intérieur d'un réseau plus ou moins élargi.

Certaines des plus riches initiatives concernant la diffusion de la photographie au Québec sont souvent venues des artistes eux-mêmes, individuellement ou collectivement. En ce sens, il faut s'arrêter sur l'impact des centres d'artistes autogérés, appelés plus familièrement les galeries parallèles. Plusieurs de ces nouveaux centres consacrés en tout ou en partie à la photographie ont vu le jour à la fin des années 70 et au cours des années 80 : La Chambre Blanche puis Vu, à Québec; Dazibao à Montréal; Séquence, à Jonquière puis à Chicoutimi, l'Espace F à Rimouski, et tout récemment, la galerie Vox à Montréal. Ces galeries sans but lucratif ont grandement contribué à l'expertise critique sur la photographie au Québec, déjà à travers leur programmation, mais aussi par l'organisation d'événements ayant donné lieu à des publications. On pourrait citer l'exposition mentionnée plus haut, *Fragments. Photographie actuelle au Québec,* organisée par Vu en 1984, l'exposition *Marques et contrastes* (1987) et le recueil des actes du colloque parrainé par Séquence, ainsi que les feuillets publiés régulièrement par Vu et Dazibao. En 1988, Séquence proposait un choix de photographes réunis sous le titre, *Regard sur la photographie actuelle au Québec,* documenté par un petit catalogue. La galerie Optica, qui avait été fondée en 1972, a continué son activité envers la photographie, avec notamment l'exposition et la publication *The Zone of Conventional Pratice and Other Real Stories / À propos de conventions et autres fictions* en 1989. À Québec, le cent-cinquantième anniversaire de l'invention de la photographie fut salué par des expositions conjointes dans les centres d'artistes, les musées et les centres d'exposition de la ville, initiative de Vu regroupée sous le titre de Mirabile Visu et accompagnée d'un catalogue.

C'est dans le même sens qu'un collectif de photographes montréalais a initié en 1989 le *Mois de la photo,* événement bisannuel qui en était à sa deuxième édition à l'automne 1991. Cette manifestation qui réunissait tout le milieu de l'art contemporain de Montréal cherchait précisément à augmenter la visibilité de la photographie et à mieux définir son articulation par rapport à la scène internationale.

Toutes ces manifestations ont démontré qu'il pourrait y avoir davantage de lieux pour la promotion et la mise en marché de la photographie au Québec. Malgré la fermeture de galeries commerciales telles que Yajima, Art 45 et Aubes 3935, les nouvelles galeries René Blouin, Chantal Boulanger, Brenda Wallace et Christiane Chassay à Montréal et Verticale à Québec montrent régulièrement des travaux impliquant la photographie, répondant ainsi aux développements actuels de l'art contemporain.

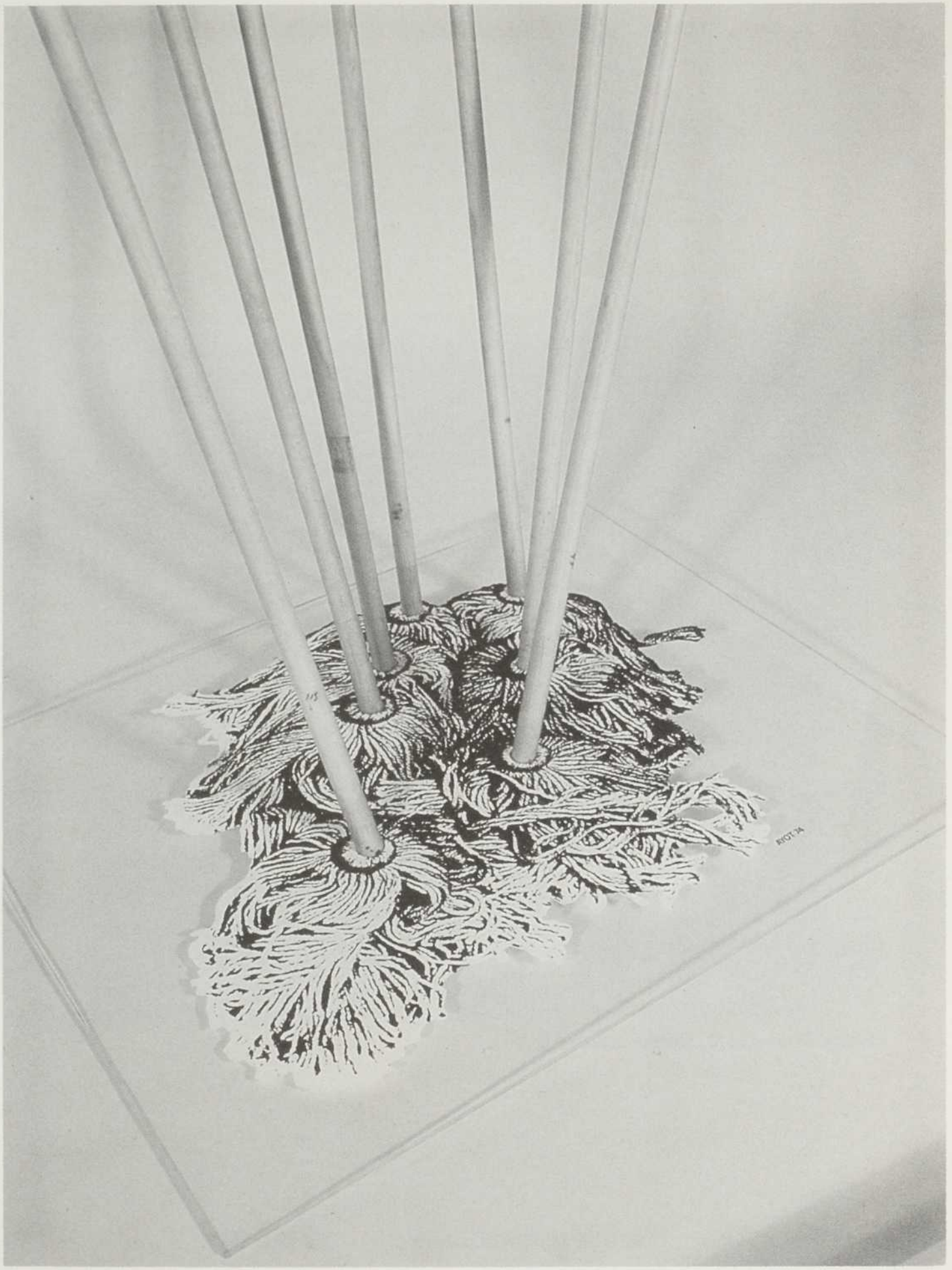
À l'été 1990, la seconde expérience des Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli s'attachait au phénomène de la photosculpture en facilitant la production d'œuvres par six artistes québécois, dont Patrick Altman et Alain Paiement; *Photo sculpture,* le catalogue de l'exposition résultante présentée à Montréal au printemps suivant, donnait l'occasion de faire un retour sur l'historique de cette forme tout en lui conférant ses lettres de noblesse.

Désirs de voyage : mon titre n'était pas simplement anodin ou purement poétique. Il suffit de regarder combien la photographie québécoise parle de ses voyages : voyages imaginaires et voyages *autour de la chambre,* comme c'est le cas de plusieurs travaux de Raymonde April, et des projets *Mémoire d'un périple* (1983) et *Inventaire d'une image* (1989) d'une autre photographe québécoise, Sylvie Readman; images provenant d'ailleurs, réinterprétées par Angela Grauerholz, Denis Farley et Richard Baillargeon... À toutes sortes de niveaux, la photographie québécoise désire ardemment voyager...

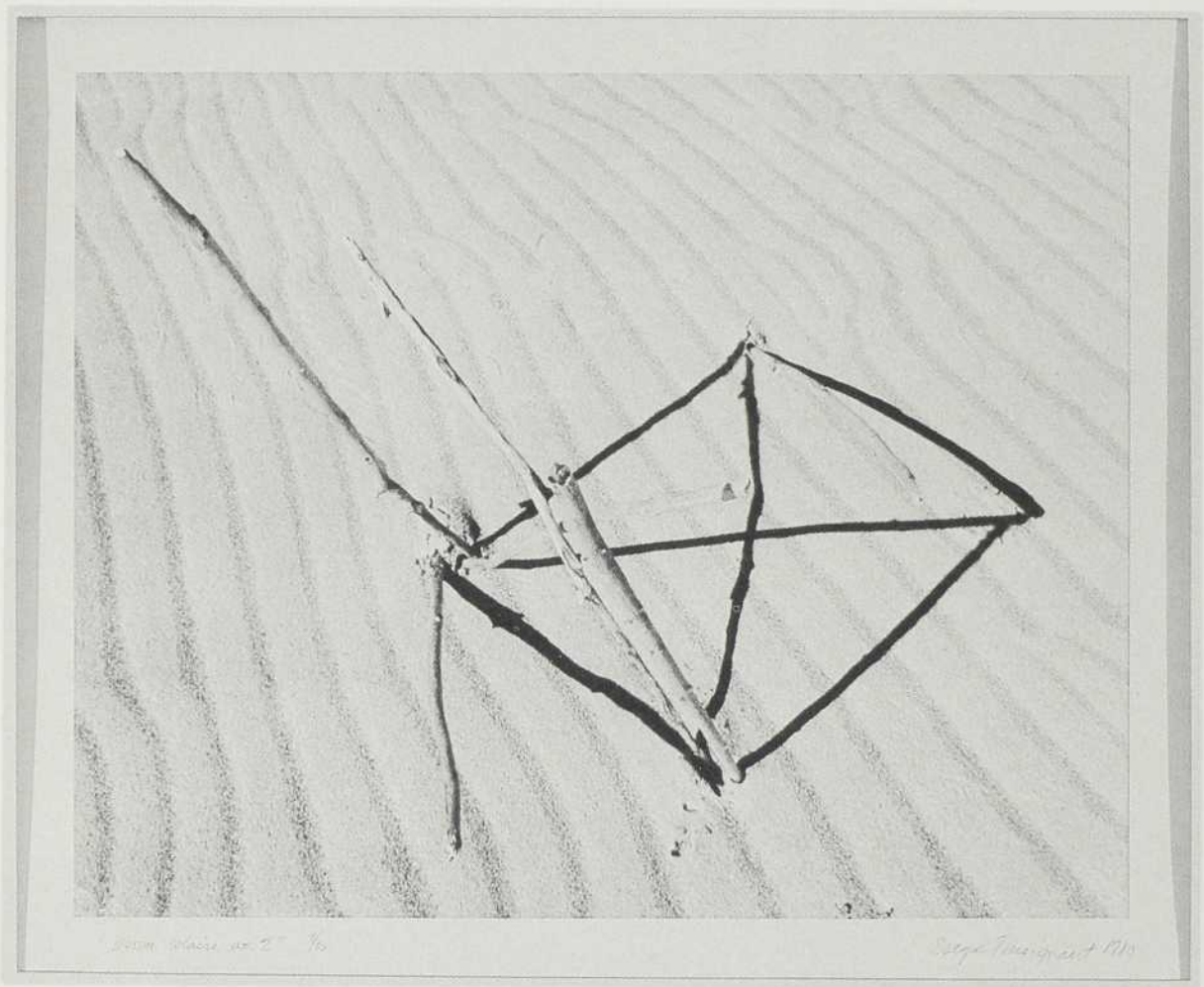
Et je me demande : serons-nous jamais rassasiés d'images...

> *Je n'arrive pas à trouver ce que je cherche; ce que je voulais apprendre, je ne le surprends point; mais ce message que je n'ai pas su déchiffrer a soulevé mon fardeau, et mes pensées en ont été changées en mélodies...*
>
> Rabindranath TAGORE

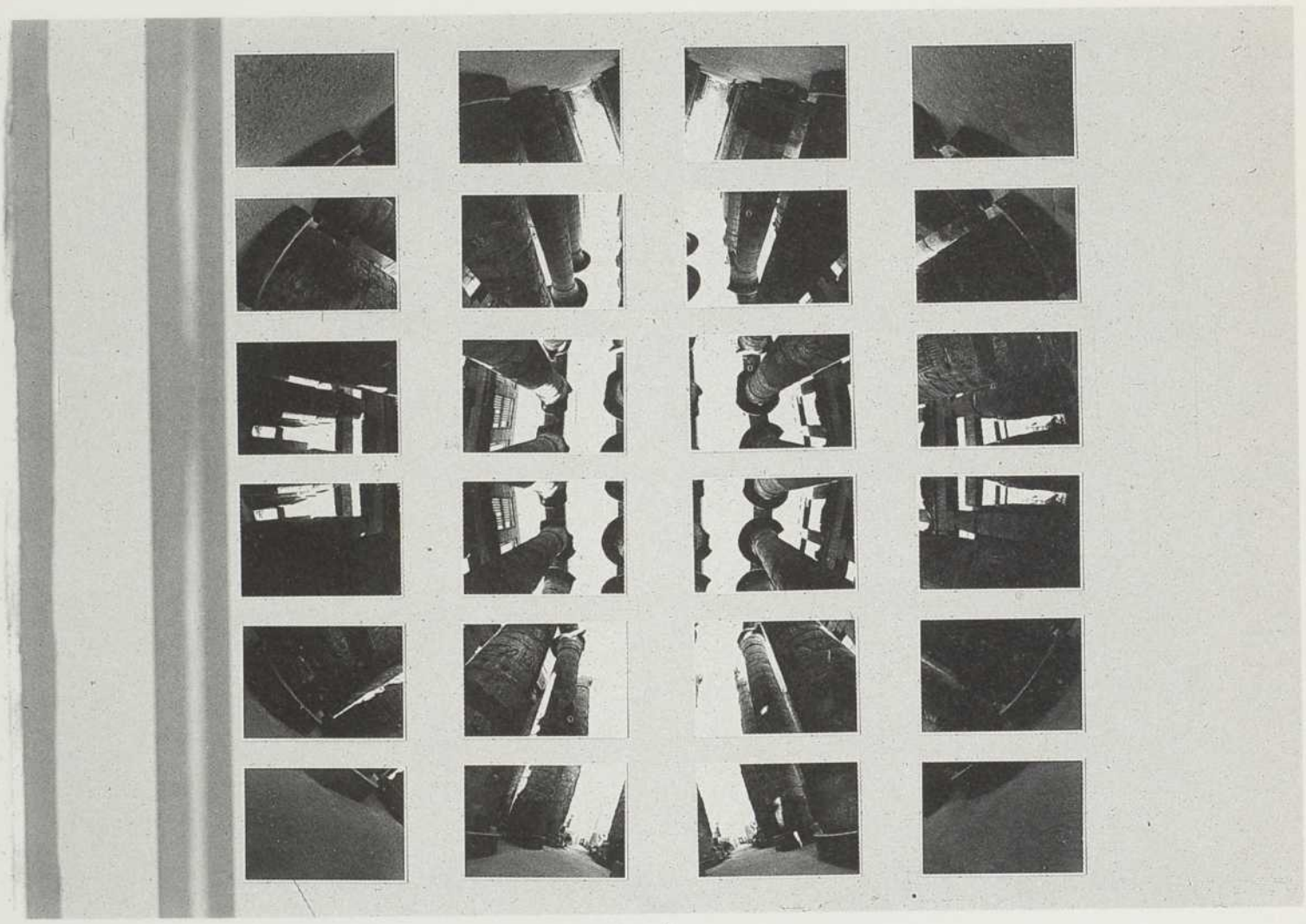
Je voudrais profiter de l'occasion pour remercier Danielle Léger, responsable du Centre de documentation chez Artexte, pour l'aide précieuse fournie lors de la préparation du présent texte. J'aimerais également remercier Nicole Gingras pour notre conversation sur le *Mois de la photo à Montréal.*



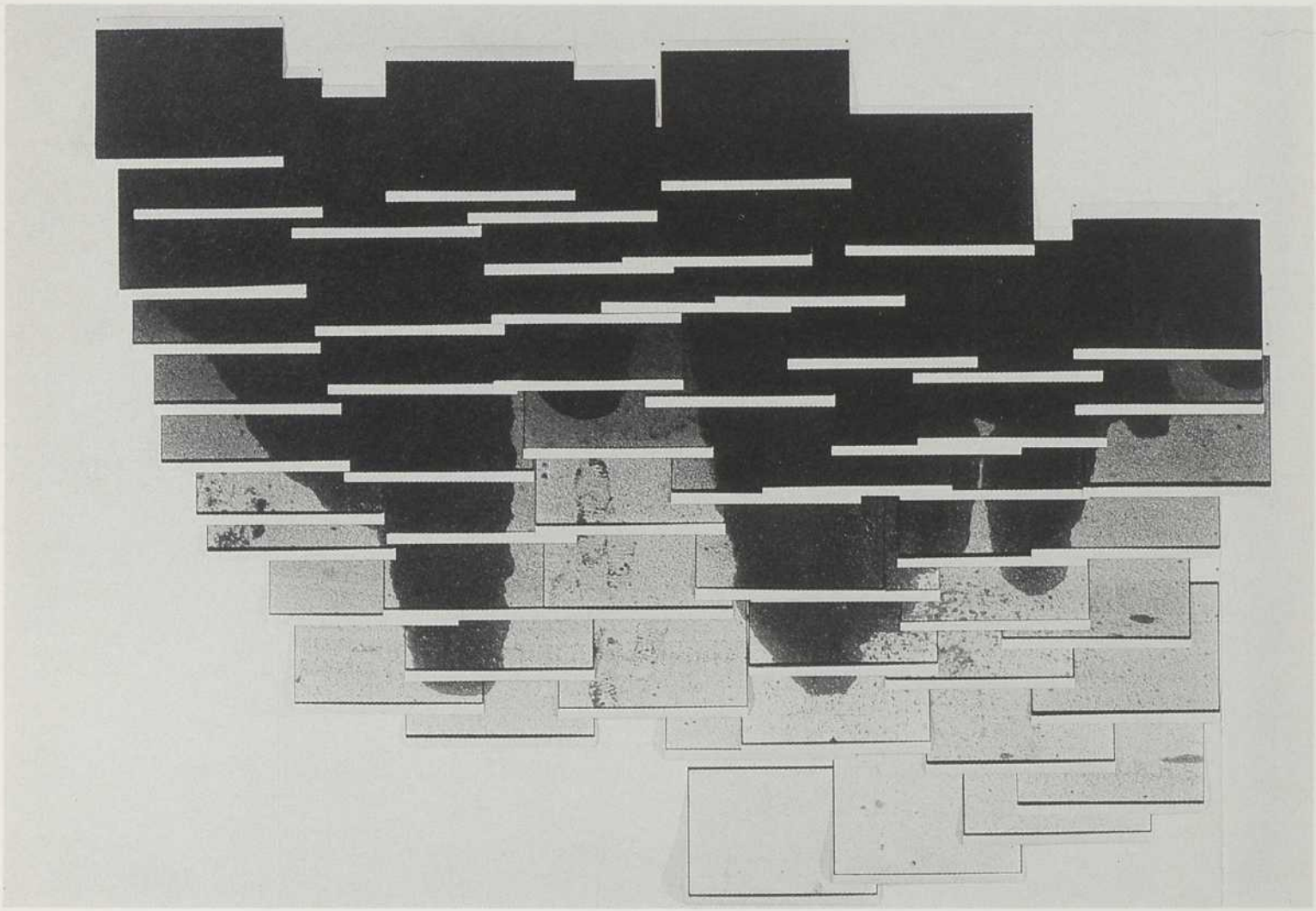
Pierre Ayot, *Madame Blancheville rides again*



Serge Tousignant, *Dessin solaire II*



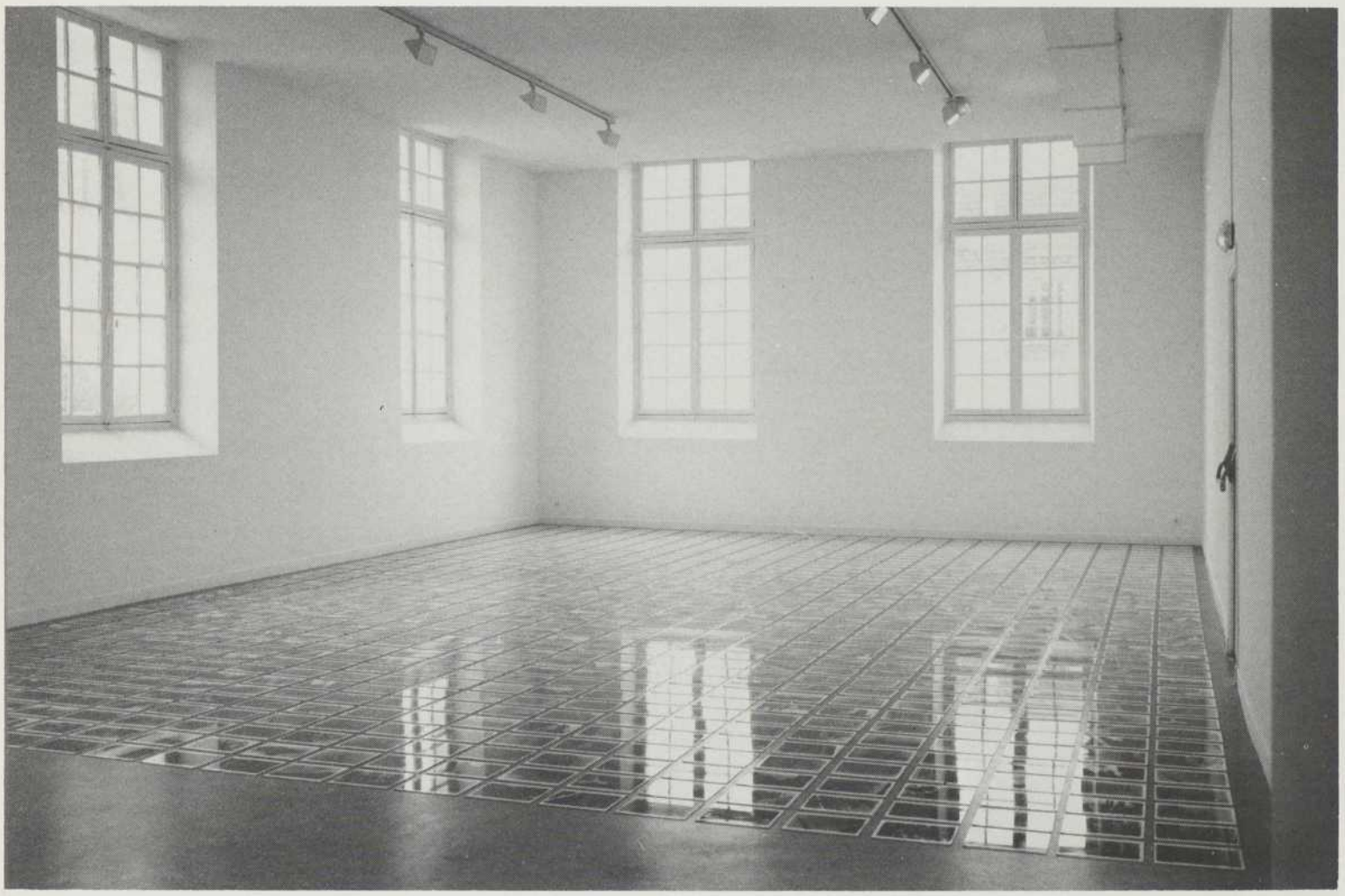
Bill Vazan, *Globe du Temple de Karnak à Thèbes en Égypte*



Pierre Boogaerts, *Feuilles II*

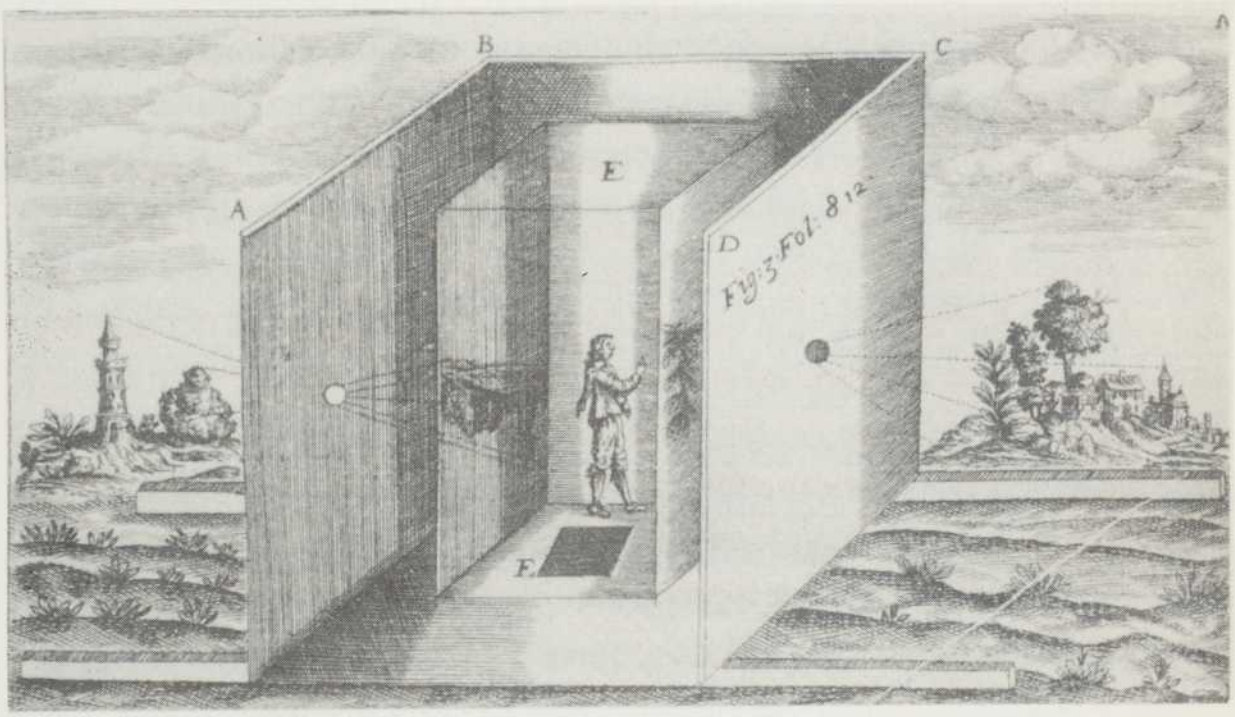


Angela Grauerholz, *Châteaux d'eau*



Patrick Altman, *Instabili*

POLÉMIQUE



Défilement au quotidien

Lise Lamarche

Collision des champs

À l'occasion de l'édition 1991 du *Mois de la Photo à Montréal,* l'hebdomadaire *La Presse* annonçait le mercredi 4 septembre une collaboration spéciale avec l'entreprise tentaculaire et de plus en plus envahissante que constitue dorénavant l'événement automnal consacré à la photo. *La Presse* publierait en page B-3 pendant quatre semaines des photographies «faites au jour le jour par quatre photographes réputés qui nous livreront leur vision de Montréal». Les quatre artistes choisis selon des critères non expliqués étaient Raymonde April et Michel Campeau du Québec, «la Mexicaine Graciela Iturbide et l'Ontarien Larry Towell».

L'initiative ne manquait pas d'intérêt, dans tous les sens du mot : le *Mois de la Photo à Montréal* étendait son réseau hors des galeries, des musées et des centres d'artistes pour rejoindre un public plus large et peut-être autre; *La Presse* s'associait à une belle aventure artistique et s'aventurait hors de la photo documentaire usuelle dans les pages des quotidiens. Mais l'histoire tourna court pour des raisons qui ne furent pas expliquées par la direction : à moins que les semaines de *La Presse* ne soient que de deux ou trois jours et que quatre semaines ne durent que cinq jours... En effet, seules cinq photographies furent publiées en bonne page : trois de Raymonde April et deux de Graciela Iturbide. La série annoncée s'interrompt brusquement le 12 septembre 1991.

La rumeur veut que l'éditorialiste en chef du quotidien ait pris la décision d'arrêter le jeu. Une riposte fut organisée et une pétition fit son apparition sur les murs des galeries et des centres d'artistes. Sans que cela n'ait de suite non plus, semble-t-il. À moins que la place laissée aux commentaires délirants de Jacques Dufresne et aux attaques acerbes de Jean-Claude Leblond, un peu plus tard à l'automne 1991, ne soit une sorte de réponse de *La Presse* au «milieu de l'art». Rappelons que ces deux collaborateurs ont largement utilisé la même page B-3 pour faire connaître leur mépris et leur hargne face à on ne sait quel complot qui les exclurait eux, les Maltais et les Johanne Lamy du merveilleux monde de l'art actuel. On ne m'en voudra pas de partir d'une rumeur pour m'étonner et de ne pas faire du journalisme d'enquête : c'est une méthode que connaissent bien les deux auteurs collaborateurs et leurs lecteurs. Nous sommes en terrain connu bien qu'il soit quelque peu glissant...

Mais qu'est-ce qui a pu motiver *La Presse* à interrompre sa collaboration avec les photographes? Risquons l'hypothèse somme toute banale qu'il y a eu ce qu'à Paris on nommerait un «clash» d'intentions : *La Presse* voulait montrer «la vision de Montréal» qu'ont certains photographes réputés et les photographes, en raison même de cette réputation, ont montré leur pratique. Un quotidien utilise la photographie (qui vaut mille mots, c'est bien connu) pour que le lecteur ait une «vision» de l'événement ou des personnages qui font l'actualité. Le cliché doit saisir sur le vif et servir d'appoint visuel aux articles. C'est un métier que celui de photographe de presse. Il se trouvera bien, parfois, un de ses pratiquants pour gagner un prix de journalisme, le plus souvent avec des photographies-chocs ou de «belles compositions» selon les critères en vogue dans les revues glacées pour amateurs sérieux (du genre *Photo-Sélection*).

Les April, Iturbide et sans doute les Campeau et Towell (mais cela nous ne le saurons pas par *La Presse,* ni à l'occasion de la collaboration avortée de l'automne 1991 et certainement pas par l'entremise dominicale du critique d'art (?) attitré, Raymond Bernatchez) ont une pratique artistique qui détonne. Qui aurait pu étonner, peut-être, si on leur avait laissé temps et espace.

April et Iturbide ont montré un Montréal qui n'est pas celui que devrait voir le lecteur de *La Presse*. Le quotidien a agi en quotidien, justement, croyant ouvrir ses pages à des collaborateurs prestigieux qui nous auraient fait voir une belle ville ou à défaut de

«beaux» problèmes urbains. On s'attendait peu à ce que des photographes montrent leurs photographies... surtout accompagnées de textes qui n'ont rien à voir avec les chroniques du capitaine Bonhomme et les pages documentaires de Guy Pinard. Qu'on en juge par la phrase suivante de Raymonde April dans l'édition du 6 septembre : «Pendant ce temps à Montréal, je trouve chaque matin des tomates bien mûres en bas de l'escalier.» Et si un lecteur ou une lectrice s'avisait de trouver cette phrase sympathique, peut-être même de réfléchir sur le style journalistique, sur les faits, sur le choix des événements couverts par un quotidien, voire même sur la photographie et ses légendes?

La Presse a cru engager des employés occasionnels et le *Mois de la Photo* lui a envoyé des artistes. Il y a eu méprise.

Contrechamp

Le quotidien parisien *Libération* et la photographe Sophie Calle ont collaboré pendant un été, soit du 2 août au 4 septembre 1983. Calle fit alors paraître *L'homme au carnet,* qu'elle décrit ainsi :

> À la fin du mois de juin 1983, à Paris, dans la rue des Martyrs, je trouve un carnet d'adresses. Je le ramasse et le photocopie, avant de le renvoyer anonymement, à son propriétaire, Monsieur Pierre D., dont les coordonnées sont mentionnées sur la page de garde. Je demanderai à ceux qui figurent dans le carnet de me parler de lui. Je l'approcherai chaque jour par leur intermédiaire.

La série n'a pas été interrompue et s'est au contraire poursuivie lorsque le propriétaire du carnet, de retour de vacances, a utilisé son droit de réponse et que le journal a ouvert ses pages aux lecteurs qui prenaient fait et cause pour l'une ou l'autre partie. Un débat s'est tenu sur ce genre particulier de photo-journalisme et sur son éthique.

Il est vrai que *Libération* avait choisi Calle en toute connaissance de son travail et non seulement sur sa réputation et que la direction avait annoncé ses couleurs dans un texte du 1er août qui précédait la série. L'auteur du texte, Christian Caujolle, parlait lui aussi de «visions» mais le mot n'a pas le même accent que dans *La Presse* :

> C'est maintenant une habitude. Chaque été, durant un mois, une demi-page de *Libération* attend la livraison quotidienne d'un photographe. Un

> espace autonome réservé à l'image, pour le feuilleton d'un auteur qui, souvent, emploie davantage les visions que les démonstrations.

Et l'auteur de poursuivre après avoir rappelé les collaborations antérieures de Raymond Depardon et François Hers :

> Cet été, nous continuons avec une autre forme de publication au jour le jour. Avec, une fois de plus, le désir de faire apparaître dans un quotidien des types d'images et des statuts que l'information ignore. Nous aurions pu publier tel ou tel travail remarquable de reporters sur un pays, continuer les balades personnelles de grande qualité graphique. Nous aurions eu un peu le sentiment de nous répéter et, surtout, de ne pas avancer dans la multiplication des formes d'images que doit véhiculer un quotidien.

Dommage qu'à *La Presse* il n'y ait que Louis-Bernard Robitaille qui épluche les périodiques français...

Sources documentaires :

La (courte) rubrique « Le Mois de la Photo à Montréal » dans les livraisons des 4, 5, 6, 11 et 12 septembre 1991 du quotidien *La Presse.*

L'homme au carnet de Sophie Calle, fac-similé publié en 1989 par *Libération,* Sophie Calle et Galerie Aubes 3935.

Correspondance
Le Mois de la Photo / La Presse

Lettre de Marcel Blouin à Alain Dubuc — 30 novembre 1990

LE MOIS DE LA
PHOTO
À MONTRÉAL

Montréal, le 30 novembre 1990

Monsieur Alain Dubuc
Éditorialiste en chef
La Presse Ltée
7, rue Saint-Jacques
Montréal (Québec)
H2Y 1K9

Monsieur,

La seconde édition du **Mois de la Photo à Montréal** aura lieu en septembre 1991 et c'est dans le cadre de cet événement que nous désirons réaliser un projet en collaboration avec **La Presse**.

Vous trouverez ci-joint:

-un court texte explicatif du projet:
La Presse/Le Mois de la Photo à Montréal
Correspondance montréalaise

-une brève présentation du Mois de la Photo à Montréal 1991
-la programmation complète du Mois de la Photo à Montréal 1991
-une liste des organismes et institutions participant au Mois de la Photo à Montréal 1991
-une revue de presse du Mois de la Photo à Montréal 1989
-un catalogue du Mois de la Photo à Montréal 1989

Nous espérons que le tout sera à votre entière satisfaction et que nous pourrons réaliser avec succès ce projet. N'hésitez pas à communiquer avec nous dès que possible.

Veuillez agréer, monsieur Dubuc, l'expression de nos meilleurs sentiments.

_____
Marcel Blouin
Directeur
Mois de la Photo à Montréal

4060 BOUL. ST-LAURENT, LOCAL 301
MONTRÉAL, QC, CANADA
H2W 1Y9
TÉL.: (514) 844-6993

Lettre de Alain Dubuc à Marcel Blouin — 14 février 1991

La Presse

Du bureau de
l'Éditorialiste en chef

Le 14 février 1991

M. Marcel Blouin
Directeur
Mois de la Photo à Montréal
4060, boul. St-Laurent, bureau 301
Montréal (Québec)
H2W 1Y9

Monsieur,

Suite à votre lettre du 30 novembre, adressée à M. Julien Chung, je vous réponds avec un réel retard dont je m'excuse.

LA PRESSE accepte avec plaisir de participer au projet que vous avez proposé, dans le cadre de la seconde édition du "Mois de la photo".

Nous aurons très certainement l'occasion de nous rencontrer pour discuter des modalités de ce projet. Mais, à priori, l'espace qui me semble le plus approprié est celui des "pages éditoriales", plus précisément la page B-3, Opinions.

.../2

La Presse, ltée
7, rue Saint-Jacques
Montréal, Québec H2Y 1K9

La Presse

Cette page jouit d'un taux de lecture très élevé, permet une grande régularité dans la présentation, puisqu'elle est exempte de publicité et est ce que l'on peut décrire comme une page "propre" qui permet de mettre en valeur une photographie de qualité.

Dans les semaines qui suivent, il serait souhaitable que nous puissions organiser une rencontre pour discuter plus en détail la forme que prendra ce projet.

Au plaisir de vous rencontrer.

Alain Dubuc

AD/dv

Lettre de Marcel Blouin à Alain Dubuc — 19 août 1991

LE MOIS DE LA
PHOTO
À MONTRÉAL

Montréal, le 19 août 1991

Monsieur Alain Dubuc
Éditorialiste en chef
La Presse Ltée
7, rue Saint-Jacques
Montréal (Québec)
H2Y 1K9

Monsieur,

Le Mois de la Photo à Montréal approche à grands pas et j'aimerais donc recevoir de votre part la maquette du projet ***Correspondance montréalaise / Le Mois de la Photo à Montréal***:

- dimensions exactes de l'espace (nous avions parlé, lors de notre rencontre du 26 mars dernier, d'un espace sur 4 colonnes)

- emplacement exact dans la page B-3, Opinions

Ces informations me sont nécessaires afin de présenter le projet avec précision à chacun des photographes qui y participent. Les photographes ont désormais confirmé leur participation, il s'agit de:

-Raymonde April (Québec)
du lundi 2 septembre au dimanche 8 septembre

-Graciela Iturbide (Mexique)
du lundi 9 septembre au dimanche 15 septembre

-Larry Towell (Ontario)
du lundi 16 septembre au dimanche 22 septembre

-Michel Campeau (Québec)
du lundi 23 septembre au dimanche 29 septembre

4060 BOUL. ST-LAURENT, LOCAL 301
MONTRÉAL, QC, CANADA
H2W 1Y9
TÉL.: (514) 844-6993

De plus, prenez note que la conférence de presse annonçant la programmation du Mois de la Photo à Montréal 1991 aura lieu au **Musée d'art contemporain de Montréal, Cité du Havre, le mercredi 21 août 1991 à 11h**. Vous y êtes invité de même qu'il serait possible à cette occasion d'insérer un communiqué de **La Presse** dans le dossier de presse annonçant le projet ***Correspondance montréalaise / Le Mois de la Photo à Montréal***. Cependant, vous devrez pour cela nous faire parvenir 70 exemplaires de ce communiqué au plus tard **le mardi 20 août 1991**.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Le Directeur,

Marcel Blouin

Lettre de Marcel Blouin à Alain Dubuc —30 août 1991

LE MOIS DE LA
PHOTO
À MONTRÉAL

Montréal, le 30 août 1991

Monsieur Alain Dubuc
Éditorialiste en chef
La Presse Ltée
7, rue Saint-Jacques
Montréal (Québec)
H2Y 1K9

Monsieur,

Tel qu'entendu avec monsieur Chung, la première photographie accompagnée d'un court texte sera publiée le mercredi 4 septembre 1991.

Les photographies seront livrées à l'accueil de La Presse chaque jour au plus tard à 12h00 la veille de la publication. Dans le cas des photographies publiées le dimanche et le lundi, elles devront vous être livrées au plus tard le vendredi à 12h00. Il est entendu que le projet n'a pas lieu le samedi.

Les photographes participant au projet *La Presse/Mois de la Photo à Montréal* sont:

-Raymonde April (Québec)
du mercredi 4 septembre au mardi 10 septembre

-Graciela Iturbide (Mexique)
du mercredi 11 septembre au mardi 17 septembre

-Larry Towell (Ontario)
du mardi 18 septembre au mardi 24 septembre

-Michel Campeau (Québec)
du mercredi 25 septembre au mardi 1 octobre

4060 BOUL. ST-LAURENT, LOCAL 301
MONTRÉAL, QC, CANADA
H2W 1Y9
TÉL.: (514) 844-6993

Je profite de l'occasion pour vous faire parvenir le programme, le catalogue et quelques cartons d'invitation aux différents vernissages.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

N.B. L'ouverture officielle du Mois de la Photo à Montréal a lieu le vendredi 6 septembre à 19h00 à la maison de la culture Frontenac, 2550, rue Ontario Est.

Le Directeur,

Marcel Blouin

Publication des photos dans *La Presse*

Mercredi, le 4 septembre 1991



Rien n'avait bougé dans l'appartement de tout l'été. Même pas l'air. Imagine comme il a pu faire chaud, toutes les fenêtres fermées dans l'appartement vide, pendant que nous étions là-bas, au bord du Fleuve. À Montréal, on ne regarde jamais le ciel.
Texte et photo : Raymonde April

Jeudi, le 5 septembre 1991



On passait la nuit à boire et à fumer, et puis on partait voir le lever du soleil dans le bois. Cette fois-là, on marchait dans une clairière, quand on s'est arrêtés, tous les deux en même temps, devant la même grosse roche. C'était flyé. On l'a soulevée. En dessous, dans une boîte de métal, il y avait un petit cœur en or.

C'est une belle histoire que tu me racontes là. Est-ce que je pourrai l'écrire un jour ?

Texte et photo : Raymonde April

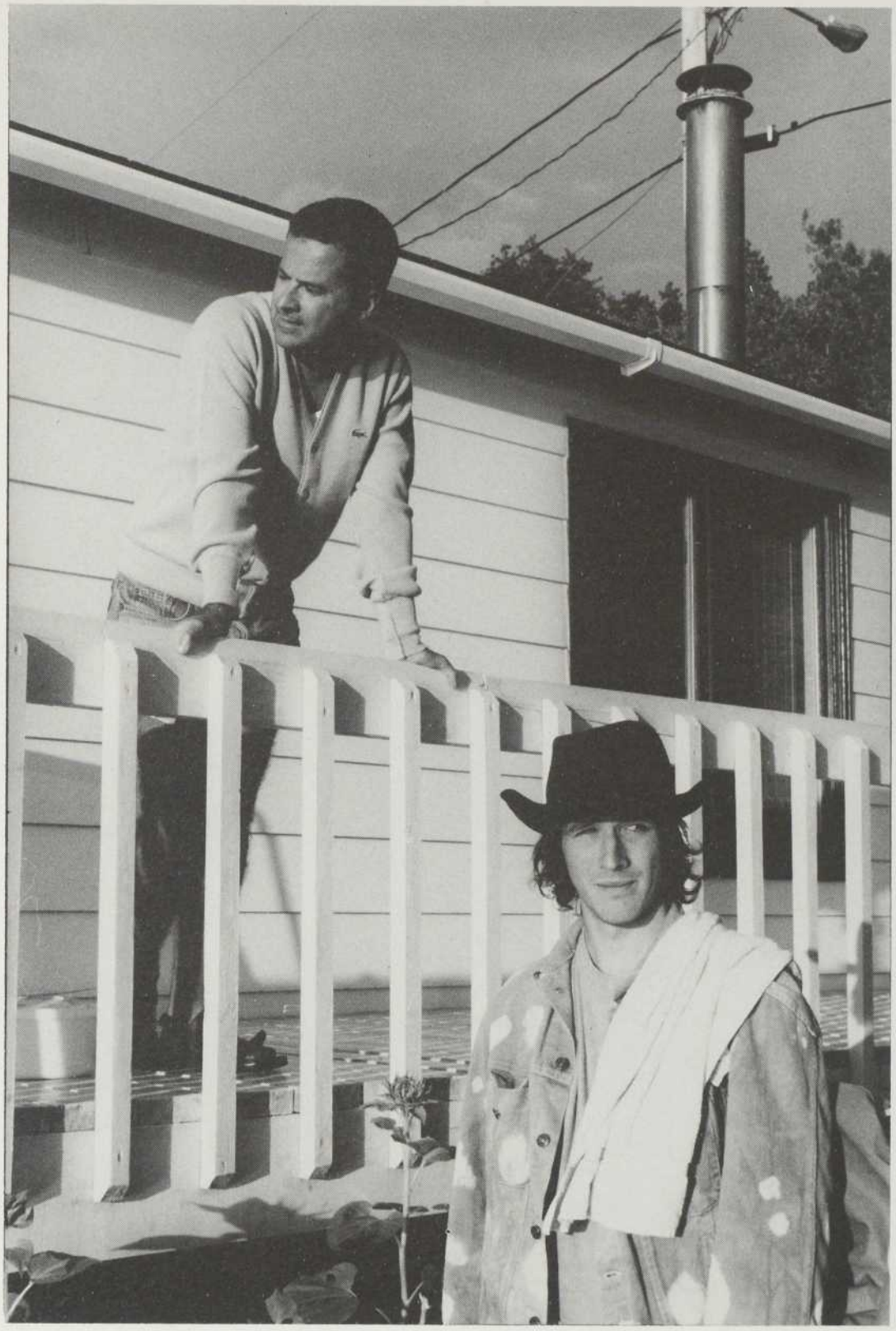
Vendredi, le 6 septembre 1991



Pendant ce temps à Montréal, je trouve chaque matin des tomates bien mûres en bas de l'escalier.
Texte et photo : Raymonde April

Il était convenu qu'il n'y aurait pas de publication les samedis.

(Dimanche, le 8 septembre 1991)



C'était un après-midi comme tant d'autres, avec les aquarelles, les histoires entrées dans l'ordinateur, un ou deux coups de téléphone, des vols de canards au large et du poisson frais acheté dans un sac de plastique. Vous aviez d'autres idées pour le vidéo.
Voilà pour cet hiver, quand nous serons très vieux : ce sera votre portrait officiel.
Texte et photo : Raymonde April

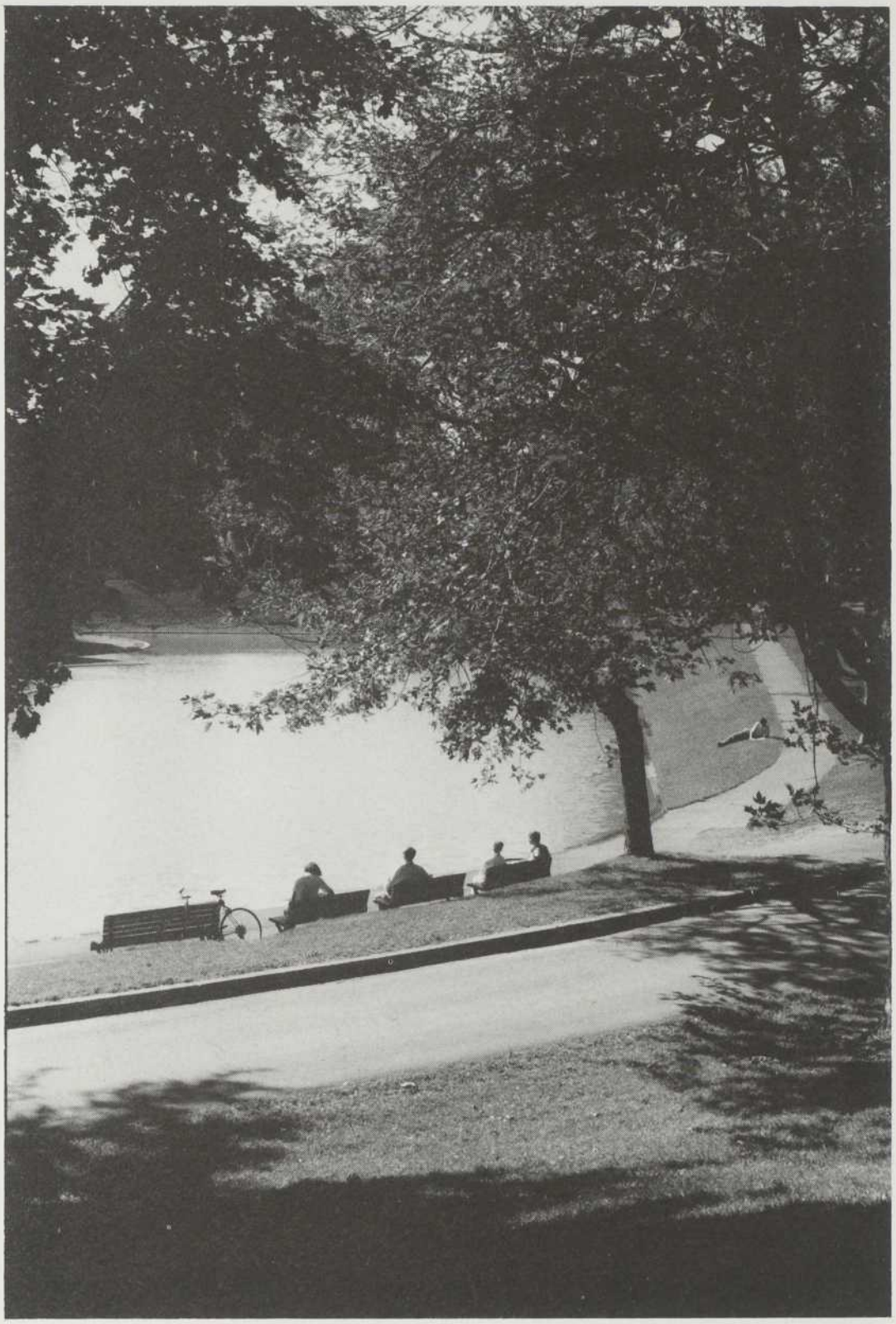
Sur une décision arbitraire de l'éditorialiste Alain Dubuc, les photographies proposées pour le dimanche 8 et le lundi 9 septembre ne sont pas publiées, et ce sans préavis.

(Lundi, le 9 septembre 1991)



Salut chérie, c'est moi, il est à peu près... onze heures et demie minuit, je suis au Sulpice, il me reste une demi-bière, je devrais pas rentrer trop tard, je vais te rappeler de toutes manières, si t'es pas encore là peut-être que je devrais aller dormir chez nous, mais ça ne me tente pas... peut-être que je vais aller t'attendre chez vous... en tout cas je te rappelle.
Texte et photo : Raymonde April

(Mardi, le 10 septembre 1991)



Cette photographie ne paraîtra pas le mardi 10 septembre 1991.

À la suite des tergiversations soulevées par les événements récents, Raymonde April avait imprimé cette photographie pour publication. Dans l'attente d'une explication de Alain Dubuc, elle convient avec Marcel Blouin de ne pas envoyer de documentation visuelle ou écrite.

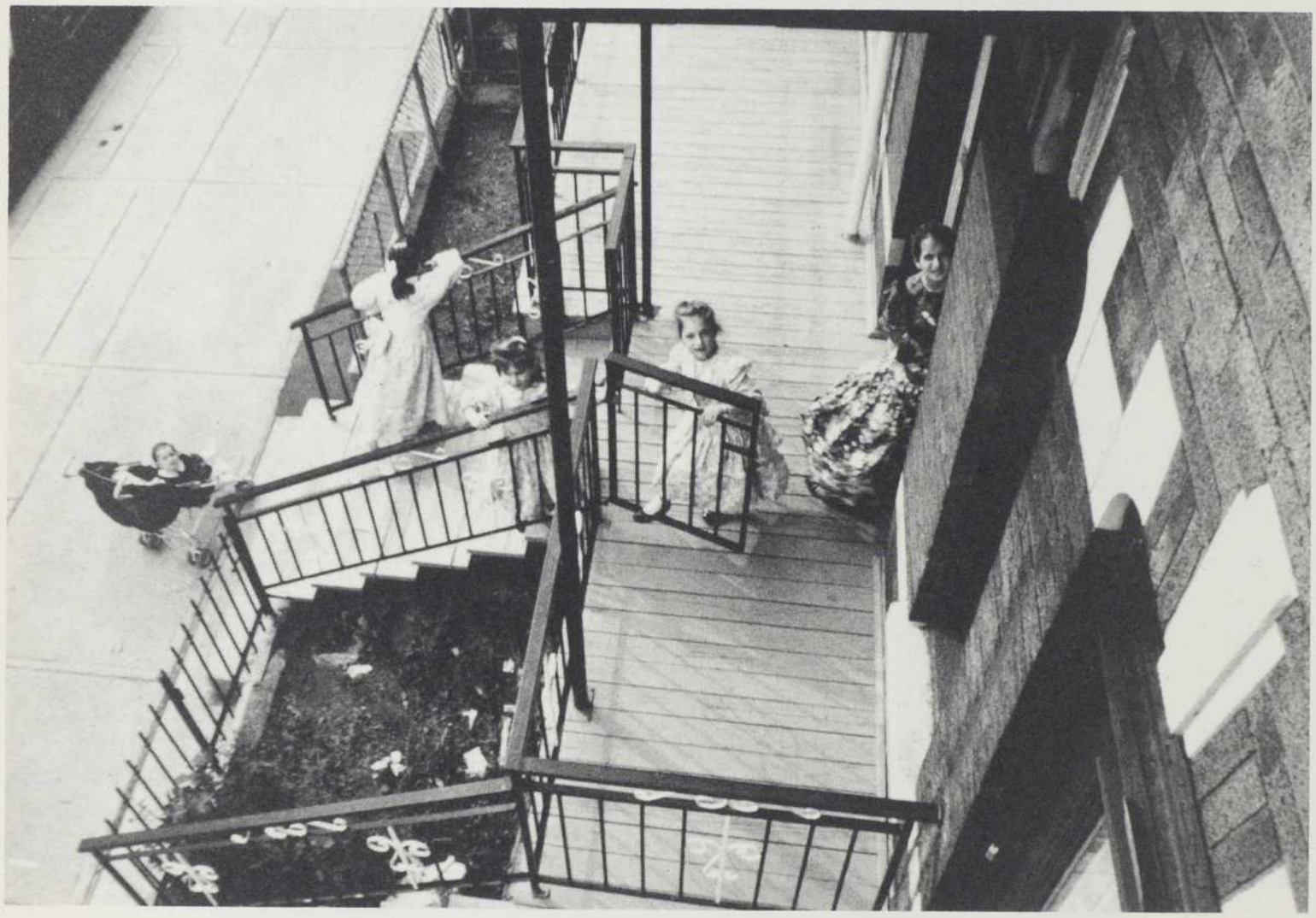
Mercredi, le 11 septembre 1991



À propos du ciel... Dans le parc, près de la montagne, les jeunes et les anges se divertissent.
Texte et photo : Graciela Iturbide

Entre-temps, Graciela Iturbide a déjà réalisé des images au cours de la fin de semaine précédente. Toujours dans l'attente d'une mise au point de l'éditorialiste de *La Presse*, deux photographies paraîtront les mercredi 11 et jeudi 12 septembre.

Jeudi, le 12 septembre 1991



Sur la rue Hutchison, les enfants célèbrent le Nouvel An. Cela ma rappelle Kertész, à ses derniers jours, prenant des photos de sa fenêtre.
Texte et photo : Graciela Iturbide

(Vendredi, le 13 septembre 1991)



En discutant avec Marcel dans le café Bistro 4 et en faisant ce portrait, je me rappelle Dali. La photographie est mémoire. La photographie est témoignage, est autobiographie, est « art », est souvenir.
Texte et photo : Graciela Iturbide

La photographie proposée par Graciela Iturbide n'est pas retenue ; le *Mois de la Photo* cesse alors toute collaboration.

Répliques des intéressés

Lettre de Raymonde April à Alain Dubuc — 10 septembre 1991

Montréal, le 10 septembre 1991

Monsieur Alain Dubuc
La Presse
Montréal

Cher Monsieur Dubuc,

mon nom est Raymonde April. Je suis photographe et artiste. Je travaille depuis plus de quinze ans et j'habite Montréal depuis plus de dix. J'ai présenté mon travail par de nombreuses expositions au Québec et à l'étranger, comme par exemple au Musée d'art contemporain de Montréal en 1986, et à la Bibliothèque Nationale de Paris en 1989. Je m'implique activement dans le milieu de la photographie au Québec, que ce soit par mon activité artistique ou par mon enseignement au niveau universitaire. Ma contribution au développement d'une pratique photographique spécifiquement québécoise a été reconnue et n'a plus à être établie. D'ailleurs, le collectif Vox Populi m'a invitée à être présidente d'honneur de l'édition 1991 du Mois de la Photo à Montréal.

Lorsque Vox Populi, par l'entremise de Monsieur Marcel Blouin, m'a invitée à réaliser un journal quotidien, images et textes, pour les pages de La Presse, j'ai accepté en toute bonne foi, persuadée que l'on faisait ainsi en toute connaissance de mon travail photographique, de son caractère autobiographique, de son utilisation de la banalité dans un but poétique. Mon projet était mûrement réfléchi, il avait nécessité un travail acharné et s'échelonnait sur six jours. Il traitait d'une actualité personnelle, peut-être intime mais partagée par un grand nombre de gens à ce moment-ci de l'année : le passage de l'été à l'automne, du repos au travail, le retour de la campagne vers la ville.

La façon cavalière avec laquelle vous avez délibérément éliminé de vos pages des parties essentielles de ce feuilleton, selon vos critères personnels et sans même prévenir les responsables de l'invitation, me blesse profondément. Si l'on invite un artiste à créer à l'intérieur de certains paramètres, il faut quand même lui reconnaître sa liberté d'artiste, et le fait que cet artiste soit un photographe ne devrait rien changer à l'affaire. Je n'ose croire que pour évoquer une réalité montréalaise il faille encore montrer la Place Ville-Marie et les vitrines de la Main. Cela, le premier touriste venu peut le faire.

Je ne sais si le collectif Vox Populi poursuivra avec vous le projet, en impliquant d'autres photographes. Si c'est le cas, j'espère que ces photographes n'auront pas à subir le même traitement. Pour ma part, je regrette d'avoir participé à ce projet. On m'a fait perdre mon temps, et je demande des excuses.

Bien à vous,

Lettre de Marcel Blouin à Alain Dubuc — 11 septembre 1991

LE MOIS DE LA
PHOTO
À MONTRÉAL

Montréal, le 11 septembre 1991

Monsieur Alain Dubuc
Éditorialiste en chef
La Presse Ltée
7, rue Saint-Jacques
Montréal (Québec)
H2Y 1K9

Monsieur Alain Dubuc,

Au cours de l'hiver 1991, vous et moi avions convenu de publier pendant quatre semaines dans la page *Opinion* de La Presse les photographies de photographes montréalais et étrangers dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal en septembre 1991.

Nous avons dû faire quelques ajustements techniques au début du projet, mais trois photographies accompagnées de texte ont été publiées les 4, 5 et 6 septembre. Par la suite, ma déception fut grande en constatant que les photographies proposées par Raymonde April n'avaient pas été publiées, tel que convenu, les dimanche 8 et lundi 9 septembre et ce, sans préavis et pour des raisons que je juge inacceptables.

Nous nous étions pourtant entendus sur le fait que seules des raisons techniques pouvaient empêcher la diffusion d'une photographie. Nous avions exclu la possibilité de censurer une photographie pour des raisons esthétiques : seule une photographie pouvant être considérée pornographique ne pourrait être publiée.

Les photographies de Raymonde April ne peuvent être rejetées parce que non réalisées à Montréal. Raymonde est une photographe montréalaise et c'est de son cadre de vie qu'elle nous parle par ses travaux. Il m'apparaît important de diffuser un tel travail qui contribue à élever la photographie au-dessus d'une perception

4060 BOUL. ST-LAURENT, LOCAL 301
MONTRÉAL, QC, CANADA
H2W 1Y9
TÉL.: (514) 844-6993

photographique stéréotypée. Montréal, ce n'est pas seulement les escaliers de la rue Saint-Denis, le Stade Olympique, les feux d'artifice et le pont Jacques-Cartier. C'est aussi des individus qui ont leur propre cheminement intérieur, qui circulent (entrent et sortent de Montréal), qui s'interrogent, qui questionnent.*

Madame April est reconnue pour la qualité de ses écrits et c'est aussi pour cette raison que nous avions pensé à elle pour ce projet puisque le texte fait partie intégrante de ce travail d'auteur publié quotidiennement.

Si j'ai bien saisi votre propos lors d'une conversation téléphonique, vous avez rejeté ses photographies et du même coup ses textes parce que vous ne les compreniez pas. Vous avez même ajouté que vous aviez l'impression qu'elle se moquait de vous à La Presse. Je vous ai alors fait savoir que je ne partageais pas votre point de vue. Le professionnalisme de Raymonde April et du Mois de la Photo à Montréal dans ce projet n'a rien à voir avec la moquerie. Par votre refus de publier, j'ai plutôt l'impression que c'est vous et votre équipe monsieur Alain Dubuc qui manquez de respect envers Raymonde April et le milieu photographique montréalais.

Raymonde April est pourtant en ce moment l'une des photographes les plus respectés au Québec et au Canada en plus d'être fréquemment invitée à titre de photographe/artiste à l'étranger. Le cahier *Arts et Spectacles* de La Presse a d'ailleurs couvert plus d'une fois ses expositions.

Je crois que l'incompréhension qui vous a amené à rejeter les propositions devant être publiées est une injustice, une erreur qu'il est possible de réparer :

- vous devriez, monsieur Alain Dubuc, faire des excuses le plus tôt possible à Raymonde April dans La Presse. J'estime que vous pourriez alors lui réserver un espace afin qu'elle présente une dernière photographie.

Vous comprendrez que la crédibilité du Mois de la Photo à Montréal et surtout la crédibilité des photographes participants, en l'occurrence Raymonde April, est en jeu. En acceptant de participer à ce projet, les photographes participants nous accordent leur confiance et nous devons leur accorder le support correspondant aux efforts quotidiens que leur demande cette collaboration.

*Il est important de noter que l'une des deux photographies rejetées était réalisée à Montréal de toute façon tandis que l'autre aurait aussi bien pu l'être.

Bien à vous,

Marcel Blouin
Directeur du Mois de la Photo à Montréal
Coordonateur du Projet La Presse/Le Mois de la Photo à Montréal

L'Équipe du Mois de la Photo à Montréal

Pierre Blache	Marie-Nicole Cimon
Nicole Gingras	Claude Brault
Pierre Pilotte	Lucie Bureau

c.c. Raymonde April, *La boîte aux lettres* /La Presse

Lettre de Alain Dubuc à Marcel Blouin — 16 octobre 1991

La Presse

Du bureau de
l'Éditorialiste en chef

Le 16 octobre 1991

Monsieur Marcel Blouin
Le Mois de la Photo à Montréal
4060, boul. St-Laurent, local 301
Montréal (Québec)
H2W 1Y9

Monsieur,

C'est avec une réelle stupeur que j'ai pris connaissance du communiqué par lequel vous annoncez une exposition de photographies <censurées> par LA PRESSE.

LA PRESSE n'a pas censuré la moindre des photos que vous nous avez soumises dans le cadre d'un projet commun. Cet intéressant projet, que vous nous avez proposé, dans le cadre du Mois de la Photo, consistait à publier dans LA PRESSE une <correspondance montréalaise> de quatre photographes tout au long du mois de septembre. Ces photos seraient accompagnées d'un texte où l'artiste joindrait ses impressions et sa perception de Montréal.

Pour les photographes participants, le projet comportait des éléments de nouveauté et impliquait des contraintes. D'abord la quotidienneté de l'exercice, ensuite le thème imposé, soit Montréal, enfin le médium lui-même, un quotidien à grande diffusion.

...2

La Presse, ltée
7, rue Saint-Jacques
Montreal, Quebec H2Y 1K9

La Presse

Pour LA PRESSE, il s'agissait également d'une démarche inusitée, car il n'est pas habituel d'ouvrir les pages d'opinions éditoriales d'un quotidien à des oeuvres photographiques qui ne se limitent pas à illustrer des textes. Il y avait donc là un élément de contrainte, en choisissant de réserver un espace à ces photos et en acceptant de proposer à nos lecteurs une forme de discours différent, tant par la forme que par le fond.

Il s'agissait, en essence, de la rencontre de deux cultures qui se côtoient rarement.

Un tel projet n'a de chances de réussir que si chacun y met du sien. Mais hélas, ni la première artiste à participer à cette correspondance, Mme Raymonde April, ni votre organisme, n'ont accepté cet effort nécessaire.

Comme je vous l'ai expliqué dans de nombreuses conversations téléphoniques, la raison unique pour laquelle nous avons choisi de ne pas publier certaines photos de Mme April était qu'elles ne s'inscrivaient pas dans le cadre du projet que nous avions défini, parce qu'elles ne portaient pas sur Montréal.

Vous nous avez expliqué que Mme April, dont la démarche est intimiste, ne nous proposait pas une vision de Montréal mais plutôt une sensibilité montréalaise. Vous nous avez également rappelé une évidence, c'est-à-dire qu'il ne fallait pas s'attendre à ce que ces photographes nous remettent des photo-reportages ou des clichés de cartes postales.

Mais il n'en reste pas moins qu'il existe certains genres dans le monde de la photographie et que ceux-ci respectent certaines conventions. Par exemple, souvenez-vous de <Mas alla>, l'an dernier. Ces photographes canadiens en Amérique Latine s'écartaient du genre documentaire objectif. Cela ne les empêchait certainement pas de garder un lien évident avec la thématique.

...3

La Presse

Et pour cette raison, le fait de dire que des photos portent sur Montréal parce que l'auteure a des sensibilités montréalaises tient du sophisme. Dans le cas de Mme April, ce lien avec Montréal devenait si ténu que, dans les faits, il devenait carrément imperceptible pour ceux à qui s'adressaient ces photos, c'est-à-dire les lecteurs et lectrices de LA PRESSE.

Cela ne constitue pas un jugement sur les oeuvres de Mme April. Mais il me semble évident que Mme April n'a pas respecté les règles du jeu de notre projet commun. Je crois qu'elle a commis une erreur de jugement en acceptant de participer à un projet dont les règles lui pesaient trop. Et je crois surtout que le Mois de la Photo a commis une erreur en choisissant Mme April dont la démarche artistique cadrait mal avec ce projet.

Nous avons donc estimé, et je n'ai pas fait ce choix seul, que vous n'aviez pas respecté notre entente. Il ne s'agit absolument pas de censure. Nous avons fait un choix, comme nous en faisons constamment dans la confection d'un quotidien ou comme vous en faites lorsque vous mettez sur pied une exposition. Nous n'avons pas <censuré> les photos de Mme April, qui soit dit en passant, ne contiennent rien qui soit matière à censure. Nous avons écarté des oeuvres qui n'avaient rien à voir avec Montréal.

Ce désaccord n'aurait cependant pas mis fin au projet si vous en aviez décidé autrement. Malgré cet incident, vous nous avez fait parvenir les photographies de Mme Iturbide, que nous avons publiées les mercredi 11 septembre et jeudi 12 septembre. Nous avons dû mettre fin à la publication, à notre grand regret, parce que vous avez choisi d'abandonner le projet et de cesser de nous fournir des photos, à moins que nous nous excusions auprès de Mme April. Pourquoi l'aurions-nous fait? Nous n'avons pas créé cet incident, nous en avons été les victimes.

...4

La Presse

Pour ces raisons, les accusations de <censure> sont sans fondement. J'estime également que <l'événement> que vous organisez pour montrer les photos <censurées> est une initiative malheureuse qui illustre surtout un certain manque de maturité et une mentalité groupusculaire.

En terminant, je tiens à vous rappeler que ma responbilité première n'est pas envers le Mois de la Photo, elle ne consiste pas non plus à épargner l'amour-propre de Mme Raymonde April. Je me dois, d'abord et avant tout, aux lecteurs et lectrices de LA PRESSE. Et c'est en fonction de ce seul critère que j'ai agi dans ce dossier.

J'ai été choqué par le mépris implicite qui a guidé votre comportement dans cette histoire. Si vous avez sollicité LA PRESSE pour ce projet, c'était évidemment pour que le Mois de la Photo puisse rejoindre un public plus vaste en s'associant à un quotidien à grand tirage.

Ce désir d'élargir votre auditoire s'accompagne d'une responsabilité, celle de trouver les moyens de communiquer avec ce public, de l'éduquer, de stimuler son intérêt. Vous avez failli dans cette tâche en voulant imposer à un public non spécialisé une définition de ce qu'est une photo de Montréal qui, au mieux, aurait sa place dans une discussion entre initiés.

Enfin, permettez-moi de vous rappeler qu'il semble évident que c'est le Mois de la Photo qui profitait le plus de cet échange en ayant accès à une visibilité enviable. A LA PRESSE, nous avons consacré de très nombreuses heures à ce projet. Nous savions que nous

...5

La Presse

rendions service à des artistes et nous nous en réjouissions. Si vous avions su que cela nous causerait tant d'embarras, soyez certain que jamais nous ne nous serions engagés dans cette aventure.

Alain Dubuc

/ct

Absence de cadres

Sylvain Campeau

L'incident entre le groupe Vox Populi et le journal *La Presse* est en voie de devenir une affaire au même titre que celle de Jean-Claude Leblond. Dans l'article polémique, qui ouvre ce dossier, Lise Lamarche se risque même à conjecturer que le premier événement ait très bien pu conditionner le second. Sans aller jusque-là, je crois pour ma part que certaines choses restent à tirer au clair.

Rappelons brièvement les faits. Vox Populi réussit à intéresser *La Presse* à un projet de collaboration. Dans la page réservée à l'expression de l'opinion des lecteurs, les présidents d'honneur du *Mois de la photo* (Raymonde April, Graciela Iturbide, Larry Towell et Michel Campeau) présenteront une photo par jour, six jours par semaine, avec texte ou non d'accompagnement. Initiative enthousiasmante, donnant enfin à la photo une valeur d'expression personnelle au même titre que l'écrit. Pressé par Marcel Blouin de donner un tour officiel à l'entente en l'accompagnant d'un engagement écrit, d'un contrat en bonne et due forme, Alain Dubuc refuse, protestant sans doute de sa bonne foi en la matière, alléguant aussi peut-être une sorte de désinvolture à laquelle trop souvent le milieu artistique se voit en butte. Marcel Blouin, qui n'a certes pas le gros bout du bâton, accepte, en toute bonne foi, lui aussi. Il fait parvenir à Alain Dubuc les curriculum vitae des intéressés. Le dossier photo peut difficilement suivre, étant donné que l'entente repose sur une production au jour le jour des photos, sorte de témoignage immédiat, travail documentaire inspiré. Alain Dubuc, fort de cette expertise d'un groupe représentatif du milieu photographique, ne demande

rien d'autre. Se renseigne-t-il auprès de ses collaborateurs en arts visuels? Demande-t-il leur expertise en la matière? Consulte-t-il les catalogues d'expositions auxquelles Raymonde April a participé? Se fait-il livrer le catalogue du Musée d'art contemporain, produit à l'occasion de l'exposition qui lui fut consacrée en 1986? Rien ne nous permet de le croire car il aurait trouvé là des œuvres conformes à ce que Raymonde April lui enverra plus tard. Il semblerait toutefois que le groupe Vox lui ait présenté quelques exemples des œuvres de l'un ou l'une de ces artistes. On peut facilement conjecturer et croire que ce sont sans doute les photos de Graciela Iturbide qui furent montrées. Il a sans doute semblé aux gens de Vox que celle-ci était susceptible d'être la moins connue du lot. Il était plus facile, si *La Presse* le désirait, de trouver des œuvres des autres artistes, deux Montréalais et un Canadien. Raymonde April, surtout, a récolté suffisamment d'attention au Québec et ailleurs pour ne pas avoir besoin de faire parvenir un *portofoglio* à *La Presse*!

Il faut donc croire que *La Presse* s'est contentée de ce qui lui a été montré et a trouvé chaussure à son pied là-dedans. Alain Dubuc se fie probablement à la réputation de Vox Populi, à leur expertise. Il s'est gratifié d'un expert en la matière. Il n'est pas besoin d'aller plus avant. Vox Populi fait de même; il donne carte blanche à Raymonde April. Elle a son style et c'est ce style, sa patte qu'on lui demande d'engager dans ce projet. *La Presse* se fie sur le capital symbolique, sur la réputation de Vox Populi qui fait de même avec Raymonde April. Que ce soit un travail de recherche préliminaire de base qui n'ait pas été fait (*La Presse* avait le droit de savoir avec qui elle comptait collaborer; c'était à la fois son droit et sa responsabilité de se renseigner adéquatement!) ou que ce soit une ignorance déplorable à l'égard d'une artiste montréalaise bien cotée sur la scène canadienne et de plus en plus connue et appréciée ailleurs ne change rien à l'affaire. Mais cela montre de façon incontournable deux malheureuses vérités qu'il faut bien affronter sans fards et dont il faut s'indigner sans retenue. Aux yeux de grands quotidiens, Raymonde April, le monde des arts visuels, la photographie d'expression; tout cela ne représente rien! À quoi cette situation terrifiante tient-elle? C'est sur cela, passées les querelles de clocher et des levées de bouclier stériles, qu'il faut s'interroger.

Il y a un certain détournement de l'information culturelle dont la plupart des médias, journaux en tête, se sont rendus coupables[1].

1. Je voudrais rappeller ici que j'ai été pendant deux ans commentateur de théâtre au journal *Voir*. J'ai assisté à une montée des experts en communication alors que ce sont à des experts dans des genres particuliers qu'il aurait fallu confier les différentes sections culturelles. La littérature, le théâtre, les arts visuels ont leur histoire propre, leur courant, leurs grands auteurs. Cela ne s'apprend pas en deux jours et certes pas dans les cours de communication à l'université. Le plus bel exemple de ce mépris manifesté à l'endroit de la chose intellectuelle, on le retrouve dans le seul fait qu'on ait un jour fait passer un journaliste de *La Presse* de la section des sports à celle du théâtre. Essayez donc pour voir d'expédier un critique de théâtre dans la section économique! J'ai aussi fait partie du Groupe d'études sur la formation professionnelle dans le secteur culturel au Canada. C'est donc dire que les remarques qui vont suivre se basent sur une certaine expérience en la matière.

Il se crée de plus en plus, par exemple, un «faux» milieu littéraire qui se concentre autour des gens qui parlent de la littérature dans les médias au lieu de ceux qui sont de véritables écrivains. Prenons pour exemple les contrats passés, avant écriture, entre une maison d'édition et des journalistes sans véritable expérience d'écriture de fiction. Ou encore les cahiers très attendus de la rentrée culturelle où, l'année dernière, on a vu des journalistes faire grand cas des premiers romans écrits par des confrères et expédier en trois lignes et en fin de texte (quand ce n'était pas carrément oublié !), les œuvres d'auteurs de renom, gagnants de nombreux prix littéraires dont le dernier en date avait été décerné l'année auparavant.

Évidemment, rien n'échappe plus au vedettariat; Christian Mistral et Anne Dandurand l'ont compris. Mais ceux qu'il est encore plus certain de voir partout et d'identifier comme des stars sont ceux qui sont le plus médiatisés et ceux-là sont les commentateurs et journalistes (on n'ose dire critique !) de la télévision, bien entendu. Réflexe normal mais dont certains en mal de publicité et de pouvoir symbolique ne se font pas scrupule d'exploiter. Ajoutons que, pour survivre et prospérer dans ce métier, il n'y a pas d'autre choix possible ! Être vu et se faire voir sont les deux mamelles du bon journaliste. Pour cela, il faut une chose; il faut la télévision.

Ainsi, quand Alain Dubuc parle d'un choc entre deux cultures dont l'incident *La Presse*-Vox Populi serait l'illustration, il n'a certes pas tort. Mais là où ça ne va plus, c'est quand la teneur même de la chose culturelle et artistique est détournée au profit du spectacle et de la consommation facile. Le «produit» culturel est quand même loin du *Scott Towell* ! Je pense qu'on est en droit d'exiger un certain respect et d'espérer que nos interlocuteurs-journalistes, à nous critiques, artistes, conservateurs et autres, soient des gens à qui il ne faille pas tout expliquer. Ce que nous voudrions est simple; qu'il soit fait cas des gens les plus méritants de nos disciplines diverses. Qu'on nous parle des poètes, des romanciers, des essayistes, des auteurs dramatiques, des artistes visuels, peintres, sculpteurs, photographes, qui œuvrent depuis bon nombre d'années dans le domaine et dont la compétence est reconnue par leurs pairs. Que l'on soit en désaccord avec certains courants artistiques, avec la problématique de certains artistes, soit ! Mais que la critique soit en mesure de se rendre plus loin que «J'aime !» ou «Je n'aime pas !» ou «C'est incompréhensible !»

Dans ce domaine, le cas des arts visuels est encore plus patent. Le développement de la réflexion et de l'analyse s'est, chez nous, sans doute le plus rapproché du questionnement philosophique prôné par la modernité autour d'une spéculation intellectuelle sur les enjeux propres de l'art. C'est ainsi, dans ce prolongement de pensée, que se sont inscrits le Nouveau Roman, qui jouait sur la structure chronologique et temporelle du roman à la Balzac, le Cubisme, sur l'impression de volume, l'Automatisme sur le plastique des couleurs et du trait libéré du figuratif. Cette auto-spéculation, qui est la marque même de la modernité en philosophie (depuis Kant, on ne trouve pas de vérités nouvelles ou des entités conceptuelles révolutionnaires; on fait dans l'épistémologie critique, rejouant sans cesse les enjeux d'une philosophie à l'étude d'elle-même!), a marqué d'un trait indélébile les préoccupations esthétiques des arts visuels. C'est pourquoi les «C'est incompréhensible!» de certains critiques est si offensant. De plus, ce genre de jugement à l'emporte-pièce fait fi des conservateurs, galéristes, organisateurs d'événements dont le jugement est ainsi réduit à moins que rien! Fait fi de l'histoire des courants, des formes, des opinions qui conditionnent immanquablement un jugement esthétique. Que cette histoire soit racontée, ou seulement lue par les journalistes spécialisés dans la chose artistique serait déjà une victoire presque inconcevable au Québec!

L'affaire Jean-Claude Leblond est un exemple important de ce que ces lacunes peuvent entraîner. Dans son plaidoyer, celui-ci a confondu un courant artistique pro-Borduas avec deux tendances différentes. Dans un cas, il a fait fi du développement moderne et non figuratif de l'art moderne depuis le début du siècle qui a conduit l'art vers une logique conceptuelle outrepassant le cantonnement en genres et médium bien précis. Ce développement n'est certes pas du seul ressort de l'histoire de l'art québécois et n'a pas à être étroitement limité à ce seul cas, comme on vient de le souligner. D'autre part, il a lié le développement d'un système d'intervenants universitaires, de galéristes, d'artistes et de jurys à ce développement artistique et condamné tout de go les courants en découlant. Bel exemple de syncrétisme intellectuel! Sans parler de l'irresponsabilité politique qu'il a aujourd'hui à attaquer le Conseil des arts alors que plusieurs intervenants politiques n'attendent qu'une occasion pour le soumettre à des considérations politiques. Le Conseil des arts, voyez-vous, se rapporte, à travers le ministère des Communications, au Parlement et obtient ainsi, sous demande

directe, ses argents, profitant ainsi d'une grande liberté d'action. Je ne dis pas qu'il n'y ait pas de changements à apporter à certaines de ses formules mais rien n'autorisait une telle charge à son endroit.

Je parlais précédemment de deux vérités déplorables qu'il ne fallait pas craindre d'avouer et d'affronter. J'ai beaucoup épilogué sur la première, qu'on résumerait en une insuffisance de l'information artistique. La deuxième serait le manque de respect manifesté à notre égard.

Rappelons à nouveau le déroulement des échanges entre *La Presse* et Vox Populi. Marcel Blouin et Alain Dubuc s'entendent sur une formule de présentation des photos et sur le choix des artistes. La facture même du projet, reconnaissons-le, donne peu de latitude à Alain Dubuc. Les photos ne lui ont pas été soumises à l'avance; s'il advenait que certaines ne lui plaisent pas, il est acculé au pied du mur. Voilà justement ce qui arrive ! Il recourt à sa seule échappatoire; il ne publie pas la photo du dimanche, interrompt donc la série de Raymonde April, passe outre sa participation et recommence le mercredi avec Graciela Iturbide. Il commet alors deux fautes. La première, c'est d'agir unilatéralement. En effet, Marcel Blouin, qui reçoit ce dimanche-là des artistes, journalistes, organisateurs d'événements ailleurs en Europe et en Amérique, assistant aux vernissages de ce jour, se voit contraint, pressé de questions, de reconnaître ne pas avoir été mis au courant. Que sa crédibilité soit mise en cause par cette décision, nul n'en doute ! Mais que celle-ci ait été faite sans consultation est un exemple du peu de cas qu'on fait des organisateurs d'événements en art visuel. Sans parler de l'espèce de critique implicite formulée à l'égard de Raymonde April ! Quelques jours plus tard, cette collaboration s'achèvera en queue de poisson. D'une part et surtout, parce que *La Presse* commençait à manifester certaines réticences à publier certaines images de Graciela Iturbide; d'autre part et surtout, parce que Vox Populi somme Alain Dubuc de présenter des excuses à Raymonde April et que, devant son refus, Marcel Blouin décide de cesser toute collaboration. Suivront plus tard une exposition présentant l'échange de correspondance entre les deux organismes, avec les photos «censurées» et une lettre indignée d'Alain Dubuc qui allègue, pour raisons de sa décision, des manquements à l'entente convenue quant au contenu des images.

À cet égard, notons deux choses. De l'une, le terme de censure a de quoi faire bondir un éditorialiste-en-chef. Quant à moi, je préfère parler de scotomisation. De l'autre, dans une des lettres que

nous publions ici, la thématique de Montréal apparaît davantage comme une obligation parallèle que comme une préoccupation centrale. C'est avec la publication de la première photo que cela apparaît comme un critère incontournable. Même à cela, le style ironiste, décroché, paradoxal que l'on reconnaît à Raymonde April, exercice sur la banalité et le quotidien digne du zen et des haïkus, trouve son parti dans cette évocation lointaine d'un été à Montréal *passé ailleurs*. Pied-de-nez espiègle dans lequel se tient tout l'art de Raymonde April.

Je comprends la surprise d'Alain Dubuc devant ces photos de Montréal qui n'en sont pas. Mais, je le répète, on peut s'interroger, après lecture des documents ici présentés, sur l'obligation de souscrire à ce critère et la latitude laissée à l'artiste en ce domaine. La résistance aux photos de Graciela Iturbide en est une autre preuve. D'autre part, il faut croire que le visa de sauf-conduit accordé par *La Presse* à Vox Populi dénotait moins de confiance que ce qui était apparemment entendu. Ce capital symbolique qu'on leur avait de prime abord accordé, la valeur de cette expertise qu'on leur reconnaissait, a duré jusqu'à la première difficulté rencontrée. Un tel pacte, une telle entente, reposant sur une expertise reconnue de facto, ne peut être ainsi sabordé avec autant de précipitation et sans un minimum de consultation.

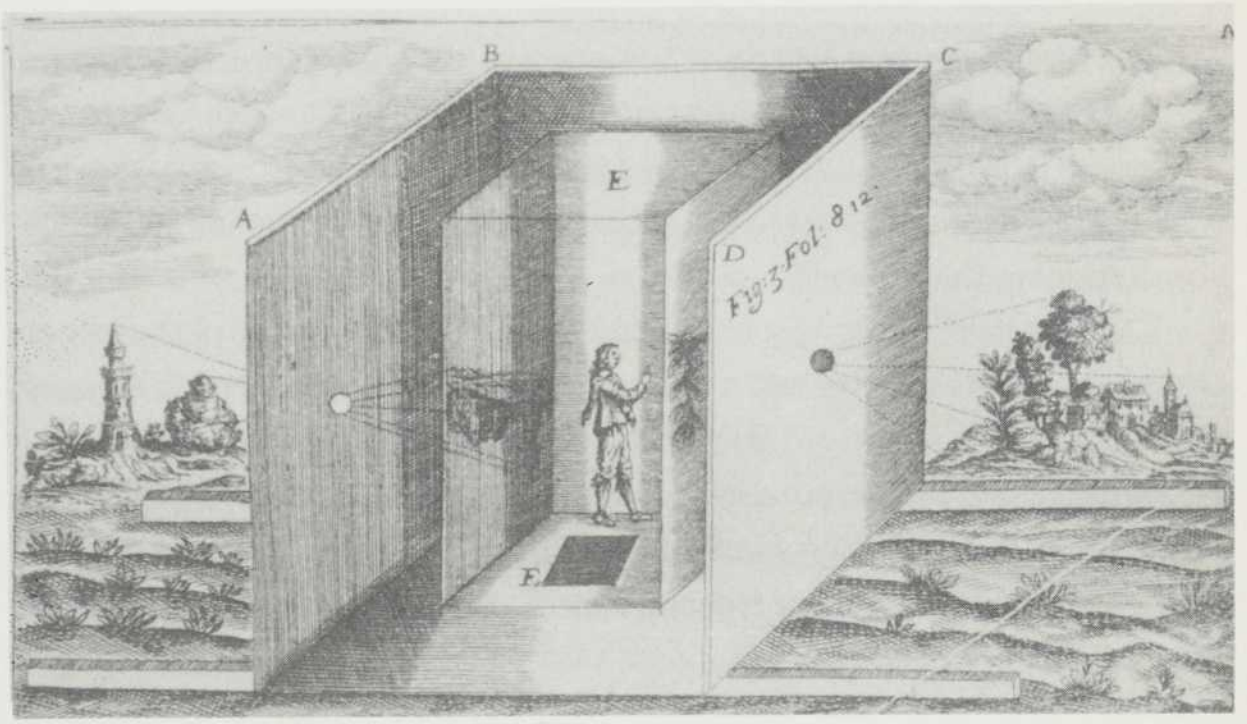
Le précédent dont parle Lise Lamarche dans son texte est certes une bonne indication de ce qui est acceptable, semble-t-il, ailleurs et pas ici. Ajoutons à cet exemple celui de la «Correspondance new-yorkaise» de Raymond Depardon qui a aussi connu ses heures de gloire. À quand la même chose ici? À quand une confiance semblable accordée à des artistes et leurs mentors? Quand cesserons-nous ici au Québec de vouloir soumettre les arts aux critères de rentabilité à tout prix, à la mode hollywoodienne, quitte à poivrer et saler le «produit» culturel d'un peu de ceci, d'un peu de cela...? L'art est peut-être un des seuls domaines où il est encore possible, avec le moins de limitations possible, de faire entendre une voix humaine qui se cherche une légitimité à travers des états d'âme qui, lorsque l'on en gratte un peu le vernis, sont ceux de tous et toutes. Ainsi, nous sommes tous cette voix et le peu de respect que nous avons à l'égard de nos artistes est un exemple du peu de respect que nous avons à notre propre endroit[2].

J'ajouterais une dernière chose. Quelque chose que je n'arrive pas à comprendre et sur quoi il me faut moi aussi faire un *mea culpa*! Comment un tel événement a-t-il pu passer inaperçu? Je

2. Rappelons le commentaire d'Ariane Mnouchkine lors du passage, en septembre dernier, du Théâtre du Soleil. Elle établissait une différence entre l'argent du peuple et le Trésor public. Un gouvernement, disait-elle en substance, qui n'accorde rien au Trésor public, à la sauvegarde du patrimoine culturel et de la vitalité artistique, ne vaut pas grand-chose!

sais bien; il y avait les articles de Jean-V. Dufresne et de Geneviève Picard, les récriminations de Jean-Claude Leblond et de Marcella Maltais qui nous occupaient tous. Mais il reste que nous devons, comme milieu des arts visuels, milieu disparate et tentaculaire, être ferme et dire : «Plus jamais !» Plus jamais ce mépris à notre égard. Plus jamais nous ne serons des quémandeurs d'argents et de subventions. Nous réclamons au contraire l'appui nécessaire pour donner à l'art québécois la place que sa qualité à elle seule aurait dû lui mériter. Nous réclamons au contraire ce qui nous est nécessaire pour enrichir une vitalité qui a été jusqu'à présent privée d'encouragements. Nous réclamons les moyens d'enrichir le peuple québécois de ses propres courants artistiques. Nous sommes en marche vers le futur. Nous explorons, cherchons, innovons. La marge d'erreur en art, avouons-le, est plus grande. Mais le temps que nous devons consacrer à la recherche est important et doit faire fi du vedettariat à tout prix, du «un livre, une pièce de théâtre, une exposition à l'année». Que l'on nous donne les moyens de rejoindre le public et de le traiter en interlocuteur intelligent et non en consommateur strictement invité à ouvrir son porte-monnaie. Nous ne lui vendons rien; nous lui donnons matière à réfléchir, spéculer, s'émouvoir et apprécier.

PORTOFOGLIO





Le bal des Sirènes, 1984 (extrait)

J'ai appris la photographie presque toute seule. Au début, son unique fonction était de documenter ma timidité et mes premiers excès. Un jour je me suis enfermée pour prendre mes premiers autoportraits. C'était en hiver. Je me suis photographiée dans le désordre de ma chambre avec la minuterie et le trépied. Ce n'était pas vraiment moi que je cherchais à montrer — je n'avais personne d'autre sous la main — mais la projection d'une existence fragmentée et fictive qui résulterait de la conjonction de plusieurs éléments du hasard : les traits de mon visage excité par la course, les tas d'objets quotidiens du décor, le vase clos de la chambre devenue théâtre, la performance aveugle de l'appareil-photo, les ombres portées par mes gestes.

Raymonde April



Tableaux sans fond, 1985
Ma table



Tableaux sans fond, 1985
La musique





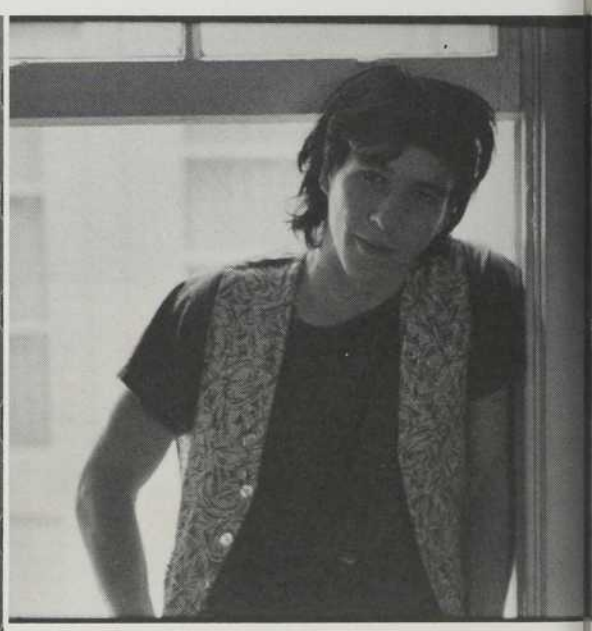








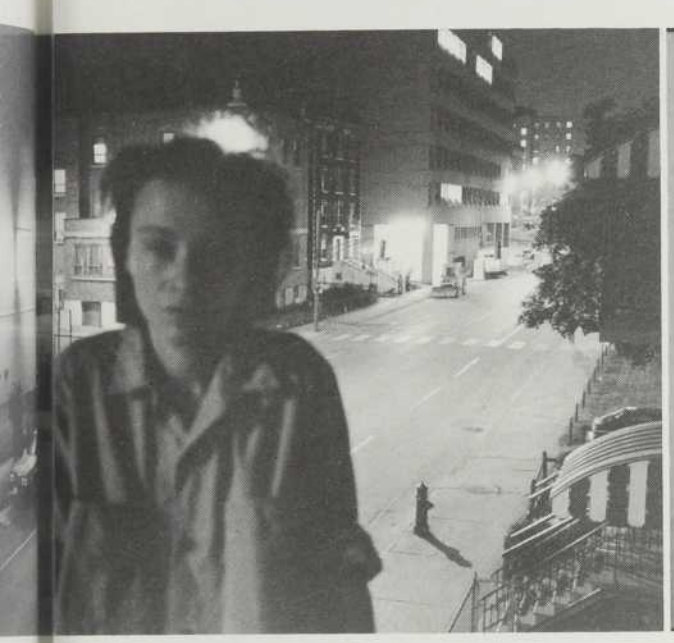


















De l'autre côté des baisers, 1985-1986



Parade, 1987 (extrait)

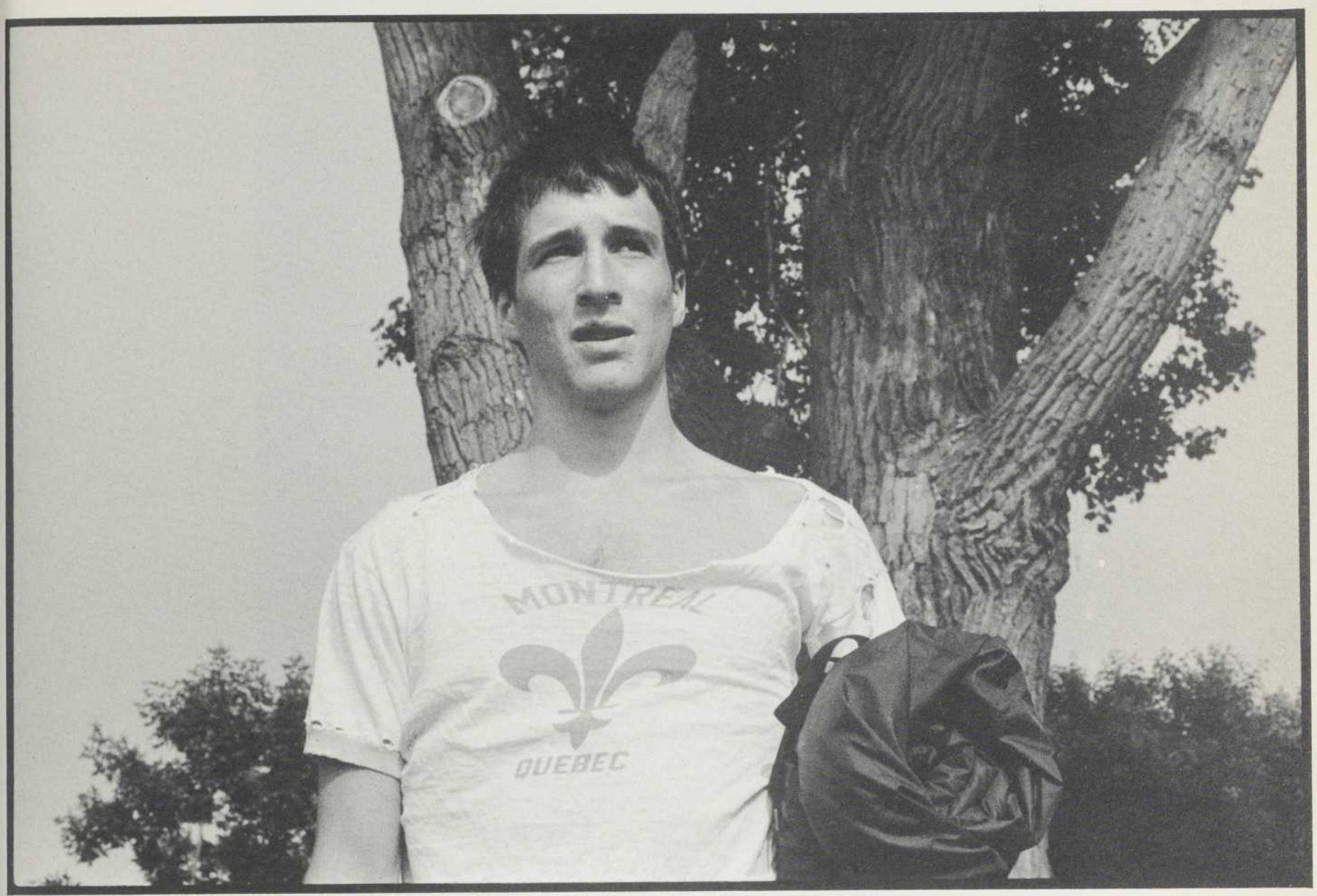
allons, je t'en supplie
mêler nos branches ailleurs
il pleut toujours ici

ni théière, ni biscuits
ni fournaise, ni tapis
plus de boucle d'oreille tombée sur le trottoir

il nous faut retourner
la rue dans tous les sens
pour entrevoir le pont



Les chansons formidables, 1987 (extraits)

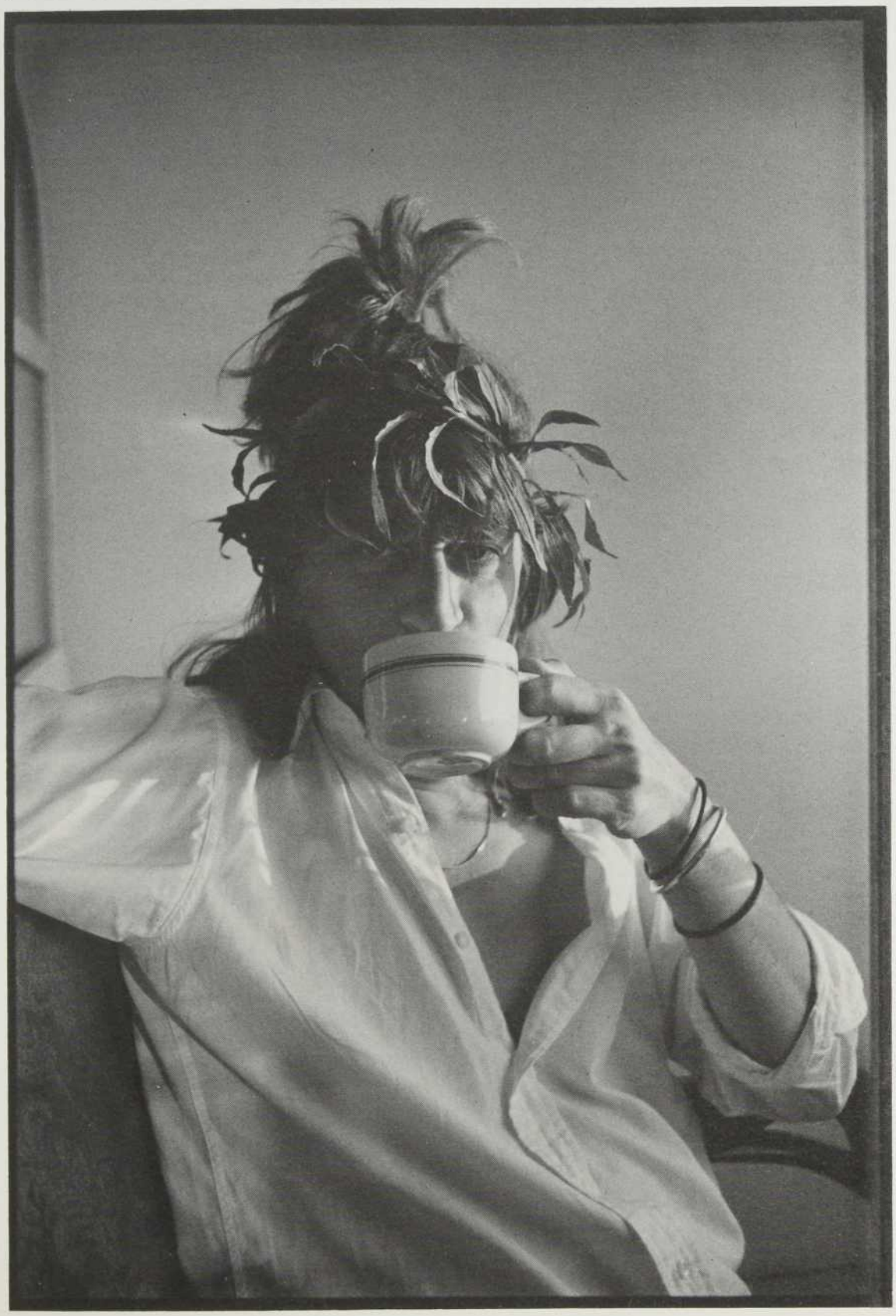


Les cœurs en bois de rêve, 1988 (extrait)

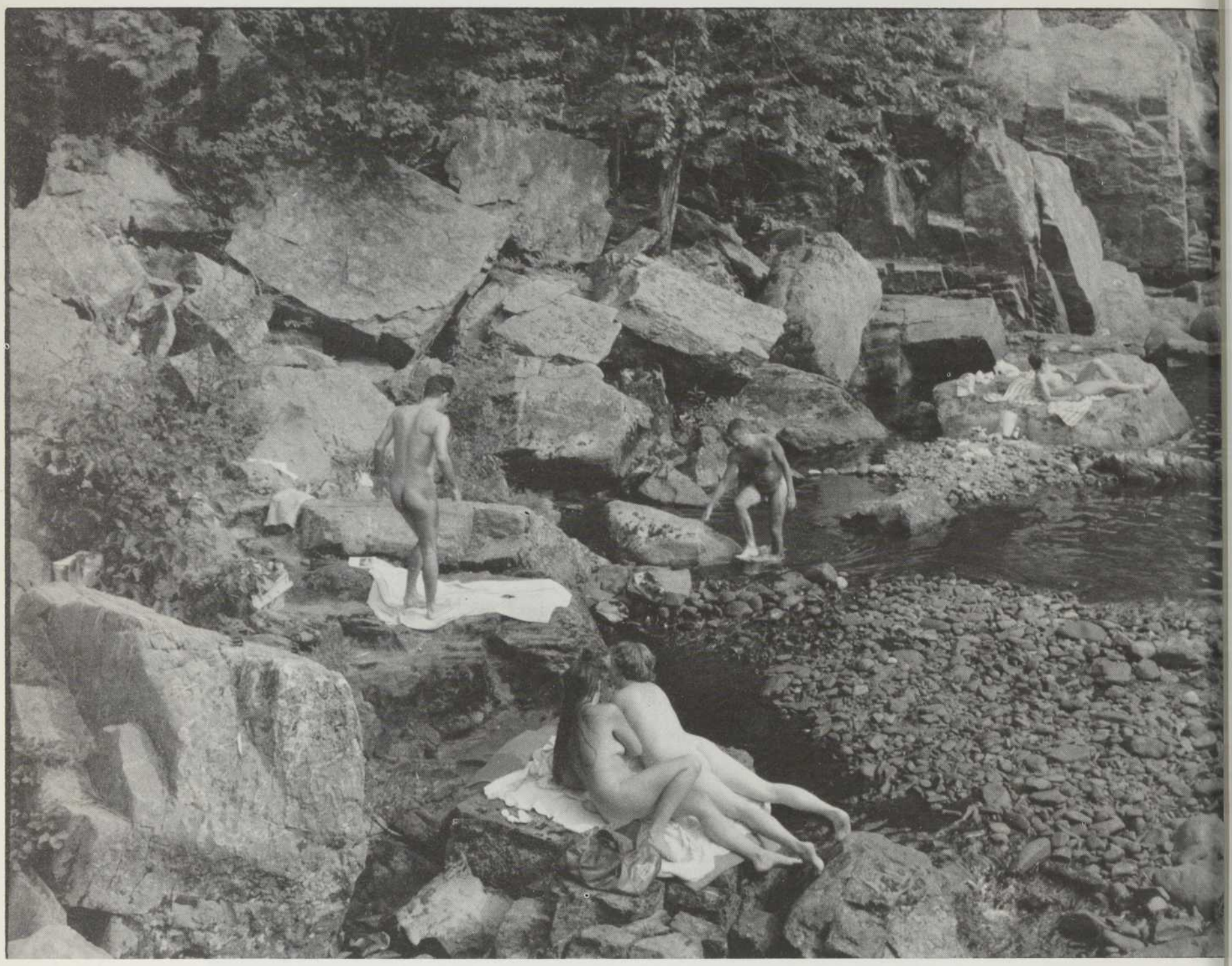




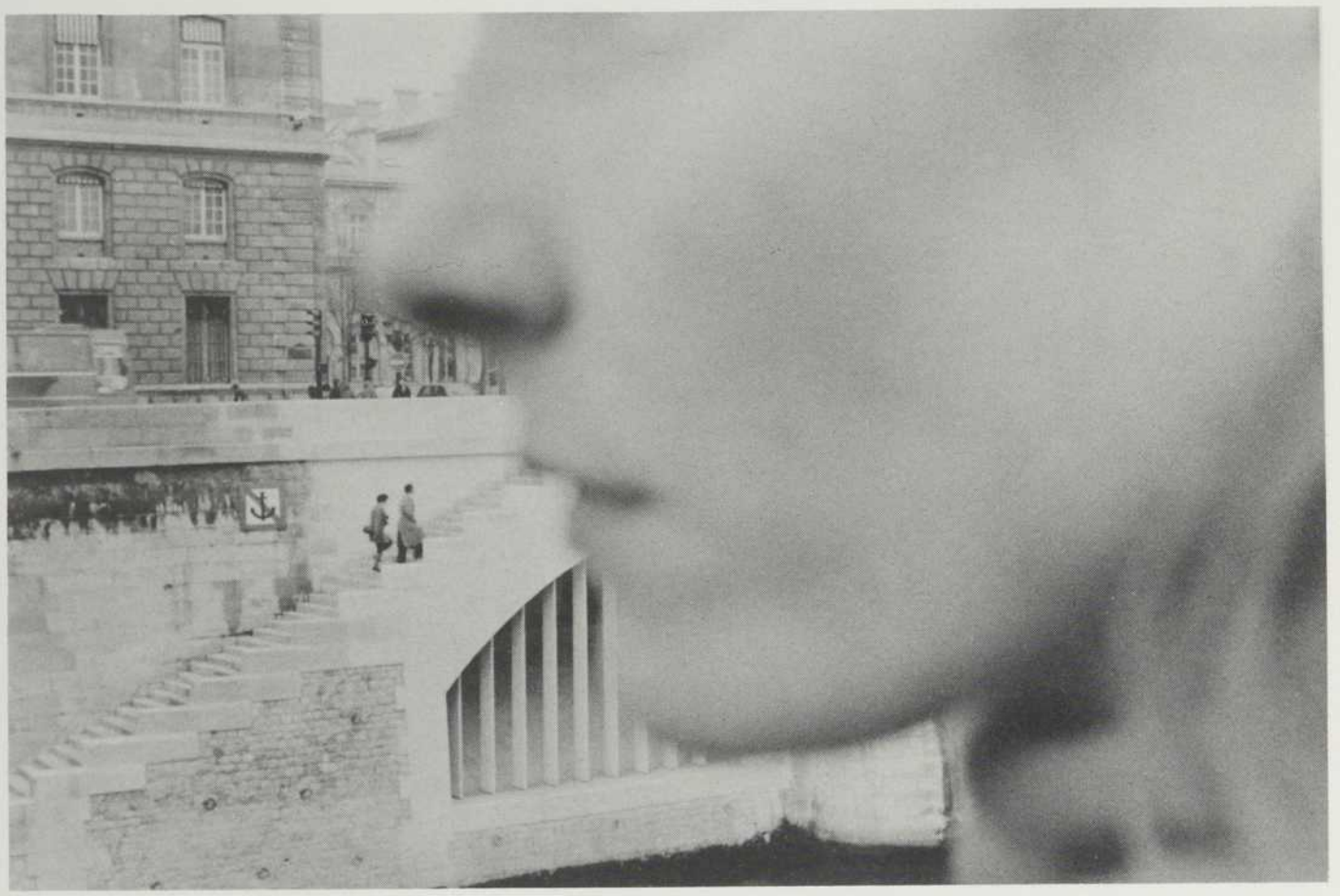




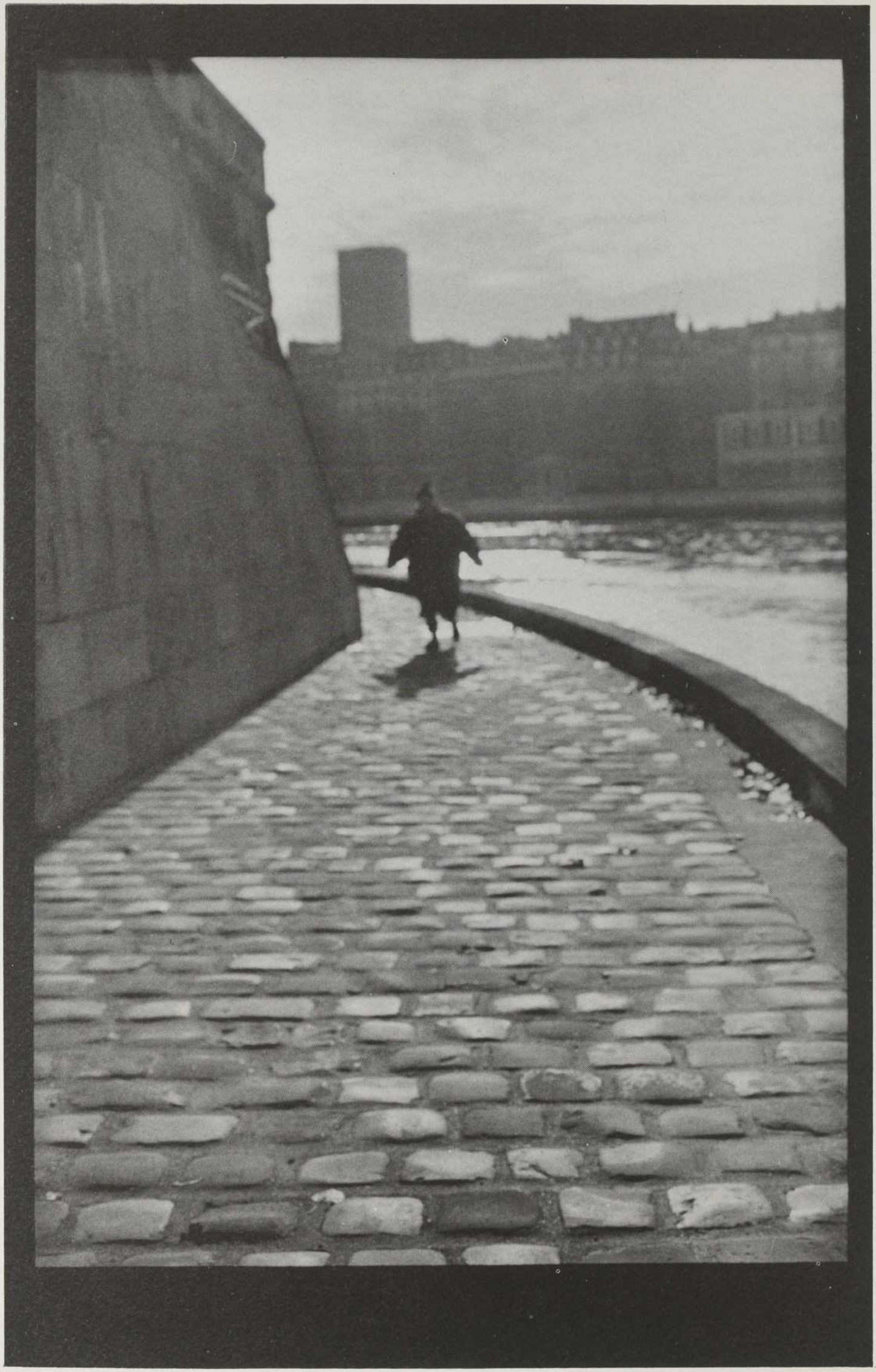
Une mouche au paradis, 1988



Journée de chutes, 1990



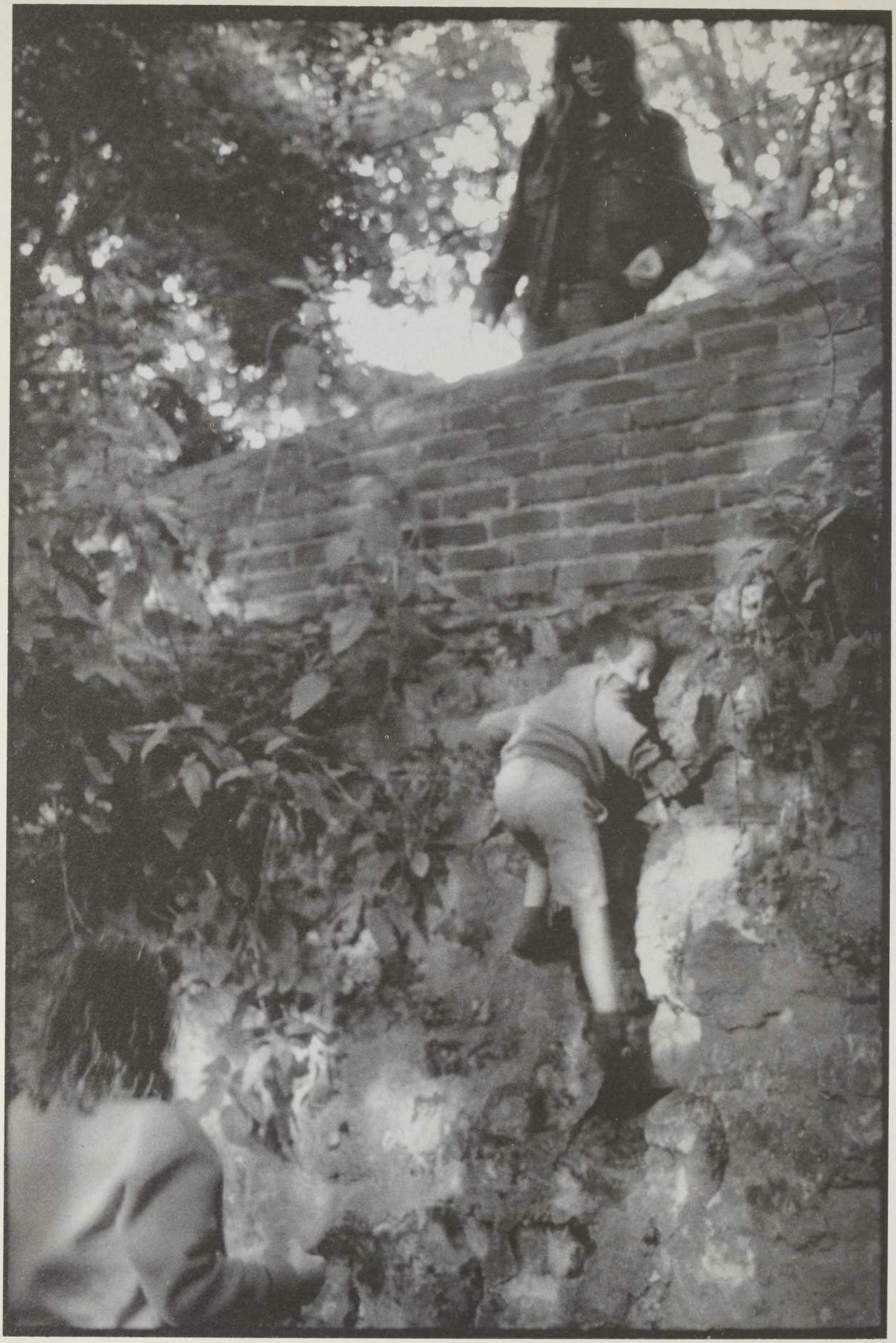
La mangeuse de pont, 1990



Les feuilles mortes, 1990



Les chefs miroirs, 1991



Grimpeur, 1989



La tasse blanche, 1991

J'aime les héros narratifs, j'aime les conteurs. J'aime les entendre transformer leur vie en la racontant. Ils disposent de toute une grammaire personnelle et d'étranges superstitions régissent leurs récits. J'ai voulu pendant longtemps que mon travail photographique soit aussi direct, aussi accessible, aussi fou que leur discours. Maintenant je m'attache de plus en plus à des visions muettes et rares. Je suis tentée d'éliminer toutes les liaisons pour ne conserver que des images autonomes. Je crois que les images gardent en elles, autour d'elles, la trace des circonstances qui ont entouré leur prise : les voix, les odeurs, le vent, et qu'il faut préserver l'espace entre les images autant que les images elles-mêmes.

(extrait de «De l'œil à l'eau», du catalogue *Raymonde April — De l'ull a l'aigua,* Fondation La Caixa, Tarragone, Espagne, 1992)

Raymonde April

Raymonde April est née à Moncton au Nouveau-Brunswick en 1953. Elle étudie d'abord au cégep de Rivière-du-Loup où elle obtient un diplôme en arts plastiques en 1972. Elle poursuit avec un baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval à Québec en 1975. Par après, elle est cofondatrice en 1977 de la galerie La Chambre Blanche, centre autogéré et voué à l'expression des propositions nouvelles de l'art actuel. Elle en est la coordonnatrice jusqu'en 1980. Elle enseigne ensuite la photographie à l'Université d'Ottawa puis à l'Université Concordia. Elle a obtenu de nombreuses bourses du Conseil des arts du Canada et du ministère des Affaires culturelles du Québec. Ses travaux ont été présentés non seulement au Québec mais aussi en Europe. Elle travaille présentement à la réalisation d'un livre sur ses travaux dont l'éditeur sera le centre d'animation et de diffusion de la photographie Vu. Elle vit et travaille à Montréal depuis 1980.

TABLE DES PHOTOS

Page 15 : André Martin, *Le parfum de la dame en noir (La dolore),* 1990, photo couleur 101 x 198 cm

Page 16 : Anne-Marie Zeppetelli, *Sans titre,* 1991, épreuve couleur sur papier, 78,5 x 100 cm (Photo : Courtoisie Galerie Chantal Boulanger)

Page 23 : Ghislaine Charest, *L'Autre, quel qu'il soit,* scène V, détail

Page 24 : Ghislaine Charest, *L'Autre, quel qu'il soit,* scène VI, détail

Page 31 : Sylvie Readman, détail du diptyque *Cinématographe,* 1991, photographie noir et blanc, 101,6 x 152,4 cm

Page 32 : Sylvie Readman, détail du diptyque *Cinématographe,* 1991, photographie noir et blanc, 101,6 x 152,4 cm (Photo : Courtoisie Galerie Samuel Lallouz)

Page 43 : Gilbert Boyer, Alain Fleischer, *À paraître,* 1991, installation dans les vitrines de l'ancienne librairie Champigny

Page 44 : Gilbert Boyer, Alain Fleischer, *Artistes en miroir,* 1991, installation (Crédit photographique : Alain Fleischer)

Page 45 : Wyn Geleynse, *A Man Trying To Explain Pictures,* 1990, installation (Photo : Courtoisie Galerie Brenda Wallace)

Page 46 : Wyn Geleynse, *A Man Trying To Explain Pictures,* 1990, détail (Photo : Courtoisie Galerie Brenda Wallace)

Page 53 : Alain Paiement, *Chantier (Building Sight),* 1991, vue intérieure, papier photographique laminé, bois-styrène, bois, métal, 350 x 350 x 350 cm (Crédit photographique : Alain Paiement)

Page 54 : Alain Paiement, *Chantier (Building Sight),* 1991, vue extérieure, papier photographique laminé, bois-styrène, bois, métal, 350 x 350 x 350 cm (Crédit photographique : Alain Paiement)

Page 55 : Irene F. Whittome, *Le musée des traces,* 1986-1989, vue partielle de l'installation (Crédit photographique : Richard-Max Tremblay)

Page 56 : Irene F. Whittome, *Le musée des traces,* 1986-1989, détail (Crédit photographique : Richard-Max Tremblay)

Page 57 : Pierre Charbonneau, *L'appel sans lendemain : ou la rencontre fortuite de deux hommes au petit matin,* détail de l'installation *Comme s'interroge l'homme dans la nuit ou les passages ne sont devenus que des horizons fermés,* 1991

Page 58 : Dominique Blain, *La république,* 1990, 147,3 x 50,8 x 50,8 cm (Crédit photographique : Denis Farley), courtoisie de la fondation Canada-Chine pour les arts et les sciences

Page 71 : Lucie Lefebvre, détail de l'installation *Salle d'urgence,* 1991, photographie Ektacolor, acrylique, sintra et bois, 132 (hauteur) x 122 (largeur) x 9 cm (profondeur)

Page 72 : Carole Conde, Karl Beveridge, *Pursuit of Excellence,* 1989-1990, Cibachrome 40,64 x 50,8 cm

Page 73 : Claude Bélanger, *Bouboule, 6 ans, intelligent,* 1991, photographie noir et blanc, 101 x 183 cm

Page 74 : Ivan Binet, *Anatomo V,* 1991, photographie noir et blanc, 106 x 72 cm

Page 85 : Pierre Ayot, *Madame Blancheville rides again,* 1974, sérigraphie, montage / plexi, 66 x 83 x 138 cm (Photo : Les Éditions L'image de l'art, Montréal)

Page 86 : Serge Tousignant, *Dessin solaire II,* 1980, sérigraphie, 40 x 50 cm (Photo : Les Éditions L'image de l'art, Montréal)

Page 87 : Bill Vazan, *Globe du Temple de Karnak à Thèbes en Égypte,* 1978, ensemble de 24 photographies noir et blanc, 213 x 213 cm (Photo : Les Éditions L'image de l'art, Montréal)

Page 88 : Pierre Boogaerts, *Feuilles II,* 1982, 59 photographies couleur, 288 x 385 cm (Photo : Les Éditions L'image de l'art, Montréal)

Page 89 : Angela Grauerholz, *Châteaux d'eau,* 1989, Cibachrome, 122 x 162,5 cm (Photo : Courtoisie Galerie Vu. Centre d'animation et de diffusion de la photographie)

Page 90 : Patrick Altman, *Instabili,* 1992, Photographie noir et blanc, verre, humidificateur et projecteur diapositive, 1000 photographies et plaques de verre, 690 x 975 cm, 3 éléments : 150 x 290 cm ; 121,9 x 121,9 cm et 137,5 x 90 cm (Photo : Courtoisie Galerie Vu. Centre d'animation et de diffusion de la photographie)

LISTE DES EXPOSITIONS

La liste qui suit est un simple aide-mémoire des expositions tenues au cours de la saison 1991-1992. Elle respecte un ordre chronologique, allant du 1er juillet 1991 au 1er juillet 1992. Les expositions finissant après cette première date et commençant avant la seconde sont donc ici répertoriées. On y trouve, lorsque disponibles, le titre de l'exposition, suivi du ou des noms des artistes exposants, avec l'identification de la galerie et les dates de l'événement.

Comme l'année dernière, notre critère de répertoriage a été que la photographie devait être une préoccupation centrale, technique ou théorique, au sein de l'exposition. Nous avons aussi aménagé une section spéciale pour les expositions présentées dans le cadre de l'événement biannuel du *Mois de la Photo à Montréal* et correspondant aux trois thématiques choisies par les organisateurs. D'autres expositions, tout en se maintenant dans son sillage et faisant donc partie de l'événement, sont toutefois répertoriées au même titre que les autres.

Encore une fois, faute de données complètes en la matière, cette liste n'est pas exhaustive.

Mois de la Photo à Montréal

1er volet : *L'Autobiographie*

Le corps vacant, Helen Chadwick, Doris Cypit, johnide, Edvard Munch, Anne Noggle, Brian Piitz, Rudolf Schwarzkogler, Sandra Semchuk, Jo Spence, **Musée d'art contemporain**, du 4 août au 27 octobre 1991

Al McWilliams, **Galerie Samuel Lallouz**, du 31 août au 28 septembre 1991

Hollis Frampton, **Galerie de la Cinémathèque québécoise**, du 4 septembre au 1er octobre 1991

L'Autobiographie, Raymonde April, Nomi Kaplan, Sara Leith, Charlie Murphy, **Maison de la culture Frontenac**, du 6 au 29 septembre 1991

A Man Trying to Explain Pictures, Wyn Geleynse, **Galerie Dare-dare**, du 7 au 29 septembre 1991

L'Autobiographie de George Steeves, **Galerie Vox**, du 7 septembre au 6 octobre 1991 (production du **Musée canadien de la photographie contemporaine**)

Blind Mat(t)er 1990-91, Marian Penner-Bancroft, **Galerie Brenda Wallace**, du 7 septembre au 12 octobre 1991 (production de la **Galerie Brenda Wallace**)

Georges Bogardi, April Hickox, Stuart Mueller, **Galerie Skol**, du 7 au 29 septembre 1991

Coming to Death's Door, Sandra Semchuk, **Galerie Chantal Boulanger**, du 7 septembre au 5 octobre 1991

Lofos Nymphon, Helen Chadwick, **Galerie Oboro**, du 7 septembre au 6 octobre 1991

Personal Observatory, Madelon Hooykaas, Elsa Stansfield, **Galerie La Centrale**, du 7 septembre au 6 octobre 1991

Photographies de John Max, **Dazibao. Centre de photographies actuelles**, du 7 septembre au 6 octobre 1991

De mémoire, Nancy Barton, Michel Campeau, Jordi Guillumet, Vid Ingelevics, George Johnston, Robert Langlois, Hannah Maynard, Michal Rovner, Cheryl Simon, Mary Traill, **Maison de la culture Mercier**, du 10 septembre au 27 octobre 1991

Ligne de temps, Jacques Leduc, **Galerie du SAC de l'Université de Montréal**, du 10 septembre au 3 octobre 1991 (production du **Service des activités culturelles de l'Université de Montréal**)

2e volet : *L'Amérique latine*

Visiones : photographie mexicaine actuelle

Visiones, Flor Garduño, Laura Gonzalez, Salvador Lutteroth, Eniac Martinez, Carlos Somonte, Gerardo Suter, **Maison de la culture Côte-des-Neiges**, du 4 au 29 septembre 1991

Visiones : Graciela Iturbide et le Mexique mystique, **Maison de la culture de la Petite Patrie**, du 7 septembre au 6 octobre 1991

Más allá : photographes canadiens en Amérique latine

Más allá, Lorne Greenberg, **Galerie Trois Points**, du 4 au 28 septembre 1991

Más allá, Ron Benner et Larry Towell, **Maison de la culture Plateau Mont-Royal**, du 3 au 29 septembre 1991

Más allá, Alain Chagnon et Rafael Goldchain, **Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce**, du 6 septembre au 6 octobre 1991

3e volet : *Appel aux jeunes photographes*

Patrizia D'Aloisio, Linda Dawn Hammond, Guy Fréchette, Steffani Friderez, Anne Marchessou, Jean-Jacques Ringuette, Jin-me A. Yoon, **Maison de la culture Marie-Uguay**, du 6 septembre au 6 octobre 1991

Torie A. Toward, **Galerie Frédéric Palardy**, du 7 au 25 septembre 1991

Stephan Ballard, Sophie Jodoin, **Galerie du SAC de l'Université de Montréal**, du 10 septembre au 3 octobre 1991

Programmation courante

Rétrospective 90-91, Robert Fournier, **Occurrence. Espace d'art et d'essai contemporains**, du 24 juin au 24 août 1991

Le Jardin du Luxembourg, Ian Paterson, **Centre canadien d'architecture**, du 17 juillet au 10 novembre 1991

Foto friends. Toutes ces images, Freddie Aronson, Miall Burnett, Tish Connors, Michael Robert Gaudet, Ginger Giakinto, Jim / Jimm, Robert Lapointe, Sandra Levin, Howard

Morris, Ella Pelrin, Nik Pogue, Brian Purcell, Sékai, Paul Stokvis, **Galerie Sékai**, du 1er août au 14 septembre 1991

Anne-Marie Zeppetelli, **Galerie Chantal Boulanger**, du 10 au 31 août 1991

101 visages, Eddlyn Desruisseau, Benoit Aquin, **Galerie L'Image des photographes**, du 13 août au 14 septembre 1991

Visions 91, Lorna Brown, Barbara Claus, Dan Graham, Lucie Lefebvre, Alain Paiement, Jeff Wall, Kelly Wood, **les Cents jours de l'art contemporain à Montréal**, du 15 août au 3 novembre 1991

Copiphotographies, Eduardo Aquino, Jacques Charbonneau, Pierre Fournier, Marvin Gasoi, Georg Mühleck, Ariane Thézé, Serge Tousignant, **Centre Copie-Art**, du 22 août au 5 octobre 1991

Rétrospectives, D. Sanders, **Galerie Ersatz**, du 22 août au 3 septembre 1991

Barbacanes, Barbara Claus, **Musée de la ville de Lachine**, du 24 août au 20 octobre 1991

Sylvie Readman, **Galerie Samuel Lallouz**, du 31 août au 28 septembre 1991

La Mémoire des pierres, Éric Daudelin; *La Folie de Prométhée,* Randy Saharuni, **Centre d'exposition Circa**, du 31 août au 28 septembre 1991

Photographies de L. Segel, **Bibliothèque de Pointe-Claire**, septembre 1991

Marc Laberge, **Photogramme**, du 2 au 30 septembre 1991

Une traversée des apparences, Anne de Guise, Daniel Gauvin, **Complexe Desjardins**, du 3 au 15 septembre 1991

«Life is a bitch and then you die», Robert Pierre Venne, **Bar La Cervoise**, du 4 au 25 septembre 1991

Empreintes mimétiques, Ginette Bouchard, **Galerie Simon Blais**, du 4 au 28 septembre 1991

Hidden Agenda, Jon Baturin, **Galerie III**, du 4 au 30 septembre 1991

Le Paysage : Huit photographes canadiens, Robert Bourdeau, Edward Burtynsky, Lorraine Gilbert, Richard Holden, Thaddeus Holownia, David McMillan, Mark Ruwedel, Gary Wilson, **Galerie d'art de Concordia**, du 5 septembre au 19 octobre 1991

Portraits, autoportraits et représentation(s), Richard Baron, Véronique Boncompagni, Donigan Cumming, Mario Gigli, Damien Hustinx, Clint Imboden, Boaz Tal, **Galerie Photogramme**, du 5 septembre au 5 octobre 1991

Ethon Eisenberg, Mikki Graznik, Pierre Leblanc, Janice McLaren, Laurie Mac Millan, Petra Mueller, Jin-me A. Yoon, **Galerie Le Bourget**, du 6 au 30 septembre 1991

Consensus Gentium, Afarin Radjaei B., Yassaman Ameri, **Centre Strathearn**, du 6 au 20 septembre 1991

En coulisses (Backstage), R. Walker, **Galerie Brenda Wallace**, du 7 septembre au 12 octobre 1991

Complexity, Peter Hutchinson, **École d'architecture de l'Université McGill**, du 7 au 21 septembre 1991

Croisade. Chroniques de fin de siècle, Ginette Prince, **Galerie Optica**, du 7 septembre au 6 octobre 1991

Recent Landscape Work, Mark Ruwedel, **Galerie Barbara Silverberg**, du 7 septembre au 28 septembre 1991

Rêves en soi, séquences mortelles et autres, Dragos Ilie; *Fenestration,* Roger Latour; *Le Parc*

du Valentin, Attilio Merlo; *Rébus,* Vidar Neuhof; *Intimité(e)s,* Robert Pierre Venne, **Centre Benjamin Brancusi**, du 9 au 20 septembre 1991

Brésil au quotidien, Aldo Vitturini, **Institut italien de la culture**, du 9 septembre au 6 octobre 1991

Le Cénotaphe photographié, Dragos Ilie, Roger Latour, Vidar Neuhof, **Galerie Observatoire 4**, du 10 au 22 septembre 1991

André Clément, **Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit**, du 10 au 28 septembre 1991

Sites singuliers, Joanne Tremblay, **Galerie d'art du Collège Lionel-Groulx**, du 11 septembre au 3 octobre 1991

À corps ouvert, Francine Gagnon, **Espace Thérèse Cadrin-Petit**, du 12 au 29 septembre 1991

«Gatepost» : Vestiges urbains, Paul-Émile Rioux, **Galerie Montréal Images**, du 12 septembre au 5 octobre 1991

Photo-Vidéo, Emmanuel Avenel, Christiane Desjardins, Marie-France Giraudon, Gabrielle Schlœsser, Diane Tremblay, **Galerie de l'Université du Québec à Montréal**, du 13 septembre au 6 octobre 1991

Zones d'extase, Nicole Jolicœur, **Galerie Articule**, du 14 septembre au 13 octobre 1991

Photographie des années 80, Robert Bédard, **Galerie Lieu Ouest**, du 14 septembre au 12 octobre 1991

Paysage / Paysages, Arlène Dubo, Geoffrey James, Lucie Lefebvre, Marc Ruwedel, Gabor Szilasi, **Occurrence. Espace d'art et d'essai contemporains**, du 15 septembre au 20 octobre 1991

Nomade, Serge Jongué, **Restaurant Les deux calaos**, du 16 septembre au 15 octobre 1991

Personal Exposures, Elliot Erwitt, **Galerie L'Image des photographes**, du 17 septembre au 24 octobre 1991

L'Édifice, René Désilets, **Bibliothèque centrale de la ville de Montréal**, du 17 septembre au 27 octobre 1991

Le Plaisir d'être ensemble, Irène Mayer, Eva Quintas, **Galerie Espace Global**, du 18 septembre au 6 octobre 1991

Portraits de chorégraphes, Peggy Jarrell Kaplan, **Galerie John A. Schweitzer**, du 19 septembre au 6 octobre 1991

Les Jardins imprévus, Danielle Hébert, François Plamondon, **Centre Strathearn**, du 22 septembre au 17 octobre 1991

Robert Boudreault, **Galerie Pink**, octobre 1991

Paysages de la Chine et du Canada, Robert Fournier, **Bibliothèque Saint-Luc**, octobre-novembre 1991

Les Lumières et les premiers autochromistes, **Cinémathèque québécoise**, du 1er octobre au 17 novembre 1991

Points de fuite, Francine Desmeules, **4040**, du 10 octobre au 3 novembre 1991

Photos des Territoires du Nord-Ouest, R. Fumoleau, **Centre Saint-Pierre**, du 11 au 13 octobre 1991

Jeune photographie, Karole Biron, Julie Gascon, André Harvey, Andrew Olcott, Pierre Plante, **Dazibao. Centre de photographies actuelles**, du 12 octobre au 10 novembre 1991

Gaudi, visionnaire, Clovis Prévost, **Maison de la culture La Petite Patrie**, du 16 octobre au 17 novembre 1991

Le Projet La Presse — Le Mois de la Photo à Montréal, **Galerie Vox**, du 16 octobre au 3 novembre 1991

Les Souvenirs oubliés, Pierre Gauvin, **Galerie Lieu Ouest**, du 26 octobre au 16 novembre 1991

Holly King, **Galerie Stewart Hall**, du 27 octobre au 1er décembre 1991

L'Empreinte des jours, Patrick Accolla et Yannick Geffroy, **Salle de muséologie Marius-Barbeau**, du 28 octobre au 12 novembre 1991

Artistes de la relève en technologie (1er volet), Carole Baillargeon, Jean Dubois, Marie-Claude Mainguy, Luce Pelletier, **Centre Copie-Art**, du 30 octobre au 23 novembre 1991

Robert Fournier, **Galerie L'Image des photographes**, novembre-décembre 1991

Prêt, portraits, j'y vais, F. A. Mignault, **Galerie Espace Global**, novembre-décembre 1991

Richard Notkin, **Galerie Dominion**, du 9 au 23 novembre 1991

Un siècle de Lumière ou Trois vies dans la photographie, **Cinémathèque québécoise**, du 19 novembre au 22 décembre 1991

Line Blouin, Mariela Borello, Mary Sui-Yee Wong, **Galerie Articule**, du 16 novembre au 15 décembre 1991

Regard sur un batey en République Dominicaine, Richard Boily, **Habitat Sainte-Camille**, du 16 au 21 novembre 1991

Portraits d'artistes, Yves Nantel, **Galerie Lieu Ouest**, du 21 novembre au 21 décembre 1991

Artistes en miroir, Gilbert Boyer et Alain Fleischer, **Galerie Optica**, du 23 novembre au 21 décembre 1991 (avec une intervention «Hors les murs» intitulée «À paraître», **Librairie Champigny**, du 20 au 30 novembre 1991)

Les Traversées du paysage, Sylvie Readman; Serge Tousignant dans la deuxième salle, **Galerie Samuel Lallouz**, du 23 novembre au 28 décembre 1991

Artistes de la relève en technologie (2e volet), Eduardo Aquino, Jean-François Côté, Louis Lapointe, Daniel-Jean Primeau, **Centre Copie-Art**, du 27 novembre au 21 décembre 1991

Richard-Max Tremblay, **Galerie Brenda Wallace**, du 30 novembre au 11 janvier 1992

Portraits, A. Bourbonnais et S. Boisvert, **les Foufounes électriques**, décembre 1991

Photos de Paris, André LeCoz, **Restaurant le Paris**

Michel Fréchette, **Galerie John F. Kennedy**, du 7 décembre au 17 janvier 1992

Les Montréalais, Photos d'ici et d'ailleurs, W. Layouni, **Centre communautaire Côte-des-Neiges**, du 6 au 17 janvier 1992

Sepulcrum, Luc Béland, **Galerie Graff**, du 9 janvier au 9 février 1992

Marc de Guerre, **Dazibao. Centre de photographies actuelles**, du 11 janvier au 9 février 1992

Copies non conformes, Pierre Ayot, Philippe Boissonnet, Jacques Charbonneau, Pierre Dostie, Jocelyn Fiset, Pierre Fournier, Richard Garneau, Marvin Gasoi, Louisette Gauthier-Mitchell, Elisabeth Heller, Jürgen Kierspel, Peter Krausz, Serge Langlois, Tim Yum Lau, Pierre Leblanc, Serge Lemoyne, Denis Malo, Joseph Marcil, Michel Martineau, Georg Mühleck, Barbara Rauch, Sylvie Readman, Denis Rousseau, Vanci Stirneman, Ariane Thézé, Serge Tousignant, **Centre Copie-Art** à la **Maison de la culture Mercier**, du 12 janvier au 16 février 1992

Intérieur Jour, Claude-Philippe Benoit, **Galerie Brenda Wallace**, du 18 janvier au 22 février 1992

Notes sur le cinématographe, Bertrand Carrière, **Maison de la culture Frontenac**, du 10 février au 8 mars 1992

Rollande Palardy, **Bibliothèque municipale de Longueuil (succursale Claude-Henri Grignon)**, du 11 février au 1er mars 1992

Comme des îles, Richard Baillargeon, **Dazibao. Centre de photographies actuelles**, du 22 février au 22 mars 1992

Archives personnelles de Gérald Godin et Gordon Sheppard, **Galerie Pink**, du 26 février au 15 mars 1992

Habits d'objets, Lucie Lefebvre, **Galerie Brenda Wallace**, du 29 février au 4 avril 1992

Jardin de la mémoire, Sarla Voyer, **Centre d'exposition Circa**, du 29 février au 4 avril 1992

Dialogues : 35 artistes femmes, Jocelyne Alloucherie, Raymonde April, Dominique Blain, Eva Brandl, Sheila Butler, Evelyn Coutellier, Suzanne Funnell, Betty Goodwin, Angela Grauerholz, Spring Hurlbut, Nicole Jolicœur, Holly King, Wanda Coop, Isabelle Leduc, Liz Magor, Sandra Meigs, Monique Mongeon, Carroll Moppett, Louise Noguchi, Monique Régimbald-Zeiber, Suzanne Schelle, Mary Scott, Sylvia Sasdie, Barbara Steinman, Françoise Sullivan, Joanne Tod, Barbara Todd, Martha Townsend, Renée Van Halm, Carol Wainio, Colette Whiten, Irene F. Whittome, Joyce Wieland, Ingrid Yuille, **Centre international d'art contemporain de Montréal**, du 5 mars au 26 avril 1992

Singuliers / Pluriels, L. Gauthier-Mitchell, L. Belley, N. Jolicœur..., **Galerie de l'Université du Québec à Montréal**, du 6 mars au 5 avril 1992

Carbones, Robert Bédard, **Galerie Lieu Ouest**, du 7 mars au 4 avril 1992

Wilt on, Sophie Bellissent, **Galerie Vox**, du 13 mars au 16 avril 1992

Richard-Max Tremblay, **Galerie Graff**, du 19 mars au 12 avril 1992

De la curiosité, petite anatomie d'un regard (1er volet), Lynne Cohen, Paul den Hollander, Joel-Peter Witkin, **Dazibao. Centre de photographies actuelles**, du 28 mars au 26 avril 1992

Georges S. Zimble, **Galerie L'Image des photographes**, avril 1992

Visages du Mile-End, Michel Tremblay, **Bibliothèque Mile-End**, du 1er au 30 avril 1992

Œuvres récentes, Josée Pellerin, **Galerie Dare-dare**, du 4 avril au 2 mai 1992

Conversations avec l'invisible, Bertrand Carrière, **Maison de la culture Côte-des-Neiges**, du 8 au 30 avril 1992

(XYZ), Pierre Antoine, François Élie, Alain Paiement, **Galerie Optica**, du 11 avril au 9 mai 1992

Intérieur Jour, Claude-Philippe Benoît, **Galerie d'art de Concordia**, du 23 avril au 6 juin 1992

Raymonde April et Marie-Chrystine Landry, **Galerie Verticale — Art contemporain**, du 23 avril au 24 mai 1992

L'Autre, quel qu'il soit, Ghislaine Charest, **Galerie Vox**, du 25 avril au 24 mai 1992

Seul... auprès de Lafontaine, Daniel Cournoyer, **Maison de la culture du Plateau Mont-Royal**, du 1er au 31 mai 1992

De la curiosité, petite anatomie d'un regard (2e volet), John Coplans, Joan Fontcuberta, Roberto Pellegrinuzzi, **Dazibao. Centre de photographies actuelles**, du 2 mai au 31 mai 1992

Tableaux photographiques, Serge Tousignant, **Galerie Samuel Lallouz**, du 2 au 30 mai 1992

Présence silence, Barbara Steinman, **Galerie Oboro**, lancée le 9 mai 1992
Parcours d'une œuvre, Jocelyne Alloucherie, **Centre international d'art contemporain de Montréal**, du 15 mai au 5 juillet 1992
Survol, Brian Merrett, **Centre Saydie Bronfman**, du 19 mai au 17 juin 1992
Les nouveaux visages de la photo, **Galerie L'Image des photographes**, du 20 au 25 mai 1992
Le Jardin secret, Kate McCormick, **Galerie Vox**, du 30 mai au 28 juin 1992
The Bed of Want, Sorel Cohen, **Galerie Samuel Lallouz**, du 6 juin au 11 juillet 1992

COLLABORATEURS ET COLLABORATRICES

Christine BERNIER, historienne de l'art, est responsable des services éducatifs au Musée d'art contemporain. Elle a agi à titre de conservatrice ou d'auteure invitée pour différentes expositions et a collaboré à diverses revues dont *Parachute, Espace, Trois, De l'estampe, Estuaire.*

Sylvain CAMPEAU est critique d'art visuel, collaborateur aux revues *ETC Montréal*, *Parachute*, *Spirale*, *Noir d'encre* et *C Magazine.* Il assume la direction du bilan *Plaques sensibles.*

Guy Sioui DURAND, Huron Wendat, est sociologue d'art actuel, membre du collectif Inter / Le lieu de Québec, organisme-responsable de la galerie Le lieu et de la revue *Inter.* Il se définit lui-même comme complice des artistes.

Lise LAMARCHE est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Ses écrits sur la photographie, parfois textes d'humeur, ont été publiés dans de nombreuses revues d'art.

Johanne LAMOUREUX, théoricienne et historienne de l'art, est professeure adjointe à l'Université de Montréal où elle enseigne l'art actuel et les méthodologies contemporaines. Elle a récemment contribué au catalogue de l'exposition *Pour la suite du monde,* (Montréal, M.A.C.M., 1992) et à *Silvia Kolbovski XI Projects,* (New York, Border Editions, 1992).

Françoise LE GRIS est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et actuellement directrice de la maîtrise en études des arts. Ses champs de recherche sont, entre autres, l'art et la poésie modernes, l'art d'après-guerre en Europe, la photographie contemporaine. Elle a agi comme conservatrice pour plusieurs expositions au Québec et à l'étranger et fait aussi de la critique d'art.

Denis LESSARD est un artiste multidisciplinaire dont la production en performance, livre d'artiste et installation est fréquemment liée au fait photographique. Il est aussi l'auteur de plusieurs essais de catalogues, articles de revue et feuillets d'exposition sur la photographie québécoise actuelle et ses prolongements. Il a notamment contribué au recueil *Treize essais sur la photographie* publié en 1990 par le Musée canadien de la photographie contemporaine.

Manon RÉGIMBALD est rédactrice en chef du périodique *ETC Montréal.* Elle a aussi été collaboratrice aux revues *Esse* (1984-1987), *Espace, Protée* et *Horizons philosophiques.* Elle vient de terminer une thèse de doctorat sur les éléments de sémiotique en installation et s'est récemment engagée dans des études postdoctorales.

Errata : Il y a eu une erreur de retranscription dans le dernier *Plaques sensibles*. Le titre de l'article de Guy Bellavance n'était pas « Des arts plastiques aux arts visuels, Nicole Jolicœur et l'art de l'expression » mais bien « Des arts plastiques aux arts visuels : Nicole Jolicœur et l'art de l'exposition ».

Achevé d'imprimer en mars 1993
chez Ginette Nault et Daniel Beaucaire
à St-Félix de Valois, P.Q.

Plaques sensibles 2 est un bilan exclusivement consacré aux événements concernant une photographie de plus en plus partie intégrée aux arts visuels en général. De concert avec l'installation, la photographie actuelle se fait prépondérante et prend graduellement la place qu'occupait auparavant la peinture. Carte maîtresse et plaque tournante des arts, elle reflète les préoccupations esthétiques de notre temps.

Plaques sensibles 2 regroupe ici une section, *De visu,* où carte blanche est donnée à des critiques pour juger de l'importance des événements de l'année écoulée. *Perspectives* vient apporter une vision plus globale des deux dernières générations de photographes et un répertoire critique des événements et des organismes qui, à Québec et ailleurs, se consacrent eux aussi à la photographie. Puis, *Polémique* donne voix à un différend qui a opposé un de nos grands quotidiens et le *Mois de la Photo à Montréal.*

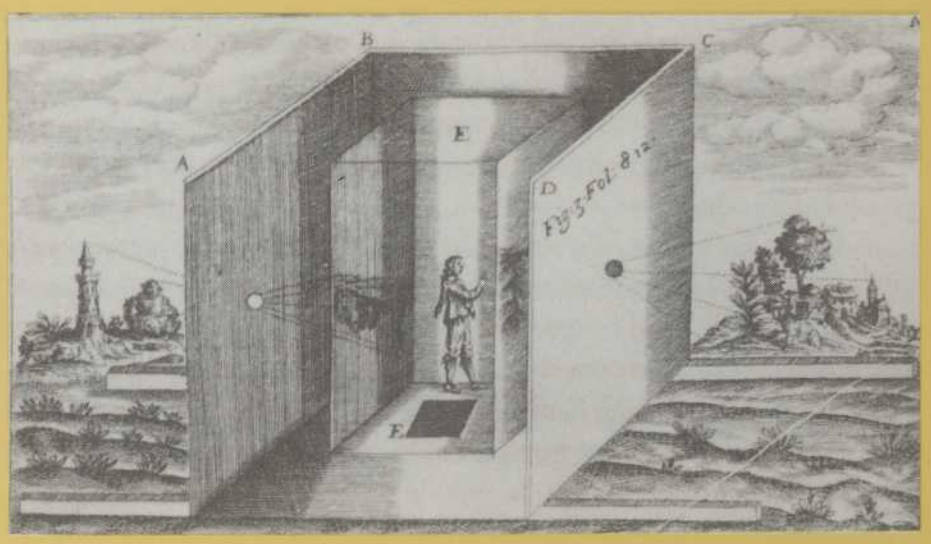
Une correspondance entre **Marcel Blouin, Alain Dubuc** *(La Presse)* et **Raymonde April**, révélatrice pour ceux qui s'intéressent à la réception de la photo actuelle, est présentée dans nos pages. Finalement, *Portofoglio* nous présente un regroupement inédit des œuvres de **Raymonde April**, artiste nationalement et internationalement reconnue.

Sont aussi reproduites des œuvres de :

Jocelyne Alloucherie • Patrick Altman • Pierre Ayot • Claude Bélanger • Ivan Binet • Dominique Blain • Pierre Boogaerts • Gilbert Boyer • Ghislaine Charest • Pierre Charbonneau • Carole Conde/Karl Beveridge • Alain Fleischer • Wyn Geleynse • Angela Grauerholz • Graciela Iturbide • Lucie Lefebvre • André Martin • Alain Paiement • Sylvie Readman • Serge Tousignant • Bill Vazan • Irene F. Whittome • Anne-Marie Zeppetelli

Ont aussi apporté leur contribution à ce second numéro :

Christine Bernier • Sylvain Campeau
Guy Sioui Durand • Lise Lamarche
Johanne Lamoureux • Françoise Le Gris
Denis Lessard • Manon Régimbald



ISBN 2-89272-076-1