

CIEL VARIABLE

ART PHOTO MÉDIAS CULTURE / N° 100

REJOUER / REPLAY

**Adad Hannah & Denys Arcand
Chuck Samuels
Althea Thauberger**

—
Biennale de Montréal
Saison photo au MNBAQ
Michael Snow

—
ENTREVUE / INTERVIEW
Clément Chéroux

PRINTEMPS-ÉTÉ / SPRING-SUMMER 2015
EN KIOSQUE JUSQU'AU 11 SEPTEMBRE 2015
ON NEWSSTANDS UNTIL SEPTEMBER 11, 2015
CANADA 12.50\$ / USA \$ 12.50 / EUROPE 12.50 €





CIEL VARIABLE

N° 100 / JUIN – SEPTEMBRE 2015 / JUNE – SEPTEMBER 2015

REJOUER / REPLAY

ADAD HANNAH & DENYS ARCAND
Les Bourgeois de Vancouver

CHUCK SAMUELS
The Photographer

ALTHEA THAUBERGER
Marat Sade Bohnice

05 Éditorial
CV100!... et puis après?
CV100! . . . And what comes next?
Jacques Doyon

11 Rejouer / Replay
Jacques Doyon

12 Le peuple d'airain / The People of Bronze
Sébastien Hudon

22 The Ventriloquist's Dummy / La marionnette du ventriloque
Chuck Samuels

32 La révolution de Marat, Sade, Bohnice
The Revolution of Marat, Sade, Bohnice
Geneviève Chevalier

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 RICHARD MOSSE**
Zoë Tousignant
- 84 PIERRE BOURGAULT**
Caroline Gagné
- 85 JAMES BENNING**
Guillaume Lafleur
- 86 KATHLEEN RITTER**
James D. Campbell
- 87 ROMAN VISHNIAC**
Ada Ackerman
- 88 5^e ÉDITION DES RENCONTRES
INTERNATIONALES DE LA PHOTOGRAPHIE
EN GASPÉSIE**
Serge Allaire
- 90 SUZY LAKE**
Sam Cotter
- 91 AKRAM ZAATARI**
Mirna Boyadjian

LECTURES / READINGS

- 92 La manipulation des images
dans l'art contemporain**
Anne Bénichou
- 93 The Photobook: A History Volume III**
Alexis Desgagnés
- 95 Ouvrages à souligner / New and Worthy**
Alexis Desgagnés

FOCUS

- 48 BNLMTL 2014: L'avenir (looking forward)
Géopolitique et stratégies institutionnelles**
Geopolitics and Institutional Strategies
Louis Cummins
- 54 Une « saison photo » au MNBAQ:
quelle photographie au musée ?**
**"Photo Season" at the MNBAQ:
What Photography for the Museum?**
Pierre Dessureault
- 62 Michael Snow's Bent: Image distortion in 1956**
La torsion selon Michael Snow: 1956 ou l'image déformée
Robert Fones

PAROLES / VOICES

- 106 CLÉMENT CHÉROUX**
La nouvelle galerie de photographie du Centre Pompidou
The New Photography Gallery at the Pompidou Centre
Rémi Coignet



THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL MARAT AN EPIC PLAY BY THE PLAYERS OF THE HOUSE OF COMMONS LONDON IN 1793
BY THE MARQUISE DE SADE
THE 18th June "The House of Commons" in the name of the people of France, has decreed that the following shall be the punishment of any person who shall be guilty of the crime of assassination in the name of the people of France.
YOU SHALL BE HUNG.
NEW YORK: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 1988.

THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL MARAT AN EPIC PLAY BY THE PLAYERS OF THE HOUSE OF COMMONS LONDON IN 1793
BY THE MARQUISE DE SADE

CV100 !... et puis après?

Publier en 2015 un magazine d'art contemporain spécialisé en photographie demeure plus que jamais pertinent, comme le démontre le nombre important de revues, de galeries, de centres d'exposition et d'événements (Mois de la photo et rencontres photographiques en tous genres) qui existent et se créent partout à travers le monde autour de l'image photographique.

Nous n'en sommes plus, bien sûr, au temps des débats pour la reconnaissance de la valeur artistique de la photographie. Celle-ci occupe désormais une place centrale dans les pratiques artistiques contemporaines et ses œuvres sont bien intégrées aux collections muséales. Plusieurs de nos grands musées ont par ailleurs développé des collections qui s'attachent à retracer différents aspects de son histoire. Il n'en demeure pas moins que la création d'un véritable musée de la photographie semble toujours apparaître comme un objectif hors d'atteinte pour notre milieu – notamment après le retour du Musée canadien de la photographie contemporaine dans le giron du Musée des beaux-arts du Canada. Aussi la création récente d'un important centre d'exposition et de recherche sur la photographie à l'Université Ryerson représente-t-elle un moment marquant. Qu'une telle institution s'enracine dans le monde universitaire est fort révélateur de la légitimité croissante du champ des études photographiques au sein de nos universités et de la vitalité des réflexions qu'il suscite.

L'image photographique est partout présente dans la société et la compréhension de ses mutations récentes pose d'importants défis. La multiplicité de ses états, de ses statuts et de ses usages impose une lecture transversale – dans la lignée des *cultural* et *visual studies* – qui permet d'interroger et de croiser les pratiques d'un monde de l'art spécialisé avec celles des cercles professionnels (le photojournalisme et le documentaire au premier chef, mais aussi le judiciaire, le scientifique et les médias) et celles qui relèvent du personnel et du vernaculaire. De plus, la mutation numérique des images, leur multiplication et leur circulation accélérée dans les réseaux, les possibilités illimitées d'appropriation, de transformation et de partage que cela permet ouvrent à un nouvel état de l'image, enfin pleinement distancié par rapport au réel, qui nous oblige à réévaluer et à relégitimer les champs de l'art et de la culture.

La situation actuelle laisse également entrevoir un nouvel état de la culture, au sein duquel l'art se verrait de plus en plus associé au divertissement, au tourisme et à la spéculation financière et sa dimension de recherche, emportée dans la foulée d'une remise en question de l'autonomie des champs de pratique intellectuelle. Ce qui apparaît ainsi comme une menace pour le devenir de l'art peut-il également advenir comme un défi, comme une ouverture? Plus qu'une simple défense, plus qu'une simple résistance, nos relectures doivent rendre la complexité des situations et des enjeux, replonger dans l'histoire, tenir à distance les lieux communs, réinventer nos façons de voir. Ce à quoi la diversité des pratiques d'un art contemporain devenu omnivore peut très clairement contribuer. Les défis demeurent nombreux. **JACQUES DOYON**

CV100! . . . And what comes next?

Publishing a contemporary art magazine specializing in photography in 2015 is more relevant than ever. Simply think of all the magazines, galleries, exhibition centres, and events (Mois de la photo and photographic encounters of all kinds) that exist and are being created all over the world around the photographic image.

Of course, the time has past for debates over recognition of the artistic value of photographs, which now occupy a central place in contemporary art practices and are well integrated into museum collections. Many major museums have also developed collections that retrace different aspects of the history of photography. Nevertheless, it remains that the creation of a true photography museum – notably after the Canadian Museum of Contemporary Photography was reabsorbed into the National Gallery of Canada – seems a goal that is out of reach for our community. The recent foundation of a major photography exhibition and research centre at Ryerson University was therefore a red-letter event. That such an institution is rooted in an academic environment is very revealing of the growing legitimacy of the field of photographic studies in Canadian universities and the vitality of the reflection that photography has provoked.

The photographic image thoroughly permeates society, and comprehension of its recent evolution offers important challenges. The multiplicity of its states, statuses, and uses imposes a trans-visual reading – along the lines of the fields of cultural studies and visual studies – that allows for examination and cross-fertilization of the practices in the world of specialized art with those of professional fields (photojournalism and documentary photography at the top of the list, but also photography in the legal, scientific, and media fields) and with areas related to the personal and the vernacular. In addition, the digital mutation and multiplication of images, and their accelerated circulation on networks – and the unlimited possibilities for appropriation, transformation, and sharing that this allows – open up to a new state of the image fully distanced from reality that forces us to re-evaluate and re-legitimize the fields of art and culture.

The current situation also gives us a glimpse of a new state of culture, within which art is more and more associated with entertainment, tourism, and financial speculation and its research dimension is swept away in a wave of questioning of the autonomy of fields of intellectual practice. Could what appears to be a threat to the future of art also be seen as a challenge, an opening? More than just defensiveness or resistance, our rereadings must encompass a rendering the complexity of situations and issues, re-exploring history, keeping common sites at a distance, and reinventing our ways of seeing. The diversity of practices of a contemporary art that has become omnivorous may clearly contribute to this. Many challenges are still ahead of us.

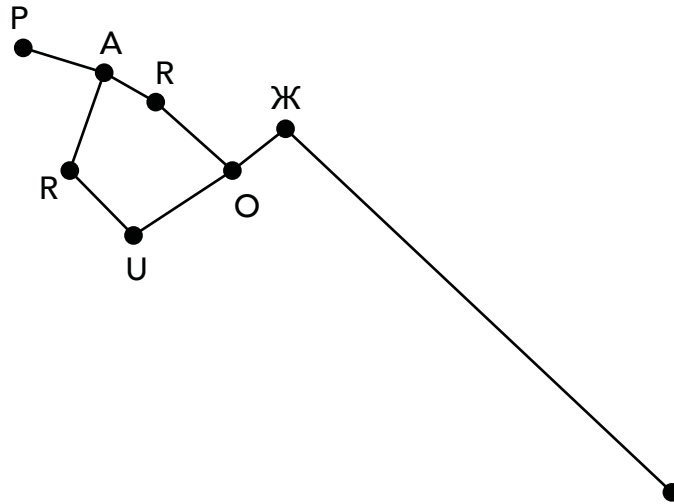
Translated by Käthe Roth

COUVERTURE ET / COVER AND PAGE 2
Denys Arcand & Adad Hannah
Les Bourgeois de Vancouver, 2015
six vidéos 4K transférées en vidéo
HD avec son stéréo / six 4K videos
transferred to HD video with
stereo sound

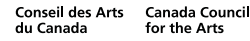
couverture : photographie de la production
par / cover : production photograph
by Adad Hannah

PAGE 4
Althea Thauberger
Marat Sade Bohnice, 2012
production théâtrale et vidéo HD /
theatrical production and HD video
47 min

photographie de la production par /
production photograph by Jan Faulkner



Chiara Pergola /// ParЖour
 résidence *in situ* du 03.08.15 au 13.09.15
 5@7 le 27.08.15



185, Christophe-Colomb Est • Québec (Québec) • G1K 3S6 • téléphone (418) 529-2715 • télécopieur (418) 529-0048 • www.chambreblanche.qc.ca • info@chambreblanche.qc.ca

ANDRÉ KERTÉSZ

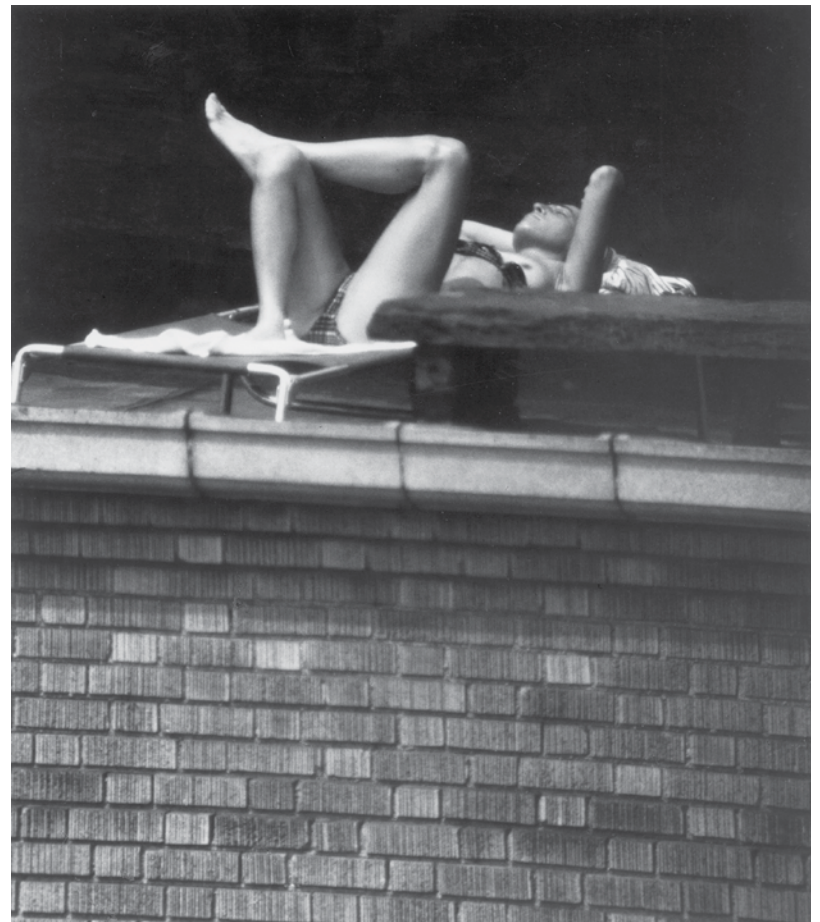
Surveillance

May 2 – June 20

CANADIAN MODERNISM

A Group Exhibition:
 John Vanderpant & Contemporaries

June 27 – September 12



STEPHEN
 BULGER
 GALLERY

1026 Queen Street West Toronto Canada
 416.504.0575 bulgergallery.com
 Tuesday to Saturday 11am-6pm

Untitled, New York, May 27, 1960 © The Estate of André Kertész

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTREAL

BIENNALE
INTERNATIONALE
DE L'IMAGE
CONTEMPORAINE

INTERNATIONAL
BIENNIAL OF THE
CONTEMPORARY
IMAGE



LA CONDITION
POST-PHOTOGRAPHIQUE
THE POST-PHOTOGRAPHIC
CONDITION

COMMISSAIRE INVITÉ
GUEST CURATOR
JOAN FONTCUBERTA

10 SEPT — 11 OCT 2015

[HTTP://WWW.MOISDELAPHOTO.COM](http://www.moisdelaphoto.com)



Conseil des arts
et des lettres
Québec
Avec la participation de:
Emploi-Québec

Canada

TOURISME /
MONTREAL

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

Australia
Council
for the Arts

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTREAL
Montréal

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

INSTITUT
FRANÇAIS



Saison 2015-16

mai



Dead Tiger. Série Java. Diyan Achjadi. *The present future is written in the past.*

10 sept. – 17 oct.
**Le corps sans organes
(Body Without Organs)**
Ila Firouzabadi
+ Payam Mofidi

5 nov. – 12 déc.
**The present future
is written in the past**
Diyan Achjadi

18 fév. – 19 mars
palimpseste
Anna Binta Diallo

7 avr. – 14 mai
**Pitching Tents
in Terra Nullius**
Keesic Douglas
+ Matt Macintosh

m-a-i.qc.ca

Montréal

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Québec

**ERRATICS: MARTHA BAILLIE
MALKA GREENE WITH ALAN RESNICK**
APRIL 16 – JUNE 14, 2015

**ALEXANDER PILIS: ARCHITECTURE PARALLAX
(THROUGH THE LOOKING GLASS)**
JULY 2 – AUGUST 30, 2015

ISABEL ROCAMORA
SEPTEMBER 17 – NOVEMBER 29, 2015



koffler gallery

180 SHAW ST., SUITE 104-105, TORONTO
647.925.0643 | INFO@KOFFLERARTS.ORG | KOFFLERARTS.ORG

Body of War by Isabel Rocamora. Production still in collaboration with Mari Luz Vidal. © The artist, 2010. Courtesy of Galeria SENDA.

TORONTO
ARTS
COUNCIL
OF THE CITY OF
TORONTO
CELEBRATING 40 YEARS



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



Canada Council
for the Arts
Conseil des Arts
du Canada

KOFFLER
FAMILY FOUNDATION

UJA Federation
of Greater Toronto

CIBC
Wood Gundy

Du 20 mai au 27 juin 2015

ÉLIANE EXCOFFIER

Travaux récents

JEAN PAUL RIOPELLE

Suites sans fin

Lithographies géantes

Éliane Excoffier, *Mr. Great*, 2015, épreuve à la gélatine argentique

GALERIE
SIMON
BLAIS

galleriesimonblais.com





REJOUER / REPLAY

Se réappropriier les œuvres visuelles, comme on réinterprète les œuvres d'un répertoire : ici, une sculpture de Rodin, des autoportraits de photographes célèbres et une pièce de théâtre dont l'écriture est fictivement attribuée à un auteur d'une autre époque. Juger que, parmi toutes les œuvres qui existent, celles-là résonnent encore suffisamment aux yeux et aux oreilles des contemporains pour justifier le réamorçage de leur charge interrogative ou dénonciatrice. Que disent-elles, ces œuvres qui passent d'abord par un réinvestissement corporel et performatif avant de se voir transposées en images dans un environnement installatif? / Appropriating visual artworks, as one interprets the works in a repertoire: here, a sculpture by Rodin, self-portraits of famous photographers, and a play whose writing is attributed, as part of the fiction, to an author of another era. Judging that, among all the works that exist, these ones still resonate sufficiently in the eyes and ears of contemporary spectators to justify the reignition of their interrogatory or denunciatory spark. What do these works say once they undergo a corporeal and performative reinvestment and then are transposed into images in an installation environment?

ADAD HANNAH ET DENYS ARCAND Les Bourgeois de Vancouver

La rencontre de ces deux artistes produit ici quelque chose d'assez étonnant : une mise en récit des préoccupations formelles de l'un allié à une mise en tableau du dispositif narratif du second. Prenant sa source dans une sculpture monumentale de Rodin, à laquelle Hannah porte un intérêt tout particulier, l'œuvre transpose une allégorie de la nation bourgeoise en une représentation de sa dissolution à l'ère de la mondialisation des marchés. / The encounter of these two artists produces something quite stunning: the first places his formal preoccupations within a story, and the second places the narrative device in a tableau. The artwork, the source of which is a monumental sculpture by Rodin in which Hannah is particularly interested, transposes an allegory of the bourgeois nation into a representation of its dissolution in the era of economic globalization.

avec un essai de / with an essay by Sébastien Hudon

ALTHEA THAUBERGER Marat Sade Bohnice

Ici, une sorte de vertige : avec la reprise d'une pièce de théâtre de Peter Weiss, supposément écrite par Sade et interprétée par des patients de l'asile de Charenton, lieu où Sade a lui-même mis en scène et écrit un certain nombre de pièces. Cette œuvre, Thauberger la fait rejouer par une troupe et des patients de l'Hôpital psychiatrique de Bohnice, à Prague, ce qui nous entraîne dans un tourbillon d'époques où s'entremêlent folie, internement, assassinat et révolution. / A sort of vertigo occurs with the reprise of a play by Peter Weiss, supposedly written by Sade and performed by the patients of the Charenton asylum, where Sade himself wrote and directed a number of plays. Thauberger "replays" this work in a performance by a theatre troupe and patients at the Bohnice Psychiatric Hospital in Prague, plunging us into a whirlpool of eras in which madness, imprisonment, assassination, and revolution intermingle.

avec un essai de / with an essay by Geneviève Chevalier

CHUCK SAMUELS The Photographer

Samuels revisite l'histoire de la photographie en s'identifiant à la figure du photographe telle qu'elle s'est manifestée dans une série d'autoportraits qui sont parmi les plus marquants de l'histoire. Il le fait en recréant les poses et les expressions des différents photographes, puis en substituant son propre visage aux leurs. Une façon peut-être de lester d'un peu d'histoire le *selfie* contemporain, mais surtout de témoigner d'une riche tradition et de s'en réclamer. / Samuels revisits the history of photography by identifying himself with the figure of the photographer as manifested in a series of well-known historical self-portraits. He does so by re-creating the poses and expressions of these photographers, then substituting his own face for theirs. It is perhaps a way of imparting some weight of history to the contemporary selfie, but mainly of bringing out and reclaiming a rich tradition.

avec un essai de / with an essay by Chuck Samuels

Chuck Samuels
After Cunningham
de la série / from the series
The Photographer, 2015
impression jet d'encre sur
papier archive / inkjet print
on archival paper
20 x 25 cm

Denys Arcand & Adad Hannah

Les Bourgeois de Vancouver



Le peuple d'airain / The People of Bronze

SÉBASTIEN HUDON

Déjà en 2002, Adad Hannah citait dans son propre travail une œuvre du sculpteur français Auguste Rodin. Treize ans nous séparent aujourd'hui des captures vidéographiques intitulées *Stills* qu'Hannah réalisa à partir de l'éphèbe de *L'âge d'airain* (1877) de Rodin. Nul n'aurait pu se douter à l'époque qu'il s'agissait là des premières manifestations chez Hannah d'une fascination singulière et constante pour l'œuvre du maître parisien, fascination qui se vérifie encore aujourd'hui. En effet, les références à celui qui donna naissance au désormais célèbre *Penseur* jalonnent la production de l'artiste pluridisciplinaire qui, dès 2005, les intègre à la réalisation de tableaux vivants, tant en photographie qu'en vidéo.

Hannah présente en ce moment au public montréalais ce qui semble être une synthèse de ce processus créatif, dans une nouvelle pièce ayant pour titre *Les Bourgeois de Vancouver*¹. D'abord exposée au Centre culturel canadien à Paris, cette installation vidéo inspirée du *Monument des Bourgeois de Calais* (un groupe sculptural bien connu de Rodin) peut en effet être comprise comme le point culminant des réflexions qui ont habité Hannah au cours de la dernière décennie.

D'ailleurs, soulignons-le avant d'aller plus loin, cette œuvre découle directement de la riche thèse de doctorat² qu'a soutenue Hannah et dont le présent texte ne donnera qu'un bref aperçu : l'espace nous aurait manqué pour embrasser toute l'étendue conceptuelle des *Bourgeois de Vancouver*. Ajoutons par ailleurs qu'à l'occasion de la production de cette œuvre, le jeune artiste aura été épaulé par le cinéaste Denys Arcand pour plusieurs aspects de la conceptualisation et de la réalisation. Il s'agit en fait d'une seconde collaboration entre les deux créateurs, après l'expérience qui les avait menés à exposer conjointement, en 2011, au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) dans le cadre de l'exposition *Big Bang*.

As far back as 2002, multidisciplinary artist Adad Hannah was citing a work by French sculptor Auguste Rodin in his own work. It has been thirteen years since he produced *Stills*, composed of video captures of Rodin's first bronze, *The Age of Bronze* (1877). At the time, no one would have guessed that this was the first manifestation of Hannah's unique and constant fascination with the Parisian master – a fascination that continues today. Indeed, references to Rodin, who would create the now-celebrated *The Thinker*, have punctuated Hannah's production, as he began to integrate them into tableaux vivants, both photographic and videographic, in 2005.

Hannah is currently presenting to the Montreal public what seems to be a synthesis of this creative process in a new piece called *The Burghers of Vancouver*¹. First displayed at the Canadian Cultural Centre in Paris, this video installation, inspired by *The Burghers of Calais* (a well-known sculptural group by Rodin) may in effect be understood as the culmination of reflections that have preoccupied Hannah for the last decade.

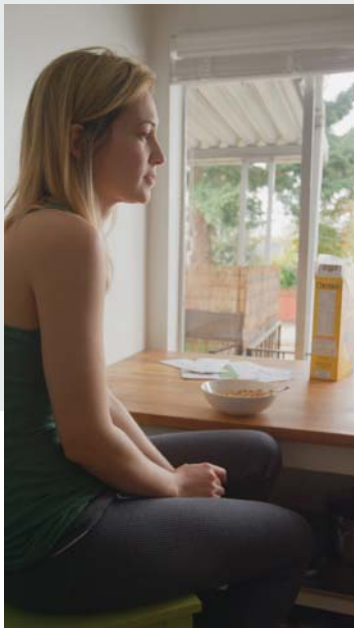
Before going further, we should note that *The Burghers of Vancouver* is directly related to a rich doctoral dissertation² written by Hannah, of which this article gives only a brief overview; there is not enough space here to embrace the entire conceptual depth of the work. It should also be noted that Hannah collaborated with filmmaker Denys Arcand on a number of aspects of conceptualization and production. This was the second time that they worked together, following their joint experiment for the exhibition *Big Bang* at the Montreal Museum of Fine Arts in 2011.

The installation *The Burghers of Vancouver* takes its title, and its inspiration, from a well-known statuary group of which there exist only twelve bronze copies in the world.³ Begun in 1884 and inaugurated in 1895 in front of the Calais town hall,

Les Bourgeois de Vancouver, 2015
vue de l'installation / installation view
Centre culturel canadien, Paris, 2015

PAGES 14 À 21 :
images fixes tirées de six vidéos
4K transférées en vidéos HD
avec son stéréo / video stills
from six 4K videos transferred
to HD videos with stereo sound











L'installation *Les Bourgeois de Vancouver* tire son titre et son inspiration d'un groupe statuaire célèbre, dont il existe douze exemplaires en bronze dans le monde³. Commencé en 1884 et inauguré en 1895 devant l'hôtel de ville de Calais, il consiste en une allégorie tragique et expressive représentant six personnages masculins, qui contribua grandement à la renommée de Rodin. L'histoire de la genèse de cet ensemble fait explicitement référence à un événement héroïque qui se serait produit au cours de la guerre de Cent ans, un conflit qui opposa la France à l'Angleterre au Moyen Âge.

Au mois d'août 1347, la ville fortifiée de Calais, alors assiégée par le roi Édouard III d'Angleterre depuis près d'une année, allait bientôt être prise par les armes. Le désespoir gagnait la population de la cité. Afin de négocier des conditions de reddition magnanimes auprès de la Couronne anglaise, six bourgeois proposent leur exécution à titre de tribut militaire. Le prix de leur sacrifice aurait pour effet de laisser la vie sauve aux autres Calaisiens. C'est le moment du départ vers le camp du roi ennemi qui est dépeint dans l'ensemble sculptural montrant les six citoyens, corde au cou et clés de la ville en main, tourmentés par l'idée de la mort à laquelle ils allaient inéluctablement se livrer. Touchée par cette exceptionnelle démonstration de courage, la femme d'Édouard III Philippa de Hainault, une Française, convainc en dernière instance son mari de les gracier.

Les Bourgeois de Vancouver

C'est donc là où se trouve le point d'origine de l'œuvre d'Hannah, œuvre qui demeure fidèle au cheminement antérieur de l'artiste et qui s'inscrit dans une certaine continuité thématique avec *Les Bourgeois de Calais: Crated and Displaced*

The Burghers of Calais is a tragic and expressive allegorical piece involving six male figures, and it contributed greatly to Rodin's renown. The grouping refers explicitly to a heroic historical event that is said to have taken place during the Hundred Years' War, a conflict between France and England during the Middle Ages.

In August 1347, the fortified town of Calais, which had been besieged by King Edward III of England for almost a year, was on the verge of being taken by force. The town's population was desperate. In order to negotiate magnanimous terms for surrender with the British crown, six wealthy residents proposed that they be executed as a military toll; their sacrifice would save the lives of the other townspeople. The sculpture portrays the moment of departure for the enemy king's camp: with ropes around their necks and one holding the keys to the town, the six men are tormented by the idea of the death to which they are ineluctably delivering themselves. Touched by this extraordinary demonstration of courage, the king's French wife, Philippa de Hainau, convinced her husband to spare them at the last moment.

The Burghers of Vancouver

This is thus the point of origin for Hannah's artwork, which is in direct extension to his previous work and bears a certain thematic continuity with *Les Bourgeois de Calais: Crated and Displaced* (2010). An abstract transposition of Rodin's work, *The Burghers of Vancouver* is deployed in the exhibition space through a device composed of six television sets placed within an imaginary circle several metres in diameter. The screens are turned vertically and face outward so that visitors can appreciate the video images by walking around the circumference

Adad Hannah est né à New York en 1971. Il partage aujourd'hui son temps entre Montréal et Vancouver. Adad Hannah s'intéresse à la manière dont le corps occupe l'espace, à la notion de tableau vivant et, plus généralement, à la relation entre photographie, vidéo, sculpture et performance. Ses œuvres font, entre autres, partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), du Museo Tamayo (Mexico), du Leeum, Samsung Museum of Art (Séoul), du San Antonio Museum of Art, du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée des beaux-arts de Montréal. Adad Hannah est représenté par Pierre-François Ouellette art contemporain (Montréal) et Equinox Gallery (Vancouver).
adadhannah.com

... la réactualisation de cet épisode dans un contexte d'austérité généralisée touchant plusieurs pays occidentaux a de quoi faire réfléchir sur le sens réel du sacrifice des victimes d'un système économique qui tient les classes inférieures et les pauvres en état de siège permanent...

(2010). Transposition abstraite de l'œuvre de Rodin, l'installation *Les Bourgeois de Vancouver* se déploie dans l'espace à l'aide d'un dispositif composé de six téléviseurs circonscrits à l'intérieur d'un cercle imaginaire de quelques mètres de diamètre. Les écrans sont tournés à la verticale et disposés vers l'extérieur de la circonférence de ce cercle de sorte que le visiteur puisse apprécier les images vidéo en faisant le tour de l'installation, comme il pourrait le faire avec la sculpture véritable en d'autres temps et lieux. Sur ces écrans sont présentés, en alternance, des prises directes d'un original de bronze des *Bourgeois de Calais* et les récits mis en images des «bourgeois de Vancouver», c'est-à-dire de six résidents de la ville: un ancien employé d'une scierie au chômage venu s'installer à Vancouver, une junkie en désintoxication, un ex-comptable fraudeur à peine sorti de prison, un poète, un skieur et une vieille dame asiatique.

Ces six Vancouverites et Vancouverois sont invités à incarner les personnages du monument sculptural original. Sur chaque écran, nous suivons un à un ces figurants dans leur quotidien, mais aussi lors de leur préparation (maquillage, habillage, répétitions) pour prendre part à un tableau vivant. Ce tableau s'inscrit donc dans une fiction, elle-même présentée au sein de l'installation et formant du même coup la trame et le dénouement narratif de chacune des histoires des personnages.

L'astuce est intéressante puisqu'Hannah et Arcand ont non seulement imaginé une mise en scène pour le tableau vivant et doublé celui-ci d'une captation d'une action performative fonctionnant comme une sorte de prologue, mais ils ont également su combiner l'une et l'autre de leurs démarches en un tout limpide et particulièrement cohérent. En effet, si pour Hannah la ligne conceptuelle avec ses œuvres antérieures a déjà été démontrée, cette même cohésion est tout aussi claire pour le cinéaste chevronné qu'est Arcand, auteur, notamment, de *Réjeanne Padovani* (1973), du *Déclin de l'empire américain* (1986), des *Invasions barbares* (2003) et de *L'âge des ténèbres* (2007). On peut effectivement voir ici combien, chez Arcand, la résistance critique ou le désir d'émancipation des personnages face à l'effritement des pouvoirs socioéconomiques prennent toujours valeur de symboles. Ceux-ci évoquent souvent dans son œuvre des événements bien connus de l'histoire classique (chute de l'Empire romain, l'invasion des «barbares», références à Jules César...). Mais encore, on ne pourra s'empêcher de remarquer un certain caractère «cinématographique», en marge du cinéma direct et plus documentaire, qui découle vraisemblablement d'un regard qu'on trouvait déjà chez le jeune Arcand...

of the grouping, just as they could walk around the real sculpture in other times and places. On these screens, in alternation, are presented live shots from a bronze original of *The Burghers of Calais* and images from the stories of the “Burghers of Vancouver” – six residents of the city: an unemployed former sawmill worker who had moved to Vancouver, a junkie in rehab, an ex-accountant convicted of fraud and just out of prison, a poet, a skier, and an elderly Asian woman.

These six Vancouverites are asked to embody the figures in the original sculpture. On each screen, we follow one of these characters in his or her daily life, but also as he or she prepares (makeup, costume, rehearsals) to take part in a tableau vivant. The tableau vivant is thus inscribed in a fiction inserted into the installation, as well as forming the plot and narrative denouement for each of the characters' stories.

It is an interesting artifice, as Hannah and Arcand have not only imagined a setting for the tableau vivant and doubled it with a performance functioning as a sort of prologue, but they have also combined their individual approaches into a limpid and particularly coherent whole. The conceptual connection with Hannah's previous works is discussed above, and a similar cohesion is clear for Arcand, an experienced filmmaker, director of *Réjeanne Padovani* (1973), *The Decline of the American Empire* (1986), *The Barbarian Invasions* (2003), and *Days of Darkness* (2007), among others. It is obvious that in Arcand's work, the characters' critical resistance to or desire for emancipation from the erosion of their socio-economic power always has symbolic value. His films often evoke well-known events from classical history (the fall of the Roman Empire, the invasion of the “barbarians,” references to Julius Caesar, and so on). In addition, we cannot help but note a certain “cinematographic” tone, beyond live cinema and documentary, which no doubt echoes the gaze of the young Arcand. As in the incisive essays from his early days at the National Film Board, the proximity with a head-on, raw reality that colours some segments of *The Burghers of Vancouver* – live scenes of the characters' daily life – says much about his role in the production of the project.

The selection of actors, who were cast from responses to a newspaper ad, provides a convincing contrast with the six “burghers” in the Rodin sculpture, similar to the situation of the models that Rodin used, taken “from the people,” to produce his grouping. A certain tension arises from the fact that these walk-on actors are not aggrandized or heroically idealized by the creators of *The Burghers of Vancouver*. Although they received payment for their performances, there is an obvious dichotomy between these models, who live in insecurity, and

Denys Arcand est né à Deschambault-Grondines en 1941. Il est le réalisateur de 23 longs métrages, dont *Le déclin de l'empire américain* (Quinzaine des réalisateurs, Festival de Cannes 1986, nomination aux Oscar), *Jésus de Montréal* (Prix du jury et Prix du jury œcuménique, Festival de Cannes 1989), *Les invasions barbares* (Oscar du meilleur film étranger, César du meilleur film, du meilleur réalisateur et du meilleur scénario et plusieurs fois récompensé au Canada par des prix Jutra et des prix Génie/Genie Awards en 2004), *L'âge des ténèbres* (sélection hors compétition, Festival de Cannes 2007) et *Le règne de la beauté* (Festival international du film de Toronto 2014).

. . . Hannah and Arcand have not only imagined a setting for the tableau vivant and doubled it with a performance functioning as a sort of prologue, but they have also combined their individual approaches into a limpid and particularly coherent whole.

Rappelant les essais incisifs des débuts de ce dernier à l'Office national du film, cette proximité avec une réalité frontale, crue, qui teinte certains des segments des *Bourgeois de Vancouver*, saisissant sur le vif le quotidien des protagonistes de l'œuvre, nous permet de mesurer le rôle joué par Arcand dans le projet.

En cela, le choix des acteurs, réunis grâce à une annonce dans les journaux, est tout à fait probant et contraste avec les six « bourgeois » du monument rodinien. En effet, un peu comme dans le cas des modèles choisis « dans le peuple » par Rodin pour l'élaboration de son propre groupe, une certaine tension subsiste en ce que ces « figurants » ne sont pas magnifiés ni idéalisés de manière héroïque par les créateurs des *Bourgeois de Vancouver*. Malgré la rémunération qu'ils reçoivent pour leur performance, une dichotomie affirmée entre la précarité dans laquelle vivent les modèles et la situation de ceux qu'ils sont censés représenter (des membres privilégiés de l'élite économique de Calais) paraîtra évidente. De même, puisqu'à la lumière de recherches récentes nous savons que le fameux sacrifice des bourgeois de Calais était feint⁴ et issu d'une hagiographie à la gloire du mythe national français, la réactualisation de cet épisode dans un contexte d'austérité généralisée touchant plusieurs pays occidentaux a de quoi faire réfléchir sur le sens réel du sacrifice des victimes d'un système économique qui tient les classes inférieures et les pauvres en état de siège permanent...

Enfin, si Hannah avait déjà utilisé, dans *Les Bourgeois de Calais: Crated and Displaced*, un dispositif composé d'écrans verticaux faisant écho à la verticalité même des sculptures et placés de manière à former un cercle, le choix délibéré qu'ont fait les créateurs de le reprendre pour *Les Bourgeois de Vancouver* est particulièrement saisissant. Non seulement parce que cette verticalité s'oppose aux *habitus* cinématographiques et télévisuels pour s'inscrire dans l'art vidéo, mais aussi parce qu'elle sait rendre comme nulle autre le genre du portrait et la sensation que produit l'impérieuse présence des œuvres de Rodin. En somme, ce passage du format classique associé au paysage et au panorama à un format plus pictural est judicieux : il modifie complètement notre interprétation courante de ces œuvres et contribue grandement à ce que l'installation « fonctionne » auprès d'un public familiarisé à la fréquentation des bronzes originaux.

Enfin, on ne soulignera jamais assez que la contemporanéité de l'invention du cinéma et de la lente démocratisation de la presse photographique avec l'œuvre de Rodin a coïncidé avec la production en série d'originaux par laquelle ce dernier a rapidement atteint à une diffusion et une notoriété

the situation of those whom they are supposed to represent: privileged members of the economic elite in Calais. In fact, recent research has shown that the famous sacrifice by the Burghers of Calais was a fiction⁴ resulting from a hagiographic casting of the French national myth; given the updating of this episode in the context of generalized austerity that is affecting a number of Western countries, we may reflect on the real meaning of sacrifice and of the victims in an economic system that holds the lower classes and the poor in a state of permanent siege.

Finally, although Hannah had used a device formed of vertical screens – in order to render the verticality of the sculptures – placed in a circle for *Les Bourgeois de Calais: Crated and Displaced*, the deliberate decision made by him and Arcand to reprise this arrangement for *The Burghers of Vancouver* is particularly striking not only because this verticality contrasts with the usual orientation of movie and television screens, thus inscribing it in video art, but also because it singularly renders the genre of the portrait and the sensation produced by the commanding presence of Rodin's works. In sum, the transition from the classic format associated with landscape and panorama to a more pictorial format is judicious: it utterly changes our relationship with the common representation and reproduction of these works and is instrumental to having the installation “function” with a public familiar with visiting the original bronzes.

Nevertheless, it is important to note that the invention of cinema and beginning of democratization of the photographic press, contemporaneous with the work of Rodin, also coincided with the serial production of originals through which Rodin quickly achieved international distribution and visibility. There is much more to say about how the video installation inscribes this sculpture and the tableau vivant that reproduces it in a relationship with time and space that refers to the intermingled origins of photography and cinema, in the desire to both represent movement and reproduce artworks as such. Hannah's dissertation is eloquent on the subject; for those who want to know more, it is worth an attentive reading.

To conclude, it is important to mention that this article was written without direct experience with *The Burghers of Vancouver*: in a curious distancing and no less curious *mise en abîme*, I undertook to imagine, through this essay, the video reproduction of a video installation, which, in turn, reproduces, through a tableau vivant, an original sculpture based on a myth and reproduced in twelve copies from a mould from which it is no longer possible to make further copies . . .

Translated by Käthe Roth

Adad Hannah was born in New York in 1971. He now divides his time between Montreal and Vancouver. Hannah is interested in the way the body occupies space, in the concept of the tableau vivant, and more generally in the relationship between photography, video, sculpture and performance. His works feature in the permanent collections of the National Gallery of Canada (Ottawa); Museo Tamayo (Mexico City); Leeum, Samsung Museum of Art (Seoul); San Antonio Museum of Art; Musée d'Art Contemporain de Montréal and the Montreal Museum of Fine Arts. Adad Hannah is represented by Pierre-François Ouellette Art Contemporain (Montreal) and the Equinox Gallery (Vancouver). adadhannah.com

Denys Arcand was born in Deschambault-Grondines, in 1941. He has directed twenty-three feature films, including *The Decline of the American Empire* (The Director's Fortnight, Cannes Film Festival 1986, nominated for an Academy Award), *Jesus of Montréal* (Jury Grand Prize and the Ecumenical Prize, Cannes Film Festival 1989), *The Barbarian Invasions* (Academy Award for Best Foreign Language Film; César Awards for Best Film, Best Director, and Best Screenplay; and several Canadian Jutra [Quebec] and Genie Awards in 2004), *Days of Darkness* (Out of Competition Official Selection, Cannes Film Festival 2007), and *An Eye for Beauty* (Toronto International Film Festival 2014).

internationales. Il y aurait encore long à dire sur la manière dont l'installation vidéo inscrit cette sculpture et le tableau vivant qui la reproduit dans un rapport au temps et à l'espace qui renvoie aux origines mixtes de la photographie et du cinéma, et ce, avec la volonté tant de représenter le mouvement que de reproduire les œuvres d'art. La thèse d'Hannah est éloquent à ce sujet et, pour ceux qui voudraient en savoir davantage, elle mérite une lecture attentive.

Pour conclure, il importe de mentionner que cet article a été écrit sans expérience directe des *Bourgeois de Vancouver*. Dans une curieuse mise à distance et une non moins curieuse mise en abyme, nous nous sommes livré à l'exercice d'imaginer, par l'intermédiaire de ce texte, la reproduction vidéo d'une installation vidéo, qui reproduit elle-même, à l'aide d'un tableau vivant, une œuvre sculpturale originale basée sur un mythe et reproduite en douze exemplaires, à partir d'un moule dont il n'est plus possible de tirer d'autres versions...

Directeur artistique à La Bande Vidéo, **Sébastien Hudon** est auteur et commissaire indépendant. Il a travaillé dans diverses institutions muséales, dont le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts de Montréal, occupant des fonctions relatives à l'acquisition et à la documentation d'œuvres photographiques. À titre de commissaire, il a présenté deux expositions à la Maison Hamel-Bruneau, à Québec, soit *Concerto en bleu majeur* et *Photographes rebelles* à l'époque de la Grande Noirceur (1937-1961).

1 Installation vidéo présentée du 11 février au 16 mai 2015 au Centre culturel canadien à Paris, France, et du 30 mai au 18 octobre 2015 au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) dans le cadre de l'exposition *Métamorphoses. Dans le secret de l'atelier de Rodin*. 2 Adad Hannah, *Extending the Instantaneous: Pose, Performance, Duration, and the Construction of the Photographic Image from Muybridge to the Present Day*, thèse de doctorat, Université Concordia, Montréal, 2013. Disponible en ligne: spectrum.library.concordia.ca/977197/ 3 La dernière fonte légale – puisque la série est limitée à douze exemplaires selon le droit français – remonte à 1995 et a été faite pour la Fondation Samsung en faveur de l'art et de la culture à Séoul. Cet ultime bronze a d'ailleurs poussé Hannah à créer une première déclinaison intitulée *Les Bourgeois de Séoul* (2006). Dans celle-ci, des courriers motorisés avaient été invités à prendre la pose exacte de la sculpture originale dans leurs propres habits de travail. L'installation mettait en parallèle deux plans-séquences, présentés sur deux écrans distincts placés côte à côte, dans lesquels la caméra décrivait une circonvolution complète, l'une autour de la sculpture, l'autre autour du « tableau vivant ». 4 Jean-Marie Moeglin, *Les bourgeois de Calais. Essai sur un mythe historique*, Paris, Albin Michel, 2002.

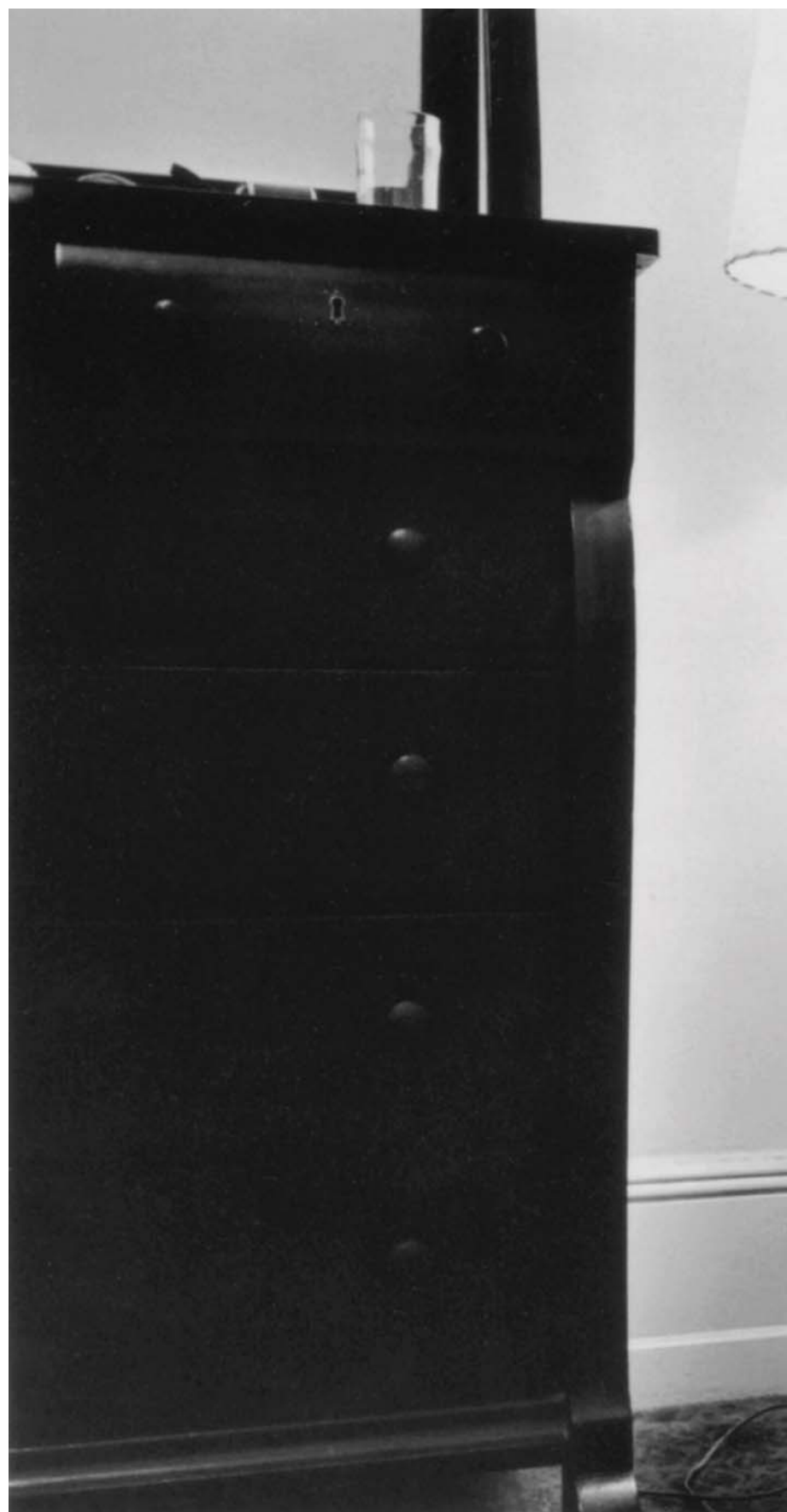


Sébastien Hudon, director of *La Bande Vidéo*, is an author and independent curator. He has worked in various museums, including the Musée national des beaux-arts du Québec and the Montreal Museum of Fine Arts, in positions related to the acquisition and documentation of photographs. As a curator, he has organized two exhibitions at Maison Hamel-Bruneau, in Quebec City: *Concerto en bleu majeur* and *Photographes rebelles* à l'époque de la Grande Noirceur (1937-1961).

1 Video installation presented February 11 to May 16, 2015, at the Canadian Cultural Centre in Paris, France, and May 30 to October 17, 2015 at the Montreal Museum of Fine Arts as part of the exhibition *Métamorphoses - Dans le secret de l'atelier de Rodin*. 2 Adad Hannah, *Extending the Instantaneous: Pose, Performance, Duration, and the Construction of the Photographic Image from Muybridge to the Present Day*. Doctoral dissertation, Concordia University, Montreal, 2013, spectrum.library.concordia.ca/977197/. 3 The last legal casting – was made in 1995 for the Samsung Foundation of Culture in Seoul. This final bronze gave Hannah the impetus to create a first variation on the subject, called *Les Bourgeois de Séoul* (2006). In this work, motorized messengers had been asked to take the exact pose of the original sculpture in their work uniforms. The installation created a parallel between two sequence shots, presented on two screens placed side by side, in which the camera made a complete circumvolution – one around the sculpture, the other around the “tableau vivant.” 4 Jean-Marie Moeglin, *Les bourgeois de Calais: essai sur un mythe historique* (Paris: Albin Michel, 2002).

Chuck Samuels

The Photographer



After Friedlander
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
31 × 20 cm

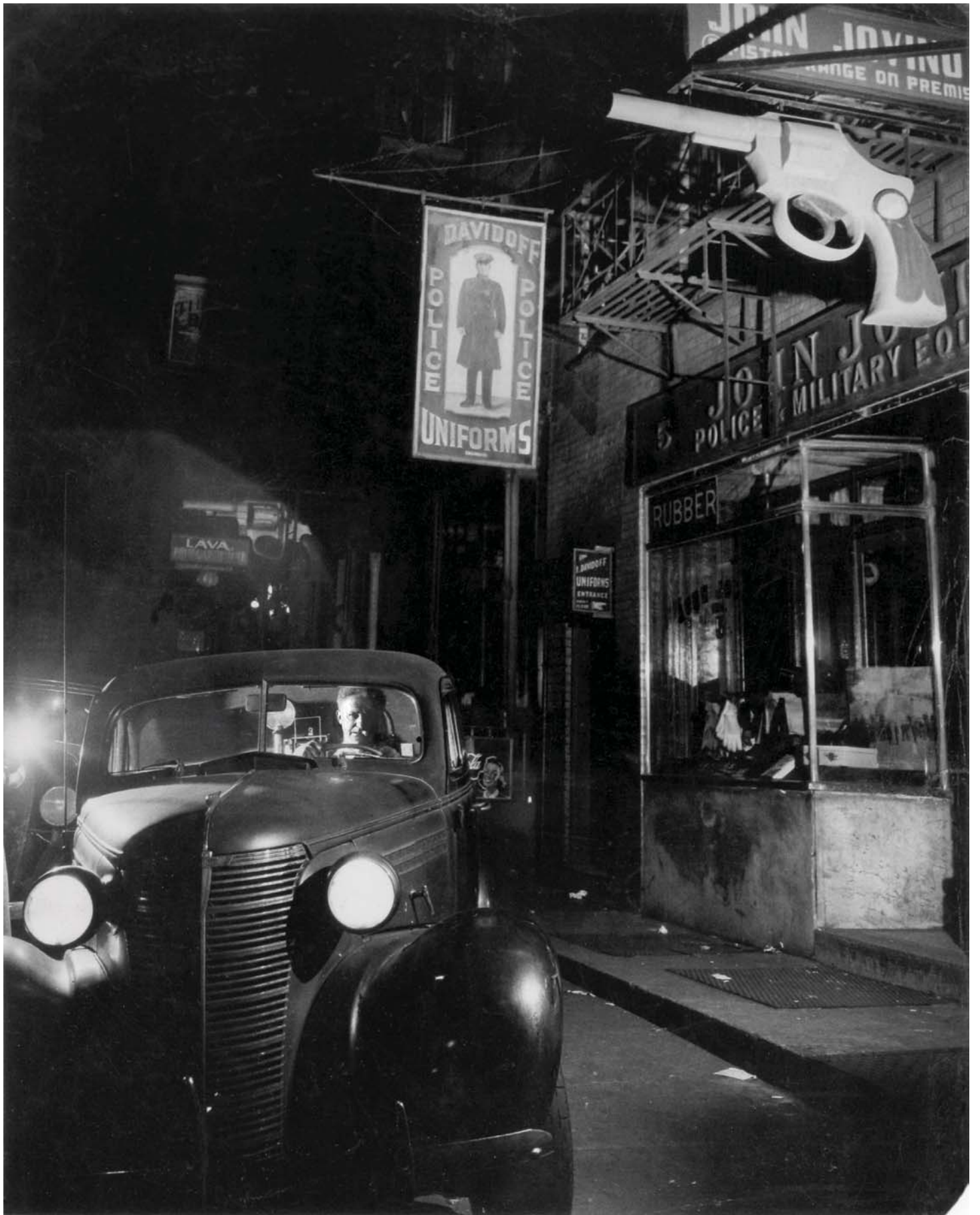




After Bayard
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
15 × 17 cm



After Mapplethorpe
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
35 × 36 cm



After Weegee
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
29 x 36 cm

Since 1980 **Chuck Samuels's** photographs have been exhibited, published, and collected extensively in Quebec, Canada, and abroad. His installation and video works have been presented in various venues, including several Canadian film and video festivals, and his photographs are in numerous public and private collections in Canada, France, Belgium, and the United States. *The Photographer*, his most recent project, will be presented at Galerie Le Réverbère in Lyon in May 2015. Chuck Samuels lives and works in Montreal.

Depuis 1980, les photographies de **Chuck Samuels** sont largement exposées, publiées et collectionnées au Québec, au Canada et à l'étranger. Ses installations et œuvres vidéo ont été présentées à maintes occasions, notamment lors de festivals canadiens du film ou de la vidéo, et ses photographies figurent dans de nombreuses collections au Canada, en France, en Belgique et aux États-Unis. Son plus récent projet, *The Photographer*, sera présenté à Lyon par la galerie Le Réverbère en mai 2015. Chuck Samuels vit et travaille à Montréal.

The Ventriloquist's Dummy / La marionnette du ventriloque

CHUCK SAMUELS – ANOTHER INTERVIEW / NOUVELLE ENTREVUE

Chuck Samuels: In *Before the Camera*, you presented yourself in drag to look at the female nude in the history of photography; in *Psychoanalysis*, you appeared as both the Norman Bates and the Marion Crane characters; in *Before Photography*, you assumed the roles of photographers in film stills from a specific era; and now, with *The Photographer*, you are deploying a similar strategy with regard to the manner in which photographers have represented themselves in the history of the medium. Are you playing out a desire to become someone else, to become a star, to express a sort of narcissism, or to realize a particular fetish?

Chuck Samuels: First of all, I wasn't in drag for *Before the Camera*; that would have had me dressing as a woman when, in fact, I was undressing as woman. Second, in *Before Photography* I wasn't playing the roles of photographers, I was playing the roles of actors who were playing photographers. But to answer your question, whether or not I am narcissistic as a person may be arguable, but it's not an element in my production as an artist. My work is not about fantasizing about characters or situations. Some people have thought it's as if I've always fantasized about becoming Nastassja Kinski or Janet Leigh or James Stuart or Alfred Stieglitz. It is

“My work is not about fantasizing
about characters or situations. . . .
It is simply acting.”

simply acting. In *The Photographer*, as in other works, I'm trying to recreate, as earnestly and accurately as I can – including the quality of my performance – a pre-existing image. Or, if you will, by attempting to become the self-image of various photographers from the history of photography, I'm trying to become photography itself.

CS: What do you hope to achieve by “becoming photography”?

CS: When I'm in the midst of a project I'm not thinking about achieving anything specific; in fact the experience feels like becoming possessed by an idea, or a few ideas, and the ideas speak through me. It's not exactly channelling a spirit, it's more like I'm a ventriloquist's dummy; my mouth opens but it's not my voice you hear.

Chuck Samuels: Dans *Before the Camera*, vous choisissez d'apparaître en travesti pour étudier le nu féminin dans l'histoire de la photographie; dans *Psychoanalysis*, vous incarnez à la fois le personnage de Norman Bates et celui de Marion Crane; dans *Before Photography*, vous jouez le rôle de divers photographes dans des photos de films associés à une époque spécifique; aujourd'hui, dans *The Photographer*, vous employez une stratégie similaire pour illustrer la manière dont les photographes se sont représentés eux-mêmes dans l'histoire du médium. Réalisez-vous ainsi un désir de devenir quelqu'un d'autre, d'être une star, d'exprimer une forme de narcissisme ou un fétichisme particulier?

Chuck Samuels: Premièrement, je n'étais pas travesti dans *Before the Camera*; cela aurait impliqué que je m'habille en femme, alors que j'étais déshabillé en femme. Deuxièmement, dans *Before Photography*, je ne jouais pas des personnages de photographes: j'incarnais des acteurs qui incarnaient des photographes. Et pour répondre à votre question, on peut se demander si je suis ou non une personne narcissique, mais le narcissisme n'est pas un aspect de ma production artistique. Mon travail ne consiste pas à fantasmer sur des personnages ou des situations. Certains s'imaginent que j'ai toujours fantasmé sur l'idée de devenir Nastassja Kinski ou Janet Leigh, James Stuart ou Alfred Stieglitz. Or je joue simplement des personnages. Dans *The Photographer*, comme dans d'autres œuvres, j'essaie de recréer, le plus sérieusement et le plus fidèlement possible – y compris dans la qualité de ma performance –, une image préexistante. Ou, si vous préférez, en essayant d'entrer dans la peau de divers photographes de l'histoire de la photographie, j'essaie de devenir la photographie elle-même.

CS: Et qu'espérez-vous accomplir en « devenant la photographie »?

CS: Quand je suis plongé dans un projet, ce n'est pas dans le but d'atteindre un objectif précis; c'est comme si je devenais possédé par une idée ou un ensemble d'idées qui s'expriment à travers moi. Ce n'est pas exactement comme si j'étais habité par un esprit; je suis plutôt comme la marionnette d'un ventriloque: ma bouche remue, mais ce n'est pas ma voix que vous entendez.

Plus tard, quand le projet est terminé et que j'ai pris un certain recul critique, je peux dire avec certitude que j'essaie



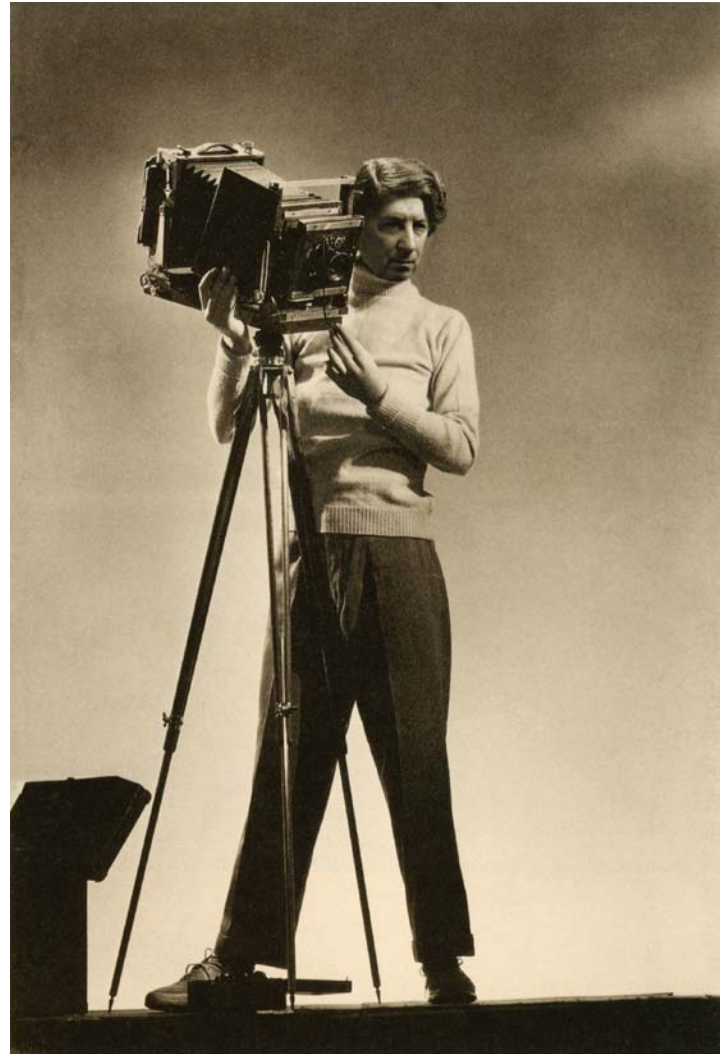
After Von Gloeden
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
15 x 22 cm



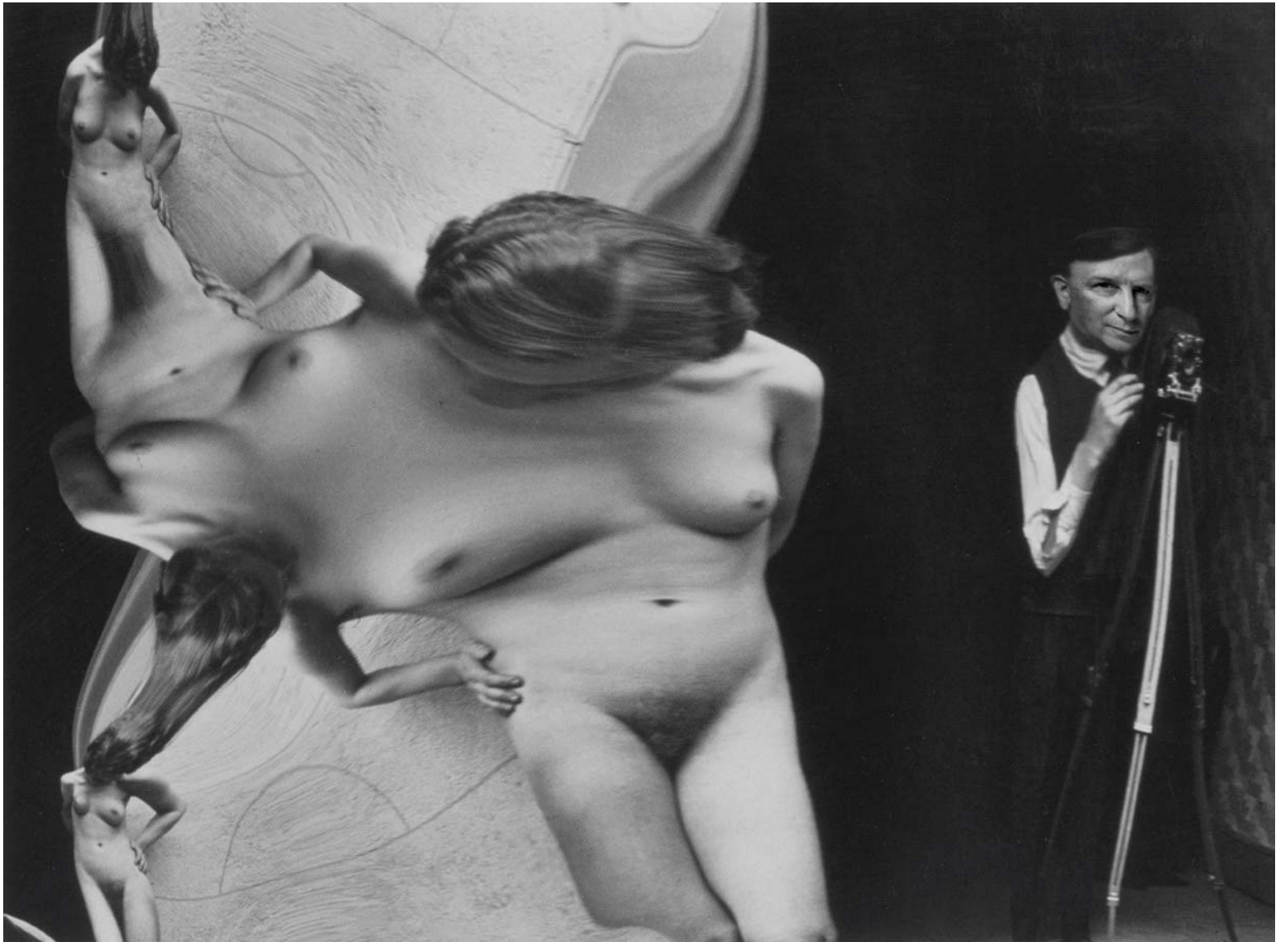
After Witkin
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
34 x 42 cm



After Molinier
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
14 x 17 cm



After Bourke-White
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
24 x 35 cm



After Kertész
from the series / de la série
The Photographer, 2015
inkjet print on archival paper /
impression jet d'encre sur papier archive
17 × 13 cm

Later, when a project is finished and I've gained a certain critical distance, I can say with certainty that I'm trying to express and share my fascination with photography and its history with whomever is interested and perhaps with those who aren't. I think it could be instructive for a number of reasons – certainly for artists who are engaged in the act of appropriation who think there is a larger story to tell.

CS: Performance is often a central element in your work. How did this come about?

CS: There is a funny history to that. As well as being a talented amateur photographer, in his younger days my father was a stage manager and occasional actor in the left-wing theatre. I myself was part of an experimental theatre group in the early 1970s, and we rehearsed in the basement of the



Video still from /
image fixe tirée de
The Photographers, 2015
HD single channel video /
vidéo monobande HD
5 min

Centaur theatre in Montreal that also housed Optica, an artist-run centre founded by William Ewing that, at the time, focused entirely on photography. I recall making a point of seeing a number of exhibitions during rehearsal breaks. So I suppose it is no accident that the two disciplines have somehow merged in my practice.

CS: I'm glad you brought up your father, because this brings us back to issues that we discussed in our last interview – specifically, the autobiographical aspect of your work. Despite your claims to the contrary, one finds visual clues in a number of your projects and in things that you have written over the years that indicate a strong autobiographical inclination to your various projects. Do I sniff the faint odour of nostalgia?

CS: I will maintain that, at least from my perspective, my work is not particularly autobiographical. But, at the same time, my projects frequently emerge from my personal history with the history of photography. In the different projects I'm trying to develop different ideas, different arguments, but finally the heart, the quintessential, remains this questioning of the photographic truth.

CS: You seem to have evaded the question.

CS: I'm not sure nostalgia is the most appropriate term, but it's quite true that my work explicitly deals with memory and seeks to stimulate the viewer's memory in order to be most effective. At the same time, I'm considering photographic traditions that, when I was a younger and possibly more naïve artist, seemed so natural. So comforting. So true. Perhaps that acrid smell is nothing more than the loss of innocence.

CS: *Before the Camera* dates from 1991, *Psychoanalysis* from 1996, *Before Photography* from 2010, and now, in 2015, you are bringing out *The Photographer*. Why the long gaps between projects?

d'exprimer et de partager ma fascination pour la photographie et son histoire avec tous ceux qui sont intéressés, voire avec ceux qui ne le sont pas. Je crois que cela pourrait être instructif à plusieurs titres – notamment pour les artistes qui sont engagés dans une démarche d'appropriation, qui croient qu'il y a encore beaucoup à dire.

CS: La performance est souvent un élément central de votre travail. Comment en êtes-vous arrivé là?

CS: C'est une histoire assez curieuse. Photographe amateur doué, mon père était également, dans sa jeunesse, gérant de scène et acteur occasionnel dans le théâtre engagé. J'ai moi-même fait partie d'une troupe de théâtre expérimental au début des années 1970, et nous répétions au sous-sol du théâtre du Centaur à Montréal, qui abritait également Optica, un centre d'artistes autogéré fondé par William Ewing qui, à l'époque, était entièrement dédié à la photographie. Je me souviens d'avoir profité des pauses, pendant les répétitions, pour voir un certain nombre d'expositions. Ce n'est donc sans doute pas un hasard si les deux disciplines se sont plus ou moins amalgamées dans ma pratique.

CS: Je suis content que vous mentionniez votre père, car cela nous ramène à des thèmes dont nous avons discuté lors de notre précédente entrevue – plus précisément l'aspect autobiographique de votre travail. Malgré vos dénégations à ce sujet, de nombreux indices dans vos œuvres visuelles et dans ce que vous avez écrit au fil des ans révèlent une tendance nettement autobiographique dans votre démarche. On sent un léger parfum de nostalgie.

CS: Je maintiens que mon travail n'est pas particulièrement autobiographique, en tout cas pas de mon point de vue. Cependant, mes projets sont souvent issus de ma relation personnelle avec l'histoire de la photographie. Dans mes différents projets, j'essaie de développer diverses idées, divers arguments, mais, finalement, le cœur, la quintessence de chacun demeure ce questionnement de la vérité photographique.

CS: Vous avez éludé la question, je crois.

CS: Je ne suis pas sûr que le terme *nostalgie* soit le plus approprié, mais il est vrai que mon travail traite explicitement de la mémoire et cherche à stimuler la mémoire du spectateur pour mieux opérer. En même temps, j'étudie des traditions photographiques qui, lorsque j'étais un artiste plus jeune et peut-être plus naïf, me semblaient si naturelles. Si réconfortantes. Si vraies. Peut-être ce parfum âcre n'est-il rien d'autre que celui de l'innocence perdue.

CS: *Before the Camera* date de 1991, *Psychoanalysis* de 1996, *Before Photography* de 2010 et aujourd'hui, en 2015, vous revenez avec *The Photographer*. Pourquoi ces longs intervalles entre vos projets?

CS: Durant ces intervalles, j'ai travaillé sur plusieurs autres projets, notamment le cycle de vidéos *MOVIE/MUSIC* avec Bill Parsons, *InSiteOut* avec Sylvie Cotton, et *Dans l'œil de l'autre* avec Gabor Szilasi. Et j'étais également pris par d'autres obligations. Depuis ma première exposition en 1980 jusqu'à tout récemment, j'ai toujours eu un emploi à temps plein, chaque fois en rapport avec la photographie (enseignant, vendeur dans un magasin de matériel photo, photographe médical, superviseur du service audiovisuel dans un hôpital, directeur d'un événement consacré à la photo). Et, pendant de nombreuses années, j'étais un père monoparental à mi-temps. Je n'ai absolument aucun regret, mais il est vrai que ces responsabilités

CS: First, I have worked on a number of other projects, including the *MOVIE/MUSIC* video cycle with Bill Parsons, *InSiteOut* with Sylvie Cotton, and *Dans l'œil de l'autre* with Gabor Szilasi, between the ones you mentioned. But I've also had additional duties: from my first exhibition in 1980 until very recently, I have always had a full-time job. Each of these jobs was related to photography (photography teacher, salesperson in a photography store, medical photographer, supervisor of a hospital's audio-visual department, and director of a photography event). And for a number of years I was a half-time single parent. While I have absolutely no regrets, it's true that all these responsibilities have slowed down my production. But I always continued my personal photography, because that was always the most important thing. Also, many of my projects required extensive reflection and research. You see, I'm a perfectionist. If I take a picture from the history of photography or the history of cinema, it's got to be good.

CS: The camera is included in surprisingly few of the self-portraits that you chose to remake, but the inclusion of the camera is often the hallmark of a self-portrait. What are your criteria for selecting the images to remake?

CS: I chose among the many self-portraits that had an impact on me as I was growing up and studying photography. So, an essential element of *The Photographer* is memory. My memory. And the viewer's memory. When I had completed the research I had many more potential images to work with, many of which featured cameras, but I finally reduced it to roughly twenty-five photographs and a short video.

The ritual of the photographic self-portrait is performed before the camera often with the aid of a mirror, so that the camera is sometimes rendered visible in the resulting image. You, yourself, pointed out in our last interview that over the years, the camera, as both object and subject, has figured more and more prominently in my work. Most people see the camera as an objectifying instrument. Well, I think that is complete nonsense. The camera is not objectifying instrument; it is a recording instrument. In the video component of *The Photographer* I'm recording the camera in the context of recordings of different photographers discussing their work.

CS: How do you respond to those who comment that all of your projects resemble each other?

CS: More or less the same way I respond to those who complain when I produce a project that doesn't resemble the others: the only honest way is to not care what people think. You have to believe in what you're doing and do it, and if people get it, they get it. If they don't – it's up to them. I don't care. I don't care because I make the work first for myself and finally for myself and for my own needs.

Chuck Samuels is an occasional freelance critic who lives and works in Montreal. His most recent article published was a previous interview with Chuck Samuels titled "The Figure of the Photographer," which appeared in the Winter 2011 issue of *Ciel variable* (No. 87). He has also published articles in such Canadian contemporary arts magazines as *MIX*, *Fuse*, and *Vanguard* (co-written with Moira Egan). Samuels contributed a chapter to *Women and Men: Interdisciplinary Readings on Gender*, edited by Greta Hofmann-Nemiroff (Fitzhenry & Whiteside, 1987).

ont ralenti ma production. Cependant, j'ai toujours poursuivi ma pratique photographique personnelle, car c'était essentiel pour moi et c'était pour me récupérer. Par ailleurs, beaucoup de mes projets impliquent une réflexion et une recherche approfondies. Je suis un perfectionniste, vous comprenez. Si je fais une photo inspirée de l'histoire de la photographie ou du cinéma, elle doit être réussie.

CS: Curieusement, l'appareil photo n'apparaît que dans un petit nombre des autoportraits que vous avez choisi de refaire, alors que sa présence est souvent une caractéristique de l'autoportrait. Selon quels critères avez-vous sélectionné les images d'origine?

CS: J'ai fait mon choix parmi les nombreux autoportraits qui m'avaient marqué lorsque j'étais un jeune étudiant en photographie. La mémoire est donc un élément essentiel dans *The Photographer*. Ma propre mémoire – et la mémoire du spectateur. Ma sélection initiale était sensiblement plus vaste et comptait nombre d'autoportraits incluant un appareil photo, mais je l'ai finalement réduite à quelque vingt-cinq photographies, plus une courte vidéo.

Le rituel de l'autoportrait photographique s'accomplit souvent à l'aide d'un miroir, si bien que l'appareil est parfois visible dans l'image. Vous avez vous-même souligné, lors de notre précédente entrevue, que l'appareil photo est progressivement

« ... en essayant d'entrer dans
la peau de divers photographes de l'histoire
de la photographie, j'essaie de devenir
la photographie elle-même. »

devenu de plus en plus présent dans mes œuvres, à la fois comme objet et comme sujet. La plupart des gens considèrent l'appareil comme un instrument objectivant. Je trouve cette notion absurde. L'appareil photo n'est pas un instrument d'objectivation; c'est un instrument d'enregistrement. Dans la composante vidéo de *The Photographer*, j'ai capté l'appareil photo dans le cadre de séances d'enregistrement au cours desquelles différents photographes discutaient de leur travail.

CS: Que répondez-vous à ceux qui estiment que tous vos projets se ressemblent?

CS: Je leur réponds plus ou moins de la même façon qu'à ceux qui se plaignent quand je réalise un projet qui ne ressemble pas aux autres: la seule façon d'être authentique est de ne pas se préoccuper de ce que les gens pensent. Il faut croire en ce que vous faites, et le faire. Si les gens comprennent, parfait. Sinon, c'est leur problème. Pas le mien. Je travaille avant tout pour ma propre satisfaction, et c'est finalement à mes propres exigences que mon travail doit répondre. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

Chuck Samuels est un critique pigiste occasionnel qui vit et travaille à Montréal. Son dernier article, « La figure du photographe », était une entrevue avec Chuck Samuels, parue à l'hiver 2011 dans le 87^e numéro de *Ciel variable*. Il est également l'auteur de plusieurs articles publiés dans divers magazines canadiens d'art contemporain dont *MIX*, *Fuse* et *Vanguard* (co-écrit avec Moira Egan). Samuels a rédigé un chapitre de *Women and Men: Interdisciplinary Readings on Gender*, ouvrage publié sous la direction de Greta Hofmann-Nemiroff aux éditions Fitzhenry & Whiteside en 1987.

Althea Thauberger

Marat Sade Bohnice









La révolution de / The Revolution of Marat, Sade, Bohnice

GENEVIÈVE CHEVALIER

Parade d'entrée en scène de la pièce *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade as Performed by the Prague-based Experimental Theatre Company Akanda for the Patients and Staff of the Bohnice Psychiatric Hospital*, dont le titre annonce d'emblée la mécanique de l'œuvre : celle d'une pièce dans une pièce. L'artiste vancouveroise Althea Thauberger signe ici le reenactment¹ de la pièce maîtresse du dramaturge allemand Peter Weiss publiée en 1962 et présentée pour la première fois devant public en avril 1964, au Schiller Theater de Berlin, dans une

... l'artiste a produit une œuvre
qui soulève, à travers la joute oratoire
entre un Marat affaibli par la maladie
et un Sade au faîte du cynisme,
l'épineuse question de la pertinence
de s'engager, par la plume,
à transformer le système politique
afin qu'il reflète l'impossible valeur
de l'égalité pour tous.

mise en scène de Konrad Swinarski². Mais c'est surtout son adaptation par Peter Brook, alors directeur de la Royal Shakespeare Company, au théâtre, puis au cinéma³ – et plus particulièrement la traduction du texte vers l'anglais par Geoffrey Skelton et son adaptation par Adrian Mitchell –, qui a contribué à populariser l'œuvre. Cette même traduction a inspiré Thauberger à réinterpréter la pièce à Prague, en République tchèque, en 2012.

Étonnante mise en parallèle d'histoires révolutionnaires ayant chacune engendré une réforme institutionnelle, la reconstitution situe l'action de la pièce dans la salle des bains de l'hôpital psychiatrique de Bohnice, construit sous l'ère soviétique et aujourd'hui en plein remaniement. L'asile ne tient pas uniquement lieu de décor ; il constitue en outre l'un des objets de l'œuvre, tout en faisant référence à l'espace qu'avait imaginé Weiss et à celui où Sade a fini ses jours. À travers le *Marat Sade* de Thauberger s'amorce une prodigieuse superposition d'époques et d'événements historiques : sont convoqués les temps de la Révolution française et de la Terreur qui s'en est suivie ; l'assassinat de l'un des plus fervents porte-étendards des idéaux de l'insurrection de la *multitude*, le journaliste, *ami du peuple*⁴, médecin et physicien Jean-Paul Marat, poignardé le 13 juillet 1793 ; le règne de Napoléon Bonaparte ; l'internement du marquis de Sade à l'hospice de Charenton ; la pièce de Weiss et sa version anglaise intitulée *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* ; la République tchèque et sa révolution de Velours à la fin de 1989 qui précipita la fin du régime communiste tchécoslovaque ; les institutions datant de l'ère soviétique ; les patients actuels de

From the opening credits, the title of *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade as Performed by the Prague-based Experimental Theatre Company Akanda for the Patients and Staff of the Bohnice Psychiatric Hospital* announces the work's device: that of a play within a play. Here, Vancouver artist Althea Thauberger has created a re-enactment¹ of the masterpiece by German playwright Peter Weiss, which was published in 1962 and performed for the first time before an audience in April 1964 at the Schiller Theatre in Berlin, directed by Konrad Swinarski.² The production by Peter Brook, at the time the director of the Royal Shakespeare Company, onstage and then on film³ – and, especially, the translation of the text into English by Geoffrey Skelton and its adaptation into verse by Adrian Mitchell – brought the play into the public eye. This same translation inspired Thauberger to reinterpret the play in Prague, the Czech Republic, in 2012.

In a stunning evocation of parallels between revolutionary stories each of which engendered institutional reform, Thauberger's reconstruction situates the action of the play in the bathroom of the Bohnice psychiatric hospital, which was built during the Soviet era and is today in the midst of reorganization. The hospital is not simply the set for the play but is also one of the objects of the play, as it refers to the space that Weiss imagined and the one where de Sade ended his days. Thauberger's *Marat Sade* involves a prodigious superimposition of historical eras and events: convoked are the times of the French revolution and the Reign of Terror that followed; the assassination of one of the most fervent standard-bearers of the ideals of the insurrection of the "multitude," the journalist, "Friend of the People,"⁴ physician, and physicist Jean-Paul Marat, stabbed to death on July 13, 1793; the reign of Napoleon Bonaparte; the internment, at the Charenton asylum, of the Marquis de Sade; Weiss's play and its English-language version, *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*; the Czech Republic and its Velvet Revolution of late 1989, which precipitated the end of the Czechoslovakian communist regime; the institutions dating from the Soviet era; the current patients at Bohnice; and, finally, the neo-liberal model in which we are all actors today. These space-times blend and overlap within a work whose definitive version is embodied in a video installation. In this re-enactment, numerous tableaux rush by, marked by the chants and cries of actors from the experimental theatre troupe Akanda, directed by Melanie Rada. The action is punctuated with testimonials by patients, employees, and managers of the Bohnice hospital collected by Thauberger during shooting on-site, providing the work with a new documentary character.

Re-enactments, as practised in popular culture, are related to historical reconstructions; as a recreational activity, they are performed by large crowds of enthusiasts. Since the 1990s, the form of the re-enactment has been explored by a number of artists, usually in the performance discipline, who wish to examine historical events in the light of present times





ne jako jindy v
roli obžalované ho
nýbrž jako soudce

and to find ways in which they can satisfy their sexuality and fulfill their sexual program



ačkoli to přece
byl poslední čin
jímž jsem mohl
přinést důkaz o
svém bytí a nyní

so that it satisfies their inner needs and to stay within the law,

Bohnice et, enfin, le modèle néolibéral dont nous sommes aujourd'hui les acteurs. Ces espaces-temps se retrouvent ici fondus les uns dans les autres, s'enchevêtrant au sein d'une œuvre dont la version définitive s'incarne dans une installation vidéographique. Dans ce *reenactment*, de nombreux tableaux se succèdent à un rythme accéléré, marqués par les chants et les cris des acteurs de la troupe de théâtre expérimental Akanda, dirigée par Melanie Rada. L'action est jalonnée de témoignages de patients, d'employés et de dirigeants de l'hôpital de Bohnice, recueillis par Thauberger sur les lieux du tournage et qui procurent à l'œuvre un nouveau caractère documentaire.

Le *reenactment*, tel qu'il s'est répandu dans la culture populaire, s'apparente à la reconstitution historique et représente une activité de loisir à laquelle s'adonnent de nombreux amateurs. Depuis les années 1990, la forme du *reenactment* est privilégiée par plusieurs artistes, le plus souvent issus de l'univers de la performance, qui souhaitent examiner des moments historiques à la lumière du présent ou encore éclairer des feux du passé certains phénomènes contemporains. Réinterprétation critique de l'histoire, le *reenactment* peut être situé au croisement de la performance, du théâtre, de l'art brut, de l'art conceptuel et de la vidéo⁵.

Althea Thauberger, artiste installée à Vancouver, élabore depuis douze ans une œuvre qui joue avec la photographie, le film, la vidéo, la performance et avec le contexte d'événements publics. Ses projets puisent dans les possibilités et la poétique du document social ainsi que dans la capacité de transformer qu'a l'imaginaire collectif en regard des structures contemporaines du pouvoir. Le travail de l'artiste a récemment été montré à l'occasion d'expositions individuelles et collectives organisées par The Power Plant (Toronto), Audain Gallery (Vancouver), Vanc (Vancouver), Institute of Contemporary Art Overgaden (Copenhague) et la Biennale de Liverpool (2012). Elle vient de terminer une tournée, avec son film *Preuzmimo Benčić*, dans plusieurs villes des Balkans.

or to shed light, via the past, on contemporary phenomena. A critical reinterpretation of history, the re-enactment may be situated at the crossroads of theatre, art brut, conceptual art, and video.⁵

Participatory from the start, Thauberger's approach consists of "delegating"⁶ to certain social groups or specific communities – usually poorly represented in "official" history – the task of playing their own identity roles or calling upon professionals, in the context of works that she has conceived and structured. She has thus brought together the mentally and politically alienated⁷ in *Marat Sade Bohnice* (2012); residents from all social horizons in the Eastside neighbourhood of Vancouver for the *Carrall Street* project (2008); wives of American soldiers living on the Murphy Canyon military base in San Diego for the *Murphy Canyon Choir* (2005); and Abenakis whose language is no longer spoken for *Msaskok* (2012), a project performed on the U.S. border, in Stanstead, Quebec. Sensitive and complex, Thauberger's works have evolved into palimpsests over the years, as she has tackled larger-scale projects. With *Marat Sade Bohnice*, she has produced a work that raises, through the verbal joust between a Marat weakened by disease and a Sade at the height of cynicism, the

Thauberger's *Marat Sade* involves a prodigious superimposition of historical eras and events.

thorny question of the relevance of becoming engaged, through the pen, in transforming the political system so that it reflects the impossible value of equality for all.

The process that led to the production of *Marat Sade Bohnice* consisted of a series of five performances before the public in the Prádelna, an exhibition space devoted to the visual arts and contemporary performance that now occupies the former laundry room at Bohnice. Weiss's play, reprised by Thauberger, is articulated in two acts and thirty-three tableaux and is freely inspired by the biographies of the Marquis de Sade and Jean-Paul Marat. Sade, whose republican values had impelled him to join an early bourgeois revolutionary project, had had to fear the excesses of the Reign of Terror and of the people. Fallen into disgrace with Napoleon for writings judged immoral and subversive, he was incarcerated in 1801 in the Sainte-Pélagie prison, then transferred to Bicêtre, and finally interned in 1803, as "legally insane," in the Charenton asylum, which he never left.⁸ Thanks to his rank and his friendship with the director of the institution, François Simonet de Coulmier, who firmly believed in the therapeutic virtues of theatre, he was able to mount plays with the collaboration of the asylum patients. This is where Weiss imagined Sade, in 1808, conducting an imaginary dialogue with Marat about the legitimacy of the means employed to gain liberation from oppression and injustice, and staging, with the patients at Charenton, the assassination of Marat by the young Charlotte Corday – who associated Marat with the figure of the tyrant.

Among the people performing the fictional play are the patients and staff of Charenton, director Coulmier and his family, and Sade himself. Like Weiss's play, Thauberger's work intertwines threads of history that belong to separate registers. However, only Thauberger challenges the contemporary spectator, through the densification of history that it creates by cutting out and linking entire layers of the story of the class struggle. In a burst of colours, textures, improbable

D'emblée participative, l'approche préconisée par Althea Thauberger consiste à déléguer⁶ à certains groupes sociaux ou communautés distinctes – d'ordinaire mal représentés par la grande histoire – le soin de tenir leur propre rôle identitaire, ou encore à faire appel à des professionnels dans le contexte d'œuvres autrement conçues et structurées. Des aliénés⁷ mentaux et des politiques sont ainsi réunis dans l'œuvre *Marat Sade Bohnice* (2012); des résidents de tous horizons sociaux du quartier Eastside de Vancouver pour le projet *Carrall Street* (2008); des épouses de soldats étatsuniens vivant sur la base militaire de Murphy Canyon à San Diego à l'occasion de *Murphy Canyon Choir* (2005); ou encore des Abénaquis, dont la langue n'est désormais plus parlée couramment pour *Msaskok* (2012), un projet réalisé à la frontière canadienne à Stanstead, au Québec. Sensibles et complexes, les œuvres de Thauberger se sont muées en de véritables palimpsestes au fil des ans, à mesure que l'artiste s'est attaquée à des projets de plus grande envergure. Avec *Marat Sade Bohnice*, l'artiste a produit une œuvre qui soulève, à travers la joute oratoire entre un Marat affaibli par la maladie et un Sade au faite du cynisme, l'épineuse question de la pertinence de s'engager, par la plume, à transformer le système politique afin qu'il reflète l'impossible valeur de l'égalité pour tous.

Le processus qui a mené à la réalisation de *Marat Sade Bohnice* a consisté en une série de cinq représentations devant le public de la Prádelna, un espace de diffusion consacré aux arts visuels et à la performance actuelle, qui occupe désormais l'ancienne buanderie de l'hôpital de Bohnice. L'œuvre de Weiss, reprise par Thauberger, s'articule en deux actes et trente-trois tableaux et s'inspire librement de la biographie du marquis de Sade et de celle de Jean-Paul Marat. Sade, que ses valeurs républicaines avaient poussé à adhérer au projet révolutionnaire bourgeois de la première heure, avait eu à craindre les débordements de la Terreur et ceux du peuple. Tombé en disgrâce auprès de Napoléon pour des écrits jugés immoraux et subversifs⁸, il avait été incarcéré en 1801 à la prison Sainte-Pélagie, puis transféré à Bicêtre, pour finalement être interné, en 1803, en tant que *malade de la police*, à l'hospice de Charenton, dont il n'est jamais sorti. Son rang et son amitié pour le directeur de l'institution, François Simonet de Coulmier, qui croyait ferme aux vertus thérapeutiques du théâtre, lui avaient toutefois permis de monter des pièces avec la collaboration des patients de l'hospice. C'est là que Peter Weiss avait imaginé Sade conduisant, en 1808, un dialogue imaginaire avec Marat autour de la légitimité des moyens employés pour se libérer de l'oppression et de l'injustice et mettant en scène, avec l'aide des aliénés de Charenton, l'assassinat de ce dernier par la jeune Charlotte Corday – qui avait associé Marat à la figure du tyran.

Parmi les personnages interprétant la pièce fictive, on compte les patients et le personnel de Charenton, le directeur Coulmier, sa famille et Sade lui-même. À la manière de la pièce de Weiss, celle de Thauberger entrelace les fils d'histoires qui appartiennent à des registres distincts. Toutefois, l'œuvre la plus récente interpelle singulièrement le spectateur contemporain, par la densification de l'histoire qu'elle opère, découpant et reliant des pans entiers du récit de la lutte des classes. Dans un foisonnement de couleurs, de textures, de physiognomies improbables, et au son d'une cacophonie jouissive, l'ultime quête de l'homme pour la justice s'incarne à travers le dialogue qui anime Marat et Sade. Les enjeux que l'œuvre soulève trouvent leur écho ici et maintenant. Et Thauberger ne commet pas l'erreur de sous-estimer le



Althea Thauberger is a Vancouver-based artist who has been working in photography, film, video, performance, and public event-based works for the last twelve years. Her projects are invested in the possibilities and poetics of the social document, and of the transformative power of collective imagination vis-à-vis contemporary structures of power. Thauberger's work has recently been in group and solo exhibitions at The Power Plant (Toronto), the Audain Gallery (Vancouver), the Institute of Contemporary Art Overgaden (Copenhagen), and the 2012 Liverpool Biennial. She recently completed a multi-city Balkan screening tour of her film *Preuzmimo Benić*.

physiognomies, and joyful cacophony, humanity's ultimate quest for justice is embodied in the dialogue between Marat and Sade. The issues that the work raises are echoed in the here and now. And Thauberger does not commit the error of underestimating the audience: she assumes that spectators are lucid and wish to take part in an aesthetic, philosophical, and political reflection.

In this sense, *Marat Sade Bohnice* represents an important stage in the career of Thauberger, who is a leading artist on the contemporary art landscape. The setting of Weiss's play in Bohnice is a true tour de force, on which a whole new level of the work is constructed. It is so effervescent and dazzlingly rich that viewing it leaves us almost breathless. But above all, the work masterfully poses the question of repetition of history, its trajectory, and the role that social classes and individuals play in it. It updates the question of the emancipatory dimension of the revolution that Marat so vehemently defended. The people of Paris, played by the mad people in Charenton, cried out about injustice in 1808, and the patients of Bohnice denounced a system that ostracized them in 2012. *Marat/Sade Bohnice* brings to light, through impersonation and documentary, the fragility of people who find themselves gathered outside of history. *Translated by Kätthe Roth*



spectateur : elle présume de sa lucidité et de son désir de prendre part à une réflexion de nature esthétique, philosophique et politique.

Marat Sade Bohnice est en ce sens incontournable dans le parcours de Thauberger, qui s'impose comme une artiste phare du paysage de l'art contemporain. L'ancrage de la pièce de Weiss à Bohnice représente un véritable tour de force, sur lequel se construit un tout nouveau pan de l'œuvre. Son visionnement nous laisse presque à bout de souffle, tant son effervescence et sa richesse éblouissent. Mais, surtout, l'œuvre pose magistralement la question de la répétition de l'histoire, de sa trajectoire et du rôle qu'y tiennent classes sociales et individus. Elle réactualise la question de la dimension émancipatoire de la révolution que défendait Marat avec tant de véhémence. Le peuple de Paris, interprété par les fous de Charenton, crie toujours à l'injustice en 1808, et les patients de Bohnice dénoncent, en 2012, un système qui les a ostracisés. *Marat Sade Bohnice* rend visible, à travers la mascarade et le documentaire, la fragilité des êtres qui s'y trouvent rapprochés par-delà l'histoire.

Geneviève Chevalier est artiste, commissaire indépendante et stagiaire postdoctorale au sein du groupe de recherche et réflexion *Collection et impératif évènementiel (CIE/CO)*, dirigé par Johanne Lamoureux. Elle a effectué une thèse de doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) sur l'approche du commissariat situé. Chargée de cours à l'UQAM, elle a occupé dans le passé le poste de co-conservatrice de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke. Les projets qu'elle a réalisés en tant qu'artiste et commissaire ont été présentés dans divers lieux au Québec, en Ontario et à l'étranger.

1 J'ai privilégié ici l'emploi du terme anglais *reenactment*, à défaut d'un équivalent français, pour désigner cette forme récente de réinterprétation et de répétition critiques d'un événement historique ou d'une œuvre de fiction. Voir Sven Lütticken, « An Arena in Which to Reenact », dans S. Lütticken (dir.), *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 2005, p. 17-60. 2 Peter Weiss, *Marat-Sade*, traduit par Jean Baudrillard, Paris, L'Arche Éditeur, 2000 [1965]. 3 Michael Birkett (producteur), Peter Brook (réalisateur), avec la collaboration de la Royal Shakespeare Company, *Marat/Sade* [film], s. l., Marat Sade Productions, United Artists Corporation (distribution, 1967), c.1966, 116 min. 4 Marat a fondé et rédigé à lui seul l'entièreté du journal révolutionnaire *L'Ami du peuple*, publié quotidiennement, à quelques exceptions près, de 1789 à 1793. Voir Jean Massin, *Marat*, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1988, p. 93-103. 5 Adam E. Mendelsohn, « Be Here Now. On the Ultimate High – The Retrieval of History Through Re-enactment », *Art Monthly*, n° 300, octobre 2006, p. 13-16. 6 Je traduis ici librement le terme employé par Claire Bishop pour désigner des performances qui reposent sur la sous-traitance, c'est-à-dire l'embauche de performeurs – professionnels ou non – par un artiste, tout en référant également à la réalité de la mondialisation. Pour plus de détails, voir Claire Bishop, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », dans Claire Bishop (dir.), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres et New York, Verso, 2012, p. 219-239. 7 Le sentiment d'aliénation, qui engendre la sensation d'être étranger à soi-même ou à la société à laquelle on appartient, est l'apanage à la fois du fou et du pauvre, qu'amalgame brillamment la pièce de Weiss. 8 Certains de ces écrits auraient d'ailleurs été faussement attribués à Sade. Voir le cas du roman *Zoloé*, dont les propos étaient dirigés contre Joséphine, dans Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991, p. 586-588. Sade a été l'une des victimes de l'arbitraire et de l'illégalité qui ont caractérisé le règne de Napoléon. Incarcéré à vie sans jamais être officiellement inculpé, il n'a eu droit à aucune forme de procès. « [E]lle [l'autorité] refuse toute forme judiciaire : pas de jugement, pas d'informations contradictoires, pas de débats, pas d'instruction. » (Sade, cité dans Lever, *op. cit.*, p. 588)



People don't know how to be free - or at least I didn't know how to.

Geneviève Chevalier is an artist, independent curator, and postdoctoral intern with the research group *Collection et impératif évènementiel*, directed by Johanne Lamoureux. Chevalier has completed a doctoral dissertation in art studies and practices at the Université du Québec à Montréal (UQAM) on the approach of situated curating. A lecturer at UQAM, she was previously co-conservator at the Foreman Art Gallery of Bishop's University in Sherbrooke. Her work as an artist and curator has been presented in Quebec, Ontario, and abroad.

1 In artistic terms, a re-enactment is a recent form of reinterpretation and critical repetition of a historical event or work of fiction. See Sven Lütticken, "An Arena in Which to Reenact," in *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, ed. S. Lütticken (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2005), 17-60. 2 Peter Weiss, *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*, trans. Geoffrey Skelton and Adrian Mitchell (Woodstock, IL: The Dramatic Publishing Company, 1964). 3 Michael Birkett (producer) and Peter Brook (director), with the Royal Shakespeare Company, *Marat/Sade* [film], New York, Marat Sade Productions, United Artists Corporation (distribution, 1967), c. 1966. 4 Marat founded and wrote every word of the revolutionary newspaper *L'Ami du peuple*, published almost every day between 1789 and 1793. See Jean Massin, *Marat* (Aix-en-Provence: Éditions Alinéa, 1988), 93-103. 5 Adam E. Mendelsohn, "Be Here Now: On the Ultimate High – the Retrieval of History through Re-enactment," *Art Monthly*, no. 300 (October 2006): 13-16. 6 This term is employed by Claire Bishop to designate performances that are based on subcontracting – the hiring of performers, professional or not – by an artist, while also referring to the reality of globalization. See Claire Bishop, "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity," in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, ed. Claire Bishop (London and New York: Verso, 2012), 219-39. 7 The feeling of alienation, which generates the feeling of being a stranger to oneself or to the society to which one belongs, is the prerogative of both the insane person and the poor person, who are brilliantly amalgamated in Weiss's play. 8 Some of these writings were falsely attributed to him. See the case of the novel *Zoloé*, whose words were directed against Joséphine. Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991), 586-88. Sade was one of the victims of the arbitrary and the illegality that characterized Napoleon's reign. Incarcerated for life without ever being found officially guilty, he had no right to a trial. "[The authorities] rejected all legal form: no judgment, no contradictory information, no debates, no instruction." Sade, quoted in Lever, *Donatien*, 588 (our translation).

Vidéo Graphies

Programmation d'œuvres de Vidéographe
sur VisualcontainerTV.
Du 8 juin au 15 juillet sur www.visualcontainer.net
Une proposition de la commissaire Sonja Zlatanova



© Image de Bea de Visser, extrait du film *Chairs missing*

vidéographe
centre de création,
de diffusion et de distribution

4550, rue Garnier, Montréal, QC, H2J 3S7-514.521.2116 - www.videographe.qc.ca - info@videographe.qc.ca



daimon.qc.ca



Centre d'artistes en art actuel

BLOC 9
été / automne 2015

Francys Chenier
Suzanne FerlandL
Jean-Sébastien Vague



Jean-Sébastien Vague, *Premières Alliances, Tatouages*, 2011

www.praxisartactuel.org + praxis@praxisartactuel.org + 34 Blainville Ouest Sainte-Thérèse + 450-434-7648

RENCONTRE PHOTOGRAPHIQUE DU KAMOURASKA

LA PART DE L'AUTRE - 19 juin au 7 septembre 2015

COMMISSAIRE Baptiste Grison

EXPOSITIONS, CONFÉRENCES, TABLES RONDES, ATELIERS,
PROJECTIONS ET PARCOURS PHOTOGRAPHIQUES
DANS LES VILLAGES DU KAMOURASKA.

ARTISTES ET PROFESSIONNELS INVITÉS

Marcel Blouin, Ève Cadieux, Fernande Forest, Annabelle Fouquet,
Jérôme Guibord, Mona Hakim, Emmanuelle Hascoët
Emmanuelle Léonard, Steve Leroux, Franck Michel,
Jacinthe Robillard, Catherine Tremblay et plusieurs autres.

CENTRE D'ART DE KAMOURASKA

111, avenue Morel, Kamouraska | 418-492-9458 | www.kamouraska.org

Conseil des arts
et des lettres
Québec



CENTRE D'ART
DE KAMOURASKA



PHOTOGRAPHE DE L'ÉLÉGANCE

HORST

UNE EXPOSITION
EN EXCLUSIVITÉ
NORD-AMÉRICAINNE

DU 14 MAI
AU 23 AOÛT 2015



V&A

L'EXPOSITION EST ORGANISÉE
ET MISE EN CIRCULATION
PAR LE VICTORIA AND ALBERT
MUSEUM, LONDRES

MUSEE
McCORD

Muriel Maxwell, couverture du Vogue américain, 1^{er} juillet 1939
© Condé Nast / Succession Horst

OGILVY

LOEWS
HÔTEL VOGUE
MONTREAL

ELLE

MODE
DESIGN

LA VITRINE
COM
VOTRE
CUIVRE
CULTUREL

TOURISME /
MONTREAL

stm

fugues

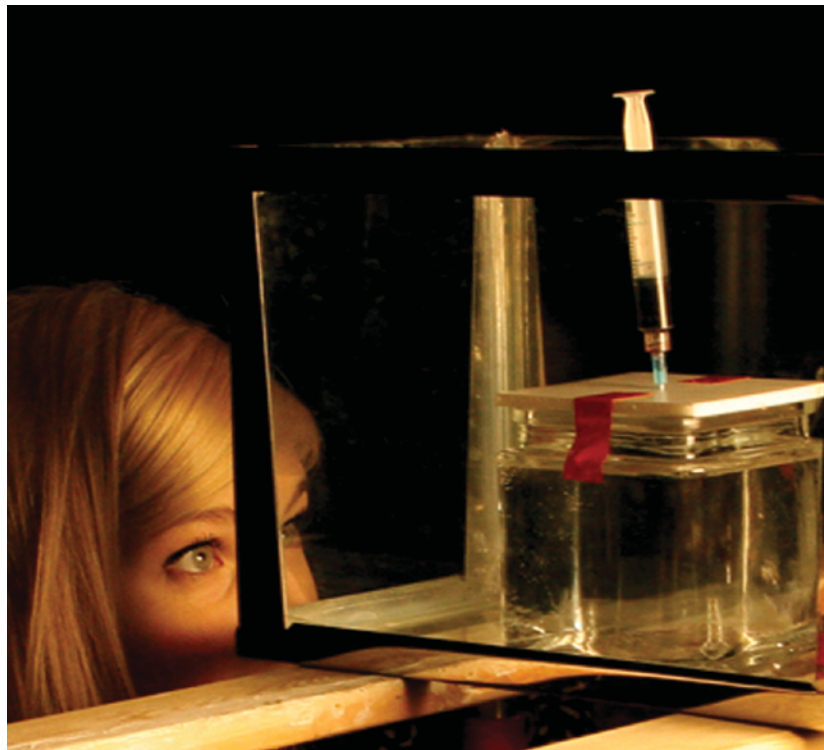
24

MONTREAL
GAZETTE

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTREAL

Montreal

Culture
et Communications
Québec



La Bande Vidéo

Centre en arts médiatiques

Expositions

Diffusions en ligne

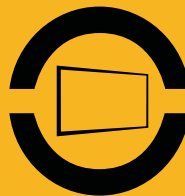
Résidences

Co-productions

Location d'équipements

Soutien à la distribution

Médiathèque en ligne :
mlbv.ca



Eugénie Paradis-Charette, résidence de création, 2012.

RENCONTRES
INTERNATIONALES DE LA
**PHOTO-
GRAPHIE**
EN GASPÉSIE



Identités et territoires

Identities and Territories

**Expositions
et installations**

EN PLEIN AIR ET À L'INTÉRIEUR, PARTOUT EN GASPÉSIE
DE LA MI-JUILLET À LA FIN SEPTEMBRE

2015

6^e édition
6th edition

**Tournée
des photographes**

RENCONTRES PUBLIQUES AUTOUR DE LA CRÉATION
DU 20 AU 23 AOÛT

Exhibits and Installations > Outdoors and indoors, everywhere in the Gaspé > Mid-July to late September

Photographer Tour > Get-togethers with the public on the subject of creation > August 20 to 23

» photogaspesie.ca

Conseil des arts
et des lettres

Québec 



Joachim Schmid, *Airline Meals*, de la série *Other People's Photographs*, 2008-2011, avec l'aimable autorisation de l'artiste © Joachim Schmid

Occurrence présente en collaboration avec Le Mois de la Photo à Montréal

Erik Kessels
All Yours

Joachim Schmid
Other People's Photographs

10 septembre au 17 octobre 2015

Commissaire invité Joan Fontcuberta
Vernissage 12 septembre 19 h



occurrence
ESPACE D'ART ET D'ESSAI CONTEMPORAINS

Ouvert du mardi au samedi (12h-17h)
5455 De Gaspé - espace 108
Montréal (Québec) H2T 3B3
www.occurrence.ca

OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEM-
PORAIN



Simon Menner
Images from the
Secret Stasi Archives
2010-2013
Épreuve numérique
couleur, encadrée
90 x 20 cm
© Simon Menner
and BStU 2013

Été-
Automne
2015

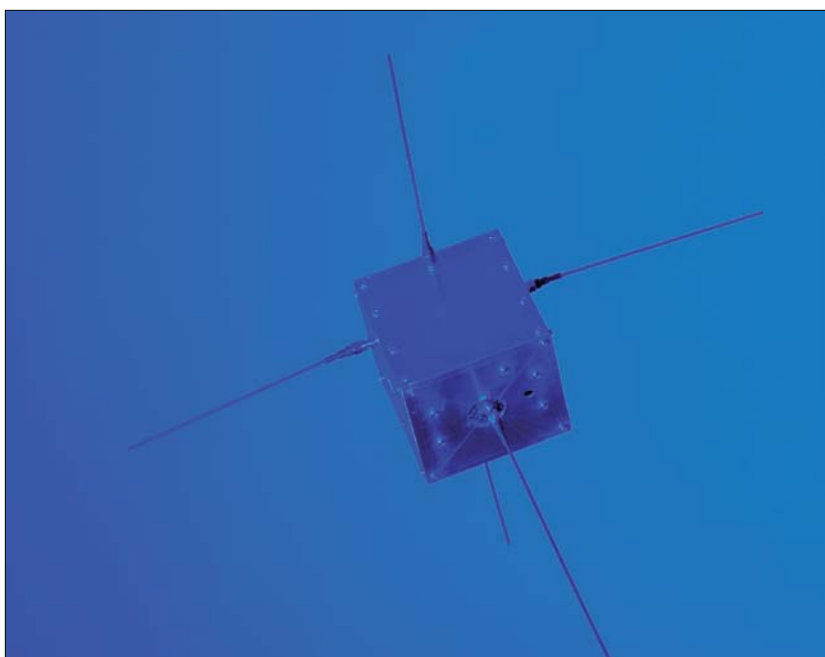
24 au 28
août
Colloque
Archi-féministes!
7^e Congrès
international
des recherches
féministes dans
la francophonie
(CIRFF), UQAM

12 septembre
au 17 octobre
Le Mois de la
Photo à Montréal
Roy Aden
(Vancouver)
Simon Menner
(Berlin)

14 novembre
au 19 décembre
Nicolas Lachance
Martin Dubé

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

tél. 514 874 1666
optica.ca



© Jean-Pierre Aubé, *Simulation d'un vol orbital*, 2014

Jean-Pierre Aubé
SATELLITES

ORANGE - 5e édition

Les Viscéraux
Une esthétique de la faim

Commissaire : André-Louis Paré

Commissaire expositions : Céline Mayrand
Commissaire art performance : Sylvie Tourangeau

23.05.2015 - 09.08.2015

12.09.2015 - 25.10.2015

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450.773.4209
www.expression.qc.ca
expression@expression.qc.ca

L'Agence TOPO s'affiche
avec une nouvelle vitrine d'exposition

Automne 2015 :

Carnets
Audrey-Maude
McDuff

Metafive
Steve
Heimbecker

make-A-move
Pat Badani

Cabinet de curiosités
Joseph Lefèvre

agence
TOPO

Pôle de création et de diffusion de Gaspé

www.AgenceTOPO.qc.ca
diffusion@agencetopo.qc.ca
Tel. : 514 279-8676

Hugo Nadeau, *Nous Aurons Montréal*, avril 2015

**CONTACT
TORONTO
20th ANNIVERSARY
MAY 2016**

**SCOTIABANK
CONTACT
PHOTOGRAPHY
FESTIVAL**

[visit scotiabankcontactphoto.com](http://scotiabankcontactphoto.com)

BNLMTL 2014: L'AVENIR (LOOKING FORWARD)

Géopolitique et stratégies institutionnelles

LOUIS CUMMINS

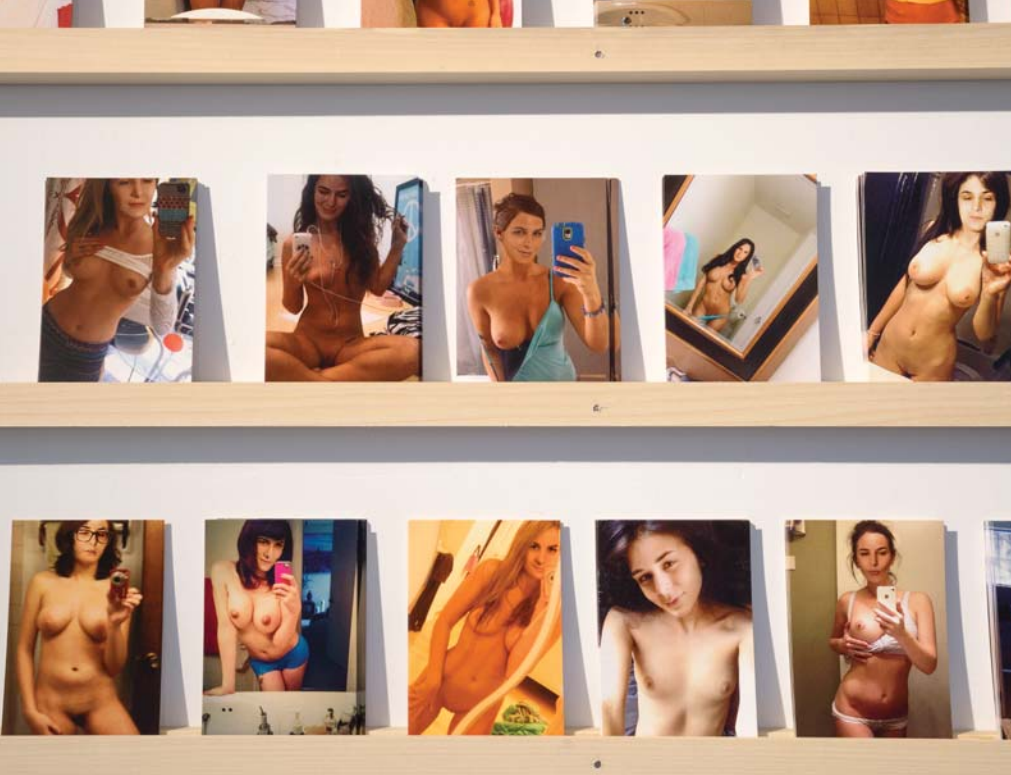


Étienne Tremblay-Tardif
Matrice signalétique pour la réfection de l'échangeur Turcot, 2009-2020, 2014
 impressions numériques sur tissus, portfolio, projections vidéo et éléments sculpturaux / digital prints on fabrics, portfolio, video projections, and sculptural elements
 photo: Guy L'Heureux, BNLMTL

En invitant des artistes tels que Lawrence Weiner et Krzysztof Wodiczko, deux pionniers de l'art conceptuel qui, dès la fin des années 1960, ont su allier art et militantisme social, les commissaires de la Biennale de Montréal 2014 ont clairement campé leur position¹: l'art qu'on a décidé de montrer n'est pas celui qui se réfugie dans l'exploration des différentes possibilités formelles d'un médium, ni celui qui se présente comme une réflexion ironique ou critique sur le modernisme et ses institutions, ni celui pour qui les enjeux sociaux de l'art portent essentiellement sur les questions identitaires, ni celui qui fait l'apologie de la société de consommation ou qui en fait la critique, et bien moins celui pour lequel les pratiques consistent à explorer les méandres de l'inconscient à la recherche d'un soi profond et tourmenté. Même les pratiques émergentes comme l'art sonore et les installations immersives ont été écartées au profit de la vidéo « narrative » et des installations « didactiques » qui tiennent un discours explicite sur le monde et ses possibles. D'emblée, on a cherché à montrer des œuvres qui tentent d'agir sur lui (comme on disait dans les années 1960 et 1970) tout en se demandant ce qui peut maintenant advenir. Pour les commissaires, il s'agissait donc de faire valoir des pratiques artistiques qui se positionnent dans le présent en regardant vers l'avenir, ce qui peut prendre plusieurs formes, certaines pratiques étant plus optimistes, alors que d'autres sont plus cyniques, certaines plus personnelles, d'autres plus collectives, d'autres encore plus transcendantes, certaines incitant à l'action, d'autres à la réflexion. Quoiqu'il en soit, on a cherché à montrer comment l'art pouvait transformer le monde et, dans cette visée, comment des pratiques, forcément locales et éphémères, pouvaient avoir une incidence plus globale.

Dans la perspective d'un repositionnement éventuel de Montréal comme l'un des lieux internationaux de l'art contemporain, la synergie qui a été créée entre le Musée d'art contemporain et la Biennale de Montréal ainsi que la participation de différents organismes dédiés à la diffusion de l'art et de la culture² confirment que la collaboration entre différentes institutions est parfois préférable à la compétition potentiellement stérile qui s'installe trop souvent entre elles. L'édition de 2014 de la Biennale représente à cet égard un succès significatif en tirant parti de l'unification des ressources, et ce, au moment où le changement de garde à la direction des deux institutions laisse présager un renouvellement souhaitable et bienvenu des perspectives et des orientations artistiques montréalaises. Cependant, on doit souligner que cette fusion s'est faite au détriment de la Triennale québécoise, qui





Jillian Mayer
400 Nudes, 2014
 cartes / cards
 13 x 9 cm (chacune / each)
 permission de / courtesy of David Castillo Gallery, Miami
 photo: Guy L'Heureux, BNLMTL

n'aura connu que deux éditions, en 2008 et en 2011, et qu'on aura ainsi reléguée aux oubliettes; cela affectera indubitablement la compréhension et la connaissance que nous pourrions avoir des pratiques artistiques québécoises. Qui d'autre que le Musée d'art contemporain de Montréal prendra la relève et assumera cette responsabilité collective qui nous incombe de faire état des pratiques qui ont cours ici? On doit se poser la question.

Dans le texte d'intention qu'il signe et dans les entrevues qu'il accorde à la presse, le co-commissaire Gregory Burke semble considérer Montréal comme une ville dont les aspirations nationales et culturelles se sont incarnées tant dans l'Expo 67 avec ses promesses techno-scientifiques que dans les actions du FLQ (Front de libération du Québec), qui ont eu pour effet de faire fuir les sièges sociaux des grandes entreprises vers Toronto et changé à tout jamais la réalité montréalaise. Pour lui, ces tensions entre les aspirations modernistes qui appartiennent à un passé désormais révolu s'inscrivent maintenant dans un ensemble beaucoup plus important de tensions économiques, géopolitiques et écologiques³. Pour illustrer son propos, il évoque notamment les enjeux entourant la question de l'Arctique dont font état les œuvres de plusieurs artistes montréalais (Richard Ibghy et Marilou Lemmens, Hajra Waheed et Arctic Perspective Initiative) qui jouissent d'une reconnaissance à l'étranger mais qui sont pourtant méconnus ici. Que doit-on comprendre de cette déclaration? De toute évidence, il semble bien que la Biennale de Montréal soit devenue une institution canadienne aux visées internationales qui se soucie peu du milieu qui l'a vue naître, qui l'a soutenue et qui l'anime encore.

Dans une certaine mesure, cette position a partie liée avec l'orientation éditoriale de la Biennale. Il n'y a pas si longtemps, on associait les enjeux sociaux qui se manifestaient dans le champ

Emmanuelle Léonard
 image fixe tirée de / still image from
Postcard from Bexhill-on-Sea, 2014
 installation vidéo monobande avec son /
 single-channel video installation
 15 min, voix / voices: Édith Paquet et / and Étienne Rouillard



Geopolitics and Institutional Strategies

By including artists such as Lawrence Weiner and Krzysztof Wodiczko, two pioneers of conceptual art who, in the late 1960s, combined art and social activism, the curators of the Biennale de Montréal 2014 clearly staked out their position:¹ the art that they had decided to show was not art that takes refuge in exploration of the different formal possibilities of a medium, nor that which is presented as an ironic reflection on or critique of modernism and its institutions, nor that for which the social issues of art bear essentially on questions of identity, nor that which apologizes for or critiques consumer society, nor that which probes the meanders of the unconscious searching for a deep and tormented self. Even emerging practices such as sound art and immersive installations were put aside in favour of “narrative” video and “didactic” installations that hold an explicit discourse on the world and its potentialities. Above all, the curators sought to show works that attempt to “act on it” (as they said in the 1960s and 1970s) while posing questions about what might happen now. The idea was thus to highlight art practices that are positioned in the present and looking toward the future – a future that may take different forms, with some artists being more optimistic while others are more cynical, some more personal, others more collective, even others more transcendental; some encouraging action, others, reflection. In any case, the curators sought to show how art could transform the world and, in this regard, how practices, inevitably local and ephemeral, could have a more global impact.



Thomas Hirschhorn
Touching Reality, 2012
 image fixe tirée d'une vidéo muette /
 still image from a silent video
 5 min

permission de / courtesy of la Galerie Chantal Crousel, Paris



de l'art à des questions identitaires : présence des cultures autochtones, appartenance ou orientation sexuelles, affiliations culturelles et libération nationale. Tous ces enjeux sont désormais subordonnés à des questions plus globales comme le réchauffement planétaire et les migrations de populations, l'accumulation et la circulation exponentielles de données informatiques, la mutation considérable des modes de communication et de la culture, la spéculation financière et commerciale, la prolifération des dispositifs de surveillance.

Dans le hall d'entrée du MACM, les œuvres d'Étienne Tremblay-Tardif et de Jillian Mayer suggèrent que le parcours conceptuel de la Biennale portera sur des questions sociales et culturelles. En effet, l'installation de Tremblay-Tardif, qui nous ramène en 1967, au moment de la construction de l'échangeur Turcot à Montréal, qui est aujourd'hui dans un état de délabrement presque apocalyptique (comme quoi les utopies modernistes d'hier ne sont plus que ruines), et les reconstitutions photographiques de nus féminins trouvés sur Internet tirées par Mayer en cartes postales que le visiteur peut apporter chez lui sont toutes deux assez emblématiques de notre époque. Toutefois, la dimension sociologique s'estompe quand, dans un cubicule situé juste à côté, une vidéo d'Emmanuelle Léonard, *Postcard from Bexhill-on-Sea*, diffuse en voix hors champ des conversations plus personnelles de vieillards sur fond d'images de la mer. Ces voix commentent le sens qu'a l'avenir quand il ne reste plus beaucoup de temps à vivre. Il est bien sûr question de l'avenir, mais dans un sens plus existentiel ou métaphysique que dans l'approche plus politique des artistes précédents.

Si un titre veut dire quelque chose, sur le plan institutionnel, on peut à la fois se réjouir et se désespérer de ce qu'il annonce : la synergie nouvelle entre les institutions montréalaises sera sans doute positive, mais les enjeux soulevés par ce groupement d'œuvres au caractère néo-conceptuel très marqué se présentent sur un fond culturel et social fort sombre. En outre, à l'image de ces animaux gisant au sol, qui semblent plus morts qu'empaillés et qu'Abbas Akhavan a disséminés tout au long du parcours de

With a view to eventually repositioning Montreal as an international contemporary art city, the Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) and the Montreal Biennale, along with various organizations devoted to dissemination of art and culture,² worked well together, confirming that collaboration among institutions is sometimes preferable to the potentially sterile competition that too often arises among them. The 2014 edition of the Biennale represents, in this sense, a significant success in having drawn on unified resources, at a time when the changing of the guard at the top of both institutions prefigured a desirable and welcome renewal of artistic perspectives and orientations in Montreal. However, it must be said that this merger was made to the detriment of the Triennale québécoise, which had only two editions, in 2008 and 2011, and has been relegated to oblivion; this will no doubt affect the comprehension and knowledge that we could have of Quebec art practices. Who will take over from the MACM and assume the important collective responsibility of bringing Quebec artists to the fore? We are left to wonder.

In the letter of intention signed by co-curator Gregory Burke and in the interviews that he granted to the press, he seems to consider Montreal a "locality" whose national and cultural aspirations are embodied both in Expo 67, with its techno-scientific promises, and in the actions of the Front de libération du Québec, which had the effect of sending the head offices of large corporations fleeing to Toronto and changing forever the reality of Montreal. In Burke's view, the tensions between the modernist aspirations that belong to a bygone past are now inscribed within a much larger group of economic, geopolitical, and ecological tensions.³ To illustrate his idea, he evoked the issues involving the Arctic, the subject of artworks by a number of Montreal artists (Richard Ibhgy and Marilou

Ursula Biemann
Deep Weather, 2013
 image fixe tirée d'une vidéo
 monobande avec son / still image
 from a single-channel video with sound
 9 min
 permission de l'artiste / courtesy of the artist



...on a cherché à montrer comment
 l'art pouvait transformer le monde et, dans
 cette visée, comment des pratiques, forcément
 locales et éphémères, pouvaient avoir
 une incidence plus globale.

l'exposition, on dirait que, dans une sorte d'empressement à vouloir tourner la page et à renouveler notre univers artistique, une nouvelle garde est en train de redéfinir l'actualité suivant des formes frappées du sceau de l'austérité. Ce à quoi les œuvres de la Biennale se réfèrent (migrations, engouement pour la spéculation, etc.), ce sont des états de fait qu'on ne peut ignorer. Mais il faut se demander si les œuvres qui traitent de ces questions de manière aussi aride peuvent apporter quelque chose de plus à une conscience collective déjà en alerte. En revanche, une œuvre de l'exposition comme celle d'Ursula Biemann, *Deep Weather*, possède une charge visuelle et conceptuelle assez puissante pour servir d'exemple, malgré le commentaire en voix hors champ qui semble nous être chuchoté à l'oreille : la vidéo établit une relation entre l'exploitation des mines de sables bitumineux de l'Alberta et ses impacts sur différents écosystèmes, tant locaux que planétaires ; sa force tient surtout à ces images où l'on voit en zoom arrière une multitude de Bengali jetant des sacs de sable à la mer pour construire des digues afin de contrer désespérément l'inondation de leurs terres.

Les œuvres sélectionnées par les commissaires de la Biennale de Montréal sont verbeuses, ce qui n'implique pas au bout du compte qu'elles aient un effet réel sur le spectateur. Est-ce à dire,



Emmanuelle Léonard
Sœur Marie-Paule Arsenault
 de / from *La Providence*, 2014
 installation vidéo monobande avec son /
 single-channel video installation with sound
 29 min, voix / voice: Aleck Guès

Lemmens, Hajra Waheed, and Arctic Perspective Initiative) who have received recognition abroad but are not well known in Quebec. How should we understand this statement? Apparently, it seems that the Montreal Biennale has become a Canadian institution with international ambitions that is little concerned with the community that gave it birth and is still keeping it alive.

To a certain extent, this position matches the editorial orientation of the Biennale. Not so long ago, the social issues manifested in the art field were associated with identity-related questions: the presence of Aboriginal cultures, sexual belonging or orientation, cultural affiliations, and national liberation. All of these issues are now subsumed under more global questions, such as climate change and population migrations, the exponential accumulation and circulation of computer data, the considerable changes to modes of communication and culture, financial and commercial speculation, and the proliferation of surveillance devices.

In the lobby of the MACM, works by Étienne Tremblay-Tardif and Jillian Mayer suggest that the conceptual trajectory of the Biennale will involve social and cultural questions. In fact, Tremblay-Tardif's installation, which takes us back to 1967, at the time of construction of the Turcot exchange – a Montreal expressway interchange that is now in a state of almost-apocalyptic deterioration (just as yesterday's modernist utopias are now nothing but ruins) – and the photographic reconstruction of female nudes found on the Internet printed by Mayer on postcards that visitors can take home are both quite emblematic of our times. However, the sociological dimension is toned down in a cubicle situated nearby, where a video by Emmanuelle Léonard, *Postcard from Bexhill-on-Sea*, features the off-screen voices of old people in intimate conversations against a background of images of the ocean. The voices are commenting on the sense of the future when there is no longer long to live. Of course, this is indeed about the future, but in a more existential or metaphysical sense than in the more political approach of the preceding artists.

If a title wants to say something, on an institutional level, one can be both pleased and depressed about what the title of this

Krzysztof Wodiczko

Homeless Projection: Place des Arts, 2014
projection vidéo avec son sur le / video
projection with sound on Théâtre Maisonneuve
15 min
Musée d'art contemporain de Montréal
permission de / courtesy of Galerie Lelong, New York
photo : Kes Tagney

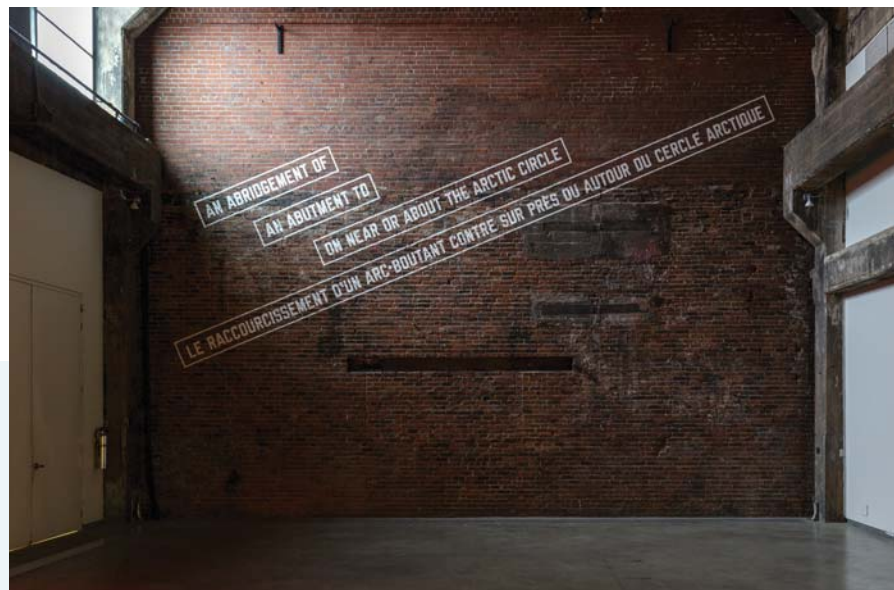


comme le suggère Mark Lanctôt à propos de la vidéo de Thomas Hirschhorn dans le catalogue de la Biennale, que, contrairement à ce que croyait la génération précédente, les images « ne sont que rebus dans les décombres du spectaculaire et du sensationnel⁴ »? Aujourd'hui, bien sûr, nous sommes emportés dans des tourbillons d'images auxquelles nous serions devenus insensibles. Est-ce dire pour autant que les textes, les mots, les paroles et les sons n'auraient pas subi le même sort? Nous sommes tous pris dans un chaos extrêmement complexe d'images, de textes, de données informatiques qui circulent morcelés dans des flux incessants et violents. Et dans ces flux, le temps, comme on l'imaginait avec un présent, un passé et un avenir, n'existe plus.

—
Louis Cummins est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de la City University of New York (2003). Il est à la fois un auteur, un artiste multimédia qui s'intéresse aux installations immersives et un théoricien et critique d'art. Il a publié plusieurs essais de catalogues et des articles dans différentes revues consacrées aux arts visuels et médiatiques. Il est commissaire d'exposition et crée des vidéos et des installations interactives et immersives.

Lawrence Weiner

*An Abridgement of an Abutment to on Near
or About the Arctic Circle, 1969-2014, 2014*
peinture sur mur / paint on wall, installation
photo : Guy L'Heureux, BNLMTL



The idea was thus to highlight art practices that are positioned in the present and looking toward the future . . .

show announces: the new synergy among Montreal institutions will no doubt be positive, but the issues raised by the grouping of markedly neo-conceptual works in this exhibition are presented against a dark cultural and social background. Furthermore, like the lifeless animals – seemingly more dead than stuffed – that Abbas Akhavan has strewn along the exhibition path, one might say that in a sort of rush to turn the page and renew our artistic world, a new guard is in the process of redefining the current era following the forms struck under the seal of austerity. What the artworks in the Biennale refer to (population migrations, obsession with speculation and so on) are facts that we cannot ignore. But we must wonder if artworks that deal with these questions in such a dry manner can contribute anything new to a collective conscience already on alert. On the other hand, a work such as Ursula Biemann's *Deep Weather* has a powerful enough visual and conceptual impact to serve as an example, despite the off-screen voice that seems to whisper in our ear: the video establishes a relationship between oil-sands mine operations in Alberta and their impacts on different ecosystems, both local and global. The work's strength has to do mainly with the images that we see in a zoom-out: a crowd of Bengalis throwing bags of sand into the sea to build dikes, in a desperate attempt to prevent flooding of their land.

The works selected by the curators of the Montreal Biennale are verbose, but their ultimate impact on viewers is debatable. Does this mean, as Mark Lanctôt suggests in the biennale catalogue when he discusses Thomas Hirschhorn's video, that, contrary to what the preceding generation believed, images "are nothing but dregs in the rubble of the spectacular and sensational?"⁴ Today, of

Hito Steyerl
 image tirée de / image from *Liquidity Inc.*, 2014
 installation vidéo HD monobande avec son /
 single-channel video installation with sound
 30 min
 permission de / courtesy of Wilfried Lentz, Rotterdam



Abbas Akhavan
Fatigues, 2014
 renard empaillé / stuffed fox
 photo: Guy L'Heureux, BNLMTL



1 Du 22 octobre 2014 au 4 janvier 2015, la Biennale de Montréal 2014 était présentée au Musée d'art contemporain de Montréal ainsi que dans divers sites partenaires. Peggy Gale, commissaire indépendante autrefois liée à l'institution torontoise Art Metropole, et Gregory Burke, ancien directeur de The Power Plant à Toronto, en ont conçu le projet initial. En 2013, Lesley Johnstone et Mark Lanctôt se sont joints à l'équipe de départ après que le Musée d'art contemporain de Montréal eut décidé de saborder son propre projet de Triennale québécoise. Sylvie Fortin, la directrice artistique de la Biennale de Montréal, s'est ajoutée à l'équipe après que Nicole Gingras eut donné sa démission. 2 VOX, la Fonderie Darling, SBC, Parisian Laundry, l'Arsenal, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Quartier des spectacles et quelques autres sites moins attendus. 3 Voir le texte de présentation signé par Gregory Burke dans le catalogue de la Biennale de Montréal 2014: « En bout de ligne, notre exposition vise à faire un retour en arrière, à partir de possibles futurs, pour examiner le présent et aborder les rapports entre le local et le mondial dans ce contexte. » BNLMTL 2014. *L'avenir (looking forward)*, catalogue, Montréal, La Biennale de Montréal, 2014, p. 9. Le commissaire discute plus en détail de son point de vue à ce sujet dans une entrevue dans *Art Review*: artreview.com/previews/the_biennial_questionnaire_gregory_burke (consulté le 19 décembre 2014). 4 Mark Lanctôt, « Thomas Hirschhorn, Touching Reality », BNLMTL 2014. *L'avenir (looking forward)*, op. cit., p. 56.

course, we are drowning in whirlpools of images to which we have become inured. Is it possible that texts, words, speech, and sounds have suffered the same fate? We are all caught up in an extremely complex chaos of images, texts, and data that circulate in packets in incessant, turbulent flows. And in these flows, time, as we imagined it – with a present, a past, and a future – no longer exists.
Translated by Käthe Roth

Louis Cummins holds a doctorate in art history from City University of New York (2003). He is an author, a multimedia artist who creates immersive installations, and an art theoretician and critic. He has published catalogue essays and articles in visual and media arts magazines. He is an exhibition curator and creates interactive and immersive videos and installations.

1 From October 22, 2014, to January 4, 2015, the Biennale de Montréal 2014 was presented at the Musée d'art contemporain de Montréal and at various partner sites. Peggy Gale, an independent curator previously connected with Art Metropole in Toronto, and Gregory Burke, former director of The Power Plant in Toronto, came up with the initial plan for the present edition of the Biennale de Montréal. In 2013, Lesley Johnstone and Mark Lanctôt joined the team after the Musée d'art contemporain de Montréal decided to scuttle its Triennale québécoise project. Sylvie Fortin, artistic director of the Biennale de Montréal, joined the team after Nicole Gingras resigned. 2 VOX, the Darling Foundry, SBC, Parisian Laundry, L'Arsenal, the Montreal Museum of Fine Arts, the Quartier des spectacles, and a few other less expected sites. 3 See Gregory Burke's introduction in the catalogue for the 2014 Montreal Biennale: "In the end, our exhibition aims to turn to the past, from possible futures, to examine the present and address the relationships between the local and the global in this context." BNLMTL 2014; *L'avenir (Looking Forward)*, catalogue (Montreal: La Biennale de Montréal, 2014), 9 (our translation). Burke discusses his point of view on this subject in greater detail in *Art Review*, accessed December 19, 2014, artreview.com/previews/the_biennial_questionnaire_gregory_burke. 4 Mark Lanctôt, "Thomas Hirschhorn, Touching Reality," BNLMTL 2014; *L'avenir (Looking Forward)*, catalogue (Montreal: La Biennale de Montréal, 2014), 56 (our translation).

UNE « SAISON PHOTO » AU MNBAQ

Quelle photographie au musée ?

PIERRE DESSUREAULT

La querelle qui s'est développée, au cours du XIX^e siècle, entre peinture et photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions respectives, nous paraît aujourd'hui abstraite et confuse¹.

Est-ce à dire que cet énoncé de Walter Benjamin, datant des années 1930, clôt définitivement le débat et que dorénavant la photographie trouve naturellement sa place dans les musées ? C'est cette question que soulève la « Saison photo » présentement en cours au Musée national des beaux-arts du Québec, laquelle propose trois expositions aussi disparates que le reportage réalisé au Québec en 1950 par la photojournaliste américaine Lida Moser, qu'une sélection de photographies de personnalités en vue réalisées par la vedette rock Bryan Adams et qu'un ensemble d'œuvres tirées de la collection du Musée.

Moser. À l'été 1950, le magazine *Vogue* commande à la photographe new-yorkaise Lida Moser² un reportage sur le Canada³. Dès son arrivée à Montréal, elle rencontre Paul Gouin, conseiller culturel du premier ministre Duplessis, qui l'introduit dans les milieux culturels montréalais et l'invite à l'accompagner dans une tournée qui les mènera à Québec, à l'île d'Orléans, dans Charlevoix, en Gaspésie et dans le Bas-Saint-Laurent en compagnie de l'écrivain Félix-Antoine Savard et de l'ethnologue Luc Lacourcière.

Le reportage de Moser se présente selon les canons du genre : une trentaine de photographies réparties sur six pages sont accompagnées de courts textes qui s'attachent à une vision impressionniste et convenue du Canada. La moitié des photographies retenues par les rédacteurs portent sur le Québec et l'essentiel du sujet est constitué de portraits de personnalités canadiennes auxquels se greffent quelques vues du Nouveau-Brunswick et du Québec ainsi que quelques traces d'urbanité entrevues à Toronto et à Hull. Bien que produit selon les règles de l'art, le reportage de Moser ne se démarque, ni par sa forme, ni par sa démarche, de la production de l'époque.

Une tout autre approche est adoptée en 1975 pour la publication d'un vaste ensemble de photographies de Moser dans *Perspectives*⁴, le supplément illustré inséré dans les principaux quotidiens du Québec. Cette reformulation fait la part belle à la photographie et s'attache à l'éventail complet des images réalisées lors du périple québécois de la photographe. Qu'il s'agisse de vues urbaines de Québec et Montréal, d'un aperçu de la culture

“PHOTO SEASON” AT THE MNBAQ

What Photography for the Museum?

The nineteenth-century dispute over the relative artistic merits of painting and photography seems misguided and confused today.¹

Does Walter Benjamin's statement, dating from the 1930s, put a final stop to the debate over whether photography naturally belongs in museums? This is the question raised by the “photo season” currently underway at the Musée national des beaux-arts du Québec, which features three widely disparate exhibitions: a series of pictures of the province taken by American photojournalist Lida Moser in 1950, a selection of photographs of celebrities by rock star Bryan Adams, and a group of works drawn from the museum's collection.

Moser. In the summer of 1950, *Vogue* commissioned New York photographer Lida Moser² to produce a report on Canada.³ When she arrived in Montreal, she met Paul Gouin, cultural advisor to Premier Duplessis, who introduced her to the city's cultural communities and acted as her tour guide; they travelled to Quebec City and île d'Orléans, the Charlevoix region, the Gaspé, and the Lower St. Lawrence in the company of writer Félix-Antoine Savard and ethnologist Luc Lacourcière.

Moser's photo essay was presented according to the canons of the genre: thirty photographs on six pages were accompanied by short texts that gave an impressionistic and conventional vision of Canada. Only half of the photographs chosen by the editors were taken in Quebec, and essentially the piece involved portraits of Canadian figures along with a few views of New Brunswick and Quebec, along with a few traces of urban life shot in Toronto and Hull. Produced within the rules of art, Moser's report stood out neither for its form nor for its approach to production at the time.

A completely different approach was used in 1975, when a large number of Moser's photographs were published in *Perspectives*,⁴



Lida Moser
Vue des îles du Bic, 1950
 BAnQ (F72851D1P1615)



Bryan Adams
Amy Winehouse, Musique, 2007



Nicolas Baier
Sas, 2005, 2008-2010
 impression jet d'encre /
 inkjet print
 290 x 137 cm
 photo: Idra Labrie, MNBAQ

populaire ou de portraits de personnalités, pour Pierre Gascon, le rédacteur en chef du magazine, le tout peint une fresque complexe d'un passé encore récent. Sa construction de cette nouvelle présentation procède d'une vision façonnée de l'intérieur qui met en lumière sa propre familiarité avec le sujet. Les quelques textes d'accompagnement se bornent à circonstancier les images ou à identifier les volets du reportage.

En 1978, un ensemble de tirages est exposé au Musée McCord, puis, en 1982, paraît *Québec à l'été 1950*⁵, un ouvrage regroupant les photographies de Moser et un texte de l'écrivain Roch Carrier. Nous nous trouvons ici devant un fort livre qui, comme son titre l'indique, constitue un document sur un temps révolu. La narration de Carrier – qui jamais ne fait allusion aux images reproduites – égrène ses souvenirs de l'époque. Bien que les photographies, agencées en suites thématiques et la plupart du temps recadrées pour créer un rythme propre au livre, aient été choisies pour leur qualité tant documentaire que photographique, le récit visuel qu'elles composent ne s'écarte jamais de la description d'un temps et d'une culture marqués par le poids de la tradition.

Le déplacement vers le musée propose une nouvelle lecture des photographies en créant un espace de réception qui les réinvente en les inscrivant dans une continuité qui est non plus celle du récit du magazine ou du livre, mais celle du parcours de l'exposition. La commissaire a choisi, comme fil conducteur, de reconstituer le périple de Moser au Québec. Pour ce faire, elle est retournée au matériel d'origine du reportage : les négatifs et les tirages conservés à Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Des quelque 1700 photographies réalisées, elle en a retenu près de 200, auxquelles elle a joint pages de magazines, numérisations des reportages publiés, correspondance et planches-contacts. Ces ressources contextuelles redonnent aux images l'épaisseur que le

the illustrated supplement inserted in Quebec's main dailies. This reformulation prominently featured the photographs, offering a complete range of the images made during Moser's trip through Quebec: urban views of Quebec City and Montreal, an overview of popular culture, and portraits of celebrities that, in the view of Pierre Gascon, the magazine's editor-in-chief, painted a complex portrait of a still-recent past. This new presentation resulted from Gascon's multifaceted vision from within and familiarity with the subject. The few accompanying texts were limited to providing details on the images or identifying aspects of the photo essay.

In 1978, a group of Moser's prints was displayed at the McCord Museum, and in 1982 the book *Québec à l'été 1950*⁵ was published, combining her photographs and an essay by writer Roch Carrier. It is a strong book that, as its title indicates, documents a bygone time. Carrier's narrative – which never alludes to the images reproduced – is permeated with his memories of the period. Although the photographs, arranged in thematic series and most reframed to create a rhythm specific to the book, were chosen as much for their documentary as their photographic quality, the visual story that they tell never wavers from a description of a time and culture weighed down by tradition.

The shift toward the museum offers a fresh reading of the photographs by creating a new space for reception that reinvents them by placing them within a context that is not a magazine story or a book but a path through an exhibition. The curator re-created Moser's trip through Quebec. To do this, she returned to the original material behind the photo essay: the negatives and prints conserved at the Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Of the some 1,700 photographs made, she chose almost two hundred, with which she associated pages from magazines, digital versions of published stories, correspondence, and contact sheets. These

passage du temps a accumulé à leur surface, forte de leur contenu, de la manière de la photographe et des usages du temps, tout autant que des pratiques culturelles et des schémas interprétatifs qui se sont succédé et ont jeté des éclairages ponctuels sur leur sens premier.

La plupart des tirages retenus ont été produits par Moser entre 1950 et 1994, à l'exception de 59 d'entre eux, qui ont été réalisés pour l'exposition à partir des négatifs originaux. Il fait partie de ce type de recontextualisation d'archives de tirer des épreuves de négatifs offrant une qualité visuelle exceptionnelle qui avaient jusque-là été laissés pour compte. Car la photographie, objet infiniment reproductible, met à mal la notion chère à l'histoire de l'art voulant que seul l'auteur soit apte à déterminer le rendu définitif du tirage. Par ailleurs, comme tous les artefacts, les tirages photographiques possèdent une histoire et il aurait été plus conforme à la méthodologie actuelle que le Musée indique, pour chaque photographie, s'il s'agit d'un tirage d'époque ou contemporain, plutôt que de se contenter d'une notice générale en début d'exposition.

La reconstitution du parcours de la photographe qui charpente l'exposition fait ressortir la présence et le rôle de ses guides – ces personnes qui lui ont ouvert des portes – ont organisé des rencontres, l'ont dirigée vers des endroits typiques, par l'intermédiaire de portraits en situation qui laissent entrevoir leur influence sur

L'histoire de la photographie au Québec est un champ d'études où presque tout reste à faire.

la vision de Moser. Cela est manifeste dans la section consacrée aux conteurs et conteuses où l'on voit le travail de collecte de Lacourrière au moyen de portraits de quelques-uns de ses informateurs, accompagnés d'enregistrements réalisés sur le terrain. Cette section nous en apprend finalement plus sur les méthodes de l'ethnologue que sur la démarche de la photojournaliste, dont les portraits paraissent ici accessoires.

L'exposition accumule les documents et peint – tout comme les reportages et le livre – un portrait détaillé du périple de la photojournaliste au Québec, mais noie les trop rares photographies exemplaires d'un vocabulaire photographique fort dans une fresque sociale qui multiplie les images de qualité moyenne donnant la vedette à l'anecdote et au pittoresque facile.

Adams. Parallèlement à sa carrière de chanteur, Bryan Adams⁶ réalise des portraits « d'acteurs, de mannequins et de vedettes⁷ » pour le compte des magazines *Vogue*, *Harper's Bazaar* et *Elle*. Alors qu'à l'époque où travaillait Moser le photojournalisme s'attachait à des sujets d'intérêt général et à rendre compte de l'actualité, les illustrés d'aujourd'hui s'intéressent en priorité à la vie des gens riches et célèbres. Il s'agit de vendre un produit : la notoriété basée sur la visibilité de personnalités qui se disputent la une des publications spécialisées grâce à leur image, que taille sur mesure le portrait photographique.

Pour ce faire, Adams déploie un luxe de moyens : studio manifestement bien équipé, assistants, stylistes et maquilleurs qui œuvrent en coulisse à la préparation des modèles. À cette

contextual resources returned to the images the depth that the passage of time had accumulated on their surface, with the strength of their content, the photographer's style, and the customs of the time, as much as the cultural practices and interpretive diagrams that have succeeded them and shed a little light on their original meaning.

Most of the prints chosen were produced by Moser between 1950 and 1994, except for fifty-nine that were made for the exhibition from the original negatives. It is in keeping with this type of archival recontextualization to make prints from negatives of exceptional visual quality that have up to now been left in obscurity. On the one hand, the photograph, an infinitely reproducible object, belies the notion, dear to art history, that only the creator is able to determine the definitive rendering of the print. On the other hand, like all artefacts, photographic prints have a history, and current methodology would have been better served if the museum had indicated for each photograph whether it is a period or contemporary print rather than simply putting a general notice at the beginning of the exhibition.

The reconstruction of the photographer's path that forms the framework for the exhibition brings out the presence and the role of her guides – who opened doors, organized encounters, and directed her toward typical sites – through portraits taken on site that allow us to glimpse their influence on Moser's vision. This is obvious in the section devoted to storytellers, in which we see Lacourrière's work of collecting through portraits of some of his informers accompanied by recordings made in the field. In the end, this section teaches us more about the ethnologist's methods than about the photojournalist's approach, as her portraits here seem incidental.

The exhibition brings together documents and paints – as do the stories and the book – a detailed portrait of the photojournalist's trip through Quebec but buries the too-rare photographs exemplary of a strong photographic vocabulary in a social fresco with a flood of average-quality images that give the starring role to anecdotes and facile quaintness.

Adams. In parallel with his career as a singer, Bryan Adams⁶ makes portraits of “actors, models, and celebrities”⁷ for *Vogue*, *Harper's Bazaar*, and *Elle*. At the time when Moser was working, photojournalism was involved with subjects of general interest and showing current events, but today's illustrated magazines place the priority on the rich and famous. The idea is to sell a product: fame based on the visibility for figures who vie to appear on the covers of specialized publications in images tailor-made by photographic portraits. To produce his images, Adams has every means at his disposal: an obviously well-equipped studio, assistants, stylists, and makeup artists working backstage to prepare the models. To this mobilization of resources is added the irreproachable quality of the work: careful compositions, seductive tones, harmonious colours, clinical precision, and flattering lighting to highlight the merchandise being offered for sale.

As far back as 1859, Baudelaire, in his review of that year's Salon,⁸ denounced the perversion of photography as industry and the photograph as a market object ruled solely by supply and demand, whose function could be summarized as reinforcing the narcissism of the rising bourgeoisie and sanctifying its position on



Lida Moser
*La famille du conteur Pierre Pilote,
 aux Éboulements, 1950*
 BAnQ (P728S1D1P0508)

*Les toitures du Château Frontenac,
 à Québec, 1950*
 BAnQ (P728S1DQ01P50)

*Travailleurs sur le quai lors du chargement
 de billots de bois sur une goélette,
 à Saint-Joseph-de-la-Rive, 1950*
 BAnQ (P728S1D1P0409)

*Pêcheurs chargeant la morue fraîche
 sur la grève, à Percé, 1950*
 BAnQ (P728S1D1P1401)

mobilisation s'ajoute la qualité irréprochable du travail : compositions rigoureuses, tons séduisants, couleurs harmonieuses, précision clinique et éclairages flatteurs mettent en valeur la marchandise qui s'offre à la vente.

Déjà Baudelaire, dans son compte rendu du Salon de 1859⁸, dénonçait cette perversion de la photographie, devenue industrie et objet de marché régit par la seule loi de l'offre et de la demande et dont la fonction se résumait à conforter le narcissisme de la bourgeoisie montante et à consacrer sa position dans l'échelle sociale. Les magazines illustrés à grand tirage ont aujourd'hui remplacé les vitrines des grands studios du XIX^e siècle dans la promotion du culte de la visibilité. Quoiqu'en disent les commissaires de l'exposition, pour qui Adams « révèle dans ses photographies la personnalité et la sensibilité à fleur de peau de ses modèles », ces images restent à fleur de visibilité et se contentent de nous en mettre plein la vue. Celles-ci se présentent dans le brouhaha médiatique comme purs objets de plaisir et de spectacle, la norme pour les évaluer se résumant à la jouissance dans l'instant de leur consommation. Même au musée, les photographies d'Adams demeurent une marchandise dans la foire aux images dont le seul but est de fabriquer la notoriété des vedettes de l'heure et de la pérenniser à coups de répétitions, la célébrité du fabricant d'images garantissant la notoriété des modèles. Est-ce bien le rôle du musée de se poser en courroie de transmission dans la fabrication des images, aussi luxueuses soient-elles, et de se soumettre au culte de l'accroche ?

Une autre série intitulée *Wounded – The Legacy of War*⁹ occupe un espace clos au fond de la salle d'exposition. Au dire des commissaires, dans ces images « Adams cherche à révéler la détermination et l'engagement exceptionnels de soldats britanniques, hommes et femmes, dont la vie a été bouleversée par de graves blessures subies en Irak, en Afghanistan ou pendant l'entraînement militaire ». Ces tirages noir et blanc surdimensionnés montrent ces mutilés de guerre posant sous le feu des projecteurs dans le *no man's land* du studio. Ce vocabulaire visuel théâtral, dans lequel les contrastes des images ont été estompés pour ne retenir qu'une gamme restreinte de gris, qui viennent dénaturer les chairs en n'en conservant que les contours, donne la vedette aux membres mutilés, aux visages défigurés, aux corps cousus de cicatrices, réduisant les soldats à de simples figurants sans autre individualité qu'un nom, un âge et la guerre où ils ont été blessés.

Cette absence de repères renforce l'effet de facticité des images qui, désespérément, appellent un contexte autre que celui de l'objet esthétisé par la prise de vues. C'est ce que propose le livre, dans lequel les récits des soldats fournissent au regard que nous portons sur les images le poids d'une certaine réalité personnelle. C'est la parole de ces soldats, et non l'image magnifiée de leurs blessures, qui donne corps à leur souffrance et révèle leur courage.

Incarnations. La trentaine d'œuvres photographiques que regroupe *Incarnations*¹⁰ prend le contre-pied de « la culture de la surface » alimentée par « l'industrie de la mode et de la publicité [qui] exploite ce penchant collectif pour la fuite, en vendant l'illusion de la jeunesse éternelle ». Nous sommes ici devant l'anti-Bryan Adams : simple coïncidence ou volonté du Musée de faire contrepoids en offrant une autre perspective sur le corps ?

L'un des fils conducteurs de l'exposition est l'autportrait qui,

the social scale. Today, mass-circulation illustrated magazines have replaced the showcases of the great nineteenth-century studios in promoting the cult of visibility.

Despite the curators' statement that Adams "captures the personality and highly charged sensibility of his subjects" in his photographs, these images are highly visible and fulfil their mission simply by being placed in full view. They are presented in the media maelstrom as pure objects of pleasure and spectacle, and the standard for evaluating them is summarized in the momentary enjoyment of consuming them.

Even in the museum, Adams's photographs remain merchandise in the image market, as their only goal is to manufacture renown for the stars of the moment and perpetuate that renown through repetition. The celebrity of the maker of the images guarantees the models' fame. Is it really the role of the museum to be a cog in the image-making wheel, as luxurious as those images are, and to join the cult of the catchphrase?

Another series, *Wounded – The Legacy of War*⁹ occupies a closed space at the back of the exhibition gallery. In these images, according to the curators, "[Adams's] images pay stunning tribute to the dignity and courage of these [British soldiers] seared in their flesh by battles [in Iraq or Afghanistan] that will forever remain graven

. . . the grouping of these three exhibitions in a season with photography as a theme raises a series of questions, the main one seeming to be the museum's desire to inscribe photography in an international perspective by giving Moser and Adams starring roles.

on our memories." In the over-sized black-and-white photographs, people mutilated by war pose under bright lights in the no-man's-land of the studio. This theatrical vocabulary, in which the contrasts in the images have been faded to a narrow range of greys that denaturalize flesh and preserve only its contours, highlight maimed limbs, disfigured faces, and bodies with stitched scars, reducing the soldiers to supporting players without any individuality but a name, an age, and the war in which he or she was wounded.

This absence of reference points reinforces the effect of artificiality for images that desperately call for a context other than that of object aestheticized by photography. This context is offered in Adams's book of the same name, in which the soldiers' stories add the weight of a personal reality to the pictures. It is the words of these soldiers, and not the magnified images of their injuries, that give substance to their suffering and reveal their courage.

Incarnations. The thirty photographs brought together in *Incarnations*¹⁰ form a counterweight to the "cult of appearances" fed by what the curators describe as the fashion and advertising industry, which exploits society's penchant for escape by feeding the illusion of eternal youth. Here we have the anti-Bryan Adams: is it simply coincidence or the museum's desire to offer a different perspective on the body?



Bryan Adams
Lindsay Lohan, New York, 2007
Sir Ben Kingsley, Londres, 2010

Autoportrait, Londres, 2011
Marine Joe Townsend, Londres, 2011





Geneviève Cadieux
La Fêlure, au cœur des corps, 1990
 épreuves chromogènes sur bois /
 chromogenic prints on wood
 225 × 659 cm
 permission de / courtesy of Galerie René Blouin
 photo: Patrick Altman, MNBAQ

contrairement à l'égoportrait qui s'attache à l'ici et maintenant de l'individu, explore la présence au monde de son auteur, tels que ces portraits de Corine Lemieux dans son atelier ou de Raymonde April qui saisit au vol un instant d'intimité avec sa mère, de Michel Campeau qui fait la fête à sa silhouette se découpant sur le foisonnement de la végétation ou de Paul Lacroix dont l'ombre portée sur des rochers confronte la minéralité à l'évanescence. Ou encore d'autres, comme Milutin Gubash et Evergon, qui se mettent en scène avec leurs proches pour explorer les liens qui les unissent et révéler des airs de famille.

Andrea Szilasi, Éliane Excoffier et Irene F. Whittome prêtent leur corps à des mises en scène dans des actions pensées pour la caméra qui en recueillera la trace. Le travail de Szilasi explore de plus le matériau photographique, qu'elle découpe et tisse, mêlant les temporalités et superposant à sa performance son intervention sur la matière. Le travail sur l'image est aussi présent dans *La Fêlure, au cœur des corps* de Geneviève Cadieux, dans laquelle la coupure effectuée dans le gros plan d'une cicatrice s'ouvre sur des lèvres jointes en un baiser et génère une métaphore visuelle. Pour sa part, Roberto Pellegrinuzzi survole et scrute des visages comme un territoire qu'il explore en une multitude de fragments que, par la suite, il recompose à la manière d'un entomologiste dans des constructions monumentales qui magnifient la matérialité du visage.

Si l'exposition fait la part belle à des corps ordinaires, les images de Donigan Cumming et de Chih-Chien Wang nous touchent particulièrement. Les hommes dont les corps hors norme sont mis en scène par Cumming viennent dire en chœur le deuil et clore un long cycle de travaux dans lequel le photographe a repoussé les frontières du bon goût et bousculé nombre de conventions. Les deux photographies de Wang sont en quelque sorte des fragments du quotidien produits d'une épure du regard unique de leur auteur : le torse zébré de marques rouges et le pilon de poulet, qui tous deux se découpent sur un fond blanc et lisse, disent, dans leur minimalisme, un instant où se côtoient fragilité et trivialité.

One of the exhibition's themes is the self-portrait, which, unlike the "selfie" that is involved with the individual's here and now, explores the presence of its creator's world: Corine Lemieux poses in her studio, Raymonde April catches on the fly a moment of intimacy with her mother, Michel Campeau celebrates his silhouette by casting it against luxuriant vegetation, and Paul Lacroix's shadow cast on rocks confronts minerality with evanescence. Other artists, such as Milutin Gubash and Evergon, stage themselves with their loved ones to explore the links that unite them and reveal the similarities of family.

Andrea Szilasi, Éliane Excoffier, and Irene F. Whittome lend their bodies to settings in actions conceived for the camera, which gathers their traces. Szilasi's work also explores photographic material, which she cuts out and interweaves, mingling temporalities and superimposing on her performance her intervention in the material. Such work on the image is also in evidence in Geneviève Cadieux's *La fêlure au cœur des corps*, in which the caesura formed in a close-up of a scar opens to lips joined in a kiss, creating a visual metaphor. Roberto Pellegrinuzzi looks at and scrutinizes faces as a territory that he explores as a multitude of fragments, which he then recomposes as an entomologist might in monumental constructions that magnify the materiality of the face.

Although the exhibition features ordinary bodies, the images by Donigan Cumming and Chih-Chien Wang are particularly touching. The men whose unusual bodies are staged by Cumming form a chorus of mourning and end a long cycle of works in which the photographer pushed back the boundaries of good taste and upset a number of conventions. Wang's two photographs offer fragments of everyday life produced by an outline of their creator's unique gaze: the torso striped with red marks and the chicken drumstick, both standing out against a shiny white background, bespeak, in their minimalism, a moment in which fragility and triviality come together.

These images are grouped around a theme that casts a wide net that, although it is not striking for its originality, inscribes the works

Ces images, regroupées autour d'un thème qui permet de rattacher large à défaut de frapper par sa nouveauté, inscrivent les œuvres présentées dans un double contexte : celui de la collection qui est en quelque sorte le cœur du musée, dont la mission est de conserver, d'interpréter et de communiquer un savoir sur l'art, et celui, plus général, de la production québécoise actuelle en photographie. À cet égard, l'exposition valide et met en valeur une grande variété de travaux qui reflètent la diversité et la richesse des approches actuelles du médium. À quand d'autres expositions qui viendront mettre en lumière la vitalité de la photographie québécoise ?

En conclusion, le regroupement de ces trois expositions en une saison ayant la photographie pour thème suscite une série de questions, dont la principale est liée au désir apparent qu'a le Musée d'inscrire cet art dans une perspective internationale en donnant la vedette à Moser et Adams. Ce désir demeure pertinent, mais les points de référence choisis laissent songeur, car leur place dans un musée d'art, sous la forme où ils nous sont présentés, ne paraît pas concluante. La question de la mise en valeur de fonds d'archives photographiques est aujourd'hui cruciale, et le musée joue un rôle de premier plan dans cette entreprise. Il existe quantité de fonds publics et privés qui n'attendent qu'on s'y intéresse. À cet égard, l'histoire de la photographie au Québec est un champ d'études où presque tout reste à faire.

S'il est louable de proposer des mises en situation de pratiques actuelles et de nouvelles lectures des productions culturelles du passé selon de nouveaux paramètres et ainsi ouvrir de nouveaux espaces de réception aux images, tous ces produits ne sont pas d'égale valeur et n'ont pas la même pertinence quant à leur utilisation du vocabulaire photographique. Il sera toujours difficile de faire la part entre l'intérêt patrimonial des documents, qui est affaire d'archives et de musées consacrés à l'histoire et aux faits sociaux, et leur portée sur le plan de l'histoire du médium et de ses qualités propres, qui appartient au musée d'art.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues et d'articles sur la photographie actuelle. Il a dirigé l'ouvrage *Nordicité*, publié en 2010 aux Éditions J'ai vu et regroupant un ensemble de photographies d'artistes québécois, canadiens et d'Europe du Nord et d'essais de spécialistes de l'histoire de l'art et des sciences humaines.

1 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Sur la photographie*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2012, p. 173. 2 1950. *Le Québec de la photojournaliste américaine Lida Moser*, exposition produite par le Musée national des beaux-arts du Québec et présentée au MNBAQ du 19 février au 10 mai 2015. Commissaire : Anne-Marie Bouchard. 3 « Canada: The Enticing Neighbor with a Faintly Foreign Air. Photographed by Lida Moser », *Vogue* (éd. américaine), 15 mai 1951, p. 70-75. 4 Bee MacGuire, « En ces temps-là... Le Québec d'il y a 25 ans vu par une photographe new-yorkaise », *Perspectives*, vol. 17, n° 52 (27 décembre 1975). 5 Roch Carrier et Lida Moser, *Québec à l'été 1950*, Montréal, Libre Expression, 1982. 6 Bryan Adams s'expose, exposition organisée par Crossover (Hambourg) et présentée au MNBAQ du 19 février au 14 juin 2015. Commissaires : Anke Degenhard et Mat Humphrey. Voir aussi Bryan Adams, *Exposed*, Göttingen, Steidl, 2013, 304 p., ill. 7 Les citations dans cette section proviennent du site suivant : www.mnbaq.org/exposition/bryan-adams-s-expose-1224. 8 Charles Baudelaire, « Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859 », dans Michel Frizot et Françoise Ducrot (dir.), *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, 1987, p. 27-34. 9 Bryan Adams, *Wounded – The Legacy of War*, Göttingen, Steidl, 2013, 304 p., ill. 10 *Incarnations. Photographies de la collection du MNBAQ de 1990 à aujourd'hui*, exposition organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec et présentée au MNBAQ du 19 février au 10 mai 2015. Commissaire : Maude Lévesque.

presented in a double context: that of the collection, which is in a way the heart of the museum, whose mission is to conserve, interpret, and communicate knowledge about art, and that of more general knowledge of current Quebec photographic production. In this regard, the exhibition validates and highlights a wide variety of works that reflect the diversity and richness of contemporary approaches to the medium. When will other exhibitions attest to the vitality of Quebec photography?

In conclusion, the grouping of these three exhibitions in a season with photography as a theme raises a series of questions, the main one seeming to be the museum's desire to inscribe photography in an international perspective by giving Moser and Adams starring roles. This is a relevant idea, but the points of reference chosen raise concern, as their place in an art museum in the form in which they are presented does not seem convincing.

The question of drawing attention to photographic archives is crucial today, and the museum plays an important role in this undertaking. There are many public and private archives that are simply waiting to be discovered. In this regard, the history of photography in Quebec is a field of study that remains largely unexplored.

Although it is laudable to offer contextualizations of current practices and new readings of past cultural production within new parameters, and thus to open new spaces within which images can be received, these productions are not of equal value and do not have the same pertinence when it comes to their use of photographic vocabulary. It will always be difficult to take into consideration the interest in heritage documents, which is the bailiwick of archives and of museums devoted to history and social facts, and their influence at the level of the history of the medium and its specific qualities, which is in the realm of the art museum. *Translated by Käthe Roth*

Pierre Dessureault is a historian of photography and an independent curator. He has organized numerous exhibitions and published a large number of catalogues and articles on contemporary photography. He was the editor of *Nordicité* (Éditions J'ai vu, 2010), featuring photographs by Quebec, Canadian, and northern European artists and essays by experts in art history and the human sciences.

1 Walter Benjamin, "Work of Art in the Age of Reproducibility (Third Version)" [1939], trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott, in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938-1940* (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 258. 2 1950: *Le Québec de la photojournaliste américaine Lida Moser*, exhibition produced by and presented at the Musée national des beaux-arts du Québec, February 19 to May 10, 2015. Curator: Anne-Marie Bouchard. 3 "Canada - The Enticing Neighbor with a Faintly Foreign Air. Photographed by Lida Moser," *Vogue* (U.S. edition), May 15, 1951: 70-75. 4 Bee MacGuire, "En ces temps-là... Le Québec d'il y a 25 ans vu par une photographe new-yorkaise," *Perspectives*, vol. 17, no. 52 (December 27, 1975). 5 Roch Carrier and Lida Moser, *Québec à l'été 1950* (Montreal: Libre Expression, 1982). 6 Bryan Adams *Exposed*, exhibition organized by Crossover, Hamburg, and presented at the Musée national des beaux-arts du Québec February 19 to June 14, 2015. Curators: Anke Degenhard and Mat Humphrey. See also Bryan Adams, *Exposed* (Göttingen: Steidl, 2013). 7 The quotations in this section are taken from www.mnbaq.org/en/exhibition/bryan-adams-exposed-1224. 8 Charles Baudelaire, "Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859," in Michel Frizot and Françoise Ducrot (eds.), *Du bon usage de la photographie* (Paris: Centre national de la photographie, 1987), 27-34. 9 Bryan Adams, *Wounded – The Legacy of War* (Göttingen: Steidl, 2013). 10 *Incarnations. Photographies de la collection du MNBAQ de 1990 à aujourd'hui*, exhibition organized by and presented at the Musée national des beaux-arts du Québec February 19 to May 10, 2015. Curator: Maude Lévesque.





Michael Snow's Bent: Image distortion in 1956

ROBERT FONES

As a child, I learned from a book on cartooning that my mother bought me that a cartoon character's body could be distorted or exaggerated to express astonishment or alarm. I vividly recall an illustration in the book of a character with eyes popped out, jaw dropped to the navel, and the whole body stretched vertically. I also saw this physical distortion in the cartoons I watched on television after school. When Wile E. Coyote tries to drop a boulder on Roadrunner, his own feet are accidentally tied to the boulder. The boulder and his feet plunge to the bottom of the canyon while his head remains near the precipice, still registering the shock and dismay of his mistake. Perhaps this is why, when I first saw Michael Snow's print 1956, *A Videoprint* (1974), I saw it in terms of a cartoon sequence.

The structure of 1956, four images across, four images down, arranged in a grid, suggests a sequence that can be read from left to right, top to bottom, following the conventions of reading text and comic-book panels. Each panel – to use the comic-book term for a single frame – of 1956 is in the shape of a 1950s-style rounded rectangular television screen and depicts the image of a modernist bent-metal tubing chair sitting on a Persian carpet. Something is plugged into a wall outlet, probably the flood lamp that illuminates the chair and casts a shadow of it onto the wall behind. But each image is different.

The image in the first panel on the upper left is normal, but all subsequent images are distorted to varying degrees. In the second panel, the chair appears to react to something in front of it; its back stretches up to the top of the screen. Then, in panel three, it dips its right foot toward the bottom; it pulls both feet back in panel four; in panel five, it dips its left foot down. The sequence continues, getting a bit crazier, with the last two panels on the bottom right the most wildly distorted.

1956, A Videoprint, 1974
offset photolithograph on wove paper /
photolithographie offset sur papier vélin
56 × 70 cm
collection of / de Robert Fones

Snow achieved this effect, he revealed to me when I went to buy the print from him, by holding a magnet up to a video monitor on which there was an image of the chair. The magnet pulled the electron gun in the video monitor out of alignment, causing the image to be distorted. That sounds simple enough, but, as with much of Snow's work, there is more here than meets the eye. By distorting the image, he directs our attention to behind-the-scenes processes and unseen apparatuses. As if to signal this manipulation, his sixteen-panel sequence is printed in red on a black background, distancing the image from its original black-and-white video source. It's obvious that the printed image is derived from a 1970s video monitor because of the horizontal scan lines visible in each television-shaped panel. These scan lines are indicative of cathode ray tube technology, the common form of black-and-white video image generation four decades ago.

Before the image of the chair and its environment could get to the video monitor, it had to be shot by a video camera. The video camera and monitor probably formed a closed loop, meaning that the image that appeared on the screen was live. Then, Snow or an assistant distorted the image by holding a magnet up to the monitor. Somehow, the distorted image had to be frozen or captured in order to get the sixteen images used in the print. Most likely, Snow used a film camera or a Polaroid camera (which Snow also owned and used at this time) to capture at least sixteen shots of variously distorted images. The images that appear in the print are, consequently, multiple generations of reproductions of images that were transferred from video camera to monitor, to negative film or Polaroid prints, to photographic prints, to stripped-up negatives, to printing plate on an offset press, to paper.

When we reconstruct the process of the work's creation, some inconclusive details emerge. Why is the hand holding the magnet not visible in the print? Was it to the side of the monitor when the photographs were taken, or was some other method used to freeze and capture the distorted images? Is the video camera aimed at a real set-up of chair, rug, and flood lamp, or is it aimed at a black-and-white photograph of the scene? Both would result in the same kind of image on the monitor. Although 1956 reveals many things about the process of its own creation, these are details that can't be easily resolved, and such uncertainties are part of what makes this work so intriguing.

Snow used grids or sequences of photographs in other works that preceded 1956 and in pieces produced around the same time. 1956 is similar in structure to the photo-sculpture *Atlantic* (1967). In this work, thirty photographs of the Atlantic Ocean are arranged in a grid six across and five down within a stainless steel structure. Like 1956, each image in *Atlantic* is different, so one assumes that they are different moments in time. Since the basic appearance of all of the images in both works does not vary significantly, it is safe to assume that the camera was fixed, the lighting didn't change, and the photographs were taken one after another within a relatively limited period of time. Also in both works, Snow displays the photos in a grid, giving viewers the opportunity to see them as either discrete or sequential moments in time. There is no guarantee that they are arranged chronologically from top left to bottom right. The similarity of all the photographs in *Atlantic* suggests that there is no particular order. In 1956, however, the fact that there is an undistorted image in the upper left suggests



La torsion selon Michael Snow: 1956 ou l'image déformée

Enfant, j'ai découvert grâce à un livre sur le dessin animé offert par ma mère qu'on pouvait déformer ou exagérer le corps d'un personnage pour exprimer la stupéfaction ou la frayeur. Je revois très nettement une illustration du livre, montrant un personnage dont les yeux jaillissaient de leurs orbites, dont la mâchoire tombait jusqu'au nombril et dont tout le corps était étiré en longueur. J'observais aussi cet effet de déformation dans les dessins animés que je regardais à la télévision après l'école. Je me souviens de Wile E. Coyote qui essayait de faire tomber un rocher sur Roadrunner, sans s'apercevoir que ses propres pieds étaient attachés au rocher. Le rocher et les pieds de Coyote tombaient au fond du canyon, tandis que sa tête restait au bord du précipice, le temps qu'il comprenne l'étendue de son erreur... C'est sans doute la raison pour laquelle, lorsque j'ai vu pour la première fois 1956, une lithographie de Michael Snow réalisée en 1974, je l'ai lue comme une séquence de dessin animé.

La structure de 1956, une grille de quatre images sur quatre, suggère une séquence qui peut être lue de gauche à droite à partir du haut, selon le sens conventionnel de lecture d'un texte ou d'une planche de bande dessinée. La forme de chaque case (terme qui désigne, en bande dessinée, les images d'une planche) évoque un écran de télévision rectangulaire aux coins arrondis, typique des années 1950, et montre une chaise moderniste en tubes d'acier pliés, posée sur un tapis persan. Quelque chose est branché dans une prise murale, probablement le projecteur qui éclaire la chaise et crée une ombre sur le mur voisin. Mais chaque image est différente.

Dans la première case, en haut à gauche, l'image est normale, alors que toutes les images suivantes sont déformées à des degrés divers. Dans la seconde case, la chaise semble réagir à quelque chose qui se trouve devant elle; son dossier s'étire jusqu'en haut de l'écran. Puis, dans la troisième case, la chaise étend son pied droit vers le bas; elle plie ses deux pieds vers l'arrière dans la quatrième case; en case cinq, elle étend son pied gauche vers le bas. Les déformations deviennent plus importantes à mesure que la séquence se poursuit, les deux cases en bas à droite étant les plus déformées.

Snow a obtenu cet effet, m'a-t-il expliqué lorsque je suis allé lui acheter la lithographie, en approchant un aimant d'un moniteur vidéo qui affichait l'image d'une chaise. L'aimant faisait dévier

a sequential reading starting from this image and proceeding in the normal direction of reading, from left to right, top to bottom. Another significant difference between *Atlantic* and 1956 is that in *Atlantic* the ocean is changing and hence each image is unique. In 1956, each image is visually different but the set-up of chair, carpet, and flood lamp is static.

In the seven years between *Atlantic* and 1956, Snow's interest clearly shifted. The more recent work, 1956, is a mediated image, with extensive technological processing between the original set-up and the final image and evidence of the process of the work's creation. Other works from the same year as 1956 share these characteristics.

Red 5 (1974) is a photographic document of its own creation. It begins with a large photograph of a red surface with glare along the upper edge. As each subsequent photograph is taken, it is placed on top of the original large photograph. The first photograph, presumably a Polaroid, captures only the red surface and glare. Each subsequent photograph includes smaller images of the previous photographs. Scale is the tell-tale indicator of the step-by-step process. Scale is something we don't normally think about when we look at photographs, but here Snow makes it obvious that photographs change the scale of reality. The photographs have been moved after each photograph is taken, so what appears initially as a document of accumulation is instead a record of intervention.

Snow's intervention in the position of the photographs is also recorded in each subsequent Polaroid. By comparing later photographs to earlier ones, we can detect the change in position. The four slightly curled Polaroids that appear in the final photograph cast shadows that are consistent with a single light source, suggesting that the glare in the original photograph was created with a real light source. In 1956, instead of manipulating physical Polaroid prints, Snow has manipulated the image itself during its transmission within video technology. The process of creation is implied rather than explicit, as it is in *Red 5*.

In *Light Blues* (also made in 1974), Snow documents the process of the work's creation and re-creates the set-up in which it was created. *Light Blues* consists of twenty photographs of light projected through colour gels onto a blue panel. Snow then placed each of the twenty photographs, taken with ten different-coloured gels, on the blue panel in four rows, staggered like bricks. The set-up of lamp and subject matter is similar to 1956, except that in the latter work Snow photographed the set-up to include the lamp in the final image.

In many of his works from the early 1970s, Snow presents visual material in a way that makes viewers question the nature of what they are looking at and become aware of the process of cognitive understanding. Snow deliberately sprinkles his work with misleading clues and visual puns to make it harder to resolve some of these questions, thereby encouraging closer scrutiny. As mentioned above, the image in 1956 may have been derived from a video camera aimed at a real set-up or at a photographic image of the scene. The images in 1956 may have been arranged in the order in which they were taken or strategically, to convey a sense of developing change. As the chair was originally made using bent-metal tubing technology, is Snow punning on this industrial process through his own image-bending intervention?

l'alignement du canon à électrons, ce qui déformait l'image sur l'écran. Cela semble relativement simple, mais, comme souvent dans l'œuvre de Snow, la situation est plus complexe qu'il n'y paraît. En déformant l'image, il attire notre attention sur des procédés cachés et des dispositifs invisibles. Comme pour signaler cette manipulation, sa séquence de seize cases est imprimée en rouge sur fond noir, ce qui crée une distanciation avec les images vidéo d'origine, en noir et blanc. Il est évident que ces images proviennent d'un moniteur des années 1970, car les lignes de balayage horizontales sont visibles dans chacune des cases en forme d'écran de télévision. Ces lignes de balayage sont caractéristiques du tube cathodique, la technologie de génération d'images vidéo communément répandue il y a quarante ans.

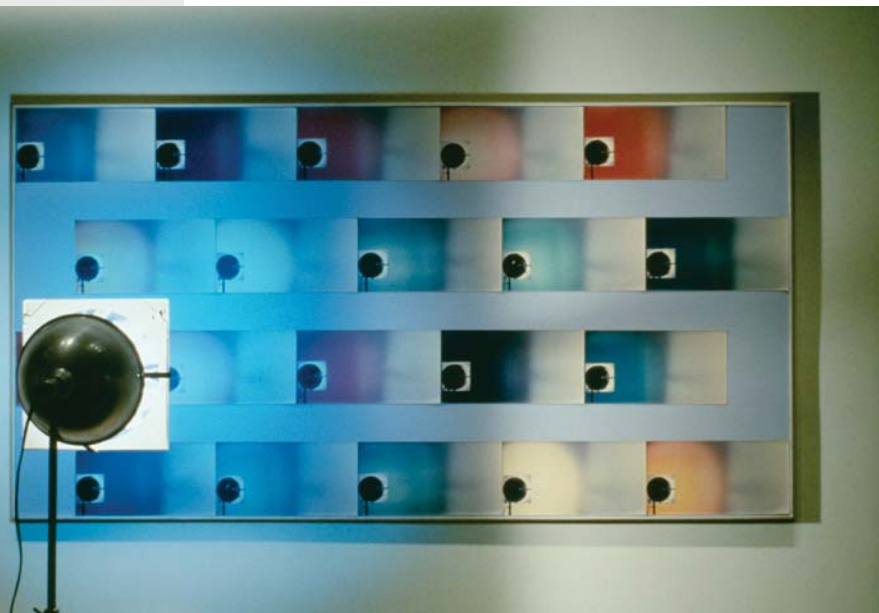
Avant que l'image de la chaise et de son environnement s'affiche sur l'écran vidéo, il a fallu la tourner avec une caméra vidéo. La caméra vidéo et le moniteur étaient probablement reliés en circuit fermé : l'image qui apparaissait sur l'écran était donc projetée en direct. Ensuite, Snow ou un assistant a déformé l'image en approchant un aimant du moniteur. L'image déformée a dû ensuite être figée à l'écran ou photographiée pour obtenir les seize images utilisées dans l'œuvre finale. Snow a fort probablement utilisé un appareil photo classique ou un Polaroid (l'artiste en avait aussi un et l'utilisait à cette époque) pour réaliser au moins seize images plus ou moins déformées. Les images qui apparaissent dans le tirage final font donc partie de la énième génération de reproductions d'images transférées de la caméra vidéo au support papier en passant par le moniteur, la pellicule négative ou le tirage Polaroid, le tirage photo, le montage de négatifs et la plaque d'impression d'une presse offset.

En reconstruisant le processus de création de l'œuvre, on voit émerger quelques points obscurs. Pourquoi la main tenant l'aimant n'est-elle pas visible dans l'œuvre finale ? Était-elle à côté du moniteur lorsque les photos ont été prises, ou a-t-on utilisé une autre méthode pour figer et saisir les images déformées ? La caméra vidéo filmait-elle un endroit où se trouvaient une chaise, un tapis et un projecteur, ou bien une photographie noir et blanc de cette scène ? Dans les deux cas, on obtiendrait cette même image à l'écran. Si 1956 nous révèle beaucoup de choses sur son processus de création, certains détails restent mystérieux, et c'est en partie ce qui rend l'œuvre si intrigante.

Snow a utilisé des grilles ou des séquences de photographies dans plusieurs œuvres antérieures à 1956 ou produites à la même époque. La structure de 1956 est similaire à celle de la sculpture photographique *Atlantic* (1967). Ici, trente photographies de l'océan Atlantique se superposent en cinq rangées de six images à l'intérieur d'une structure en acier. Dans ces deux œuvres, les subtiles variations d'une image à l'autre donnent à penser qu'elles représentent des moments différents, tout en indiquant vraisemblablement que l'appareil était posé sur un trépied, que l'éclairage n'a pas été modifié, et que les clichés ont été pris à des intervalles relativement rapprochés.

Snow a également choisi, dans les deux œuvres, de disposer les photos en rangées superposées, offrant ainsi aux spectateurs la possibilité de les voir comme des moments indépendants ou successifs. Rien n'atteste d'ailleurs qu'elles se succèdent en ordre chronologique, depuis l'image du coin supérieur gauche jusqu'à celle du coin inférieur droit. Les photographies d'*Atlantic* se ressemblent au

Light Blues, 1974
 20 chromogenic prints, lamp, colour filter, acrylic
 paint on Masonite and metal frame /
 20 épreuves chromogènes, lampe, gélâtines
 de couleur, peinture acrylique sur masonite
 et cadre de métal
 97 × 183 cm
 Collection Mailhot Family



A poem in Michael Snow's collected writings,¹ simply titled "Poem," is perhaps relevant to 1956:

It stayed
 Where I saw it
 Then it moved a fraction
 To the left and then twice that
 Distance again further and further.

It
 disappeared
 Then just faintly
 A corner of it just a fraction
 Was visible if you peered
 Very very closely
 And just as
 Quietly
 It was
 Gone.

The poem was written in 1957 and has interesting similarities to the print 1956. The poem is about something changing and the perception of that movement or change. At the end of the poem, the thing, whatever it was, vanishes, along with the perception of the thing. Similarly, the chair in 1956 is distorted at times, to the extent that you wouldn't be able to see it as a chair, but then returns to a lesser state of distortion in which its form is recognizable. In the poem, Snow presents a scenario of subjective perception, in which a viewer experiences change and has to determine for himself or herself what is occurring by close scrutiny of the phenomenon. In 1956, some images would be unrecognizable if

point de brouiller l'impression d'une chronologie. En revanche, dans 1956, l'image du coin supérieur gauche n'est pas déformée, ce qui suggère une lecture séquentielle à partir de cette image et suivant le sens habituel de la lecture, de gauche à droite à partir du haut. Une autre différence significative entre *Atlantic* et 1956 est le fait que l'océan change sans cesse : chaque image d'*Atlantic* est unique. Dans 1956, les images sont visuellement différentes, mais le décor, composé d'une chaise, d'un tapis et d'un projecteur, est statique.

Durant les sept années qui séparent *Atlantic* de 1956, les préoccupations de Snow ont changé. La plus récente des deux œuvres, 1956, est une image modifiée, obtenue par une longue série de médiations technologiques entre la scène originale et l'image finale, qui met en évidence son propre processus de création. D'autres œuvres créées la même année que 1956 partagent ces caractéristiques.

Red 5 est un document photographique de sa propre création. Celle-ci commence avec la photographie grand format d'une surface rouge dont le bord supérieur est éclairé par un reflet diffus. Chaque photographie subséquente est placée sur la photographie originale grand format. La première de la série, probablement un Polaroid, montre seulement la surface rouge et la zone plus claire. Chacune des photographies suivantes comprend des images plus petites des photographies précédentes. Ce sont les différences d'échelle qui nous révèlent les étapes du processus. La question de l'échelle passe généralement inaperçue lorsqu'on regarde une photographie, mais Snow souligne ici le fait que la photographie modifie l'échelle du réel. Les petites photographies ont été déplacées après chaque prise de vues : ce qui nous apparaît initialement comme un document d'accumulation s'avère être la trace d'une intervention.

La séquence de Polaroids révèle l'intervention de l'artiste sur la position des clichés : il suffit de comparer les derniers avec les précédents. Les quatre Polaroids légèrement incurvés figurant dans la photographie d'ensemble projettent des ombres qui proviennent visiblement d'une même source lumineuse, ce qui suggère que le reflet de la photographe originale vient d'une véritable source de lumière. Dans 1956, au lieu de manipuler physiquement des Polaroids, Snow a manipulé l'image elle-même durant sa transmission vidéo. Le processus de création est implicite, au lieu d'être explicite, comme il l'est dans *Red 5*.

Dans *Light Blues* (qui date également de 1974), Snow documente le processus de création de l'œuvre et recrée le dispositif qu'il a mis en place pour sa réalisation. *Light Blues* consiste en vingt photographies d'un panneau bleu sur lequel Snow a projeté une lumière à travers différents filtres de couleur. Il a ensuite placé sur le panneau bleu chacune des vingt photographies effectuées avec dix filtres différents, disposées en quinconce comme des briques, sur quatre rangées. La configuration projecteur/sujet est similaire à celle de 1956, sauf que, dans *Light Blues*, Snow a photographié son installation pour inclure le projecteur dans l'image finale.

Dans beaucoup de ses œuvres réalisées au début des années 1970, Snow utilise son matériau visuel d'une façon qui amène les spectateurs à douter de la nature de ce qu'ils sont en train de regarder et à prendre conscience du processus cognitif qui sous-tend la compréhension de l'œuvre. Snow parsème volontairement ses œuvres d'indices trompeurs et de pirouettes visuelles qui nous empêchent de résoudre certaines de ces questions rapidement, nous encourageant ainsi à les examiner de plus près. Comme on l'a vu plus haut, l'image originale de 1956 peut provenir d'une caméra

it were not for adjacent images that show the chair and its environment in a relatively normal configuration. The change is measured not by continuous perception (as in *Poem*) but by comparative analysis.

Snow has a sly sense of humour, and animating objects has always been part of his artistic *modus operandi*. One of his best-known icons, the Walking Woman, is a graphic logo that has been subjected to a multitude of painterly, sculptural, photographic, site-specific, and graphic treatments, some of which have also distorted the original configuration of the figure. The chair in 1956 is similarly given a kind of animation that turns it into a character. Before the chair appeared in 1956, it was already a star, as it appears at the end of Snow's New York studio in the slow zoom in his film *Wavelength* (1967). It appears again in the Laughing Chair sequence in Snow's film *'Rameau's Nephew' by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, which Snow worked on between 1972 and 1974. In this scene, which is very similar to the set-up for 1956, the bent-metal chair is illuminated by a single lamp that casts a shadow on the floor and wall behind it. A microphone sits on a stool in front of the chair and a voice track of a laughing man plays. The chair may be seen as the main character laughing like a human, as a sad victim being laughed at by a human, or as a surrogate for the missing laughing human.

For Snow, the camera is often a subjective presence. Just as there is very little human action in *Wavelength* (people appear only at the beginning of the film), there is no human action in 1956. As it does in *Rameau's Nephew*, does the illumination of the chair by a single light source make it the active agent? Or is Snow, the wizard behind the curtain, the main protagonist of this work?

Mart Stam, a Dutch architect living in Berlin in the 1920s, is credited with inventing the bent-metal chair.² Would his technological innovation have appeared, in its time, to be a distortion of the conventional wooden chair with four legs? Why did Snow decide to use this type of chair in 1956 rather than a more conventional chair? Perhaps the bent-metal chair suited his needs

Snow deliberately sprinkles
his work with misleading clues and
visual puns to make it harder to resolve
some of these questions, thereby
encouraging closer scrutiny.

better. Certainly, its simple geometric form consisting of vertical and horizontal planes makes it very compatible with the horizontal scan lines of cathode ray tube technology. Its planar structure reveals the distortion of the image better than a conventional chair would. The flat shadow of the chair cast on the floor and wall behind it is a different but parallel distortion of its form.

Given Snow's predilection for puns, there could be a pun here between the continuous tube construction of the chair and the cathode ray tube on which the image was originally displayed. Snow might also be commenting on Andy Warhol's silkscreen *Twelve Electric Chairs*, made in 1964, when Snow was living and working in New York. In comparison with Warhol's static, stark,

vidéo ayant filmé un décor en trois dimensions ou une photographie de cette scène. Les images déformées ont peut-être été disposées dans l'ordre où elles ont été prises ou stratégiquement pour donner l'impression d'une évolution. La chaise étant fabriquée à partir de tubes métalliques qu'on a déformés, Snow fait-il ici un jeu de mots visuel à propos de ce procédé industriel à travers son intervention qui déforme l'image de la chaise?

Un poème provenant d'un recueil d'écrits de Michael Snow, intitulé simplement *Poem*¹, pourrait également éclairer notre lecture de 1956 :

C'est resté
Là où je l'avais vu
Puis cela s'est déplacé un tout petit peu
Vers la gauche puis deux fois plus
Loin et à nouveau encore plus loin.

C'est
Disparu
Puis à peine
Un coin juste une toute petite partie
Fut visible si l'on s'approchait
Vraiment tout près
Et puis tout aussi
Imperceptiblement
Ce n'était
Plus là.

Ce poème fut écrit en 1957 et présente d'intéressantes similitudes avec l'œuvre 1956. Ce texte évoque un changement ainsi que la perception de ce changement, ou de ce déplacement. À la fin du poème, le sujet de ce changement disparaît, et la perception aussi. De la même façon, la chaise de 1956 est parfois déformée au point qu'on n'y reconnaîtrait pas une chaise, mais elle revient ensuite à un état moins transformé où sa forme est reconnaissable. Dans le poème, Snow présente un scénario de perception subjective, dans lequel la personne qui regarde est témoin d'un changement et doit déterminer par elle-même ce dont il s'agit, en examinant de près le phénomène. Dans 1956, certaines images seraient incompréhensibles sans les images adjacentes qui montrent la chaise et son environnement dans une configuration relativement normale. Le changement est mesuré non par une perception continue, comme dans *Poem*, mais grâce à une analyse comparative.

Snow est un artiste à l'humour malicieux, qui a souvent animé des objets dans le cadre de sa pratique. L'une de ses figures emblématiques les plus connues, la « femme qui marche » (*Walking Woman*), est une silhouette stylisée qu'il a reprise en peinture, en sculpture, en photographie, en installation *in situ* et en dessin, et qu'il a parfois déformée. La chaise de 1956 subit une sorte d'animation qui la transforme également en un personnage. Avant son apparition dans 1956, la chaise était déjà une vedette, puisqu'on la voit au bout du studio new-yorkais de Snow lorsqu'il effectue le lent zoom de son film *Wavelength* (1967). Elle figure également dans la séquence de la « chaise qui rit » du film *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, auquel Snow a travaillé entre 1972 et 1974. Dans cette scène, dont la configuration est très similaire à celle de 1956, la chaise en tubes d'acier pliés est éclairée

and repeated image, Snow's chair appears to be experiencing a kind of electrocution. The photographic grid was a recurring format within minimalism and conceptual art; many other artists, including Sol Lewitt, Robert Smithson, Roy Kiyooka, and N.E. Thing Company, were constructing grids of repeating, sequential, or related images that reflected the sequential nature of film and photographic media.

The video monitor on which the original image used in 1956 was displayed would have used cathode ray tube technology. The front of the tube, the screen, is coated with phosphorescent particles that are illuminated when they are hit with electrons from the electron gun inside the tube. The gun moves back and forth, top to bottom (controlled by magnets that are positioned around it), creating an image made up of hundreds of lines (commonly about 525) of "on" or "off" phosphorescent elements. When you watch an old black-and-white television set, you don't usually think about the electron gun that is creating the image again and again on the screen in front of you. The electron gun scans so quickly that you don't see it moving or detect the image being refreshed. It is only when the screen is photographed (as Snow has done in 1956) that the scan lines become apparent and the technology behind the generation of the image is revealed.

So there is a funny kind of industrial production taking place even inside the old cathode ray TV tube (which, of course, hardly anyone watches anymore now that we have LCD and plasma screens). In 1956, the electron gun is firing an image of the chair (actually, the whole scene, including carpet, flood lamp, outlet, and chair) against the screen many times a second. So that image, composed of electrons, is flying through the cathode ray tube, getting bigger as it flies toward the front of the tube, where a visual record is traced once the electrons hit the phosphors on the screen. And because the electron gun takes time to trace this image line by line, the image that is flying through the cathode ray tube is actually three-dimensional and distorted – like paint flying through space toward a canvas – until it hits the front of the tube and creates a recognizable image. The screen is refreshed so quickly that we see the image – if it is a moving image – as continuous, much as we see the frames in a filmstrip as continuous when we watch a movie.

Snow seems to be drawing our attention to aspects of the technology that he used to create this print in order to show us how the end product has been created. The distortion of the image (caused by a magnet) uses a process similar to the technology involved in the creation of an image on a video monitor (a magnetic focusing ring surrounding the electron gun). The curious floating moiré patterns and ripples visible within many of the images in 1956, as manipulated by Snow and his magnet, also attest to the idiosyncrasies of cathode ray tube technology. The repetition of the image with different distortions conveys a sense of time, albeit perhaps only the time it took for Snow to adjust the magnet to generate them. The scan lines visible in the print tell us that the original image was generated by an electron gun within a cathode ray tube. The red colour of the television-shaped panels makes it clear that this image has been printed with red ink, which, of course, is why this artwork is classified as a *print*. The red images were printed with a halftone screen, which is the standard method for turning continuous-tone photographic images into the dots of

par une source de lumière unique qui projette son ombre sur le sol et sur le mur derrière elle. Un micro posé sur un tabouret est installé devant la chaise, et l'on entend l'enregistrement d'une voix masculine en train de rire. On peut percevoir la chaise comme le personnage principal en train de rire à la manière d'un être humain, comme la cible d'un rire humain moqueur, ou comme le substitut de l'humain absent dont on entend le rire.

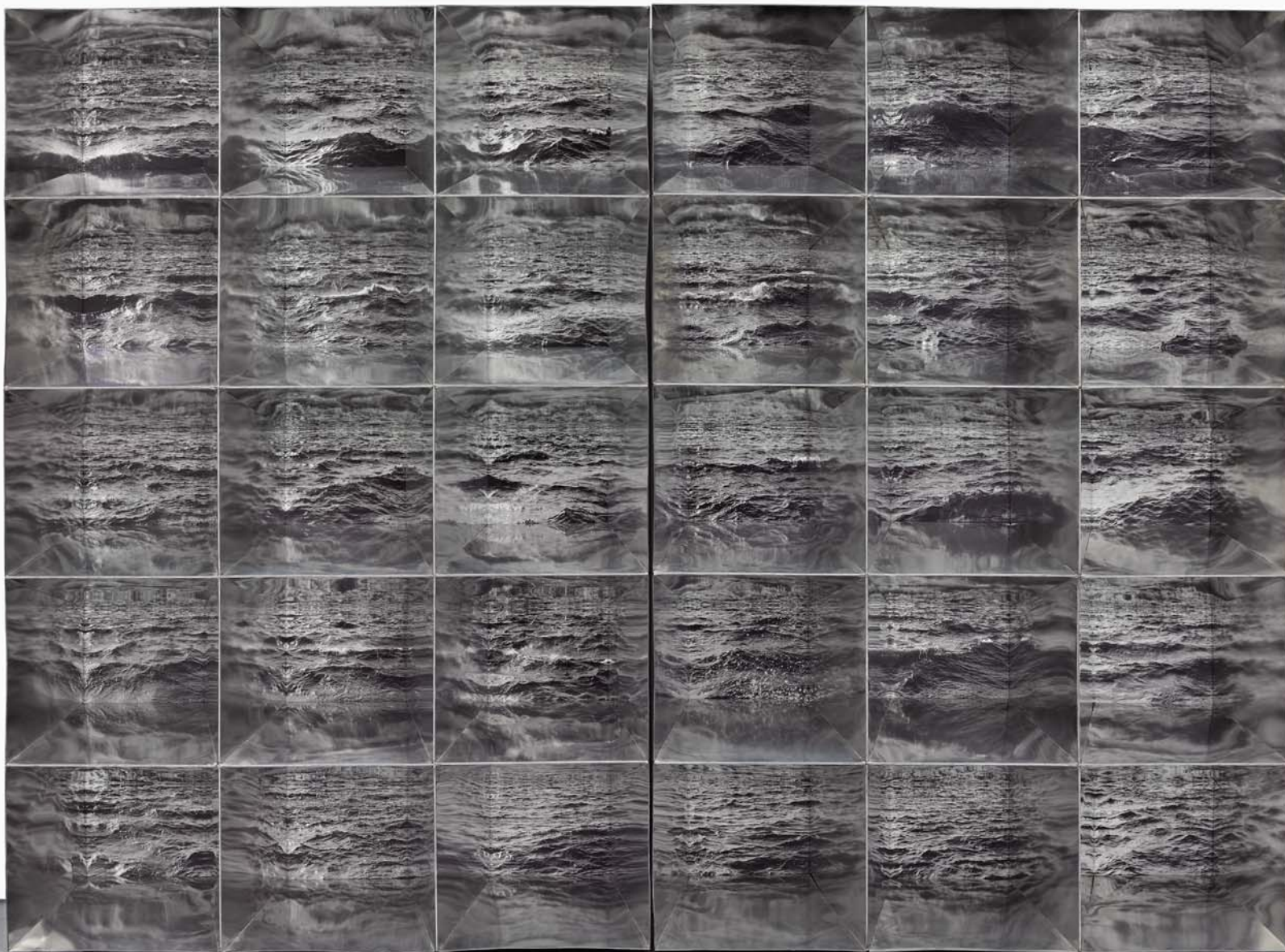
Pour Snow, la caméra et l'appareil photo sont souvent des présences subjectives. Tout comme *Wavelength* est, pour ainsi dire, dépourvu de protagonistes humains (sauf au début du film), 1956 n'en comporte aucun. Peut-on dire qu'en braquant ainsi un projecteur sur la chaise, celle-ci devient l'agent actif de cette séquence, comme dans *Rameau's Nephew*? Ou bien est-ce Snow, le sorcier caché derrière le rideau, qui est le principal protagoniste de cette œuvre? L'invention de la chaise en tubes d'acier pliés est attribuée à Mart Sam, un architecte hollandais vivant à Berlin dans les années 1920². Se pourrait-il que cette innovation technologique soit apparue à l'époque comme une déformation de la chaise conventionnelle à quatre pieds? Pourquoi Snow a-t-il décidé d'utiliser ce type de

**Snow semble attirer notre attention
sur certains aspects techniques intervenant
dans la création de cette œuvre,
afin de nous montrer comment le produit
fini a été obtenu.**

chaise dans 1956 plutôt qu'une chaise plus conventionnelle? La chaise en tubes d'acier pliés répondait peut-être mieux à ses besoins. Sa forme géométrique sobre, constituée de plans verticaux et horizontaux, la rend particulièrement compatible avec les lignes de balayage horizontal du tube cathodique. Cette structure plane révèle la déformation de l'image mieux que ne le ferait une chaise conventionnelle. L'ombre, plate, de la chaise sur le sol et le mur voisin présente une déformation parallèle, mais différente, de cette forme.

Étant donné la prédilection de Snow pour les jeux de mots, il pourrait y avoir ici un jeu sur le tube d'acier dont la chaise est constituée, et le tube cathodique qui transmettait son image. Snow faisait peut-être aussi allusion à la sérigraphie d'Andy Warhol *Twelve Electric Chairs*, réalisée en 1964, à l'époque où Snow vivait et travaillait à New York. Par contraste avec l'image figée, austère et répétitive de Warhol, la chaise de Snow semble subir une sorte d'électrocution. La grille photographique était un format récurrent dans l'art minimaliste et l'art conceptuel; de nombreux autres artistes tels que Sol Lewitt, Robert Smithson, Roy Kiyooka et N. E. Thing Company élaboraient des grilles d'images répétées, séquentielles ou apparentées, qui reflétaient la nature séquentielle des médiums filmique et photographique.

Le moniteur vidéo sur lequel s'affichait l'image d'origine de 1956 utilisait visiblement le tube cathodique. L'avant du tube, l'écran, est recouvert de particules phosphorescentes qui s'illuminent lorsqu'elles sont frappées par des électrons projetés par le canon à électrons situé à l'intérieur du tube. Contrôlé par des aimants qui sont disposés autour de lui, le canon effectue constamment des allers et retours, en rangées superposées, créant ainsi une



Atlantic, 1967
30 gelatin silver prints, metal, wood and Arborite /
30 épreuves argentiques, métal, bois et Arborite
172 × 245 × 40 cm
Collection Art Gallery of Ontario

Rameau's Nephew by Diderot
 (Thanx to Dennis Young)
 by Wilma Schoen, 1972-1974
 still image / image fixe, 16 mm film,
 colour, sound / film 16 mm, couleur, son
 285 min



Wavelength, 1967
 still image / image fixe, 16 mm film,
 colour, sound / film 16 mm, couleur, son
 45 min

varying sizes that make up the printed halftone image. So, if we were to look at this print with a magnifying glass, we would see the halftone dots within each horizontal scan line.

In 1956, Michael Snow has set up a scenario similar to Plato's Cave, a famous analogy of the nature of consciousness described by Plato in *The Republic*. In both situations, the real objects are invisible to the viewer, as is the construction behind the projected illusion. The image that we see when we look at 1956 has gone through many technological permutations. These modifications bring into question the reality of what we are looking at in the finished print. Snow has set up a construction that mimics what takes place within the cathode ray tube of the video monitor, and,

image composée de centaines de lignes (habituellement environ 525) d'éléments phosphorescents « allumés » ou « éteints ». Lorsque je regarde un vieil écran de télévision noir et blanc, je n'ai généralement pas conscience du canon à électrons qui crée l'image en permanence sur le verre. Le canon à électrons balaie l'écran si rapidement qu'on ne le voit pas bouger, et l'on n'a donc pas conscience du renouvellement constant de l'image. C'est seulement lorsque l'écran est photographié (comme l'a fait Snow dans 1956) que les lignes de balayage deviennent apparentes, révélant le procédé qui génère les images.

Il y a donc une forme inattendue de production industrielle qui a lieu jusque dans le tube cathodique d'un vieux téléviseur (que presque plus personne ne regarde aujourd'hui, maintenant que nous avons des écrans ACL ou plasma). Dans 1956, le canon à électrons projette vers l'écran, de nombreuses fois par seconde, une image de la chaise (ou plutôt de toute la scène, y compris le tapis, le projecteur, la prise et la chaise). Cette image, composée d'électrons, s'envole donc à travers le tube cathodique, augmentant en taille à mesure qu'elle approche de l'écran, où elle laisse une trace visuelle chaque fois que les électrons frappent les luminophores de l'écran. Et parce que le canon à électrons doit déposer cette image ligne par ligne, l'image qui vole à travers le tube cathodique est en réalité tridimensionnelle et déformée – comme des particules de peinture volant dans l'espace vers une toile – jusqu'à ce qu'elle atteigne l'écran et ait un aspect reconnaissable. Celle-ci est renouvelée si rapidement que nous voyons l'image –, lorsqu'elle est animée – en continu, tout comme les images successives d'une pellicule forment à nos yeux une séquence continue lorsque nous regardons un film.

Snow semble attirer notre attention sur certains aspects techniques intervenant dans la création de cette œuvre, afin de nous montrer comment le produit fini a été obtenu. La déformation de l'image (provoquée par un aimant) résulte d'un procédé similaire à celui qui est employé pour créer une image dans un moniteur vidéo (la bobine magnétique qui fait converger le faisceau d'électrons). Le curieux effet de moiré et de vagues, visible dans la plupart des images de 1956 une fois manipulées par Snow et son aimant, attestent également des particularités du tube cathodique. La suite de transformations que subit l'image répétée indique le passage du temps, ne serait-ce que du temps nécessaire pour déplacer l'aimant qui les crée. Les lignes de balayage visibles sur l'image imprimée révèlent que l'image originale a été produite par le canon à électrons d'un tube cathodique. La couleur rouge des cases en forme d'écran de télévision indique que l'image finale a été imprimée à l'encre rouge : c'est ce qui en fait un *imprimé*. Le procédé d'impression implique une trame de similigravure, méthode couramment employée pour transposer des images photographiques en tons continus, en points de tailles variables qui, juxtaposés, forment l'image imprimée. Autrement dit, si nous regardions cette lithographie avec une loupe, nous verrions apparaître les points de trame au sein de chaque ligne de balayage.

Dans 1956, Michael Snow a mis en place un scénario qui rappelle la fameuse allégorie de la caverne, par laquelle Platon illustre, dans *La République*, la nature de la conscience. Dans les deux situations, les objets réels sont invisibles aux spectateurs, tout comme la construction qui permet ces projections illusives. L'image que nous voyons, lorsque nous regardons 1956, a subi de nombreuses permutations technologiques. Ces modifications nous amènent à mettre

to some degree, what takes place within the eye. In 1956, a flood lamp illuminates the chair and throws a shadow of the chair onto the wall behind it. As in Plato's Cave, there is the real object and the shadow of the object, cast on a wall. In Plato's cave, the viewer does not see the original object. In Snow's work, the viewer can see both the object and the shadow. In Snow's work and Plato's allegory, the nature of what we take to be real is only a facsimile of the real objects that generated these reproductions.

There are also several different kinds of "seeing" in this work, some technological and some human. The flood lamp "sees" the chair by flooding it with light. This is the emission model of sight postulated by the ancient Greek philosopher Empedocles, in which we see because light particles are spraying out from our eyes. From the flood lamp's point of view, there is no shadow, only an evenly illuminated scene. The video camera, set up to the left of the flood lamp, "sees" the shadow that the flood lamp casts and captures it on video. The electron gun "sees" the backwards image that it fires on to the screen on the inside of the cathode ray tube. The film camera that records the distorted images on the monitor "sees" through its own lens and captures the image on a negative. Each image placed in the grid of the final print, the result of the accumulation of these types of "seeing," allows the viewer to see simultaneously (with his or her organs of sight) images that were made sequentially.

When I read comic books as a child, I was often aware of how the characters were trapped inside their two-dimensional realm. They couldn't walk out of their panel, and many had only a few standard body orientations. Cartoonist Ernie Bushmiller's character Nancy, for example, whose stark minimal world I loved, was depicted only in profile, three-quarter view, and straight on. As a viewer, I couldn't get any closer to the panel "window" to see more of the characters' world. I couldn't enter their world and they couldn't enter mine. Perhaps Snow's chair is similarly trapped in its own sixteen-panel sequence, struggling to animate itself within its own fixed image. On the other hand, perhaps the chair is reacting to the world outside the comfort of its own little cathode ray tube world, in which case it is not unlike the human pulled from Plato's cave and shown the "real" world, which it cannot accept or digest.

Robert Fones is a Toronto-based visual artist. He has had exhibitions with Olga Korper Gallery, Toronto, most recently in October 2014. In 2011, he received the Governor General's Award in Visual and Media Arts. Fones has written extensively about art and design for publications such as Canadian Art, C Magazine, Parachute, Vanguard, and Azure. He has published several artist books with Coach House Books and with Art Metropole.

1 Michael Snow, *The Collected Writings of Michael Snow* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994), 9. 2 www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=769, accessed March 11, 2015.

en doute la réalité de ce que nous voyons dans l'image imprimée. Le dispositif que Snow a mis en place reproduit ce qui se passe à l'intérieur du tube cathodique placé dans le moniteur vidéo et, dans une certaine mesure, ce qui se passe à l'intérieur de l'œil. Dans 1956, la lampe illumine la chaise en projetant son ombre derrière elle. Comme dans la caverne de Platon, il y a l'objet réel et l'ombre de l'objet, projetée sur un mur. Chez Platon, le spectateur ne voit pas l'objet lui-même. Chez Snow, le spectateur peut voir à la fois l'objet et son ombre. Dans l'œuvre de Snow comme dans l'allégorie de Platon, la nature de ce que nous prenons pour la réalité n'est qu'un facsimilé des objets réels qui ont généré ces reproductions.

Cette œuvre contient également plusieurs types de « visions », humaines ou technologiques. Le projecteur « voit » la chaise en l'éclairant. C'est le postulat d'une vision émettrice, proposé par le philosophe de la Grèce antique Empédocle, selon lequel nous voyons parce que des particules de lumière rayonnent depuis nos yeux. Du point de vue de la lampe, il n'y a pas d'ombre, seulement une scène uniformément éclairée. La caméra vidéo, installée à gauche du projecteur, « voit » l'ombre projetée par celui-ci et la saisit en vidéo. Le canon à électrons « voit » l'image inversée qu'il projette vers l'écran à l'intérieur du tube cathodique. L'appareil photo à pellicule, qui enregistre les images déformées sur le moniteur, « voit » à travers sa propre lentille et fixe l'image sur un négatif. Chaque image placée dans la grille de l'œuvre finale, issue de toutes ces « visions » accumulées, permet au spectateur de voir simultanément (par son organe de la vue) des images qui ont été produites de façon séquentielle.

Enfant, lorsque je lisais des bandes dessinées, j'étais souvent conscient du fait que les personnages étaient prisonniers de leur monde en deux dimensions. Ils ne pouvaient pas sortir de leurs cases, et nombre d'entre eux étaient limités à quelques positions standard. Par exemple Nancy, personnage créé par le bédéiste Ernie Bushmiller dont le style particulièrement minimaliste me plaisait beaucoup, était dessinée uniquement de profil, de trois quarts et de face. En tant que lecteur, je ne pouvais me rapprocher de la « fenêtre » des cases pour apercevoir l'univers des personnages. Je ne pouvais pas entrer dans leur monde, et ils ne pouvaient pas entrer dans le mien. La chaise de Snow est peut-être, elle aussi, prisonnière de sa séquence en seize cases, et lutte contre sa propre image figée pour s'auto-animer. D'un autre côté, peut-être la chaise réagit-elle au monde qui s'étend au-dehors de l'univers familier du petit tube cathodique où elle se trouve : elle serait alors semblable à l'être humain tiré de la caverne de Platon et confronté au monde « réel », incapable de l'accepter, ou de l'appréhender. Traduit par Emmanuelle Bouet

Robert Fones est un artiste en arts visuels vivant à Toronto. La Olga Korper Gallery lui a consacré plusieurs expositions, dont la plus récente en octobre 2014. En 2011, il a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. Fones est l'auteur de nombreux articles sur l'art et le design, notamment pour Canadian Art, C Magazine, Parachute, Vanguard et Azure. Il a publié plusieurs livres d'artiste chez Coach House Books et Art Metropole.

1 Michael Snow, « Poem », dans *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 9. [notre traduction] 2 www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=769 (consulté le 11 mars 2015).



BOUTIQUE CIEL VARIABLE

20% sur tout
on everything

DAVID ALTMEJD

FLUX

20 juin -
13 septembre

AU MAC

Exposition conçue et organisée par le Musée
d'Art moderne de la Ville de Paris / Paris Musées
et le Musée d'art contemporain de Montréal
Avec le soutien de : The Brant Foundation Art Study Center
et Andrea Rosen Gallery, New York

 **MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL** Québec 

185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
Métro Place-des-Arts macm.org

PARTENAIRE PRINCIPAL

 **Collection**
Loto-Québec

 **LA
PRESSE+**

The Island (détail), 2011. Polystyrène, mousse expansive, gel et résine d'époxy, bois,
cheveux synthétiques, résine, noix de coco, peinture acrylique, fil de fer, brillants,
peinture latex. 366 x 102 x 102 cm. Photo : Farzad Ovrang. Avec l'aimable permission
The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut





Human Nature / Nature Humaine

Corinna Ghaznavi, curator / commissaire

April 27 avril – August 23 août 2015

Mary Anne Barkhouse, Panya Clark Espinal, John Dickson, Soheila Esfahani, FASTWÜRMS, Martin Golland, Sherri Hay, Kelly Jazvac, Gareth Lichty, Gavin Lynch, Lisa Myers, David Ruben Piqtoukun, Su Rynard, TH&B

Presented in collaboration with the National Arts Centre's Ontario Scene / Présenté en collaboration avec la Scène Ontario du Centre national des Arts



cuag Carleton University
Art Gallery

1125 Colonel By Drive
Ottawa, Ontario
(613) 520-2120
cuag.carleton.ca



TH&B, *Core Sample*, 2014. Photo: Frank Piccolo.

MAMOOWIANG TO MAKE CHANGE

AYUMI GOTO

CHERYL L'HIRONDELLE

ADRIAN STIMSON

MICHAEL FARNAN

SCOTT BENESIINABANDON

PAUL ZACHARIAS

PETER MORIN

MAY 21 – JULY 4, 2015

CURATED BY LEAH DECTER AND JAIMIE ISAAC



Michael Farnan, *Pierce Brosnan / Grey Owl Transformation Mask*, 2014, Wood, cardboard, hardware.

MEET ART

SATISFY YOUR CREATIVE CURIOSITY WWW.AGSM.CA

Tuesday to Friday 10am - 5pm
Thursday evenings until 9pm
Saturday 12 - 5pm
Closed Sundays & Mondays



ART GALLERY OF
SOUTHWESTERN
MANITOBA

710 Rosser Ave., Brandon, MB
204 727-1036
www.agsm.ca



MARION WAGSCHAL

Portraits, souvenirs, fables

9 avril – 9 août 2015

Marion Wagschal, *Artistes et enfants* (détail), 1988. MBAM, achat. Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada et fonds de la Campagne du Musée 1988-1993. Photo MBAM, Christine Guest



MICHAEL WILLIAMS

9 juin – 27 septembre 2015

Michael Williams, *Eddie McStiff's sert le déjeuner au Wake and Bake* (détail), 2012-2013. Promesse de don. Photo MBAM, Jean-François Brière

MÉGANTIC BENOIT AQUIN

TEXTE DE
MARILAINE SAVARD,
CITOYENNE DE
LAC-MÉGANTIC

VILLAGE KLARA KÄLLSTRÖM & THOBIAS FÄLDT

TEXTES
D'ALEXIS DESGAGNÉS,
DE RICHARD DESJARDINS
ET DE NATASHA KANAPÉ
FONTAINE

COÉDITION B-B-B-BOOKS

LES PUBLICATIONS DE VU
SONT DISPONIBLES EN LIBRAIRIE
ET À VUPHOTO.ORG/FR/LIVRE



418 640-2585
WWW.VUPHOTO.ORG



Centre d'artistes en art imprimé

Fondé en 1992 • Vieux-Longueuil

zocaloweb.org



5 juillet au 30 août 2015

Pesant comme une plume

Jannick Deslauriers – Cal Lane

Kristiina Lahde – Clint Neufeld

Vernissage : Dimanche 5 juillet, de 12 h à 16 h

5 septembre au 18 octobre 2015

Linda Rutenberg

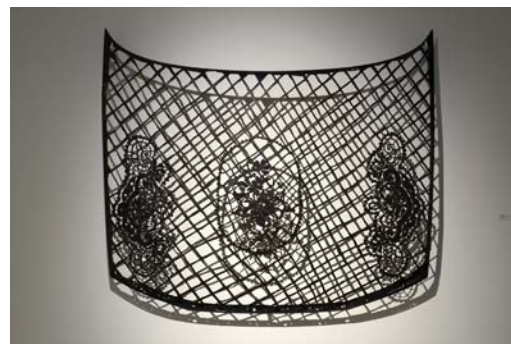
Vernissage : Mercredi 9 septembre, 19 h

31 octobre au 29 novembre 2015

La collection 2016 de l'Artothèque

Vernissage : Dimanche 1 novembre, 14 h

Image : Cal Lane, *Veiled Hood #6*, 2014



HEURES D'OUVERTURE :

Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h

Mercredi de 13 h à 21 h

Fermé le samedi en juin, juillet et août

Entrée libre - accessible par ascenseur

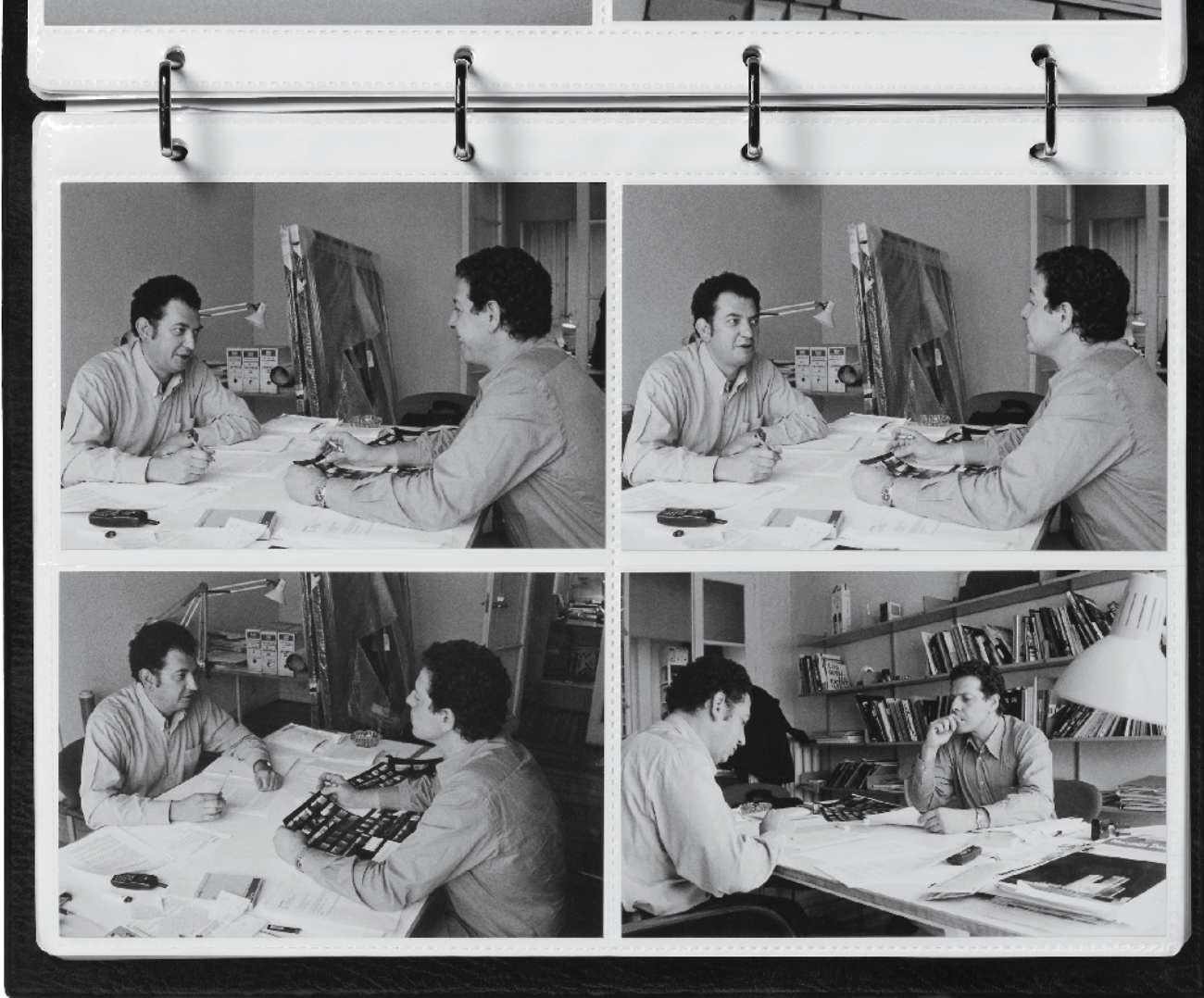
INFO : 514 630-1254

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-Lac

Pointe-Claire, Qc H9S 4J7

www.pointe-claire.ca



sortis du cadre ábalos & herreros out of the box

revues par / selected by

OFFICE Kersten Geers David Van Severen

12.03–17.05.2015

Juan José Castellón

24.05–12.07.2015

SO-IL

23.07–13.09.2015

CCA

Centre Canadien d'Architecture | Canadian Centre for Architecture
1920, rue Baile, Montréal 514 939 7026

cca.qc.ca  

Le CCA tient à remercier de leur appui généreux le ministère de la Culture et des Communications, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal.

Image : Iñaki Ábalos et Juan Herreros dans leur bureau, Madrid, 1999.
Ábalos and Herreros fonds, 1984–2005, Centre Canadien d'Architecture.
Don de Iñaki Ábalos et Juan Herreros. © Iñaki Ábalos and Juan Herreros.

LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

BIEN PLUS QUE DES PROJECTIONS



335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST
MÉTRO BERRI-UQAM
TÉL. 514.842.9763
CINEMATHEQUE.QC.CA
COLLECTIONS.CINEMATHEQUE.QC.CA

#CINEMATHEQUEQC
CINEMATHEQUEQC
CINEMATHEQUE.QUEBECOISE
BARSALONCINEMATHEQUE



Over-Painting No. 7, 2014 - Huile, gouache, acrylique et bâton d'huile sur photographie numérique d'archives - 33.02 x 48.26 cm / 13" x 19"

NICKE GORNEY

Over-Paintings

3944, rue Saint-Denis
Montréal, Qc
H2W 2M2

T 514-481-2111 F 514-481-7113
beauxartsdesameriques.com
art@beauxartsdesameriques.com



beaux-arts des
AMÉRIQUES

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

1950

LE QUÉBEC DE LA
PHOTOJOURNALISTE
AMÉRICAINE LIDA MOSER

14 JUIN – 6 SEPTEMBRE 2015

Chargée de projet | Nathalie Langelier

Une exposition organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec avec le généreux concours de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
Lida Moser, *Un élève de l'École moderne dans une salle du Musée de la province, à Québec (détail), 1950.* BAnQ Québec

M N Q
Musée national
des beaux-arts
du Québec
MNBAQ
.ORG
Québec

Bibliothèque
et Archives
nationales
Québec

RIOPELLE

indomptable

LES MIGRATIONS DU BESTIAIRE

14 juin — 23 août 2015

Commissaire | Ève De Garie-Lamanque

GALERIE SIMON BLAIS

Une exposition réalisée en collaboration avec Yseult Riopelle et la Galerie Simon Blais

RENDEZ-VOUS
PHOTO
DU RICHELIEU

Ouvrez l'œil!

la fête
de la PHOTO

20 juin de 10 h 30 à 16 h
McMasterville - Parc Ensoleillé
à 30 minutes de Montréal!

- Photographes réputés sur place tels Bernard Brault, Guy Glorieux, Guillaume D. Cyr et autres
- Kiosques sur la photographie
- Concours - prise de portraits
- Expérience sténopé
- Conseils de pros
- Grillades, etc.

Apportez votre appareil photo!

Entrée gratuite

5 ans

OSEZ la PHOTO

Du 20 juin au 12 octobre 2015

Les Rendez-vous photo du Richelieu présentent des expositions extérieures dans huit municipalités en bordure du Richelieu, de Sorel-Tracy à Saint-Jean-sur-Richelieu.

OSEZ parcourir toutes les expositions des photographes Bernard Brault, Guillaume D. Cyr, Yana Ouellet, Clara Gutsche, Jérôme Guibord, Renaud Philippe, Yves Racicot, Martin Desmarais et Guy Glorieux sous le thème **Le temps**.

OSEZ de meilleures photos! Ateliers, classes de maître et conférences animés par Bernard Brault, Linda Rutenberg, Guy Glorieux, Guillaume D. Cyr, etc.
Du 8 au 16 août 2015

Ouvrez l'œil! rvpr.ca 

Tout ce que vous avez toujours voulu voir, et n'avez jamais osé regarder!

RAIQ Regroupement des
arts interdisciplinaires
du Québec

Journées de réflexion sur les enjeux de la pratique artistique interdisciplinaire;

5 à 7 d'échanges et de discussions interrégionales;

Formations professionnelles et informations sur la communauté élargie de l'interdisciplinarité sur notre site web et notre page Facebook.

DEVENEZ MEMBRE DU RAIQ ET PARTICIPEZ AU RAYONNEMENT DE CES PRATIQUES TOUT EN LES SOUTENANT.

info : www.raiq.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Emploi
Québec

COMPÉTENCE
CULTURE
COMITÉ SECTORIEL DE
MAIN-D'ŒUVRE EN CULTURE



372 rue Sainte-Catherine Ouest
#303, Montréal (Qc) H3B 1A2
(514) 380-3093 / info@raiq.ca

PRIX ARTISTIQUE SOBEY

2015

Exposition du 26 Septembre 2015 au 3 Janvier 2016

Gala de remise du prix le 28 Octobre 2015
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

CÔTE OUEST ET YUKON

Fiona Ackerman
Sonny Assu
Raymond Boisjoly
Tiziana La Melia
Jeremy Shaw

PRAIRIES ET NORD

Cedric Bomford
Jason de Haan
Sarah Anne Johnson
Scott Rogers
Kara Uzelman

ONTARIO

Abbas Akhavan
Brendan Fernandes
Maggie Groat
Annie MacDonell
Derek Sullivan

QUÉBEC

Sophie Bélair Clément
Yannick Desranleau &
Chloe Lum (Seripop)
Jacqueline Hoang Nguyen
Allison Katz
Jon Rafman

ATLANTIQUE

Jordan Bennett
Ursula Johnson
Eleanor King
Lisa Lipton
Zeke Moores

SOBEYARTAWARD.CA

FINANCEMENT

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**

ORGANISATION ET ACHEMINEMENT



Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

PARRAINAGE OFFICIEL POUR LE
TRANSPORT DES ŒUVRES D'ART



ROBERTO PELLEGRINUZZI - Résonances

Montréal : 29 août - 3 octobre
en parallèle avec Le Mois de la Photo 2015



ADAD HANNAH - Origins of Rodin (Age of Bronze)

Toronto : 10 - 19 septembre
en parallèle avec Les Bourgeois de Vancouver au TIFF



PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN

MONTRÉAL
372 Ste-Catherine ouest #216

www.pfoac.com

TORONTO
Centre Space 65 George Street

North Sur (NS) Photo Exchange Exhibition

Toronto artists: Candace Nyaomi · Dan Bergeron · Giselle Mira Díaz · Maju Tavera · Mark Kasumovic · Zinnia Naqvi
Buenos Aires artists: Lujaán Agusti · Cecilia Estalles · Nahuel Alfonso · Santiago Hafford · Sofía Manrique · Melania Liendo

July 17 to August 1, 2015

at Gallery 44 Centre for Contemporary
Photography (Canada)

August 29 to September 6, 2015

at MACBA - Museo de Arte Contemporáneo
de Buenos Aires (Argentina)



Untitled, Santiago Hafford in collaboration with Maju Tavera, 2015

G44

Centre for
Contemporary
Photography

401 Richmond St W. Suite 120
Toronto, Canada M5V 3A8

gallery44.org
(416) 979-3941

nsphotoproject.com

Partners: Gallery 44 (Toronto), PH15 Foundation (Buenos Aires), OCAD University. North Sur is commissioned by the Toronto 2015 Pan Am/ParaPan Am Games arts and culture festival, PANAMANIA, presented by CIBC and is also a proud IGNITE community partner.

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Richard Mosse
- 84 Pierre Bourgault
- 85 James Benning
- 86 Kathleen Ritter
- 87 Roman Vishniac
- 88 5^e édition des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie
- 90 Suzy Lake
- 91 Akram Zaatari

LECTURES / READINGS

- 92 La manipulation des images dans l'art contemporain
- 93 The Photobook: A History
- 95 Ouvrages à souligner / New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 106 Clément Chéroux

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



The Enclave, 2012–13, installation view at DHC/ART, 2014–15, courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York, photo: Lorna Bauer

Richard Mosse

The Enclave

DHC/ART, Montreal

October 16, 2014, to February 8, 2015

One would have to be a seasoned cynic to be indifferent to Richard Mosse's film installation *The Enclave* (2012–13). Visually, it is an impressionistic, six-screened montage of beautifully lurid hues of hot pink; politically, it reveals a heretofore unseen side of the conflict that has ravaged the Democratic Republic of Congo since 1998; and theoretically, it raises fundamental questions regarding the meaning and function of images of war. This is a multi-layered, thought-provoking piece, to say the least. For me, experiencing *The Enclave*, which was recently on view in Montreal at DHC/ART, also brought

into focus certain issues implied by the use of the documentary genre as contemporary art.

Born in Ireland in 1980, Mosse is an artist whose chosen medium of expression is documentary photography. In particular, he employs the codes and methodologies of photojournalism, and, in ways similar to French photographer Luc Delahaye and Montrealer Benoit Aquin, he creates contemporary photographic equivalents of monumental history paintings. His process is close to that of a photojournalist, in that he travels around the world to war-torn sites and spends long periods of time

embedded in specific communities. Yet, according to Mosse himself, his is a "slower photojournalism" that results in images that, rather than showing the heart of the action (missiles being dropped; people being shot) reveal the enduring traces of conflict.¹ He is interested in making "the impossible image," or in revealing the emotional, social, and cultural scars that cannot be captured by traditional press photography.

Between 2010 and 2013, Mosse travelled to the Congo on eight separate occasions, each time staying for about two months. Accompanying the presentation of *The Enclave* at DHC/ART were three of the photographs that he made during these trips, assembled under the series title *Infra*. These photographs and the footage used in *The Enclave* were shot with Kodak Aerochrome, a recently discontinued colour film that registers infrared light and was developed in the

early 1940s. Exploited extensively in aerial surveillance by the U.S. military during the Vietnam War, Kodak Aerochrome recorded the chlorophyll-filled green of living plants as bright fuchsia, creating a contrast with the unaltered, “non-living” green of camouflage clothes and installations. The 16mm film footage captured by Mosse, in collaboration with cinematographer Trevor Tweeten, follows some of the Congolese armed groups who, displaced by or formed as a result of the Rwandan genocide in the mid-1990s, inhabit the bush in the eastern Congo.

The Enclave was made to be shown in the Irish Pavilion at the 2013 Venice Biennale. It has since received much critical attention, most prominently

due to its ethically questionable use of beauty – emblemized by the colour pink – to represent a site of rampant human rights violations. But this, it seems, was Mosse’s intention. In his view, beauty is a powerful tool with which to make viewers aware of the constructedness of all images of conflict.² Immersing viewers in this quasi-monochromatic environment composed of multiple non-narrative sequences superimposed with abstract sounds, *The Enclave* prompts them to think about what does and doesn’t get reported by mainstream media, and what simply exceeds photographic and filmic representation.

And here the question becomes crucial of who the viewers of Mosse’s

work are. The audience that frequents the Venice Biennale, DHC/ART, or any of the other institutions at which *The Enclave* has been and will be shown (including the Portland Art Museum; the Louisiana Museum of Modern Art; and the Jack Shainman Gallery, which represents Mosse) is arguably not one that needs much convincing about the constructedness of images of conflict.² Although some of these institutions do attract a broader public, the installation is largely preaching to a choir who will readily agree that the documentary genre is a highly limited way of conveying information. We know this. What we don’t know is what can actually be done to change the situation, on the ground, in the Congo. On this front, *The Enclave*

cannot provide any answers. It gives us impressions of the war, camouflaged in pink. And so we are compelled to seek information elsewhere.

1 “Artist’s Talk with Richard Mosse,” Portland Art Museum YouTube channel, accessed 18 January 2015, www.youtube.com/watch?v=m-iafffjpZc. 2 “Richard Mosse Extended Interview,” RTE One YouTube channel, accessed 20 January 2015, www.youtube.com/watch?v=QbSDv-5v.x4.

Zoë Tousignant is a photography historian and independent curator specializing in Canadian photography. She holds a PhD in art history from Concordia University.



Love Is The Drug, 2012, digital c-print, 279 × 535 cm, courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York

Pierre Bourgault

Tremblement du temps : 83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O

VU, centre de diffusion et de production de la photographie

Du 14 novembre au 14 décembre 2014

Assise à même le sol de l’espace américain du centre VU PHOTO à Québec, alors que les nombreuses personnes présentes au vernissage circulent et observent *Tremblement du temps : 83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O*, je songe aux propos que l’artiste Pierre Bourgault vient de tenir en parlant de son installation. D’entrée de jeu, une phrase avait retenu mon attention : « Je ne fais pas des images qui développent l’imaginaire ; je fais des images qui nous regardent. »

Opposer une image mobilisant l’imaginaire à une autre image faisant plutôt surgir l’impression d’être regardé peut sembler une entrée en matière saugrenue. Pourtant, les paroles prononcées ont piqué ma curiosité et, par la suite, orienté ma pensée vers la question du statut de la photographie, transcendé par les contingences de l’impression numérique. Fallait-il voir dans *Tremblement du temps* une dénonciation de la photographie en tant que cloisonnement des

points de vue, préférant des cartographies détournées par un changement d’échelle envisagé comme véritable représentation métaphorique du temps ?

Ce changement d’échelle, qui crée un point de vue inédit sur l’espace et déstabilise le visiteur, puis sa perception du temps, est un procédé déterminant chez Pierre Bourgault, que ce soit dans sa pratique sculpturale, installative ou encore dans son rapport à la géographie et au territoire. La directrice artistique du centre, Anne-Marie Proulx, renforce cette idée dans le texte de présentation de l’exposition : « Les coordonnées géographiques se comptent en degrés, d’abord, puis en minutes et en secondes. Entre deux points, la distance est tant spatiale que temporelle. Il est possible

de tracer une ligne bien droite entre les deux, mais le voyageur sait bien que rien n’est aussi droit, et que la ligne se mettra à trembler tôt ou tard. » Dans l’installation, ces lignes *bien droites* sont celles des grands polygones noirs se découpant sur un fond cyan et se déployant en six impressions disposées sur les trois murs contigus de la galerie. De fait, les impressions atteignent presque la hauteur du plafond et enveloppent ainsi le lieu, son architecture. Puis, c’est le paysage et notre capacité à être ébranlé physiquement par lui qui entrent en jeu.

Si j’évoque ici le paysage pour ce qu’il nous déstabilise, c’est que les images en question proviennent d’une portion d’une carte marine sur laquelle on aperçoit des parties terrestres. De fait, les



Tremblement du temps: 83 40 N 30 41 O / 47 12 N 70 16 O, 2014, vues de l'exposition, photos: Charles-Frédéric Ouellet, VU PHOTO

coordonnées géographiques mentionnées dans le titre sont celles d'un point situé au Groenland, puis d'un autre situé à Saint-Jean-Port-Joli, où vit et travaille l'artiste. En ce sens, j'observe aussi cette dimension récurrente dans l'ensemble de l'œuvre de Bourgault: cette dernière est liée au territoire.

Un autre aspect inscrivant l'œuvre dans son rapport au paysage se trouve sur le sol de béton – où je suis encore assise – sous la forme d'une quantité appréciable d'appareils photographiques analogiques, qui côtoient et altèrent le parcours des visiteurs. Bien qu'ils soient recouverts de plusieurs couches de vase puisée à même le Saint-Laurent, on distingue encore les détails qui caractérisent ces appareils. Pour l'artiste, la

vase est la représentation tangible des courants qui façonnent le littoral, soumis à la force de Coriolis¹. Cette force d'inertie fait dévier les courants qui érodent le lit du fleuve et en déposent les sédiments ailleurs. D'une certaine manière, les appareils reflex recouverts de vase incarnent le fait de regarder et celui d'être regardé. Aveugles (les objectifs ainsi que les viseurs sont obstrués par la vase), ils « regardent » dans toutes les directions et interpellent le visiteur dérivant et négociant son parcours dans l'espace, le désignant comme celui qui oscille d'un côté, puis de l'autre d'une frontière qui partage l'espace entre le territoire représenté et celui, pratiqué, de la galerie. D'ailleurs, la question du cloisonnement, énoncée au début

du présent texte, pourrait bien être l'épicentre de ce « tremblement du temps » puisque ces objets désuets, de valeur sentimentale que sont les appareils photographiques se soumettent aussi, non pas uniquement à ce temps qui tremble, mais à la finitude des choses, à la nôtre.

En somme, quand Pierre Bourgault propose de réfléchir sur la photographie, c'est encore et toujours d'espace, d'échelle et de représentation du temps dont il est question. Ici, les images déstabilisent le point de vue de celui qui les regarde et placent le visiteur devant une véritable métaphore du paysage, de littoral brisé et de temps qui fissure et finit par morceler et éparpiller les choses.

¹ La force de Coriolis est un phénomène lié à la rotation de la Terre, qui fait en sorte qu'un corps en mouvement observé à partir d'un point fixe semblera dévier vers sa droite dans l'hémisphère Nord et vers sa gauche dans l'hémisphère Sud.

Artiste en arts visuels et médiatiques, **Caroline Gagné** est engagée dans une recherche amorcée depuis 1998 et s'intéresse aux lieux qu'elle explore en tant que porteurs de contenu latent. Dessin, art réseau, installation et art sonore fondent un parcours artistique multiforme. Active dans son milieu, elle assure la direction artistique du centre d'artistes Avatar depuis septembre 2013. Ayant effectué une maîtrise interdisciplinaire en art à l'Université Laval en 2012, Caroline Gagné vit et travaille à Québec.

James Benning

VOX, centre de l'image contemporaine
Du 15 novembre 2014 au 21 février 2015



Stemple Pass, image fixe, 2012, vidéo HD (couleur/son), 122 min, permission de l'artiste et de la galerie Neugerriemschneider, Berlin

Le centre VOX présentait il y a peu deux installations filmiques du cinéaste expérimental James Benning. En parallèle avait lieu, aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal, une rétrospective du cinéaste, associé depuis le début des années 1970 à la mouvance structurelle du cinéma expérimental américain. Cette mouvance se caractérise par des partis pris formels à partir desquels le film se construit, approche qui a particulièrement fleuri dans un contexte documentaire. L'originalité et la force de ce courant se font ressentir aujourd'hui dans la production documentaire narrative plus normée, y compris le long métrage.

One Way Boogie Woogie 2012 et *Stemple Pass* sont en continuité avec cette approche structurelle. *One Way...* est une multi-projection à six écrans présentée dans la première salle, tandis que *Stemple Pass* est projetée sur un écran de cinéma standard, dans la deuxième salle de la galerie. Bien que ces deux œuvres



One Way Boogie Woogie 2012, 2012, installation vidéo HD à 6 canaux (couleur et son), vue de l'exposition présentée à VOX, photo : Michel Brunelle

soient distinctes, leur cohabitation incite à faire un lien entre elles.

Commençons d'abord par cerner le propos de la première œuvre. Les six écrans qui occupent deux murs (quatre sur le mur de droite et deux sur le mur du fond), représentent des moments filmés dans différents coins de Milwaukee, ville où l'auteur a passé son enfance. Plutôt que de représenter des endroits jouant explicitement de la référence mémorielle, l'auteur montre des lieux relevant de ce que Gilles Deleuze appelait joliment des « espaces déconnectés », c'est-à-dire que les lieux exposés sur les six écrans témoignent de l'urbanité nord-américaine et n'ont pas de liens entre eux, si ce n'est la portion de la ville où ils se trouvent, comme nous allons le comprendre. Nous voyons un entrepôt situé dans un secteur industriel, une route dans un quartier semblable où roulent des voitures, etc. Au bout d'un moment, chaque image passe au noir, puis les lieux sur les écrans s'intervertissent. Benning suggère que cette chaîne de projections peut être lue comme un seul film.

Comme il est souligné dans la documentation accompagnant l'exposition, « [c]e qui ressemble, de prime abord, à une série de plans ordonnés au hasard se révèle progressivement être un seul film de quatre-vingt-dix minutes, projeté de gauche à droite sur les six écrans depuis six points de départ différents mais équidistants ». Comment comprendre cette grille de lecture, dans la mesure où un point de vue sur une cheminée d'usine, ou encore sur une enseigne en hauteur épelant le mot *Ambassador* en néon rougeoyant, participe en fin de compte de la production de six tableaux distincts en plans fixes dont le lien narratif demeure ténu ? La donnée narrative brouille ici les pistes d'interprétation plutôt qu'elle ne les suscite.

Le lien que l'on peut faire entre la première œuvre et la seconde (toutes deux réalisées en 2012) a trait à cette intégrité du cadre toujours fixe dont le sens et la portée, rattachés au point de vue, s'appliquent peut-être à échapper à l'interprétation traditionnelle. James Benning n'a pas été élève de David Bordwell en vain, lui qui a incarné le pragmatisme universitaire américain,

introduisant dans un seul et même système théorique la construction du récit cinématographique. L'on pressent que l'une des issues à ce système parfois oppressant, pour un cinéaste expérimental qui veut forcément en découdre avec la forme, peut consister à désinvestir le cadre de toute intentionnalité, c'est-à-dire de point de vue. En effet, rarement le cadre peut-il ici être rattaché au point de vue, pour esquisser une réponse à la question « qui regarde ? ».

Dans *Stemple Pass*, il n'y a qu'une façon de répondre à cette question et elle est factuelle, concrète : le point de vue correspond au lieu où l'on a posé la caméra pour cadrer. Cette œuvre fait allusion à la figure de Ted Kaczynski, mathématicien et terroriste surnommé Unabomber qui a, pendant vingt ans, commis des actes meurtriers aux États-Unis, en ciblant notamment des professeurs d'université et des hommes d'affaires et en mystifiant le FBI. Dans la société de contrôle actuelle, le réflexe interprétatif du critique devant une œuvre expérimentale de cette sorte, où la caméra est fixe, où la durée même

du plan semble suppléer au point de vue pour le spectateur, aurait pu consister en l'évocation de la caméra de surveillance. Or, cela paraît intenable. La caméra est de toute évidence posée en hauteur, peut-être dans un arbre face à une petite cabane dont seule la fumée qui se dégage de la cheminée témoigne d'une présence, inscrite dans le champ de l'image. Mais, au bout d'un moment, l'on entend une voix lire le récit qu'avait transcrit Unabomber dans un cahier en 1985, récupéré après son arrestation par le FBI, avant d'être décodé et utilisé par James Benning, qui en a fait la lecture en 2011.

Le regard du cinéaste passe donc par la voix et celle-ci pose de manière indistincte entre son point de vue et celui de l'Unabomber. Mais le cinéaste ne s'identifie pas à ce dernier ; il en est détaché ; il est son interprète objectif. Les cahiers de l'Unabomber étant codés et chiffrés, c'est en l'occurrence le Benning mathématicien qui intervient pour en faire l'interprétation, puisqu'il est titulaire d'une maîtrise en mathématiques de l'Université du Wisconsin. En ce sens, cette seconde œuvre offre des clés pour comprendre aussi la première. Le cinéaste adopte le rôle du transcripteur ; il enregistre, sans chercher à témoigner ni à contempler. Sa caméra, sous un cadre fixe, enregistre une réalité matérielle que les projecteurs haute définition en place dans la galerie décodent. C'est ce que nous voyons, et peut-être Benning est-il aujourd'hui l'un des rares cinéastes travaillant en numérique qui a su malicieusement, par son approche structurelle, exprimer les effets et les conséquences formelles immédiates de ce format qui domine le monde des images en mouvement.

—
Guillaume Lafleur a publié de nombreux articles, notamment à propos de l'histoire du cinéma québécois et du cinéma expérimental. Il est programmateur-conservateur du cinéma québécois et canadien à la Cinémathèque québécoise.
 —

Kathleen Ritter

Camoufleurs

Battat Contemporary, Montreal
 December 4, 2014 to February 8, 2015

This captivating exhibition of new work by Kathleen Ritter is aptly and enticingly titled *Camoufleurs*. A camoufleur was a person – usually an artist, usually a woman – who designed and installed military camouflage in one of the world wars of the last century. The term relates to all First and Second World War specialists in the art of camouflage.



Camoufleurs, installation view, Battat Contemporary, 2014–15, photo: Paul Litherland

Surrealist artist Roland Penrose once wrote that he and Julian Trevelyan were both “wondering how either of us could be of any use in an occupation so completely foreign to us both as fighting a war, we decided that perhaps our knowledge of painting should find some application in camouflage.”¹ Similarly, Ritter uses art as a sort of potent smokescreen to explore feminist concerns that are still topical and pressing today. With irrepressible wit and considerable savvy, she has created her own Enigma machine to decode secret histories of the early twentieth century.

Ritter covered some of the inner walls of the gallery with a huge painted mural in what look like outside zebra stripes. The dazzling Op Art-like stripes – think Hurtubise unfettered in real space or, better, Bridget Riley’s abstracts – are based on camouflage patterns that cloaked Allied navy ships during the First World War. Ritter’s design is drawn from an archival photograph, discovered in the course of her research, showing members of the Women’s Camouflage Corps covering a landlocked boat (used as a recruiting station in downtown New York City in 1918) with painted dazzle camouflage.

Other notable works in the exhibition include *Manifesto* (2014), a remarkable transliteration of Mina Loy’s 1914 “Feminist Manifesto” into shorthand – an abbreviated form of writing that was once used by stenographers taking dictation – and printed as an unlimited edition on newsprint. (Larger framed examples appear on an adjacent wall.) The stacks of newsprint on plinths themselves became sculptural objects *sans pareil*, and viewers were entreated

to leave with copies to add to their own collections. This feminist tract was an effective indictment of the Futurists’ self-proclaimed “scorn for women” and still enjoys resonance today. Loy is obviously an avatar of Ritter’s – a maverick author, artist, feminist, and inventor who hobnobbed in Paris in the 1920s with writers such as Djuna Barnes, Gertrude Stein, and Ezra Pound.

A video installation, titled *Siren* (2014), highlights a scene featuring Hedy Lamarr from the silent 1933 film *Extase* – in which she seems to be engaged in making erotic hand signals – and successfully dovetails it with the soundtrack from George Antheil’s 1924 avant-garde composition *Ballet mécanique*. Released with the promotional tagline “the most whispered-about

picture in the world,” *Extase* achieved some notoriety with its consummately erotic depiction of sex. None other than Henry Miller, probably obsessed with scenes of the young Lamarr swimming naked, penned an essay about it. Ritter brilliantly edits the footage without eroding its erotic resonance one iota to relate it to the landmark invention by Antheil and Lamarr of a “Secret Communication System,” widely known today as frequency hopping: the repeated switching of frequencies during radio transmission, in order to undermine “electronic warfare” – the unauthorized interception or jamming of telecommunications systems.

Ritter has shown herself to be an expert camouflageur in disguising and concealing her true intentions behind historical tropes of camouflage and secret coding systems. Using subterfuge, and adroitly mining and quoting from relevant archives, she encourages viewers to decipher her meanings, and to be rewarded and uplifted thereby.

In this exhibition, and its previous exhibition of works by Beth Stuart, Battat has shown a highly distinctive curatorial bent and featured tremendously reparative acts of artistic archaeology and scholarship, bringing a very compelling feminist aesthetic into the foreground of contemporary artistic production.

¹ Quoted in Peter Forbes, *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage* (New Haven: Yale University Press, 2009), 137.

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



Women's Camouflage Corps At Work, July 13, 1918, toned gelatin silver print, typewritten caption on paper, 23 x 19 cm, Western Newspaper Union Photo Service, photo: Paul Litherland



Mara, la fille de Vishniac, posant devant un magasin spécialisé dans la vente d'instruments de mesure du crâne afin de distinguer les «Aryens» des non «Aryens», Berlin, 1933, permission de l'International Center of Photography

Roman Vishniac

De Berlin à New York, 1920-1975

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris

Du 17 septembre 2014 au 25 janvier 2015

Après avoir été présentée en 2013 à l'International Center of Photography de New York puis au Joods Historisch Museum d'Amsterdam, l'exposition Roman Vishniac est accueillie au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme de Paris, qui avait déjà consacré au photographe une rétrospective en 2006. Avec un ensemble de plus de deux cent vingt œuvres, dont une très grande partie d'inédits, l'exposition entend renouveler notre regard sur un photographe que l'on connaît essentiellement en ce qu'il a cherché à sensibiliser l'opinion internationale au sort tragique des communautés juives d'Europe de l'Est en proie à la montée du nazisme, dans une campagne photographique qui se

transforme rapidement chez lui en geste passionné de sauvegarde d'un « monde disparu », pour reprendre le titre d'un de ses recueils¹.

Tout en montrant cette production bien connue, issue en majorité de commandes de l'American Jewish Joint Distribution Committee entre 1935 et 1939 et qui, à ce titre, s'inscrit dans l'histoire de la photographie sociale, l'exposition permet d'apprécier toute la diversité et l'inventivité de l'œuvre de Vishniac. Cette dernière évolue en effet au gré de ses différents exils et déplacements pendant cinquante ans, depuis la Russie jusqu'aux États-Unis, en passant par l'Allemagne, la France et l'Europe centrale, Vishniac s'imprégnant à

chaque fois de la culture photographique et visuelle de sa nouvelle terre d'accueil. Ainsi, à côté des travaux les plus célèbres, dont certains furent inclus en 1955 à l'accrochage de la fameuse exposition *Family of Man*, figurent des échantillons d'une production moins connue, où se déploient la capacité incessante à se renouveler et la propulsion à l'expérimentation formelle du photographe, pouvant aussi bien tendre vers Rodtchenko ou Man Ray que Cartier-Bresson ou encore Walker Evans. On s'émerveille, par exemple, de ses compositions expressionnistes berlinoises des années vingt, aux cadrages et aux éclairages audacieux, comme de ses très beaux portraits de célébrités new-yorkaises des années quarante (Einstein, Chagall, Josh White...). On découvre aussi plusieurs pans méconnus, voire inédits de son travail : documentation sur l'action des associations juives à Berlin dans la seconde moitié des années trente, reportages aux Pays-Bas en 1939 sur les centres d'entraînement et de reconversion à la vie agricole pour les juifs citadins souhaitant émigrer en Palestine, portraits des immigrants juifs aux États-Unis durant la guerre, images des préparatifs militaires de l'Amérique, photographies des camps de réfugiés juifs en Allemagne et en France après la fin du conflit mondial, clichés de Berlin dévastée... Ces images sont d'autant plus touchantes lorsque l'on sait que Vishniac ne récupéra qu'une petite partie de ses clichés pris avant son départ pour l'Amérique, au terme d'un long et complexe processus nécessitant de les faire transiter clandestinement via Cuba.

L'exposition ménage aussi quelques belles surprises : essais photographiques en couleur, films documentaires que l'on croyait perdus et, surtout, de splendides clichés de photomicrographie scientifique, pour laquelle Vishniac se passionna dès l'enfance. Si ces images étaient bien connues des biologistes et des entomologistes, qui y eurent largement recours pour illustrer leurs publications, en revanche, elles ne l'étaient absolument pas des historiens de la photographie – comme ont pu être longtemps ignorées les réalisations de Berenice Abbott pour le MIT.

Fruit d'une intense campagne de numérisation effectuée par l'International Center of Photography – plus de 10 000 négatifs, dont sont issus la plupart des clichés tirés en 2012 qui sont ici montrés –, l'exposition illustre les toutes dernières recherches menées par l'historienne de la photographie Maya Benton pour reconstituer l'itinéraire créatif et biographique de Vishniac. Cet état des lieux reste à approfondir, comme l'indiquent, dans le parcours, des appels récurrents à contribution. On a ainsi l'agréable impression de se trouver plongé dans un processus de recherche encore en cours, dans un récit aux potentialités encore ouvertes. Pour autant, l'exposition s'accompagne d'un appareil critique fourni, avec des cartels très détaillés pour la plupart des photographies présentées, permettant d'identifier les personnages et les lieux reproduits. Il est, par exemple, très émouvant de visionner le film où

s'exprime aujourd'hui le rescapé des camps David Eckstein, que Vishniac photographia à plusieurs reprises en 1937 en Pologne, alors qu'il était âgé de sept ans, et dont le portrait, l'un des plus célèbres du photographe, fut largement diffusé et reproduit dans les différentes campagnes de sensibilisation au sort des juifs polonais.

On apprécie, par ailleurs, l'effort des commissaires pour retracer le devenir et la circulation – et parfois la distorsion – de certaines images emblématiques de Vishniac dans tout un ensemble de brochures, de tracts, de journaux et de recueils. Ainsi en est-il du portrait iconique de la petite et frêle Sara, photographiée entre 1935 et 1937 à Varsovie et présentée, par exemple, selon les besoins, comme une réfugiée en Suède ou comme une enfant roumaine. Surtout, tout au long du parcours, se dessine l'image d'un artiste extrêmement conscient des enjeux sociaux et

politiques de sa pratique, recourant volontiers à des mises en abyme pour s'inscrire, littéralement, dans ses images, pour revendiquer son action de photographe. À cet égard, les clichés qu'il prend de Berlin entre 1932 et 1933 pour dénoncer l'emprise progressive des nazis sur l'espace et l'imaginaire publics sont saisissants. Par exemple, il n'hésite pas à photographier, dans un geste de défi, d'affirmation de soi et de résistance, sa propre fille, Mara, devant la vitrine d'un magasin spécialisé dans la vente d'instruments pour mesurer la différence entre crânes aryens et non aryens, afin de dénoncer l'ineptie de telles discriminations et de proclamer haut et fort son droit à occuper l'espace de la ville. De même, comme le révèle ses carnets, qu'on apprécie de voir exposés, il conserve soigneusement ses images, les compare à d'autres, réfléchissant intensément à leur valeur historique et à leur poids politique. Vishniac apparaît ainsi comme pleinement investi de sa mission de producteur et de diffuseur d'images, un bel exemple de photographe engagé – « *a concerned photographer* », pour reprendre l'expression de Cornell Capa.

1 Roman Vishniac, *Un monde disparu* [titre original : *Die Farshvundene Velt: Idishe shtet, Idishe mentshn*], Paris, Seuil, 1984 [1947].

Ada Ackerman est chargée de recherches au CNRS, au laboratoire THALIM. Historienne de l'art, spécialiste d'Eisenstein, elle a consacré à ce dernier un ouvrage tiré de sa thèse, Eisenstein et Daumier, des affinités électives (2013). Elle prépare actuellement un recueil sur la bibliothèque et les lectures d'Eisenstein, à paraître aux éditions Caboose en 2015, ainsi qu'un ouvrage sur ses rapports aux théories de l'empathie. Elle travaille également sur une exposition autour de la figure du Golem, qui se tiendra au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, à Paris.



Ernst Kaufmann, au centre, et deux jeunes sionistes non identifiés, en sabots, se forment aux techniques de construction dans une carrière, Werkdorp Nieuwesluis, Wieringermeer, Pays-Bas, 1939, permission de l'International Center of Photography

5^e édition des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie

De la mi-juillet à la mi-septembre 2014

Distribuées dans treize municipalités du territoire gaspésien, les expositions présentées dans le cadre de cette cinquième édition des Rencontres occupent vingt et un lieux intérieurs ou extérieurs, un défi logistique en matière de commissariat. Plus de 800 km de routes : c'est dire à quel point l'évènement constitue tout autant un rendez-vous avec la photographie qu'avec le territoire et le paysage gaspésien. Intégrées à différents lieux particuliers – parcs, bâtiments historiques, centre d'artistes, musée –,

les expositions deviennent en effet une manière unique et originale de découvrir les tendances les plus récentes de la photographie en même temps qu'un coin du pays.

Rappelons d'ailleurs que cette manifestation photographique est née en 2009 sous l'appellation *Parcours du point de vue*. Inspiré par un projet de l'artiste suisse Jean-Daniel Berclaz¹, Claude Goulet, directeur et fondateur des Rencontres, invita cinq photographes à parcourir le territoire gaspésien,

à proposer sur lui des points de vue inédits et, grâce à diverses activités de médiation, à nouer des liens avec la population et à susciter l'intérêt du public pour la photographie. Vu le succès de cette initiative, tant auprès du public que de ses partenaires institutionnels et politiques, l'évènement reviendra l'année suivante sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui.

Sous le thème « Visible. Invisible », cette cinquième édition des Rencontres offre une programmation diversifiée, tant par la nature des œuvres présentées, issues de pratiques associées à la photographie documentaire, au photomontage, à la vidéo ou à l'installation, que par les enjeux qu'elles soulèvent. Fidèles aux objectifs premiers du *Parcours du point de vue*, plusieurs expositions dans la présente édition sont consacrées à l'interprétation du territoire gaspésien. Ainsi, le collectif de photographes KAHEM (Christian Lamontagne, Nicolas Lévesque, Yoanis Menge et Charles-Frédéric Ouellet) a profité d'une résidence de création effectuée au printemps 2014 pour revisiter les paysages de la route 132, qui cerne le territoire gaspésien, et pour proposer une vision s'éloignant du pittoresque habituel des cartes postales.

Dans le cadre d'une autre résidence, le duo Patrick Dionne et Miki Gingras a scruté l'histoire de l'île Bonaventure, désormais transformée en parc national, à partir de témoignages d'anciens résidents. Interprétant ceux-ci, les artistes ont recréé les gestes et les habitudes du quotidien insulaire, sous la forme d'une installation disséminée dans le paysage de l'île et visible depuis une lunette d'approche installée sur la rive de Percé. Des paysages de l'hiver gaspésien de Linda Rutenberg étaient également présentés au Musée de la Gaspésie, à Gaspé, alors qu'Estelle Marcoux exposait, à Gesgapegiag, un projet portant sur cette communauté micmaque. Enfin, Laurent Villeret et Flora, deux photographes français, montraient, respectivement à Marsoui et à Carleton, le résultat de résidences effectuées précédemment en Gaspésie.

Plutôt que de représenter le territoire gaspésien, certains projets illustraient la situation marginale de différentes réalités sociales ou territoriales. La série *Micronations* de Léo Delafontaine s'intéressait aux petits états structurés, en marge des grands états officiels, autour d'intérêts divers, qu'ils soient financiers, artistiques ou folkloriques. Dans la tradition du documentaire social, Kitra Cahana a porté son attention, dans la série *Nomad*, sur de jeunes gens assumant ayant choisi le nomadisme comme mode de vie. Sur les traces de Robert J. Flaherty, Donald Weber s'est rendu au Nunavut pour y réaliser *Quniqjuk, Qunbuk, Quabaa*, un ensemble de portraits d'Inuits dont le visage est

éclairé par la seule lumière d'écrans de téléphones cellulaires ou d'autres appareils numériques.

D'autres séries puisaient plutôt dans le registre de la mise en scène. À la manière d'un conte, Evgenia Arbugaeva a reconstruit, sous forme de tableaux faisant alterner portraits et paysages, certains souvenirs de son enfance dans la ville sibérienne de Tiksi, qui a fourni son titre au projet. La série *Fallen Princesses* de Dina Goldstein illustre certains lieux communs véhiculés par les contes de fées. Entre sculpture, installation, théâtre et littérature, la photographie de Rina Vukobratovic, dans *The Girl Who Sees the Verses*, montre des mises en scène inspirées par des haïkus écrits par l'artiste durant son enfance. L'exposition *Changer le monde* de Gilbert Garcin présentait, quant à elle, des photomontages où l'artiste place son propre personnage dans des situations à la fois absurdes et humoristiques, et proposait une réflexion philosophique sur l'existence.

Sur un mode plus éthéré, le travail d'Helen Sear superposait portraits, paysages et interventions graphiques, créant des espaces ambigus évoquant le souvenir d'expériences lointaines de la nature. Sous la forme du journal photographique, le projet *Le capteur* de Bertrand Carrière mettait en récit des triptyques d'images tirées de l'expérience privée du quotidien du photographe. À Bonaventure, on pouvait découvrir *Bonjour Compostelle*, projet réalisé par Jean-François Bérubé lors d'une résidence effectuée en 2013 aux Promenades photographiques de



Michael Flomen, *Higher Ground*, vue de l'installation, parc du Vieux-Quai, Maria, 2014

projections vidéo complétaient la programmation. Aux projets *Vies possibles et imaginaires* de Rozenn Quééré et Yasmine Eid-Sabbagh, *Diapositive volatile et autres troubles* de Maryse Goudreau et *Mirages* d'Isabelle Hayeur s'ajoutait une installation de photogrammes de Michael Flomen.

Un des temps forts de l'évènement, *La tournée des photographes*, réunissait pendant une semaine du mois d'août les artistes qui exposaient ainsi que différents intervenants issus du milieu de la photographie pour proposer un tour des expositions, ponctué de tables rondes et de rencontres-causeries avec

Dans un cas comme dans l'autre, les intervenants ont souligné les nombreuses difficultés que rencontrent photographes et collectionneurs d'ici quant au développement d'un marché québécois des tirages et de l'édition photographiques.

Si l'évènement a pour but de créer une relation privilégiée, une interaction entre le territoire gaspésien, les photographes et les œuvres, son ambition est plus vaste. Depuis maintenant cinq ans, Claude Goulet nourrit le projet de faire des Rencontres une référence sur la scène internationale et de positionner l'évènement parmi les chefs de file du développement culturel en photographie en inscrivant ces dernières dans un vaste réseau d'échanges réunissant, entre autres, les festivals européens et américains qui partagent les mêmes visées. Au cours des années qui viennent, Goulet entend élargir ce réseau, déjà bien établi en France, par des coopérations avec la Belgique et l'Allemagne. Avec une équipe réduite, un budget somme toute modeste eu égard à l'ampleur des aspirations qui l'animent, Claude Goulet est en train de relever avec brio le défi qu'il s'est lancé : aménager un territoire pour la photographie ou, comme il aime lui-même le dire, « habiter le territoire ».



Rozenn Quééré et Yasmine Eid-Sabbagh, de la série *Vies possibles et imaginaires*, 2012

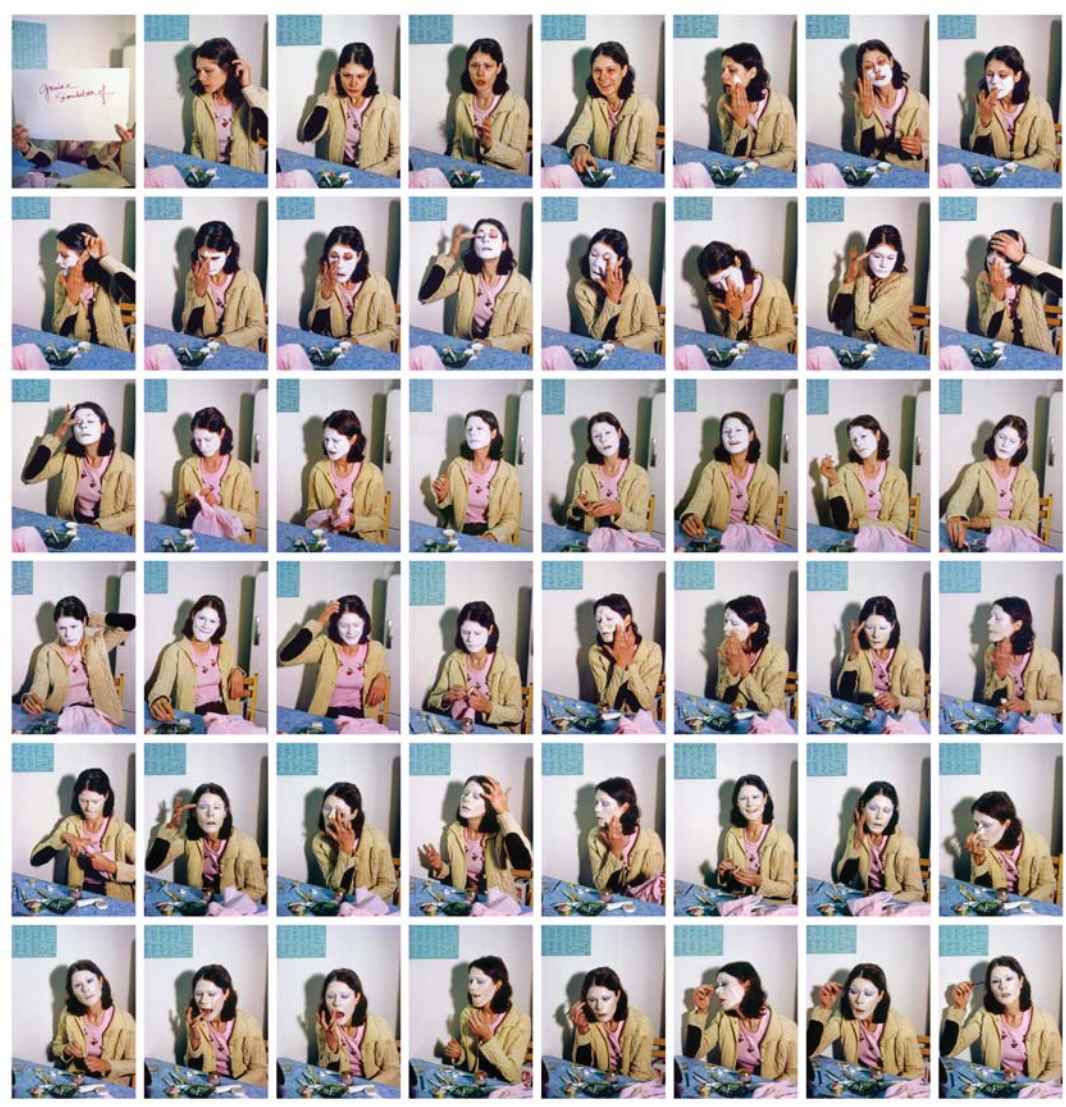
Vendôme, en France. Du côté de Percé, les Rencontres présentaient *Regards sur la Collection Loto-Québec*, un choix de trente-cinq photographies provenant de la collection de la société d'État et célébrant autant d'années de création photographique québécoise.

Hors des sentiers battus de la photographie, des installations et des

le public. Cette année, les tables rondes ont été l'occasion d'aborder deux thèmes sensibles de la réalité photographique, soit, d'une part, le marché de la photographie et l'état des collections de photographies au Québec et, d'autre part, l'importance et le statut du livre comme forme d'expression et de diffusion privilégiée pour la photographie.

1 Le projet *Musée du Point de Vue* de Jean-Daniel Berclaz a notamment été présenté à Arles en 2003, lors des Rencontres de la photographie.

Serge Allaire est titulaire d'une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal, où il enseigne l'histoire de l'art et l'histoire de la photographie. Ses publications à titre de commissaire d'exposition et de chercheur sont consacrées à la photographie, aux problématiques de l'art et de la culture de masse et à l'analyse des discours.



Imitation of Myself #1, 1973/2012, chromogenic print, 111 × 108 cm, private collection

Introducing Suzy Lake

Art Gallery of Ontario, Toronto
5 November, 2014 to 22 March, 2015

For over forty years, Suzy Lake has been engaging with the world of representation surrounding her, creating new images to open dialogues and complicate underlying ideologies. *Introducing Suzy Lake*, the first major museum retrospective of her work, organized by the Art Gallery of Ontario, looks to Lake's performative engagement with the camera from the late 1960s to the present. The exhibition, heavily weighted in Lake's major output of the 1970s, positions her in relation to the political and cultural associations of the cities in which she lived – Detroit, Montreal, and Toronto.¹ Although the work included in the exhibition is never a literal commentary on specific events happening in these cities, this positioning creates a framework for understanding Lake's methodology for producing images. Her work is never meant to be viewed in a vacuum; the images are

always made in relation to a set of external cultural influences and the unspoken baggage contained in them. In *On Stage* (one of the earliest works in the exhibition) Lake struggles to address the representation of women in the culture surrounding her. The slideshow, made from 1972 to 1974, began with Lake photographing herself performing poses and attitudes from mainstream fashion publications, as she looked at the gaps between self-image and public perception. Shortly after, she revised the work to include text, autobiographical elements, and, eventually, images of herself in whiteface in an attempt to make it more legible to her contemporaries, who, by and large, were unable to read the subtleties of the codes that she was attempting to deconstruct. *On Stage* is among the first of her attempts to establish a personal visual language to address the dominant visual culture.

Around the same time, Lake produced several works more deeply exploring whiteface as a self-presentation device. In *A Genuine Simulation Of...* and *Imitations of Myself #1*, among others, she draws on mime traditions, using whiteface as a position zero, a form of self-erasure. Employing the photographic grid as a storytelling device, she applies whiteface makeup to herself – performing the act of becoming nothing, making herself a blank slate to be drawn upon. In both works, she proceeds to layer a mask of cultural normality overtop by applying conventional cosmetics.

As in *On Stage*, often-unquestioned ideas from cinema, fashion, and other cultural fantasy spaces are evoked. Lake transforms them, placing them firmly in the real world, weighing down on and acted out across her body. In exploring the discrepancies of these translations, she creates dissonance with the prevailing culture, implicating out-dated ideologies and expectations hidden beyond the frame. These (re)presentations of self, at once personal and removed, are hard to pin down. Lake's work is never a one-liner; she opens a negotiation of

power relationships through the subversion of the desire-oriented rhetoric of the images she draws on.

In works from the late 1970s, drama is heightened through more visceral performances for the camera. In her two *ImPositions* series, Lake stands bound in ropes at the end of a narrow corridor of padlocked doors; across the suites of photographs she alternates between resisting and resigning herself to confinement. And in the eighty-eight-part photo installation *Are You Talking to Me?* she performs another manifestation of anxiety, delivering a monologue to the camera inspired by Robert De Niro's character's soliloquy in Martin Scorsese's *Taxi Driver*, displacing the precarious male bravado of the original character with a muted, but no less urgent, psychological turmoil.

Beyond the emotional performances that take place in front of the camera, Lake takes further control by adding intensity in post-production. She altered many of the negatives for images in both *ImPositions* and *Are You Talking to Me?* by stretching them over a candle flame, making it appear in the final print that the photographic frame must bend and contort to contain her body; the materials appear to be held as taut as the tethers binding her in *ImPositions*. In these works it appears that she is locked in a power struggle with the camera: she must alter herself or alter the device. She not only animates her body through performance, but also animates the photographic frame, imbuing it with the personal and subjective; she positions herself as a living force breathing life into the cold medium.

Throughout the retrospective, Lake offers an intentionally inharmonious synthesis of the cultures surrounding her. Much like a mime, who performs familiar actions but makes them strange by removing context, she assumes familiar postures without replicating the illusion that makes them desirable. By stripping away conventional artifice from image, her work becomes a site of encounter: between the body and the camera, the negative and the print, the photograph and the viewer. To introduce Suzy Lake is to open up an orchestrated place of negotiation, where the assumptions inherited from a collective visual culture become permeable, questioned, and undone.

¹ I feel that throughout the 1970s Lake developed many of the underlying visual and conceptual strategies that govern the majority of her practice to date, and so I will focus on that era in this review.

Sam Cotter is a Toronto-based artist and writer; he employs photography, film, installation, and sculpture to focus on issues of visual representation and relationships between art and culture.

Akram Zaatari

All Is Well

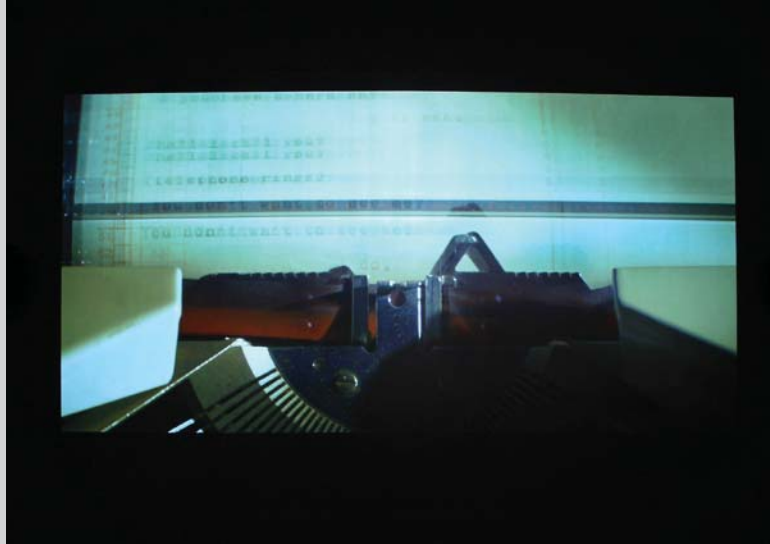
Carleton University Art Gallery

Du 19 janvier au 29 mars 2015

Première exposition solo de l'artiste Akram Zaatari en sol canadien, *All Is Well* réunit des propositions artistiques qui rendent compte des modes de construction et de déconstruction de l'histoire libanaise, empreinte de nombreux conflits. L'exposition, sous le commissariat de Vicky Moufawad-Paul, suscite des interrogations quant aux formes de transmission clandestines et à leurs conséquences sur l'histoire du pays. En temps de guerre, la clandestinité semble s'immiscer dans la vie même, jusqu'à devenir *naturelle* lorsque sont entreprises des opérations qui ne peuvent s'énoncer autrement que comme des conditions de *survie* – celle d'un peuple, d'une culture, d'une tradition, etc. Dès lors la clandestinité devient *principe de vie* et, surtout, « principe d'espérance ».

Au premier étage de la galerie, entièrement dédié aux œuvres de Zaatari, l'exposition se divise en deux sections. La première présente, dans une grande pièce à aire ouverte adjacente à la salle principale, la vidéo *Tomorrow Everything Will Be Alright* (2010). Sur un écran apparaît le défilement d'une conversation entre deux hommes dactylographiée sur le mode instantané du clavardage : « Hello sexy. ... hello u. » « Who is it? » « You know who it is. » « It's been more than 10 years. » Les deux hommes décident de se revoir, planifiant un rendez-vous à l'endroit où ils se sont connus jadis. « At sunset. Le rayon vert », propose l'un d'eux. Référence au film *Le rayon vert* (1986) d'Éric Rohmer ou bien à l'ouvrage de Jules Verne écrit en 1882, le rayon vert, cet éclat d'avant le jour ou la nuit, symbolise dans ces œuvres une clarté du cœur qui dissipe toutes les illusions. « C'est que celui qui a été assez heureux pour l'apercevoir une fois, voit clair dans son cœur et dans celui des autres. » (Verne, 1882)

Comme les machines à voyager dans le temps imaginées par Jules Verne, la machine à écrire de Zaatari, offerte par son père à l'âge de seize ans façonne des temps nouveaux. Entre le dispositif et le mode de correspondance se dégage une incongruité temporelle qui anime l'imaginaire. On ne saurait dire si cette histoire est vraie ou fantasmée, mais ce qui importe, c'est qu'elle existe par-delà toute matérialité. Dans un pays où l'homosexualité est réprimée par la loi, anticiper, rêver et imaginer l'amour entre



Tomorrow Everything Will Be Alright, 2010, vidéo monobande HD en boucle, 12 min, photo : Patrick Lacasse

deux hommes s'entremêle invariablement à la réalité. À certains égards, sur un mode métaphorique, la vidéo donne au spectateur l'impression que le cours de sa visite se déroulera à bord d'une machine à voyager dans le temps de l'histoire.

Dans la même pièce, sous une vitrine, *Letters from Askalan / Letters from Family and Friends* (2007) annonce la deuxième section. L'œuvre consiste en deux images de lettres manuscrites, l'une écrite à sa famille et illustrée d'une fleur colorée par Nabih Awada (alias Neruda) durant sa détention dans la prison israélienne d'Askalan et les autres, rédigées par sa famille et ses amis. L'ancien membre de la résistance libanaise lié au Parti communiste fut arrêté en 1988 à l'âge de seize ans pour être relâché en 1998, soit dix ans plus tard. Un lien avec la mystérieuse correspondance des deux hommes? On ne pourrait le dire.

En 2007, Akram Zaatari a communiqué avec Awada pour obtenir les lettres et les portraits photographiques reçus durant son incarcération à Askalan. Il en résulte la série *48 portraits of prisoners dedicated to Nabih Awada* (2008), dont les images sont disposées à l'intérieur de compartiments vitrés longeant le mur de la salle principale. Ces quarante-huit images représentent des lettres écrites à Awada et des portraits qui lui ont été envoyés par des prisonniers libanais, palestiniens et syriens détenus en Israël pour des raisons de sécurité. Avant 1993, dans ce pays, il était interdit aux prisonniers politiques de se photographier. Ce droit à l'image leur a été accordé à la suite de grèves de la faim. Faisant partie du projet en cours intitulé *Writing for a Posterior Time*, cette série examine l'incidence du contrôle de l'information par le pouvoir étatique sur le contenu des correspondances.

Dans ces lettres, on ne détecte aucune allusion aux enjeux politiques de l'époque : « *The days and the distance may have separated us, but you are still in my heart* », écrivait Fadi Maaytah du Parti communiste palestinien en 1997, alors que Bilal Ahmad du Front

démocratique déclarait : « *So we keep a souvenir of the tragic days that we shared* » dans une note en 1995. Les échanges se déclinent sur un ton intime et reflètent davantage un esprit de camaraderie.

Reste que les moyens développés par les prisonniers pour contourner le filtrage et communiquer des informations politiques existaient parallèlement : « *Security and politically related communication across prisons in Israel happened through letters made with msamsameh writing, i.e., writing with tiny letters, as tiny as sesame seeds* », explique l'artiste. Les prisonniers prenaient le plus grand soin d'envelopper les lettres plusieurs fois dans du plastique avant de les encapsuler. Lorsque le temps était venu de transmettre l'information d'une prison à une autre, ils avalaient la capsule pour ensuite l'évacuer, la laver et la retransmettre, parfois en feignant d'embrasser un autre prisonnier.

Avec *Letter to Samir* (2008), l'artiste réactive cette procédure en demandant à Nabih Awada d'écrire une lettre à Samir al-Qintar, un prisonnier politique relâché en 2008 qui a connu la plus longue détention de l'histoire libanaise. La vidéo montre Awada assis derrière un bureau dans une pièce immaculée. Avec des gestes précis, celui-ci reproduit l'écriture clandestine telle qu'il l'a déjà

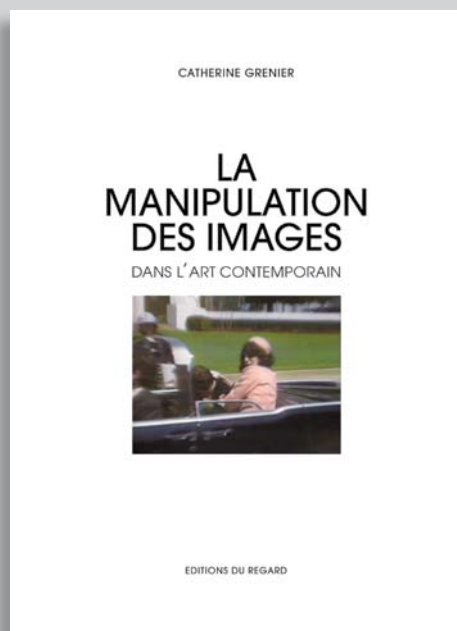
pratiquée. De même qu'on ne sait rien des communications d'autrefois, le propos de la lettre demeure insaisissable, ce qui perpétue une histoire secrète. Le spectateur devient alors témoin d'autant de récits caractérisés par des silences et des existences quasi imperceptibles, qui, tout en se déroulant à l'histoire, retentissent en son cœur.

Cela ne veut pas dire que le secret restera à tout jamais inconnaisable, comme l'illustre la vidéo *In This House* (2005). En novembre 2002, Akram Zaatari se rend dans le village d'Ain el Mir pour y déterrer une lettre écrite et enfouie sous terre par Ali Hashisho, membre de la résistance libanaise à l'époque de la guerre civile. Le contenu de la lettre présente une justification de l'occupation par le groupe de résistance radicale de la maison de la famille Dagher. Sans doute cette œuvre met-elle en relief la possibilité de découvrir des documents encore inédits pouvant transformer notre connaissance de l'histoire libanaise et, par conséquent, notre regard sur le présent. Or, *The Making of Time Capsule, Karlsruhe Park, Kassel* (2012) reconduit l'idée en proposant cette fois d'enterrer de la même manière des documents qui pourront être découverts et réinterprétés dans un temps futur. Cet élan n'est pas sans rappeler celui du Musée national de Beyrouth qui, au début de la guerre civile en 1975, a enfermé ses artefacts et ses objets de valeur dans d'immenses compartiments de béton armé. N'est-ce pas là la lueur du rayon vert?

—
Mirna Boyadjian est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'UQAM sur le travail photographique de Taryn Simon, qui a fait l'objet d'une publication en ligne dans le magazine du Jeu de Paume (Paris). En plus de contribuer à diverses publications, elle prépare, à titre de commissaire, l'évènement « Art sonore, guerre et monde arabe », qui se déroulera au printemps prochain au centre Skol. Elle est aussi co-inspiratrice du Lab Art & Politique-Politics créé à Montréal.
—



Vue de l'exposition *All Is Well*, Carleton University Art Gallery, 2015, photo : Patrick Lacasse



La manipulation des images dans l'art contemporain

Falsification, mythologisation, théâtralisation

Catherine Grenier

Paris, Les Éditions du regard, 2014, 192 p., ill.

Jusqu'à récemment directrice adjointe au Musée national d'art moderne, maintenant aux rênes de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Catherine Grenier publie un essai intitulé *La manipulation des images dans l'art contemporain. Falsification, mythologisation, théâtralisation*. Malgré son titre, l'ouvrage ne traite pas strictement des œuvres qui relèvent de l'image, mais de l'ensemble des pratiques artistiques des deux dernières décennies. Qu'elles soient vidéographiques, filmiques, picturales, photographiques, mais aussi sculpturales, installatives, performatives, toutes sont travaillées par l'image, soit parce qu'elles s'approprient des images existantes ou en reprennent les modes de production, ou bien parce qu'elles sont destinées à faire image. Selon Grenier, les images sont « invasives » ; elles sortent de leur cadre, « basculent dans le monde réel » pour être « habitées » de maintes façons. En contrepoint du tournant linguistique de l'art conceptuel des années 1960, l'art du début du XXI^e siècle relèverait d'un régime généralisé de l'image. C'est la thèse que défend Grenier, remettant ainsi la *mimésis* et ses rapports au réel

et à la fiction au cœur de la réflexion sur l'art contemporain.

L'auteure distingue trois stratégies caractéristiques de ce régime iconique renouvelé. La falsification, à laquelle elle consacre les deux tiers du livre, est de l'ordre du faux-semblant. Grenier y associe trois types de pratiques, le *remake*, le *reenactment* et la fabrication de faux témoignages, chacun faisant l'objet d'un chapitre. La deuxième stratégie, la théâtralisation, procède de « l'image performative », qui excède la bidimensionnalité pour se déployer sous la forme du tableau vivant ou de la mise en scène. Enfin, le chapitre qui clôt l'ouvrage aborde la « mythologisation », soit « le retour à l'essentiel », les « stratégies du moins ». Grenier procède par nomenclatures, structurant chaque chapitre à l'aide de séries d'intertitres qui lui permettent de regrouper les pratiques artistiques selon les affinités des procédés mis en œuvre.

De nombreux artistes reprennent la tradition cinématographique du *remake* en exploitant les techniques propres au septième art. Grenier décline les différentes modalités d'investigation des

œuvres originales que ces reprises permettent : interroger le réel que le film est censé restituer ; explorer la réalité du tournage plutôt que la fiction du film ; donner forme à des séquences non réalisées ou au « film évoqué dans le film » ; étirer ce qui ne dure que quelques fractions de seconde ; montrer l'entre-deux des images ; démultiplier les phénomènes d'identification entre héros, spectateurs, réalisateurs des films originaux et auteurs des *remakes*. Ces déplacements ont des visées très différentes. Ils répondent à des quêtes personnelles ou à un désir de rendre universel un imaginaire individuel et singulier. Ils permettent d'explorer le pouvoir qu'a le cinéma de façonner les imaginaires collectifs et les figures héroïques. Certains artistes travaillent le *remake* en croisant la culture cinématographique et la performance. Cette hybridation permet des interprétations outrancières qui desservent des questionnements sur le genre et les politiques des représentations identitaires.

Les *reenactments* et les *restagings* consistent à remettre en scène des actions, qu'il s'agisse d'œuvres performatives du passé ou d'événements historiques. Les artistes s'inspirent du modèle des reconstitutions historiques effectuées par les associations d'amateurs. Ils ébranlent la notion traditionnelle d'original et refont les liens entre la performance et l'image. Les performances du passé qui n'ont jamais été documentées se dotent d'un « potentiel image », d'une « capacité de communication imaginative ». L'énoncé oral de l'action a désormais le pouvoir de faire naître une image. Quant aux captations des performances historiques, après avoir migré du statut de document à celui d'œuvre d'art, elles se voient à nouveau déqualifiées par les reconstitutions filmées qui les supplantent. Dans ce processus, l'authenticité et l'historicité de l'image de performance perdent de leur primauté. Ces « répétitions créatives » sont devenues, selon Grenier, une véritable méthode de création. Les artistes utilisent désormais les modèles comme répertoire.

Les reconstitutions d'événements historiques sont également destinées à faire image. À travers elles, les artistes s'adonnent à une déconstruction des représentations historiques et à un dialogue entre le présent et le passé. Le faux devient un moyen d'approcher une certaine vérité historique et surtout de la problématiser : la dérive du sens qu'opèrent les réécritures de l'histoire, la dimension falsificatrice de toute reconstitution historique, l'anachronisme particulièrement criant dans les reconstitutions en costumes d'époque. La quête de vérité est abordée de façon plus frontale par les artistes, de plus en plus nombreux, qui s'approprient

les techniques et les méthodes sophistiquées des experts médico-légaux. L'enquête constitue, selon Grenier, un véritable « schéma modélisateur » pour les artistes.

Alors que les tenants du *remake* et du *reenactment* recourent au faux délibéré, d'autres s'inscrivent dans la tradition du documentaire et privilégient des œuvres dotées d'un « bas coefficient artistique » qui semblent miser sur les valeurs testimoniales et didactiques du document. Cette « nouvelle esthétique documentaire » reformule toutefois les rapports entre les dimensions descriptives et esthétiques de l'image. Les artistes explorent les possibilités de produire un document en recourant à tous les artifices disponibles ou en investissant l'écart entre le réel et le simulacre. D'autres usent du témoignage, de l'archivage et de la cartographie pour interroger la construction des récits historiques et privilégier des formes non événementielles de l'histoire, à la manière des nouveaux historiens.

Le chapitre consacré à la « théâtralisation de l'image » traite des installations performatives qui réinvestissent les liens entre le théâtre et les arts visuels. Les artistes exploitent tous les artifices scénographiques : décors, reconstitutions architecturales, costumes, accessoires, mannequins, apparitions fantomatiques, etc. Ils « mettent en scène la mise en scène », selon un redoublement qui relève d'une posture critique. Ces installations performatives sont présentées actives, inactives, ou accompagnées d'une vidéo témoignant des actions qui s'y tiennent. Les artefacts qui les composent sont non pas réduits à des reliques d'une action passée, mais dotés d'une potentialité. Leur temps est celui de « l'advenir », du futur. Elles reposent sur un paradoxe : le renouvellement perpétuel et l'incomplétude.

La manipulation des images convoque un nombre impressionnant de pratiques artistiques actuelles, issues de scènes diversifiées, et témoigne d'un regard informé, attentif et polyvalent. L'ouvrage n'évite toutefois pas l'énumération, parfois la liste nominative. Les analyses d'œuvres sont souvent trop courtes et les développements théoriques, trop rapides. On peine à comprendre l'usage de la notion de « mythologisation » que l'auteure emprunte à Roland Barthes et la cohérence des œuvres qu'elle regroupe sous cette dénomination. Grenier démontre un souci de contribuer aux histoires de l'art dans leurs formes plurielles. Son regard est nourri des approches postcoloniales, féministes, *queer*, ouvert aux scènes plus périphériques, à certaines pratiques culturelles extra-artistiques. Forte de son expérience dans les musées, l'auteure prête attention à l'impact qu'ont les expositions et les modes

de collection institutionnels sur les pratiques et les discours. On s'étonne de l'impasse sur les *performance studies* si déterminantes pour penser le *reenactment* et les liens entre le performatif et l'image.

Bien que riche, le livre ne parvient pas à caractériser les pratiques actuelles en regard de celles qui les ont précédées. Comment le régime généralisé de l'image et de la reprise qu'identifie Grenier, véritable « cannibalisme » propre au XXI^e siècle, se distingue-t-il des pratiques d'appropriation qui ont marqué le glissement du moderne au postmoderne et qui n'ont cessé de se renouveler? Rosalind Krauss mettait en pièces la notion d'originalité et envisageait le postmoderne sous le règne de la copie et de la répétition. Pour Jean Baudrillard, le simulacre apte à engendrer des chaînes infinies d'autres simulacres anéantissait l'idée d'une réalité première. Craig Owens percevait dans l'art postmoderne une impulsion allégorique se manifestant par le surgissement d'un passé fragmenté dans le présent. Avec *Pictures*, Douglas Crimp identifiait dans les images une temporalité et une présence propres au théâtre, révélant des strates iconographiques plurielles. Plus récemment, Nicolas Bourriaud proposait le terme « post-production » pour qualifier les œuvres procédant de la manipulation de matériaux de seconde main. « Reprogrammer les œuvres existantes », « habiter des styles et des formes historisés », « utiliser la société comme un répertoire de formes », écrivait-il déjà en 2004. Pourquoi ne cesse-t-on de reformuler les termes de cette fièvre appropriationniste et qu'est-ce qui se joue dans ces répétitions différenciées des discours? Si *La manipulation des images* ne répond pas à ces interrogations, le livre a le mérite d'amener ses lecteurs à les penser.

—
Anne Bénichou est professeure d'histoire et de théorie de l'art à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les archives, les formes mémorielles et les récits historiques issus des pratiques artistiques contemporaines et des institutions chargées de les préserver et de les diffuser. Elle a dirigé les ouvrages collectifs *Ouvrir le document et Recréer/Scripter* (Les presses du réel, 2010 et 2015) et a fait paraître *Muntadas. Between the Frames: The Forum* (MACBA, 2011) et *Un imaginaire institutionnel* (L'Harmattan, 2013).

The Photobook: A History Volume III

Martin Parr et Gerry Badger

Londres et New York, Phaidon, 2014, 320 p., ill.

On l'a dit¹, la parution des deux premiers tomes de *The Photobook: A History* a joué, coup sur coup, en 2004 et 2006, un rôle significatif dans la reconnaissance contemporaine du livre photographique en tant que forme autonome et légitime de la création photographique. Qui plus est, ces ouvrages ont contribué à l'essor fulgurant d'un champ spécialisé de l'édition, pour ne pas dire de toute une économie. Grâce à ces publications, désormais largement considérées comme les principales références en la matière, Martin Parr et Gerry Badger ont assis cette forme sur un socle historique solide, crédible et cohérent, ayant depuis permis la constitution d'un véritable capital symbolique autour duquel se sont rassemblés, petit à petit, acteurs et institutions. L'ampleur de cette reconnaissance est désormais telle qu'il ne paraît pas excessif de parler de l'avènement d'un âge d'or du livre photographique, que les auteurs peuvent se féliciter d'avoir largement suscité.

Dans la préface qu'il signe pour ce nouvel opus, Parr énumère quelques-unes des avancées effectuées récemment sur le chemin de cette reconnaissance. Jadis dévalué par l'institution muséale, le livre photographique figure désormais dans maintes expositions individuelles ou collectives. À ce titre, l'auteur ne manque pas de citer le cas de l'exposition que la Tate Modern consacrait en 2012 aux travaux de William Klein et de Daido Moriyama, dont la mise en relation s'articulait autour de l'influence exercée par le célèbre livre *New York*, du premier, sur la pratique du second². En matière d'acquis institutionnels, Parr souligne également la fondation, en 2008, du

Fotobookfestival de Kassel en Allemagne qui cumule, depuis, cinq éditions ainsi que la tenue annuelle de l'événement Offprint Paris, qui se déroule en marge de Paris Photo. Outre l'intérêt d'un lectorat grandissant pour cette littérature de l'image, si de telles manifestations sont désormais possibles, c'est grâce à l'essor d'un marché gavé par l'offre croissante de livres pensés pour répondre aux attentes, à la demande.

À quoi s'ajoute la multiplication constante des points de vente – physiques ou virtuels – et l'amélioration substantielle de la mise en marché des produits.

Bien que l'on ait pu imputer à l'initiative de Parr et Badger le déchaînement agressif des jeux de la spéculation affectant les livres sanctionnés par *The Photobook: A History*, titres dont la rareté a fait s'envoler le prix, Parr n'hésite pas à convoquer l'objectivité de la raison économique pour se disculper. Évidemment, attribuer aux auteurs le résultat de ces jeux constitue une attaque aussi facile que réductrice. Une telle accusation permet néanmoins de cerner un élément hautement significatif dans le processus de légitimation de la culture en général et du livre photographique en particulier, à savoir l'exercice du jugement d'autorité.

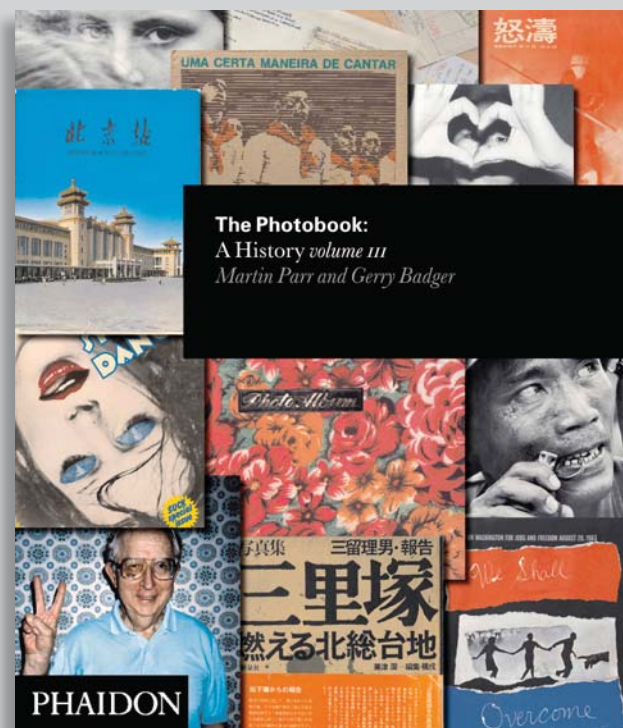
L'expertise de Parr n'étant plus à démontrer, il va de soi que l'appréciation de ce dernier a systématiquement, dans le contexte actuel, la force d'une loi³. À ce chapitre, Parr ne fait d'ailleurs plus figure d'exception, si l'on en croit la multiplication des listes recensant périodiquement, juste avant les Fêtes, les meilleurs titres de l'année⁴. Dans chaque cas, la légitimité qui lui est conférée ne change rien au fait que

le jugement des acteurs de la reconnaissance du livre photographique, s'il fait bel et bien acte d'autorité, est éminemment subjectif. Parr ne s'en cache d'ailleurs pas : réitérant le caractère subjectif de la construction historique proposée par *The Photobook: A History*, l'auteur qualifie l'entreprise « d'histoire révisionniste et non officielle » du livre photographique.

Un tel aveu, au fond, ne fait que souligner lucidement le fait que tout discours historique constitue, toujours déjà, une architecture érigée sur des fondements parfaitement idéologiques. S'en offusquer reviendrait à oublier qu'en matière de recherches historiques, l'objectivité des faits documentés n'est pas garante de celle de leur interprétation. À cet égard, l'assise sur laquelle s'appuie l'ensemble du projet éditorial de *The Photobook: A History* se résume à une volonté de mettre en lumière toujours davantage de livres tombés dans l'oubli et qui sont susceptibles d'alimenter les photographes actuels dans leurs explorations.

On ne saurait donc juger ce projet comme une entreprise historique, au sens scientifique du terme, mais bien comme une prise de parole, faite par des photographes et pour les photographes. « *So the cumulative effect of this process [la recherche bibliographique] is to give the photographers of this world an opportunity to have their say, rather than be told by academics and theoreticians what their history was.* » Difficile d'être plus clair.

Contrairement au classement chronologique et géographique du corpus privilégié dans les deux premiers volumes, la sélection, qui se limite



cette fois à des livres publiés depuis les années 1930, a été faite de manière thématique, les thèmes retenus étant pourvus d'une densité historique doublée d'une portée signifiante pour notre époque. Pris dans leur ensemble, ces thèmes – la propagande, la contestation, le désir, la société, le lieu, le conflit, l'identité, la mémoire et la référence au médium photographique – peuvent d'ailleurs être étroitement liés à la pratique de Parr elle-même, l'une des plus influentes des dernières décennies. Même si l'intelligence et l'érudition de Badger se font sentir tout au long du volume, il ne paraît pas excessif de juger *The Photobook: A History* comme un exercice de réification historique de cette pratique par Parr lui-même, exercice en plusieurs points semblable aux différentes généalogies de l'art moderne jadis proposées par les protagonistes des avant-gardes, Signac et Malevitch en tête de cortège.

Le programme idéologique de Parr et de Badger ainsi établi, qu'en est-il des ouvrages présentés dans ce nouveau volume? Malgré que ceux-ci recoupent la plupart des genres et des esthétiques communément abordés par le discours sur la photographie, Badger, qui cite dans son introduction un autre héraut du livre photographique, John Gossage, préfère considérer, à différents degrés, l'ensemble des livres retenus comme des œuvres de fiction. Ainsi, même dans sa dimension historique, le corpus de ce troisième volume doit être perçu comme le reflet de l'éclectisme caractérisant la production photographique contemporaine.

De ce fait, les autoroutes photographiques par Hermann Harz pour célébrer, en 1943, la modernité de l'Allemagne nazie et les charcuteries représentées par Jijø Putta pour un catalogue de produits alimentaires publié à Prague en 1973 côtoient des projets récents tels que *Lebensmittel* (2012) de Michael Schmidt ou *Rasen Kaigan* (2013) de Lieko Shiga. À n'en pas douter, le regard transhistorique que ce troisième volume jette sur l'histoire n'a d'autre ambition que de légitimer la contemporanéité du livre en tant que forme majeure de la création photographique, pointant, par là, vers un horizon que d'éventuelles pratiques rendront de plus en plus tangible.

En somme, bien que l'on puisse se réjouir de l'efflorescence actuelle du livre photographique, il importe de rappeler que si les photographes d'aujourd'hui, tel que le suggère *The Photobook: A History*, règnent désormais en souverains sur leur histoire, leurs œuvres sont garantes de la manière dont s'écrira l'avenir. Aussi faut-il espérer, devant l'essor galopant du marché du livre photographique, que ce champ de l'édition n'en vienne pas simplement à mouler son offre sur une demande

artificiellement dictée par les intérêts de ce marché. On ne ferait dès lors qu'ajouter une tête de plus à l'hydre de l'industrie culturelle, déjà fort bien portante.

1 Alexis Desgagnés, « Le livre photographique : considérations sur quelques projets récents de John Gossage », *Ciel variable*, n° 95 (automne 2013), p. 62-66. 2 William Klein + Daido Moriyama, Tate Modern, Londres, 10 octobre 2012 au 20 janvier 2013 (www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/william-klein-daido-moriyama [consulté le 16 mars 2015]). William Klein, *New York: Life is Good & Good for You in New York*, Paris, Seuil, 1956. Une réédition est disponible chez Errata Editions : William Klein, *Life is Good & Good for You in New York*, New York, Errata Editions, 2010, 160 p., ill. 3 Ce qu'illustre, non sans ironie, le livre *Martin Parr Looking at Books* du photographe suisse Roger Eberhard. Sur un mode satirique, l'ouvrage, qui s'inspire d'un carnet publié sur Tumblr et cumule des images propagandistes montrant le défunt dictateur Kim Jong-il regardant les réalisations du communisme nord-coréen (kimjongillookingatthings.tumblr.com [consulté le 9 mars 2015]), comporte vingt-deux photographies prises par Eberhard dans différentes foires du livre photographique. Parr y est présenté occupé à consulter, dans ces foires, les nouveaux titres parus sur le marché. La publication d'Eberhard, qui décrit Parr comme « the man who matters most in the world of the photobook », se conclut par une série de pages lignées que le lecteur est invité à utiliser pour rédiger sa propre liste des meilleurs livres photographiques de l'année. Roger Eberhard, *Martin Parr Looking at Books*, Zurich, b.frank books, 2014, 64 p., ill. 4 Depuis 2012, ces nombreuses listes sont compilées dans un répertoire préparé par le photographe QT Luong (www.terrageria.com/blog/2014/12/09/best-photobooks-2014-the-meta-list [consulté le 9 mars 2015]). Notons que Parr et Badger sont souvent invités à publier leurs propres listes.

Alexis Desgagnés vit et travaille à Montréal. Artiste, auteur et historien de l'art, il termine actuellement la préparation du livre *Banqueroute, un commentaire poétique, en mots et en images, sur l'obsolescence contemporaine du genre humain*. Chargé de cours à l'Université de Montréal, à l'Université Laval et au Collège de Maisonneuve, il a été directeur artistique à VU, centre de diffusion et de production de la photographie et est désormais rédacteur adjoint à *Ciel variable*.



MAY 23 – SEPT 06 2015

MIA FEUER

synthetic seasons

PROJECT space

6 april - 28 june

CORINNE THIESSEN

Chronic

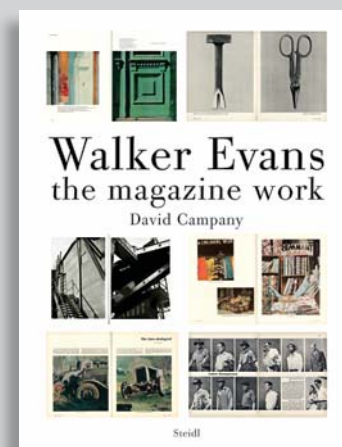
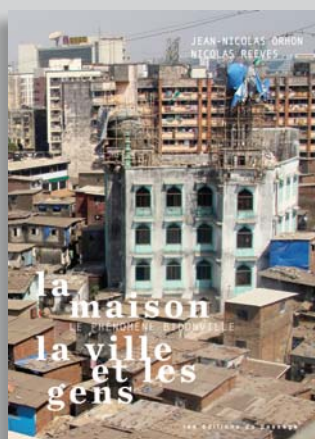
esker
FOUNDATION

www.eskerfoundation.com

Image: Mia Feuer, *Boreal* (détail), 2013. Photo: Susa Wbican.



MORTEN ANDERSEN
LEWIS BALTZ
DANIEL BLAUFUKS
BROOMBERG & CHANARIN
ELINA BROTHNERUS
RAPHAËL DALLAPORTA
RÉMI COIGNET
CONVERSATIONS
JH ENGSTRÖM
BERNARD FAUCON
PAUL GRAHAM
GUIDO GUIDI
ROB HORNSTRA
PIETER HUGO
DAIDO MORIYAMA
ANDERS PETERSEN
JOACHIM SCHMID...



Ouvrages à souligner New and Worthy

Néobaroque

Le choix d'une telle épithète pour qualifier l'« univers vertigineux et virtuellement infini » de YouTube est heureux. À lire ce petit précis consacré à l'incorruptible plateforme numérique, on saisit à quel point YouTube, de par le volume et l'hétérogénéité de son contenu, est caractérisé par la démesure et l'excès qu'il suppose et permet. Considéré par l'auteur comme « un des faits de civilisation majeurs de ce début de millénaire », YouTube propose une culture labyrinthique, consommée à coups de fragments décontextualisés, au sein de laquelle se côtoient sans discrimination les manifestations de la culture dominante et de ses marges. L'ampleur du phénomène est telle que YouTube incarnera peut-être, un jour, une sorte d'hyperréalité déclassant le réel même. **Antonio Dominguez Leiva, YouTube théorie, Un vertige néobaroque, Montréal, Les Éditions de ta mère, 2014, 112 p., fr.**

Stem the flow

Noted at the Prix du livre Paris Photo – Fondation Aperture 2014, *Ed It* is an atypical book. Although it appears to be a manual offering a classification system for photographic archives – which it in fact is – the book's practical function is transcended by the strength and currency of the theoretical presumptions that justify its existence. As historian of photography Fred Ritchin suggests in his foreword to the book, the continual expansion of archives implies the possibility of a trivial future for all things, as they are drowned in

the sea of their infinite equivalence. In this context, the authors of *Ed It* propose a tool that makes it possible, as much as it is possible, to stem the flow. **Ola Lanko, Brigiet van den Berg, Nikki Brörmann et al., Ed It: The Substantial System for Photographic Archive Maintenance, Amsterdam, ED, 2013, n. p., ill. + appendix, Eng.**

D'un bidonville à l'autre

Complément du documentaire que Jean-Nicolas Orhon et Nicolas Reeves ont consacré au phénomène des bidonvilles, cette publication se décline en deux temps. Le lecteur accompagne d'abord Orhon dans une sorte de carnet où le réalisateur nous donne à lire le hors-champ de son film : préparatifs, repérages, recherches, états d'âme, réflexions et anecdotes sont partagés dans une langue familière et humaine. Reeves, quant à lui, restitue quatre périodes ayant alimenté sa réflexion sur les bidonvilles, du Brésil au Kenya, en passant par la Turquie et l'Inde. L'ouvrage est abondamment illustré de photographies prises par les auteurs lors de leurs voyages et témoignant de la réalité des bidonvilles visités d'un point de vue résolument humaniste. **Jean-Nicolas Orhon et Nicolas Reeves, La maison, la ville et les gens. Le phénomène bidonville, Montréal, Les Éditions du passage, 2014, 294 p., ill., fr.**

Interviews

Since 2008, Rémi Coignet has been writing *Des livres et des photos*, a blog about current issues in photography via

the medium of the book. Coignet has accumulated a number of interviews with various actors in the photography community – mainly photographers but also publishers, graphic designers, and curators. These conversations, some with interlocutors as prestigious as Lewis Baltz, Paul Graham, Daido Moriyama, and Anders Petersen, also offer an opportunity to discover less-well-known photobook practitioners, whose thoughts shed a bright light on this area of publishing. An experienced interviewer, Coignet proves to be both skilful and spontaneous. English version also available. **Rémi Coignet, Conversations, Paris, The Eyes Publishing, 2014, 256 pp., Fr.**

Du dépaysement

Après *Sutures* (2003) et *Courants – contre-courants* (2007), Clément récidive avec une nouvelle publication au titre laconique. Le dépaysement ici proposé ne réfère pas à l'esthétique photographique à laquelle l'artiste, avec ses noirs, ses gris et ses blancs, ses réflexions, ses textures et ses compositions aussi complexes que poétiques, bref son vocabulaire, nous a rendu familier. Non, il s'agit plutôt d'évoquer l'idée d'une perte de repères, provoquée par un retour sur une carrière amorcée dans les années 1970 et aussi riche en voyages qu'en images. Clément a revisité l'ensemble de ses projets afin de puiser, dans ce qui n'avait jusqu'ici

jamais été montré, le matériau de ce nouvel ouvrage. Lieux et époques s'y confondent, comme autant de souvenirs dérivant librement sur les eaux d'une mémoire photographique sans jamais pour autant sombrer dans la nostalgie. **Serge Clément, Dépaycé, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2014, s. p., ill.**

Lost and found

Long viewed as an essential in the history of photography, the work done by Walker Evans during the economic crisis of the 1930s, as presented in the important books *American Photographs* (1938) and *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), eclipsed the rest of the photographer's career. David Company devoted his book to a little-known part of Evans's production: his work for illustrated magazines, notably *Fortunes*, *Harper's Bazaar*, and *Vogue*. Company digs up photographic material that has literally gone unseen, because it does not correspond to the categories in the dominant institutional discourse, as it is inscribed in the field of visual culture rather than that of fine art. Abundantly illustrated, the book gives a better understanding of the relationship between text and image in this part of Evans's production, as well as his place within the economy of printed materials. **David Company, Walker Evans: The Magazine Work, Göttingen, Steidl Verlag, 2014, 224 pp. ill., Eng.**

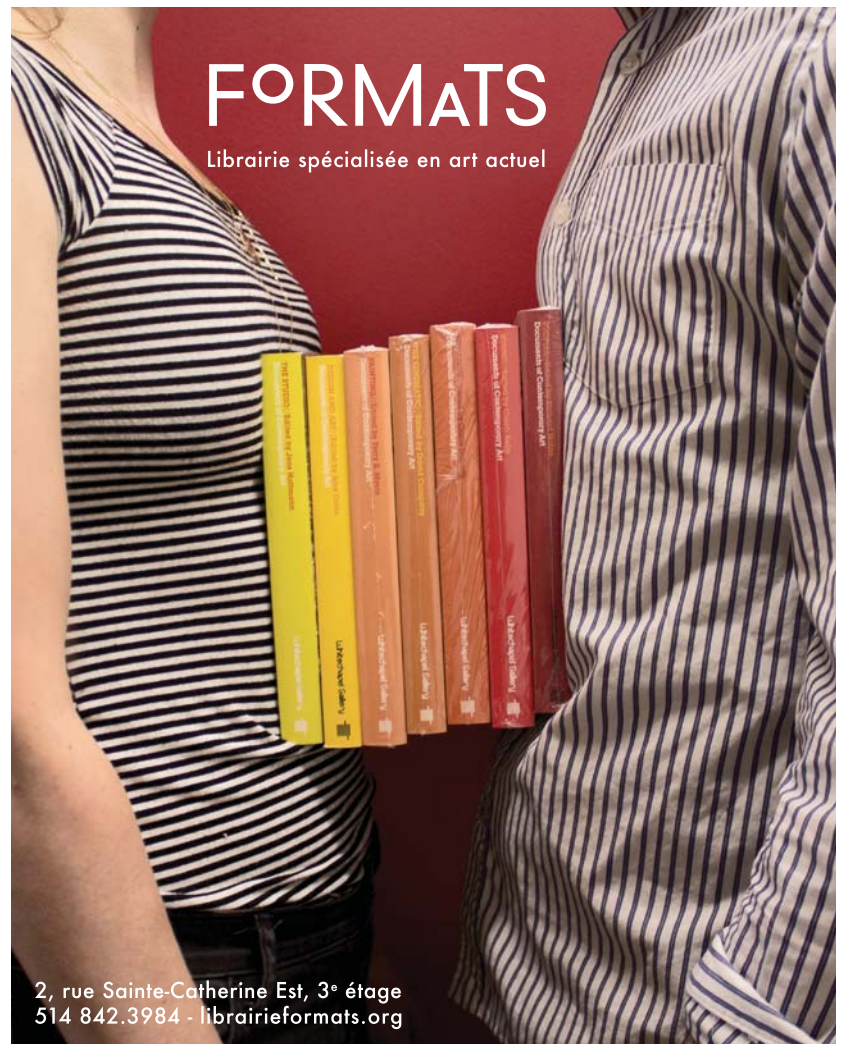
— **Alexis Desgagnés est rédacteur adjoint au magazine Ciel variable.** —

PHOS

ÉVÉNEMENT PHOTO+ART

28.08 > 13.09 MATANE

PRÉSENTATION ESPACE F + PHOS • WWW.ESPACEPHOS.NET



▀ ■ ↻ ▲ R ▨ Z B I E N
N R ▨ G A R ▨ E Z B C E
E N ▀ E G ▲ R ▨ E ▀ B I
I E N R E G A R ▨ E Z B
▨ T E N R ▨ ↻ A R ▨ E Z
Z B I E R ▨ G ▲ ▀ D E
C Z B I E N R E G ▲ R ▨
▨ E ▨ B I E R ▨ G ▲ R
R D E Z ▨ I E N R E ↻ A

Le MUSÉE
D'ART
CONTEMPORAIN
DES LAURENTIDES

101, place du Curé Labelle
Saint-Jérôme (Qc) J7Z 1X6
museelaurentides.ca

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galleries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

/Art Lovers Linkers Thinkers Makers Shakers

Canada's international fair for
modern and contemporary art

October 23-26

PRESENTING
SPONSOR



**Opening Night Preview
Thursday, October 22**

/Art Toronto 2015



Art Toronto
arttoronto.ca

Metro Toronto
Convention Centre

OFFICIAL
ART INSURER



OPENING NIGHT
PREVIEW PARTNER



ONLINE PREVIEW
PARTNER



OFFICIAL VISUAL
ART MEDIA PARTNER

CANADIANART

ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

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

CULTURE EN REVUES

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

ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC MEDIA | INTER | VIE DES ARTS | ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT |
JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

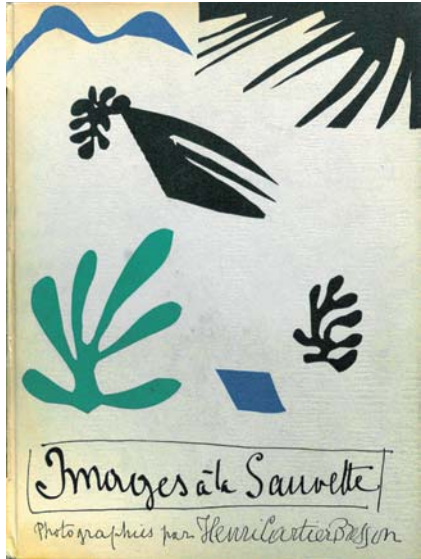
LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

HENRI CARTIER-BRESSON

Images à la Sauvette

Le livre - images choisies



Bien des gens connaissent l'existence de cet ouvrage, mais tous n'ont pas eu l'occasion de le voir et d'en apprécier les photographies, toutes qualifiées « d'icônes du XXe siècle ». L'exposition du musée de la photo drummondvillois sera donc une occasion rêvée pour prendre connaissance du livre original à travers une sélection de ses principales images présentées individuellement pour la circonstance.

MPP

Musée Populaire de la Photographie
217 rue Brock Drummondville
Entre les 8 juillet et 15 octobre 2015
Mercredi au dimanche de 13h à 17h.
L'admission générale est fixée à 10\$.

www.museedelaphoto.ca
museedelaphoto@cgoable.ca



les encadrements Marcel Pelletier

Depuis 30 ans nous prenons toutes les responsabilités nécessaires aux choix d'encadrements de vos œuvres.



514 875 9389
info@marcelpelletier.com

prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS
DEPUIS 34 ANS

WWW.PRIMCENTRE.ORG
T 514 524 2421

STUDIO DE MIXAGE 7.1
PRO TOOLS 11
HDX CONTRÔLEUR S6 M40

BRUITAGE/FOLEY, CONCEPTION
SONORE, ENREGISTREMENT,
VOIX HORS CHAMP

SALLE DE COLORISATION
DAVINCI RESOLVE,
SALLES DE MONTAGE OFFLINE
ET ONLINE AVID, SERVICES
DE COPIE NUMÉRIQUE DCP
ET DE TRANSFERT

PROGRAMMES D'AIDE À
LA CRÉATION, DE FORMATIONS
ET DE RÉSIDENCES



MAISON DU
DÉVELOPPEMENT
DURABLE

VISITEZ EXPOSEZ



Crédit Alexandre CV

lamdd.org

50, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 3V4
info@lamdd.org 514 394-1108

partenaire principal





NOUVELLE GALERIE D'ART DÉDIÉE À LA PHOTOGRAPHIE À MONTRÉAL

laCASTIGLIONE
Boutique
Galerie d'art photo

5761, St-Laurent, Montréal
514-564-8001 www.lacastiglione.ca

CIEL VARIABLE

N° 100 / JUIN – SEPTEMBRE 2015 / JUNE – SEPTEMBER 2015

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 et du Conseil des arts de Montréal.

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 and the Conseil des arts de Montréal.

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

Rédacteur adjoint

Associate Editor

ALEXIS DESGAGNÉS

Publicité et promotion

Advertising and Promotion

ÉRIC BOLDUC

Infographie / Web design

BIBIANA VERA

Administration

MICHEL GÉLINAS

Conception graphique

Graphic Design

DIANE HÉROUX

Traduction / Translation

KÂTHE ROTH

EMMANUELLE BOUET

Révision et correction d'épreuves

Editing and proofreading

MAGALIE BOUTHILLIER

VALÉRIE LITHIEN

KÂTHE ROTH

Préresse / Pre-press

PHOTOSYNTHESE

Impression / Printing

IMPRIMERIE HLN

Distribution

LES MESSAGERIES DE LA

PRESSE INTERNATIONALE (LMP)

UBIQUITY

Dépôts légaux / Legal deposits

Bibliothèque et Archives nationales

du Québec, Bibliothèque et Archives /

Library and Archives Canada

ISSN 1711-7682

ISBN: 978-2-924357-07-1 (PDF)

2^e trimestre 2015 — 2nd Trimester 2015

© PRODUCTIONS CIEL VARIABLE, 2015

Site Web / Website

www.cielvariable.ca

Archives en ligne

Online Archives

www.cielvariable.ca/archives

www.erudit.org/culture/cielvariable

Abonnements / Subscriptions

boutique.cielvariable.ca

Société de développement

des périodiques culturels québécois

abonnement@sodep.qc.ca

T : 514 / 397-8670

Éditeur / Publisher

PRODUCTIONS CIEL VARIABLE

5445, AVENUE DE GASPÉ

BUREAU 334

MONTRÉAL (QUÉBEC) H2T 3B2

info@cielvariable.ca

cielvariable.ca

T : 514 / 390-1193

F : 514 / 390-8802

Conseil d'administration

Board of Directors

JACQUES DOYON

JEAN GAGNON

MARIE-JEANNE MUSIOL

COLETTE TOUGAS

Comité conseil

Advisory Committee

CLAUDE BAILLARGEON

ANNE BÉNICHOU

VINCENT BONIN

VID INGELEVIC

MARTHA LANGFORD

VINCENT LAVOIE

KAREN LOVE

HELGA PAKASAAR

SUZANNE PAQUET

CHERYL SIMON

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

EASTERN BLOC SUR CKUT : PIRATEBLOCRADIO

Eastern Bloc et CKUT s'associent autour d'un projet radio inédit !

Chaque premier jeudi du mois:

Entretiens avec des artistes

Performances radiophoniques

Actualités des arts numériques

20h - 21h

CKUT - 90,3 MHz

easternbloc.ca / ckut.ca

Abonnements / Subscriptions

INDIVIDUS / INDIVIDUALS

Canada

- 1 an / year 30 \$
- 2 ans / years 50 \$

International

- 1 an / year 40 \$
- 2 ans / years 70 \$

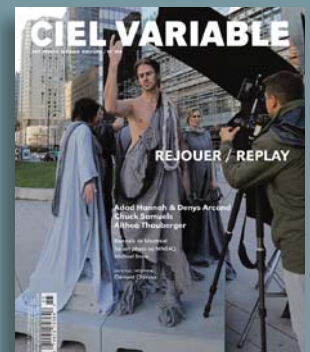
INSTITUTIONS

Canada

- 1 an / year 40 \$
- 2 ans / years 60 \$

International

- 1 an / year 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

Gallery TPW

Come join us at our new home at 170 St Helens Ave, Toronto



"TA2" by Paul Robert Turner for TorontoART.ca

Clément Chéroux

The New Photography Gallery at the Pompidou Centre

An interview by Rémi Coignet

In the fall of 2014, the Pompidou Centre inaugurated a new exhibition space devoted to photography. Beyond the strictly local consequences involved, such a decision by a world-class museum may be understood as unequivocal recognition of the legitimacy now granted to this medium within the contemporary art system and canonical institutions. Clément Chéroux, conservator of photography at the Pompidou Centre, explains the reasons in principle for this decision, as well as the theoretical implications inherent to it.

rc: Why did the Pompidou Centre choose to open a gallery devoted to photography?

cc: Three years ago, the president of the Pompidou Centre, Alain Seban, asked me to think about different possibilities for creating a specific space for photography. So, I observed the situation of pluridisciplinary institutions that have photographs in their collections, but also painting, sculpture, and video. I realized that there were generally two models. The first model, more American, in force at the Metropolitan and MoMA in New York, consists of presenting exhibitions and the collection in a photography gallery and not to have photographs in the rest of the museum. The other model, more European – that of the Pompidou Centre since it opened in 1977 and also that of the Tate today – consists of presenting photography in the permanent collection exhibitions and, from time to time, in major exhibitions. Each model has advantages and disadvantages.

The American model makes it possible to show the collection and the work of the conservators, but it has a shortcoming: it does not allow for a dialogue with the arts. Today, how is it conceivable to have a gallery on surrealism or constructivism without including photographs? The European model presents exactly the opposite advantages and disadvantages.

Once we made this observation, we decided to follow both policies at the same time: to continue to have photography in the museum, but also to have a specific space for photography. We will have three exhibitions a year there: one historical, one contemporary, and one thematic.

rc: In fact, after the inaugural exhibition devoted to surrealist photographer Jacques-André Boiffard, the current thematic exhibition, *Qu'est-ce que la photographie ?*, brings together artists as diverse as Brassai, Ugo Mulas, and Mishka Henner. Is this question asked about the medium a possible definition of photography as artwork?

cc: What interested us in this project was to show some thirty artists who, from the 1920s to the present, have asked that question: “What is photography?” And we can evoke, indeed, Man Ray, Ugo Mulas, Jeff Wall, and, more recently, Mishka Henner, who asked themselves this question and answered through a photograph or a series. This question, which we could call ontological, has been asked since the beginnings of photography. But at certain times it has been asked more intensely than at others. As we know, this always happens when there are great upheavals in photographic practices – for example, when photography became industrialized in the mid-nineteenth century; when the transition was made from the collodion wet-plate process to gelatin silver bromide in the late nineteenth century; when, in the 1920 and 1930s, small-format photographs began to appear and to invade the press; when, in the 1970s and 1980s, there was cultural and institutional recognition of photography; and today, with digital photography. It is when practices change that the question is asked.

What is special about this exhibition is that it asks this ontological question not from a theoretical point of view, but in relation to photographic practices, with the idea of leaving it up to the artists to tell us what photography is. The subtext, for us, is to show that one cannot answer this question that is omnipresent in the theoretical discourse, because there is no ontology of photography. There are only individual and specific responses. As we can see, when thirty artists are brought together, each has his or her own response. One will say, “For me, photography is light,” and someone else will say, “For me, it’s memory,” and yet another will say, “It’s the framing, the decisive moment, it’s the gap between reality and representation.” So, it’s a slightly perverse exhibition because we appear to be posing the ontological question “What is photography?” in order to bring an answer, but in fact it’s impossible.

rc: What I wanted to ask you, but you can expand on it, is: What is it for you, as a conservator, that defines a photograph as an artwork?

cc: What makes an artwork? It’s a completely legitimate question, but not necessarily linked to “What is photography?” I would say, today, that what makes an artwork is an approach. It’s someone who gets up in the morning saying, “I’m going to think about a subject and I’m going to propose a visual form that will be intended for a public and that, in the end, will transmit the question that I asked myself.” For me, today, that’s what makes an artwork, as compared to

an applied photograph. In the early twentieth century, Alois Riegl talked about *Kunstwollen*, the desire to make art. And that’s exactly it. But photography greatly complexifies the notion of making an artwork, and it complexifies our relationship with art. One of the specificities of photography is that, sometimes, a photograph made without an approach, without a desire for art, may be as powerful and interesting as a photograph made in an art context.

rc: This relates to the work on found photographs . . .

cc: That may be the case for amateur photography, reportage, fashion photography, photographs made anonymously, by surveillance cameras, or in a photo booth, for example. In art as it has been constructed since the Renaissance, there has always been an artist with expertise who spent much energy to produce a work of art. What photography has come to teach us is that an anonymous image, or sometimes an image with a creator who didn’t necessarily want to make art, can provoke emotion or questions among those who look at it. This is how photography shook the foundations of art. And Marcel Duchamp and László Moholy-Nagy understood this very well in the 1920s. We realize that a number of artists who used photography in the twentieth century and are the most highly placed on the recognition list – I’m thinking, for example, of Walker Evans, Moholy-Nagy, Diane Arbus – talked constantly about the power of vernacular, amateur, and scientific photographs. Moholy-Nagy was always saying that people should look at scientific photographs; Walker Evans, architectural photographs; Diane Arbus, family albums. These

“What is photography?”... one cannot answer this question that is omnipresent in the theoretical discourse, because there is no ontology of photography.

artists incessantly turned toward this other photography. So, today, I think that an institution like the Pompidou Centre, whose mission is to promote artists and artworks, should also look toward this photography – vernacular, amateur, architectural, press – because there are things to learn from them.

rc: Yes, and this intersects with what you said before, that the status of photographs evolves over time.

cc: Sometimes, documentary photographers or amateurs become artists. How could a child like Lartigue, who made his photographs to amuse himself, find his photographs on display at MoMA in the 1960s and become one of the most brilliant photographers of the twentieth century? How did Eugène Atget, who made “simple” documentary views of Paris, come to be perceived today as one of the great photographers of the twentieth century, on display in the finest museums? And so this dimension means that photography is

complex, that it is not easily comprehensible according to the usual visual grids that we apply to art. That's why when we organize a Cartier-Bresson show, we don't focus only on the surrealist artist Cartier-Bresson of the 1930s. We also show his reportage, his commissions, and how these facets bounce off each other. That's also why we organize a show like *Paparazzi!* at the Pompidou Centre-Metz.

RC: In fact, I wanted to talk to you about what could be considered a big disparity: being at the same time curator of the Cartier-Bresson show and the *Paparazzi!* show. How do you define the position of conservator-curator?

CC: For me it is precisely not a big disparity but, on the contrary, an attempt to reconcile the opposites that are the very nature of photography. Photography is as much about the paparazzi as it is about the artists, and I think that we cannot understand it if we separate these two opposites. I think, on the contrary, that it's extremely important to show the areas of permeability that are established among these different domains. We have tried to show through *Paparazzi!* that today many artists look at paparazzi photography and integrate its codes into their own works. We also wanted to point out that it is by reestablishing this dialogue between "non-artistic" photography and artistic photography that we can better understand what photography is. For me, and I'm well aware that this could seem like a big disparity, it's to be as fair as possible in an attempt to understand this particular medium.

RC: And so, your ambition is to embrace the entire field of the medium, without defining what is art and what isn't?

CC: What interests me is to allow for this recomplexification of photography. I'll give you an example. When we hang Picassos in a gallery for a better understanding of cubism, it is useful for us to have a few African masks. And so it's exactly the same thing with photography. If I really want to show the visual revolution that was the invention of rayography and the photogram by Man Ray and Moholy-Nagy in the early 1920s, we need a few radiographs, a few photographs produced with x-rays, that allow us to understand why these fairly abstract images had an impact on art in the 1920s. It's simply a question of having a few examples to provide a better understanding of the complexity of photography. *Translated by Käthe Roth*

— —
Rémi Coignet is the editor-in-chief of the magazine *The Eyes*, concerned mainly with Europe and photography. Since 2008, he has written the blog *Des livres et des photos* on the website of the newspaper *Le Monde*. In 2014, he published *Conversations*, a collection of his interviews with photographers such as Lewis Baltz, Anders Petersen, Daido Moriyama, and Pieter Hugo. *Conversations* is available in English and French editions.

SUITE DE LA PAGE 106

amateur, scientifique. Moholy-Nagy n'a cessé de dire qu'il fallait regarder la photographie scientifique; Walker Evans, la photographie d'architecture; Diane Arbus, les albums de famille. Ces artistes n'ont cessé de se tourner vers cette autre photographie. Donc, aujourd'hui, je pense qu'une institution comme le Centre Pompidou, dont la mission est de défendre les artistes et les œuvres, doit aussi se pencher du côté de cette photographie, vernaculaire, amateur, d'architecture, de presse, parce qu'il y a des choses à en apprendre.

RC: Oui, et cela recoupe ce que vous venez de dire: le statut d'une photographie évolue dans le temps.

CC: Parfois, des photographes documentaires ou des amateurs deviennent des artistes. Comment un enfant comme Lartigue, faisant ses photos pour s'amuser, peut-il se retrouver exposé au MoMA dans les années 1960 et devenir un des photographes les plus géniaux du XX^e siècle? Comment un Eugène Atget, qui faisait de « simples » vues documentaires de Paris, se retrouve-t-il aujourd'hui perçu comme l'un des plus grands photographes du XX^e siècle, exposé dans les plus grands musées? Et bien cette dimension fait que la photographie est complexe, qu'elle n'est pas facilement compréhensible selon les grilles habituelles du regard que l'on porte sur l'art. C'est pour cela que lorsque nous organisons une exposition sur Cartier-Bresson, nous ne focalisons pas uniquement sur le Cartier-Bresson artiste, surréaliste des années 1930. Nous montrons aussi du reportage, des commandes et la façon dont ces facettes dialoguent. C'est aussi pour cela que lorsque nous organisons une exposition comme *Paparazzi!* au Centre Pompidou-Metz...

RC: J'allais justement vous parler de ce que l'on pourrait considérer comme un grand écart. Être en même temps le commissaire de l'exposition *Cartier-Bresson* et celui de l'exposition *Paparazzi!* Comment définiriez-vous la fonction du conservateur?

CC: Pour moi, c'est précisément non pas un grand écart, mais au contraire une tentative de réconcilier des pôles qui font la nature même de la photographie. Elle est autant du côté des paparazzi que du côté des artistes, et je pense que l'on ne peut pas la comprendre si on sépare ces différents pôles. Je

crois qu'au contraire il est extrêmement important de montrer les perméabilités qui s'instaurent entre ces différents domaines. Nous avons aussi tenté de montrer au travers de l'exposition *Paparazzi!* qu'aujourd'hui beaucoup d'artistes regardent cette photographie de paparazzi et en intègrent les codes dans leurs propres œuvres. Nous voulions encore pointer que c'est en réinstaurant ce dialogue entre une photographie considérée comme non artistique et une photographie artistique qu'on pouvait mieux comprendre ce qu'était la photographie elle-même. Pour moi, et j'ai bien conscience que cela peut paraître un grand écart, c'est tenter de comprendre, au plus juste, ce médium particulier.

RC: Votre ambition est donc d'embrasser l'ensemble du champ du médium, pas de définir ce qui est de l'art ou n'en est pas?

CC: Moi, ce qui m'intéresse est de permettre cette recomplexification de la photographie. Je vais vous donner un exemple. Quand on fait l'accrochage d'une « salle Picasso », pour mieux faire comprendre ce qu'est le cubisme, il est utile pour nous d'avoir quelques masques africains. Eh bien, c'est exactement la même chose avec la photographie. Si je veux bien montrer la révolution visuelle qu'a été l'invention de la rayographie ou du photogramme par Man Ray et Moholy-Nagy au début des années 1920, il faut avoir quelques radiographies, quelques photographies produites aux rayons X qui permettent de comprendre pourquoi ces images quasiment abstraites ont eu une influence sur l'art des années 1920. Il s'agit simplement d'avoir quelques exemples pour mieux faire comprendre cette complexité de la photographie.

— —
Rémi Coignet est le rédacteur en chef de la revue *The Eyes*, dont le thème principal est « Europe et photographie ». Depuis 2008, il est l'auteur du blog *Des livres et des photos* sur le site du journal *Le Monde*. En 2014, il a publié *Conversations*, un recueil de ses entretiens avec des photographes tels que Lewis Baltz, Anders Petersen, Daido Moriyama et Pieter Hugo. *Conversations* est disponible en éditions française et anglaise.

Denis Roche
5 avril 1981, Gizeh, Égypte, 1981
épreuve argentique
30 × 40 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
don de la Caisse des dépôts en 2006



Florence Paradeis
Les Images, 1995
épreuve chromogène
91 × 114 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
don de la Caisse des dépôts en 2006



Ugo Mulas
Verifica 2, L'operazione fotografica.
Autoritratto per Lee Friedlander, 1970
épreuve argentique
51 × 41 cm
don de Valentina et Carmela Mulas en 2010



photo: Hervé Véronèse, Centre Pompidou

Clément Chéroux

La nouvelle galerie de photographie du Centre Pompidou

Un entretien de Rémi Coignet

À l'automne 2014, le Centre Pompidou inaugurerait un nouvel espace d'exposition entièrement dédié à la présentation de la photographie. Au-delà des implications strictement locales qu'elle suppose, une telle décision, de la part d'une institution muséale d'envergure mondiale, peut être comprise comme une reconnaissance sans équivoque de la légitimité de la place désormais octroyée à ce médium au sein du système et des institutions canoniques de l'art contemporain. Conservateur de la photographie du Centre Pompidou, Clément Chéroux explique les motivations au principe de cette décision, ainsi que les implications théoriques qui lui sont inhérentes.

RC : Pourquoi le Centre Pompidou a-t-il fait le choix d'ouvrir une galerie dédiée à la photographie ?

cc : Il y a trois ans, le président du Centre Pompidou, Alain Seban, m'a demandé de réfléchir aux différentes possibilités de créer un espace spécifique pour la photographie. J'ai alors observé la situation des institutions pluridisciplinaires qui conservent de la photographie, mais aussi de la peinture, de la sculpture, de la vidéo. Je me suis rendu compte qu'il y avait, en gros, deux modèles. Le premier modèle, plutôt américain, en vigueur au Metropolitan et au MoMA à New York, consiste à présenter les expositions et la collection dans une galerie de photographie et à ne pas montrer de photographie dans le reste du musée. L'autre modèle, plutôt européen – celui du Centre Pompidou, depuis son ouverture en 1977, et celui de la Tate aussi, aujourd'hui – consiste à présenter de la photographie dans le parcours permanent des collections et, de temps en temps, dans de grandes expositions. Chacun des deux modèles a des avantages et des inconvénients.

Le modèle américain permet de bien montrer la collection et le travail des conservateurs, mais il a un handicap : il ne permet pas le dialogue des arts.

Comment concevoir aujourd'hui une salle sur le surréalisme ou sur le constructivisme sans en montrer les photographies ? Le modèle européen présente, lui les avantages et les inconvénients exactement inverses.

À la suite de ce constat, nous avons pris la décision d'observer conjointement les deux politiques : de continuer à avoir de la photographie dans le musée, mais aussi d'avoir un espace spécifique pour la photographie. Nous y montrerons trois expositions par an, une historique, une contemporaine et une thématique.

RC : Justement, après l'exposition inaugurale consacrée au photographe surréaliste Jacques-André Boiffard, se tient actuellement une exposition thématique intitulée *Qu'est-ce que la photographie ?*, qui réunit des artistes aussi divers que Brassai, Ugo Mulas et Mishka Henner. Cette question posée au médium est-elle une définition possible de la photographie comme œuvre ?

cc : Ce qui nous intéressait dans ce projet était de montrer une trentaine d'artistes qui, des années 1920 à nos jours, se sont posé cette question, « qu'est-ce que la photographie ? ». Et on peut évoquer, en effet, Man Ray, Ugo Mulas, Jeff Wall ou, plus récemment, Mishka Henner, qui se posent cette question et y répondent au travers d'une photographie ou d'une série. Cette question, que l'on pourrait dire ontologique, on se l'est posée depuis les débuts de la photographie. Mais il y a des moments où ce questionnement a été plus intense qu'à d'autres. On

Aujourd'hui, je pense qu'une institution comme le Centre Pompidou, dont la mission est de défendre les artistes et les œuvres, doit aussi se pencher du côté de cette photographie, vernaculaire, amateur, d'architecture, de presse, parce qu'il y a des choses à en apprendre.

se rend compte que ce sont toujours des moments de très grand bouleversement des pratiques photographiques, par exemple, lorsque la photographie s'est industrialisée au milieu du XIX^e siècle ; quand on est passé du collodion humide au gélatino-bromure d'argent à la fin du XIX^e siècle ; quand, dans les années 1920-1930, on est passé à la photographie petit format et qu'elle a commencé à envahir la presse ; quand, dans les années 1970-1980 il y a eu une reconnaissance culturelle et institutionnelle de la photographie et quand, aujourd'hui, on est passé au numérique. C'est parce que l'on change de pratiques que la question se pose.

La particularité de cette exposition est de poser cette question ontologique non pas du point de vue théorique, mais par rapport aux pratiques photographiques, avec l'idée de laisser les artistes nous dire

ce qu'est la photographie. L'arrière-plan, pour nous, est de démontrer que l'on ne peut pas répondre à cette question omniprésente dans le discours théorique, qu'il n'y a pas d'ontologie de la photographie. Il n'y a que des réponses individuelles et spécifiques. On se rend compte, en réunissant trente artistes, que chacun a sa propre réponse. Un tel va dire : « La photo, pour moi, c'est la lumière. » Tel autre va dire : « Pour moi, c'est la mémoire. » Tel autre encore : « C'est le cadrage ; c'est l'instant décisif ; c'est l'écart entre le réel et la représentation. » C'est donc une exposition un tout petit peu perverse parce qu'en posant la question « qu'est-ce que la photographie ? », nous faisons mine d'y apporter une réponse alors qu'en fait c'est impossible.

RC : Ce que je cherchais à vous demander, mais on peut élargir, c'est : « Qu'est-ce qui pour vous, en tant que conservateur, définit une pratique photographique comme une œuvre ? »

cc : Qu'est-ce qui fait œuvre ? C'est une question tout à fait légitime, mais qui n'est pas forcément liée à « qu'est-ce que la photographie ? » Je dirais, aujourd'hui, que ce qui fait œuvre, c'est une démarche. C'est quelqu'un qui se lève le matin en disant : « Je vais réfléchir à un sujet et je vais en proposer une forme plastique qui sera destinée à un public et transmettra finalement la question que je me serai posée. » Pour moi, aujourd'hui, c'est ça qui fait œuvre par rapport à une photographie appliquée. Au début du XX^e siècle, Alois Riegl parlait de *Kunstwollen*, de volonté de faire art. Et bien, c'est cela. Mais la photographie complexifie hautement cette notion du « faire œuvre » et elle complexifie notre rapport à l'art. Une des particularités de la photographie est que, parfois, une photographie faite sans démarche, sans volonté d'art, peut avoir une puissance et un intérêt tout aussi forts qu'une photographie faite dans un contexte artistique.

RC : Ça rejoint le travail sur la photo trouvée...

cc : Ça peut être le cas de la photo amateur, du reportage, de la photo de mode, des photographies faites sans auteur, par des caméras de surveillance ou un photomaton, par exemple. Dans l'art tel qu'il s'est construit depuis la Renaissance, il y avait toujours un artiste qui avait un savoir-faire et qui dépensait beaucoup d'énergie pour produire une œuvre d'art. Ce que la photographie est venue nous apprendre est qu'une image sans auteur ou dont l'auteur n'avait pas forcément de volonté d'art peut produire des images qui suscite de l'émotion ou des questions chez celui qui la regarde. C'est en cela que la photographie a fait trembler les fondements de l'art. C'est ce qu'avaient très bien compris Marcel Duchamp et László Moholy-Nagy dans les années 1920. On se rend compte que nombre des artistes qui ont utilisé la photographie au XX^e siècle et qui sont les plus haut placés dans les grilles de reconnaissance – je pense, par exemple, à Walker Evans, à Moholy-Nagy, à Diane Arbus – n'ont cessé de dire cette puissance de la photographie vernaculaire,

SUITE À LA PAGE 104

**PUBLICATION ÉLECTRONIQUE
NOUVEAUX MÉDIAS : MÉTHODES ET PRATIQUES**

Textes de Nathalie Bachand, Julie Faubert,
Caroline Gagné, Émile Morin et Jocelyn Robert

Disponible sur iTunes et avatarquebec.org

**PUBLICATION
DIANE MORIN, 8 PROJETS +
LE GRAND CALCULATEUR II, 1998-2013**

Textes d'Élène Tremblay et de François Morelli + notes de l'artiste
En vente à la Boutique du Musée national des beaux-arts du Québec
dans le cadre de l'exposition Diane Morin. Apparitions
présentée du 2 avril au 7 septembre 2015

Aussi disponible à Avatar (Québec) et à la Librairie Formats (Montréal)

Cette publication a été éditée par Avatar lors d'une commande d'oeuvre
soutenue par le Conseil des arts du Canada

**PUBLICATION ÉLECTRONIQUE
40 000 ANS**

Contributions éclectiques de plus de 55 artistes
pour souligner les 20 ans d'Avatar

Disponible sur iTunes et avatarquebec.org

**FILM
AVATAR#20 : LE GRAND HAPPENING
VU PAR JOHN BLOUIN**

20 artistes provenant du Québec, du Canada et d'Europe, ont donné lieu
à une performance événementielle tenue à Québec en septembre 2014

Disponible sur vimeo.com/avatarquebec et avatarquebec.org

Avatar, centre en art audio et électronique
Ouvert du lundi au vendredi de 9 h à 17 h

Avatar tient à remercier ses partenaires financiers majeurs :



avatar@avatarquebec.org

[f](#) avatar.centre · [t](#) avatarquebec



avatar



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

À QUELQUES KILOMÈTRES DE SE DÉCOUVRIR

museejoliette.org  

