CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 110



MIGRATION

Michel Huneault
Richard Mosse
Émilie Serri

—

David Goldblatt
Andreas Gursky
Femmes photographes du monde arabe
Anne-Marie Proulx
Donigan Cumming
Eva Brandl
Joey Morgan
Lucie Rocher

—

Guillaume Simoneau
Kristine Potter

—

—

Afterlife
Photography as Collaborative
Michel Campeau

—

PAROLES / VOICES
Louise Déry

—

AUTOMNE / FALL 2018
EN KIOSQUE JUSQU'AU 18 JANVIER 2019
ON NEWSSTANDS UNTIL JANUARY 18, 2019
CANADA 12,50 $ / USA $12.50 / EUROPE 12.50 €

10
0 74470 70384 6



CIEL VARIABLE

N° 110 / SEPTEMBRE 2018 – JANVIER 2019 / SEPTEMBER 2018 – JANUARY 2019

MIGRATION

MICHEL HUNEAULT
Roxham

RICHARD MOSSE
The Castle

ÉMILIE SERRI
The Space Between the Seconds

05 **Éditorial**
Passage des frontières
Crossing Borders
Jacques Doyon

11 **Présentation thématique**
Thematic introduction

12 **Une œuvre intersubjective pour repenser le phénomène des migrations**
An Intersubjective Artwork for Rethinking the Phenomenon of Migrations
Sophie Bertrand

22 **Traces humaines**
Human Traces
Sylvain Campeau

32 **À la recherche d'un pays perdu**
Searching for a Lost Country
Émilie Serri

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

83 **DAVID GOLDBLATT**
Érika Nimis

85 **ANDREAS GURSKY**
Sylvain Campeau

86 **FEMMES PHOTOGRAPHES DU MONDE ARABE**
Claudia Polledri

87 **ANNE-MARIE PROULX**
Nathalie Bachand

88 **DONIGAN CUMMING**
Julien St-Georges Tremblay

90 **EVA BRANDL**
Christian Roy

91 **JOEY MORGAN**
René Viau

92 **LUCIE ROCHER**
Jean-Michel Quirion

LECTURES / READINGS

93 **Guillaume Simoneau, Experimental Lake**
Mona Hakim

94 **Kristine Potter, Manifest**
Louis Perreault

FOCUS

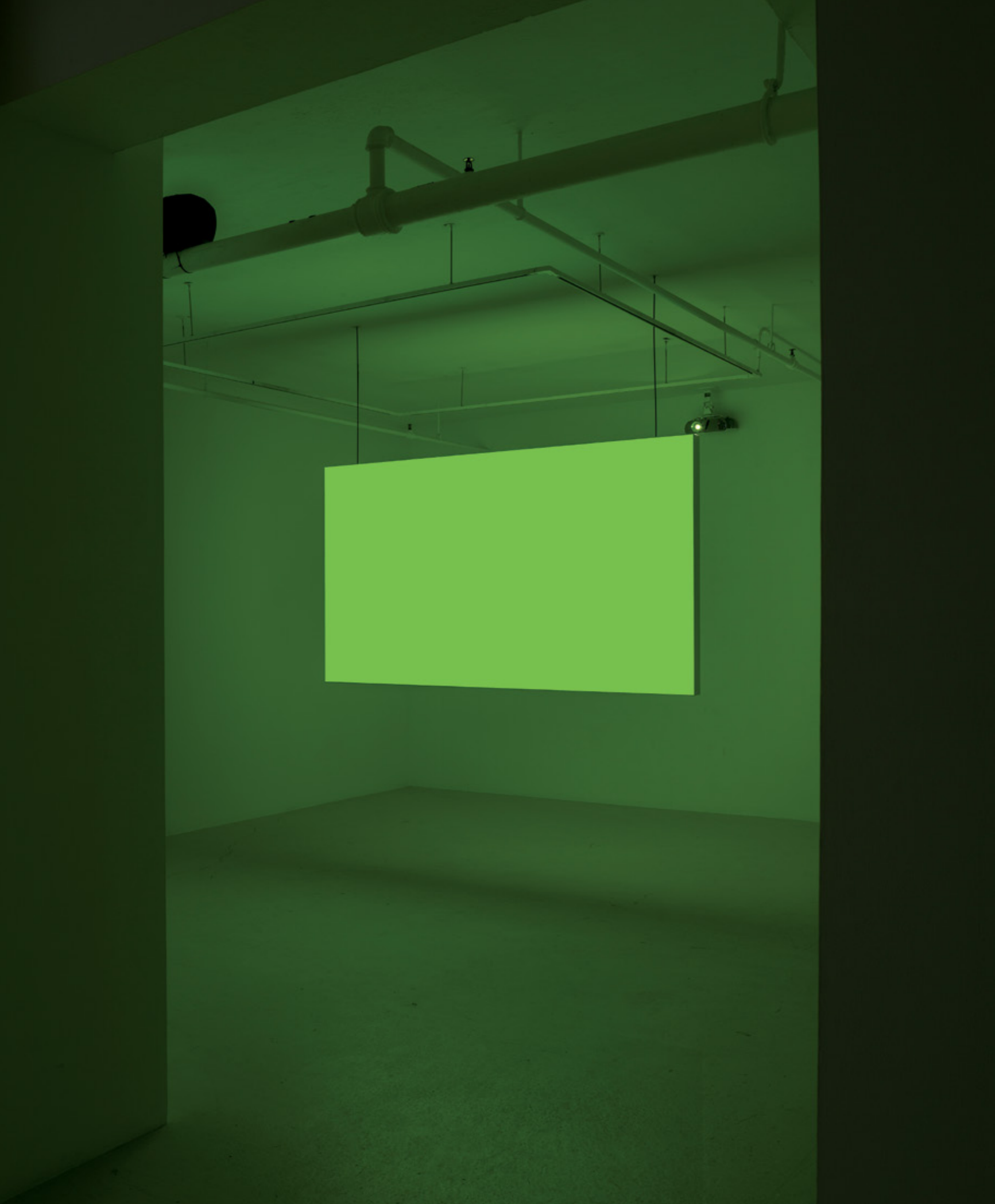
48 **In Pursuit of the Afterlife**
En quête de l'outre-vie
James D. Campbell

58 **Envisioning Photography as Collaborative**
La photographie, un acte de collaboration
Ellen Tolmie

66 **MICHEL CAMPEAU**
La photographie, le photographe, le collectionneur
Photography, the Photographer, the Collector
Pierre Dessureault

PAROLES / VOICES

106 **LOUISE DÉRY**
À propos de l'accueil et de la présentation de l'exposition *Soulèvements*
Hosting and Presenting of the Exhibition *Uprisings*
Jacques Doyon



Passage des frontières

Plus qu'un seuil, la frontière est devenue une sorte de non-lieu, une zone hors nations, où l'identité et le statut des migrants sont mis en examen et tenus en suspens pour un temps de plus en plus long et indéterminé. Le présent numéro aborde certains aspects de ce passage des frontières, avec des travaux qui traitent de l'accueil réservé aux migrants, de leur intégration et du questionnement identitaire suscité par de telles mouvances territoriales.

Michel Huneault a choisi de suivre de près les migrants qui empruntent le chemin Roxham pour trouver asile au Canada. Ses images montrent des familles entières qui déambulent, avec valises et poussettes, sur un chemin de campagne pour y être accueillies par les douaniers canadiens. Huneault choisit également de protéger l'identité des migrants en remplaçant leurs visages et leurs corps par des aplats de couleurs bigarrées. En plus de renforcer l'impact de ses images, le procédé a pour effet de suspendre et d'interroger le réalisme de la représentation. Cela ouvre alors un espace où l'on peut s'identifier à la situation de ces gens, et s'imaginer un moment être à leur place.

Les images de Richard Mosse montrent des migrants rassemblés dans de larges camps, vus de loin, dans des compositions qui évoquent un peu le tableau historique. Ce sont de très grandes images en noir et blanc, comme en négatif, produites en fait par un appareil photo militaire à sensibilité thermale. Les compositions résultantes laissent voir une humanité qui vit et qui s'agite, tout en étant maintenue en quarantaine pour un temps indéterminé. Voilà qui traduit bien un aspect des conditions actuellement offertes en réponse à la migration massive des populations. Le château qu'évoque le titre de l'œuvre de Mosse pourrait bien être kafkaïen.

Émilie Serri, quant à elle, s'intéresse plutôt aux enjeux identitaires engendrés par la migration. Il s'agit d'une quête personnelle marquée par les difficultés toutes particulières de l'identification à la culture d'un pays déchiré par la guerre. Comment recomposer cette part de soi alors que la source est devenue inaccessible ? Avec des montages d'images, de sons et de textes mélangeant souvenirs personnels et familiaux et documents historiques et médiatiques, les trois installations vidéo qui composent cette œuvre font la part belle à l'hybridation et à la dimension construite de toute identité. Et leur assemblage pourrait bien, comme le suggère le titre de l'œuvre (*The Space Between the Seconds*), se jouer dans les interstices de l'image.

On trouvera également dans la section Focus de ce numéro trois articles qui explorent des zones de création débordant la signature individuelle des artistes, que ce soit dans le cadre de projets de collaboration et de mise en question de l'image autour d'enjeux sensibles, d'un processus de compagnonnage et de recherche commune de nature plus poétique ou d'un élargissement des préoccupations par une confrontation à la photographie vernaculaire. **JACQUES DOYON**

Crossing Borders

More than thresholds, borders have become a kind of non-place – extra-national zones – where migrants' identities and statuses are examined and held in suspension for periods that are increasingly long and undetermined. In this issue, we examine certain aspects of the crossing of borders with works that explore how migrants are received and integrated, and the identity-related questions raised by such territorial movements.

Michel Huneault closely followed migrants who walk to the border to seek asylum in Canada. His images show entire families making their way, pulling suitcases and pushing prams, along rural Roxham Road to be intercepted by Canadian customs officers. Huneault chose to conceal the migrants' identities by replacing their faces and bodies with multicoloured flat planes. In addition to heightening the impact of his images, this process suspends and challenges the realism of representation. He thus opens a space within which we can identify with these people's situation and, for a moment, imagine ourselves in their position.

Richard Mosse's long-distance views of migrants assembled in vast camps evoke, in a way, historical tableaux. The very large black-and-white images, which resemble negatives, were produced by a military-grade heat-sensitive camera. The resulting compositions give a glimpse of a roiling mass of humanity living in large groups, as they remain quarantined for an unspecified time. Mosse thus accurately conveys one aspect of the living conditions currently offered in response to massive population migrations. The castle evoked in the title of the work could well have been imagined by Kafka.

Émilie Serri is more interested in the identity-related issues engendered by migration. Her personal quest is marked by the difficulties specific to identification with the culture of a war-torn country. How can one reconstruct this part of oneself when the source has become inaccessible? With montages of images, sounds, and texts intermingling personal and family memories and media and historical documents, the three video installations that comprise this work highlight hybridization and the constructed dimension of all identities. And their assemblage could well, as the title of the work (*The Space Between the Seconds*) suggests, play out in the interstices of the image.

In the Focus section of this issue are found three articles that explore creative zones that overflow artists' individual signatures, whether in collaborative projects and questioning of the image around sensitive issues, or in a process of mentorship and shared research of a more poetic nature, or in a broadening of concerns through confrontation with vernacular photography. *Translated by Käthe Roth*

PAGE COUVERTURE ET PAGE 10
Michel Huneault
Roxham, détail/detail, 2017
série de 16 impressions numériques / series of 16 digital prints

PAGE 2
Richard Mosse
Idomeni Camp, Greece
détail/detail, 2016
impression numérique couleur sur papier métallique / digital c-print on metallic paper, 102 × 305 cm

PAGE 4
Émilie Serri
R0G255B0, 2018
de/from *The Space Between the Seconds*, vue d'installation / installation view, film et son / film and sound

ROSALIND SOLOMON
September 15 – October 13

YAMAMOTO MASAO
October 20 – November 17

DAWOUD BEY
November 24 – December 22

SANAZ MAZINANI
January 12 – February 23, 2019



 # 1650, 2016 © Yamamoto Masao

STEPHEN
BULGER
GALLERY

1356 Dundas Street West Toronto Canada
416.504.0575 bulgergallery.com
Tuesday to Saturday 11am-6pm

Check out our Online
Inventory for Sale
FFOTOIMAGE.com

Cet automne au Musée d'art de Joliette

MAT CHIVERS

Migrations

Un dialogue entre art contemporain et intelligence artificielle

Commissaires :
Jean-François Bélisle et
Anne-Marie St-Jean Aubre

6 oct. 2018 – 9 jan. 2019

Aussi

Leisure
Sheena Hoszko
Groupe Épopée



Migration (détail, travail en cours), 2018
© Mat Chivers

Culture et Communications Québec · Canada · Joliette · Conseil des Arts du Canada · Fondation J.A. DeSève · Desjardins Caisse de Joliette · Vidéographe

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

145, rue du Père-Wilfrid-Corbeil
Joliette (Québec) J6E 4T4 Canada
450.756.3011 – museejoliette.org



Institut canadien de la photographie
Canadian Photography Institute

COMMANDITAIRE PRINCIPAL / PRESENTING SPONSOR

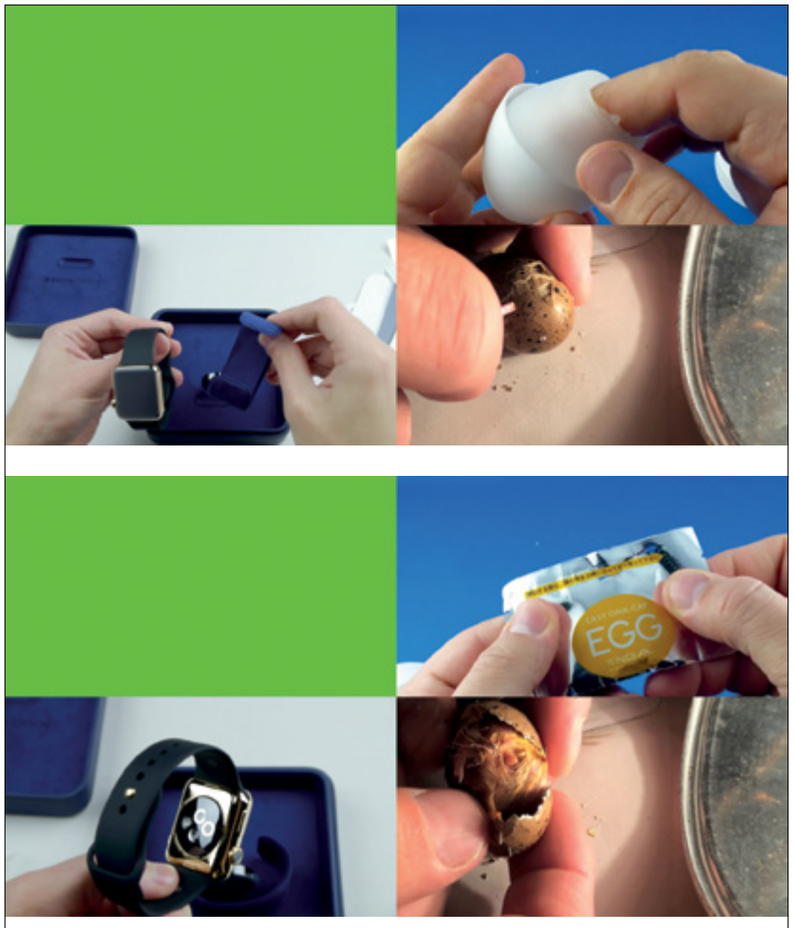
Scotia Gestion de patrimoine

EN PARTENARIAT AVEC / IN PARTNERSHIP WITH

TELUS

Canada

EDWARD BURTYNSKY *Mine de charbon n° 1, Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Allemagne / Coal Mine #1, North Rhine, Westphalia, Germany* (détail/detail), 2015.
Photo © Edward Burtynsky, avec l'autorisation de la / courtesy of Nicholas Metivier Gallery, Toronto



Alootook Ipellie: Walking Both Sides of an Invisible Border

Curated by Sandra Dyck, Heather Igloliorte and Christine Lalonde

Here Be Dragons

Gisele Amantea, Sonny Assu, Rebecca Belmore, Scott Benesiinaabandan, Laurent Craste, Juan Ortiz-Apuy, Sayeh Sarfaraz

Curated by Emily Falvey

17 September – 9 December 2018

---

cuag Carleton University Art Gallery

cuag.ca

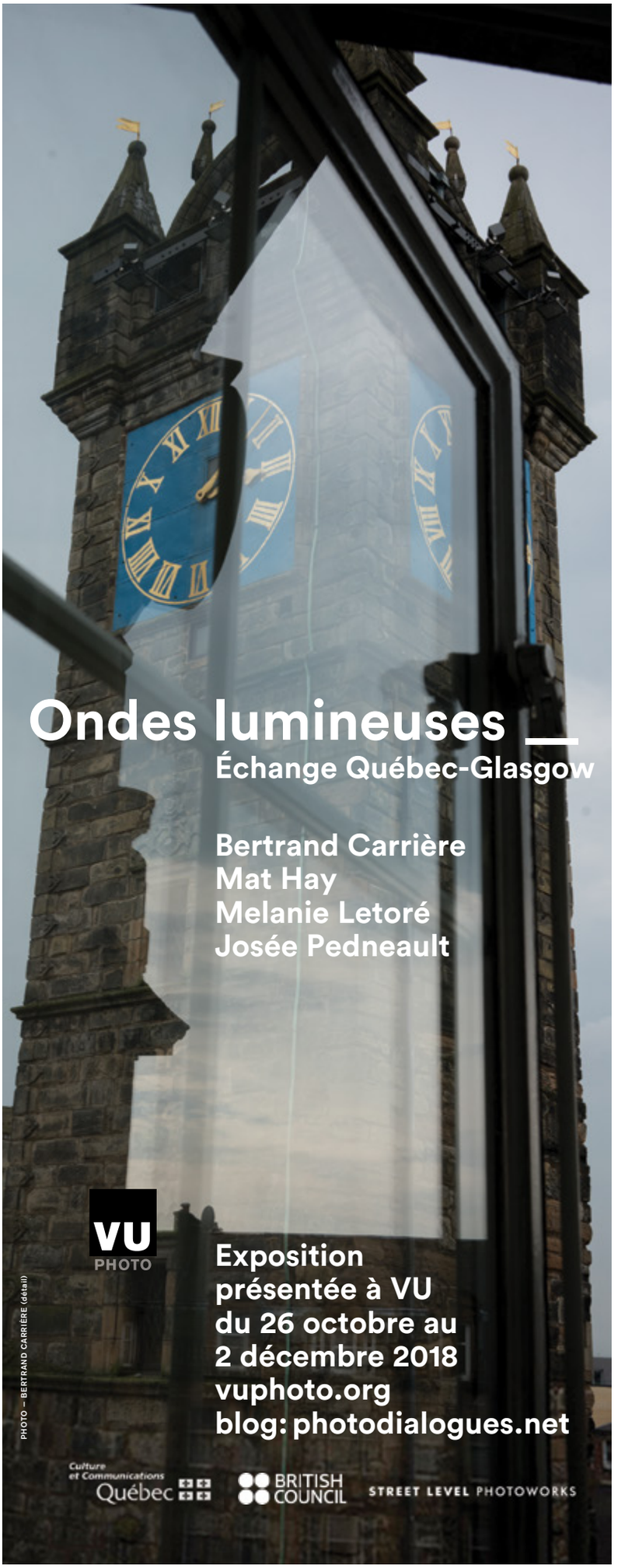
Carleton University Canada's Capital University

Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario

Canada Council for the Arts / Conseil des arts du Canada

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

Juan Ortiz-Apuy, *The Garden of Earthly Delights*, 2017, video still. Courtesy of the artist.



GROUPE CAPITALES MÉDIAS
PRÉSENTE

LA 9E ÉDITION DE L'UNIQUE FESTIVAL DE PHOTOJOURNALISME AU CANADA.

LE FESTIVAL
DU 17.OCT 2018
AU 11.NOV

SEMAINE PROFESSIONNELLE
DU 17.OCT 2018
AU 21.OCT

zoomphotofestival.ca

PHOTO PAR VALERIE LEONARD
GAGNANTE DU CONCOURS NATURE HUMAINE 2018

Scène de fin du monde dans la région minière de Jharia, située dans le Jharkhand, un état de l'est de l'Inde. Il est 6 heures du matin. Arpita épouille sa mère. Elles se sont arrêtées un instant avant de continuer à ramasser illégalement le charbon pour le vendre au marché noir de Dhanbad. Ce paysage apocalyptique est leur quotidien. Ceci est dû à l'exploitation de mines de charbon à ciel ouvert dans cette région. Elles vivent dans les bidonvilles envahis de fumées toxiques émises par les feux de charbon souterrains.





MIGRATION

Plus qu'un seuil, la frontière est devenue une sorte de non-lieu, une zone hors nations, où l'identité des migrants est mise en examen et leur statut tenu en suspens pour un temps de plus en plus long et indéterminé. Le présent numéro aborde certains aspects de ce passage des frontières, avec des travaux qui traitent de l'accueil réservé aux migrants, de leur intégration et des questionnements identitaires suscités par de telles mouvances territoriales. / More than thresholds, borders have become a kind of non-place – extra-national zones – where migrants' identities and statuses are examined and their statuses held in suspension for periods that are increasingly long and undetermined. In this issue, we examine certain aspects of the crossing of borders with works that explore how migrants are received and integrated, and the identity-related questions raised by such territorial movements.

MICHEL HUNEAULT
Roxham

Michel Huneault suit de près les migrants qui empruntent le chemin Roxham pour trouver asile au Canada. Ses images montrent des familles entières qui déambulent, avec valises et poussettes, sur un chemin de campagne pour y être accueillies par les douaniers canadiens. Les visages et les corps des migrants sont remplacés par des aplats de couleurs bigarrées qui préservent leur anonymat. Le procédé a pour effet de suspendre le réalisme de la représentation. Il ouvre également un espace de questionnements qui permet une identification avec le vécu de ces gens. / Michel Huneault closely followed migrants who walk along Roxham Road to seek asylum in Canada. His images show entire families making their way, pulling suitcases and pushing prams, along a country road to be intercepted by Canadian customs officers. The migrants' faces and bodies are replaced by multicoloured flat planes to preserve their anonymity. This process suspends and challenges the realism of representation. Huneault thus opens a space for questioning within which we can identify with these people's experience.

avec un essai de / with an essay by Sophie Bertrand

RICHARD MOSSE
The Castle

Les images de Richard Mosse présentent les camps dans lesquels les migrants sont rassemblés, vus de loin, comme en de grands tableaux historiques. Ce sont d'amples images en noir et blanc, comme en négatif, qui sont en fait produites par un appareil photo militaire à sensibilité thermale. Les compositions résultantes, présentant une humanité qui vit et qui s'agite tout en étant maintenue en quarantaine pour un temps indéterminé, traduisent bien les conditions actuelles de la migration de masse. Le château qu'évoque Mosse pourrait bien être kafkaïen. / Richard Mosse's long-distance views of migrants assembled in camps evoke, in a way, grand historical tableaux. The large black-and-white images, which resemble negatives, were in fact produced by a military-grade heat-sensitive camera. The resulting compositions present a roiling mass of humanity living in quarantine for an unspecified time, accurately conveying the current living conditions experienced in mass migrations. The castle that Mosse evokes could well have been imagined by Kafka.

avec un essai de / with an essay by Sylvain Campeau

ÉMILIE SERRI
The Space Between the Seconds

Le propos d'Émilie Serri porte plutôt quant à lui sur les enjeux identitaires liés à la migration, notamment sur les difficultés toutes particulières de l'identification à une culture d'un pays déchiré par la guerre. Comment recomposer cette part de soi dont la source est devenue inaccessible ? L'œuvre regroupe trois installations vidéo faites de montages d'images, de sons et de textes, qui combinent les souvenirs personnels ou familiaux avec des documents historiques ou médiatiques. Le résultat de cette quête d'une identité hybride se décline dans les interstices de l'image. / Émilie Serri is interested in the identity-related issues engendered by migration, including the difficulties specific to identification with the culture of a war-torn country. How can one reconstruct the part of oneself for which the source has become inaccessible? The work comprises three video installations made with montages of images, sounds, and texts that combine personal and family memories with historical and media documents. The result of this quest for a hybrid identity plays out in the interstices of the image.

avec un essai de / with an essay by Émilie Serri


GRC
POLICE





Michel Huneault

Roxham










POLICE









PAGES 12 À 20
Roxham, 2017
série de 16 impressions numériques / series of 16 digital prints

MICHEL HUNEAULT

Roxham : Une œuvre intersubjective pour repenser le phénomène des migrations | An Intersubjective Artwork for Rethinking the Phenomenon of Migrations

SOPHIE BERTRAND

Le pouvoir des images est parfois à double sens : informer d'une part, renforcer des préjugés d'autre part. Le photographe Michel Huneault se préoccupe depuis plusieurs années de déconstruire les idées préconçues à propos des enjeux migratoires. Chacun de ses nouveaux corpus vient d'une certaine manière compléter le précédent, en permettant ainsi de mieux comprendre sa démarche artistique, mais également l'ampleur du phénomène des migrations. En 2017, il entreprend le projet multimédia *Roxham*[1], en lien avec le chemin éponyme situé en Montérégie qui jouxte les États-Unis et est devenu l'espoir d'un avenir meilleur pour les milliers de demandeurs d'asile qui franchissent irrégulièrement ce passage de la frontière canadienne. Avec bienveillance et éthique, le photographe choisit de préserver l'anonymat des personnes en appliquant sur les silhouettes une texture issue de ses images réalisées en 2015 pendant la crise des migrants en Europe. Par ce choix visuel, il tisse un fil conducteur intercontinental entre ces deux phénomènes et pointe vers l'urgence de reconsidérer cet imbroglio politique et l'histoire des mouvements migratoires.

Situant sa démarche entre une photographie documentaire et les arts visuels, Huneault ajoute à son projet au long cours de l'audio et expérimente la réalité virtuelle. Dans le récit immersif pensé pour le lecteur du quotidien, le visiteur

Thanks to their inherent power, images may function to inform or to reinforce prejudices. For a number of years, photographer Michel Huneault has been concerned with deconstructing preconceived ideas about migratory issues. Each of his new series builds on the previous one, making it easier to understand both his artistic approach and the scope of the migration phenomenon. In 2017, he worked on the multimedia project *Roxham*,[1] named for the road in part of the Montérégie region adjacent to the United States that has become the hope for a better future for thousands of asylum seekers who cross the Canadian border there as "irregulars." Protectively and ethically, Huneault chose to preserve the anonymity of these people by applying to their silhouettes a texture from his images made in 2015 during the refugee crisis in Europe. With this visual choice, he weaves an intercontinental thread between these two migrations and points toward the urgency of reconsidering this political imbroglio and the history of migratory movements.

Situating his approach between documentary photography and visual art, Huneault adds audio to his long-term project and experiments with virtual reality. In the immersive narrative created for newspaper readers, gallery visitors, viewers in their living rooms, and VR explorers, he proposes that we take the reins of the documentary for an instant, but also that we

Établi à Montréal, **Michel Huneault** est un photographe qui s'intéresse au développement, aux traumatismes et aux migrations. Son corpus *Post Mégantic* a remporté en 2015 le prix Dorothea Lange – Paul Taylor, puis a été publié par l'éditeur néerlandais Schilt sous le titre *La longue nuit de Mégantic*. En 2016, son projet *Post Tohoku*, sur l'après-tsunami au Japon, a été mis en nomination pour le prix Pictet 7 et récompensé d'un prix Antoine-Desilets. La même année, il a reçu la bourse Travers pour continuer ses recherches sur les enjeux migratoires.
michelhuneault.com

de galerie, le spectateur dans son salon ou encore l'explorateur de réalité virtuelle (RV), l'artiste nous propose pendant un instant de prendre les rênes du documentaire, mais aussi de devenir le témoin ou l'agent frontalier. Le son binaural nous plonge dans la confusion qui règne autour des échanges entre la GRC et le demandeur d'asile, naviguant entre l'application du protocole, la détresse et l'émotion.

SOPHIE BERTRAND : Quelle est la genèse du projet *Roxham* et comment l'idée de créer ce lien entre les deux continents est-elle née ?
MICHEL HUNEAULT : À Roxham, la première tentative de passage dont j'ai été témoin était celle d'une femme enceinte originaire du Nigéria qui n'a jamais osé traverser et s'est fait reconduire par un agent américain. Cela a été déterminant pour moi. J'ai voulu savoir si, par rapport aux lois en vigueur, d'autres tentatives de passage allaient inévitablement échouer ou si la situation pouvait évoluer. Il y avait beaucoup d'images d'agents de la GRC prenant les migrants par la main. Moi, je venais de voir une exception qui me semblait pertinente pour poursuivre le débat. J'ai contacté les rédactions, tout en précisant dès le départ que j'avais un malaise à briser l'anonymat de cette femme. Mes expériences professionnelles m'ont amené à connaître les responsabilités que nous avons envers les demandeurs d'asile concernant la non-divulgation de leur identité. D'un point de vue moral, je tenais à ces conditions et cela a certainement nui, au départ, à la publication de mon travail.

Avec bienveillance et éthique, le photographe choisit de préserver l'anonymat des personnes en appliquant sur les silhouettes une texture issue de ses images réalisées en 2015 pendant la crise des migrants en Europe. Par ce choix visuel, il tisse un fil conducteur intercontinental entre ces deux phénomènes et pointe vers l'urgence de reconsidérer cet imbroglio politique et l'histoire des mouvements migratoires.

J'ai donc commencé à faire de la recherche visuelle, détourer les silhouettes, mettre des aplats de couleurs… J'ai repensé à la crise de migrants en Europe, je savais que Roxham était lié, que cela faisait partie du même grand mouvement de migration. En Europe, il y avait beaucoup de groupes d'aides, de citoyens qui offraient de la nourriture, des tentes, des couvertures. En tant que photographe, on est attiré par les textures. J'avais donc beaucoup de gros plans et j'ai fait une sélection. Ça fonctionnait. En même temps, cela préservait l'anonymat des personnes et maintenait un lien entre les deux phénomènes.

Pour ce qui est des formes, des superpositions d'images et des vidéos immersives, j'avais déjà beaucoup expérimenté avec mon projet précédent *Monnaie d'échange*[2]… Cela peut sembler éloigné de mon travail sur les migrants, mais pour moi, il s'agit d'un grand continuum…

En quoi ces deux crises humanitaires se ressemblent-elles ou diffèrent-elles ?
À la différence de Roxham, la crise des migrants en Europe se passe dans des lieux publics : les gares de trains, les pistes autoroutières… Ce contact journalier avec les migrants change le point de vue du public local. Alors qu'ici, il ne s'agit pas d'une crise. Ce qui est fascinant, c'est que tout le monde passe par ce petit chemin…

become witnesses or border guards. The binaural soundtrack plunges us into the confusion that rules in exchanges between the RCMP and asylum seekers, who navigate among the application of protocol, desperation, and emotion.

SOPHIE BERTRAND: What was the genesis of the *Roxham* project, and how was the idea of creating this connection between the two continents born?
MICHEL HUNEAULT: In Roxham, the first attempt at crossing the border that I witnessed was by a pregnant woman from Nigeria who never dared to cross and was turned back by an American agent. That made up my mind. I wanted to know whether, in relation to the laws in force, other attempts to cross would inevitably fail or if the situation could evolve. There were many images of RCMP agents taking migrants by the hand. I had just seen an exception that seemed relevant to pursuing the debate. I contacted editorial boards, specifying up front that I was uneasy with breaking the woman's anonymity. My professional experience had led me to understand our responsibility to asylum seekers not to divulge their identity. Due to my sense of morality, I kept to that condition, and that certainly impeded publication of my work at the beginning.

So, I started to do some visual research, cutting out silhouettes, placing flat planes of colour. I thought again of the migrant crisis in Europe; I knew that there was a connection to Roxham, that it was part of the same general migratory movement. In Europe, there were many assistance groups, citizens who offered food, tents, and blankets. As a photographer, one is drawn to the textures. So, I had lots of close-ups and I made a selection. It worked. It both preserved people's anonymity and maintained a connection between the two phenomena.

When it comes to shapes, superimposition of images, and immersive videos, I had already experimented quite a bit with my previous project, *Monnaie d'échange*.[2] This might seem removed from my work on migrants, but for me it's a big continuum.

How do these two humanitarian crises resemble or differ from each other?
Unlike in Roxham, the migratory crisis in Europe is taking place in public places: train stations, highways, and so on. This daily contact with migrants changes the opinion of the local population. But here, it isn't a crisis. What's fascinating is that everyone uses this small road.

Is your approach the same when you work abroad and in Quebec?
The most interesting projects are the ones I've done close to home due to the proximity, the access, and the frequency of visits possible. In Europe, I was a photographer. Here, I'm also a citizen, a former humanitarian worker, a documentary maker. The visitor who sees *Roxham* becomes all of that at once, but also the authority, the government. The experience offered with *Roxham* makes us feel sometimes like a witness, sometimes a voyeur, sometimes an RCMP officer, and sometimes an asylum seeker. It's very similar to my own experience on site.

Your work is often situated at the line between documentary and contemporary photography. What are the essential criteria for preserving the documentary value of a work without drifting toward "artwork"?
The line isn't known; there are no models or rules. I'm very demanding with myself and I have to be comfortable with

Ton approche est-elle la même quand tu travailles à l'étranger ou dans ta province ?
Les projets les plus intéressants sont ceux que j'ai faits près de chez moi, en raison de la proximité, de l'accès et de la fréquence des visites que cela permettait. En Europe, j'étais photographe. Ici, je suis aussi citoyen, ancien travailleur humanitaire, documentariste. Le visiteur qui écoute *Roxham* devient d'ailleurs tout cela à la fois, mais également l'autorité, le gouvernement… L'expérience proposée avec *Roxham* nous amène à nous sentir parfois témoin, voyeur, agent de la GRC ou demandeur d'asile. Elle est très similaire à celle que j'ai vécue sur place.

Ton travail se retrouve souvent à la lisière de la photographie documentaire et contemporaine. Quels sont les critères essentiels pour préserver la valeur documentaire d'un travail sans dériver vers le « tableau » ?
On ne connaît pas cette frontière, il n'y a pas de modèle ni de règle… Je suis très exigeant avec moi-même et il faut que je sois à l'aise avec ce que je propose… Il faut que ça se justifie ! La plupart de mes propositions visuelles sont d'ailleurs très simples, même si la réflexion peut être complexe. Il faut que le lecteur ou le spectateur s'y retrouvent et ne se sentent pas manipulés.

Je constate une évolution dans chacun de mes corpus, et j'y perçois de plus en plus une influence cinématographique ou picturale. Je commence à entretenir cette dimension dans mes nouveaux projets. Ce qui m'amène à faire des recherches et à m'intéresser à l'interprétation des mouvements de peinture dans l'art moderne en relation à son époque, à son histoire. Je cherche de nouvelles formes de représentations qui s'inscrivent dans le présent. Dans *Roxham,* certaines textures rappellent des formes géographiques ; cette forme visuelle a d'abord émergé en lien avec une responsabilité éthique et morale ; je voulais que ce travail rétablisse la nuance entre les termes « irréguliers » et « illégaux », que l'on applique indifféremment aux migrants, et mette en lumière l'Entente sur les tiers pays sûrs[3].

Comme je l'ai dit par ailleurs, je ne voulais pas montrer les personnes. C'est ce qui fait que les gens s'attardent beaucoup plus longtemps sur les images : ils essaient d'imaginer la personne, ils observent les détails dans les textures, ils cherchent une signification. Mes légendes ne les informent pas non plus sur le pays d'origine des migrants. Et le fait de ne pas avoir accès à la couleur de peau ou aux vêtements de ces gens contribue à faire tomber les jugements et les préjugés. Cela a été une très belle découverte qui a résulté de ce projet. Enfin, il est très important pour moi que mon travail s'accomplisse autant dans la sphère journalistique que dans la sphère artistique afin d'élargir le débat.

L'exposition de photographie est déjà une installation immersive avec les images et l'expérience binaurale. Quelle est l'importance du son dans ce projet et qu'apporte de plus la réalité virtuelle ?
Dans ma pratique, j'ai toujours utilisé des éléments immersifs. C'est important pour moi de confronter ma photographie à d'autres formes de documentation, cela renforce la validité ou l'honnêteté de la photographie. En tant que spectateur, j'ai moi-même envie d'entendre le son. Dans *Roxham,* l'expérience de l'exposition est brute : on laisse le spectateur avec la photographie et l'émotion du son (le son est identique dans l'expérience de RV). Pour la RV, avec l'aide de Maude Thibodeau (designer interactive) et Chantal Dumas



what I'm offering. It has to be justified! Most of my visual proposals are very simple, even though the reflection may be complex. Readers or spectators have to see themselves in them and not feel manipulated.

I've noticed an evolution in each of my series, and I perceive more and more of a cinematographic or pictorial influence in them. I'm beginning to keep this dimension in my new projects. This has led me to do research on the interpretation of painting movements in modern art in relation to its epoch, its history. I'm looking for new forms of representation that are current today. In *Roxham,* certain textures refer to geographic shapes. This visual form first emerged in relation to an ethical and moral responsibility: I wanted this work to reestablish the nuance between the terms "irregulars" and "illegals," which are applied without distinction to migrants, and bring to light the Safe Third Country Agreement.[3]

As I've said, I didn't want to show individuals. That's what makes people look at the pictures for a much longer time: they try to imagine the person, they observe the details in the textures, they look for meaning. Nor do my legends tell them about the migrants' countries of origin. And the fact that they don't have access to these individuals' skin colour or clothing helps to get rid of judgments and prejudices.

As I've said, I didn't want to show individuals. That's what makes people look at the pictures for a much longer time: they try to imagine the person, they observe the details in the textures, they look for meaning. Nor do my legends tell them about the migrants' countries of origin. And the fact that they don't have access to these individuals' skin colour or clothing helps to get rid of judgments and prejudices. That was a really great discovery that resulted from this project. Finally, it is very important for me that my work be done as much in the journalistic sphere as in the artistic sphere in order to broaden the debate.

The photography exhibition is already an immersive installation with images and the binaural audio experience. What is the importance of sound in this project, and what more does virtual reality contribute?
I've always used immersive elements in my practice. It's important for me to confront my photography with other forms

Michel Huneault is a photographer interested in issues associated with development, trauma, and migrations. His series won the Dorothea Lange–Paul Taylor Prize in 2015 and then was published by the Dutch publisher Schilt. In 2016, his project *Post Tohoku,* on the aftermath of the tsunami in Japan, was nominated for the Prix Pictet 7 and won the Prix Antoine-Desilets. In the same year, he received a Travers grant to continue his research on migratory issues. Huneault lives in Montreal.
michelhuneault.com

(conceptrice sonore), on s'est demandé comment on pouvait amener le spectateur en situation, l'amener à ressentir la confusion et l'émotion… Mais la création en réalité virtuelle soulève vite la question de comment on peut se servir des codes des jeux vidéo sans se soumettre à leurs limites, sans devenir un simple jeu vidéo. On a voulu rappeler des éléments des frontières géographiques tout en restant sobre et accessible, et on a veillé à humaniser les silhouettes en y mettant de l'ombre, un grand travail de finesse a été fait par toute l'équipe ! Les sons sont aussi le plus bruts possible et on a conservé quelques clics pour rappeler la présence du photographe. La narration nous accompagne aussi par moments dans les différents types de traversées. Il y avait une vraie volonté d'explorer et d'aller rejoindre un nouveau public pour le sensibiliser à ces enjeux sociaux. C'est intéressant de voir les différentes réceptions du public face à l'environnement virtuel ou à l'exposition. La RV est également plus accessible avec l'application en ligne sur le site de l'ONF, et elle donne accès à plus de moments que l'exposition de photographies.

Louise Arbour, qui est la représentante spéciale pour les migrations internationales à l'ONU, connaît et apprécie ce travail. En quoi sa reconnaissance vient-elle valider ton projet ?
Il faut repenser la migration, l'idée de nationalité, de frontières. On fait face à une véritable limite de notre vocabulaire et nos outils internationaux et légaux, qui ont été faits à une autre époque, ne correspondent plus du tout aux besoins actuels. Dans le cadre de mes collaborations, ce sont des idées sur lesquelles je travaille depuis des années. Avec Louise Arbour, on a discuté longuement à propos de ces enjeux migratoires. Elle travaille elle-même à redéfinir ces enjeux et à développer les bases d'une nouvelle entente internationale. Cela me conforte dans l'idée que mon travail propose une forme pertinente de documentation et qu'il est important de faire ce travail.

—— ——

1 Produit par l'Office national du film du Canada, en collaboration avec *Le Devoir*, le Centre Phi et Dpt. http://roxham.onf.ca. **2** En 2016, il travaille en collaboration avec la journaliste Sarah R. Champagne sur les rapports personnels et économiques générés par les diasporas dans le monde. (michelhuneault.com/3/index.php/migration/monnaie-dechange/) **3** Voir le glossaire lié au projet Roxham, http://espacemedia.onf.ca/epk/roxham.

—— ——

Sophie Bertrand *est photographe et rédactrice photo indépendante. Basée à Montréal, elle développe son travail personnel autour du thème de la mémoire et de la transmission. En 2017, elle s'est engagée dans un certificat en Muséologie et diffusion de l'art à l'UQAM en vue de développer des projets curatoriaux dans le domaine de la photographie. Elle est membre du collectif Stock Photo (Montréal) et du studio Hans Lucas (Paris). sophie-bertrand.com*

—— ——

of documentation: it strengthens the validity or honesty of the photographs. As a spectator, I want to hear the sound. In *Roxham*, the exhibition experience is raw: we leave spectators with the photographs and the emotion of the sound (the sound is identical in the VR experience). For the VR piece, with collaborators Maude Thibodeau (interactive designer) and Chantal Dumas (sound designer), we wondered how we could bring spectators into the situation, make them feel the confusion and emotion. But the virtual reality production quickly raises the question of how one can use video-game codes without being limited by them, without it becoming merely a video game. We wanted to refer to elements of geographic borders while keeping things simple and accessible, and we took care to humanize the silhouettes by putting them in shadow; the entire team did a really fine, careful job! The sounds are also as raw as possible, and we kept a few shutter-clicks to remind spectators of the photographer's presence. The narration also provides a guide at times in the different kinds of crossings. There was a real desire to explore and to reach out to a new public to make them aware of these social issues. It's interesting to see people's different reactions to the virtual environment and the exhibition. The VR piece is also more accessible, via an online application on the NFB site, and it gives access to more moments than does the photography exhibition.

Louise Arbour, who is the UN Special Representative for International Migration, knows and appreciates this work. How does her recognition validate your project?
Migration, the idea of nationality, and the idea of borders have to be rethought. We are facing a real limit to our vocabulary and our international and legal tools, which were made in another era and no longer correspond at all to current needs. Through collaborations, I've been working on these ideas for a number of years. We have had long discussions with Louise Arbour about these migratory issues. She is working on redefining these issues and developing a basis for a new international agreement. This reinforces my idea that my work offers a relevant form of documentation and that it's important to do this work. *Translated by Käthe Roth*

—— ——

1 Produced by the National Film Board of Canada in collaboration with *Le Devoir*, le Centre Phi, and Dpt. See http://roxham.nfb.ca. 2 In 2016, Huneault worked collaboration with journalist Sarah R. Champagne on the personal and economic relations generated by diasporas around the world, See michelhuneault.com/3/index.php/migration/monnaie-dechange/. 3 See the glossary linked to the Roxham project at http://mediaspace.nfb.ca/epk/roxham/.

—— ——

Sophie Bertrand is a Montreal-based photographer and independent photography writer. Her personal work revolves around the themes of memory and transmission. In 2017, she undertook a diploma in museology and art display at UQAM in order to develop curatorial projects in the field of photography. She is a member of the Stock Photo collective (Montreal) and of Studio Hans Lucas (Paris). sophie-bertrand.com

—— ——

Roxham est présenté jusqu'au 12 août 2018 au Centre Phi dans une exposition photographique et sonore, et en expérience de réalité virtuelle (RV) dans le cadre de *Particules d'existence*. Une application interactive est aussi disponible sur le site de l'ONF. Le projet Roxham/VR a également été présenté au VR Arles Festival 2018 dans le cadre des Rencontres de la photographie à Arles en France. *Roxham* is being presented at Centre Phi until August 12, 2018, in an exhibition of photographs and sound and virtual reality as part of *Particules d'existence*. An interactive application is also available on the National Film Board website. The Roxham/VR project was also presented at VR Arles Festival 2018 during the Rencontres de la photographie in Arles, France.



Richard Mosse

The Castle

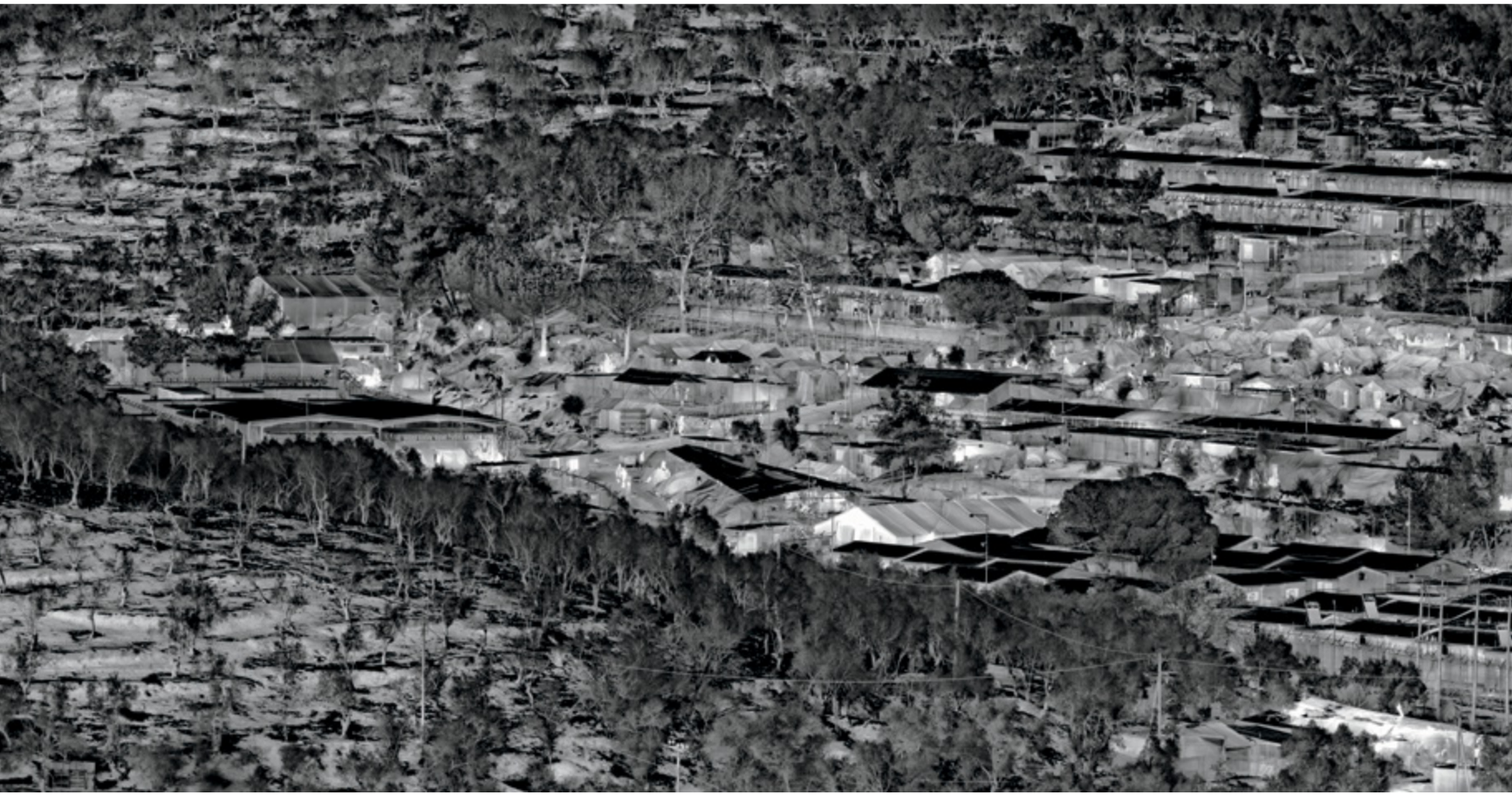












RICHARD MOSSE

Traces humaines | Human Traces

SYLVAIN CAMPEAU

PAGES 22 À/TO 29
***Hellinikon Olympic Arena*, 2016,** 127 × 267 cm
***Souda Camp, Chios Island*, 2017,** 127 × 203 cm
***Idomeni Camp, Greece*, 2016,** 102 × 305 cm
***Moria in Snow II*, 2017,** 58 × 229 cm
impressions numériques couleur sur papier métallique / digital c-prints on metallic paper, permission / courtesy Jack Shainman Gallery, New York



Présentée dans le cadre de l'événement annuel de Toronto, le festival de photo CONTACT Banque Scotia, cette exposition[1] en est probablement la pièce maîtresse. Elle regroupe des travaux qui semblent émaner de deux séries produites par le photographe irlandais. *The Castle*, dont on voit sans doute les pièces les plus importantes, et *Incoming*, une œuvre vidéographique dont on ne peut admirer qu'une série de photogrammes. Un ensemble très étendu de ceux-ci forme par ailleurs la trame d'un livre que Richard Mosse a réalisé en 2017.

Comme il l'avait déjà fait une première fois en 2011 et 2013 avec *Infra* et *The Enclave*, il emploie une technologie de repérage utilisée à des fins militaires. À ce moment-là, c'était une pellicule infrarouge, capable de détecter des présences humaines dans des feuillages denses. Cette fois, il s'agit d'une caméra vidéo apte à capter la signature thermique d'un corps humain dans sa relation avec les conditions climatiques de son environnement immédiat. Considérée comme faisant partie de la panoplie des armes technologiques, cette caméra, fabriquée par une compagnie spécialisée dans la production d'armement militaire, est protégée par une loi internationale, désignée sous les termes d'*International Traffic in Arms Regulations*. Cette classification a rendu difficile pour l'artiste la traversée des frontières, qui était une condition préalable au projet qu'il rêvait de poursuivre avec cette technologie.

C'est encore pour faire le portrait de conditions humaines difficiles que Mosse utilise ce dispositif spécial de captation. C'était une guerre en Afrique avec *The Enclave* ; ce sont maintenant les déplacements humains provoqués par d'autres affrontements qui l'intéressent. Dans *The Castle*, ce sont des camps de réfugiés, campés en plusieurs patries d'Europe, qui en font l'objet.

Presented in this year's edition of the annual Scotiabank Contact Photography Festival in Toronto, this exhibition was probably the festival's centrepiece.[1] It is a collection of works that seem to emanate from two series produced by Irish photographer Richard Mosse: *The Castle*, from which no doubt the most important pieces have been selected, and *Incoming*, a video work showing only a series of photograms. An extensive grouping of these is also in a book that Mosse published in 2017.

As he had first done in 2011 and 2013 for *Infra* and *The Enclave*, Mosse uses a military tracking technology. In those series, it was an infrared film camera capable of detecting human presences in dense foliage. This time, it is a video camera able to capture the thermal signature of a human body in relation to the climatic conditions of its immediate environment. Considered an element in the panoply of technological weapons, this camera, made by a military arms manufacturer, is protected by an international legal instrument known as the *International Traffic in Arms Regulations*. This classification made it difficult for Mosse to cross borders, which was a prerequisite for the project that he wanted to pursue with the technology.

It was once again to make a portrait of difficult human conditions that Mosse used this special image-recording device. It was a war in Africa for *The Enclave*; this time, for *The Castle*, he was interested in human displacements caused by other confrontations. In this series, the images are of refugee camps located in various European nations.

The remote point of view from which the images of these habitats were rendered was obviously due to the fact that he could not approach the camps. The combination of the camera's range and Earth's curvature also contributed to the need to be at a distance. With this camera, which can detect

Richard Mosse est un photographe documentaire conceptuel. Il a travaillé en Irak, en Iran, au Pakistan, en Palestine, en Haïti et en ex-Yougoslavie. Il est toutefois mieux connu pour ses images en infrarouge de la guerre de l'est de la République démocratique du Congo. Mosse a reçu le Deutsche Börse Photography Prize en 2014, et le Prix Pictet en 2017. Il a suivi différentes formations, en littérature anglaise, en études culturelles et en arts visuels, à Londres, puis a reçu une maîtrise en photographie de Yale. Il vit présentement entre New York et Berlin et est représenté par la galerie Jack Shainman, à New York. richardmosse.com

Le point de vue qu'il en vient à prendre pour rendre ces habitats, il le doit évidemment au fait de ne pouvoir approcher ces campements. La combinaison de la portée de cette caméra et de la courbe du globe terrestre contribue également à une obligation de distance. Avec cette caméra qui peut détecter le corps humain à 30,3 kilomètres, il les embrasse, depuis une élévation, en des images qui doivent beaucoup à une technologie de pointe, avec des prises effectuées à l'aide d'une lentille super télescopique, arrimée à une caméra capable de sensibilité thermique, elle-même activée par un bras robotique à mouvement contrôlé. Une pièce vidéographique de l'exposition, *Grid*, que l'on décrira tantôt, nous donne une idée assez saisissante de ce qui résulte de cet appareillage. La lentille utilisée permet donc à l'artiste de saisir des images en plan étroit, dans une sorte de cellule de vision où se profilent les réfugiés en attente de régularisation. Les grands formats que nous voyons occuper les salles sont donc la recomposition en une seule image de ces myriades de prises de vue tronquées, retissées pour créer une vue d'ensemble, complète, embrassant la totalité du camp.

Du fait de cette technologie spéciale, les images ressemblent vaguement à des négatifs ou à des épreuves solarisées qu'on aurait soumis à une forte lumière en cours de développement, comme on le faisait (Man Ray, pour un !) dans les temps de la photographie analogique. Cela donne un environnement aux lignes nettes, aux reliefs accentués, au sein duquel les silhouettes humaines peuvent elles aussi se détacher clairement. Mais elles restent ainsi, figures d'une habitation difficile, en blanc et noir. Ces présences humaines, visages et silhouettes, se montrent spectrales, laiteuses, tous traits distinctifs gommés, dans un rendu approximatif et selon un objectif de comptabilisation purement mathématique. Ce dispositif permet en effet de savoir où ces sujets humains peuvent bien être et le nombre qu'ils sont, sans que l'on s'intéresse à eux ou que l'on se préoccupe de savoir qui ils sont. Cela suffit pour eux d'être ainsi chiffrés, puisque délocalisés, tirés hors de leur territoire familier, ils apparaissent, comme tels, sans identité.

Les grands formats que nous voyons occuper les salles sont donc la recomposition en une seule image de ces myriades de prises de vue tronquées, retissées pour créer une vue d'ensemble, complète, embrassant la totalité du camp.

En plus, ces tentes et ces baraquements jetés çà et là, dans une concentration humaine assez remarquable, montrent un effort d'habitation incongrue. Le campement apparaît souvent délimité de façon assez inopportune, alors que des activités diverses, accomplies par des citoyens accrédités, sont en cours aux alentours. Ce sont des convoyeurs près de ce qui semble être un lieu de débarquement, port ou gare, dans *Skaramaghas* (2016). C'est une plage où s'entassent des bivouacs, serrés entre des abords rocheux et la mer, lotis sur une grève de galets, dans *Souda Camp, Chios Island* (2017). On sent bien dans ces images tout le poids de cette vie en marge du quotidien d'habitants légitimes, en regard desquels ces errants n'ont plus droit qu'à une existence assez sommaire, dans les marges des notions de droits humains, parce que fuyant des États où leur vie serait en danger. Hors de ce foyer national en perdition, leur état de réfugié les confine dans les limbes des États nationaux.

L'image certainement la plus impressionnante est intitulée *Hellinikon Olympic Arena* (2016). Là, les tentes ont été

Richard Mosse s an Irish conceptual documentary photographer. He has worked in Iraq, Iran, Pakistan, Palestine, Haiti and the former Yugoslavia, but is best known for his images, in infrared, he did of the war in eastern Democratic Republic of Congo. Mosse received the Deutsche Börse Photography Prize in 2014, and the Prix Pictet in 2017. He has studied English litterature, cultural studies, fine arts in London, and received an MFA in photography at Yale. He now lives between New York and Berlin, and is represented by the Jack Shainman Gallery, in New York. richardmosse.com

the human body at a distance of 30.3 kilometres, he captured them, from an elevated position, in images that owe much to the state-of-the-art technology: the shots were taken with a super-telescopic lens, attached to a camera capable of thermal sensitivity, activated by a controlled-motion robotic arm. One video in the exhibition, *Grid* (described below), gives a striking idea of the results obtained with this equipment. The lens allows him to capture images in a tight frame, in a sort of visual cell in which are contained refugees waiting for regularization. The large formats that we see in the galleries are therefore the recomposition into a single image of these myriads of truncated shots, woven together to create a complete, overall view, encompassing the camp as a whole.

With this technology, the images vaguely resemble negatives or solarized prints, which would have been subjected to strong light during development, as was done (by Man Ray, for one!) in the era of analogue photography. The effect is an environment with clean lines and accentuated reliefs, within which human silhouettes also stand out clearly. But that is all they are: black-and-white figures in rudimentary living conditions. These human presences, faces and silhouettes, look ghostly, milky, all distinctive features wiped away, in an unclear rendering and submitted to the objective of being accounted for purely mathematically. The apparatus tells us where these human subjects might be and how many there are, as long as we have no interest in who they are as individuals. It is enough simply to count them this way; because they are dislocated, torn from their usual environment, they appear, as such, to have no identity.

In addition, the tents and barracks thrown up randomly, in a remarkable human concentration, show an incongruous effort at accommodations. The edges of the camp often seem hazily defined, whereas various activities, performed by legal citizens, are underway on the surrounding area. In *Skaramaghas* (2016), they are transporters close to what seems to be a site of debarking, port or train station. In *Souda Camp, Chios Island* (2017), it is a beach with bivouacs crammed together between a rocky shore and the sea, divided into lots on a pebbly shoreline. We get a good sense in these images of the heavy burden of this existence on the fringe of the daily life of legitimate inhabitants, in the view of whom these wanderers no longer have the right to anything but a perfunctory existence, barely covered by notions of human rights, because they have fled states in which their lives were imperilled. Outside of their distressed home country, their refugee status confines them to a limbo between nation-states.

Certainly the most impressive image is *Hellinikon Olympic Arena* (2016). Here, the tents have been pitched in a stadium and we can only feel uneasy as we look at the seats in the foreground, which position us as spectators to this human misery. Having chosen to produce an image in this site is to highlight a paradox. Greece is the cradle of Western civilization; it is where Plato wrote *The Republic*. An early form of democracy was conceived in the surrounding area. It is also the country where the Olympic Games – that great festival of human fraternity – were born.

We might nevertheless choose to pay no heed to the intentions behind the invention of this technology and decide to adopt a more idealistic point of view. Is it not appalling to think that this camera can, even at a great distance, capture human thermal signatures? It is tailor-made for this purpose: to seek out human heat. We understand well that its aims are control and surveillance, especially of subjects like these. And yet, from the images emanates a sense of fragility. We can almost

montées dans un stade et on ne peut éprouver que malaise devant les sièges qui, en avant-plan de l'image, nous installent en position de spectateurs de cette misère humaine. Avoir choisi de produire une image en ce lieu est aussi paradoxal. La Grèce est le siège de notre civilisation ; c'est dans ce pays qu'a été écrite *La République* de Platon. C'est dans les alentours qu'une première forme de démocratie a été pensée. C'est aussi le pays d'origine des Jeux Olympiques, grande fête de la fraternité humaine.

On peut quand même choisir de faire fi des intentions qui ont présidé à l'invention de cette technologie et décider d'adopter un point de vue plus angélique. N'est-il pas ahurissant de penser que cet appareil, même à grande distance, en arrive à capter la signature thermique de l'humain ? Tout en lui est centré sur cet objectif : repérer la chaleur humaine. On comprend bien que ses visées sont le contrôle et la surveillance, surtout avec de tels sujets. Et pourtant, des images émane un sentiment de fragilité. On croit presque voir dans certaines d'entre elles, sous la peau diaphane, les vaisseaux sanguins, l'irrigation des veines sous ce gommage des traits singuliers et de l'identité de chacun de ceux qui en sont les victimes. Mais, en même temps, on pressent l'instinct vital qui anime ces errants, leur résilience, leur réflexe de survie, leur tentative d'organisation dans les marges des États modernes qui les ignorent. Dans ces corps exsangues, il y a quelque chose qui bat et pulse, avec obstination. Qui persiste et s'acharne. Notre angélisme tourne court, cependant, devant le mur d'écrans qui composent *Grid (Moria)* (2017), un campement en Grèce, sur l'île de Lesbos, où les conditions de vie sont particulièrement difficiles pour les migrants. L'œuvre est faite de 16 écrans qui témoignent du type de captation que permet la technologie utilisée par Richard Mosse. Les caméras sont actionnées par un bras-robot qui bouge, en saccades, de gauche à droite, au bout de quelques secondes, reprenant insensiblement la même scène, mais en un travelling heurté sur une ligne horizontale. Ce balayage-patrouille, par sa méticulosité technique et atone, nous ramène à l'impératif de surveillance. De plus, cette œuvre donne à voir comment fonctionne le dispositif qui permit à Mosse de récolter la matière brute de ses images photographiques, chacune composée d'une mosaïque de ces prises de vue.

À ces œuvres, il en est d'autres qui s'ajoutent et qui permettent d'avoir un aperçu de la vidéo, *Incoming*, que Mosse a montrée en d'autres occasions et qui est une pièce de 52 minutes coproduite par la National Gallery of Victoria, de Melbourne, et la Barbican Art Gallery, de Londres. Alors que la majeure partie de l'exposition est dédiée à des œuvres montrant des plans globaux de ces camps, *Incoming* semble s'intéresser de plus près aux migrants comme tels, à leurs expériences de déplacements forcés. Du moins est-ce là ce dont témoignent les quelques images qu'on nous offre, qui sont des prises sur le vif de certains moments, poignants, de ces migrations forcées.

Alors que *The Castle* offre plutôt le spectacle de leur déracinement collectif…

1 Richard Mosse, *The Castle*, Arsenal Contemporary, Toronto, du 26 avril au 9 juin 2018.

Sylvain Campeau *collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais* Chambre obscure : photographie et installation, Chantiers de l'image *et* Imago Lexis *de même que de cinq recueils de poésie. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.*

imagine that in some of them we see the blood vessels, the irrigation of veins, under the diaphanous skin, beneath the erasure of the unique features and the identity of those who have been its targets. But, at the same time, we sense the vital instinct that moves these wanderers – their resiliency, their survival reflex, their attempt at organization on the margins of the modern states that ignore them. In these bloodless bodies, there is something that beats and pulses, obstinately. Something that persists and strives.

With this camera, which can detect the human body at a distance of 30.3 kilometres, he captured them, from an elevated position, in images that owe much to the state-of-the-art technology: the shots were taken with a super-telescopic lens, attached to a camera capable of thermal sensitivity, activated by a controlled-motion robotic arm.

Our idealism stops short, however, before the wall of screens comprising *Grid (Moria)* (2017), a camp on the island of Lesbos, Greece, where the living conditions are particularly difficult for the migrants. The work is made up of sixteen screens that showcase the type of capture that the technology used by Mosse allows for. The cameras are mobilized by a robotic arm that moves, jerkily, from left to right over a few seconds, imperceptibly showing the same scene again and again, but in a bumpy horizontal pan. This patrol-sweep, with its technical and expressionless meticulousness, reminds us of the imperative of surveillance. This work also shows how the mechanism that enabled Mosse to harvest the raw material for his photographic images, each composed of a mosaic of these shots, functions.

Other works are added to these and offer an overview of the video, *Incoming*, a fifty-two-minute piece co-produced by the National Gallery of Victoria, in Melbourne, and Barbican Art Gallery, in London, that Mosse has shown on other occasions. Whereas most of the exhibition is devoted to works showing overall views of these camps, with *Incoming* Mosse seems interested in a closer look at the migrants as such, and their experiences of forced displacements. At least, that is what the few images offered to us show – shots taken live at certain poignant moments of these forced migrations.

The Castle, on the other hand, offers the spectacle of their collective uprooting. *Translated by Käthe Roth*

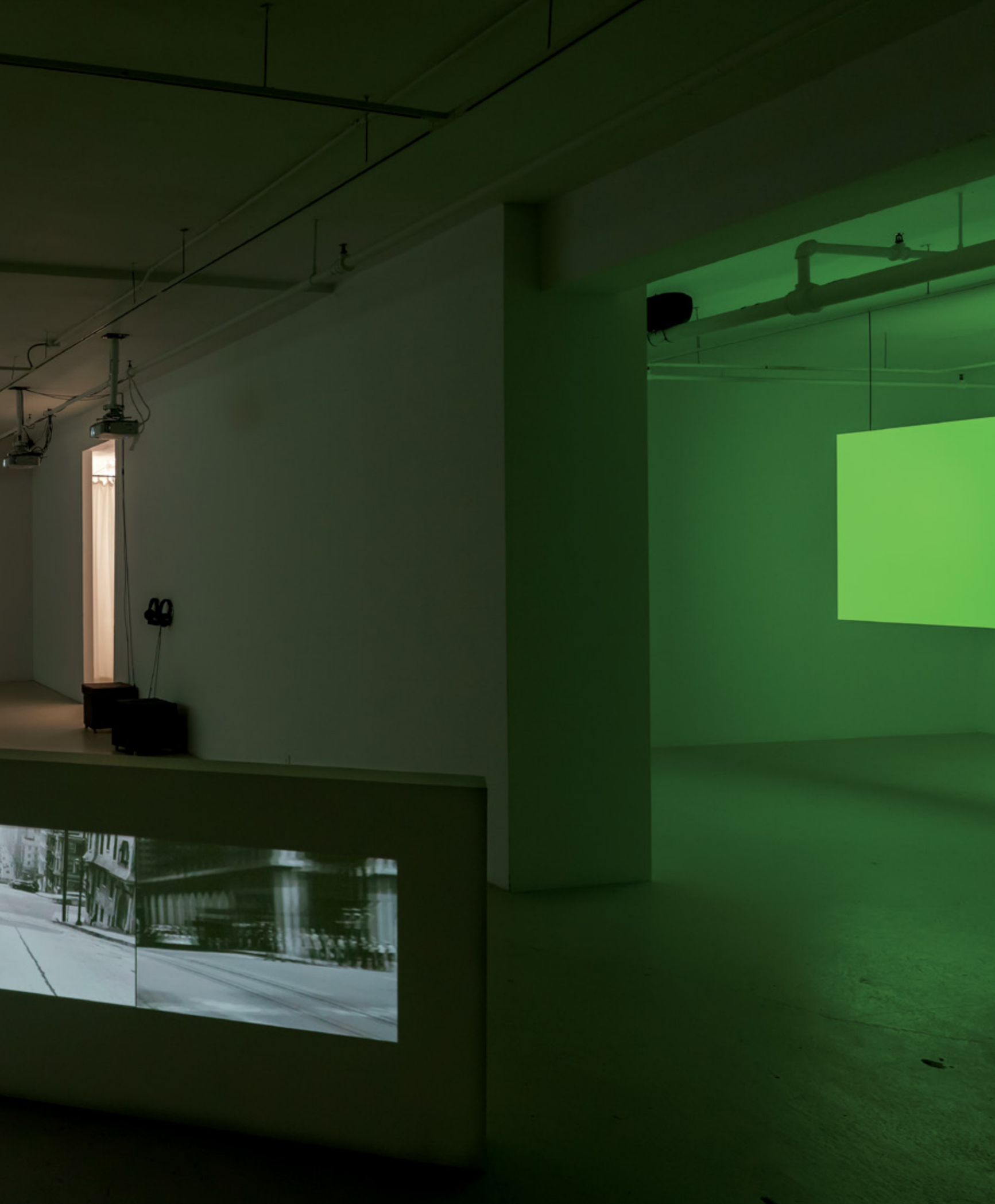
1 Richard Mosse, *The Castle*, Arsenal Contemporary, Toronto, April 26 to June 9, 2018.

Sylvain Campeau *contributes to numerous Canadian and European magazines. He is also the author of the books* Chambre obscure: photographie et installation, Chantiers de l'image, *and* Imago Lexis, *as well as five poetry collections. As a curator, he has organized some thirty exhibitions.*

Émilie Serri

The Space Between the Seconds







PAGES 32-33
The Space Between the Seconds, 2018
vue de l'exposition / exhibition view

PAGE 34
No Time for Tomorrow, 2014
extraits vidéo / video stills

PAGE 35
R0G255B0, 2018
vue d'installation / installation view
film et son / film and sound


let me tell you about the city where we grew up together





Hornepayne Ontario, 2017
archive personnelle / personal archive
Tété, 2010
archive familiale / family archive

À la recherche d'un pays perdu | Searching for a Lost Country

ÉMILIE SERRI

En mars 2017, j'ai traversé le pays en train. À bord du *Canadien*, j'ai parcouru une distance totale de 8932 km aller-retour pour mettre en mouvement l'écriture de mon mémoire de maîtrise. Pendant huit jours et six nuits, d'est en ouest, puis d'ouest en est, j'ai tenté de donner forme au questionnement identitaire qui habite mon travail.

Pourquoi ce long voyage pour un mémoire qui aurait très bien pu s'écrire depuis le confort de mon canapé ? Pour la simple raison que je voulais que mon écriture soit marquée par le même mouvement, le même déplacement que celui de ma mémoire. Forcer le déplacement pour écrire sur une identité déplacée… Me dépayser pour faire écho à l'expérience d'expatriation de mes parents. Découvrir à travers la fenêtre mon pays de naissance pour réfléchir à mon pays d'origine…

Avec le recul, je comprends que sommeillait également un désir de me mettre en scène, de m'incruster dans une histoire et une mémoire ne m'appartenant pas tout à fait, celle d'un pays d'origine inaccessible, la Syrie…

La Syrie : un « ailleurs familier ». Je suis née et j'ai grandi à Montréal, de parents immigrants. Ma mère est Belge, mon père Syrien. Mes parents ne sont pas des *ex*-ilés ou des réfugiés. Ce sont des *ex*-patriés. Ils ont tous deux quitté leur pays d'origine volontairement. Je ne suis ni réfugiée, ni exilée, ni expatriée. Et pourtant, j'ai l'impression d'avoir été déplacée…

En 2010, accompagnée de mon père et de ma sœur, je pars pour la première fois depuis plus de 10 ans à Damas en Syrie, la ville natale de mon père.

In March 2017, I crossed the country by train. On board *The Canadian*, I travelled a total distance of 8,932 kilometres on a return trip as a way to get moving on writing my master's thesis. For eight days and six nights, going from east to west, and then from west to east, I tried to put words to an identity-related question that inhabits my work.

Why take this long trip for a thesis that could well have been written from the comfort of my couch? For the simple reason that I wanted my writing to be marked by the same movement, the same displacement, as that of my thesis. Forcing displacement to write about a displaced identity; disorienting myself to echo my parents' experience of expatriation. Discovering my country of birth through a window in order to reflect on my country of origin.

Looking back, I understand that there was also an underlying desire to put myself on stage, to embed myself in a history and a memory that did not completely belong to me – that of an inaccessible country of origin, Syria.

Syria: A "Familiar Elsewhere." I was born and grew up in Montreal; my parents are immigrants. My mother is Belgian, and my father is Syrian. My parents are not exiles or refugees. They are expatriates. Both left their country of origin voluntarily. I am neither refugee, nor exile, nor expatriate. And yet, I have the feeling that I've been displaced.

In 2010, accompanied by my father and sister, I went to Damascus, Syria, my father's hometown, for the first time in ten years.

Le premier jour, quand je débarque dans cette famille d'« inconnus » dont je ne comprends pas la langue, mon premier réflexe est de m'armer de mon appareil 35 mm. J'appuie alors sur le déclencheur comme si chaque flexion de mon index constituait un début de réponse à mes questions. À travers le viseur, je repère tout de suite ma grand-mère.

Je reconnais son expression, à la fois douce et fière, veillant sur nous depuis la table basse du salon. Son regard m'intimide, mais grâce à l'appareil photo, j'ai la distance nécessaire pour me rapprocher. C'est la première que je photographie.

Je me souviens l'avoir photographiée comme si elle appartenait à un « autre » monde, un « ailleurs familier » auquel je n'aurais jamais tout à fait accès en raison de mon statut d'étrangère. Je me souviens aussi d'avoir été consciente qu'il s'agissait probablement de la première et de la dernière fois que je pourrais le faire… comme si j'anticipais ce qui allait venir…

Je la photographie par nécessité plus que par plaisir. Je ressens l'urgence de me créer une banque de souvenirs. Je sais que mon temps est compté.

Peu de temps après notre visite, c'est le début de la révolution syrienne. Le peuple prend la rue et réclame pacifiquement liberté et démocratie. Mais la brutalité de la répression du régime laisse place à une guerre civile.

Le conflit est encore jeune lorsque ma grand-mère s'éteint. Je me dis qu'elle a peut-être préféré partir plutôt que de témoigner de la lente agonie de son pays… Je crois qu'en la prenant en photo, je lui disais de toute façon déjà « au revoir ».

Ce sont ces deux évènements, le début de la révolution et le décès de ma grand-mère, qui refont surgir un questionnement latent depuis longtemps : comment faire le deuil d'un pays et d'une histoire à la fois familière et étrangère ? Est-il possible d'ancrer une identité « postdiasporique[1] » syrienne en l'absence de référents, alors que la guerre menace le pays de disparition ? Quel rôle jouent les archives dans la « postproduction » de cette identité ?

Comment faire le deuil d'un pays et d'une histoire à la fois familière et étrangère? Est-il possible d'ancrer une identité «postdiasporique» syrienne en l'absence de référents, alors que la guerre menace le pays de disparition? Quel rôle jouent les archives dans la «postproduction» de cette identité?

***No time for tomorrow* : se raconter des histoires pour faire de l'Histoire.** Devant l'impossibilité de me rendre en Syrie après le début de la guerre, je me suis tournée vers les archives. Au début de ma recherche, j'ai voulu « voir », voir la Syrie, la saisir par les yeux. « Voir » comme pour me rassurer qu'elle existait toujours… J'ai cherché dans les « images des autres », dans ces films amateurs, un ancrage culturel, une mémoire collective à laquelle je puisse entrelacer ma mémoire familiale.

Quand je suis tombée sur ce récit de voyage tourné en 16 mm par deux étrangers lors d'un séjour à Busra, en Syrie du Sud, j'ai senti que ces images d'un mariage contenaient

The first day, when I landed in this family of "unknown people," whose language I didn't understand, my initial reflex was to pick up my 35 mm camera. I pressed the shutter as if each flexion of my index finger constituted the beginning of an answer to my questions. Through the viewfinder, I immediately found my grandmother.

I recognized her expression, both gentle and proud, watching over us from her place at the low living-room table. Her gaze intimidated me, but the camera gave me the distance necessary to draw closer. She was the first one I photographed.

I remember photographing her as if she belonged to an "other" world, a "familiar elsewhere" to which I would never have full access due to my status as a foreigner. I remember also having been aware that this was probably the first and last time that I could do this . . . as if I was anticipating what was to come.

I photographed her through necessity more than pleasure. I felt the urgency of creating a bank of memories for myself. I knew that my time was limited.

Soon after our visit, the Syrian revolution started. The people took to the streets and peacefully demanded freedom and democracy. But the brutality of the regime's repression gave rise to civil war.

The conflict was still in its early days when my grandmother died. I told myself that perhaps she had preferred to pass on rather than to witness the slow agony of her country. I believe that by taking her photograph, in any case, I was already saying farewell to her.

It was these two events – the beginning of the revolution and the death of my grandmother – that brought up a question that had been latent for a long time: How could one mourn a country and a history that are at once familiar and foreign? Is it possible to find a mooring for a Syrian "post-diasporic"[1] identity in the absence of referents, when war threatens the country with extinction? What role do archives play in the "post-production" of this identity?

***No time for tomorrow*: Telling Oneself Stories to Make History.** Because it was impossible for me to go to Syria after the war started, I turned to archives. At the beginning of my research, I wanted to "see" – to see Syria, to grasp it through my eyes. "To see" as if to reassure myself that it still existed. I looked in the "images of others," in amateur films, for a cultural mooring, a collective memory with which I could interweave my family memory.

When I found the travelogue shot in 16 mm by two foreigners during a trip to Busra, in southern Syria, I felt that these images of a wedding contained a broader history of the country, and I saw in them the opportunity to reinterpret my relationship with this past and what it means to me today. I watched this sequence hundreds of times, each viewing offering a chance to observe new details and make new comparisons.

I told myself stories. I thought that the groom could be my grandfather and the bride my grandmother. I found an unsettling resemblance between the boy I saw in the film and my brother Karim. I projected my family's past into these anonymous images.

My first thought, therefore, was to process these impersonal images "as if they were mine," to make something "public" into something "private" and something "distant" into something "personal." In editing, I drew on a family video to superimpose on these anonymous images – those from the travelogue, but also sequences documenting the war shot by





une histoire plus large du pays et j'y ai vu l'occasion de réinterpréter ma relation à ce passé et ce qu'il signifie pour moi aujourd'hui. J'ai visionné cette séquence des centaines de fois, chaque visionnement devenant l'occasion d'observer de nouveaux détails et de faire de nouveaux rapprochements.

Je me suis raconté des histoires. J'ai pensé que le marié aurait pu être mon grand-père et la mariée, ma grand-mère… J'ai trouvé une ressemblance troublante entre le garçon aperçu dans le film et mon frère Karim… J'ai projeté dans ces images anonymes le passé de ma famille.

Mon premier réflexe a ainsi été de traiter ces images impersonnelles « comme si c'étaient les miennes », de faire du « public » quelque chose de « privé » et du « lointain » quelque chose d'« intime ». Au montage, j'ai puisé dans une vidéo de famille pour superposer à ces images anonymes – celles du récit de voyage, mais aussi des séquences documentant la guerre tournées par des Syriens – un enregistrement de mon père adressé à sa mère à l'occasion de la fête des Mères ainsi qu'un extrait récent où il m'apprend à compter en arabe.

En combinant documents personnels et archives trouvées sur le Web, j'ai ainsi tenté de recomposer une mémoire éparpillée dans le temps, l'entrelacement du « privé » au « public » et leur interchangeabilité transformant ces images anonymes en référents identitaires.

LDSUR (left.down.straight.up.right) : l'image trace. Je suis tombée sur ces images par hasard, à travers une suite de mots-clés. Je cherchais la Syrie, je ne l'ai trouvée qu'à travers son absence… Une voiture aux allures rétro, des rues escarpées, une pancarte Frontenac, des palmiers, une esthétique film noir… Ma lecture des images était d'autant plus brouillée qu'ayant tapé sur le clavier « Damas », je m'attendais naïvement à la retrouver dans les images proposées. J'avais beaucoup de questions et peu de réponses. Désorientée et incapable de me situer, j'ai cherché des repères dans les commentaires des internautes.

Contrairement à ce que plusieurs avaient avancé, la ville représentée n'était pas San Francisco, mais bien Los Angeles. Grâce à une analyse détaillée du trajet effectué par la voiture et de son modèle, des internautes avaient identifié la date et le lieu du tournage : nous étions en 1947 dans le quartier Bunker Hill avant qu'il ne soit détruit. Encore plus étonnant : la séquence avait été tournée pour être utilisée comme

Originaire de Montréal, **Émilie Serri** est cinéaste et artiste visuelle. Diplômée en cinéma de l'Université Concordia, elle vient de terminer une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Distribué par la société de cinéma expérimental Light Cone à Paris, son travail a été montré dans de nombreux festivals en France, en Suisse et en Grèce et dans des galeries d'art à travers le Canada. En 2018, elle a remporté la prestigieuse Bourse Bronfman en art contemporain.

Syrians – a recording that my father made for his mother on Mothers' Day, and a recent excerpt of him teaching me to count in Arabic.

So, combining personal documents and archives found on the Web, I tried to reconstruct a memory scattered through time, the interweaving of the "private" with the "public," and their interchangeability that transformed these anonymous images into identity markers.

LDSUR (left.down.straight.up.right): The Image Trace. I found these images by chance, through a series of keywords. I was looking for Syria; I found it only through its absence. A retro-looking car, steep streets, a Frontenac sign, palm trees, a film noir aesthetic. My reading of images was even more muddled because, having typed "Damascus" on the keyboard, I was naively expecting to find it in the images displayed. I had many questions and few answers. Disoriented and unable to situate myself, I sought references in Web surfers' comments.

Contrary to what many suggested, the city represented was not San Francisco but Los Angeles. Through a detailed analysis of the route taken by the car and of its model, Web surfers had identified the date and place when the film was shot: it was 1947, in the Bunker Hill neighbourhood before it was destroyed. Even more surprisingly, the sequence had been shot for use as the background for a scene in Douglas Sirk's Hollywood film *Shockproof*.

It took me some time to make the connection between these filmed images of Los Angeles and my own quest. But I now realize that one element in particular had greatly





PAGE 38
***No Time for Tomorrow*, 2014**
extrait vidéo / video still
***Karim*, 1974**
archive familiale / family archive

PAGE 39
Douglas Sirk, *Shockproof*, 1949
extraits / film stills

arrière-plan dans une scène du film hollywoodien *Shockproof* [*Jenny, femme marquée*, dans sa version française], de Douglas Sirk.

Il m'a fallu du temps pour faire le lien entre ces images de cinéma mettant en scène la ville de Los Angeles et ma propre quête. Mais je devine maintenant qu'un élément en particulier a grandement contribué à ma fascination pour ces images et à ma volonté de les travailler : leur appartenance simultanée au régime du documentaire et à celui de la fiction. En effet, ces images sont à la fois décor de cinéma et archives historiques. Car si elles ont avant tout été tournées pour constituer l'arrière-plan d'une scène de cinéma de fiction, elles témoignent également, en tant que documents, d'une ville qui n'existe plus. En ce sens, elles constituent à mes yeux des traces de ce qui a disparu et font ainsi écho tant à la destruction de la Syrie qu'à la disparition du cinéma familial dont l'existence a grandement participé à façonner mon identité syrienne.

L'écran vert, ou la naissance d'un nouveau mythe. C'est l'histoire de Zeus, le roi des dieux, et de sa femme « divinement jalouse », Héra. Héra qui suspectait les infidélités de Zeus, le faisait suivre par un détective qui le « veillait ». Or, Zeus, ayant la capacité de se métamorphoser, n'avait aucun mal à tromper le détective. Lorsqu'il était avec Io, il se transformait en taureau, elle en génisse et le détective n'y voyait que du feu. Héra délaisse alors le veilleur pour un *sur*-veillant nommé Panoptès, dont la particularité est d'avoir des yeux sur tout le corps. Panoptès, « celui qui voit tout », peut voir dans toutes les directions, à n'importe quelle distance et à n'importe quel moment. Et par conséquent, il est capable de voir Zeus à l'état de Zeus, Zeus en train de se métamorphoser et Zeus en taureau. Embêté par Panoptès, Zeus cherche à s'en débarrasser et trouve à cet effet Hermès. À cette époque, la musique n'existait pas encore, et Hermès était le premier à avoir inventé les instruments et partitions musicales. Muni d'une flûte de pan, il s'approche de Panoptès. Lorsqu'il commence à en jouer, ce dernier, n'ayant jamais entendu de musique de sa vie, est d'abord ébloui puis ému aux larmes. Ses larmes recouvrent tous ses yeux et il ne voit plus rien. Hermès sort alors son coutelas et le tue. Héra, battue, ramasse alors les yeux de Panoptès et de dépit, les jette. Mais à ce moment-là passait un oiseau. C'était un paon.

contributed to my fascination with these images and my desire to work with them: their belonging simultaneously to the realms of documentary and fiction. For although their main purpose was to be the background for a scene in a fiction film, they also provided evidence, as documents, of a city that no longer exists. In this sense, to me they formed traces of what had disappeared and also reflected both the destruction of Syria and the disappearance of the family movie theatre the existence of which had largely shaped my Syrian identity.

The Green Screen, or, the Birth of a New Myth. It is the story of Zeus, the king of gods, and his "divinely jealous" wife, Hera. Hera suspected that Zeus had been unfaithful and had him followed by a detective who "kept an eye" on him. But Zeus had the ability to change shapes, and he had no trouble fooling the detective. When he was with Io, he transformed himself into a bull and Io into a heifer, and the detective was utterly oblivious. Hera then abandoned the detective for a super-lookout called Panoptes, who had eyes all over his body. Panoptes, whose name meant "he who sees everything," could see in all directions and any distance, and at all times. Therefore, he was able to see Zeus as Zeus, Zeus in the process of metamorphosing into the bull, and Zeus as a bull. Exasperated by Panoptes, Zeus wanted to get rid of him and, to this end, he found Hermes. Music did not yet exist, and Hermes was the first to invent instruments and musical scores. Armed with a pan flute, Hermes approached Panoptes. When he began to play, Panoptes, who had never heard music in his life, was first dazzled and then brought to tears. His tears covered all of his eyes and he could no longer see. Hermes then killed him with his cutlass. Hera, defeated and embittered, gathered up Panoptes's eyes and threw them away. At that very moment, a bird was passing by. It was a peacock. And that is why Panoptes's eyes are found on the peacock's feathers. And that is why, when Michel Serres recounts this myth, he says, "Do you see the peacock spreading its tail? Not really, he sees you."

So, peacocks see us, and so do screens. Just as the bird benefited from Hera's divine gesture, technology has made the machine-screen the heir to the eyespots that survey us "all the time, in every direction, at any distance." In the digital age, screens have become the new relics. We think that we are watching them, but really they are watching us. The green screen, whose capacity for metamorphosis equals Zeus's, is a





PAGE 40
Dessin d'une image du Ve siècle avant Jésus Christ d'un vase montrant Hermès attaquant le géant Panoptès / Drawing of an image from a fifth-century BCE Athenian red figure vase depicting Hermes slaying the giant Argus Panoptes
extrait de Wikipédia / from Wikipedia
Paon / Peacock
image d'archive / stock image

PAGE 41
***No Time for Tomorrow*, 2014**
extrait vidéo / video still

Et voilà pourquoi les yeux de Panoptès se retrouvent sur les plumes du paon. D'ailleurs, dit Michel Serres, lorsqu'il raconte ce mythe : « Est-ce que vous voyez le paon faire la roue ? Pas vraiment, il vous voit ». Le paon nous voit, donc les écrans aussi. Comme l'oiseau qui a bénéficié du geste divin de Héra, la technologie a fait de la machine-écran l'héritière de ces ocelles qui nous scrutent « tout le temps, dans toutes les directions, à n'importe quelle distance ». À l'ère numérique, les écrans sont devenus les nouvelles reliques. Nous pensons les regarder, mais ce sont bien eux qui nous regardent. L'écran vert, dont la capacité de métamorphose égale celle de Zeus, illustre particulièrement bien les liens ténus que l'on peut tisser entre la technologie et le divin.

Cette technique d'incrustation permettant d'intégrer au sein d'une même image des objets filmés séparément domine aujourd'hui la production d'images, que ce soit en cinéma, à la télévision ou en publicité. Or, bien que son utilisation soit largement répandue, le fond vert demeure toujours invisible aux yeux des spectateurs. Sa fonction est strictement utilitaire : il doit disparaître pour permettre à un espace virtuel d'être incrusté.

Dans le mythe de Panoptès, l'être humain est un simple veilleur. La seule paire d'yeux qu'il possède ne lui permet pas d'entrevoir les interstices. Or, l'écran vert n'existe que dans son état transitoire. Il est une frontière, un interstice, un espace vide qu'il faut remplir. Entre présence et absence, image et non-image, tout et rien, son potentiel est infini. L'écran invisible a la capacité de rendre tout visible. Il contient en quelque sorte toutes les images du monde.

Comme le monolithe de Kubrick dans *2001 Odyssée de l'espace*, l'écran vert a la capacité de traverser le temps et porte le poids d'une mémoire et d'une connaissance qui dépassent celles de l'Homme. Une présence qui ne se vérifie que par son absence, une forme interchangeable, un passage entre des mondes irréconciliables ainsi qu'une mémoire sans limites et sans frontières sont parmi les attributs de cette technique, ce qui l'apparente au sacré.

***ROG255BO* : Combler le vide en le laissant apparaître.** Dans *ROG255BO*, je me suis servie de l'écran vert pour voyager dans la mémoire de mon pays d'origine, la Syrie. J'ai cherché à combler le vide en le laissant apparaître, à générer un espace de représentation dans lequel je pourrais réassembler des fragments de ce pays d'origine qui m'échappe alors que je n'ai pas encore eu le temps de le connaître.

Dans le combat entre Hermès et Panoptès se joue également une tout autre bataille, celle entre deux types de messages distincts : le sonore et le visuel. *ROG255BO* est bâti

particularly good illustration of the tenuous links that can be made between technology and the divine.

The technique of compositing, which makes it possible to integrate objects filmed separately into a single image, dominates image production today, whether in film, television, or advertising. Yet, although its use is widespread, the green screen always remains invisible to spectators. Its function is strictly utilitarian: it must disappear to allow a virtual space to be embedded.

In the myth of Panoptes, the human being is a simple lookout. With only one pair of eyes, human beings cannot glimpse the interstices. But the green screen exists only in its transitory

> So, combining personal documents and archives found on the Web, I tried to reconstruct a memory scattered through time, the interweaving of the "private" with the "public," and their interchangeability that transformed these anonymous images into identity markers.

state. It is an edge, an interstice, an empty space that must be filled. Between presence and absence, image and non-image, everything and nothing, its potential is infinite. The invisible screen has the capacity to make everything visible. It contains, in a way, all the images of the world.

Like Kubrick's monolith in *2001: A Space Odyssey*, the green screen has the capacity to travel through time, and it bears the burden of a memory and a knowledge that surpass those of humans. A presence that is verified only by its absence, an interchangeable form, a transition between irreconcilable worlds, and a memory without limits or borders are among the attributes of this technique, which seems akin to the sacred.

***ROG255BO*: Filling the Void by Allowing It to Appear.** In *ROG255BO*, I used the green screen to travel into the memory of my country of origin, Syria. I sought to fill the void by allowing it to appear, generating a space of representation in which I could reassemble the fragments of this country of origin that eludes me, while I still haven't had time to get to know it.

Born in Montreal, Émilie Serri is a filmmaker and visual artist. She has a degree in cinema from Concordia University and has just completed a master's degree in visual and media arts at UQAM. Her work is distributed by the Parisian experimental film company Light Cone and has been shown in festivals in France, Switzerland, and Greece and in art galleries across Canada. In 2018, she received the prestigious Bronfman Grant in contemporary art.







PAGE 42
Stanley Kubrick
***2001, Odyssée de l'espace* / *2001, A Space Odyssey*, 1968**
extrait / film still

PAGES 42 ET/AND 43
***R0G255B0*, 2018**
deux vues d'installation / installation views
film et son / film and sound

autour de cette même tension entre l'image et le son. Car pour pouvoir entendre, il m'a fallu bloquer l'image. Et pour qu'il y voie plus clairement, aveugler le spectateur. Fermer les yeux pour mieux les rouvrir…

Sur ce double écran vert, suspendu au centre de la pièce, je n'ai pas incrusté d'images, mais du texte et du son. À son entrée dans la salle, le spectateur était d'abord inondé de vert. Au son, des extraits d'entrevues enregistrées avec mon père, où il racontait la Syrie de son enfance et les moments passés au cinéma familial, donnaient une première couche de sens. Sur la face opposée figuraient, en contrepoids au point de vue nostalgique de mon père, des témoignages écrits relatant l'expérience quotidienne de Syriens restés au pays pendant la guerre.

Et puis, une voix synthétique scénarisée à partir d'anciens guides touristiques de la Syrie, venait encore troubler l'orientation du spectateur tout en prétendant lui indiquer comment naviguer dans ce pays invisible.

En juxtaposant dans l'espace virtuel de l'écran vert documents personnels et archives publiques appartenant à différentes temporalités se crée un réseau de relations entre ces documents et ces mémoires. Le détournement et l'appropriation de la technique commerciale du fond vert sont ainsi réalisés à des fins politiques. À la fois espace de possibilités et figuration de l'absence, le double écran devient la surface sur laquelle s'incrustent, sous forme de témoignages oraux et écrits, des fragments de la mémoire d'un pays en voie de disparition.

Bien entendu, pour remplir cet espace vide d'images, le spectateur est essentiel. L'écran ne donnant rien à voir, le regardeur est obligé de se faire son propre spectacle. En se déplaçant autour du monolithe et en tentant de réconcilier son et texte, le spectateur devient actif. L'image lui étant refusée, il est amené à en générer de nouvelles qui lui sont propres. Il devient ainsi acteur de son propre film.

1 Identité « postdiasporique » : autre forme d'identité diasporique que j'ai nommée « postdiasporique » en référence à l'absence de liens tangibles au pays d'origine.

In the fight between Hermes and Panoptes, a completely different battle was also playing out – that between two distinct types of messages: the aural and the visual. *R0G255B0* is built around this same tension between image and sound. For to be able to hear, I had to block the image. And, so that they could see more clearly, I had to blind the spectators. Close their eyes to open them wider . . .

On a double green screen, hung in the centre of the room, I composited not images, but texts and sounds. When they enter the gallery, spectators are first immersed in green. On the soundtrack are excerpts of interviews recorded with my father in which he recalled the Syria of his childhood and times spent in the family movie theatre, giving a first layer of meaning. On the opposite side, as a counterweight to my father's nostalgic point of view, are written accounts relating the daily experiences of Syrians who remained in the country during the war.

And then, a synthetic voice reading a script made from old tourist guides to Syria disrupts spectators' orientation while claiming to tell them how to navigate through this invisible country.

Through the juxtaposition of personal documents and public archives from different temporalities on the virtual space of the green screen, a network of relations between these documents and these memories is created. The commercial green screen technique is thus diverted and appropriated for political ends. Both space of possibilities and portrayal of absence, the double screen becomes the surface on which are embedded, in the form of oral and written accounts, fragments of the memory of a country that is going extinct.

Of course, to fill this empty space with images, the spectator is essential. Because the screen gives nothing to see, viewers are forced to make their own spectacle. By moving around the monolith and trying to reconcile sound and text, spectators become active. Having been refused an image, they are led to generate new ones that belong to them. They therefore become actors in their own film. *Translated by Käthe Roth*

1 A form of diasporic identity that I have called "post-diasporic" in reference to the absence of tangible links to the country of origin.


And now, it is time to leave

Through lines

September 13 – November 25, 2018

Lise Beaudry
Scott Benesiinaabandan
Michèle Pearson Clarke
Leila Fatemi
Maria Hupfield
Raafia Jessa
Nadia Myre

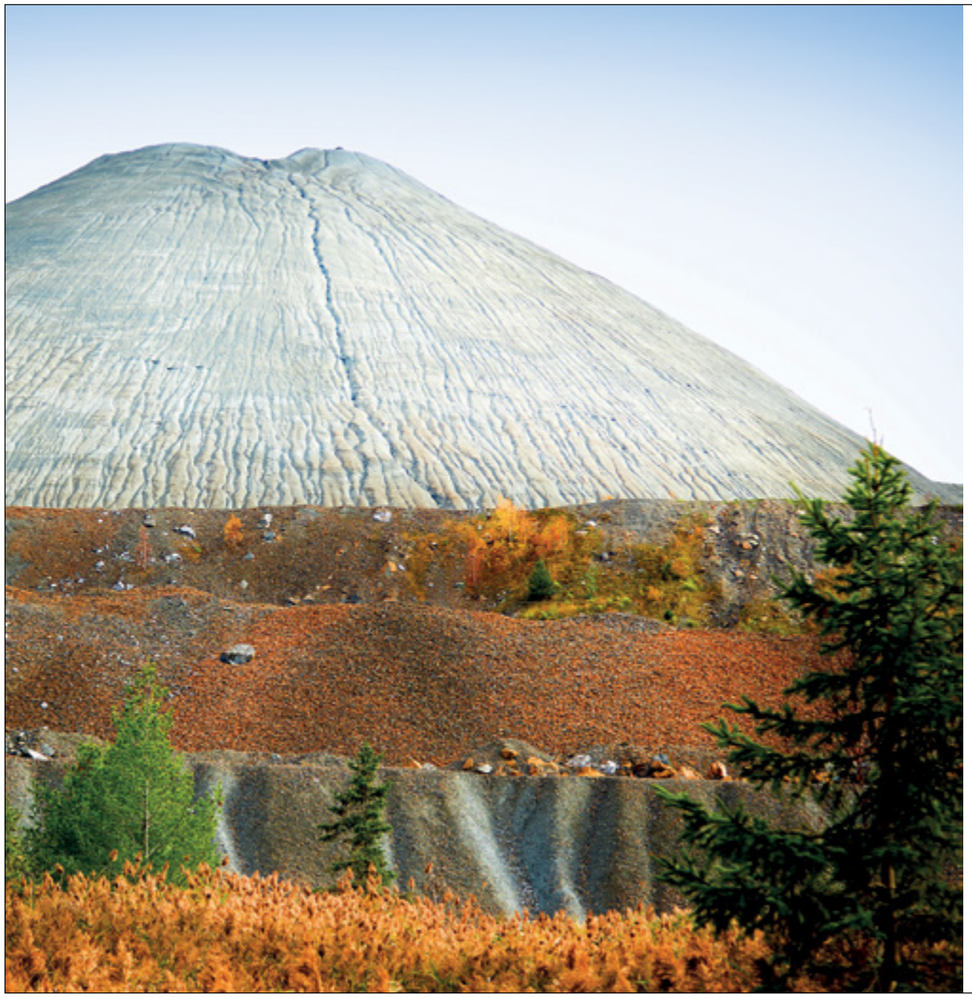


koffler gallery

Guest Curator: Noa Bronstein. Presented in partnership with Critical Distance Centre for Curators.
Image: Scott Benesiinaabandan, *little resistances: norman|ipperwash*, 2015, digital media.

Artscape Youngplace / 180 Shaw St. Toronto / kofflerarts.org

TORONTO ARTS COUNCIL | FUNDED BY THE CITY OF TORONTO
ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada
KOFFLER FAMILY FOUNDATION
CIBC Wood Gundy



Mon Fuji...

Illusion Thetford Mines

Luc Girouard / photographe

Exposition

Au KB3 de Thetford Mines, jusqu'au 8 octobre 2018

Le livre

Coauteurs :
Marie-Sophie Bérard, Alain Roy et Hélène de Billy

(*en librairie très bientôt*)

› Infos : lucgirouard.com/monfuji



1.



2.



3.



4.



5.

ÉTATS D'ÂMES, ESPRIT DES LIEUX
PHOTOGRAPHIES DE LA COLLECTION LAZARE

28 novembre 2018 – 28 avril 2019

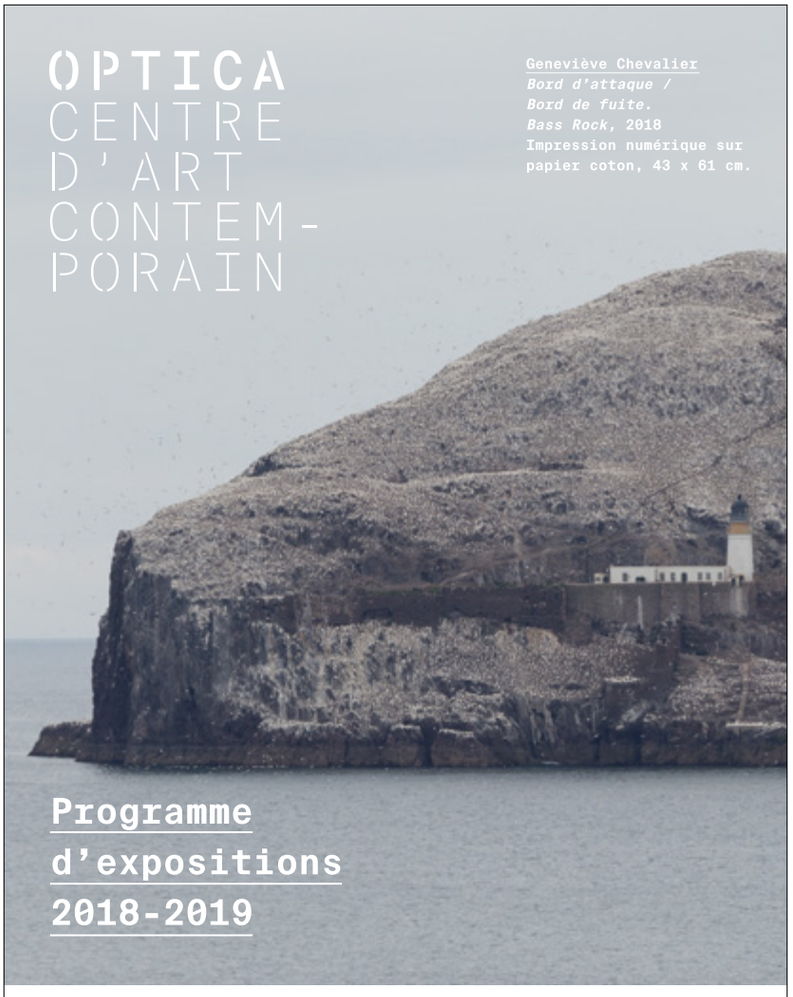
CARRÉ D'ART CONTEMPORAIN
PAVILLON JEAN-NOËL DESMARAIS

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL

AIR CANADA

1. Nicolas Baier (né en 1967), *Un après-midi sur de Gaspé,* 2004 | **2.** Chuck Close (né en 1940), *Sans titre (Kate-14)*, 2005 © Chuck Close, courtesy Pace Gallery | **3.** Teresa Hubbard / Alexander Birchler, duo suisse formé en 1990, *Femme à l'entrée,* de la série « Arsenal », 2000 | **4.** Carlos Sanchez (né en 1976) et Jason Sanchez (né en 1981), *The Everyday* [Le quotidien], 2000 | **5.** Nicolas Baier, *Janvier*, 2003

OPTICA CENTRE D'ART CONTEM-PORAIN



Geneviève Chevalier
Bord d'attaque / Bord de fuite. Bass Rock, 2018
Impression numérique sur papier coton, 43 x 61 cm.

Programme d'expositions 2018-2019

7 septembre - 20 octobre 2018

Maryse Larivière
Under the Cave of Winds

Monique Moumblow et Paul Litherland
It sounds like someone else

10 novembre - 15 décembre 2018

Geneviève Chevalier
Bord d'attaque / Bord de fuite - Trailing Edge / Leading Edge

Virginie Laganière
Le Prisme

19 janvier - 16 mars 2019
Juan Ortiz-Apuy
Midnight Poison

Lea Moison
25/09=1

13 avril - 15 juin 2019

Adam Basanta
Two Ways to Draw a Circle

Jo-Anne Balcaen
Private

Samedi ensemble en familles

Nouveauté :
visites commentées des expositions + ateliers créatifs offerts aussi en espagnol et en portugais

Se référer à l'horaire des ateliers sur www.optica.ca

Projet satellite avec les tout-petits du CPE La Sourithèque (Centre-Sud)

Théâtre d'ombres
sur une proposition de Pavitra Wickramasinghe
mars-juin 2019

5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca

Cette initiative est rendue possible grâce au Programme d'initiatives communautaire de La Fondation du Grand Montréal.

m-a-i.qc.ca

mai

Khadija Baker

BIRDS CROSSING BORDERS



13 SEP — 13 OCT

© Khadija Baker

Naghmeh Sharifi

TO LIVE AS AN ORGAN WITHIN ONESELF



17 NOV — 15 DÉC

© Alexis Bellavance

Montréal
Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada
Conseil des arts et des lettres Québec

La prochaine génération de créateurs visuels vous intéresse ?

Soyez de ceux qui découvrent.

10 octobre – 24 novembre 2018

Françoise Sullivan

Chorégraphie la matière
Sculpture 1960-1970

Caroline Mauxion

En des corps nouveaux

Yann Pocreau



© Caroline Mauxion, *Pyhrra*, 2018, impression jet d'encre

GALERIE SIMON BLAIS

galeriesimonblais.com



In Pursuit of the Afterlife

JAMES D. CAMPBELL

Détail de l'installation sur trois murs de photographies réalisées par les différents membres du groupe durant les dix dernières années / detail of the installation, on three walls, of photographs from the different members of the group during the last ten years techniques et supports variables / various techniques and supports
photo : Paul Litherland



In a remarkable group exhibition recently on view at Optica,[1] Raymonde April, one of Canada's finest living photographers, marshalled the talents of an intrepid group of itinerant fellow travellers – and to radiant effect. April formed Outre-vie/Afterlife in 2013. The group comprises thirteen accomplished photographers[2] all of whom work from and contribute to the notion of an "afterlife" that is native to the idiom of photographic images.

Taking its cue from a work by the late Quebec poet Marie Uguay, the cabal is devoted to an open-ended dialogical investigation (there is nothing doctrinaire or solipsistic at work here) of what "afterlife" – understood as thematic chrysalis and unique point of fulcrum, using narrative means to achieve mnemonic ends and vice versa – might mean. Members of the group have in tandem exhibited large-scale photographs, video projections, object installations, experimental writing, and sound installations in Quebec

En quête de l'outre-vie

Dans une remarquable exposition collective présentée récemment à Optica[1], Raymonde April, l'une des meilleures photographes vivantes au Canada, a mis en commun tous les talents d'un groupe intrépide de compagnons de route itinérants, avec un effet de contagion. April a créé Outre-vie/Afterlife en 2013. Le groupe est formé de treize photographes accomplis[2] dont le travail alimente la notion d'« outre-vie » qui appartient au langage des images photographiques.

Tirant son nom d'une œuvre de la regrettée poète québécoise Marie Uguay, la bande se consacre à une exploration dialogique ouverte (rien de doctrinaire ou de solipsiste ici) de ce que l'« outre-vie » – comprise comme une chrysalide thématique et un point d'appui unique, qui utilise le truchement du récit pour atteindre des finalités mnémoniques et inversement – peut signifier. Ses membres

It was logical . . . that we would create a living archive that continues to multiply and proliferate. Through this collaborative process of montage and juxtaposition, overlooked fragments of memory were recorded and gathered in a shared space, giving rise to unexpected new trajectories.

and abroad in institutional exhibitions and performative and archival contexts. The work on display at Optica is mostly photographic.

April and her coalescent hive mind are all empowered by what Uguay wrote:

> Afterlife is when one is not yet in life, when one watches it, when one seeks to enter it. . . . Afterlife is like overseas or beyond the grave. One must pass beyond the rigidity of the obvious, of prejudice, of fears, of habits, pass beyond the obtuse real and enter into a reality at once more painful and more pleasant, into the unknown, the secret, the contradictory, open one's senses and know. Pass beyond the opacity of silence and invent our existences, our loves, where there is no longer destiny of any kind.[3]

April herself says, "I imagined forming a group that could collectively map the existence of photographic images – their past and their future. I wanted to create a community that could consider the way images have their own space and their own lives, and how they respond to you when you look at them."[4] That she has brought such a community into existence is clear.

The catalyst for realizing April's desire was a residency in Mumbai:

> When I went to India for the first time in 2012, for a residency in Mumbai, this project was still living in me but was not yet born, in a sense. I needed to make images just to understand what was going on in Mumbai. When I came back to Montreal, Mumbai was like a surreal fantasy that inhabited me, because no one else around me had been there. I invited more people into the story that was emerging and they had their own affinities. Our practices as image makers began to reflect and expand the concept of afterlife so that it gained new values and meanings. Some members of the group explored geographies that resonated with spectral traces of disappearance. At the same time, others found, in the sculptural forms of objects, ways to observe or distinguish layers of history and memory embedded in the material world. Eventually, more and more members of the group went to India. It's a biographical thing. It just happened this way.[5]

April started the "research group" at Concordia University. She had originally planned for it to involve graduate students, but she eventually invited both students and fellow teachers to join. Most of the students have now graduated, but the collaboration, which has metamorphosed into what is almost an organic process or an "afterlife," lives on.

Normally, research groups have a formal structure and a physical space within the university, but Afterlife would be different from the outset. Members of the group started meeting outside of the university. They shared meals, travelled together, and did some fieldwork. The Post-Image Cluster at Concordia remains something of a home base for them, but they work mostly on production issues there, and most of the production is done by individual members and not by the collective as such.

ont présenté en tandem des expositions de photographies grand format, des projections vidéo, des écrits expérimentaux et des installations sonores et d'objets, au Québec et ailleurs, dans des contextes institutionnels, performatifs et archivistiques. Les pièces exposées à Optica sont pour l'essentiel photographiques.

April et la conscience multiple coalescente du groupe dans son ensemble sont dynamisées par les mots d'Uguay :

> L'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. […] L'outre-vie comme l'outre-mer ou l'outre-tombe. Il faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. Traverser l'opacité du silence et inventer nos existences, nos amours, là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte[3].

April elle-même affirme : « Au départ, je m'imaginais former un groupe à même de dresser une cartographie existentielle des images photographiques, une représentation de leur passé et de leur futur. J'avais envie de créer une communauté où l'on aurait pu réfléchir aux façons dont les images ont leur propre vie, leur propre espace, et à la manière dont elles nous répondent[4] ». Qu'elle ait réussi à donner vie à une telle communauté ne fait aucun doute.

Le catalyseur qui a permis la concrétisation de l'envie d'April est une résidence à Mumbai :

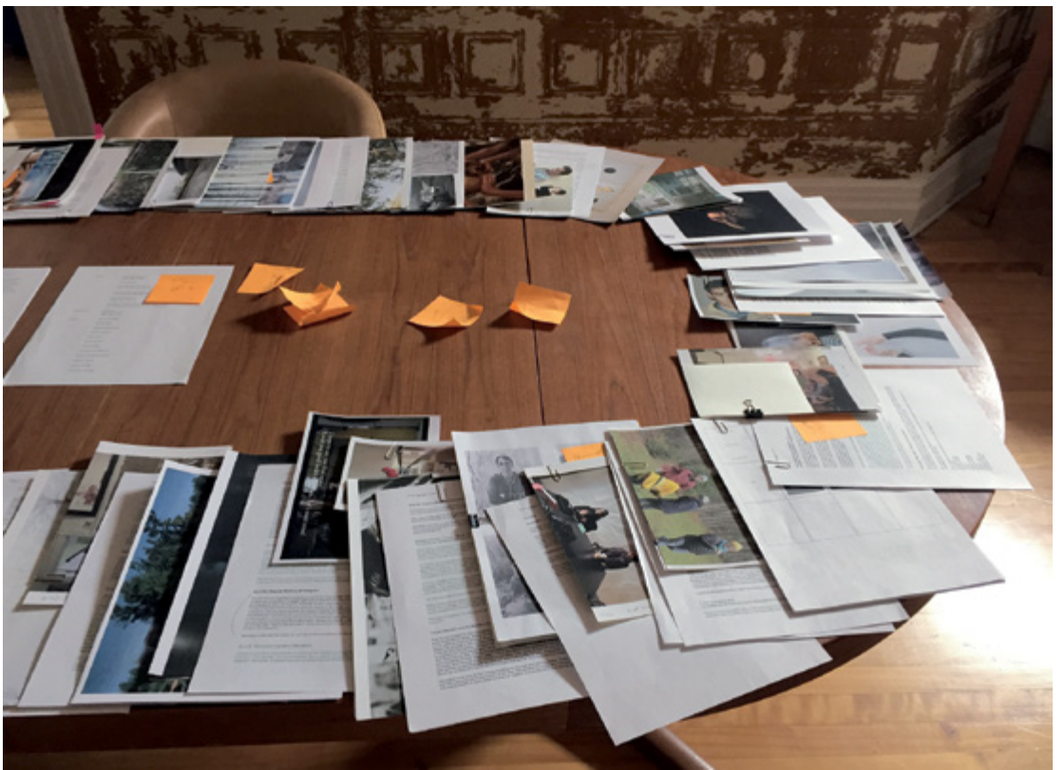
> Quand j'ai visité [l'Inde] pour la première fois en 2012, lors d'une résidence à Mumbai, ce projet couvait déjà en moi, mais était toujours à naître, d'une certaine façon. J'avais un besoin de créer des images, simplement pour comprendre ce qui se produisait autour de moi. De retour à Montréal, Mumbai me hantait, me paraissait une fiction, irréelle, d'autant que j'étais la seule de mon entourage à avoir visité cette ville. J'ai invité les membres du groupe à intégrer ce récit en émergence, chacun avec ses propres affinités. Nos pratiques de créateurs d'images ont commencé à exprimer et à élargir cette notion d'*outre-vie*, de sorte que de nouvelles significations et dimensions s'y sont greffées. Quelques membres du groupe se sont mis à explorer des géographies qui évoquaient des traces, spectrales, témoignant d'une disparition. Au même moment, d'autres ont découvert, à la lumière des formes sculpturales d'objets, des façons d'observer et de distinguer les couches d'histoire et de mémoire accumulées au sein du monde matériel. Au fil du temps, de plus en plus des membres du groupe sont allés en Inde. C'est un truc biographique ; ça s'est simplement passé comme ça[5].

April a démarré les activités de ce « groupe de recherche » à l'Université Concordia. Elle l'avait pensé au départ pour les étudiants de cycle supérieur, mais elle a fini par y convier étudiants et collègues professeurs. La plupart des étudiants sont aujourd'hui diplômés, mais la collaboration, qui s'est métamorphosée en un quasi-processus organique ou une « outre-vie », continue.









Différentes rencontres et sessions de travail du collectif / Different meetings and working sessions of the group
photos : Paul Litherland

« Au départ, je m'imaginais former un groupe à même de dresser une cartographie existentielle des images photographiques, une représentation de leur passé et de leur futur. J'avais envie de créer une communauté où l'on aurait pu réfléchir aux façons dont les images ont leur propre vie, leur propre espace, et à la manière dont elles nous répondent »

Jessica Auer, the noted photographer and teacher, says, "Our 'research' usually takes the form of sharing work, storytelling, and photographing together. We've done some overnight trips to Kamouraska that have been very productive."[6] Kamouraska is April's home turf. She cultivated what was already a trait shared by most photographers in the group: a decidedly nomadic and somewhat maverick propensity.

The eponymous Optica exhibition includes some arresting images and gives us an opportunity to understand something of the collective spirit and imperatives of the group. April's own images in the exhibition offer a sort of diaristic sortie through her august body of work, and it's heady stuff. Classic early images that many viewers are already familiar with, such as *Autoportrait, Québec, juin 1978* (2016, inkjet print on Tyvek, 36 × 51 cm), are interleaved with more recent photographs taken in Mumbai. They all share the photographer's trademark ascetic and laconic aesthetic.

Velibor Božović's work also runs the gamut from accomplished earlier black-and-white images from his voluminous archive to work done after his immersion in the group. His great love of books is felt in one of the few object installations in the show, composed of an audio piece and a hundred sundry books and shelving, *Encore/Odyssey* (2011–present). The selected volumes, each one marked in a different year of the twentieth century, demonstrate his quirky reading propensities. It is a wonderful valorization of the library. The audio piece is a compilation of paragraphs from each of the books, enunciated in the inimitable voice of the artist jake moore. Božović says, "One of the many qualities of being part of this collective is that we all somehow preserved our own distinctive practices while being able to share work and exchange opinions and ideas. Working 'alone together' was something of an inside joke within the group but it is actually quite accurate."[7]

The gifted young nomadic South Korean-born photographer Jinyoung Kim seconds Božović's sentiments. Her powerful images of her parents and their home in Seoul, South Korea (also showing at Galerie Patrick Mikhail in Montreal), are accompanied by several powerful images taken in Mumbai. Celia Perrin Sidarous is represented by several images that serve as a compressed vision of her poetic, idiosyncratic practice. Her interest in historical artefacts, so evident in her recent show at Parisian Laundry in Montreal, is seen again here in works such as *Fragments, side view, Acropolis Museum* (2015, inkjet print on matte paper, 46 × 34 cm).

Veteran photo-based artist Andrea Szilasi's large collages in grey and black tones are particularly striking in gravity and aura. These are part of her *Plotter Prints* series; they were printed during the course of her MFA studies at Concordia University and exhibited in their entirety at Joyce Yahouda Gallery in Montreal. Chih-Chien Wang's inordinately eloquent, spare aesthetic is another high point of the show, particularly in images such as *Light and Lamp* (2018, inkjet print, 76 × 51 cm).

En règle générale, les groupes de recherche adoptent une structure formelle et occupent un espace physique au sein de l'université, mais Outre-vie a fait les choses différemment dès ses débuts. Ses membres ont pris l'habitude de se réunir à l'extérieur de l'université. Ils ont partagé des repas, voyagé ensemble, fait du travail de terrain. Le groupe Post-Image de Concordia demeure pour eux quelque chose comme un port d'attache, mais ils y travaillent beaucoup sur des questions de production, et l'essentiel de cette dernière est le fait de chaque membre individuellement et non du collectif en tant que tel.

Jessica Auer, la photographe et professeure réputée, explique : « Notre "recherche" prend habituellement la forme d'un partage du travail, du récit, de la prise de photographies. Nous avons fait quelques courtes virées jusqu'à Kamouraska qui se sont révélées très productives[6] ». Kamouraska est un second chez-soi pour April. Elle-même a cultivé ce qui était déjà un trait commun à la plupart des photographes du groupe : un penchant assurément nomade et quelque peu anticonformiste.

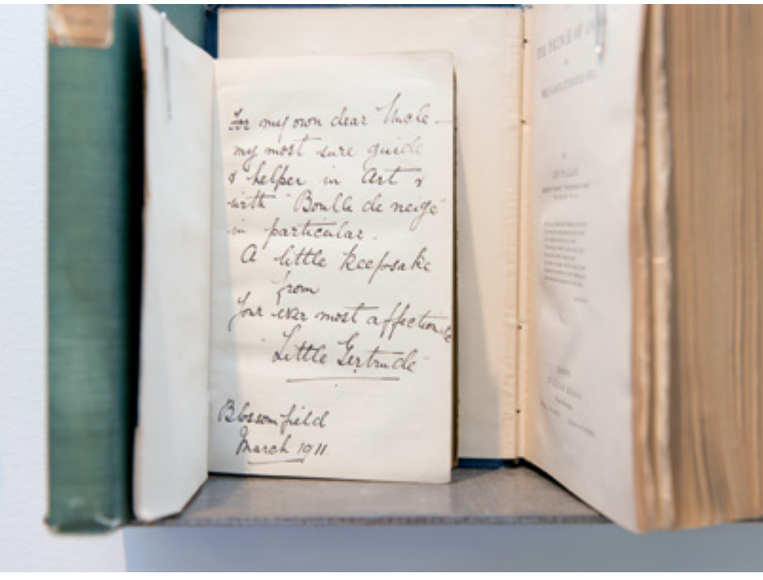
L'exposition éponyme à Optica donne à voir des images saisissantes et nous offre l'occasion de saisir quelques dimensions de l'esprit du collectif et de ses impératifs. Les propres images d'April sont comme une sorte de chronique itinérante à travers son œuvre considérable, et c'est franchement grisant. Des images plus anciennes, véritables classiques pour de nombreux amateurs, comme *Autoportrait, Québec, juin 1978* (2016, épreuve au jet d'encre sur Tyvek, 36 × 51 cm), sont intercalées entre des photographies plus récentes prises à Mumbai. Elles partagent toutes l'esthétique ascétique et laconique caractéristique du travail de la photographe.

L'œuvre de Velibor Božović balaye également un large éventail, des images en noir et blanc très maîtrisées des débuts de l'artiste au travail mené depuis son intégration au groupe en passant par ses riches archives. Dans l'exposition, sa passion pour les livres transparaît dans l'une des quelques installations d'objets, *Encore/Odyssey* (2011– aujourd'hui) composée d'une pièce sonore et d'une centaine de livres et étagères en tout genre. Les volumes choisis, chacun affichant une année différente du XX^{e} siècle, témoignent de ses goûts excentriques. C'est une magnifique mise en valeur de la bibliothèque. La pièce audio est une compilation de paragraphes de chacun des livres, énoncés avec la voix inimitable de l'artiste jake moore. Comme le dit Božović « l'un des nombreux aspects positifs à faire partie de ce collectif est que nous avons tous, d'une façon ou d'une autre, préservé nos pratiques personnelles tout en étant en mesure de mettre notre travail en commun et d'échanger idées et opinions. Travailler "seul ensemble" est une blague qui circule dans le groupe, mais qui en fait résume bien la réalité[7] ».

La jeune photographe talentueuse et nomade d'origine sud-coréenne Jinyoung Kim abonde dans le sens de Božović. Les images puissantes de ses parents et de leur domicile à Séoul, en Corée du Sud (que l'on peut également voir à la Galerie Patrick Mikhail à Montréal), sont accompagnées de plusieurs autres, toutes aussi







Outre-vie / **Afterlife**, *Nos autres vies* / *Our Other Lives*, 2018
vidéo/video, extraits et inédits de plusieurs des artistes du groupe / excerpts and unpublished material by many artists of the group
sélection et montage / selection and editing: Bogdan Stoica
son/sound: Peter Hostak, 49 min.

Velibor Božović, *Encore* / *Odyssey*, 2011-2018
installation made of books and audio / installation avec livres et audio
photos : Paul Litherland

Jessica Auer's nomadic images are also highly resonant. Her work entitled *Neon, January 12th, 2016* (2016, solvent print on clear film, in lightbox, 31 × 46 cm) is one of her finest. Auer and April, both teachers known for excellence and dynamism in the academy, were certainly creative spurs for the collective's work. In her continuing projects, in Iceland and elsewhere, Auer investigates how tourism is changing previously unspoilt environments beyond any hope of reparation. Her imagery, with its grandeur and scope, is always arresting.

Auer says, "I would say that our main purpose is to consider the 'other lives of images.' We think about this within our own practices and as a group, sharing our own individual works within a collective. But if you asked another member what we are about they are likely to say something different and that would be totally all right. We like how our stories often get mixed up or crossed."[8]

The exhibition also includes nomadic images taken both in Quebec and in far-flung locales such as Tibet and Athens by other members of the group: Jacques Bellavance, Gwynne Fulton, Katie Jung, Lise Latreille, Marie-Christine Simard and Bogdan Stoica. April's first move was to enjoin her fellow travellers to engage in a sort of communal imagistic storytelling, which is deeply rooted in memory and nomadism and has ritualistic overtones. This preliminary instruction (or, better, invitation) meant opening up the archives of the participating photographers, to see what might fall out. That some real gems did is clear from what fills the walls now at Optica.

The archival injunctive was and remains crucial. As April says,

> It was logical . . . that we would create a living archive that continues to multiply and proliferate. Through this collaborative process of montage and juxtaposition, overlooked fragments of memory were recorded and gathered in a shared space, giving rise to unexpected new trajectories. This mode of collective work has allowed us to examine the fluid boundaries of self and other, memory and forgetting, reality and fiction, and continuity and fragmentation in generative ways.[9]

The archive is a powerful inventory the contents of which move restlessly forward and backward in time, releasing hidden stores of meaning, opening up new possibilities, contributing to chiasmic dialogue. This dialogue is not limited to members of the group in question but extends outward to viewers, enjoining that they also bring their interpretive offerings to the table.

Philosopher Jacques Derrida once described "archive fever" as "to burn with passion. It is to never rest . . . from searching for the archive right where it slips away. . . . It is to have a compulsion, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement."[10] Clearly, April shares this understanding of the archive, and has communicated it to the collective that she directs.

In this sense, Afterlife cultivates modes of community through the creative act. This idea of "communitas" (*communitas* being a Latin noun that refers to an unstructured community in which people enjoy equality, or to the very spirit of community itself; in anthropology, it means that sense of sharing and intimacy that develops among persons who experience liminality as a group) is here transformed into a photographic ideal. Noted anthropologist Victor Turner emphasized the importance of storytelling and

fortes, prises à Mumbai. Celia Perrin Sidarous présente diverses photos qui donnent un aperçu synthétique de sa pratique poétique et singulière. Son intérêt pour les artéfacts historiques, si flagrant dans sa récente exposition à la Parisian Laundry à Montréal, se retrouve ici dans des œuvres comme *Fragments, side view, Acropolis Museum* (2015, épreuve au jet d'encre sur papier mat, 46 × 34 cm).

Les grands collages dans des tons de gris et de noir de l'artiste photographe chevronnée Andrea Szilasi sont particulièrement frappants par leur gravité et leur atmosphère. Ils font partie de la série *Plotter Prints ;* ils ont été tirés dans le cadre des études de maîtrise de l'artiste à l'Université Concordia et exposés dans leur totalité à la Galerie Joyce Yahouda à Montréal. L'esthétique éloquente et épurée à l'extrême de Chih-Chien Wang est un autre des temps forts de l'exposition, tout particulièrement avec des images comme *Light and Lamp* (2018, épreuve au jet d'encre, 76 × 51 cm).

Les images nomades de Jessica Auer sont elles aussi percutantes. Son œuvre intitulée *Neon, January 12th, 2016* (2016, impression au solvant sur film transparent, dans un caisson lumineux, 31 × 46 cm) est l'une de ses plus abouties. Auer et April, toutes deux enseignantes reconnues pour leur excellence et leur dynamisme au sein de la communauté universitaire, ont sans nul doute insufflé l'élan créatif au travail du groupe. Dans ses projets en cours, en Islande et ailleurs, Auer s'intéresse à la manière dont le tourisme bouleverse des environnements auparavant préservés au-delà de toute possibilité de restauration. Ses images, par leur majesté et leur portée, sont toujours étonnantes.

Auer confie : « Je dirais que notre but principal est d'aborder les "autres vies des images". Nous y pensons dans le cadre de nos pratiques personnelles et en tant que groupe, partageant notre travail individuel au sein d'un collectif. Mais si vous demandez à un autre des membres ce que nous sommes, il se peut qu'il ou elle vous fasse une réponse totalement différente, et c'est parfait ainsi. Nous aimons le fait que nos histoires se mélangent ou se croisent régulièrement[8] ».

L'exposition propose également des images itinérantes prises à la fois au Québec et dans des contrées lointaines, comme le Tibet ou encore à Athènes, par d'autres membres du groupe : Jacques Bellavance, Gwynne Fulton, Katie Jung, Lise Latreille, Marie-Christine Simard et Bogdan Stoica. La première étape pour April a consisté à enjoindre ses covoyageurs à embarquer dans une sorte de récit collectif en images, lequel serait profondément ancré dans la mémoire et le nomadisme, avec des connotations ritualistes. Cette première affectation (ou plutôt, invitation) signifiait que tous les photographes participants acceptaient d'ouvrir leurs archives, pour voir ce qui en sortirait. Qu'on y ait trouvé quelques joyaux est une évidence, étant donné ce qui s'offre au regard à Optica.

Cette injonction archivistique s'est avérée (et demeure) cruciale. Comme le dit April,

> [...] il était logique de mettre sur pied une archive vivante qui allait pouvoir croître et proliférer. Par un processus collaboratif de montage et d'agencement, des fragments de mémoire jusqu'alors ignorés ont pu être enregistrés et rassemblés en un espace partagé, ce qui a donné lieu à des trajectoires inédites et inattendues. Ce mode de travail collectif nous a permis d'examiner les frontières fluides qu'on trace entre le soi et l'autre, la mémoire et l'oubli, le réel et le fictif, la continuité et la fragmentation – le tout de façon créative[9].

Marie-Christine Simard
Gagnon, 2018
video, 20 min





Raymonde April
Évocation: La peau douce, de François Truffaut, 2018
impression au jet d'encre sur Tyvek / inkjet print on Tyvek
28 × 36 cm



Jessica Auer
Neon, January 12th, 2015
épreuve couleur en boîte lumineuse / colour print in lightbox
51 × 63 cm







Outre-vie / **Afterlife**, *Nos autres vies* / *Our Other Lives*, 2018
vidéo/video, extraits et inédits de plusieurs des artistes du groupe / **excerpts and unpublished material by many artists of the group**
sélection et montage / **selection and editing: Bogdan Stoica**
son/sound: Peter Hostak, 49 min.
photos : Matthew Brooks, Paul Litherland





focused his exploration of liminality primarily on the rites of passage that specifically concern initiation. In his view, such processes embody the ecstatic *transitionality*, or the essential *becomingness*, of the liminal state.[11] Similarly, April embraces the importance of a provisional and mutable aesthetic and encourages her nomadic cohorts to tell stories from past, present, and future.

This is certainly true of the images of the Afterlife collective, which is understood as a seedbed of creative storytelling. What is perhaps even more remarkable is the way that the images in question draw out a radius that encompasses the viewer as well, and the circle is closed when we experience the same liminality shared among members of the group, by looking hard at their photographs and coming to understand something of the *how* and the *why* of their going down to the deep well.

1 *Outre-vie/Afterlife*, at OPTICA Centre d'art contemporain, Montreal, from April 14 to June 16, 2018. **2** Raymonde April, Jessica Auer, Jacques Bellavance, Velibor Božović, Gwynne Fulton, Katie Jung, Jinyoung Kim, Lise Latreille, Celia Perrin Sidarous, Marie-Christine Simard, Bogdan Stoica, Andrea Szilasi, and Chih-Chien Wang. **3** Marie Uguay, *L'outre-vie* (Montreal: Éditions du Noroît, 1979), 9. **4** Raymonde April, interview with Gwynne Fulton, in *Outre-vie/Afterlife* (Quebec City: VU, 2018), 7. **5** Ibid. **6** Author's conversation with Jessica Auer. **7** Author's conversation with Velibor Božović. **8** Author's conversation with Jessica Auer. **9** April, *Outre-vie/Afterlife*, 7. **10** Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 91. **11** Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage," in *The Forest of Symbols* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967).

James D. Campbell *is a writer and curator who writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.*

L'archive est un répertoire puissant dont les contenus vont et viennent sans cesse dans le temps, dévoilant des réserves cachées de signification, ouvrant de nouvelles possibilités, contribuant à un dialogue chiasmatique. Ce dialogue ne se limite pas aux membres du groupe en question, mais s'ouvre sur l'extérieur au public, l'invitant à apporter lui aussi ses pistes d'interprétation à la table.

Le philosophe Jacques Derrida a déjà décrit le « mal d'archive » comme « brûler avec passion, c'est de ne jamais se reposer [...] de chercher l'archive là où elle s'échappe [...] C'est d'avoir un penchant compulsif, répétitif et nostalgique pour les archives, un désir irrépressible de revenir à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour à l'endroit le plus archaïque du commencement absolu[10] ». Clairement, April partage cette compréhension de l'archive, et l'a communiquée au collectif qu'elle dirige.

En ce sens, Outre-vie cultive des formes d'esprit communautaire à travers l'acte créatif. Cette idée de « communitas » (*communitas* étant un nom latin qui désigne une communauté sans structures où chaque personne est sur un pied d'égalité, ou l'essence même de la collectivité ; en anthropologie, le mot renvoie à la notion de partage et d'intimité qui s'installe entre personnes vivant la liminalité en tant que groupe) est ici transformée en idéal photographique. L'anthropologue réputé Victor Turner a mis de l'avant l'importance du récit et centré son exploration de la liminalité en premier lieu sur les rites de passage qui concernent spécifiquement l'initiation. De son point de vue, de tels processus englobent la *transitionnalité* extatique, ou le *devenir* essentiel, de l'état liminal[11]. De manière semblable, April fait sienne l'importance d'une esthétique transitoire et sujette à mutation, et encourage ses cohortes nomades à raconter des histoires du passé, du présent et de l'avenir.

Et cela est sans nul doute représentatif des images du collectif Outre-vie, qu'il faut voir comme le terreau d'une narration créative. Ce qui est sans doute encore plus remarquable est la manière dont les images en question parviennent à rayonner jusqu'à inclure le spectateur lui-même, et la boucle est bouclée lorsque nous faisons l'expérience de cette liminalité qui lie chacun des membres du groupe, lorsque nous regardons leurs photographies dans le détail et en venons à comprendre quelque chose à propos du *comment* et du *pourquoi* de leur plongée au plus profond. *Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy*

1 *Outre-vie/Afterlife*, OPTICA Centre d'art contemporain, Montréal, du 14 avril au 16 juin 2018. **2** Raymonde April, Jessica Auer, Jacques Bellavance, Velibor Božović, Gwynne Fulton, Katie Jung, Jinyoung Kim, Lise Latreille, Celia Perrin Sidarous, Marie-Christine Simard, Bogdan Stoica, Andrea Szilasi et Chih-Chien Wang. **3** Marie Uguay, *L'outre-vie*, Montréal, Éditions du Noroît, 1979, p. 9. **4** Raymonde April, entrevue avec Gwynne Fulton, dans *Outre-vie/Afterlife*, Québec, VU, 2018, p. 6. **5** Ibid. **6** Conversation de l'auteur avec Jessica Auer. **7** Conversation de l'auteur avec Velibor Božović. **8** Conversation de l'auteur avec Jessica Auer. **9** April, *Outre-vie/Afterlife*, p. 6. **10** Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris, Galilée, 1995, cité dans Catalogue de l'exposition *Fragments d'écriture de Louis Boudreault* [https://fr.slideshare.net/AlexandreMotulskyFal/catalogue-de-lexposition-fragments-dcriture-de-louis-boudreault-96072577, consulté en ligne le 11/06/2018]. **11** Victor Turner, « Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage », dans *The Forest of Symbols*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1967.

James D. Campbell *est auteur et commissaire ; il écrit fréquemment sur la photographie et la peinture depuis Montréal, où il vit.*



Envisioning Photography as Collaborative

ELLEN TOLMIE

A recent show at the Ryerson Image Centre (RIC) challenges conventional notions of the lone photographer, the roles of subjects, and even the exhibition space. The idea of the photograph made by an individual, the photographer, now also lionized as artist and auteur, has long been embedded in the essential idea of what photography is. As photography of all genres gained decisive entry into the art world in the late 1970s, the photographer artist as solitary hero or heroine was further entrenched. As photographers joined the pantheon of artists, their creations came to be perceived as singular achievements, the finished products of an ultimately solitary endeavour. It is the art equivalent of the capitalist self-made man, and we have all bought into it.

Collaboration, A Potential History of Photography[1] modestly and magnificently challenges this notion. When I first heard about the project several months ago, its subtitle, positing an alternative history of photography, seemed more than a little presumptuous. But after I viewed the exhibition, its premise seemed self-evident.

La photographie, un acte de collaboration

Une exposition récente au Ryerson Image Centre (RIC) remettait en cause les idées reçues à propos des rôles du photographe, de ses sujets et même de l'espace dédié à l'exposition. Une conception longtemps répandue de la photographie veut qu'il s'agisse du geste exclusif d'un individu, le photographe, lui-même maintenant célébré comme un artiste et un auteur. La solitude de la personne derrière l'objectif s'est ancrée dans l'imaginaire à la fin des années 1970, alors que les photos de tous genres faisaient leur entrée dans le monde des arts. Étant le fait d'un artiste, la photo devient une œuvre qui est la sienne, tout naturellement considérée comme le produit final d'un projet solitaire. Nous avons adhéré à cette conception où le photographe serait à l'art ce que l'entrepreneur est au capitalisme.



***Collaboration. A Potential History of Photography,* 2018**
installation view / vue d'installation, photo: James Morley, Ryerson Image Centre

By asking us to consider the subjects in photographs as integral to their creation – as participants, even if coerced, rather than primarily as objects of the artist's commanding gaze – *Collaboration* proffers a critical re-envisioning of conventional assumptions about photography.

Photographs, like other visual representations, have long favoured the privileged white male view of the world, a perspective that post-modernism and identity politics have steadily chipped away at, with still-incomplete results, for almost a century now. So, it's not surprising that an exhibition challenging the centrality of a sole-author photographer in favour of collaborative authorship that includes the subject – art's ultimate "other" – is conceived and curated by women: Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, and Laura Wexler.

Collaboration is also a difficult exhibition. It is arranged in eight thematic grids of copies of images – no archival or master prints here! – with individual squares profiling different photography

Sans prétention, mais magnifiquement, l'exposition *Collaboration, A Potential History of Photography*[1] remet en question cette vision des choses. La première fois que j'ai entendu parler de ce projet, il y a plusieurs mois, il m'avait paru présomptueux de prétendre poser, par son sous-titre, une tout autre histoire de la photographie. Après avoir visité l'exposition, la chose semblait toutefois s'imposer d'elle-même. En nous conviant à voir dans les sujets des photos un moteur de leur création – des participants, même à leur corps défendant – plutôt que de simples instruments au service du regard du photographe, l'exposition nous amène à repenser nos postulats conventionnels à propos de la photographie.

À l'image des autres formes de représentation visuelle, le monde dépeint par la photographie a longtemps été celui de l'homme blanc privilégié, un angle de vue battu en brèche depuis presque un siècle par le post-modernisme et l'identité politique, mais avec des résultats encore mitigés. Il n'est donc pas surprenant que ce soit des femmes – Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford et Laura Wexler – qui aient créé une exposition où les images cessent d'être la proposition du seul photographe pour devenir le fruit d'une collaboration, le sujet cessant d'y être un prétexte pour devenir un coauteur.

On n'aborde pas aisément cette exposition. Elle est structurée autour de huit grilles thématiques de copies d'images qui présentent dans leurs cases des projets photographiques sur chacun des thèmes. Pas de tirage officiel ou d'archives. L'exposition en évolution constante en est à sa troisième présentation (la première ayant été tenue à l'Aperture Gallery de New York). Elle vaut cependant largement le temps et l'énergie que sa visite commande. On y a brisé le code voulant que des œuvres « définitives » occupent les murs, de sorte que le format de l'exposition dérange autant que son contenu. Le contenu des grilles n'a rien d'immuable et peut être déplacé, retravaillé ou tout simplement éliminé. Les cases blanches représentent ce qui y manque toujours. Les cases grises font état des quelques cas où le photographe ou le sujet a refusé de participer à l'exposition.

L'exposition compte également plusieurs stands avec tablettes où les visiteurs sont appelés à préciser ce qui manque et à faire des commentaires. Une grande table entourée de chaises au centre du site met en outre à disposition des reproductions des grilles, des livres où se trouvent déjà certaines des images ainsi que d'autres documents, le tout devant permettre à l'occasion aux spectateurs, étudiants et autres de se rassembler et d'échanger sur ce qu'ils voient et, éventuellement, de le remettre en question. Ainsi, l'exposition elle-même devient un lieu où une réelle dynamique interactive prend place et le visiteur assume à son tour un rôle d'acteur.

La première grille aborde globalement le concept. *The photographed person was always there* (« Le sujet photographié était toujours présent ») débute avec une case sur les célèbres photos qu'Alfred Stieglitz a prises de sa conjointe, la peintre Georgia O'Keeffe. Exemples frappants d'un sujet de prédilection placé sous l'autorité d'un regard mâle, ces photographies posent la question du rôle du sujet, sa collaboration étant indispensable à la puissance des images. Dessous se trouvent des clichés tout aussi célèbres d'Edward Curtis qui a, entre 1907 et 1930, fait le portrait d'autochtones nord-américains. Posant en costumes et recréant des scènes tirées pour la plupart de leur passé, apportant ainsi leur concours à



Jamal Keder Osman shows a picture he carries of himself as a Peshmerga fighter from the 1963 rebellion, Arbil, Northern Iraq, 1991

Excerpts from diaries and documents make public what was often a personal record or private exchange. Suggesting the randomness by which history gets made, newspaper clippings and selected bits of memoirs reveal what was presented by the media and commonly believed at the time.
-Susan Meiselas



Assistant Laura Hubber with translator As'ad Gozeh developing and processing Polaroid film. Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1993

The Archive Belongs to the Community
Susan Meiselas
Kurdistan: In the Shadow of History
akaKurdistan and Storymap
1991-present

Kurdistan: In the Shadow of History gathered a visual history of the Kurdish people from Western archives and family collections to co-create a collective testimony. *akaKurdistan*, founded in 1998 as a web-based extension of the archival book project, functioned as a borderless space, providing the opportunity to build a collective memory with a people who have no national archive.



Kurdistan: In the Shadow of History: Random House, 1997 Reprint, University of Chicago Press, 2008

akaKurdistan is now an artifact of this early process. Initially shown as a canvas map and now as a painted borderless map of the Kurdish diaspora. Exhibited with hanging booklets, made by contributors, containing stories and memories from the Kurdish region are memorialized through their participation in the project. Meiselas gathers stories from different regions, working towards an ongoing representation of the worldwide Kurdish diaspora.



akaKurdistan.com, 1998

Unidentified photographs unearthed for the book and pictures contributed by internet viewers were presented on the site alongside the stories behind the images.



akaKurdistan installation, Mobilizing Memory, Kunsthalle Exnergasse, Vienna, 2015

Susan Meiselas, *Kurdistan: In the Shadow of History*, 1991–present

projects that examine each theme. An acknowledged work in progress, this is its third iteration (the first was at New York's Aperture Gallery), and it requires time and effort to navigate. But it's worth it. By radically challenging the norm of authoritative finished works on gallery walls, the format, like its content, disrupts. The grids are temporary assemblages to be moved, refashioned, or discarded. Blank white squares in each grid represent what is still missing. Empty grey squares mark the few instances in which a photographer or subject declined to be in the show.

The exhibition also includes several "What's missing?" tablet booths inviting visitor comments and a large, centrally placed table lined with chairs, with reproductions of the grids, books in which many of these images appear, and other materials around which casual viewers, students, and others may congregate and, potentially, challenge what they see. The premise of *Collaboration* thereby extends to the viewer, opening the exhibition space to a more genuinely interactive dynamic.

The first grid presents the over-arching concept, *The photographed person was always there*, introduced with a square on Alfred Stieglitz's famed photographs of his lover, the artist Georgia O'Keeffe. Quintessential examples of a favoured subject of the dominant male gaze, they also illustrate the critical role of subject-as-

ces représentations construites, plus d'un millier de sujets de Curtis ont été des collaborateurs essentiels, même si certains avaient des doutes sur ce qui motivait le photographe et sur sa vision romancée d'une histoire que sa culture blanche dominante s'employait à faire disparaître. Ces deux exemples illustrent bien la relation asymétrique et complexe qui lie le sujet au photographe.

L'exposition est une idée originale de deux photographes américaines, Ewald et Meiselas, qui cherchaient depuis longtemps à associer leurs sujets à une démarche de collaboration consciente. Ewald l'a fait pendant plus de quatre décennies ; elle a innové avec ses ateliers d'images dédiés aux enfants marginalisés et autres populations vulnérables des États-Unis ou d'ailleurs, mêlant ses propres clichés avec ceux de ses sujets en puissance.

Meiselas est bien connue pour sa couverture approfondie de la révolution sandiniste au Nicaragua en 1978–1979, mais elle avait, elle aussi, cherché auparavant des façons d'impliquer ses sujets dans sa pratique. Plusieurs de ses photographies sont devenues des icônes de cette révolution et elle est retournée souvent au Nicaragua depuis avec des reproductions de ces images de la taille d'un panneau d'affichage. Au moyen de films, de photos et d'entrevues, elle a cherché le point de vue des sujets sur ses images. Elle a aussi analysé l'existence autonome que certains clichés menaient, avec



Wendy Ewald, *American Alphabets (Arabic), Students at PS231*, 2003

collaborator, without which the images would have no power. Below this are examples of Edward Curtis's equally famous images from his multi-year project (1907–30) portraying North American indigenous peoples. Posing in costumes and re-enacting scenes belonging mostly to their past – so, actively contributing to these constructed representations – Curtis's over a thousand subjects were essential collaborators, despite their reported suspicions of his motives and his romanticizing of a past that his dominant white culture was bent on destroying. Both examples testify to the complicated power imbalance between subject and photographer.

Collaboration is the brainchild of Ewald and Meiselas, American photographers who have long sought to engage their subjects in a consciously collaborative practice. Ewald has done this for over forty years, having pioneered a workshop format of image-making with marginalized children and other vulnerable people in the United States and many other countries, mixing her own images with those by her putative subjects.

Meiselas, widely known since her in-depth coverage of Nicaragua's 1978–79 Sandinista-led revolution, had also previously experimented with ways to involve her subjects in her practice. Since the Sandinista uprising, when several of her photographs became iconic totems of that event, she has returned frequently

leurs impacts sur les sujets eux-mêmes comme sur les communautés, et leur rôle dans la préservation ou l'altération des mémoires et des faits historiques. Par ailleurs, Meiselas a également impliqué ses sujets dans un autre projet d'importance alors que, dans les années 1990, elle obtenait la collaboration massive des Kurdes pour assembler des archives en ligne de photographies familiales, actuelles et historiques, ainsi que des témoignages de leur communauté constamment assiégée.

Plusieurs des projets d'Ewald et de Meiselas sont intégrés à l'exposition. Leurs préoccupations les ont conduites à échanger avec des conservatrices et des chercheuses en photographie. Seule non américaine du groupe, Azoulay est une Israélienne marquée par le conflit israélo-palestinien, notamment par les messages disjonctifs, souvent contradictoires, véhiculés par les images qui le documentent. La photographie, les photos elles-mêmes ainsi que leur diffusion relèvent pour elle d'une forme de « service civil » où la neutralité doit constamment être remise en question. Leigh Raiford s'intéresse quant à elle au racisme judiciaire tel que mis en images, particulièrement en ce qui concerne les Afro-Américains. Laura Wexler étudie l'interprétation de la culture visuelle et son rôle quand interagissent le genre, la race, l'orientation sexuelle et la classe sociale. À Toronto, les photographes et chercheuses ont été rejointes



5 female Negro officers of Women's League, Newport, R.I., c. 1900

It was decided in advance to try to show ten things concerning the negroes in America since their emancipation: (1) something of the negro's history; (2) education of the race; (3) effects of education upon illiteracy; (4) effects of education upon occupation; (5) effects of education upon property; (6) the negro's mental development as shown by the books, high class pamphlets, newspapers, and other periodicals written or edited by members of the race; (7) his mechanical genius as shown by patents granted to American negroes; (8) business and industrial development in general; (9) what the negro is doing for himself though his own separate church organizations, particularly in the work of education; (10) a general sociological study of the racial conditions in the United States.
-Thomas J. Calloway



Company D, 8th Illinois Volunteer Regiment, c. 1900

The Potential of the Archive I
W.E.B Du Bois
"American Negro Exhibit" (Atlanta's African-American middle class) Universal Exhibition, Paris Exposition 1900

We have thus, it may be seen, an honest, straightforward exhibit of a small nation of people, picturing their life and development without apology or gloss, and above all made by themselves. In a way, this marks an era in the history of the Negroes in America.
-W.E.B. Dubois



Proportion of freemen and slaves among American Negroes, c. 1900

"This is the exhibit of American negroes, planned and executed by negroes, and collected and installed under the direction of a negro special agent, Mr. Thomas J. Calloway." It undertakes to show (a) the history of the American negro ; (b) his present condition ; (c) his education ; (d) his literature. There are charts, photographs, models of progress, pictures and maps illustrating his condition present and past. One set of charts undertakes to show his condition in the United States as a whole ; another shows conditions in the typical State of Georgia. There are exhibits of various institutions of learning for that race ; a record of 350 patents granted black men since 1834, while his literature makes a bibliography of 1,400 titles, of which 200 are on exhibition.
-W.E.B Dubois



African-American girl, half-length portrait, right hand to cheek, with illustrated book on table. Thomas Askew



Income and expenditure of 150 Negro families in Atlanta, Ga., U.S.A. c. 1900



Exhibit of the American negroes at the Paris Exposition, November 1900

W.E.B Du Bois, *"American Negro Exhibit" (Atlanta's African-American middle class), Universal Exhibition, Paris Exposition* 1900

to Nicaragua, including with billboard-size reproductions of some of these images. Filming, photographing, and interviewing, she queried her subjects' perspectives on these representations and examined the independent afterlife that some images had attained, their varied impacts on both their immediate subjects and their communities, and their role in upholding or distorting memory and history. Meiselas's other work has likewise engaged her subjects; she undertook a massive collaboration with the Kurds in the 1990s to assemble an online archive of family, current, and historical photographs and related evidence of their perpetually under-siege community.

Several of Ewald's and Meiselas's projects are represented in *Collaboration*. Their concerns led to exchanges with other photography curators and scholars. Azoulay, the only non-American, is an Israeli shaped by the Israel–Palestine conflict and the disjunctive, often opposing messages conveyed by the images that record it. She has asserted a "civil contract" obligation for the act of photographing, the resulting imagery, and its subsequent dissemination, challenging any assumed neutrality along the way. Leigh Raiford examines race and justice issues through their layered expressions in visual representations, particularly as they affect African Americans. Laura Wexler dissects visual culture's

par une équipe du RIC, qui incluait d'autres commissaires invités, et de la Ryerson's School of Image Arts, où, au fil des mois, visites, conférences, ateliers et cours ont été organisés.

Une autre grille de l'exposition est consacrée aux tentatives pour créer des images *avec* leurs sujets, comme le fait notamment Ewald, cherchant à prolonger, comme le texte le précise, « l'instantanéité de la rencontre » dans un engagement plus profond. Une autre encore met l'accent sur la dualité de la violence dans les images. On y voit des photos destinées à révéler la violence, comme celles prises par Donna Ferrato dans les années 1980 pour documenter la violence domestique. D'autres images font quant à elles partie intégrante de la violence, comme celles où l'on contraint des suffragettes britanniques à se laisser photographier au début du siècle dernier, celles d'Algériennes dévoilées, durant la guerre d'indépendance contre la France dans les années 1960, ou celles, encore, des victimes des Khmers rouges soumises à une photo d'identité avant d'être exécutées (1975–1979). Ces images, arrachées à leurs sujets impuissants, mais toujours un peu rebelles, ne sont plus regardées comme l'œuvre de leurs auteurs, mais comme leur acte d'accusation. La vie propre de ces images a nimbé la coopération forcée de leurs sujets d'une aura de résistance. Encore une grille, consacrée celle-là à la déconstruction d'icônes avec des photos où l'on voit le sujet



Jim Goldberg, *Rich and Poor*, 1977–1985

interpretation of, and impact on, the intersections of gender, race, sexuality, and class. In Toronto, both practitioners and scholars are joined by a RIC team that includes additional guest curators and Ryerson's School of Image Arts, where a months-long series of walk-throughs, lectures, workshops, and classes has been organized.

Other *Collaboration* grids explore efforts, like Ewald's, to make images *with* their subjects, extending, as the text advises, the "instantaneity of the encounter" into a deeper engagement. One focuses on the duality of violence in images. It profiles photographs intended to unmask violence, as in Donna Ferrato's ground-breaking 1980s documentation of domestic violence, and other images that were part of the violence. These include the forced photographing of protesting British suffragists at the turn of the twentieth century; Algerian women in 1960, their veils removed, during their country's war of independence from France; and the victims of Cambodia's genocidal Khmer Rouge (1975–79), who took mug shots of their prisoners before killing them. The forced images, their subjects powerless but somehow defiant, got away from their makers: now they read as clear indictments of the perpetrators. Here, the images' afterlife has repositioned their subjects' coerced collaboration into a form of resistance. Another grid deconstructs

faire état d'un autre contexte, voire contredire l'image célèbre ; il s'agit de photographies que les conservatrices qualifient de « potentiellement iconoclastes ». Un cliché montre ainsi Kim Phúc, cette petite Vietnamienne photographiée en 1972 qui courait, nue, en hurlant après avoir été brûlée au napalm. Elle est maintenant canadienne et une photo datant de 1995 montre son dos criblé de cicatrices alors qu'elle étreint son fils. D'autres grilles concernent des sujets moins connus, des gens et des communautés en quête d'un meilleur contrôle de leur image et, partant, de leurs histoires. Ce sont des gens qui luttent contre les injustices, qui s'inquiètent des enjeux de la vidéosurveillance et du ciblage, qui rappellent la valeur de la vie privée et l'importance du témoignage, qui se soucient de la manière dont on constitue les archives photographiques et de la version de l'histoire qu'elles ont vocation de promouvoir.

Collaboration, A Potential History of Photography est une exposition qui se réédite, ce qui explique qu'elle soit inégale, avec plusieurs textes trop lourds, des arguments et des segments d'images dont certains convainquent mieux que d'autres. L'exposition offre au visiteur la possibilité d'emporter avec lui quelques déclarations exploratoires reproduites sur un mur distinct. C'est une exposition d'un format différent, et qui verse trop souvent dans l'impénétrable. « Nous utilisons la grille comme un espace de transition pendant



***Collaboration. A Potential History of Photography,* 2018, installation view / vue d'installation,** photo: James Morley, Ryerson Image Centre

famous image icons with counter-images of the subject that tell a deeper story or even contradict the icon, photographs that the curators call "potentially iconoclastic." One examines Kim Phúc, the Vietnamese girl photographed in 1972, running naked, screaming, wounded by napalm. She is now a Canadian, and a 1995 image shows her deeply scarred back as she embraces her infant son. Still other grids explore less-well-known subjects, individuals, and communities seeking to better control their images in order to reclaim their stories, advocate against injustices, and grapple with the dilemmas of image surveillance and targeting, the value of privacy and witnessing, and the shaping of photographic archives and the versions of history that they sustain.

The iterative nature of *Collaboration* explains its unevenness, with several ponderous texts and arguments and image segments some of which are more convincing than others. A separate wall of exploratory statements is also available as a takeaway printout. Part

> So, it's not surprising that an exhibition challenging the centrality of a sole-author photographer in favour of collaborative authorship that includes the subject – art's ultimate "other" – is conceived and curated by women: Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, and Laura Wexler.

exposition – "We are using the grid as a transitional form while we seek both a structure and an open foundation for the dynamic study and display of collaboration" – it too often veers into the impenetrable. The preponderance of American image content is a bias that the curators acknowledge and invite challenges to.

My receptiveness to *Collaboration* is related to the more than two decades that I directed UNICEF's global photography program. There, with limited success, we worked with others, including many photographers, to promote more nuanced and respectful visual representations of children that protected them as needed but

que nous cherchons à la fois un cadre et une fondation ouverte pour l'étude efficace et la mise en évidence de la collaboration ». Les images américaines y tiennent une grande place ; il s'ensuit un biais dont les conservatrices reconnaissent l'existence et qu'elles invitent à contester.

Ma réceptivité à cette exposition a un lien certain avec la vingtaine d'années où il m'a été donné de diriger le programme mondial de photographie de l'UNICEF. Avec un succès limité, nous y avons œuvré avec d'autres – dont bon nombre de photographes – à la promotion d'une approche plus nuancée et plus respectueuse de la représentation des enfants. Il s'agissait de les protéger, mais aussi d'éclairer leur complexité et de leur reconnaître une existence propre, plutôt que de les poser en instruments d'aide humanitaire. Cela s'ajoutait aux défis qu'imposaient la distance, la pauvreté ainsi que les différences culturelles et raciales à leur représentation pour la distribution mondiale.

Comme bien des « autres », les enfants photographiés sont fréquemment instrumentalisés pour satisfaire les fins et les conceptions des adultes, lesquels admettent rarement qu'ils contraignent les enfants à participer à la création et à l'utilisation de leur image. Cette attitude fait l'objet de critiques grandissantes, et l'on attache de plus en plus de valeur aux photos des enfants et de leur monde faites par les enfants eux-mêmes (Ewald y a d'ailleurs apporté une très importante contribution). Il reste cependant beaucoup de chemin à faire pour chasser les préjugés de classes. *Collaboration* mentionne d'ailleurs un des premiers cas d'instrumentalisation (juste au-dessus des images d'O'Keeffe par Stieglitz, sur la première grille) : au XIX^{e} siècle, tout juste après l'avènement de la photographie, le travail de Julia Margaret Cameron dont les tableaux romantiques proposaient des enfants anxieux, mais angéliques.

J'ai fait remarquer au directeur du RIC, Paul Roth, que les futurs photographes enclins à voir dans la photographie un travail collaboratif plutôt qu'une quête artistique solitaire gagneraient beaucoup à ce que leur formation intègre les défis exposés sur ses murs. « Peut-être », m'a-t-il répondu, possiblement pour afficher un certain scepticisme quant au fait qu'un postulat aussi fondamental puisse être ébranlé. On peut en effet présumer que le photographe solitaire, célèbre et aventurier a encore la cote dans la culture des arts.

also sought to illuminate their complexity and subject-ness (rather than their being objects of aid or aid promotion). This was in addition to the challenges of distance, poverty, and cultural and racial difference that their depiction, for global distribution, also entailed.

Like other "others," photographed children in all genres are frequently objectified, satisfying adult needs and visions that rarely acknowledge them as the often-coerced participants in the creation and use of their images. Critiques of this are growing and deepening, and photographs by children, of themselves and their worlds, are also increasingly valued (Ewald has critically contributed to this). Still, there is a long way to go to counter the rank clichés. *Collaboration* references one origin of this problem (just above the opening Stieglitz–O'Keeffe images): Julia Margaret Cameron's famed nineteenth-century efforts, soon after the advent of photography, to depict restless children as the angelic embodiments that her sentimental tableaux demanded.

I remarked to RIC director Paul Roth that the integration of the exhibition's challenges into photography studies could do much to nurture a generation who would embrace photography as essentially collaborative rather than an artist's solitary pursuit. "Maybe," he replied, perhaps evincing scepticism that such a core premise could be readily dislodged. Presumably, one resistant constituency is the prevailing art culture that profitably promotes the lone photographer as celebrity-adventurer. In his statement opening *Collaboration*, Roth also pointed to a small ancillary exhibition, *Cash Machine* by French artist Sophie Calle, that presents surveillance images of a man withdrawing cash from an ATM. Such auto-recording precludes authorship by either a human photographer or its subject; Calle interprets but didn't make the source imagery.

This raises the disturbing prospect that it may be too late to reframe the social contract in the making or viewing of images, in an age when billions of human- and machine-made photographs are manufactured daily. But we are committed storytellers, and our images, like words, have forever been used to obscure and manipulate as often as to reveal and elucidate. These are political choices, as Azoulay argues, that demand a constant re-examination of our narrative tools to claim them for less exploitative, richer experiences.

Kudos to *Collaboration*'s many authors and to the RIC for offering an insightful and open-ended forum to reflect on the complicated realm of the photographic image that captures and enthrals us all.

1 An exhibition presented by the Ryerson Image Centre, in Toronto, from January 24 to April 8, 2018. It was the principal exhibition during that period and led several other ones, including the complementary *Jim Goldberg: Rich and Poor*, featuring portraits of poor and affluent people in California's San Francisco Bay area from 1977 to 1985, with the subjects' comments about their depiction and their lives inscribed within the prints.

***Ellen Tolmie** writes on documentary photography and other social issues. She directed UNICEF's global photography work from 1990 to 2013 and has contributed to a variety of publications and forums on the subject of visual representations of children, including the books* The Rights of Children *(2009),* Full of Grace *(2007), and* The End of Polio *(2003). Earlier, she was an editorial and documentary photographer in Toronto, New York, and Bogotá. She currently lives in Toronto.*

Dans l'énoncé d'ouverture de l'exposition, Roth a attiré l'attention du public présent sur une petite exposition complémentaire, *Cash Machine* (« Guichet automatique ») de l'artiste française Sophie Calle. On y voit les images d'un homme qui retire de l'argent, prises par une caméra de surveillance. Un tel enregistrement ne dépend ni de la volonté d'un auteur, ni de celle de son sujet ; Calle propose une exégèse, mais n'est en rien à l'origine des images.

En nous conviant à voir dans les sujets des photos un moteur de leur création – des participants, même à leur corps défendant – plutôt que de simples instruments au service du regard du photographe, l'exposition nous amène à repenser nos postulats conventionnels à propos de la photographie.

Un peu troublé, on se demande alors s'il n'est pas trop tard pour revoir le contrat social qui encadre la fabrication ou la visualisation d'images, alors que des milliards de clichés sont tirés quotidiennement par des humains comme par des automates. Mais nous sommes des conteurs engagés ; nos images, comme des mots, ont de tout temps été utilisées pour masquer et manipuler, autant que pour dévoiler et élucider. Comme Azoulay le soutient, ce sont des choix politiques qui nous appellent à réexaminer constamment les instruments de nos récits et à les employer à des fins plus riches, moins marquées par l'exploitation.

Bravo au collectif d'auteures derrière *Collaboration, A Potential History of Photography* et au RIC pour nous avoir offert un forum intelligent et ouvert où réfléchir sur le monde complexe de l'image photographique, sujet qui nous captive tous. *Traduit par Marie-Josée Arcand et Frédéric Dupuy (avec François D. Brodeur)*

1 Exposition présentée au Ryerson Image Centre, à Toronto, du 24 janvier au 8 avril 2018. C'était la principale exposition à y avoir été tenue durant cette période et plusieurs autres lui ont fait écho, notamment *Jim Goldberg: Rich and Poor*, consacrée à des portraits de gens pauvres et aisés de la baie de San Francisco, en Californie, entre 1977 et 1985, où les sujets ont été appelés à commenter leur représentation et leur vie telles que présentées sur les épreuves.

***Ellen Tolmie** s'intéresse à l'aspect documentaire de la photographie ainsi qu'à d'autres enjeux sociaux. Entre 1990 et 2013, elle a dirigé pour l'UNICEF le projet mondial d'iconographie, en plus de contribuer à plusieurs publications et événements consacrés à la représentation visuelle de l'enfance, incluant les ouvrages* The Rights of Children *(2009),* Full of Grace *(2007) et* The End of Polio *(2003). Auparavant, elle a œuvré à Toronto, New York et Bogotá en tant que photographe éditoriale et documentaire. Elle vit actuellement à Toronto.*

MICHEL CAMPEAU

La photographie, le photographe, le collectionneur

PIERRE DESSUREAULT



La photographie. L'exposition *Michel Campeau – avant le numérique*[1] résume la démarche entreprise par Michel Campeau au début des années 1970 et constitue un point d'achèvement de ses idées sur la photographie, sur la figure du photographe et sur celle du collectionneur qui a dernièrement pris le pas sur celle du producteur d'images. Dans *The Donkey that Became a Zebra*, de même que dans les séries *La collection Bruce Anderson* et *La chambre noire*, qui ouvrent le parcours, Campeau inventorie sur un mode quasi archéologique le médium de la photographie comme dispositif physico-chimique de production d'images. Ces corpus d'images





disparates, qui vont de l'objectivité de vues des outils historiques du photographe, reproduits de manière à mettre en valeur leur beauté de mécanique de précision, à « une profusion de documents iconographiques glanés çà et là dans l'historicité des " discours " sur la photographie, son industrialisation[2] » ou, sur un registre personnel, à des montages qui reconstituent sa bibliothèque d'autodidacte ou encore une enveloppe de photographies au nom de Mᵉˡˡᵉ Georgette (la mère de Campeau) font figure de vestiges d'une pratique révolue issue de la révolution industrielle. Dans le prolongement de cette collecte d'artéfacts, les vues des chambres noires constituent un rappel de ce qu'on pourrait appeler la cuisine photographique. Cet espace de travail aménagé de bric et de broc par le photographe qui l'organise selon ses besoins en lieu de création où il donne corps à l'image par le jeu de la lumière et de la chimie révèle sa précarité sous la lumière crue du flash qui en creuse les détails, en magnifie les textures, en sature les couleurs et en exacerbe les qualités picturales, transformant cette chambre obscure, en retrait du monde, en un tableau bigarré où sont mis en scène les instruments par lesquels les images vont passer de la virtualité à la matérialité.

Une série de vues de photographes au travail en chambre noire vient célébrer certaines étapes de ce processus. Concentration. Attention portée au détail. Précision. En bout de parcours une image révélée sur une feuille de papier. Ce motif de la matérialité des images est récurrent dans le travail de Campeau : pensons aux cadres gris encadrant les images de *Week-end au « Paradis terrestre » !*, aux fonds noirs sur lesquels se découpent les instantanés de famille et les photographies empruntées aux maîtres admirés des *Tremblements du cœur* ou encore aux recadrages successifs,

Rudolph Edse : une autobiographie involontaire
(Rudolph Edse, impressions couleur, États-Unis, vers 1955 / colour prints United States, around 1955), 2018, impression à jet d'encre / inkjet prints
Instants désirés
(amateurs anonymes, international, années 1950 / anonymous amateurs, international, around 1950) 2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints

Photography, the Photographer, the Collector

Photography. The exhibition *Michel Campeau – Life before Digital*,[1] a retrospective of Michel Campeau's approach in the early 1970s, offers a well-rounded view of his ideas on photography, on the figure of the photographer, and on that of the collector who finally took over from the producer of images. In *The Donkey that Became a Zebra*, as well as in his series *La collection Bruce Anderson* and *La chambre noire*, which open the exhibition, Campeau compiles an almost-archaeological inventory of the medium of photography as physical and chemical image-production process. Ranging from objective views of historical photographer's tools, reproduced to highlight the beauty of their mechanical precision, with "a host of images gleaned here and there from the historicity of the 'discourses' on photography and its industrialization,"[2] to the personal register, with montages that reconstruct his self-taught-photographer's library and a portfolio of photographs in the name of Mlle Georgette (Campeau's mother), these corpuses of disparate images read as vestiges of an





obsolete art issuing from the industrial revolution. As an extension of this collection of artefacts, views of darkrooms offer a reminder of what one might call the photographic kitchen. These creative workspaces were cobbled together by the photographers and organized according to their creative needs. Campeau brings them to life through a play of light and chemicals that reveals their precariousness. The crude light of a flash hollows out their details, magnifies their textures, saturates their colours, and exaggerates their pictorial qualities, transforming these darkened rooms, withdrawn from the world, into gaudy tableaux featuring the instruments through which images transitioned from virtuality to reality.

A series of pictures of photographers at work in the darkroom celebrates different stages of this process. Concentration. Attention to detail. Precision. In the end, an image revealed on a sheet of paper. This motif of the materiality of images is recurrent in Campeau's work; we might think of the grey frames around the images of *Week-end au "Paradis terrestre"!,* the black backgrounds against which stand out family snapshots and photographs borrowed from revered masters in *Tremblements du cœur,* and the successive reframings, solarizations, and negative and positive effects that shape the particular texture of *Éclipses et labyrinthes*. All of these traces belong to the process that melts into and becomes one with the image. In recent works, the red frame typical of Kodak slides plays a similar role, as a reminder that before being images, silver-halide photographs are material and method.

The Photographer. The marketing of the first Kodak camera in 1888 and the standardization of production protocols that it brought in its wake led to mass access to photographic practice. This gave rise to the figure of the amateur photographer who took pictures for his or her own pleasure without regard for received ideas on aesthetics and, most of the time, solely to immortalize special moments in daily life in the vernacular form par excellence, the snapshot.



Rudolph Edse : une autobiographie involontaire
(Rudolph Edse, impressions couleur, États-Unis vers 1955 / colour prints, United States, around 1955) 2018, impression à jet d'encre / inkjet prints

aux solarisations, aux effets de négatif et de positif qui façonnent la texture particulière d'*Éclipses et labyrinthes*. Autant de traces appartenant au processus qui viennent se fondre à l'image et faire corps avec elle. Dans les travaux récents, le cadre rouge typique des diapositives Kodak joue un rôle semblable, comme un rappel qu'avant d'être images, les photographies argentiques sont matière et procédé.

Le photographe. La commercialisation du premier Kodak en 1888 et la standardisation des protocoles de production qu'il traîne dans son sillage sont à l'origine de l'accessibilité au plus grand nombre de la pratique photographique. Apparaît alors la figure de l'amateur qui s'adonne à la photographie pour son propre plaisir sans égard aux idées reçues sur l'esthétique, et la plupart du temps, dans le seul but d'immortaliser des instants marquants de son quotidien dans la forme vernaculaire par excellence, l'instantané. D'entrée de jeu, Campeau adopte les codes de cette pratique populaire du médium. Ses images des habitants de son quartier en 1971 et celles de *Disraeli, une expérience humaine en photographie* souscrivent spontanément à cette approche directe des personnes et des choses : familiarité avec les sujets manifeste des liens tissés avec ces derniers qui regardent le photographe droit dans les yeux et posent dans leur cadre de vie habituel, frontalité quasi systématique de la prise de vue qui laisse toute la place aux personnes

Nous ne sommes plus ici dans le mode autobiographique ou dans le registre symbolique des travaux où le photographe se pose comme autre, mais dans l'élucidation des conditions de production des images à travers la figure des outils du photographe et dans la reconstruction d'une continuité dans le regard distancé d'un *alter ego* dans lequel Campeau retrouve de lui-même et s'installe.

présentées directement sans détours esthétiques et, par-dessus tout, parti-pris affiché pour les classes populaires. Les instantanés produits par Campeau témoignent d'un instant partagé et présentent un portrait de la collectivité sur le modèle de l'album de famille. *Week-end au « Paradis terrestre » !* revendique la part du photographe qui imprime son caractère à l'image en assumant son double rôle d'observateur et de commentateur des rituels de la vie en société auxquels il participe par l'acte photographique. À cet égard, le regard amusé, parfois ironique, qu'il porte sur ces amateurs à l'œuvre constitue un commentaire sur les usages sociaux de la photographie. L'ensemble récent de vues reprenant le même motif se situe dans un tout autre registre. Délaissant ici la distance critique, Campeau s'approprie ces images pour mettre en lumière son admiration et faire sienne la gestuelle de ces amateurs tout à leur plaisir.

La figure du photographe protagoniste de l'acte photographique prend un tour autobiographique dans *Les tremblements du cœur,* dont l'une des images emblématiques est placée en exergue

Campeau was an early adopter of the codes of this popular use of the medium. His images of residents of his neighbourhood in 1971 and those in *Disraeli, une expérience humaine en photographie* fall naturally within such a direct approach to people and things. The photographer's familiarity and ties with his subjects is manifest: they look him right in the eye and pose in their usual living environment, usually facing the camera head-on. Here, Campeau has ample room to present people straightforwardly, without aesthetic detours, and, above all, to make known his affinity for the working classes. His snapshots show shared moments, forming a portrait of the community modelled on the family album. *Week-end au "Paradis terrestre"!* claims a piece of the photographer; he stamps his character on the image by assuming his dual role of observer and commentator of the rituals of social life, in which he participates through the photographic act. In this sense, his amused, sometimes ironic gaze at these amateurs at work constitutes a commentary on the social uses of photography. The recent group of pictures taking up the same motif is situated in a different register. Abandoning critical distance here, Campeau appropriates these images to highlight his admiration for and take as his own the body language of these amateurs, absorbed in taking their own pictures.

The figure of the photographer as protagonist of the photographic act takes an autobiographical turn in *Les tremblements du cœur,* one of the emblematic images from which is prominently displayed in the current exhibition. The composite formed of a self-portrait at the light table and a snapshot taken from Campeau's family album against which are juxtaposed the words "L'enfance me court après" (Childhood is running after me) fading into the black of the photographic matter inaugurates a long introspective journey of singularization. Two spaces of memory are superimposed: that of childhood, formed of snapshots recording the past, and that of the photographer who grabs moments from the present and tries to play on resonances among the images to bring to light the texture of life of a creator who is also a son, spouse, and father. In this approach, the photographer, as both author and assembler of images, and his subject are merged in an open narrative. *Éclipses et labyrinthes* is somewhat of a detour from this arc in that he puts aside the opacity of images. In this sequence, the self-portrait on the light table reappears pinned on the wall and covered with Campeau's notes and with scribbles by his son Léandre, whose hands and pencil we see as he gets busy making his father's print his own. *Mise en abyme* and reprise in the form of quotation speak here of the limits to revealing the person and the failure of images to relate a reality other than their own materiality. Another self-portrait follows, this one in the darkroom, in which Campeau appears behind the massive structure of the enlarger that occupies and dominates the entire foreground. This same image, the object of a series of successive reprises and transformations, evokes Campeau's work on photographic matter and blocks any necessary or definitive meaning that might be assigned to it, for Campeau puts it through multiple variations in his darkroom – a Plato's cave, a realm of shadows, impressions, and opinions.

The snapshots drawn from Campeau's family album to weave the narrative for *...si je mens, j'irai en enfer!* were gathered not to confront the past with the present and present the photographer as an other in the distance of souvenir images, but to recompose a symbolic genealogy in which the portraits of relatives and a few

L'instantané à l'époque de Robert Frank
(anonyme, Kodacolor, États-Unis, vers 1955 / anonymous, Kodacolor, United States, around 1955)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints





de l'exposition actuelle. Le composite formé de l'autoportrait à la table lumineuse et d'un instantané extrait de l'album de famille de Campeau auquel sont juxtaposés les mots « L'enfance me court après » fondus dans le noir de la matière photographique inaugure un long cheminement introspectif de singularisation. Deux espaces mémoriels se superposent : celui de l'enfance, fait d'instantanés marquant le passé, et celui du photographe qui arrache des instants au présent et tente de mettre à jour, par le jeu des résonances des images entre elles, la texture de l'existence d'un créateur qui est aussi fils, conjoint et père. Dans cette démarche, le photographe, tour à tour auteur et rassembleur d'images, et son sujet ne font qu'un dans une narration ouverte. *Éclipses et labyrinthes* occupe une place à part dans ce parcours en ce qu'il prend à partie l'opacité des images. Dans cette séquence, l'autoportrait à la table lumineuse réapparaît épinglé au mur et couvert de notes de Campeau et de gribouillages de son fils Léandre dont on aperçoit les mains et le crayon occupé à faire sien le tirage de son père. Mise en abyme et reprise sous forme de citation disent ici la limite du dévoilement de la personne et la faillite des images à dire une réalité autre que leur matérialité. Suit un autre autoportrait, celui-là dans la chambre noire, où Campeau apparaît derrière la structure massive de l'agrandisseur qui occupe tout l'avant-plan et le domine. Cette même image, objet d'une série de reprises et de transformations successives, évoque le travail du photographe sur la matière photographique et fait l'impasse sur toute signification qui pourrait lui être assignée de manière nécessaire et définitive : celle-ci varie au fil des redoublements que lui donne le photographe dans sa chambre noire qui devient une véritable caverne de Platon, royaume des ombres, des impressions et des opinions.

Les instantanés puisés à l'album de famille de Campeau tissant la trame de *…si je mens, j'irai en enfer !* ne sont plus convoqués pour confronter le passé au présent et présenter le photographe comme un autre dans la distance des images mémorielles, mais pour recomposer une généalogie symbolique où les portraits des close friends are juxtaposed through free association with images gleaned in various cemeteries in the Montreal area. The narrative disappears, giving way to a series of visual metaphors each of which forms a whole turned in on itself, representing a decisive figure in Campeau's career.

The figure of the photographer trying to wind up the thread of his life, show emotional connections, and explore family relations that dominated the autobiographical path gave way, in the early 2000s, to self-portrayal. In *L'ombre de soi*, Campeau took many pictures in which his shadow was projected on plants in a garden, marking the nature of his presence. From what is considered a fault in many amateurs' snapshots he makes a symbolic motif, that of the photographer in absentia. The shadow becomes his double thanks to the ability of the photograph to convey the contrasts between the dark zones of the silhouette and the luminous luxuriance of nature into which it cuts; these images constantly oscillate between light and dark, between empty and full, between appearance and disappearance. The series *Humus* and *Paysages métaphysiques* place Campeau, dressed in black, in the frame in landscapes that are also inner territories. He inhabits the landscape and melds with the natural elements to the point of vanishing. What counts is only the photographic instant that records this intimate ceremony in which the author's personality is wiped away, leaving room for the pure, concentrated presence of the photographer's body and his figure as visual motif.

The Collector. Using snapshots taken by amateurs, adapting photographs from Robert Frank's *The Americans*, and appropriating pictures from the family album of American scientist Rudolph Edse to compose the book *Rudolph Edse: An Unintentional Autobiography*,[3] Campeau adds a chapter to his own story – that of the collector who, through the practices of other image producers, finds a reflection of his personal and professional concerns. An exercise in admiration as much as a reflection on images and their impact on the







parents et de quelques proches sont juxtaposés sur le mode de l'association libre à des images glanées dans divers cimetières de la région de Montréal. La trame narrative disparaît pour laisser place à une suite de métaphores visuelles dont chacune forme un tout ramassé sur lui-même et représente une figure déterminante dans le parcours de l'artiste.

La figure du photographe tentant de renouer le fil de sa vie, de manifester des liens affectifs et d'interroger les rapports familiaux qui domine ce parcours autobiographique fait place, au début des années 2000, à une démarche d'autoreprésentation. Dans *L'ombre de soi*, Campeau multiplie les prises de vue où son ombre projetée sur les plantes d'un jardin marque la nature de sa présence. De ce qui est considéré comme un défaut dans nombre d'instantanés d'amateurs il fait un motif symbolique, celui du photographe *in absentia*. L'ombre devient son double grâce à la manière propre à la photographie de traduire les valeurs de contrastes entre les zones obscures de sa silhouette et la luxuriance lumineuse de la nature sur laquelle elle se découpe dans des images qui oscillent sans cesse entre clarté et obscurité, entre vide et plein, entre apparition et disparition. Les séries *Humus* et *Paysages métaphysiques* le mettent en scène vêtu de noir dans des paysages qui sont autant de territoires intérieurs. Le photographe habite le paysage et se confond avec les éléments naturels au point de disparaître. Seul compte l'instant photographique qui vient enregistrer cette cérémonie intime où la personnalité de l'auteur s'efface pour laisser place à un condensé de pure présence du corps du photographe et de sa figure comme motif visuel.

Le collectionneur. En s'attachant à refaire à partir d'instantanés glanés à travers la production d'amateurs *Les Américains* de Robert Frank et en s'appropriant l'album de famille de l'homme de science

gaze posed upon them, these borrowings acquire particular resonance and raise a number of questions. Who is their author: the one who took them? Or the one who appropriated, passed them through the filter of another gaze, and revealed dimensions foreign to the intentions behind their production?

Even earlier, in *Les tremblements du cœur*, Campeau was integrating into the weft of his discourse, like so many quotations, pictures by photographers who had inspired him, such as Koudelka, Kertesz, Michaels, Gibson, Riboud, and Frank, through whom he re-created an intellectual family. The reconstruction, in the form of tribute, that Campeau has performed using Frank's iconoclastic work is on this order.[4] Frank's pictures – with their skewed perspectives, surprising angles, and rough lighting that capture things as they're happening, on the spur of the moment, without preparation or compromise – disrupted the generally accepted canons due to both their glorification of spontaneity and the banality of the subjects, which were deemed insignificant by serious photographers. They were not, however, insignificant to amateur photographers of the time: in the images chosen by Campeau, it seems that Frank borrowed some aspects of his subjects and approaches from the codes of vernacular photography that modulated the gazes and constituted the spirit of the times. As an experienced photographer, however, Frank inscribed these visual codes in a unique process and in a project with clearly formulated intentions. The link here is Campeau – his interpretation of Frank's work and his vision of photography – who deals with mishaps by selecting them for their affinities and their thematic coherence as if they were fragments to be inserted within the continuity of a much vaster ensemble, that of the collection based on a relationship to objects which does not emphasize their functional, utilitarian value – that is, their usefulness – but studies and loves them as the scene, the stage, of their fate. The most

They were not, however, insignificant to amateur photographers of the time: in the images chosen by Campeau, it seems that Frank borrowed some aspects of his subjects and approaches from the codes of vernacular photography that modulated the gazes and constituted the spirit of the times. As an experienced photographer, however, Frank inscribed these visual codes in a unique process and in a project with clearly formulated intentions.

profound enchantment for the collector is the locking of individual items within a magic circle in which they are fixed as the final thrill, the thrill of acquisition, passes over them. Everything remembered and thought, everything conscious, becomes the pedestal, the frame, the base, the lock of his property. The period, the region, the craftsmanship, the former ownership – for a true collector the whole background of an item adds up to a magic encyclopedia whose quintessence is the fate of his object.[5]





Instants désirés
(amateurs anonymes, international, années 1950 / anonymous amateurs, international, around 1950)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints

américain Rudolph Edse pour composer *Une autobiographie involontaire*[3], Campeau ajoute un chapitre à sa propre histoire, celle du collectionneur qui, à travers la pratique d'autres producteurs d'images, trouve un écho à ses préoccupations personnelles et professionnelles. Exercice d'admiration autant que réflexion sur les images et leur portée dans le regard posé sur elles, ces emprunts acquièrent des résonances particulières et soulèvent nombre de questions. Qui en est l'auteur ? Celui qui les a prises ? Celui qui se les est appropriées pour les passer au filtre d'un autre regard et en révéler des dimensions étrangères aux intentions qui ont motivé leur production ?

Déjà dans *Les tremblements du cœur,* Campeau intégrait à la trame de son discours, comme autant de citations, des photographies d'auteurs qui l'ont inspiré, tels Koudelka, Kertesz, Michaels, Gibson, Riboud, Frank, recréant grâce à elles une famille intellectuelle. La reconstitution en forme d'hommage qu'effectue Campeau de l'ouvrage iconoclaste de Frank est de cet ordre[4]. Les instantanés de ce dernier aux perspectives de guingois, aux angles de prise de vue surprenants, aux lumières souvent approximatives qui saisissaient au vol, sans apprêt et à bras le corps l'instant, bousculaient tous les canons généralement acceptés autant dans leur glorification de la spontanéité que dans la banalité des sujets jugés insignifiants par le photographe sérieux. C'était sans compter sur la pratique des amateurs de l'époque, comme le démontrent les images retenues par Campeau, où il apparaît que les sujets et l'approche de Frank empruntent nombre de traits aux codes de la photographie vernaculaire qui modulaient les regards de l'époque et constituaient l'air du temps, que ce dernier en photographe chevronné inscrit dans une démarche unique et dans un projet aux intentions clairement formulées. Le lien ici est Campeau, sa lecture du travail de Frank et sa vision de la photographie, qui traite ces accidents de parcours retenus pour leurs affinités et leur cohérence thématique comme autant de fragments qu'il insère dans la continuité d'un ensemble beaucoup plus vaste, celui de la collection fondée sur « … un rapport aux choses qui ne place pas au premier plan leur valeur fonctionnelle, soit leur utilité, les services qu'elles peuvent rendre, mais les étudie et les aime comme



The group of photographs by Rudolph Edse, for their part, evince the coherent personal vision and sustained visual quality of a talented photographer, well versed in the characteristics and possibilities of the medium, and the shots bring to a rare degree of perception the characteristics of vernacular photography. In Edse's production we find the same motifs as in Campeau's: family and the ties that bind its members, daily activities, the presence of the living environment, the rituals of posing and of taking the picture, and above all, the omnipresence of the photographer, his work, and his tools. "I have conflated myself with the parental figure of Rudolph Edse – his self-taught practice, his involuntary autobiographical quest, his compulsion with appearing in his artistic attributes, his chivalrous soul, his melancholic gaze, and the people who came to affectionate encounters."[6]

In this process of identification with Edse and of projection of the self into a memory space that belongs to someone else, the image becomes a screen on which Campeau projects his own experience and examines the truth of his practice. We are no longer, here, in



le site et le théâtre de leur destin. Le plus profond enchantement du collectionneur est d'enfermer la singularité dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'elle est parcourue d'un ultime frisson – le frisson d'être une acquisition. Tout ce qui est souvenir, pensée, conscience devient socle, cadre, piédestal, clôture de sa propriété. Époque, contrée, technique de fabrication, propriétaire de chez qui il provient – tout se rassemble pour le vrai collectionneur en une encyclopédie magique dont la totalité forme le destin de son objet[5]. »

Pour sa part, l'ensemble des photographies de Rudolph Edse manifeste une vision personnelle cohérente et une qualité visuelle soutenue qui sont celles d'un photographe de talent, fin connaisseur des caractéristiques du médium et de ses possibilités, dont les instantanés portent à un rare degré de perfection les caractères de la photographie vernaculaire. On retrouve dans sa production les mêmes motifs que chez Campeau : la famille et les liens qui en unissent les membres, les activités quotidiennes, la présence du milieu de vie, le rituel de la pose et de la prise de vue et par-dessus tout, l'omniprésence du photographe, de son travail et de ses outils. « Je me suis confondu avec la figure parentale de Rudolph Edse, sa pratique autodidacte, sa quête autobiographique involontaire, sa manie d'apparaître dans ses attributs artistiques, son âme chevaleresque, son regard mélancolique, et les êtres venus aux rendez-vous des affections[6]. »

Dans ce processus d'identification à Edse et de projection de soi dans un espace mémoriel qui appartient à un autre, l'image devient un écran sur lequel Campeau projette sa propre expérience et examine la vérité de sa pratique. Nous ne sommes plus ici dans le mode autobiographique ou dans le registre symbolique des travaux où le photographe se pose comme autre, mais dans l'élucidation des conditions de production des images à travers la figure des outils du photographe et dans la reconstruction d'une continuité dans le regard distancé d'un *alter ego* dans lequel Campeau retrouve de lui-même et s'installe. C'est cette migration des images d'une conscience à une autre qui fait leur richesse. Car celles-ci n'existent que dans un faisceau de regards qui viennent en creuser la surface et y projeter leurs connaissances, leurs désirs, leurs préoccupations et leurs interrogations.

1 *Michel Campeau – Avant le numérique* a été présentée au Musée McCord du 16 février au 6 mai 2018. L'exposition a été produite sous la direction d'Hélène Samson, conservatrice de la collection Photographie. **2** Michel Campeau, « The Donkey that Became a Zebra », *Campeau, Carrière, Clément : Accumulations*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2015, sans pagination. **3** Michel Campeau, *Une autobiographie involontaire de Rudolph Edse*, Paris, Les Éditions Loco, 2017. **4** Ce projet a également fait l'objet d'une vidéo qui était présentée dans le cadre de l'exposition : *Michel Campeau – Revoir Les Américains de Robert Frank*, 2018, vidéo, 18 min 43 s Réalisation : Romain Guedj, 2018. **5** Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1998, p. 161. **6** Michel Campeau, introduction à la section de l'exposition consacrée aux photographies de Rudolph Edse.

Pierre Dessureault *est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.*



La couleur des cartes postales
(anonyme, détails de cartes postales, international, 1950-1970 / anonymous, details of postal cards, international, 1950-1970)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints

the autobiographical mode or in the symbolic register of works in which the photographer places himself as an other, but in the elucidation of conditions for producing images through the figure of the photographer's tools and the reconstruction of a continuity in the distanced gaze of an alter ego in which Campeau finds and moves into himself. It is this migration of images of one conscience to another that enriches them. For the image exists only in a beam of gazes that break through the surface and project into it their knowledge, desires, concerns, and questions. *Translated by Käthe Roth*

1 *Michel Campeau – Avant le numérique* was presented at the McCord Museum from February 16 to May 6, 2018. The exhibition was organized by Hélène Samson, curator of the museum's photography collection. **2** Michel Campeau, "The Donkey that Became a Zebra," in *Campeau, Carrière, Clément: Accumulations* (Montreal: Éditions Simon Blais, 2015), n.p (our translation). **3** Michel Campeau, *Rudolph Edse: An Unintentional Autobiography/Une autobiographie involontaire* (Paris and Montreal: Les Éditions Loco and McCord Museum, 2017). **4** This project was also the subject of a video presented during the exhibition: Romain Guedj, director, *Michel Campeau – Revoir Les Américains de Robert Frank*, 2018, 18 m, 43 s. **5** Walter Benjamin, "Unpacking My Library," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 2007), 60. **6** Michel Campeau, introduction to the exhibition section devoted to Rudolph Edse's photographs.

Pierre Dessureault *is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.*

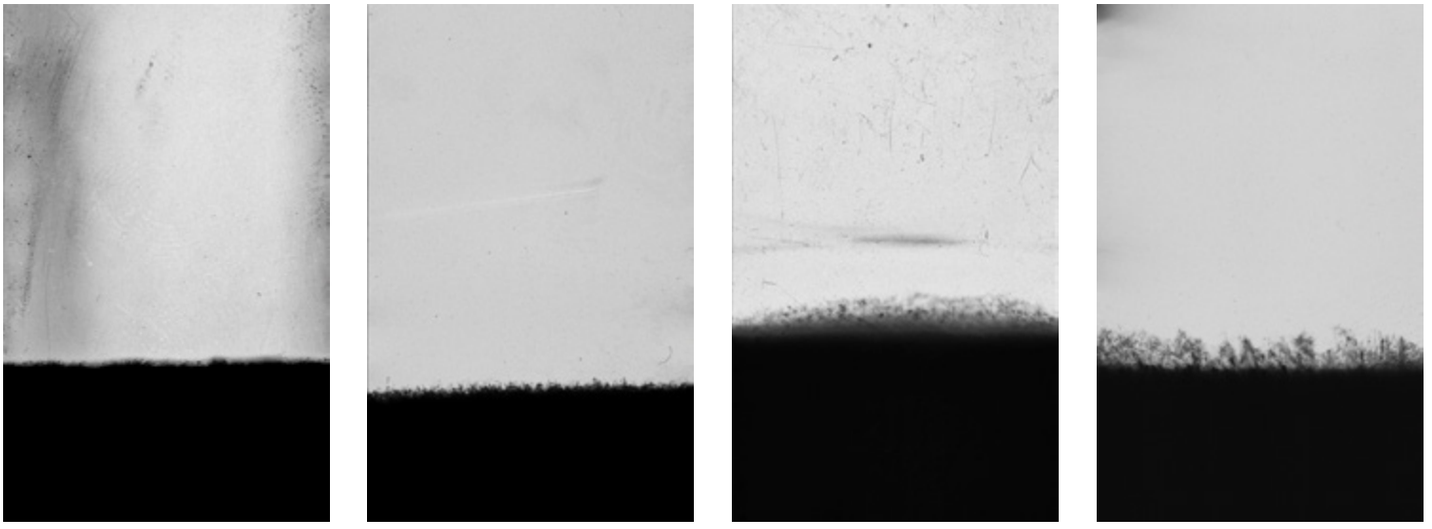
occurrence
ESPACE D'ART ET D'ESSAI CONTEMPORAINS

12 octobre au 10 novembre 2018
Vernissage jeudi 11 octobre

5455 De Gaspé – espace 108
Montréal, Québec, H2T 3B3
occurrence.ca

Prix de la relève en photographie de Montréal

Janie Julien-Fort – *L'amorce*



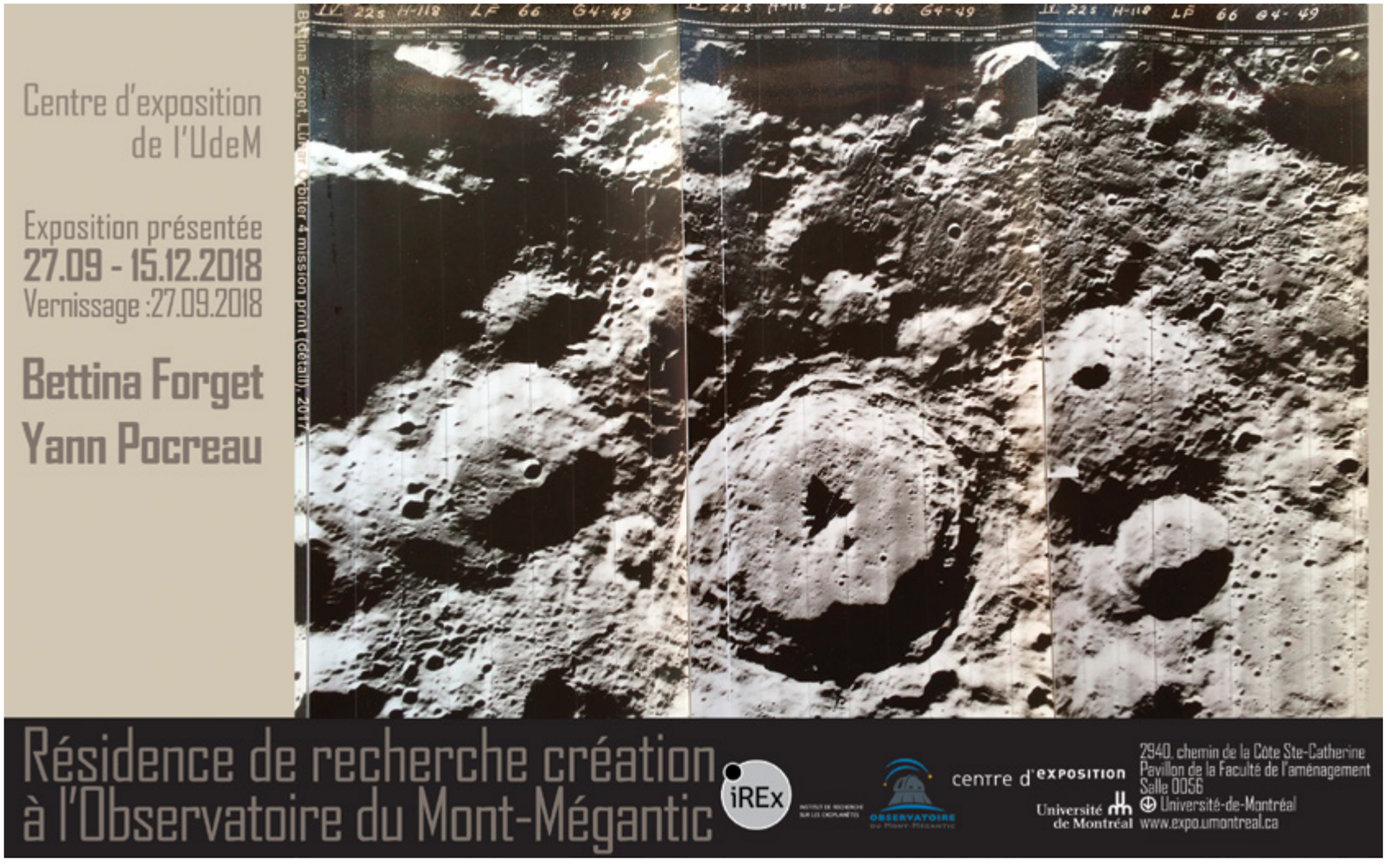
Merci à nos partenaires

L'imprimerie centre d'artistes

Conseil des arts de Montréal | Montréal

CIEL VARIABLE

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts





Épisodique

Henri Venne

Du 8 septembre au 27 octobre 2018

Art Mûr
MONTRÉAL
BERLIN

5826 St-Hubert, Montréal (QC), www.artmur.com

SODEC Québec

Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada

ORANGE 2018

6E ÉDITION

— L'ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT-HYACINTHE — CONJUGUER LA TRAÇABILITÉ

COMMISSAIRES

Les jumelles Isabelle et Marie-Ève Charron

14 ARTISTES

Benoit Aquin
Pascal Audet
Magali Babin
Michel Boulanger
Paul Chartrand
Andréanne Godin
Laurent Lamarche
Diane Landry
Arkadi Lavoie Lachapelle
Mériol Lehmann
Kevin Michael Murphy
Amélie Proulx
Lonnie Van Brummelen
& Siebren de Haan

UN CIRCUIT EN 4 LIEUX

1. EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
2. Chapelle des Sœurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe
3. Jardin Daniel A. Séguin (Pavillon horticole écoresponsable)
4. Cégep de Saint-Hyacinthe

+ Une antenne dans le Kamouraska

PROJETS INÉDITS ET RÉSIDENCES EN MILIEUX AGRICOLES

Du 16 septembre au 28 octobre 2018

EXPRESSION Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe · Ville de Saint-Hyacinthe Technopole agroalimentaire · CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec · Québec · Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts · CÉGEP DE SAINT-HYACINTHE · Jardin Daniel A. Séguin · La Maison d'Élisabeth · avatar · Musée québécois de l'agriculture et de l'alimentation · VRILLE Art actuel

L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe orange



Khadija Baker, *Roots/Racines (détail)*, 2016

GALERIE D'ART Stewart Hall ART GALLERY

Trajectoires

Khadija Baker, Dorothée Nowak, Lysette Yoselevitz

Comissaires : Catherine Barnabé et Ludmila Steckelberg

1 septembre au 14 octobre 2018

espace projet art actuel design · CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL · Montréal

pointe-claire.ca
514 630-1254

Pointe Claire

3e impérial, centre d'essai en art actuel

NOUVEAU CYCLE D'EXPLORATION



projets de coproduction
en art infiltrant
artistes / auteurs / chercheurs

Caroline Boileau

Francys Chenier

Jonathan Lamy

Thomas Grondin

Rachel Echenberg

Maggy Flynn

Jean-Philippe Luckhurst-Cartier

impérial
CENTRE D'ESSAI EN
art actuel

résidence croisée
Maison des Arts Georges & Claude Pompidou

Alexandra Pouzet & Bruno Almosnino (France)

Danyèle Alain (Québec)

www.3e-imperial.org

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Granby Ville rayonnante
MAGCP

Musée des beaux-arts du Canada
National Gallery of Canada



JORDAN BENNETT
Provinces de l'Atlantique
Atlantic Provinces

KAPWANI KIWANGA
Ontario

JON RAFMAN
Québec
Quebec

JOI T. ARCAND
Prairies et Nord
Prairies and the North

JENEEN FREI NJOOTLI
Côte Ouest et Yukon
West Coast and Yukon

PRIX SOBEY POUR LES ARTS – 2018 – SOBEY ART AWARD

LES 5 MEILLEURS

Exposition des œuvres des artistes finalistes, **3 octobre 2018 au 10 février 2019**

Musée des beaux-arts du Canada

Soirée de gala le 14 novembre 2018

-

TOP 5

Shortlist exhibition **3 October 2018 to 10 February 2019**

National Gallery of Canada

Gala 14 November 2018

-

BEAUX-ARTS.CA/SOBEY
GALLERY.CA/SOBEY

Prenez part à la conversation
Join the conversation
@PrixSobeyAward

Canada

Financé par/
Funded by **FONDATION SOBEY POUR LES ARTS**

RIDM

Là où to
les histoires
se rencontrent

8 – 18 nov.

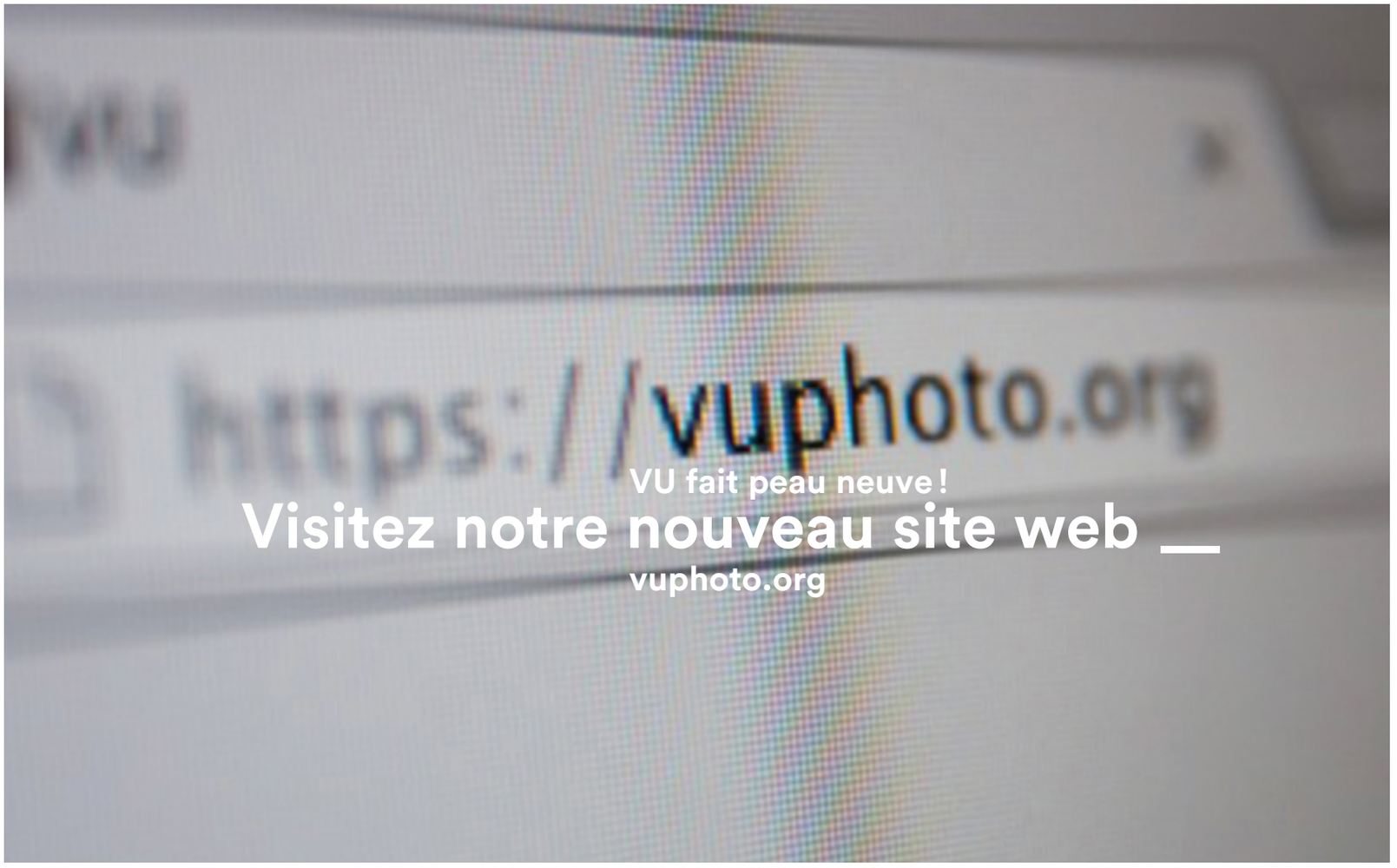
Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal

Where
all storie
meet

2018

RIDMFESTIVAL RIDM RIDM_FESTIVAL

ridm.ca



Expo Photo

Résidence Résurgence
Meky Ottawa

4–28 octobre 2018
Mezzanine du Conseil des arts de Montréal

Présentée par

MAISON
DE LA PHOTO
de Montréal

En collaboration avec

wapikoni

ARTEXTE

B21
ART + SOCIÉTÉ

maisonphotomtl.com

M

11 novembre
2018

L A U

Encan

C

Encan annuel
du Musée
d'art contemporain
des Laurentides

maclau.ca

THE INTERNATIONAL ART FAIR FOR PHOTOGRAPHY

PARIS PHOTO

8.11 NOV 2018
GRAND PALAIS

FAIR SECTORS
GALLERIES / BOOK / PRISMES / CURIOSA / FILM

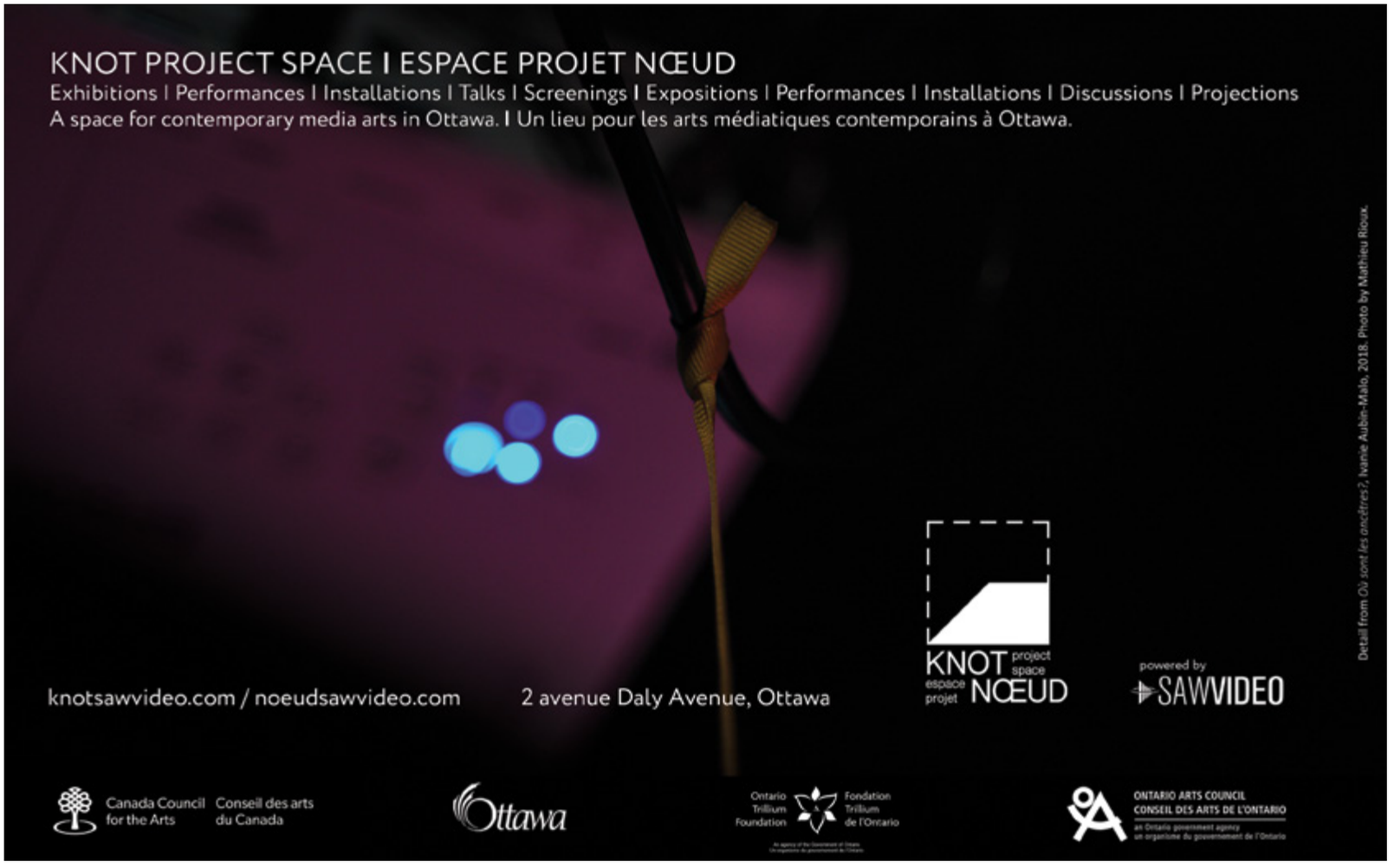
PROGRAMMING
EXHIBITIONS / CONVERSATIONS / AWARDS / BOOK SIGNINGS

Official Partners

Reed Expositions

WWW.PARISPHOTO.COM

J.P.Morgan


KNOT PROJECT SPACE I ESPACE PROJET NŒUD
Exhibitions I Performances I Installations I Talks I Screenings I Expositions I Performances I Installations I Discussions I Projections
A space for contemporary media arts in Ottawa. I Un lieu pour les arts médiatiques contemporains à Ottawa.
knotsawvideo.com / noeudsawvideo.com
2 avenue Daly Avenue, Ottawa
KNOT project space
espace projet NŒUD
powered by
SAWVIDEO
Detail from Où sont les ancêtres?, Ivanie Aubin-Malo, 2018. Photo by Mathieu Rioux.
Canada Council for the Arts
Conseil des arts du Canada
Ottawa
Ontario Trillium Foundation
Fondation Trillium de l'Ontario
ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO


UNE PRÉSENTATION
FILLES ÉLECTRIQUES
7E FESTIVAL
12 au 20 octobre 2018
PHÉNOMÉNA
THÉÂTRE D'IMAGES
www.festivalphenomena.com

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

83 David Goldblatt
85 Andreas Gursky
86 Femmes photographes de l'Iran et du monde arabe
87 Anne-Marie Proulx
88 Donigan Cumming
90 Eva Brandl
91 Joey Morgan
92 Lucie Rocher

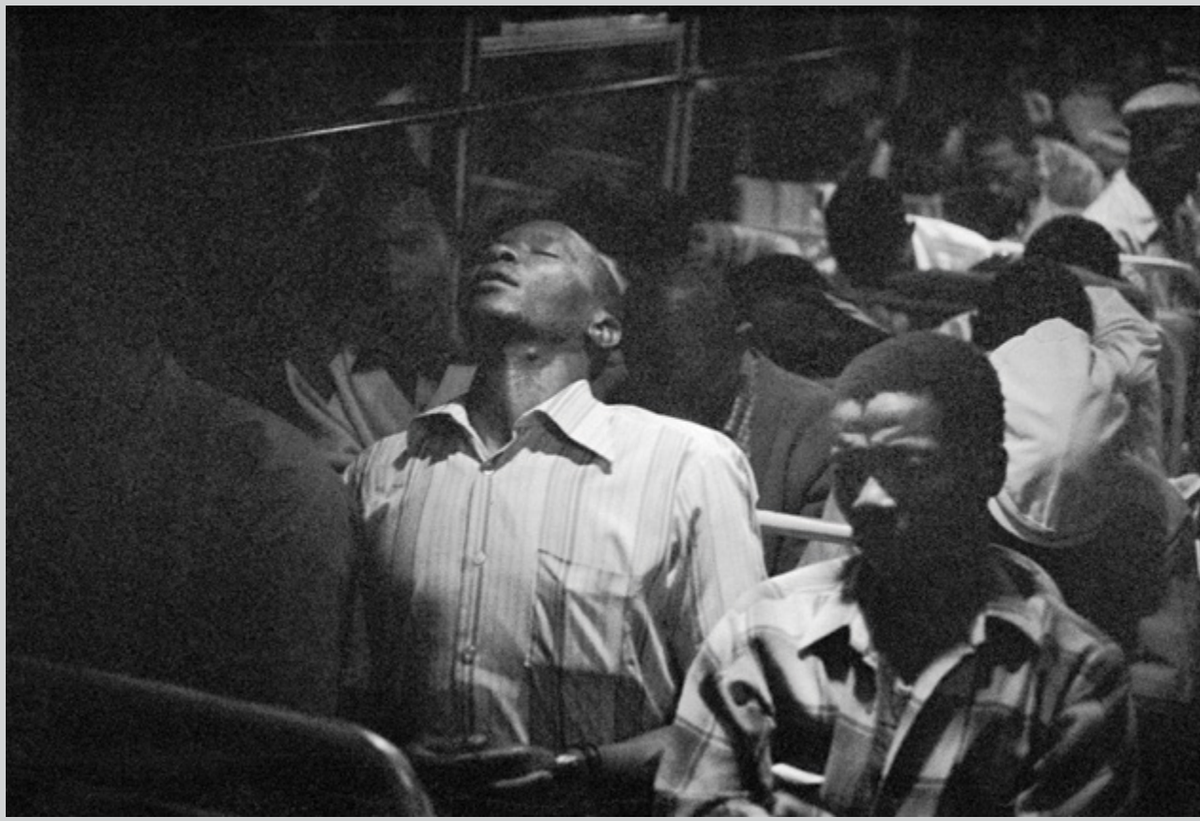
LECTURES / READINGS

93 Experimental Lake
94 Manifest

PAROLES / VOICES

106 Louise Déry

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



***Going home: Marabastad-Waterval route: for most of the people in this bus, the cycle will start again tomorrow at between 2 and 3 am*, 1984, épreuve argentique sur papier fibre,** 29 × 44 cm

Le photographe sud-africain David Goldblatt est décédé le 25 juin dernier, à l'âge de 87 ans. Alors qu'une grande rétrospective au Centre Pompidou (Paris) le célébrait au printemps dernier (voir le compte-rendu ci-après, rédigé avant son décès), nous saluons ici l'immensité de son talent et l'engagement de toute une vie à documenter la société sud-africaine dans toutes ses composantes.

David Goldblatt

Rétrospective
Centre Pompidou, Paris
Du 21 février au 13 mai 2018

« Je veux faire le maximum avec le minimum : une photographie simple qui se rapproche de ce que Borges appelait, à propos des écrivains et de l'écriture, "une complexité modeste et secrète". » Ces mots sont ceux du photographe sud-africain David Goldblatt[1], objet d'une rétrospective[2] au Centre Georges Pompidou à Paris du 21 février au 13 mai 2018[3]. Confiée à la conservatrice Karolina Ziebinska-Lewandowska, sous la supervision étroite du photographe lui-même, cette rétrospective ressemble à un immense fleuve que l'on traverse sans pour autant se noyer. En effet, la scénographie, simple et aérée, est conçue et découpée de manière à laisser au visiteur suffisamment de repères, chronologiques et visuels, pour y aller à son rythme et décider de sauter ou non des étapes de ce parcours impressionnant, sans perdre le fil.

Deux parties se distinguent clairement dans cette rétrospective. La première est dédiée aux séries historiques autour desquelles l'œuvre documentaire de Goldblatt s'est construite (*On the mines*, *Joburg*, *In Boksburg*) depuis 1948, l'année de ses dix-huit ans, l'année aussi où le Parti national (National Party) s'installe au pouvoir en Afrique du Sud et entame son programme rouleau compresseur de mise en place de l'apartheid, cette « matière grise » à laquelle « rien, ni personne n'échappait ».

Dès ses premières séries en noir et blanc s'affirme une vision, mêlant sobriété des cadrages et précision des détails implacables, illustrée par cette photographie, *a priori* anodine, d'un « système d'appel employé par les responsables d'un bureau de la mine [de Roodepoort] lorsqu'ils avaient besoin des services d'un "boy" noir » (octobre 1967). Les détails de l'image, la légende qui l'accompagne, où le photographe a pesé chaque mot[4], font ressortir toute



***Margaret Mcingana, who later became famous as the singer Margaret Singana, Zola, Soweto, October 1970*, 1970, épreuve argentique originale,** 53 × 43 cm

l'ignominie de l'apartheid. Les Noirs, majoritaires, sont infériorisés, parqués loin des centres-villes et des lieux de pouvoir (réservés aux Blancs) et corvéables à merci, sur simple appel. Fidèle à la parole qu'il a donnée à ses sujets qu'il refuse d'instrumentaliser à des fins politiques, Goldblatt ne revendique pas le statut de photographe activiste, évoluant en marge des collectifs de photographes anti-apartheid comme Afrapix (1982–1991), ce qui lui a été souvent reproché. Il vise plutôt la nuance, sans prendre parti, même s'il lui arrive de faire des gestes engagés comme lorsqu'il fonde à Johannesburg en 1989 le Market Photography Workshop (http://marketphotoworkshop.co.za), dont la mission est d'enseigner la photographie aux jeunes défavorisés par le système d'apartheid.

La seconde partie de la rétrospective est consacrée aux *Structures*, travail de longue haleine (entamé au début des années 1960) sur les monuments et édifices publics ou privés d'Afrique du Sud. L'héritage de l'apartheid continue de peser de tout son poids, jusque dans le paysage et les bâtiments qui révèlent, tout autant que les êtres humains, ses stigmates. Charpentes à deux versants (domination et démocratie), ces « structures » sont comme l'histoire sud-africaine : « Les choix que nos ancêtres et nous avons faits sont enchevêtrés dans le matériau de toutes les structures de l'Afrique du Sud. Chaque construction, cabane, gratte-ciel, route, township, quartier enclos, dorp [village], ville, monument, sculpture, œuvre d'art, ordinateur, téléphone portable, bref, tout ce que l'être humain fabrique, n'existe qu'en conséquence de certains choix et d'autres décisions qui en conditionnent l'existence. (…) Les structures disent les nécessités, les préférences, les impératifs et les valeurs de ceux qui les ont construites et les utilisent ; elles disent les idéologies auxquelles ont pu être subordonnées leurs croyances et leur existence. »

La rétrospective Goldblatt est ponctuée par ses propres textes et sept films, spécialement conçus pour l'occasion, dans lesquels il commente certaines de ses photographies avec force détails et présente ses livres les plus marquants (consciencieusement feuilletés pour le plus grand plaisir du visiteur). Rien n'est laissé au hasard dans cette traversée fascinante et exigeante d'une production photographique, en plus de deux cents photographies, une centaine de documents inédits (issus des archives de l'artiste), des premières photographies prises dans les mines de son enfance, à Randfontein, aux images plus récentes, réalisées à partir des années 2000, dans lesquelles il explore le paysage et la couleur[5].

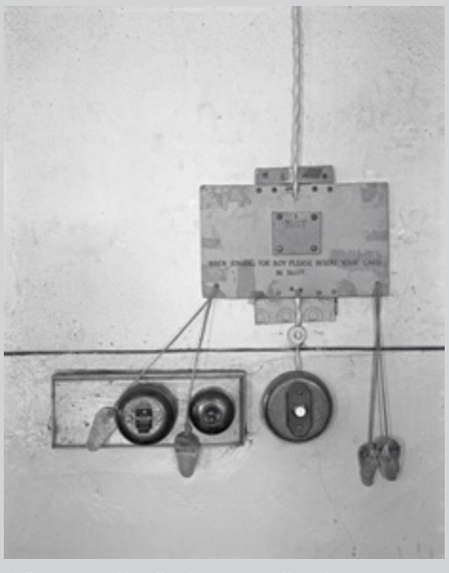
Goldblatt photographie avec la même humanité, le même désir de comprendre chacune des composantes de la société sud-africaine, y compris les Afrikaners à qui il dédiera une série dans les années 1970 (livre *Some Afrikaners Photographed*, 1975). Selon moi, son travail n'est jamais aussi fort que lorsqu'il photographie les sans voix, les invisibles, figés dans leur environnement quotidien qui dit tout en quelques détails simplement valorisés par un cadrage à l'efficacité redoutable, comme ce portrait de Margaret Mcingana, pris chez elle, à Zola, quartier de Soweto, un dimanche après-midi d'octobre 1970. La légende ajoute que la jeune femme qui pose en diva deviendra par la suite une chanteuse célèbre sous le nom de Margaret Singana.

Sa série sur les *Transportés du KwaNdebele*[6], commencée dans les années 1960 et poursuivie jusque dans les années 2010, témoigne avec pudeur des conditions de vie inhumaines imposées aux Noirs regroupés dans les bantoustans, alors qu'ils travaillent dans les villes : « Les habitants du KwaNdebele faisaient la navette entre ce bantoustan et Pretoria grâce à un réseau fortement subventionné de cars. Certains avaient chaque jour jusqu'à huit heures de trajet, en partant à 2 h 45 du matin pour revenir à 22 heures. » Preuve que même si l'apartheid n'est plus théoriquement, « sa demi-vie continue ». En 2012, la police tire sur des ouvriers de la mine de platine de Marikana, tuant au moins trente-quatre personnes, en interpellant plus de deux cents autres. L'une des dernières séries de Goldblatt porte sur la contestation étudiante qui perdure depuis 2015, incarnée par les mouvements *Rhodes Must Fall* et *Fees Must Fall*. En février 2016, des étudiants de l'Université de Cape Town (UCT) s'en prennent à des œuvres d'art qu'ils considèrent comme les symboles de l'apartheid, parce que réalisées pendant cette période sans pour autant en faire l'apologie (bien au contraire), et brûlent au moins deux tableaux d'un peintre noir anti-apartheid, Keresemose Richard Baholo, et deux photographies de Molly Blackburn, dirigeante du *Black Sash* (mouvement des femmes blanches anti-apartheid). Choqué par cet auto-dafé[7] fruit de la colère estudiantine, Goldblatt documente ce qui reste de ces œuvres perdues à jamais.

Cette rétrospective parisienne, sans-faute exigeant et complet, à l'image du catalogue[8] qui l'accompagne, cherche aussi à relire l'œuvre de Goldblatt sous un nouveau jour. Ainsi, les pistes sont-elles savamment brouillées au tout début du parcours, avec la présentation d'une série à part, *Particulars*, commencée dans le milieu des années 1970 et que Goldblatt, le documentariste, n'avait jamais mise de l'avant : une exploration fragmentée et minutieuse de corps au repos, en sueur sous l'écrasante chaleur, à l'heure de la sieste dans un parc de Johannesburg. Des plis, des bourrelets, des gestes qui s'offrent au regard du photographe auquel rien n'échappe : « J'ai réalisé que j'avais et que j'ai toujours une conscience très aiguë du corps des gens. Je porte une grande attention aux petits détails qui révèlent nos valeurs, nos vanités, nos peurs et nos aspirations. »

1 Né en 1930 à Randfontein, région minière, dans une famille d'origine juive lituanienne, David Goldblatt a démarré sa carrière au début des années 1960. **2** Une première exposition rétrospective a eu lieu au début des années 2000, présentée à New York, dans plusieurs villes européennes et à Johannesburg. **3** La veille de la clôture de cette rétrospective décédait Sam Nzima (1934–2018), auteur de la photographie iconique (la mort d'Hector Pieterson) sur les émeutes à Soweto, le 16 juin 1976, réprimées dans le sang. Cette image fit le tour du monde et contribua au démantèlement de l'apartheid en Afrique du Sud. Nzima et Goldblatt, deux photographes sud-africains de la même génération, l'un noir, l'autre blanc, aux destins diamétralement opposés. **4** David Goldblatt signe chaque légende, chaque texte. **5** En 1999, il se met à la couleur à l'occasion d'une résidence en Australie, où il photographie des mines d'amiante. **6** Nom d'un bantoustan (au nombre de dix sur tout le territoire sud-africain, où vivaient parqués des millions de Noirs contre leur gré). **7** Depuis ces événements, le photographe a décidé de confier ses archives à l'université américaine de Yale, alors qu'elles auraient dû être léguées à l'Université de Cape Town. **8** *David Goldblatt. Structures de domination et de démocratie*. Catalogue sous la direction de Karolina Ziebinska-Lewandowska. Co-éd. Steidl et Centre Georges Pompidou, 344 pages.

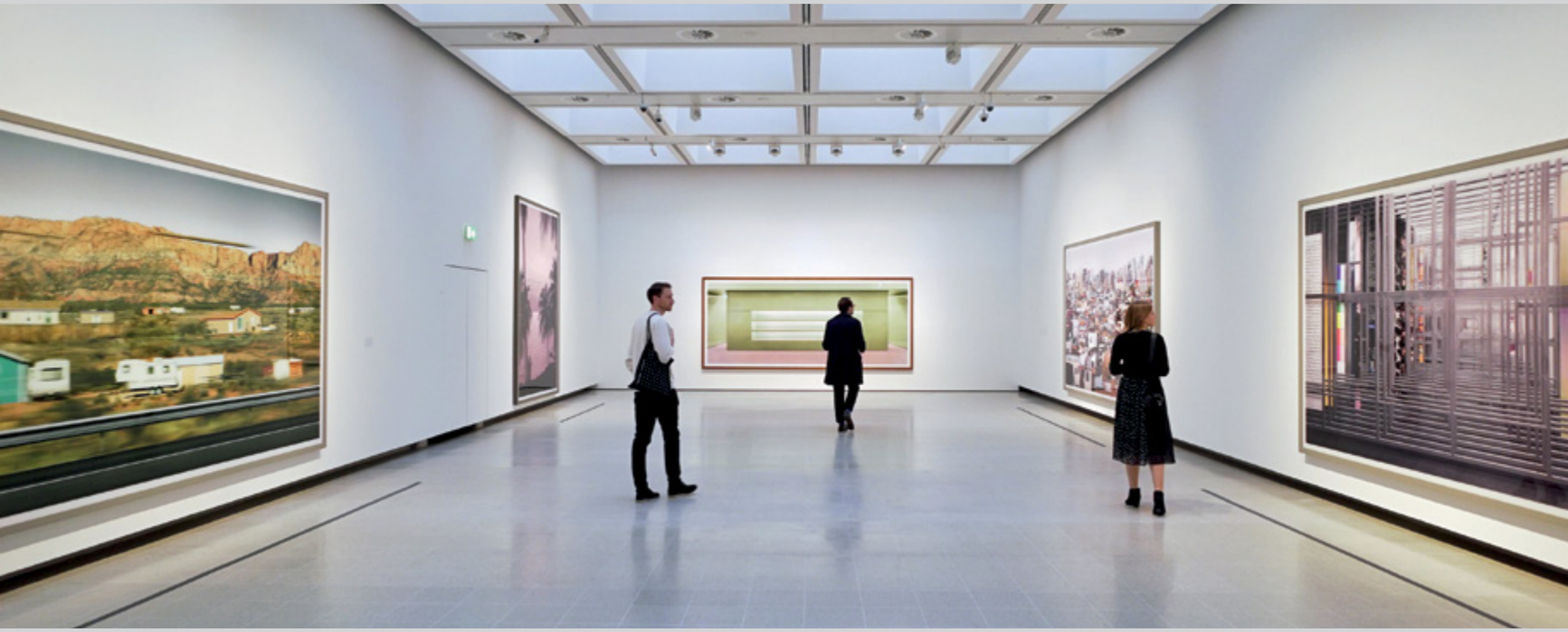
***Érika Nimis** est photographe, historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle est l'auteure de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat :* Photographes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



***Call system used by officials at a mine office when they wanted the services of 'the boy'. Consolidated Main Reef Gold Mine, October 1967*, 1967, épreuve argentique sur papier fibre,** approx. 30 × 40 cm

Andreas Gursky

Commissaire : Ralph Rugoff
Hayward Gallery, Londres
Du 25 janvier au 22 avril 2018



Vue d'installation à la Hayward Gallery, à Londres, photo : Ralph Goertz

La Hayward Gallery fait partie d'un complexe culturel, le Southbank Centre, qui regroupe le Queen Elizabeth Hall and Purcell Room et le Royal Festival Hall, sur la rive sud de la Tamise, à Londres. Inauguré en 1968, le bâtiment de style brutaliste (comme l'est Habitat 67 à Montréal) est resté fermé pendant deux ans pour cause de rénovation importante. La galerie a récemment rouvert ses portes et elle inaugure une nouvelle ère avec la tenue d'une exposition présentant le travail du photographe allemand Andreas Gursky. Cette présentation est organisée par Ralph Rugoff, directeur de la galerie et commissaire récemment choisi pour orchestrer l'édition 2019 de la Biennale de Venise. L'occasion est belle pour offrir à Gursky, cet élève de Bernd Becher, comme l'ont aussi été Thomas Struth et Thomas Ruff avec qui il partage d'ailleurs un studio, le privilège d'un parcours illustrant une carrière fort étendue. Celle-ci est marquée par différents moments dont l'exposition se propose d'examiner l'enchaînement, démarrant ce panorama en 1982.

Les images qui ouvrent l'exposition sont un rien étonnantes quand on les met en relation avec celles pour lesquelles le couple Becher est connu. Elles donnent aussi une tonalité qui se maintiendra au cours de notre périple en ces salles. Alors que les Becher ont élaboré une œuvre d'examen rigoureux et de présentation typologique de l'architecture industrielle, leur élève semble plutôt aller du côté de l'incongruité et d'une certaine incohérence. Tout commence, semble-t-il, avec *Klausen Pass* (1984), un col des Alpes suisses apprécié des touristes, alors que Gursky, étudiant à l'époque, est invité à prendre en photo des amis devant une montagne. La présence clairsemée de randonneurs, répartis dans la nature sans ordre précis, le frappe. Commence là une série où il s'intéressera à des impromptus de présences humaines au sein d'environnements pas toujours uniment naturels. *Mülheim, Anglers* (1989) est clairement construit selon cette ligne de pensée. Une rivière y court entre deux rives aux bois touffus, en pleine floraison. Des pêcheurs, en des endroits distincts, soigneusement choisis, se dit-on, s'adonnent à leur passe-temps préféré, deux d'entre eux ignorant la présence du troisième (et vice versa). À une certaine distance, caché des pêcheurs par un coude que fait le cours d'eau, un pont soutient le passage d'automobiles sans doute bruyantes. On en déduit que, là où les Becher recherchaient les récurrences, Gursky préfère se tourner vers les occurrences, anomalies tranquilles où se rencontrent, en associations indues, des états de choses et de faits.

Ses sujets et thèmes changent au cours des années 1990. Il s'intéresse dès lors à des environnements nouveaux, moins naturels, plus saturés de constructions architecturales, ensemble qui compose une grande partie de son œuvre. Des prises intérieures et extérieures de scènes typiques de notre ère de capitalisme global et de consumérisme acharné font aussi l'objet d'images, série commencée avec *Salerno*.

Peu à peu, l'artiste passera de la recherche de ces rencontres un rien saugrenues à leur construction pure et simple, la conversion au numérique aidant au processus. Il le fera d'abord avec parcimonie. Ce qui ne change pas toutefois, mais a simplement mûri, c'est cette propension à faire de ses images des cas d'espèce. Car les images bucoliques, dont on a dit qu'elles se modelaient sur des images du dimanche (*Sunday Pictures*, a-t-on écrit un jour !), ne peuvent être réduites à un genre donné. Ce que faisait Gursky avec la présence des passants montrés comme des manifestations de l'espèce humaine au cœur de son environnement, il le fait maintenant avec ces images architecturales d'un édifice de Kodak, d'un Toys "R"Us, d'un aéroport ou d'un plancher de la Bourse. Elles deviennent des cas d'espèce construits comme des archétypes instantanés, des lieux perçus et rendus avec détachement et distance, qui résistent à leur simple réalité documentaire, l'outrepassent même.

Cela ne se fait pas sans travail : de l'image, s'entend, et sur l'image. Les textes du catalogue qui accompagne l'exposition font la part belle aux efforts de l'artiste en ce sens. On prendra pour guide et modèle *Paris, Montparnasse*, œuvre de 2,1 mètres sur 4. Pour celle-ci, l'artiste a utilisé un logiciel permettant de multiplier les images selon deux points de vue différents et de les combiner par la suite, contournant l'effet de perspective qui vient avec le point de vue unique et central. Il en résulte une œuvre grandiose, au diapason de cet immeuble d'habitation, le plus grand parmi ceux datant de l'après-guerre, qui étend et étale la façade en une grille dont chaque logement peut se détacher clairement. Le photographe exploite ainsi un effet qu'on retrouvera par la suite dans de nombreuses œuvres, effet qu'il emprunte à Jackson Pollock et dont on sent la facture dans des pièces comme *Tokyo. Stock Exchange*, *May Day III* ou *May Day IV* (l'*allover*). Ce n'est pas là l'unique chassé-croisé avec la peinture et l'art du XX^e^ siècle, son *Prada II* qui montre un étalage vide mais fortement illuminé ne manquant pas d'évoquer les travaux de Dan Flavin.

Tout cela se combine avec des incursions de manipulations numériques. Ainsi, il y a un nombre affolant de techniciens s'affairant autour des voitures de Formule 1 dans *F1. Pit Stop I*, au point que les monocoques rutilants, qui devraient être l'objet central de ces images, nous sont cachés.

Cette propension à déplacer la photographie du côté de ses capacités représentationnelles, qui l'amène à se

mesurer à ses possibilités d'abstraction et d'irréalité, est opérée à partir de prises de vue pourtant bien ancrées dans la réalité, comme en témoignent les titres purement dénotatifs évoquant les lieux montrés. Paradoxe ultime, Andreas Gursky tire un tel parti des possibilités de manipulations numériques que les images produites flirtent, le *allover* y contribuant, avec un hyperréalisme, un trop-plein de réel, en plus d'une impossible réduction de ce qui est vu à ce que permet la vision humaine, comme en témoignent ses efforts vers une multiplicité d'images arrimées depuis des angles différents[1].

Pour Andreas Gursky, cependant, une certaine authenticité des lieux documentés, en même temps que l'évidence de leur prise en compte par un médium et un artiste qui cherche à en offrir une interprétation, est à ce prix…

1 Les essais que l'on retrouve dans le catalogue montrent ces différentes options interprétatives, qui ne se contredisent qu'en apparence. Il faut les lire pour avoir une idée de ce que peuvent avoir apporté des pratiques comme celles d'Andreas Gursky à la réflexion sur le médium. Lire le texte de Ralph Rugoff, l'entrevue menée par Jeff Wall ; et particulièrement le texte de Gerald Schröder qui voit dans les différentes versions de Rhine, images que Gursky compare à des œuvres de Barnett Newman, la représentation même, en abîme, des possibilités de la photo numérique.

Sylvain Campeau *collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais* Chambres obscures : photographie et installation, Chantiers de l'image *et* Imago Lexis *de même que de six recueils de poésie dont le dernier,* Herbe… rare, *est tout récent. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.*



Vue d'installation à la Hayward Gallery, à Londres, photo : Mark Blower

Femmes photographes de l'Iran et du monde arabe

Celle qui raconte une histoire.
Commissaire : Kristen Gresh, Museum of Fine Arts, Boston
Musée canadien de la guerre, Ottawa
Du 5 décembre 2017 au 4 mars 2018

Un couple de mariés pose face à la caméra dans les restes brulés d'une voiture. Difficile, pour le regard, de ne pas rester pris dans le paradoxe de cette image, la première de l'exposition, où les rubans roses embellissant la carcasse métallique contrastent avec le paysage grisâtre et les blindés en arrière-plan. Difficile aussi, pour le spectateur qui entame la visite, de ne pas être désorienté face au lien, cohérent au point de devenir inconfortable, que ce cliché de la série *La vie et la guerre aujourd'hui* (2008) entretient avec l'institution accueillant l'exposition : le Musée canadien de la guerre[1].

Réalisée par l'Iranienne Gohar Dashti, cette image fait partie des quelques œuvres que ce parcours, conçu par la commissaire Kristen Gresh, partage avec la plus récente exposition *Iran 38* présentée lors des dernières Rencontres d'Arles (2017) par Anahita Gabahian et Newsha Tavakolian. Gresh organise cet itinéraire en suivant deux critères : explorer un territoire assez large, allant de l'Iran au monde arabe, et un point de vue précis, celui des femmes photographes. Le titre, *Celle qui raconte une histoire*, en arabe « rawiya », relie ce regard féminin au personnage mythique de Shéhérazade, protagoniste des *Mille et une nuits*, les fameux contes populaires persans écrits en langue arabe. Or, bien qu'il semble difficile, comme le souhaiterait Gresh, de se référer à la figure de la princesse conteuse en faisant abstraction de l'imaginaire orientaliste qui l'a souvent enveloppée, il est vrai qu'en se rapportant à ce terme la commissaire vise à instaurer un autre lien, peut-être moins poétique, mais sans doute plus porteur. En effet, *Rawiya* correspond aussi au nom d'un collectif de femmes photographes[2] du Moyen-Orient qui se proposent de déconstruire les stéréotypes encombrant parfois les représentations de cette région.



Rania Matar (Libanaise, née en 1964), ***Stephanie, Beirut, Lebanon***, **2010, impression à jet d'encre,** permission de Carroll and Sons, à Boston, et du Musée des beaux-arts de Boston

Au-delà du partage de certaines artistes, une différence qu'on remarque entre les deux expositions concerne le sujet énonciateur de ces deux discours visuels. Car si d'une part, le récit proposé à Arles était formulé à la première personne (« Ce que *nous* devons être » et « Qui sommes-*nous* ? » était le titre des premières sections), celui d'Ottawa semble marqué par une plus grande distance par rapport à son objet.

Organisée en trois parties non cloisonnées, « Déconstruire l'Orientalisme », « Nouveau documentaire » et « Construction des identités », *Celle qui raconte une histoire* se propose, Shéhérazade permettant, de dépasser la représentation de l'Orient créée par l'Occident en se tournant vers les images que les femmes photographes transmettent de leurs pays. Un choix légitimé aussi par l'originalité formelle qui caractérise les œuvres exposées sur le plan documentaire et qu'on essayera ici de traverser.

Qu'il s'agisse de saisir les femmes dans leur quotidien, les sourires tantôt ouverts tantôt enfouis des femmes de Gaza (Tanya Habjouqa, *Women of Gaza*, 2009) ou du Caire (Rana El Nemr, *Metro*,

2010), de donner voix aux aspirations étouffées, par exemple celle du chant retenue par les images scintillantes et assourdissantes de Newsha Tavakolian (*Listen*, 2010) ou le micro en noir et blanc de Shirin Neshat (*Mystified*, 1997) ou encore de documenter un territoire, soit-il militarisé (Jannane Al-Ani, *Shadow Sites II*, 2011) ou dramatiquement en ruine (Rula Halawani *Negative incursion*, 2002), toutes ces représentations s'alimentent de la complexité de cette région qu'elles traduisent, ou détournent, en s'appuyant sur ses nombreux contrastes et contradictions. C'est d'ailleurs dans la forme visuelle attribuée précisément à ces contrastes que réside, sur le plan formel, l'aspect le plus signifiant de ces images. C'est le cas des montages de Nermine Hammam (*Cairo Year One: Upekkha*, 2011), où les soldats égyptiens de la place Tahrir, saisis pendant le soulèvement de 2011, s'inscrivent dans des paysages bucoliques de cartes postales. Il en ressort une composition déroutante où les tons pastel tranchent avec le bouleversement social signifié par l'événement et la présence des militaires. Tout aussi percutante, la série *Nil, Nil* (2008) de la photographe iranienne Shadi Ghadirian, déjà connue pour *Qajar* (1998), montre la réalité du conflit dans son devenir quotidien et se glisse dans l'intimité de la maison comme une grenade à main camouflée dans un bol de fruit ou le casque militaire accroché à côté d'un foulard multicolore. Façon de transmettre l'étrangement provoqué par la « familiarité » forcée avec la violence et le sentiment de précarité qui en dérive. Une sensation que dégagent aussi les images de Gohar Dashti (*Today's Life and War*, 2008), où la mise en scène des objets de guerre et des gestes quotidiens traduit le ressenti des jeunes générations et s'incarne symboliquement dans ce couple assis à table sous la cible d'un char d'assaut.

À côté d'œuvres moins connues, cette exposition en accueille aussi d'autres plus célèbres comme les clichés des séries *Women of Allah* (1994–1997) et *The Book of Kings* (2012) de l'Iranienne Shirin Neshat. On les reconnaît notamment par l'usage plastique de la calligraphie en farsi qui voile les visages ou certaines parties du corps (mains et pieds) en générant des images complexes, en partie insaisissables aux yeux du spectateur occidental. Voici donc un itinéraire très riche et fort intéressant qui soulève, par ses images et sa structure, de nombreuses questions. Dommage que la conclusion de ce parcours corresponde à la série *The Hijab* (2001) de Boushra Almutawakel, un ensemble de neuf portraits regroupant une femme tenant dans ses bras une petite fille avec une poupée, toutes habillées selon les différentes variantes du voile. Tel que conçu par l'artiste, l'enchaînement des clichés mène vers la disparition progressive des visages qui finissent par s'estomper dans le noir et disparaître. Peut-être que cette exposition, par son propos, aurait gagné à laisser comme legs à son visiteur une vision moins monochromatique (et sombre) en lui préférant une image qui interprète davantage la variété des conditions décrivant le statut de la femme dans cette région du monde. Dans *Women of Allah*, Neshat expose cette complexité en écrivant sur les visages des femmes qu'elle photographie les vers puissants de deux Iraniennes : la poétesse et documentariste Farrough Farokhzad (1934–1967), symbole de la modernité et du défi au conservatisme des autorités religieuses, et de la féministe pro-islamiste Tahereh Saffarzadeh (1936–2008). Un message saisissant qui a pour effet de soustraire l'image et le réel auquel elle se réfère de toute lecture univoque. *Celle qui raconte une histoire* en cache en réalité plusieurs. Et nous n'avons pas fini de les écouter.



Lalla Essaydi (Marocaine, née en 1956), ***Bullets Revisited #3***,2012, triptyque, impression couleur sur aluminium, permission de Miller Yezerski Gallery Boston, Edwynn Houk Gallery, New York, et du Musée des beaux-arts de Boston



Tanya Habjouqa (Jordanienne, née en 1975), ***Untitled***, de la série ***The Women of Gaza***, 2009, impression à jet d'encre, permission du Musée des beaux-arts de Boston

Anne-Marie Proulx

Les falaises se rapprochent
Galerie des arts visuels de l'Université Laval, Québec
Du 12 avril au 20 mai 2018

Il suit les traces de qqn en
sens inverse (pour voir d'où il vient)
[ʃe:ta:te:w][1]

Installation photographique et sonore, *Les falaises se rapprochent* d'Anne-Marie Proulx rassemble des photographies, des minéraux, ainsi que quatre conversations diffusées en boucle dans l'espace. L'ensemble se présente comme un panorama superposé, un sédiment de voix et d'images du territoire qui se rencontrent au croisement des quatre points cardinaux. Les conversations sont des repères audibles, elles éclairent des lieux millénaires et un quotidien qui pourrait être celui d'hier matin.

L'artiste nous indique qu'en innu-aimun, les mots qui désignent l'est, le sud, l'ouest et le nord signifient également la direction des vents ou des courants des rivières, « ce ne sont pas des points précis, mais des forces en mouvement[2]. » Ces forces s'incarnent ici à travers les voix de Tanya Lalo Penashue, Mathias Mark et Mariette

1 Il s'agit de la troisième étape pour cette exposition, après le Museum of Fine Arts de Boston (27 août 2013 – 12 janvier 2014) et le National Museum of Women in the Arts, Washington (8 avril – 31 juillet 2016). **2** Fondé en 2009, *Rawiya* (« celle qui raconte une histoire ») est un collectif de jeunes femmes formé de Myriam Abdelaziz (Caire), Tamara Abdul Hadi (Beyrouth), Laura Boushnak (Sarajevo) et Tanya Habjouqa (Jérusalem Est) qui souhaitent proposer un travail documentaire sur leur région, vue de l'intérieur.

Postdoctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, ***Claudia Polledri*** *assure aussi la coordination scientifique du CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). Elle est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011) et sur le rapport entre photographie et histoire.*

Mestenapeo. Tous trois sont originaires de « Pakuashipi, une communauté située sur la Basse-Côte-Nord du fleuve Saint-Laurent. Ils vivent aujourd'hui sur les rives de la Pakua Shipu, une grande rivière qui mène vers l'intérieur des terres – le *nutshimit* –, où les Innus vivaient traditionnellement durant la saison hivernale, suivant les hardes de caribous[3]. » Leur récit recouvre, comme un voile vocal – volatil et translucide – des images du territoire où la terre, la pierre, l'eau et la neige nous guident à travers une histoire qui s'inscrit dans les strates géologiques du temps. Une histoire que l'on fouille trop peu, parfois maladroitement, et qu'il faudrait entendre et réentendre en continu, avec attention.

Quatre points d'ancrage – symboliques, mais bien réels aussi – marquent l'espace de la galerie : à l'est – *mamit* – où le soleil se lève, on voit la photographie de l'ombre portée d'une falaise sur une autre. Du cœur de ces escarpements, on peut entendre la voix de Mathias qui nous parle de l'absenceprésence des ancêtres. Au sud – *akua-nutin* – se trouve une grande photographie dans laquelle l'eau douce s'entremêle à l'eau salée. Lieu de convergence et de croisements qui transporte la voix de Mathias de la Pakua Shipu jusqu'à Uepishtikuiat,





***Les falaises se rapprochent*, 2018, vue de l'installation et détail**

Québec en innu. À l'ouest – *natimit* –, un diptyque photographique révèle la main de Tanya cueillant des chicoutés. Geste simple dédoublé, temporalité décomposée comme le sont les souvenirs dont nous parle Tanya. Au nord – *tshiuetin* –, la photographie d'une peau de caribou est aussi un paysage montagneux, elle résonne avec l'ambivalence du langage. Passant d'une perspective à l'autre, la voix de Mariette dessine des allers-retours entre l'innu-aimun et le français : elle ramène à la lumière du jour des images enfouies dans la trame du temps. Au centre – *assi* – la terre. Ici les voix de Mathias, Tanya et Mariette rencontrent d'autres voix, toutes les voix qui travaillent le territoire, qui en polissent les aspérités. Ces voix sont contenues dans un livre que maintient une roche ; dans ses pages, les mots activent les paradoxes de l'existence.

Le travail photographique d'Anne-Marie Proulx excède l'image : il la déborde comme une rivière sort de son lit pour aller à la rencontre du langage. Posées à plat sur deux longs blocs rectangulaires au centre de la galerie – étroitement positionnés telles deux falaises qui se font face –, une série de dix photographies disposées parmi quelques minéraux révèlent chacune les pages d'un livre. Sur ces pages, on peut lire des mots en innu-aimun traduits vers le français. Mais il ne s'agit pas de simples mots, ce sont plutôt des formulations qui sont en fait des concepts et des symboles, des équations philosophiques et des observations allégoriques. Ce langage, rassemblé par fragments visuels, entre en dialogue avec les images photographiques sur les murs de la galerie : les mots sont alors des présences spectrales qui nous accompagnent dans l'espace. En innu-aimun, les mots deviennent des phrases : ils incorporent le mouvement de l'oralité – le vivant de l'oralité. La présence humaine se loge dans le langage, elle y dépose ses actions, ses temps d'arrêt et ses hésitations, ses anticipations et ses espoirs, ses craintes.

Là où les falaises se rapprochent, c'est là où le fleuve se rétrécit, où l'on accède au territoire, où l'on quitte les tracés sinueux, aqueux, pour s'engager dans les terres. Anne-Marie Proulx interroge ici la manière dont on entre en relation avec ce même territoire, comment on l'habite et de quelle façon on l'infuse de nos récits. Le territoire est notre liant et notre principal témoin : nos parcours, collectifs comme individuels, sont des sentiers à double sens, que marquent les pierres transportées sous nos pas.

1 Extrait de l'une des photographies de la série des « Voix du Nitassinan ». **2** Citation d'un texte écrit par l'artiste dans le livret accompagnant l'exposition. **3** Idem.

***Nathalie Bachand** écrit régulièrement sur les arts visuels et médiatiques. Elle est commissaire indépendante et occupe également le poste de directrice des savoirs culturels pour le Centre en art actuel Sporobole.*

Donigan Cumming

La chambre d'Alfred et autres espaces
Galerie Michel Guimont, Québec
Du 25 février au 18 mars 2018

1991 : Donigan Cumming dirige, finance et publie lui-même le livre *The Stage*, 250 photographies noir et blanc, sans titre, qui exposent dans une lumière crue des modèles qu'il a rencontrés au courant des années 1980. Dans une mise en scène revendiquée par Cumming, chaque photographie perce le regard, ne laissant qu'un vide d'incompréhension fascinant le regardeur, exercice formel cherchant à déconstruire le mythe d'une photographie documentaire purement objective. Pour démontrer la facilité à produire ces clichés d'une intensité théâtrale vibrante, Cumming systématise ses séances. Une rencontre avec ses sujets ne se termine pas avant que cinq à six films argentiques n'aient été complètement utilisés. La méthode rigide devient le cadre conceptuel au travers duquel l'ambiguïté émerge. Impossible de discerner avec certitude où les directives du photographe s'arrêtent et où la vérité des individus débute à travers cette masse de photos.

> « En ce qui concerne la photo, oui, elle promet, fait signe et aguiche, mais finalement la photo est muette[1]. »

La genèse de l'exposition *La chambre d'Alfred et autres espaces* se concrétise lorsque Cumming effectue une relecture du corpus de *The Stage* en 2014[2]. Pour l'occasion, quelques planches sont intégrées à la réédition. Le photographe redécouvre les méandres argentiques de ses planches-contacts datant de presque trois décennies. À travers les 2000 planches, douze échantillons se distinguent. Impossible de séparer les photographies les unes des autres, car ces planches-contacts créent leur monde autonome. Les points de vue multiples créent un chassé-croisé narratif qui

court-circuite la systématisation des séances qui avaient mené à la réalisation de *The Stage*. Intrigué par cette redécouverte, Cumming décide, lors de leur numérisation, de pivoter, recadrer ou réagencer certaines photos des planches. L'effet de cohésion, d'abord aperçu dans la version argentique, est renforcé par le numérique. Modifications presque imperceptibles, mais qui traduisent un rapport radicalement différent entre l'artiste et ses images du passé. « La photographie possède une rigidité qui peut être une qualité pour créer un univers contrôlé, mais elle peut devenir également un piège[3] », explique Cumming lors du vernissage. Après tant d'années, cette douzaine de planches-contacts a échappé aux contraintes du médium photographique imposées par l'artiste. Ces clichés insoumis[4] forment ainsi la pierre angulaire de *La chambre d'Alfred*…[5] à partir de laquelle Cumming désire poursuivre la transgression du cadre de ses photographies.

> « La formule qui sous-tend ma pratique est que la matière doit porter les semences de sa propre destruction critique. Il ne s'agit pas d'une fenêtre transparente donnant sur l'altérité[6]. »

Depuis 2007, Donigan Cumming revisite un laisser-aller quasi enfantin à travers la pratique du dessin. Libéré de la rigueur photographique, il embrasse l'exploration des formes, des textures et de la sensibilité. Ne se considérant pas expert du dessin, il trouve dans ce médium un indéterminisme émancipant le photographe. Ses anciens modèles



***Untitled (refrigerator in flames, drawn from a photograph taken of Nettie in her kitchen in Outremont)*, 2017, fusain, crayon, aquarelle et ruban sur papier,** 51 × 37 cm



Vue partielle de l'exposition

réapparaissent avec des traits réalisés au fusain, à l'aquarelle ou à la mine de plomb. À la redécouverte du dédale que forment les espaces du passé, le dessinateur tente de se repérer. En dialogue avec les planches-contacts, originales et numérisées, chaque croquis devient un moment privilégié où Cumming reprend contact, sans qu'il s'en aperçoive, avec ces individus singuliers. Les sujets ont trépassé, mais Cumming, lui, est toujours là : « Je suis devenu la colle qui les fait tous tenir ensemble[7] ». Décédés depuis longtemps, ces hommes et ces femmes survivent sur la surface photosensible, alors que le fusain les fait revivre.

Les pages sont remplies en un élan rapide[8], tel un bref dialogue à mi-chemin entre la vie et la mort. Tracés sur le papier calque, Chester, Alfred, Jim, Mrs Claven, Nettie et bien d'autres retrouvent les espaces qu'ils habitaient. Entre les murs de ces appartements se trouve également l'identité de ces personnages. Armé de son obturateur, Cumming avait capté des scènes sans leur donner de titre, en occultant le nom des acteurs posant devant la lentille. Troquant l'appareil photographique pour le crayon, il se soucie de rendre leur prénom à ces personnages, indiquant l'intimité formée entre l'artiste et ses sujets. Les feuilles transparentes deviennent les vestiges de ces relations brèves ou s'échelonnant sur plusieurs années. Ressusciter les morts ne signifie pas que leur image soit à l'abri de triturations graphiques. Ces corps figés dans un état argentique, lorsqu'ils sont pétris sur le papier, deviennent des souvenirs dynamiques. Voilà que le visage d'Alfred se retrouve avec le corps de Nettie, un réfrigérateur explosant en un feu multicolore à l'arrière-plan. Ailleurs, le fil d'une ampoule suspendue s'élargit jusqu'à prendre l'ampleur d'une faille par laquelle le regard s'enfonce. Réanimer les morts n'est pas un processus idéalisant, c'est une provocation contre l'immobilité.

---

1 Donigan Cumming, *Pencils, Ashes, Matches & Dust = Crayons, cendres, allumettes et poussières*, Québec, J'ai VU, collection « livres d'artistes », 2009, p. 45. [« As for the photograph, yes, it promises, beckons and teases, but finally the photograph is mute. »] **2** *The Stage* fut réédité en 2014 pour la série « Books on Books », des Éditions Errata, qui offre l'occasion de revisiter un livre de photographie pour expliquer le contexte et le processus de création de l'ouvrage. **3** Traduction par l'auteur des propos recueillis lors du vernissage à la galerie Michel Guimont le 25 mars 2018. **4** Toutes les planches proviennent de la période de travail menant à la création de *The Stage* (1991), mais certains dessins reproduisent des photos de l'époque de *Pretty Ribbons* (1996). **5** « Sans photographies, il n'y a pas d'exposition. La racine est dans la rigidité des photographies. » Propos recueillis pendant le vernissage du 25 mars 2018. **6** Donigan Cumming, *Op. cit.*, p. 22. [« The basic formula of my work is that the material has to carry the seeds of its own critical destruction. It is not a transparent window into otherness. »] **7** Propos recueillis pendant le vernissage du 25 mars 2018. **8** Cumming s'octroie entre 90 minutes et deux heures pour chaque dessin.

Historien de l'art, guide-animateur et journaliste culturel, ***Julien St-Georges Tremblay*** *est candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Ses recherches mettent en lumière les rapports entre l'art public éphémère et la territorialité. Il étudie cette corrélation à travers l'histoire du 3e Impérial, un centre d'essais en art actuel situé à Granby.*



***Entre/Acte(s)*, 2018, vue partielle de l'exposition,** photo : Denis Farley

Eva Brandl

Entre/ACTE(s)
Occurrence, Espace d'art
et d'essai contemporains
Du 15 mars au 21 avril 2018

D'abord formée en scénographie avant de s'orienter vers les arts visuels dans le contexte des premiers centres d'artistes autogérés, Eva Brandl en a gardé dans sa pratique le souci de sonder les rapports dynamiques entre objets, lieu et image, qu'elle s'emploie à dénaturaliser pour mieux les poétiser. Elle soumet ici à ce traitement des oiseaux naturalisés trouvés par hasard. Les ayant d'abord mis en scène dans des clichés plus grands et plus vrais que nature, l'artiste met ces images en relation avec deux éléments sculpturaux en aluminium disposés stratégiquement dans l'espace occupé, énigmatiques balises d'un parcours exploratoire subtilement suggéré.

Le regard est d'emblée captivé par la double image de faisans dorés affrontés, toisant le spectateur de leurs petits yeux de verre. Cette pose a d'autres raisons de sembler familière qu'en écho à la comparaison virale au volatile en question d'un président nouvellement élu[1]. Un tel rapprochement n'a en effet rien d'arbitraire, puisqu'il souligne on ne peut mieux l'enjeu biopolitique de la représentation, du règne animal à l'humain. La parade haute en couleurs du mâle met en valeur sa puissance sexuelle, le potentiel d'assurer la pérennité d'une couvée, inscription dans la durée qui n'est pas étrangère à celle qu'incarne le prince. Si la collerette évoque la coiffure des pharaons sur leurs sarcophages, cette représentation symbolique évoluera en Égypte vers celle, naturaliste, de sujets ordinaires sur les portraits funéraires de Fayoum, transposant dans l'éternité un moment représentatif idéalisé de leur vie. Or n'est-ce pas ce qu'effectuent également tant le portrait-photo – officiel ou informel – que la pose momifiée d'un oiseau empaillé ?

Le télescopage des deux pratiques suggère que l'identité est la projection dramatique d'une présence fugace dans un masque immobile tel celui des acteurs antiques. Lui-même s'apparente au masque mortuaire des grands personnages qui furent justement les premiers à se voir dotés d'une telle *persona* individuelle mémorable et demeurèrent donc longtemps les sujets de tout drame. La balustrade nous séparant des faisans transforme la scène qu'ils occupent en loge royale, conçue tant pour être vue de loin que pour regarder de haut si l'on y figure en fonction de représentation, par exemple à l'opéra. Contemporain de la plus vénérable de ces salles (La Fenice de Venise), le naturaliste Cuvier crut reconnaître le modèle antique du phénix éponyme dans le faisan doré, en raison du plumage ostentatoire qui lui valut le privilège ambigu d'une cage dorée comme favori des jardins zoologiques. À cette frange argentée de sa gloire mise en scène, le spectateur est toutefois libre de franchir le garde-fou et de le rejoindre du côté cour pour découvrir la vue qu'il a du côté jardin.



***Entre/Acte(s), Tel un miroir qui retiendrait son image*, détail, 2014,** photo : Guy L'Heureux

C'est celui de l'état sauvage, représenté par la performance – cette fois technique – de la domination effective – et non que symbolique – de ces oiseaux de proie (et non plus d'apparat) que sont les faucons. Deux sont disposés près des portes vitrées de la galerie : l'un scrutant son domaine en contrebas, l'autre déployant ses ailes, sur le point de frapper quelque victime comme l'éclair. Ce dernier (*Buteo buteo*), comme dans une précédente exposition[2], est assorti en regard d'une sorte de perchoir circulaire au bout d'une tige, support d'un disque pivotant. D'un certain angle, les présences spectrales de l'humain et de l'animal partagent un espace liminal dans ce miroir métallique dépoli comme ceux de l'Antiquité. Mais ce flou poétique est oblitéré par un trou décentré, point focal d'une claire présence à même l'absence, comme le *punctum* de l'instant décisif qui rompt l'étendue indéfinie d'une vue périphérique en poignardant la durée pour en extraire le trophée d'une image. Celle-ci doit donc mourir pour faire office de fétiche d'un espace-temps vécu, suspendu hors d'un fugitif contexte naturel, tel le spécimen taxidermique qu'il faut tuer et transformer en objet pour en faire le sujet d'une représentation qui nous regarde. Le photographe s'apparenterait ainsi au rapace qui embrasse l'orbe de la terre d'un seul coup d'œil, prêt à focaliser à tout instant sur le détail succulent pour s'en saisir et en nourrir les siens. C'est dire sa parenté troublante avec l'État surplombant au regard panoptique, de l'aigle impériale au drone téléguidé, toujours prêt à fondre sur ce qui bouge ou détonne dans le décor.

Ces airs de famille entre règnes et pratiques s'expliquent si l'on en croit l'épigraphe de Thoreau sur un mur : « What we call wildness is a civilization other than our own. » Pour pouvoir projeter les linéaments de la culture dans la nature, il faut déjà savoir les y reconnaître. C'est ce que permet ici une approche imaginaire plutôt que documentaire de la photographie : là où celle-ci met en boîte la *wilderness*, celle-là laisse foisonner hors cadre les résonances intermédiales d'une *Stimmung* à la fois vague et précise, moins visuelle qu'acoustico-tactile. Condensé dans la surface brumeuse des objets solides autant que dans le grain palpable des plumages ressortant de fonds flous, ce fluide élément recèle ainsi les points d'appui d'associations libres au fil desquelles un autre rapport au monde a loisir de se tisser.

---

1 Voir par exemple « Bird in China becomes Internet sensation for sporting Donald Trump's hairdo » (*The Straits Times*, Singapour, 16 novembre 2016) parmi les nombreux résultats que donne une recherche joignant « Trump » et « Chinese golden pheasant ». **2** *They own the night / They own the day*. Galerie FOFA, Université Concordia, Faculté des Beaux-Arts, 6 janvier–14 février 2014.

***Christian Roy**, historien de la culture (Ph. D. McGill, 1993), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de* Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia *(ABC-Clio, 2005), ainsi que de nombreux articles scientifiques. Collaborateur régulier des magazines* Vice Versa *(1983-1997, http://viceversaonline.ca/) et* Vie des Arts *(2010-), il a aussi publié dans* Ciel variable, Esse *et* ETC. *Il est membre du conseil d'administration de l'Espace Cercle Carré dans le Vieux-Montréal.*

Joey Morgan

Attraper + Relâcher
Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal
Du 20 janvier au 3 mars 2018



Assemblage à partir des vidéos exposées dans la petite chambre noire de la galerie, photo : Joey Morgan

Pour *Attraper + Relâcher,* Joey Morgan mise encore une fois sur cette tension entre la sublimation d'une intériorité et l'association à la fois proliférante et disruptive d'images, de procédés et de médias si caractéristique de ses œuvres.

La vidéo d'un feu de camp qui repasse dans la vitrine en continu, de nuit comme de jour, accueille le visiteur. À côté de la projection de ces étincelles qui se déplacent en sinuosités, une figurine d'art populaire, ange aux ailes brisées ou berger, rappelle dans son rôle de figure Janus, le heurtoir en forme de main en prélude à une autre installation de Joey Morgan, *The Man Who Waits And Sleeps While I Dream* présentée à Passerelle Centre d'art contemporain à Brest (2003). Ce signal, comme certains éléments du dispositif, évoque d'autres interventions antérieures de Joey Morgan, amplifiant sa réflexion sur le temps et la mémoire. Cette figurine était par exemple aussi mal en point que certains cœurs numérisés, balafrés et recousus, remodelés et repeints par l'artiste, caractérisant *True Science Comparative Anatomies,* aussi intégré au corpus de *The Romantic Condition,* une série d'installations exposées notamment à la Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke (2005) et à la Fonderie Darling (2007). Ajoutant une épaisseur, ces rappels amplifient l'effet de calques et de couches dans les œuvres de Morgan. Celles-ci, comme certains ouvrages littéraires, se déclineraient en suite ou sur plusieurs « tomes ».

Avec ses passages physiques d'un état de la matière à l'autre, la vidéo du feu nous renvoie à d'autres événements agissant comme points nodaux. Les cœurs en glace fondant lentement au milieu de *The Man Who Waits* se juxtaposaient aux vidéos de l'analyse des rêves d'un homme qui dort. Chez Joey Morgan, l'observation, comme en laboratoire, de phénomènes physiques (dégel, combustion, déplacements humains dans *nO fiXeD aDdrESs* [Cent jours d'art contemporain Montréal 1989] où des messages téléphoniques sont enregistrés en temps réel, action des marées [*TideCatchers,* Vancouver 1982], enregistrements d'une activité biologique, pulsations du cœur ou variations neurologiques du cerveau d'un dormeur), se double d'autant d'échappées porteuses d'évocations métaphoriques et poétiques. C'est ainsi que, dans *The Man who waits,* le récit porte sur l'ennui de la technicienne qui doit enregistrer les rêves de l'homme endormi et la charge de ses rêves témoignant du chaos libre de l'inconscient. L'observation clinique s'oppose à ce qui, lié au rêve, se greffe d'investissements affectifs, voire de fantasmes. D'emblée, pour *Attraper + Relâcher,* un glissement s'opère entre la neutralité d'une technologie qui impose distance et artificialité et le réservoir de connotations symboliques rattachées au feu.



Une des peintures à l'huile de l'exposition, mine de plomb, pigments en poudre sur feuilles de mylar retenues par des aimants, photo : Richard-Max Tremblay

Dépassée la projection du feu, une dizaine d'assemblages sont accrochés sur les murs de la galerie. Combinant mine de plomb, pigments en poudre sur feuilles de mylar retenues par des aimants, ces peintures à l'huile à l'aspect tantôt rouillé ou brillant reflètent une lumière métallique que module le voile mordoré des couleurs. En relation avec la projection numérisée, elles apparaissent comme une apologie du « fait main », un peu à la façon des « vrais faux » cœurs de *True Science.* Numérisés par l'informatique médicale mais refaçonnés et repeints par l'artiste, ces cœurs montraient un chatoiement de coraux, voire des paysages surréalistes. Cette picturalité envoûtante renvoie ici à la beauté hypnotique du brasier. Devenirs naturels et technologiques, états organique et numérique ont beau maintenir un semblant de séparation, ils s'hybrident de manière convulsive.

Dans une cabine de projection à part défilent des vues urbaines ou celles d'un hôpital, des mascottes de Dollarama, des couvertures de livres de poche anciens ou des scènes quotidiennes. Une voix hors champ récite un journal intime déjanté.

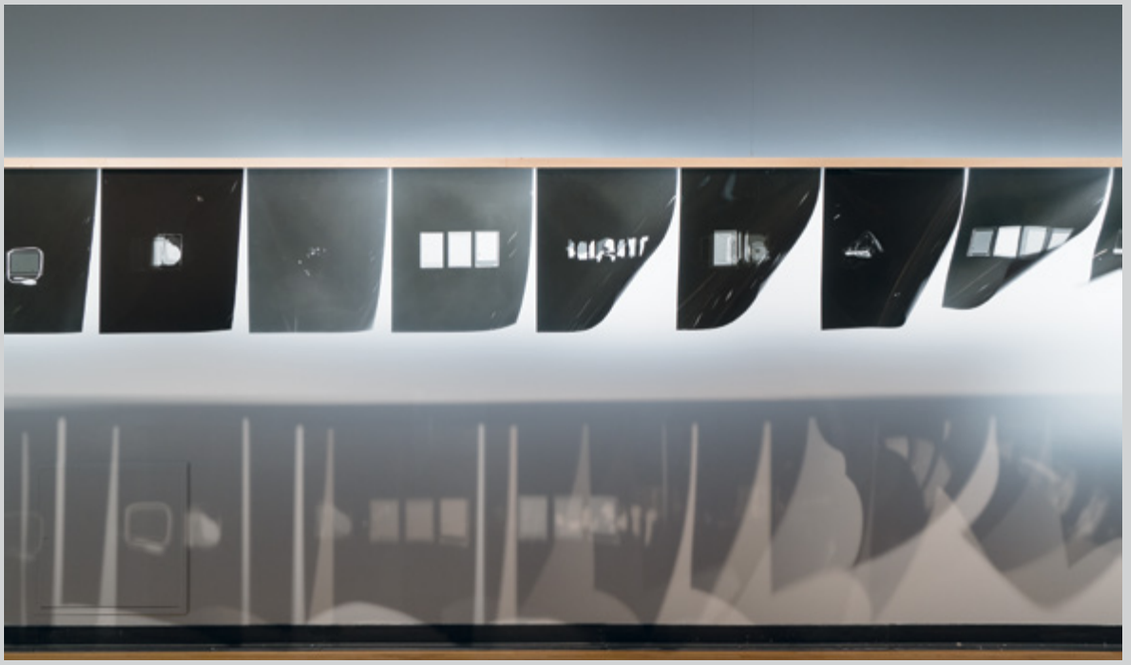
Il écrit une lettre d'amour
et elle est si profonde
et si jolie
et si honnête
de tellement de manières
qu'il n'a pas osées auparavant
qu'il décide de lui envoyer, à elle,
une photocopie
et de garder pour lui l'original.

Tandis que la diariste bute sur une histoire non élucidée, les repères se brouillent comme le font copie et document authentique. Tensions, couches, niveaux narratifs s'accumulent et s'opposent. Dans ce maelström de significations et de sensations qu'est l'installation, les perceptions tantôt se tissent de renvois vers une occurrence similaire, tantôt se court-circuitent en discontinu. Panique et extase se côtoient.

L'exploration de différents modes d'accumulation qui se consolident mutuellement et de ces correspondances d'échos et de brèches agit comme une tentative d'épuisement. Alors que ces récits engendrent d'autres récits, ceux-ci en définitive se referment sur eux-mêmes pour se dissoudre sous l'effet de contrepoints soigneusement orchestrés.

Entre la grâce poétique et la pesanteur du doute, *Attraper + Relâcher* reflète, face à la multitude d'informations, l'impossibilité de lire le monde pour peu qu'on force son interprétation à partir de la difficulté de s'y situer.

***René Viau**, critique d'art, auteur de plusieurs livres sur des artistes québécois et commissaire d'expositions.*



***Les précipités*, 2017, tirages chromogènes sur papier kodalite, installation de 45 photogrammes,** 51 x 61 cm chacun, photo : Lucie Rocher

Lucie Rocher

Outre mesures
Maison de la culture Frontenac, Montréal
Du 29 novembre 2017
au 21 janvier 2018

L'exposition *Outre mesures* de Lucie Rocher s'aborde tel un chantier photographique dans lequel un déséquilibre du réel s'opère : une instabilité résolue ou irrésolue entre des tirages d'images inachevées, accidentées, ou encore fabriquées, tous disséminés sur des dispositifs de présentation hors-normes et réassemblés par des rapports formels, matériels ou conceptuels.

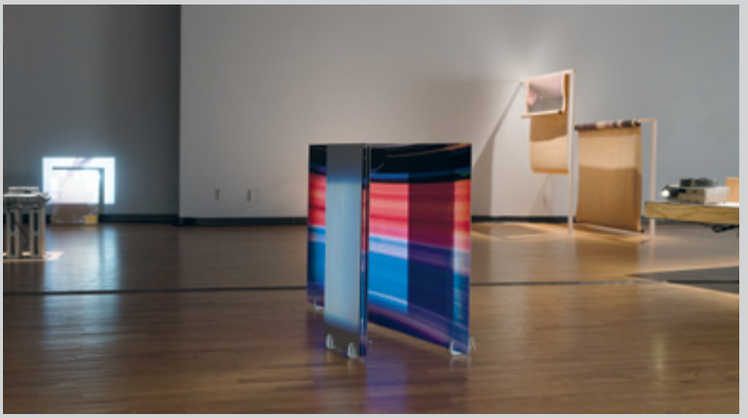
Le titre énigmatique part de la locution « outre mesure » qui évoque « excessivement », ici accentué en une mise au pluriel. Par le truchement d'objets diversifiés que l'artiste s'ingénie à disloquer ou assembler en des dispositifs — supports — inusités, le terme résume bien une exposition pour le moins démesurée. En effet, les quinze propositions d'*Outre mesures* invitent à aller au-delà d'une mesure, à outrepasser le quantifiable par des procédés photographiques transgressifs. Le corpus, entre abstraction et figuration, se compose de la documentation intemporelle d'une multitude d'essais dans l'atelier, d'espaces architecturaux parcellaires et de paysages sans repère. En corrélation avec des éléments hétéroclites, chacune des images génère ses propres variations de spatialisation et révèle alors des tensions par l'indétermination des combinaisons. Dès lors, les propriétés physiques et mécaniques — numériques ou analogiques — des images s'avèrent transposées en un processus de construction et de déconstruction, néantisant toute forme de représentation habituelle. Les photographies ne sont pas confinées ni figées sur leurs quatre côtés. Décloisonnées, elles s'ouvrent sur des possibilités de toutes sortes. À la limite de l'installation, elles se reconstruisent à travers une exploration bidimensionnelle et tridimensionnelle à la fois. Inhérentes aux dispositifs d'exposition, elles se déclinent en bribes et se déploient dans des agencements éphémères à la stabilité précaire. L'équilibre est absent, au mieux, fugace.

Le vaste espace de diffusion s'apparente à un chantier de construction par l'accumulation de matières résiduelles ou usuelles sur lesquelles les images sont posées, accrochées, sinon projetées sur des fragments de carton, de bois, de miroir, de verre, d'aluminium. D'autres, imprimées sur papier *Kraft*, sont suspendues à d'étroites armatures de bois. Les œuvres, ainsi contextualisées, se découvrent tour à tour en des amoncellements de combinaisons et de reconfigurations. Le visiteur se retrouve transporté à l'intérieur de l'atelier de Rocher en raison de la dimension immersive de la salle et des images allusives issues de situations rencontrées dans celle-ci : « Dans l'espace parallèle du réel vécu et déjà là, consommé et imposé, apparaît un second réel à portée de main qu'il faut provoquer[1]. »

Dans l'exposition, seules deux photographies ont un encadrement traditionnel : *Reflet doublé in situ #3* (2017), image prise durant le montage d'*Outre mesures*, ainsi que *Recto verso* (2017), présentant une duplication photographique sur les deux côtés d'un cadre en bois apposé sur sa tranche.

En suspension et en élévation, l'installation *Les précipités* (2017), travée de 25 photogrammes d'un disque dur dysfonctionnel imprimés sur papier *Kodalite*, est positionnée en toute légèreté sur une latte de bois filiforme de plus de 14 mètres de longueur. En succession, les images deviennent de véritables surfaces spéculaires, à l'intersection de différents niveaux de réverbérations, créant des illusions au moyen de jeux d'ombres, et notamment d'accumulations de flous. Disposés à chaque extrémité de l'installation, des ventilateurs synchronisés sur une minuterie provoquent la fluctuation des énumérations visuelles flottantes. *Les précipités* se ponctuent alors çà et là, se reflétant et se répétant à même les plaques de miroir ou de verre — les dispositifs des autres propositions. À proximité, neuf des quinze œuvres de l'exposition sont mobilisées sur une immense plateforme centralisée dans la salle. En gravitant autour de celle-ci, le visiteur découvre l'ampleur des stratagèmes de détournements d'objets employés par Rocher. Non hiérarchisées, les images côtoient des artéfacts glanés dans l'atelier ou empruntés à la chambre noire, des outils démantelés et des encadrements renversés. S'y retrouve également un carrousel projetant 80 des 160 diapositives de l'œuvre *Cinq ans, cinq mois, cinq jours* (2017) au verso de *Pâmoison* (2017), tirage chromogène à proximité. Cette dernière œuvre est une image anéantie en un flux de pixels bigarrés, résultant d'une erreur de connexion entre l'appareil photographique et le disque dur de l'artiste.

Par la sélection et la manipulation d'objets, de même que des procédés techniques détournés ou parfois décalés, Lucie Rocher déjoue et rejoue avec démesure les modes de production et de présentation photographique considérés comme conventionnels. Unifiées à des dispositifs des plus insolites, les images d'*Outre mesures*, réminiscences de l'atelier, s'éloignent de la fixité et dévoilent la malléabilité de leurs qualités pratiques, esthétiques ou haptiques.



***Pâmoison*, 2017, tirage chromogène monté sous acrylique,** 84 x 127 cm ; ***Cinq ans, cinq mois, cinq jours*, 2017, 2 carrousels de 80 diapositives chacun ; *Gravités*, 2016, diptyque, impressions jet d'encre sur papier brun,** 152 × 229 cm et 102 × 229 cm**, photo : Lucie Rocher**

1 Lucie Rocher, expositions, *Outre mesures*. [En ligne]. http://lucierocher.com/expositions/ (Consulté le 2 mars 2018).

***Jean-Michel Quirion** est candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Il travaille actuellement à la Galerie UQO à titre d'assistant à la direction et au Centre d'artistes AXENÉO7 en tant que coordonnateur des communications, à Gatineau. Du côté de Montréal, il s'investit au sein du groupe de recherche et réflexion Collections et Impératif évènementiel/The Convulsive collections (CIÉCO).*

Experimental Lake

Guillaume Simoneau

MACK, Londres, 2018, 80 p.,
48 photographies



Experimental Lake, le plus récent livre photographique de Guillaume Simoneau, publié par la réputée maison d'édition Mack, ne se laisse pas saisir d'emblée. Absence de textes et d'identifications des images, guère plus d'informations contextuelles si ce n'est les images d'une forêt boréale avec ses conifères et ses lacs d'un bleu profond, celles de barques et autres instruments de mesure qui interviennent ici et là dans la séquence de cet improbable récit. Et puis, à la toute dernière page, une note succincte à propos de l'IISD-ELA.

Pour qui aura vérifié, l'institut international du développement durable (IISD) est un centre de recherche situé dans la région des Grands Lacs expérimentaux (ELA), zone faiblement peuplée du nord-ouest de l'Ontario constituée de 58 lacs d'eau douce qui s'étendent à perte de vue. Dans ce vaste laboratoire à ciel ouvert, des scientifiques internationaux consacrent une grande part de leurs recherches aux effets de la pollution et du climat sur la vie aquatique.

Les renseignements factuels concernant cet important centre d'étude s'arrêtent toutefois là où les observations de Guillaume Simoneau, à la suite d'un double séjour dans la région muni de son appareil photo, en transgressent la lecture. De la première image en intérieur illustrant un mobile au fil torsadé doté de molécules (curieuse torsade qui figure également sur la couverture) jusqu'à la page finale où scintillent des arabesques émises par un ordinateur en mode veille, le livre empruntera un trajet en ellipse. Ainsi, interrompus par quelques pages blanches, défilent plans d'eau où se mirent arbres et nuages, transmetteurs, nénuphars, détecteurs et nuée d'insectes volants captés en obscurité. Entre les images d'objets techniques et celles plus métaphoriques, s'ouvre ici un espace d'interprétation qui déjoue les repères.

En réduisant les indices de son sujet initial, Guillaume Simoneau semble vouloir contourner toute forme de message, accentuant ainsi les équivoques. D'une part, une expression lyrique dans cette façon de capter la lumière qui fait courir les ombres et les reflets à la surface de l'eau, de même que sur les barques, caillou, sceau et autres objets utilitaires déposés là avec, en complément, des figures plus abstraites comme ces cercles qui se fondent dans une surface indéterminée, ou ce caillou ficelé et en suspension sur fond rouge ténébreux. D'autre part, au cœur de cette nature sauvage et silencieuse, des instruments scientifiques qui apparaissent ni plus ni moins comme des ovnis. Quant à la communauté de chercheurs, elle demeure ici peu visible, si ce n'est lors d'un rassemblement à la cantine, dans une embarcation avec tout l'attirail ou par l'intermédiaire de certains gestes saisis en gros plans. Parmi ces clichés, un personnage toutefois se démarque, occupé à sonder le bord de l'eau, cambré et muni d'une perche. Une image presque impressionniste et à la fois préoccupante, alors que l'on sent cette fois le photographe littéralement se rapprocher de son sujet.

Car en simplifiant l'information, Simoneau laisse une impression de distance à l'égard de son sujet d'investigation. Ce qui pourrait expliquer, en partie, le déficit de point d'ancrage dès notre premier survol du livre. Le dispositif visuel n'est pas non plus sans complexifier la lecture. Malgré une certaine sobriété de mise en page et une économie d'images, Simoneau multiplie les procédés photographiques allant du flou à la netteté, de l'effet d'images diffuses, voire même sous-exposées, jusqu'à de nombreux contre-jours. Comme s'il voulait protéger le caractère énigmatique et secret de son propos.

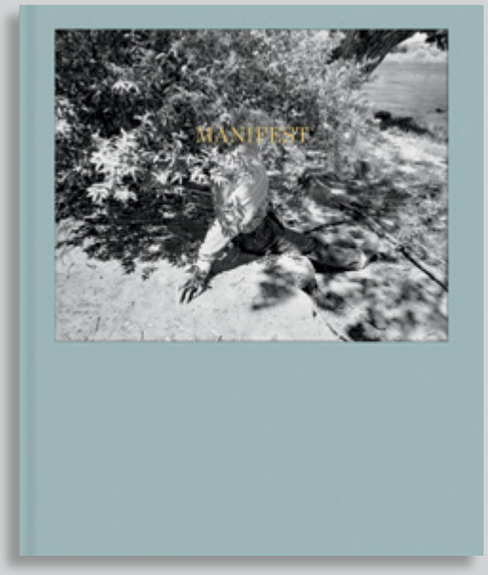
Experimental Lake exige, sans conteste, un regard attentif et une lecture répétée. Dès lors, parvient-on à repérer une notion de temporalité qui traverse furtivement l'ensemble de la publication et qui semble avoir guidé le photographe au cours de son aventure en milieu naturel et prospectif. De sorte que l'étrange sensation de similarité, voire de répétition entre certaines images s'avère être l'effet d'un léger décalage de prises de vue qui, par plans séquentiels, poursuit et traduit le lent mouvement des choses. C'est le cas de la trace laissée dans l'eau par le passage probable d'une embarcation et qui défile ici dans une succession de plans, ou du même paysage capté sous deux angles à peine espacés, mais selon des éclairages distincts. De même pour le geste continu de cet homme qui pèle une orange et pour ces mains tenant l'aiguille à coudre sur une pièce de tissu, image évoquant à elle seule le paradigme temporel et le maillage entre les modes d'action. Au sein de ce vaste laboratoire naturel, ne seraient-ce pas les variations des paramètres écologiques dans le temps qui se cacheraient sous la lentille de ce photographe ?

Depuis son très touchant *Love and War*, livre publié en 2013, Guillaume Simoneau a démontré sa capacité à remodeler, par la subjectivité, l'évocation et la sensibilité, le langage du documentaire auquel il est d'une certaine façon redevable. Bien que *Experimental Lake* soit d'un registre moins personnel et plus conceptuel, l'éditeur anglais, reconnu pour la qualité et l'originalité de ses productions, a su transmettre la rigueur et surtout la singularité du travail de ce photographe, signe de complicité pourrait-on dire entre les deux. On l'a déjà dit, le livre de Simoneau n'est pas facile à apprivoiser. Une fois entre nos mains, il n'en revient qu'à nous de remonter les fils sinueux de la trame.

—

Mona Hakim *est historienne de l'art, critique et commissaire indépendante. Ses recherches portent sur les enjeux liés aux pratiques photographiques contemporaines et actuelles. Elle a publié de nombreux textes critiques, monographiques et essais. À titre de commissaire, elle a réalisé plus d'une vingtaine d'expositions, dont la plus récente, en co-commissariat, traçait un portrait de la photographie québécoise des quinze dernières années. Elle a enseigné l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie au collégial de 1996 à 2015.*

—



Manifest

Kristine Potter

TBW Books, Oakland, 2018, 92 p., 48 duotones

L'Ouest et l'idée de la *frontière* font certes partie du spectre de l'américanité. *Manifest*, publié par TBW Books, pourrait n'être qu'une pièce supplémentaire à ajouter aux différentes itérations de ces notions, déjà fortement représentées dans la culture populaire. Or, le regard que porte la photographe Kristine Potter sur le mythe de l'Ouest américain est teinté par sa connaissance des codes le régissant et par son désir d'en fragiliser les bases. L'archétype du cowboy solitaire, de l'homme stoïque et puissant fait place à une figure masculine vulnérable, isolée dans des paysages arides et déroutants. S'y succèdent ainsi plusieurs images de sentiers nous menant d'un personnage à l'autre, refusant au lecteur une cartographie compréhensible et le laissant errer, tels les hommes représentés à l'intérieur du livre, dans la lumière dure et contrastée des collines du Colorado.

Le livre s'ouvre sur l'une des fortes images de Potter, où l'on retrouve un homme, chemise ouverte au soleil, étendu sur une large pierre bordée de petits buissons poussant entre les cailloux. Le sujet dort-il au soleil ? Sa posture nous laisse plutôt croire qu'il s'y trouve précisément pour la prise de vue que la photographe a prévue pour lui. Si les images de Potter sont bel et bien issues du réel, le léger décalage qu'elles cultivent avec celui-ci nourrit l'ambiguïté du sens qui en résulte. L'usage des codes du documentaire n'est, en fait, qu'un moyen pour revisiter le mythe de l'Ouest américain dont elle cherche à actualiser l'image, consciente de la tradition de représentation qui la précède (et des failles de cette même tradition qu'elle désire mettre en lumière au passage).

Quelques pages plus loin, on se retrouve devant la photographie d'un nouveau-né, couché sur une couverture au milieu d'un espace complètement vide et abandonné. Les portraits et les paysages qui suivront n'arriveront pas à élucider le mystère narratif qui plane. Plutôt, ce dernier s'épaissira et encouragera le lecteur à chercher plus profondément, *dans les images*, les signes rétifs d'un sens à donner à l'ensemble.

Au bout du compte, ce n'est pas la représentation d'un lieu ou d'une réalité sociale déterminés que cherche à produire Kristine Potter. Son désir est de réfléchir à la construction de l'identité et, plus particulièrement, à l'expression de la masculinité dans le contexte des archétypes américains (son projet précédent portait sur la figure du soldat). Cela se reconnaît au travers de photographies où l'on ressent une certaine délicatesse, une sensualité, mais aussi une solitude et une exclusion du monde qui se manifestent à la fois dans l'isolement des personnages et dans l'absence de lignes d'horizon dans les paysages, ramenant toujours le regard vers des espaces plus ou moins clos. Or, si l'intention de l'artiste se ressent comme un sous-texte aux images, celui-ci n'en demeure pas moins subtil ; on ne le comprend qu'au travers de l'étude attentive des postures et des gestes, ainsi que dans le traitement des espaces paysagers photographiés. Car, disons-le, si Potter affirme vouloir « re-codifier » le mythe de l'Ouest américain, son action est pour le moins délicate. Or, dans l'image d'un homme émergeant à la surface d'un cours d'eau, dans le portrait d'un protagoniste assis dans les buissons, la tête reposant sur sa main, ou même dans une lumière sculptant la surface d'une rivière, on ressent la grande vulnérabilité des êtres habitant ces lieux, comme si cette vulnérabilité s'opposait à ce que l'auteur Stanley Wolukau-Wanambwa, qui signe la postface, décrit avec ironie comme une « vigueur audacieuse, blanche et masculine, héritière du symbole brillant qu'est l'Ouest américain[1] ».

Il faudrait, finalement, parler du titre, référence au concept de *Manifest Destiny*[2] (destinée manifeste), duquel l'artiste aura choisi de retirer le deuxième mot, pour ne conserver que celui signifiant la nature ou l'existence d'une chose qui serait évidente. L'appropriation qu'elle fait de l'idéologie coloniale cherche à mettre en relief la fragilité des concepts qui sous-tendent l'idée d'une Amérique forte, unie, fondée sur des principes partagés par tous, idée qui, au final, ne serait pas aussi « manifeste » qu'elle peut le paraître. Tout comme l'expansionnisme américain fut critiqué par plusieurs, de l'époque de la destinée manifeste jusqu'à nos jours, les fondements des mythes qu'attaque Kristine Potter tremblent devant son appropriation, laissant au lecteur le soin de reconstruire sa propre histoire, plus ouverte et perméable aux imprécisions de l'histoire.

. . .

La maison d'édition TBW Books reçoit, depuis sa création en 2006, une attention grandissante. Basée à Oakland, en Californie, elle fut fondée par le photographe Paul Schiek et fait partie d'un groupe d'éditeurs indépendants américains qui fascinent par leur audace et leur ingéniosité commerciale. La nécessité étant souvent le moteur de l'invention, Schiek a mis sur pied une formule par abonnement (*Annual Subscription Series*) lui permettant de produire annuellement une série de 4 titres, respectant tous un design particulier, mais présentant des œuvres différentes. Cette forme commerciale propose au lecteur une approche éditoriale originale, l'encourageant à collectionner les titres et à découvrir des auteurs qu'il ignorerait autrement. En parallèle à ces séries, TBW produit des titres individuels, tel que celui de Kristine Potter, elle-même récipiendaire d'une bourse Guggenheim pour la photographie en 2018.

1 *We call upon a bold, white, masculine vigor as inheritors of the gleaming symbol that is the American West.* **2** Idée répandue aux États-Unis, dans les années 1840, proposant qu'il fut de la destinée *divine* américaine d'étendre son territoire vers l'ouest. Cette idée colonialiste fut contestée par plusieurs à l'époque.

Louis Perreault *est photographe, enseignant au Cégep André-Laurendeau et co-directeur des Éditions du renard, une maison d'édition spécialisée dans les livres de photographies.*



06.09 — 03.11 2018

Ismaïl Bahri
James Benning
Ralitsa Doncheva
Miriam Sampaio

15.11 2018 — 26.01 2019

Amanda Dawn Christie
Omar Elhamy & Casper Wolski
Thomas Kneubühler

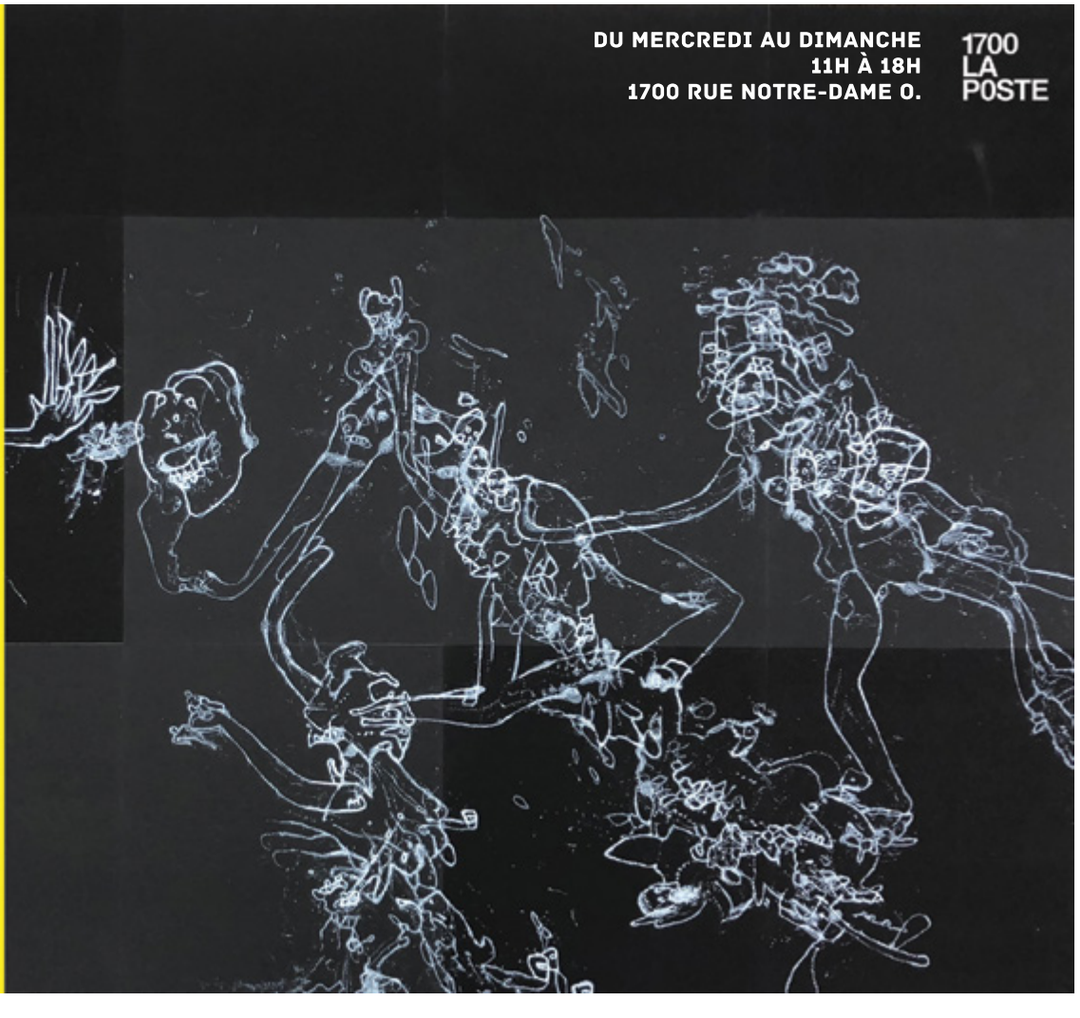
dazibao.art

D

/

ED PIEN

EXPOSITION DU 12 OCTOBRE 2018 AU 20 JANVIER 2019



APPELS DE DOSSIERS
PROGRAMMATION 2019—20

Date limite
1er novembre 2018

Laboratoire-résidence

Programmation hors-les-murs

Vi/a

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

450 934-6042
info@verticale.ca

verticale.ca

Verticale — centre d'artistes est soutenu au fonctionnement par le Conseil des arts et des lettres du Québec et Ville de Laval.



ENCADREX
.com



CONSERVER

TÉMOIGNER

RESTAURER

mettre en valeur

1830, rue Marie-Anne Est
Montréal **514 524 9991**

l'atelier 4235, rue Hochelaga
Montréal **514 397 1900**

ENCADREMENT ŒUVRES D'ART MOULURES EXCLUSIVES ENCADREMENT MUSÉOLOGIQUE MOULURES À L'OR FIN TEINTURES ORIGINALES
RESTAURATION DE MEUBLES, DE TABLEAUX ET DE CADRES ANCIENS LAMINAGE MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

LA CULTURE EN REVUES

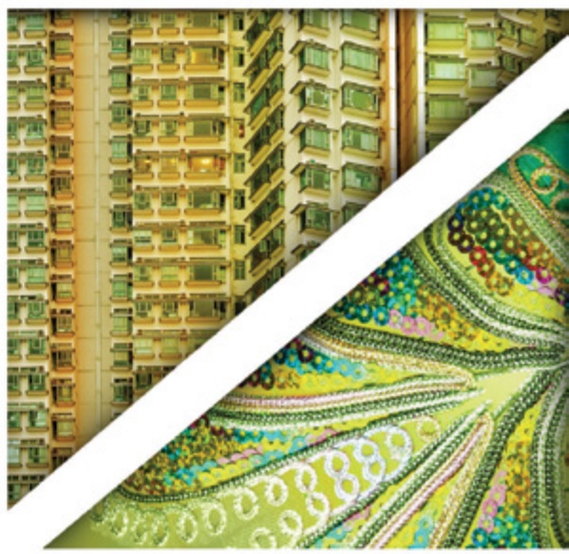
ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES











sodep
Société de développement des périodiques culturels québécois

SODEP.QC.CA

Design graphique
© www.grisgrisdesign.com

Art Toronto

Canada's international fair for
modern and contemporary art

October 26 – 29

Opening Night
October 25

Art Toronto 2018

Metro Toronto
Convention Centre

ArtToronto.ca

Presenting
Sponsor



Show
Sponsor



Supporting
Sponsor




47e
3 - 14
octobre
montréal
festival
du
nouveau
cinéma
présenté par
QUÉBECOR
nouveaucinema.ca
#fnc


HTMLLES
FESTIVAL
édition 13
1 - 5
NOV
2018
FESTIVAL
FÉMINISTE
D'ARTS
MÉDIATIQUES
ET DE
CULTURE
NUMÉRIQUE
htmlles.net
FEMINIST
FESTIVAL
OF
MEDIA
ART
AND
DIGITAL
CULTURE
production
Studio XX


Centre d'artistes
Vaste et Vague
La Famille PLOUFFE
LA R'TONTISSE À DICK
5 octobre /
9 novembre 2018
Jeffrey POIRIER
LES UNS AVEC
LES AUTRES
16 novembre /
21 décembre 2018
Gabrielle BOUCHER
CONFONDRE
L'ORDINAIRE
11 janvier /
15 février 2019
© Gabrielle BOUCHER
ENTRÉE
LIBRE
EXPO
SI
TION
vasteetvague.ca
Canada Council for the Arts
Conseil des arts du Canada
CALQ
Carleton-sur-Mer

http://www.rcaaq.org

Calendrier · Éditions_du_RCAAQ // **Offres_d*emploi** > Publications_des_centres_d'artistes · **Appels_de_dossiers** > Offres_de_résidence > Espace_livres · Liens // **reseauartactuel.org** \\ **Devenir_partenaire** ¬ Mémoires > Bulletin_hebdomadaire ◊ Actualités ○ **Nouvelles** > Répertoire_ARCA > **Expositions_et_événements** ● Regroupement_des_centres_d'artistes_autogérés_du_Québec [**reseauartactuel.org**] · Éditions_du_RCAAQ // **Formation_professionnelle** [**reseauartactuel.org**] Devenir_membre ◊ **Calendrier** · Éditions_du_RCAAQ // **Offres_d*emploi** > Publications_des_centres_d'artistes > Offres_de_résidence > Espace_livres · Liens //

RÉSEAU ARTACTUEL

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance pour le monde des Arts.

Collections
Galeries d'art
Ateliers d'artistes
Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs et évaluateurs d'objets d'art
Centres d'artistes autogérés

1 855 382-6677

www.assurart.com

CIEL VARIABLE

N° 110 / SEPTEMBRE 2018 – JANVIER 2019 / SEPTEMBER 2018 – JANUARY 2019

La revue *Ciel variable* est publiée trois fois l'an, en janvier, mai et septembre, par les Productions Ciel variable, un organisme culturel sans but lucratif reconnu comme organisme de bienfaisance, qui se consacre à la présentation et l'analyse des pratiques artistiques contemporaines de la photographie et de l'image. *Ciel variable* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de Magazines Canada et reçoit un appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal et du Fonds du Canada pour les périodiques au ministère du Patrimoine canadien.

Ciel variable accepte en tout temps les soumissions d'œuvres et de publications récentes de même que les propositions d'articles et de recensions. Les opinions découlant des photographies ou exprimées dans les textes n'engagent que leurs auteurs. Tous les droits sur les photographies et les textes demeurent la propriété des auteurs. La reproduction totale ou partielle des portfolios et des textes publiés dans ce numéro nécessite l'autorisation du présent éditeur et des auteurs concernés.

/

Ciel variable Magazine is published three times a year, in January, May and September, by Les Productions Ciel variable, a cultural, non-for-profit, and registered charitable organization, which is dedicated to the appreciation and understanding of contemporary photography and media arts images. *Ciel variable* is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and Magazines Canada. It is financially supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts de Montréal and the Canada Periodical Fund at the Minister of Canadian Heritage.

Ciel variable accepts at all times submissions of recent works and publications, as well as proposals for essays and reviews. Any opinions suggested by or expressed in the photographs and texts are those of their respective authors. All rights to the photographs and texts appearing herein are retained by the respective authors. The portfolios and texts published in this issue may not be reproduced, in whole or in part, without the authorization of the current publisher and of the author(s) concerned.

Rédacteur en chef et directeur
Editor-in-chief and Publisher
JACQUES DOYON

Publicité et promotion
Advertising and Promotion
ÉRIC BOLDUC

Conception Web / Web design
BIBIANA VERA

Administration
MICHEL GÉLINAS

Conception graphique
Graphic Design
DIANE HÉROUX

Traduction / Translation
KÄTHE ROTH
FRÉDÉRIC DUPUY

Révision et correction d'épreuves
Editing and proofreading
MARIE-JOSÉE ARCAND
KÄTHE ROTH

Prépresse / Pre-press
PHOTOSYNTHÈSE

Impression / Printing
IMPRIMERIE HLN

Distribution
DISTICOR

Dépôts légaux / Legal deposits
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Bibliothèque et Archives Library and Archives Canada
ISSN 1711-7682 (IMPRIMÉ)
ISSN 1923-8932 (NUMÉRIQUE)
ISBN 978-2-924357-20-0 (IMPRIMÉ)
ISBN 978-2-924357-21-7 (NUMÉRIQUE)
3e trimestre 2018 — 3rd Trimester 2018
© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2018

Éditeur / Publisher
PRODUCTIONS CIEL VARIABLE
5445, AVENUE DE GASPÉ
BUREAU 334
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2T 3B2
info@cielvariable.ca
T : 514 / 390-1193

Conseil d'administration
Board of Directors
JACQUES DOYON
JEAN GAGNON
MARIE-JEANNE MUSIOL
COLETTE TOUGAS

Comité conseil
Advisory Committee
CLAUDE BAILLARGEON
ANNE BÉNICHOU
VID INGELEVICS
MARTHA LANGFORD
VINCENT LAVOIE
KAREN LOVE
HELGA PAKASAAR
SUZANNE PAQUET
CHERYL SIMON

Site Web / Website
www.cielvariable.ca

Archives en ligne
Online Archives
www.cielvariable.ca/archives
www.erudit.org/culture/cielvariable

Achats en ligne / Online Purchase
boutique.cielvariable.ca
et/and
www.sodep.qc.ca/numero/cielvariable
www.scopalto.com/revue/ciel-variable

Abonnements / Subscriptions
boutique.cielvariable.ca

Société de développement des périodiques culturels québécois
abonnement@sodep.qc.ca
T : 514 / 397-8670

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL | Montréal

Canada

Abonnements / Subscriptions

INDIVIDUS / INDIVIDUALS

Canada		International	
1 an / year	30 $	1 an / year	40 $
2 ans / years	50 $	2 ans / years	70 $

INSTITUTIONS

Canada		International	
1 an / year	40 $	1 an / year	60 $
2 ans / years	60 $	2 ans / years	90 $



boutique.cielvariable.ca

ou / or

SODEP (Ciel variable)
Service d'abonnement / Subscription Department
C. P. 160, succ. place d'Armes, Montréal QC H2Y 3E9
T : 514 397-8670 F : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement à l'ordre de / Make your payment to: **SODEP (Ciel variable)**
En devises canadiennes uniquement / in Canadian currency only

RÉCITS POUR UN MONDE NOUVEAU

scénarimages par Alessandro Poli

SCRIPTS FOR A NEW WORLD

Film Storyboards by Alessandro Poli

21.09.18—20.01.19



Images tirées des films Interplanetary Architecture et Life Supersurface, 1970–1971 © Archivio Superstudio

CCA

cca.qc.ca

Louise Déry

Hosting and Presenting the Exhibition *Uprisings*

An interview by Jacques Doyon

Louise Déry holds a PhD in art history and has been director of the Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) since 1997; previously, she was director of the Musée régional de Rimouski and curator of contemporary art at the Musée national des beaux-arts du Québec and the Montreal Museum of Fine Arts. She has organized exhibitions by Canadian and international artists presented in Quebec and Canada, Europe, the United States, Mexico, and Asia, and she was curator of the Canadian pavilion at the Venice Biennale in 2007 (David Altmejd). In 2007, she was the first winner of the Hnatyshyn Foundation Award for Curatorial Excellence, and in 2015, she received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. A member of the Royal Society of Canada, she was made a Chevalier des arts et des lettres in France in 2016.

JD: How did you come up with the plan to host the exhibition *Uprisings* in Montreal? Why did you feel it was relevant to bring the exhibition here? Was the Galerie de l'UQAM a partner in the project from the beginning?

LD: Usually, collaborations are born of intellectual and amicable alliances and from the desire to share ideas and bring them alive. Participation by the Galerie de l'UQAM in the *Uprisings* project conceived by Georges Didi-Huberman was therefore, from the start, an affair between friends that goes back to the 1990s. The publication of Didi-Huberman's book *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Éditions de Minuit, 1992) was of great interest to a historian of "exhibited art" such as me. Didi-Huberman then published many books that were fundamental to the history of these disciplines, and that were widely read and shared in Quebec academic, museum, and art circles. As he became better known to and appreciated by a broad community of art historians and philosophers in Montreal, he came here several times to participate in conferences and seminars, and I got to know him through one of these events some twenty years ago. When he returned to UQAM in 2014 to receive an honorary doctorate, he talked to me about *Uprisings* and his desire to present this ambitious project at the Galerie de l'UQAM. I quickly expressed my strong interest in exploring the possibilities of hosting this incredible transdisciplinary "montage" on political upheavals that have caused population uprisings. The director of Jeu de Paume, Marta Gili, contacted me in early 2015, at Didi-Huberman's request, as plans for an international tour of the project were beginning to take shape. That's how our collaboration began.

JD: Can you tell me about the general outlines of *Uprisings* (in terms of intentions, content, and structure)? What excited you about it? What parts of its original content will we see in Montreal? Was the idea of touring the exhibition, with hosting partners contributing to the project with sections specific to their respective regions, part of its original concept?

LD: I must say, I loved the project from the start. In formulating a narrative of the struggles that have marked history through works and images with diverse statuses (artworks, documentaries, films, manuscripts, printed works, and so on) and focusing on the theme of collective emotions associated with political events involving struggling masses, Didi-Huberman extended the unique research method instigated in his famed project *Atlas. Comment porter le monde sur son dos?* (presented in Madrid, Karlsruhe, and Hamburg in 2011) that led him to work in the "eye of history."

At the time I became involved in the project, he had compiled a list of more than 450 works, films, and documents exploring the representation of peoples in movement. This presented me with a few challenges: imagining *Uprisings* in the context of a university gallery devoted to contemporary art; finding an exhibition partner that could provide us with spaces so that we could avoid adulterating the project by forcing too drastic a reduction of it; to undertake a dialogue with the curator so that he would be open to my suggestion, which I would call an imperative, to include Quebec and Canadian content, which would no doubt mean that we'd have to sacrifice some works from the original selection. With regard to the first challenge, I can emphasize that the Galerie de l'UQAM periodically steps outside its editorial guidelines for projects that open up to interesting perspectives on research and creation, if it is a question of associating historical works with current production or academic subjects with art projects. I met the second challenge by proposing a collaboration to the Cinémathèque québécoise that was extremely well received given the large role played by films in Didi-Huberman's selection. The third challenge, which was to include examples of uprisings related to the Canadian context, was received enthusiastically by Didi-Huberman, and this "condition" was quickly taken up by other partners on the tour, which requested similar adaptations. Following much discussion, *Uprisings* had different incarnations depending on the location (Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Mexico City, and Montreal) – an incredibly rich prospect for a curator, who thus sees the exhibition come alive in each iteration. I would add that the tour offers about 80 percent of the content presented at Jeu de Paume; also, a number of fragile pieces were not available for circulation, so facsimiles were produced by Jeu de Paume so that the meaning of the narrative wouldn't be compromised.

Didi-Huberman's series of books titled *L'œil de l'histoire* forms the foundation for this vast exhibition project. In these publications we see how his historical and theoretical approach bears on the political and aesthetic representation of peoples. In *Uprisings*, he conducts a transdisciplinary exploration of the collective emotions that characterize social disorder, political agitation, rebelliousness, insurrections – in short, upheavals of all kinds. The exhibition, along with the catalogue published by Gallimard, is structured in five parts: "elements (unleashed)," "gestures (intense)," "words (exclaimed)," "conflicts (flared up)," and "desires (indestructible)." The curator had devised this first typology, admirably constructed to offer extremely rich and varied motifs that closely reflect the selection of works, with the representation of "arms [that] rise up," "walls [that] speak up," "books of resistance," "vandal joy," "mothers [who] rise up," and "barricades [that] are erected" – examples found in the 229 works in the touring exhibition all of which were presented at the Galerie de l'UQAM and the Cinémathèque québécoise. The involvement of the Cinémathèque québécoise made it possible to host the exhibition in its premises, doubling our exhibition space and offering a program of films presented in September, October, and November.

JD: Can you describe what is in the Quebec (or Canadian) section of the exhibition? What types of works, what periods, and what media have been favoured? How have these works been integrated into the initial structure of the exhibition?

LD: I conducted research for more than a year in order to formulate proposals that could be integrated into the project while shedding interesting light on the Canadian – and, especially, Quebec – context. This work was often done informally through discussions with colleagues and friends. I drew on the support of Ariane de Blois to examine certain possibilities for subjects to cover and works to consider. Together, we targeted events as diverse as feminist, Indigenous, gay, ecological, student, racial, and labour struggles, and, without claiming to cover so vast a grouping of contexts, we did, I believe, identify numerous documents and works that dealt with our own rebellions. The *Refus global* manifesto, on the occasion of the seventieth anniversary of its publication (1948), and an evocation of the student uprising at the École des beaux-arts de Montréal (1968) are at the heart of the exhibition.

[. . .] this gave me the opportunity to introduce some majestic works to Didi-Huberman, such as Rebecca Belmore's *The Blanket*, which evokes the dark history of the British authorities passing out smallpox-contaminated blankets to decimate Indigenous populations.

Among other things, this gave me the opportunity to introduce some majestic works to Didi-Huberman,



< **Anonyme**, *Sans titre* / *Untitled*, 1969, [Groupe de manifestants, émeute au centre informatique, Sir George Williams University, Montréal / Group of demonstrators, Computer Center Riot, Sir George Williams University, Montréal], permission du Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia / courtesy of Concordia Records Management and University Archives

> **Mario Jean**, *Sans titre* / *Untitled*, 2012 [Manifestation étudiante, 4 avril 2012, Montréal / Student demonstration, April 4, 2012, Montréal]

∨ **Rebecca Belmore**, *The Blanket*, 2011 image tirée de la vidéo HD, couleur, son, 4 min 32 s. / still from the HD video, color, sound, 4 min 32 s.







such as Rebecca Belmore's *The Blanket*, which evokes the dark history of the British authorities passing out smallpox-contaminated blankets to decimate Indigenous populations; Mina Shum's film *Le Neuvième*, which evokes the "Sir George Williams affair," symptomatic of the racial discrimination that existed in Montreal in the 1960s; the video *Nous nous soulèverons*, by young filmmaker Natasha Kanapé Fontaine on Indigenous claims; and Gabor Szilasi's previously unpublished photographs of the Budapest revolution and Corridart. My research also led to finds in the Médiathèque littéraire Gaëtan-Dostie, from which we selected handwritten pages from Pierre Vallières's *Nègre blanc d'Amérique*, as well as student newspapers from 1968 and feminist literary documents. In total, we integrated almost fifty artworks, films, and documents into the five sections of the exhibition.

A major program of films is being offered at the Cinémathèque québécoise. It includes an exhaustive selection of thirteen films chosen by Didi-Huberman for the exhibition at Jeu de Paume in the fall of 2016, to which have been added Canadian works such as Alethea Anarquq-Baril's *Inuk en colère* and *Richesse des autres* by Maurice Bulbulian and Michel Gauthier.

JD: Among the activities that you designed for making the exhibition accessible to the public are a major colloquium that aims to extend reflection around the issues raised by the works and to embody them in our specific situation. Can you talk about the major axes of this reflection and the importance that you place on this aspect of the project?

LD: We thought about many activities when our agreement was confirmed with Jeu de Paume and the Didi-Huberman, and I immediately had the idea to place them under the rubric *L'art soulève* (Art rises up), echoing those that we already use for exhibitions, *L'art existe* (Art exists) and cultural mediation, *L'art observe* (Art observes). To explore the questions raised by Uprisings in greater depth and continue its interdisciplinary grounding, we hoped to have people from various theoretical fields become involved. First, I consulted a number of colleagues at UQAM, to tell them about the undertaking and solicit their participation. I formed a working committee composed of Anne Philippon and Philippe Dumaine – two pillars of the gallery – as well as my colleague Guillaume Lafleur from the Cinémathèque and professors of art history, visual and media arts, and communications. Very early in the process, the question came up of a day-long seminar organized by the art history department and planned for November, which would be a better time than the start of the school year if we wanted a large number of students at various academic and intellectual levels to attend. Titled *Des voix qui s'élèvent* (Raised voices) and organized by Marie Fraser, Annie Gérin, Dominic Hardy, Vincent Lavoie, Edith-Anne Pageot, and Thérèse St-Gelais, this transdisciplinary day included lectures, roundtables, and performances around the theme "Speaking out by artists and activists whose works and actions provoke social uprisings and changes and involve a multitude of issues, including oppression, social marginalization, exclusion from history, and wounds to memory."

Second, we counted on the participation of the curator, who wanted to be involved in a colloquium organized around the opening of the exhibition. To assist me with the organizational tasks, I asked Katrie Chagnon, whose doctoral dissertation, "De la théorie de l'art comme système fantasmatique: les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman," offers an in-depth analysis of the work of the two art historians named in her title. Katrie and I sketched out a proposal for the colloquium titled *Uprisings: entre mémoires et désirs*, placing memory and desire as mirrors of each other and as central to the question formulated by Didi-Huberman in the introduction to the exhibition catalogue: "How do *images* draw so often from our *memories* to give shape to our *desires* for emancipation?" Like the exhibition, the colloquium gives the curator the podium, and he has the immense privilege of making the inaugural speech. There are opportunities to listen to colleagues studying various uprisings in Europe and North America, including Philippe Despoix, Dalie Giroux, Jean-François Hamel, Ginette Michaud, and Tamara Vukov; to attend an interview conducted by Katrie Chagnon with Didi-Huberman; and to have the exceptional presence of poet, novelist, and essayist Nicole Brossard, who speaks about the ethical duty of resistance.

Finally, many artists will host the public over the weeks for lectures and exchanges, including Taysir Batniji, Dominique Blain, Gabor Szilasi, Enrique Ramírez, Étienne Tremblay-Tardif, and the founders of the magazine *Québécoises Deboutte*. In the context of a university gallery, it is extremely stimulating to embody movements of ideas in concrete reality and have works of art dialogue in the exhibition space. It is certainly the greatest privilege that *Uprisings* offers us.

—

Jacques Doyon is editor-in-chief and director of Ciel variable.

—



∧ **Alain Chagnon**, *C'est à la femme de décider*, 1974
[Manifestation d'appui au Docteur Morgentaler / Demonstration in support of Doctor Morgentaler]

< **Dominique Blain**, *Émergence*, 2015
installation vidéo sur 3 écrans, couleur, son, 4 min 30 s. / video installation on 3 screens, color, sound, 4 min 30 s.
photo : Wayne Cullen

SUITE DE LA PAGE 106

de « livres de résistance », de « joies vandales », de « mères soulevées », de « barricades » qui se construisent, autant d'exemples que l'on retrouve dans les 229 œuvres de la tournée qui sont toutes présentées à la Galerie de l'UQAM et à la Cinémathèque québécoise. L'implication de la Cinémathèque québécoise a rendu possible l'accueil de l'exposition dans son entité, doublant nos espaces d'exposition en plus d'assurer la programmation de films présentés au cours des mois de septembre, octobre et novembre.

JD : Peux-tu nous décrire ce qui compose le volet québécois (ou canadien ?) de l'exposition ? Quels sont les genres d'œuvres, les périodes, les médias qui sont privilégiés ? Comment ces œuvres s'insèrent-elles dans la structure initiale de l'exposition ?

LD : J'ai conduit des recherches pendant plus d'un an pour arriver à formuler des propositions qui pourraient s'intégrer au projet du commissaire tout en apportant un éclairage intéressant sur le contexte canadien, mais surtout québécois. Ce travail s'est fait souvent de manière informelle en discutant avec une multitude de collègues et amis. Je me suis assurée du concours d'Ariane de Blois pour examiner certaines possibilités de sujets à couvrir ou d'œuvres à considérer. Ensemble, nous avons ciblé des événements aussi divers que les luttes féministes, autochtones, homosexuelles, écologiques, étudiantes, raciales, ouvrières et, sans prétendre couvrir un ensemble de contextes aussi vastes, nous avons, je crois, identifié de nombreux documents et œuvres qui portent sur nos propres rébellions. Tant le manifeste *Refus global* à l'occasion du 70e anniversaire de sa parution (1948) que l'évocation de la rébellion étudiante de l'École des beaux-arts de Montréal (1968) figurent au cœur de l'exposition.

Ce fut notamment l'occasion de faire découvrir à Georges Didi-Huberman des œuvres magistrales telles que *The Blanket*, de Rebecca Belmore, qui évoque la sombre histoire de la distribution par les autorités britanniques de couvertures contaminées par la variole pour décimer les populations autochtones, « l'affaire Sir Georges William » témoignant de la discrimination raciale pratiquée à Montréal pendant les années 1960 et qu'évoque le film de Mina Shum, *Le Neuvième*, la vidéo *Nous nous soulèverons*, de la jeune Natasha Kanapé Fontaine sur les revendications autochtones, ou encore des images inédites de Gabor Szilasi sur la révolution de Budapest ou sur Corridart. La recherche a aussi favorisé des trouvailles dans la médiathèque Gaëtan Dostie où nous avons sélectionné des pages manuscrites de *Nègre blanc d'Amérique* de Pierre Vallières, autant que des journaux étudiants de 1968 ou des documents littéraires féministes. Au total, nous avons intégré dans les cinq volets de l'exposition près d'une cinquantaine d'œuvres, films et documents.
Un important volet cinématographique est offert à la Cinémathèque québécoise qui offre la sélection exhaustive de 13 films choisis par le commissaire lors de l'exposition au Jeu de Paume à l'automne 2016, à laquelle ont été ajoutées des œuvres canadiennes telles qu'*Inuk en colère* d'Alethea Arnaquq-Baril ou encore *Richesse des autres* de Maurice Bulbulian et Michel Gauthier.

JD : Parmi les activités que vous avez conçues pour la mise en valeur de l'exposition auprès du public, on retrouve un important colloque qui vise à prolonger la réflexion autour des enjeux soulevés par les œuvres et à les incarner dans notre situation particulière. Peux-tu nous présenter les grands axes de cette réflexion et l'importance que tu accordes à ce volet du projet ?

LD : De nombreuses activités ont été pensées dès que notre entente s'est confirmée avec le Jeu de Paume et le commissaire, et j'ai immédiatement eu l'idée de les placer sous le label *L'art soulève*, en écho à ceux que nous utilisons déjà pour les expositions, *L'art existe*, et pour la médiation culturelle, *L'art observe*. Pour approfondir les questions activées par *Soulèvements* et poursuivre son ancrage interdisciplinaire, nous souhaitions faire intervenir des personnes issues de divers champs théoriques. J'ai consulté plusieurs collègues de l'UQAM, dans un premier temps, pour les informer de l'entreprise et pour susciter leur participation. J'ai formé un comité de travail réunissant, en plus d'Anne Philippon et de Philippe Dumaine qui sont deux piliers forts de la Galerie, mon collègue Guillaume Lafleur de la Cinémathèque, des professeurs en histoire de l'art, en arts visuels et médiatiques et en communications.

Très tôt dans le processus, il a été question d'une journée d'étude organisée par le département d'histoire de l'art, laquelle a été planifiée pour le mois de novembre, plus propice que la rentrée de septembre à une large participation d'étudiants des divers cycles universitaires et d'intellectuels. Sous le titre *Des voix qui s'élèvent* et organisées par Marie Fraser, Annie Gérin, Dominic Hardy, Vincent Lavoie, Edith-Anne Pageot et Thérèse St-Gelais, les conférences, tables rondes et performances de cette journée transdisciplinaire s'intéressent à « la prise de parole d'artistes, de militantes et militants dont les œuvres et les actions provoquent soulèvements et revirements sociaux et touchent à une multitude d'enjeux incluant les oppressions, la marginalisation sociale, les exclusions de l'histoire et les blessures mémorielles ».

Dans un second temps, nous avons pu compter sur la participation du commissaire, désireux de s'impliquer dans un colloque préparé dans le cadre des activités d'ouverture de l'exposition. Pour m'épauler dans l'organisation, j'ai invité Katrie Chagnon dont la thèse de doctorat, « De la théorie de l'art comme système fantasmatique : les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman », propose une analyse approfondie de l'œuvre de ces deux historiens de l'art. Katrie et moi avons esquissé une proposition de colloque ayant pour titre *Soulèvements : entre mémoires et désirs*, plaçant en miroir ces deux éléments comme le pivot de la question que formule GDH dans l'introduction du catalogue de l'exposition, à savoir « comment les *images* puisent-elles si souvent dans nos *mémoires* pour donner forme à nos *désirs* d'émancipation? » Tout comme pour l'exposition, ce colloque donne la parole au commissaire en conférence inaugurale, ce qui est un immense privilège pour nous. Il offre également l'occasion d'entendre les propos de collègues s'intéressant à divers soulèvements d'Europe et d'Amérique du Nord comme Philippe Despoix, Dalie Giroux, Jean-François Hamel, Ginette Michaud et Tamara Vukov, d'assister à un entretien entre Katrie Chagnon et Georges Didi-Huberman et de compter sur la présence exceptionnelle de la poète, romancière et essayiste Nicole Brossard sur le devoir éthique de résistance.

Finalement, plusieurs artistes accueilleront le public au fil des semaines pour des conférences et des échanges, notamment Taysir Batniji, Dominique Blain, Gabor Szilasi, Enrique Ramírez, Étienne Tremblay-Tardif et les instigatrices de la revue *Québécoises Deboutte*. Dans le contexte d'une galerie universitaire, il devient extrêmement stimulant d'incarner les mouvements d'idée dans la réalité concrète et le dialogue des œuvres d'art dans l'espace d'exposition. C'est certainement le plus beau privilège que nous offre *Soulèvements*.

—

***Jacques Doyon** est rédacteur en chef et directeur de la revue* Ciel variable.

—



Louise Déry

À propos de l'accueil et de la présentation de l'exposition *Soulèvements*

Une entrevue de Jacques Doyon

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, Louise Déry dirige la Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) depuis 1997, après avoir été directrice du Musée régional de Rimouski et conservatrice en art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec et au Musée des beaux-arts de Montréal. Elle a été commissaire de nombreuses expositions d'artistes canadiens et internationaux présentées tant au Québec, au Canada, qu'en Europe, aux États-Unis, au Mexique et en Asie et notamment commissaire du pavillon du Canada à la Biennale de Venise en 2007 (David Altmejd). Elle fut la première lauréate, en 2007, du prix de la Fondation Hnatyshyn pour l'excellence de son commissariat et elle recevait en 2015 le prix du Gouverneur général du Canada. Membre de la Société royale du Canada, elle a été faite Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres de France en 2016.

JD : Comment le projet d'accueillir l'exposition *Soulèvements* à Montréal a-t-il démarré pour toi ? Pourquoi t'est-il apparu pertinent de montrer cette exposition ici ? La galerie de l'UQAM était-elle partenaire du projet dès son origine ?

LD : Les collaborations naissent la plupart du temps de complicités intellectuelles et amicales et du désir de partager et de faire vivre les idées. La participation de la Galerie de l'UQAM au projet *Soulèvements* conçu par Georges Didi-Huberman est donc, au point de départ, une affaire de complicité qui remonte aux années 1990. La parution de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992, Éditions de Minuit) avait tout pour intéresser l'historienne de « l'art exposé » que je suis. Georges Didi-Huberman a ensuite publié de nombreux ouvrages qui occupent une place fondamentale dans l'histoire de ces disciplines et qui sont abondamment lus et partagés dans nos milieux universitaires, muséologiques et artistiques. De plus en plus connu et apprécié d'une vaste communauté d'historiens de l'art et de philosophes à Montréal, il est venu à plusieurs occasions participer à des colloques et des séminaires et c'est dans un de ces contextes que j'ai fait sa connaissance, il y a une vingtaine d'années. Lorsqu'il est revenu à l'UQAM pour recevoir un doctorat honorifique en 2014, il m'a parlé de *Soulèvements* et de son désir de présenter cet ambitieux projet à la Galerie de l'UQAM. Je me suis tout de suite montrée très intéressée à explorer les possibilités d'accueil de cet incroyable « montage » transdisciplinaire sur les bouleversements politiques ayant soulevé les peuples. La directrice du Jeu de Paume, Marta Gili, est entrée en contact avec moi au début de 2015 à la demande de Georges Didi-Huberman, alors que la circulation internationale du projet commençait à prendre forme. C'est ainsi qu'a débuté notre collaboration.

JD : Peux-tu nous présenter les grandes lignes de l'exposition *Soulèvements* (en termes d'intentions, de contenus, de structure) ? Ce qui t'a enthousiasmé en elle ? Quelle part de son contenu initial pourra-t-on voir à Montréal ? L'idée d'une circulation de l'exposition avec des partenaires d'accueil contribuant au projet par l'ajout de volets spécifiques à leur région était-elle présente dès sa conception ?

LD : Il me faut dire, d'entrée de jeu, que le projet m'a passionnée. En élaborant cette mise en récit des luttes qui ont marqué l'histoire à travers des œuvres et des images aux statuts variés (artistiques, documentaires, filmiques, manuscrits, imprimés, etc.) et en travaillant sur le thème des émotions collectives associées aux événements politiques de foules en lutte, Georges Didi-Huberman mettait en œuvre, dans le prolongement de son célèbre projet *Atlas. Comment porter le monde sur son dos ?* présenté successivement à Madrid, Karlsruhe et Hambourg en 2011, cette singulière méthode de recherche qui l'amène à travailler dans « l'œil de l'histoire ».

La série d'ouvrages du commissaire intitulée *L'œil de l'histoire* constitue le fondement de ce vaste projet d'exposition. On y voit comment l'approche historique et théorique de Georges Didi-Huberman porte sur la représentation des peuples au sens politique et esthétique. Dans *Soulèvements*, il explore de manière transdisciplinaire le thème des émotions collectives.

Au moment de mon implication dans le projet, il avait constitué une liste de plus de 450 œuvres, films et documents explorant la représentation des peuples en mouvement. Cela me plaçait devant quelques défis : imaginer *Soulèvements* dans le contexte d'une galerie universitaire dédiée à l'art actuel ; trouver un partenaire d'exposition qui puisse nous accorder des espaces et nous éviter de dénaturer le projet en y pratiquant une réduction trop draconienne ; entamer un dialogue avec le commissaire afin qu'il s'ouvre à ma suggestion, que je qualifierais d'impérative, d'inclure du contenu québécois et canadien, avec pour conséquence qu'il nous faudrait sans doute sacrifier certaines œuvres de la sélection originale. Face au premier défi, je peux souligner que la Galerie de l'UQAM sort périodiquement de sa ligne éditoriale à la faveur de projets qui ouvrent sur des perspectives intéressantes pour la recherche et la création, qu'il s'agisse d'associer des œuvres historiques à des réalisations actuelles, ou encore des sujets scientifiques à des projets artistiques. J'ai réglé le second défi avec succès en proposant à la Cinémathèque québécoise une collaboration qui fut extrêmement bien reçue, étant donné la part importante d'œuvres filmiques dans la sélection de Georges ; le troisième défi consistant à inclure des exemples de soulèvements liés au contexte du Canada a reçu un accueil enthousiaste de la part de Georges et cette « condition » a bien vite été réclamée par les autres partenaires de la tournée qui ont à leur tour demandé pareille adaptation. Au terme de nombreux échanges, *Soulèvements* a connu des incarnations différentes selon les lieux de la tournée (Barcelone, Buenos Aires, São Paulo, Mexico et Montréal), ce qui est incroyablement riche pour un commissaire qui voit ainsi son exposition revêtir un caractère très vivant à chaque itération. J'ajoute que la tournée représente environ quatre-vingts pour cent du contenu présenté au Jeu de Paume et que plusieurs pièces fragiles n'étant pas disponibles pour la circulation, des facsimilés ont été produits par le Jeu de Paume de manière à ne pas compromettre le sens du récit.

La série d'ouvrages du commissaire intitulée *L'œil de l'histoire* constitue le fondement de ce vaste projet d'exposition. On y voit comment l'approche historique et théorique de Georges Didi-Huberman porte sur la représentation des peuples au sens politique et esthétique. Dans *Soulèvements*, il explore de manière transdisciplinaire le thème des émotions collectives qui caractérisent les désordres sociaux, les agitations politiques, les insoumissions, les insurrections, bref les bouleversements en tous genres. L'exposition, tout comme le catalogue publié par Gallimard, est structurée en cinq volets : « par éléments (déchaînés) », par « gestes (intenses) », « par mots (exclamés) », « par conflits (embrasés) » et « par désirs (indestructibles) ». Le commissaire a décliné cette première typologie admirablement construite en mettant de l'avant des motifs extrêmement riches et variés qui reflètent étroitement la sélection des œuvres, avec la représentation de « bras qui se lèvent », de « murs qui prennent la parole »,

SUITE À LA PAGE 105


CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE
POUR CONSULTATION ET ABONNEMENT
TO BROWSE AND SUBSCRIBE
cielvariable.ca

NOVEMBER 17, 2018 – JANUARY 12, 2019

Unabridged

MATT DONOVAN & HALLIE SIEGEL

olga korper gallery
17 MORROW AVENUE
TORONTO CANADA M6R 2H9
T 416 538-8220 F 416 538-8772
www.olgakorpergallery.com



PHOTO CREDIT:
Narcisa Gambier
narcisagambier.com

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
an Ontario government agency
un organisme du gouvernement de l'Ontario

Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada
New Chapter 2017 and Beyond
Nouveau Chapitre 2017 et au-delà