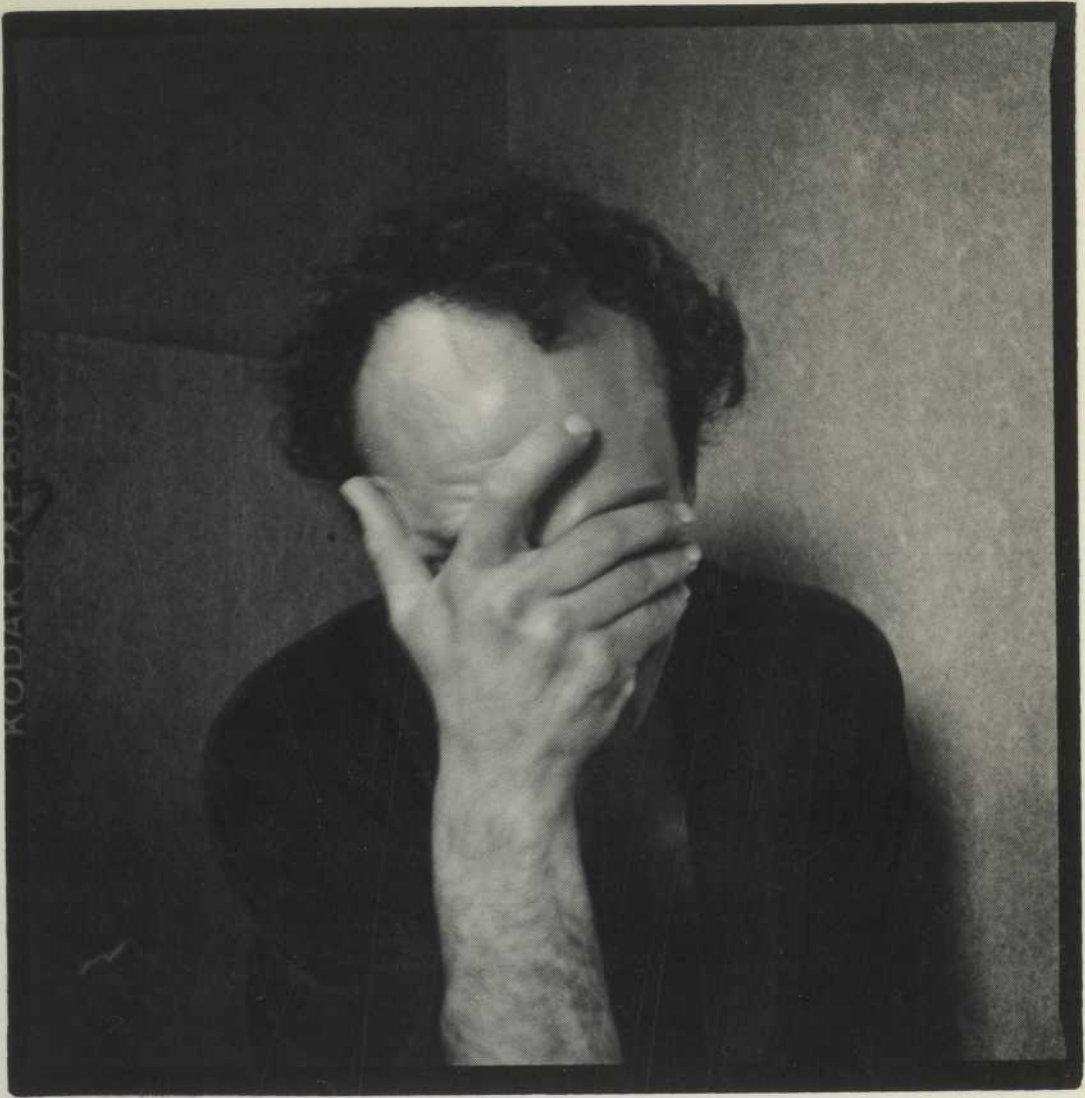


PER  
H-78  
EX.2

# *les herbes rouges*



Plaques sensibles

Bilan de la saison  
photographique 1990-1991

# *les herbes rouges*

197

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-072-9

Direction :  
François Hébert  
Marcel Hébert

Administration :  
Josée Gill

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

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

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

La revue *les herbes rouges* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).

Dépôt légal : premier trimestre 1992, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges, 1992

# Plaques sensibles

Bilan de la saison  
photographique 1990-1991

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

# les herbes rouges

1990-1991

1990-1991

## Plagues sensibles

1990-1991

1990-1991

1990-1991

### Bilan de la saison photographique 1990-1991

1990-1991

1990-1991

1990-1991

1990-1991

1990-1991

1990-1991

1990-1991

1990-1991

La série de livres rouges est administrée par le Service de la  
Canada, par le Comité des arts de la Culture et du Patrimoine  
et par le ministère des Affaires indiennes du Québec.  
La série de livres rouges est administrée par le Service de la  
des photographes et des artistes (SOAEP).

1990-1991

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

# S O M M A I R E

PRÉSENTATION	Sylvain CAMPEAU	5
Outillages critiques	Claire GRAVEL	11
La dixième saison de Dazibao: analogies sans amorce de loi	Alain LAFRAMBOISE	23
Murs profonds et images gigognes	Pascale BEAUDET	37
Ginette Bouchard: du réel à la réalité	Jean DUMONT	45
Le corps absent et le temps photographique	Jean-Pierre DENIS	53
Des arts plastiques aux arts visuels: Nicole Jolicœur et l'art de l'expression	Guy BELLAVANCE	65
Voir n'est pas voir...	Sylvain CAMPEAU	75
PORTOFOGLIO		
Transparence et opacité de l'intime	Michel CAMPEAU	87
Table des photos		111
Liste des expositions		113
Collaborateurs et collaboratrices		118

# S O M M A I R E

	PRÉSENTATION
Sylvain CAMBERAU 7	
Claire GRAYET 11	Outils et critiques
Alain LAFRAMBOISE 23	La dixième saison de l'axiome analogie sans annonce de loi
Francis BLAUDET 37	Murs profonds et usages Ergonomes
Jean THUMONT 43	Génie Foucault: du réel à la réalité
Jean-Pierre DEBES 53	Le corps éternel et le temps photométrique
Guy BILLAUME 63	Des arts plastiques aux arts visuels: Nicolas Jolivet et l'art de l'expression
Sylvain CAMBERAU 73	Voir n'est pas voir...
Michel CAMBERAU 87	PORTOFOLIO Transparence et opacité de l'intime
111	Table des photos
113	Liste des exposants
118	Collaborateurs et collaborateurs

# P R É S E N T A T I O N

La direction d'un bilan de l'année photographique n'est pas chose facile! Un clivage assez profond, qu'on ne cesse de part et d'autre de déplorer, existe entre ce qu'il est convenu d'appeler le grand public et le public spécialisé. Tout cela est cependant compensé par le fait que l'art contemporain est affaire de représentation symbolique pour les institutions. Peu de manchettes sur les événements des biennales de Kassel, de São Paulo et de Venise mais un certain appui des gouvernements pour quelque chose qui penche vers la représentation diplomatique. Le succès en art contemporain se mesure moins en termes d'entrées dans les musées et galeries ou de résonances populaires qu'en terme de capital symbolique dont les lieux de consécration sont les biennales internationales et les institutions des capitales artistiques que sont Paris et New York.

Ajoutons qu'il n'existe pas vraiment à Montréal une revue dévouée aux recherches sur la photographie. Bien sûr, sa place, du moins la place de quelque chose que, pour l'instant, on appelle encore le «photographique», est incontestable au sein de productions contemporaines. Indéniablement, cette place est aussi d'emblée un lieu critique, une position réfléchie sur les enjeux de l'art. Lieu d'un retour réflexif sur son impact, ses positionnements idéologiques, sur sa nature même; enjeux parfois définitionnels qui vont jusqu'à poser comme incertain ce qu'il

en est de l'art. Il serait donc absurde de passer outre cette position et de ne pas chercher à en tenir un compte attentif.

Il m'est aussi récemment apparu que les conditions de la vie culturelle au Québec sont telles qu'elles obligent tous ceux qui en vivent — rarement bien ! — à soutenir un rythme leur interdisant toutes formes de regard de côté sur ce qui se fait dans d'autres disciplines. Cet isolement est donc une conséquence malheureuse de cet état de fait et de société. Réunir une série de textes sur l'impact de la photo au sein des courants artistiques dans une revue d'abord littéraire m'apparaissait comme une tentative de *putsch* hors ghetto. Un essai d'interdisciplinarité critique, pour le dire de façon un rien savante ; de regards de côté, pour surenchérir de façon plus simple.

Il est un autre effet déplorable de ce rythme soutenu de productions et des faibles moyens trop souvent mise en œuvre pour soutenir la création.

On prête de plus en plus d'attention à la relève ainsi qu'à ceux qu'on croit être sur une lancée intéressante. Comme si l'étape la plus productive dans la carrière d'un artiste était celle qui va de trente à quarante-cinq ans. On considère sans doute après qu'un effort suffisant a été fait pour qu'un artiste puisse survivre de lui-même. Le fait est malheureusement que le petit marché que représente le Québec est insuffisant pour assurer la survie financière des artistes. Si bien qu'un certain manque de continuité se fait sentir dans toute la communauté artistique, rendant toute tradition impossible. Comme si l'art devait être sans lendemain et sans précédent. Il m'apparaît donc nécessaire d'ajouter à ce bilan une section intitulée *Portofoglio*, réunissant les travaux d'un artiste important, œuvrant depuis un bon nombre d'années en photographie. Pour inaugurer cette section, j'ai choisi de faire place au

travail de Michel Campeau, figure importante de la photographie au Québec. Il a donc profité de l'occasion pour faire une présentation inédite, avec des images connues et d'autres jamais présentées, des remaniements et une reclassification en séquence d'œuvres provenant de son album personnel, élaboré au cours des dix dernières années.



Il est une question qui hante de plus en plus l'art contemporain. À savoir l'idée que celui-ci pourrait bien être devenu de nature photographique. Mais encore faut-il s'entendre sur ce terme de « nature » de la photographie. D'abord parce que vouloir assigner une valeur d'*être en soi* à la photographie est une entreprise impossible, hors de l'acte de prise (et, par extension, de réception *anticipée*) par lequel toute image se constitue.

La photographie, on le sait depuis l'essai de Philippe Dubois<sup>1</sup> sur le sujet, est donc d'abord et avant tout un acte. Son sens est aussi, et cela, on l'a appris de Jean-Marie Schaeffer<sup>2</sup>, grandement dépendant des conditions de sa réception. Ce qui explique sans doute sa très grande présence, sa résurgence au sein d'installations qui ne s'avèrent pas à première vue typiquement « photographiques » mais qui n'en jouent pas moins sur cette fausse

---

1. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1983. (Réédité sous le titre *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. Médias, 1990.)

2. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1988.

«présence» de la chose citée par la prise en image. Après tout, l'installation n'est pas, elle non plus, affaire d'être. Elle est mise en être comme la photo est mise en acte d'une image. Prénance de l'œuvre comme situation, nous dit Payant<sup>3</sup>, l'installation est à mettre du côté de la photographie, prénance de l'image comme indice de ce qui a déjà été, présence et collision de l'*ici-autrefois* dans le *maintenant-là-bas* (Thierry de Duve, cette fois<sup>4</sup>!).

Cette mise en situation critique, pour laborieuse qu'elle puisse paraître, me semble nécessaire pour dire qu'il est désormais nécessaire de penser l'art contemporain des années 1980 (et, peut-être, de la nouvelle décennie entamée) en fonction de cette présence en lui d'éléments photographiques. Or, penser que cette apparition n'est pas fortuite, c'est revenir à cette réflexion de Rosalind Krauss pour qui il apparaissait de plus en plus évident qu'une grande part de l'art du xx<sup>e</sup> siècle participe d'une logique de l'index<sup>5</sup>. C'est-à-dire qu'il pourrait être vain de penser le concept de l'image, tel qu'il est révélé au sein de productions récentes, en fonction d'une iconicité. Il faudrait plutôt, et cela, elle le pense avec Duchamp, le voir, plutôt qu'en termes symboliques, en tant que *traces* d'une chose extérieure à la représentation. D'indices, comme les ombres

---

3. René Payant, «Une ambiguïté résistante: l'installation», p. 335-338, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987.

4. Thierry de Duve, «Pose et instantané ou Le paradoxe photographique», p. 13-52 in *Essais datés I (1974-1986)*, Paris, La Différence, coll. Essais, 1987.

5. Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 1", p. 196-209 et "Part 2", p. 210-219 in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts and London, England, MIT Press, 1985.

portées dont il aimait reproduire les ombres. Ou comme en témoigne le principe même de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, verre où s'imprègnent à la fois les images de la mariée et celles des spectateurs venus la voir. Témoignage d'une présence physique consubstantielle de deux corps en un même lieu.

Fatigué de représenter des choses, l'art contemporain (sait-on encore ce que cela veut dire?) se contente aujourd'hui de reproduire les traces des choses. Le monde n'est plus un ensemble fini qu'on peut parcourir et découvrir, pinceaux à la main et cadre sous l'aisselle; il est un mystère qu'on espère percer en étudiant les traces laissées par lui sur les choses comme sur nous. Ce n'est plus sa présence qui nous sollicite, ce sont ses effets. Et la photographie se propose comme captation d'effets. Modèle épistémique d'une nouvelle pensée de l'art, la question de savoir si la photographie est de l'art s'est renversée en celle de mesurer les traces du photographique dans l'art contemporain.

Ce qui me conduit à ma toute dernière intuition. Que la prégnance de la photographie sur nous soit la manifestation d'une difficulté à se situer dans un *hic et nunc*. Parce que nous sommes à la fois possédés d'images et dépossédés par elles.

Dans la coprésence de deux corps dans un même lieu dont la photographie dépend, dans ce lien consubstantiel qu'elle permet, il me semble voir se résumer l'essentiel de ce que j'ai pu ressentir face à des installations. Leur sens dépendait largement de cet espace qu'à deux, là, maintenant, nous occupions. L'un des deux corps, métissé de traces laissées en lui comme un dépôt, allait laisser la sienne en l'autre et il y avait quelque chose là-dedans qui

me terrifiait. Quelque chose qui, dans ce rapport entre moi et l'installation, me suggérait que je pouvais, à l'instar de ceux qui se croient dépossédés de leur âme lorsque photographiés, me retrouver perdant dans cette confrontation entre l'œuvre et moi. Il me semblait qu'il suffirait d'un bref frémissement de l'espace et du temps pour que, dans cet espace de cohabitation temporaire, je devienne aussi un cliché.

Sylvain CAMPEAU

CLAIRE GRAVEL

## Outillages critiques

Il y a quelque chose d'extra-photographique qui transforme le cliché en œuvre d'art dans l'appréciation des conservateurs, des écrivains d'art et des collectionneurs : le choix exact de l'auteur, son « style », sa façon de clôturer l'image, de l'apprêter, de faire poser des modèles ; bref, de convertir la photographie en peinture, allant jusqu'à la peupler de références à l'histoire de l'art. Le succès des immenses *blow up* d'une certaine photographie actuelle, qui manifestent un retour à l'art pop, le corrobore.

Ce qui m'a le plus intéressée dans les photographies qui ont été exposées dans les galeries d'art de Montréal au cours de l'année, ce n'est ni leur « pictorialisme », ni leur modernisme, mais leur valeur indiciaire. Les plus remarquables m'ont semblé être celles qui plaçaient leurs images dans des contextes critiques actuels.

*Les Inconnues* de Luc Béland (Maison de la culture Côte-des-Neiges, février 1990) transcrivent des documents photographiques sur des toiles. Hommes torturés, enfants couverts de plaies dans des camps, Artaud interné, animaux âgés abattus se trouvent repoussés derrière de grands tracés picturaux qui fonctionnent comme une grille. Abstraite ou

figurative, celle-ci s'énonce comme héritage culturel occidental, tentant de jeter un voile sur le versant noir de notre civilisation. Le réalisme des photographies (sérigraphiées), leur horreur, produit une sorte de réverbération suffocante à travers les couches sonores de peinture: les deux mondes sont en lutte. Abstraction, stylisation se font la voix d'un nouvel ordre: la photographie nous les fait apparaître dans leur dimension politique.

Dans les quinze tableaux intitulés *18 Oktober 1977* (Musée des beaux-arts de Montréal, mai-juin 1990) de l'Allemand Gerhard Richter, l'image photographique issue d'archives judiciaires et de presse est fidèlement reproduite: arrestations de trois terroristes de la bande à Baader, leur présumé suicide en prison, leurs obsèques. Par la suite, la peinture très épaisse vient assourdir ces images en les embrouillant en surface. Le réalisme se trouve repoussé lui aussi, comme si la peinture le faisait reculer. Au contraire des *Inconnues* de Béland où les images gardent leur acuité, celles de Richter deviennent floues. Ensevelies dans la peinture, elles ressurgissent lorsque le spectateur s'en éloigne. Je constate la même oscillation entre l'index photographique (et son référent politique) et l'autoréférentialité de la peinture qui tend à l'effacer après l'avoir imité jusque dans ses tons de cendres. *18 Oktober 1977* ne représente pas seulement la mort de jeunes idéalistes mais aussi la mort des utopies (dont celle de l'Art?). Le document d'archives, rédimé en tant qu'art par la peinture et en quelque sorte délayé par elle, acquiert ainsi une valeur de référence universelle où l'événement factuel perd sa réalité pour revêtir l'apparence d'une construction imaginaire où la photographie baigne d'une aura retrouvée. Peut-on parler de détournements photographiques? Quels

sont les enjeux d'une telle pratique? Restaurer, dans une vision néo-humaniste, la dignité de ce qui est autre, différent?

Dans cette optique, je place le travail d'Isabelle Bernier (galerie La Centrale, janvier 1990) *Une simplicité dans la façon de voir*, qui attirera l'attention sur le peu de place accordée à l'art des autochtones au sein du Musée des beaux-arts du Canada, relégué aux oubliettes en tant qu'œuvres contemporaines quand un grand nombre de productions «blanches» puisent abondamment dans leur répertoire de formes. Anne Ramsden (galerie Dazibao, janvier 1990) remet également en question les institutions muséales et leurs collections en misant sur plusieurs photographies de type documentaire. Et puisqu'une seule ne peut formuler clairement une énonciation qui dépasse le seul constat de l'accrochage des pièces (que l'on retrouve dans le travail de l'Américaine Louise Lawler), toutes deux y ajoutent des textes, exhumant ainsi, dans la latence de leurs images, leur propre lecture critique (sur l'emphase de l'Un, l'omission de l'Autre), nous la prescrivant même.

*Yellow Peril: Reconsidered* (galerie Oboro, septembre-octobre 1990) réunissait une quinzaine d'artistes canadiens d'origine asiatique: photographies (d'archives, de famille, de lieux de là-bas et d'ici) et textes (commentaires, poèmes) qui apportent, sans pathos, des témoignages bouleversants sur l'aliénation que vivent ces «autres» en exil, forcés de se soumettre aux critères esthétiques qui ne sont pas les leurs, ayant toujours le sentiment d'être culturellement déplacés.

*Poised for Challenge* de Lorna Mulligan (galerie La Centrale, février 1991) parle de la perte d'emploi due au

libre-échange. Les photographies d'usine de vêtements désaffectée, de femme courbée sur une machine sont prolongées par des dessins, une chaise, une table, des citations des discours de gestionnaires et des slogans publicitaires vantant cette politique économique pourtant injuste. La photographie, au centre des installations qui englobent le spectateur, devient une trouée autour de laquelle tournoient les signes d'un rapport physique à une production arrêtée.

Autres victimes du pouvoir mâle occidental, ces Chilliennes que l'indigence a amenées à voler et à se prostituer au même moment où des tribus arborigènes de la Terre de feu s'éteignaient. Eugenio Dittborn (exposition Latinarca, galerie d'art Lavalin, mars-avril 1990) a accompagné ce qui peut ressembler, de l'extérieur, à un enlèvement de trophées de chasse (les images issues d'archives) par un texte qui exprimait sa responsabilité sociale et éthique envers ces appropriations.

Je me rappelle avoir vu au The New Museum of Contemporary Art de New York lors de l'exposition *The Decade Show* (mai-août 1990) une œuvre qui m'avait littéralement glacée : une photographie d'un Noir, pendu et torturé, autour de laquelle l'artiste avait écrit à la main des questions telles que : « Comment a-t-on pu prendre cette photographie ? » Et comment peut-on l'utiliser à des fins artistiques ? me demandais-je.

L'auteure de *Accused/Blow Torch/Padlock*, Pat Ward Williams, est une artiste de race noire qui désire « exprimer une bonne idée du racisme » (*Art in America*, septembre 1990). « Pouvez-vous être Noir et regarder ça ? Qui a pris cette photo ? N'aurait-il pas pu, aussi facilement, libérer l'homme ? » sont d'autres questions qu'elle posait dans l'œuvre.

Ce que j'avais eu tendance à dénoncer comme du voyeurisme m'est apparu différemment: l'œuvre est dialectique, elle exerce une véritable maïeutique sur le spectateur. Le choc qu'elle produit prend des proportions eschatologiques: le racisme, n'en déplaise à certains anthropologues, n'est pas le début de l'humanité, mais sa fin. L'utilisation de ces images douloureuses est donc nécessaire, puisqu'elles font apparaître l'invisible travail d'ostracisme qui risque de mener à sa perte toute civilisation humaine.

Dans ce sens, les œuvres de Dominique Blain, d'Alfredo Jaar et de Ron Benner sont exemplaires. Jaar, avec *La Géographie égale la guerre* (exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*, CIAC 1990) présentait une œuvre maîtresse. À travers plusieurs caissons, des images du colonialisme d'hier et d'aujourd'hui (transformation des anciennes colonies en dépotoirs de nos substances toxiques) sont renvoyées dos à dos comme les deux faces d'une même réalité historique: l'esclavage.

Dominique Blain, avec sa *Boîte coloniale* (galerie Christiane Chassay, janvier 1990) parle de la faillite de la culture occidentale, pillant et ravageant ses richesses naturelles, *containeurisant* les peuples autochtones dans les réserves. *No Man's Land* (galerie Christiane Chassay, septembre 1990) forçait le spectateur à s'accroupir le long d'un talus pour regarder les photos d'ouvriers agricoles courbés vers une terre qui ne leur appartient pas, la faisant fructifier, et nous place dans une position humble (humiliante?) et inconfortable: celle-là même de «cultes-terreux» des travailleurs. À l'exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*, Blain alliait des photographies d'hommes de science et de religion comme les deux

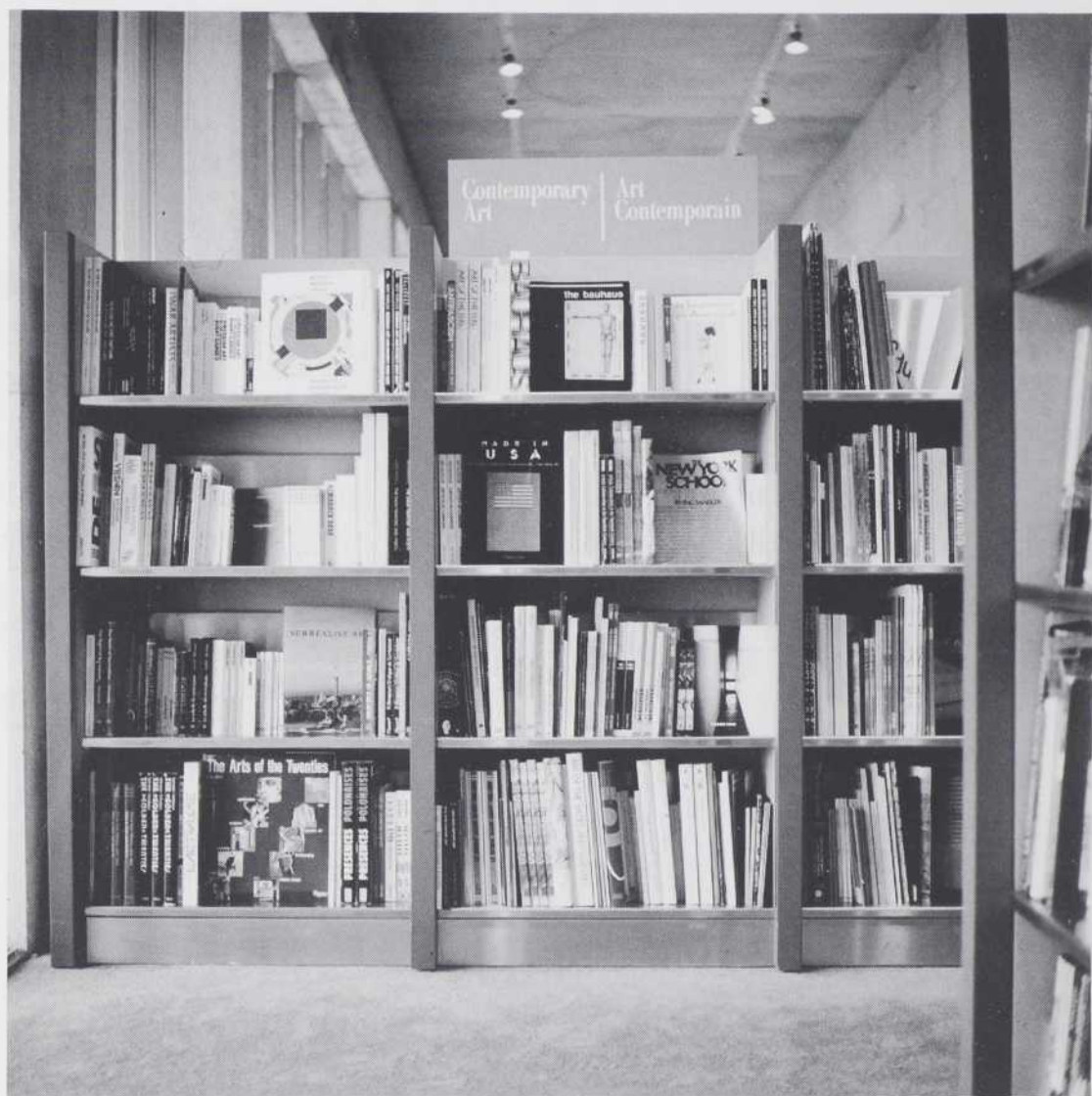
moitiés symétriques d'un test de Rorschach. Les unes sur les autres, elles constituaient une ogive dont l'envers, de métal lourd, gisait au sol comme un tombeau. Ou une bombe.

Ron Benner (galerie Brenda Wallace, mars 1991) exposait un choix d'œuvres de 1978 à maintenant. Il y traite de la disparition des peuples autochtones (*When Your Streets are Empty*, 1978-1979), de l'apartheid (*Across the Line — In Memory of Ruth First*, 1984) et des vestiges du capitalisme à Cuba, avec des photographies des devantures délabrées des banques et des magasins abandonnés, dont les ruines sont assimilées à des déchets. *Trans / Mission — Drought Simulation* (1991) dénonce les dangereux excès d'une industrie agricole qui transforme la terre en laboratoire en la gorgeant de substances toxiques. Un groupe de cultivateurs incas contemplant, narquois, tout cet attirail technologique.

Car dans toutes ces œuvres, c'est la photographie qui a le dernier mot.

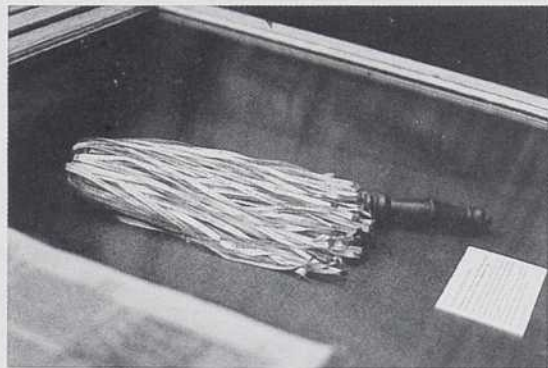


Luc Béland, *Combinatio: Des espèces en voie de disparition*

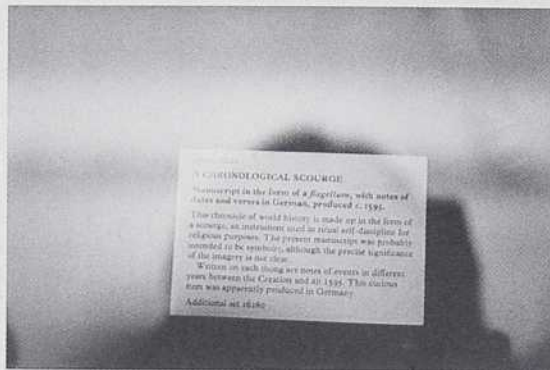


Isabelle Bernier, *Une simplicité dans la façon de voir*





a chronological scourge



in the British Library

G A T H E R I N G

H I S T O R Y

Anne Ramsden, *Gathering History*



Lorna Mulligan, *Poised for Challenge*



Ron Benner, *Trans/Mission — Drought Simulation*

ALAIN LAFRAMBOISE

## La dixième saison de Dazibao : analogies sans amorce de loi

Dazibao a fêté ses dix ans cette année. Cela en fait le centre autogéré le plus ancien du Québec à se consacrer uniquement à la photographie. Son mandat : la diffusion de la photographie actuelle. Si l'intention des fondateurs était de briser un isolement dans lequel les artistes se trouvaient alors, la chose semble avoir été réussie ; des artistes canadiens, américains, européens, australiens, africains ont exposé à la galerie et des ateliers, des tables rondes, des rencontres entre public, artistes, critiques et théoriciens y ont été organisés. Dazibao a, de plus, souvent proposé des réflexions sur des interfaces possibles entre les arts et la photographie policière ou médicale, publicitaire et documentaire, entre la photographie, l'architecture et la musique.

Je voudrais, n'ayant ni l'envie ni le talent qu'il faut pour les grandes rétrospectives, me contenter de quelques observations concernant le dernier calendrier d'expositions de Dazibao, pointer quelques analogies. Histoire de voir ce que signifie aujourd'hui cette exclusivité accordée à la photographie, à un moment où les propos formalistes ou

les discours sur l'image indicielle sonnent maintenant comme du déjà-entendu.

Ce qui semble évident, à première vue, c'est que Dazibao n'a recherché ni souhaité pour sa programmation de 1990-1991 aucune spécificité exclusive du médium<sup>1</sup> mais, bien au contraire, il a accueilli des productions qui, si elles réfléchissaient et impliquaient le médium photographique, eussent pu trouver à s'exposer ailleurs.

Aram Dervent a montré comment le sujet, au sens traditionnel du mot, pouvait être inquiété par le traitement, les procédés photographiques et d'assemblage<sup>2</sup>. D'une première génération d'image (polaroid), représentant une femme enceinte, à une deuxième puis une troisième (cibachrome), l'objectif de Dervent a consisté à considérer les photographies et les fragments qu'il en obtenait comme des corps et des parties de corps; le traitement fait au corps imagé métaphorisant des manipulations — fictives — s'adressant — peut-être — à un vrai corps. D'un point de vue fétichiste, la procédure menacerait le référent; d'un point de vue plus formaliste, elle devenait elle-même le véritable sujet de l'image ainsi réalisée. Dervent a reconstruit un corps composé de plusieurs morceaux comme le célèbre professeur Frankenstein et, contrairement à son illustre prédécesseur, Dervent a insisté pour que les coutures se voient sur le « monstre ».

---

1. Entendre par là la photographie traditionnelle. On sait les situations étonnantes voire aberrantes auxquelles en viennent des regroupements d'œuvres à partir du seul critère médiumnique. Il suffit de penser aux tribulations de la Biennale des arts textiles de Lausanne, par exemple.

2. Il rejoint ainsi une large part d'artistes photographes dont les pratiques visent le corps, l'image rassurante d'une intégrité corporelle.

De Dervent à Williams, on est passé de la génération à la maladie. David Williams a joué à produire non pas un reportage sur le sida, mais il a plutôt opté pour la métaphore. Celle rendue possible par la métamorphose de l'image. C'est elle qui est en quelque sorte contaminée par la maladie dont traite ce « reportage ». Le corps est altéré par le flou, les couleurs acides, trop chaudes ou trop froides, il se replie sur lui-même<sup>3</sup>. On ne nous le montre pas suivant l'« objectivité » du documentaire mais suivant les transformations, les troubles, que permettent les distorsions des objectifs et du développement.

Les retables d'André Clément apparaissaient comme de véritables lieux de condensation de la mémoire. Mais d'autres grandes photographies noir et blanc se donnaient comme des vanités exposant les pouvoirs dévorateurs du temps. Ces vues avaient des relents de l'ancienne fonction documentaire de la photographie aux antipodes du caractère apprêté, fragmenté, découpé des « retables » où la marque des manipulations, l'affaiblissement de l'imagesource indiquaient bien que l'on avait affaire, là aussi, à plusieurs générations de transferts d'image. Clément a produit ce qu'on pourrait appeler un effet de perspective atmosphérique du temps<sup>4</sup>.

---

3. Différemment, Cheryl Simon, dans le texte qui accompagnait l'exposition, a choisi de parler de désir, de figures du désir que seraient les photographies de Williams et des stratégies de captation du désir par ces images.

4. La perspective linéaire livre parfaitement une construction intelligible de l'espace. Dès la Renaissance on proposait aux artistes d'en tamiser la netteté abstraite par la perspective atmosphérique qui rendait compte de l'affaiblissement du détail et des intensités lumineuses en raison des conditions concrètes de perception.

Il y a dans les pratiques de Clément, une volonté de réduire à rien la valeur indicielle de l'image. Il cherche à établir la plus grande distance possible en empêchant qu'on puisse retracer ou lire clairement l'image-source ou le lieu originel et ses conditions de « prise ». Position anti-barthésienne. Le « ça a été » brouillé au maximum. Ce qui est de l'ordre du prélèvement est surtout joué en termes de perte, d'atténuation.

Michel Gaboury, bien que travaillé par deux références, Malevitch et Stieglitz, n'a pas semblé chercher, lui non plus, à les reprendre, à les reproduire mais est allé vers elles comme pour évaluer une distance, un écart, encore une fois, une perte. Contrairement à l'illustration qui reproduit la photographie du maître en ne cherchant rien d'autre qu'à documenter l'œuvre, son objectif consisterait à marquer un hiatus. La chose semblait se vérifier encore avec les citations tronquées de Malevitch (il faudrait dire fragments), délibérément jouées pour leur pouvoir de produire un effet d'instabilité, de rupture<sup>5</sup>.

Joanne Tremblay a travaillé à produire des lieux ambigus, multiples où l'espace figuré en photographie et l'espace « réel » des maquettes, entendues déjà comme représentations et comme fictions, se heurtaient, se prolongeaient. Encore une fois, la photographie d'espaces réels ne venait jouer aucun rôle d'étalon de réalité, ni consacrer aucune prééminence du pouvoir documentaire d'un médium indiciel. D'autant que ces fictions étaient chargées d'accueillir des corps, d'opérer une spatialisation des corps

---

5. On sait que « Le fragment parle tout seul », comme l'a formulé Anne Cauquelin dans son *Court traité du fragment*, Paris, Aubier-Montaigne, 1986.

à l'échelle de ces constructions en métamorphose, en expansion.

Avec Mels Van Zutphen, il fallait encore une fois mettre l'insistance sur la fabrication des sites et la précarité de toute prétention documentaire des images étant donné la diversité des expériences que chaque objet-médium proposait. Un grand panorama obtenu grâce à cinq projecteurs 8 mm alimentés par cinq films en boucle et fonctionnant à des vitesses variables<sup>6</sup> voisinait deux grands panoramas photographiques se faisant face. Mouvance et fixité, tremblement du film d'amateur et permanence de l'image soignée et fixe.

Les œuvres de Denis Farley montraient d'un seul coup d'œil le proche et le lointain, le paysage et le sol, les arbres et les crevasses, produisant une ubiquité scopique et associative qui transcende toute forme de vraisemblance ; il a réalisé des condensations perceptives et sémantiques proches de celles sur lesquelles a compté Yves O'Reilly jouant, lui, de l'analogie entre le globe oculaire, le vase rempli d'eau et l'objectif photographique. Toutes les distorsions que produit ce vase sphérique devenaient en quelque sorte l'image des distorsions de la mémoire (on y voyait l'œil d'une jeune femme peinte par Petrus Christus...) en plus d'être «un prélude métaphorique du photographique<sup>7</sup>». C'est à ces mêmes jeux que travaillait

---

6. Et laissant périodiquement apparaître le message suivant : "Nature Knows Nothing of What We Call Landscape."

7. Comme l'a écrit Marc Archambault dans « Quelques optiques du photographique », texte qui accompagnait l'exposition du même titre chez Dazibao.

Jean-François Cantin mais en insistant, grâce à un dispositif d'ampoules et d'objectifs, sur les voyages de faisceaux lumineux, en une sorte de caverne platonicienne abstraite. Il y avait là, comme chez O'Reilly, l'évocation d'une sorte de mythe d'origine de la photographie illustré sur le mode d'une photophorie aux allures poétiques.

Ricardo Estanislao Zulueta avec ses paires ou duos de personnages déguisés pareillement pour une fin du monde nucléaire de pacotille, Josef Geranio avec ses portraits photographiques de faux «jumeaux» jeunes ou vieux, hommes ou femmes dont il était toujours un des acteurs et Oladélé Ajiboyé Bamgboyé mimant en partie les procédés de Duane Michals ou de Robert Mapplethorpe, constituaient trois productions qui travaillaient à partir d'imageries et de discours usés, à partir de modèles depuis longtemps fétichisés. Elles affichaient toutes une extrême lucidité face à la surdétermination des codes (artistiques, politiques et sexuels) et à la surexploitation des références<sup>8</sup>.

Quant à Mark Lewis, dont on connaît la pratique artistique et ses enjeux sociaux liés aux questions d'un art public, il procède dans ses mises en scènes photographiques (et d'environnement public de l'art) à un travail de simulation qui ne peut opérer qu'à partir d'une impossible réitération de ses «modèles». Le moulage de la statue de Lénine installé provisoirement dans le parc Lafontaine<sup>9</sup>

8. Cf. notre «De quelques troubles d'identité de la photographie contemporaine» accompagnant cette exposition trio chez Dazibao en mai-juin 1991.

9. Et enlevée par des inconnus quelques jours plus tard qui n'ont pas apprécié le face-à-face avec la statue de Félix Leclerc...

autant que ses scènes fabriquées comptaient plus sur les lois du genre et les codes établis qu'il n'y paraissait peut-être à première vue.

Si l'on cherchait à établir, à travers toutes ces productions, une hypothétique analogie centripète, et c'est bien pour cela qu'on est là, il semble qu'on la trouverait dans un positionnement de toutes ces productions face à ce qui serait le paradigme de la photographie documentaire. En ce sens qu'elle est la grande absente. En ce sens que toutes les images produites jouent par rapport à ce qui serait cette fiction, on le sait, du fait enregistré sans apprêt. La photo documentaire devient la « référence » au sens où tout s'en écarte. La fonction d'indice du « document » photographique, étant par nature partie de la problématique, il ne semble plus toutefois qu'on retrouve, dans les expositions de la dernière saison chez Dazibao, cette nécessité d'une ostentation crispée d'une essence non plus que l'obligation de sacrifier à quelque injonction formaliste liée aux mêmes enjeux.

Il resterait à parler de *Corriger les lieux. Après la photographie de voyage* qui réunissait dix-neuf artistes<sup>10</sup>. L'œuvre d'Evergon intitulée *The Re-Enactment of Manneken-Pis* pourrait se voir accorder une valeur emblématique de toute l'exposition. L'artiste s'est photographié, regardant l'objectif, sans chercher à se flatter dans un intérieur banal. Le résultat a, formellement, toutes les caractéristiques d'une photographie documentaire, mais Evergon a adopté la pose de la célèbre sculpture de

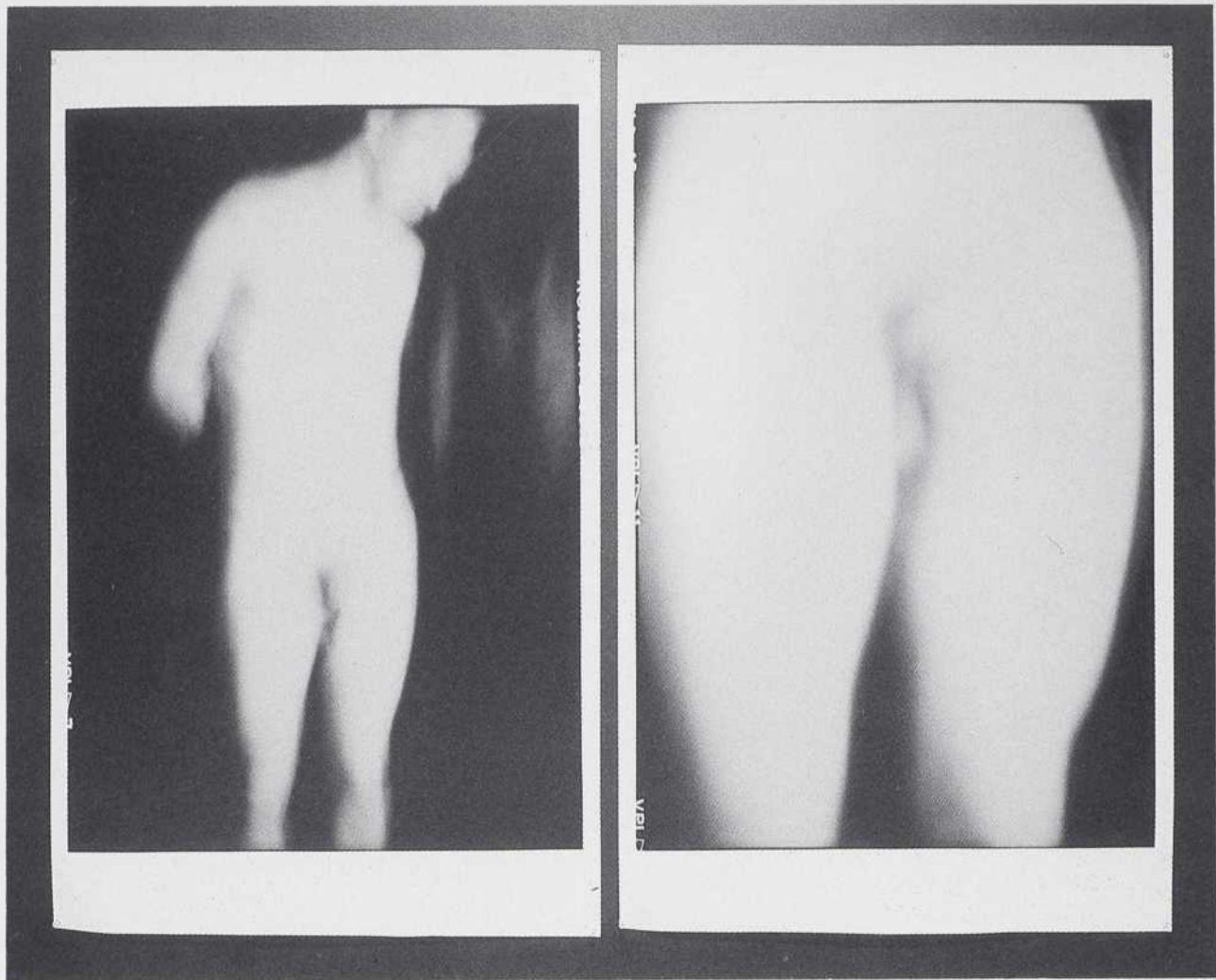
---

10. Et vingt-neuf auteurs (es), plus un musicien car Trois et Dazibao ont publié en collaboration un numéro double de la revue *Trois*, le vol. 6 n<sup>os</sup> 2-3 (hiver/printemps 1991) qui compte 233 pages.

Duquesnoy et recouvert son image noir et blanc d'un filtre vert. Celle-ci est coupée, à la taille du modèle, par une tablette qui supporte, un peu comme un échiquier, des dizaines de petits *Manneken-Pis*. Cette photo commet et permet la même indiscretion que la photo documentaire (ou même porno<sup>11</sup>). Cependant si Evergon se fait voir nu, comment ne pas voir aussi la citation jouée avec tout autant d'emphase. Accrochée entre les œuvres de Bill Henson et de Hewson-Walker, l'un jouant avec le flou artistique, le montage classique et le traitement coloré qui idéalise, et les autres s'amusant à réitérer des images cinématographiques, *The Re-Enactment of Manneken-Pis* affirmait avec une ironie mordante la même subversion des règles et la même détente face aux codes.

---

11. C'est, bien sûr, la «véracité» garantie de l'image indicielle.



David Williams, *Hesitation*

fil.  
une  
des  
et et  
aire  
nu,  
tout  
Bill  
flou  
qui  
ané-  
af-  
des

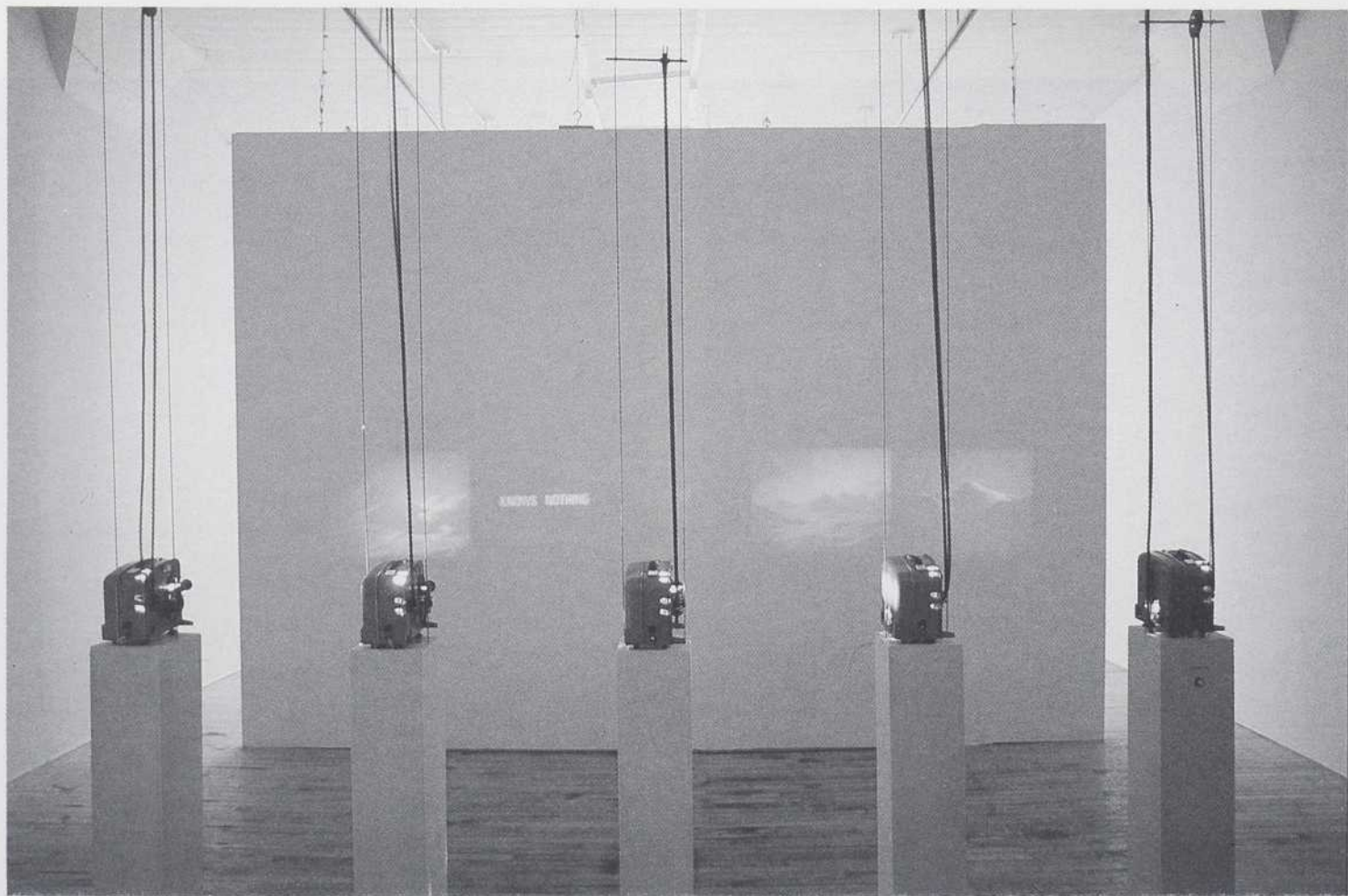


André Clément, *Configuration gauche et Retable*

LES FORMES  
DU REFLET



Michel Gaboury, *Les Formes du reflet*



Mels Van Zutphen



Josef Geranio



Evergon, *The Re-Enactment of Manneken-Pis*

PASCALE BEAUDET

## Murs profonds et images gigognes

La Centrale. À gauche, en entrant, la même photographie noir et blanc est reprise en trois séquences, évoluant du sombre au clair, du très noir au assez noir. On hésite entre l'agacement et l'irritation : ce genre de prise de vues, niant progressivement son existence et la pertinence de son objet, a vécu. Il reste à apprécier le velouté des noirs ; maigre consolation ?

Une double référence, architecturale et littéraire, connote ces images. Marie-Jeanne Musiol les a rapportées d'une visite à la villa d'Hadrien à Tivoli<sup>1</sup>, une des résidences de l'empereur romain amoureux des arts et d'Antinoüs ; l'empereur hors du commun à qui Marguerite Yourcenar s'est identifiée lorsqu'elle a écrit les *Mémoires d'Hadrien*. Mais ces références nourrissent les profondeurs de l'image, elles en sont le substrat, le souvenir, car elles s'éloignent de tout objectif documentaire. Chose curieuse, cela correspond parfaitement à ce que les organisateurs/trices de l'exposition *Corriger les lieux, après la photographie* (dont Musiol ne faisait pas partie) attendaient de leurs participants/tes, un rappel lointain mais prégnant, un lieu personnalisé par la manipulation photographique.

---

1. Marie-Jeanne Musiol, *Seize trous dans la mémoire d'Hadrien*, La Centrale, du 9 mars au 6 avril 1991.

La deuxième partie de l'exposition vient démentir le jugement hâtif posé précédemment. Treize photos de trous (dans le pavé, dans un mur? peu importe) encadrent trois grandes photos énigmatiques : est-ce un bassin, partie d'anciens thermes, ou une niche creusée dans l'épaisseur du mur et destinée à recevoir des statues? Ce choix délibéré d'une position incertaine relègue l'anecdote au second plan et pointe autre chose, ce trou qui vient déchirer l'image (mais non le papier). Celui-ci ne peut ramener qu'au support, à la feuille de papier photographique. Bien sûr, il pourrait n'être qu'un trou dans un mur en ruines mais l'avidité du regard ne trouverait pas à se satisfaire. Ce trou figure aussi un point, un point de fuite où converge le regard, celui de la vision monoculaire, celui qui est impliqué dans le dispositif photographique. Dans *Mythe et épopée*<sup>2</sup>, Georges Dumézil mentionne que la croyance populaire, peu importe le lieu, confère aux borgnes des pouvoirs magiques : ils font fuir ses ennemis, arrêtent les flèches en plein vol. Au contraire de ce qu'on pourrait croire, leurs possibilités sont démultipliées du fait de son infirmité. Chez les dieux, ces pouvoirs sont amplifiés ; Odin, par exemple, s'est mutilé volontairement pour accéder à la puissance du sorcier.

Cette interprétation du mythe est à rapprocher de l'éborgnement involontaire de Victor Brauner par Oscar Dominguez, tel que rapporté par le psychanalyste Pierre Mabillet dans *Le Minotaure* : Brauner, qui avait peint des scènes d'éborgnement bien avant cet incident, fut libéré de ses pulsions masochistes. Sa peinture en bénéficia, alors que l'énergie picturale de l'agresseur périclita. Les influences

---

2. Georges Dumézil, *Mythe et épopée. Histoires romaines*, Paris, Gallimard, 1973, t. III, p. 268-276.

(Chirico, Picasso) prirent le dessus sur sa peinture, sa veine « cosmique » s'acheva. Le/la photographe, borgne temporaire, se voit donc investi de pouvoirs supérieurs, qu'il/elle exerce dans le champ de l'imaginaire. Leur souveraineté s'étend sur tout le domaine du visible et même au-delà, puisque les effets photographiques permettent de représenter ce qui n'existe pas.

Le statut indiciel de la photographie se trouve renforcé par le sujet même, le vestige archéologique. Trace d'une trace, la photo poursuit la mémoire du lieu dans son aspect le plus fantomatique. Par contre, les contrastes entre les tirages, caractéristiques de la première partie, jouent l'équivoque : le clair-obscur n'a-t-il pas été inventé par la peinture ? La tension qui résulte de cette intervention de la peinture dans la photographie tire celle-ci en dehors de ses limites.

Le travail de Musiol reste marqué par l'héritage minimaliste de la série, un héritage orienté vers des fins autres, où la répétition d'un même élément n'est pas uniforme et permet l'élaboration d'un travail régi par la proximité des images et leur écho autoréférentiel. De cette façon de faire rigoureuse est issue une œuvre austère et exigeante, marquée par l'absence, mais qui revêt les pouvoirs du borgne : elle permet d'entrevoir fugitivement l'invisible, ce qui se cache derrière le trou, la lumière aveuglante de l'« exposition », sa présence fondatrice.

« D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation<sup>3</sup>. »

---

3. Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 139.

Une photo de la mère de Barthes, mère qu'il s'obstinait vainement à retrouver au-delà du reflet, est à l'origine de sa réflexion dans la *Chambre claire*; sa pensée s'attache donc surtout à la photo documentaire et non à la photo « d'art » qui, selon lui, empêcherait son noème de fonctionner et entraînerait son assagissement. Dans la photo « artistique », l'authenticité délaisse sa domination pour passer le flambeau à la représentation. Contrairement à Barthes, je ne crois pas que la photo d'art soit assagée : son noème y est certes mis de côté, mais la pureté n'est plus aussi indispensable qu'elle l'a déjà été. Cette affirmation pourrait s'appliquer au travail de Marie-Jeanne Musiol, si on la concentrait exclusivement sur l'image dans sa fonction de témoignage ; en ce qui concerne le travail de Roberto Pellegrinuzzi, s'il est en prise directe sur la réalité, il en fausse les données ultimes.

L'installation nommée *Le Chasseur d'images (détail)*<sup>4</sup> présente une série de cadres assemblés en demi-cercles, qui recréent l'image démesurément agrandie d'une feuille. La division de l'image opérée par les cadres rappelle d'une part l'herbier, dont l'artiste avait créé une nouvelle version dans *Le Chasseur d'images (feuilles)*, en 1990, et l'institution, où repose le savoir.

Bien qu'agissant comme simulacre, l'installation mesure ses effets. La fidélité au modèle, typique du dispositif, est contredite par l'utilisation du noir et blanc et par le gigantisme de l'image, qui déborde de ses contenants trop restreints. En d'autres termes, l'effet Méduse, ou la fascination que procure la photographie, qui laisse une seule place à la personne qui regarde, se trouve contrebalancé par l'effet Narcisse, qui lui

---

4. Roberto Pellegrinuzzi, galerie Brenda Wallace, du 23 mars au 20 avril 1991.

donne une place de témoin<sup>5</sup>. C'est une autre façon de rester à l'affût, d'approfondir la recherche.

Un examen attentif des expositions de Pellegrinuzzi mène à la constatation suivante : les installations plus anciennes contiennent en germe les thèmes de celles qui suivent, ce qui est logique compte tenu du fait que sa démarche a commencé par décrire le général pour maintenant s'orienter vers le parcellaire. Ainsi, le motif de l'herboriste; *Écho*, en 1986, reconstituait un paysage et une cabane, paysage champêtre d'où, avec un bon agrandissement, on pourrait presque tirer les feuilles de l'herbier du *Chasseur d'images (feuilles)*; *Le Chasseur d'images (détail)*, de par son titre, indique lui-même son statut par rapport à l'œuvre précédente.

Autre motif, la chaise mise en boîte (et nommée *Iris*), qui date de 1991; une autre chaise faisait partie de l'ensemble appelé *Le Passage*, construit en 1988, où on retrouvait aussi une table et un guéridon; une chaise encore se trouvait à l'intérieur de la cabane d'*Écho*.

Ou encore, la table, celle du *Passage*, trouve son origine dans *Absence*, de 1985, installation fondatrice où le « système » Pellegrinuzzi se déploie, avec la caméra en son centre, le lieu de son obsession.

Ces images gigognes se reproduisent entre elles selon la logique du détail, de l'agrandissement, trait caractéristique du photographique. Cette cooptation n'est pas répétition mais ouverture à de nouvelles voies, mises en abyme vertigineuses, exploration se tournant vers l'ordre du petit pour en explorer la monumentalité.

---

5. Les effets Narcisse et Méduse ont été théorisés par René Payant dans « D'un entre-deux inconfortable », inédit publié dans *Vedute, Pièces détachées sur l'art*, Laval, Trois, 1987, p. 617-622.

The first step in the process of the American Revolution was the
 signing of the Declaration of Independence in 1776. This document
 declared the thirteen colonies to be free and independent states,
 no longer subject to British rule. The Declaration was signed by
 representatives of the colonies, including John Hancock, Thomas
 Jefferson, and John Adams.

The Declaration was a bold statement of the colonies' desire for
 self-governance. It outlined the principles of natural rights and
 the social contract theory, which held that governments are
 formed by the consent of the governed. The Declaration also
 listed the grievances of the colonies against the British
 government, such as the lack of representation in Parliament and
 the imposition of taxes without consent.

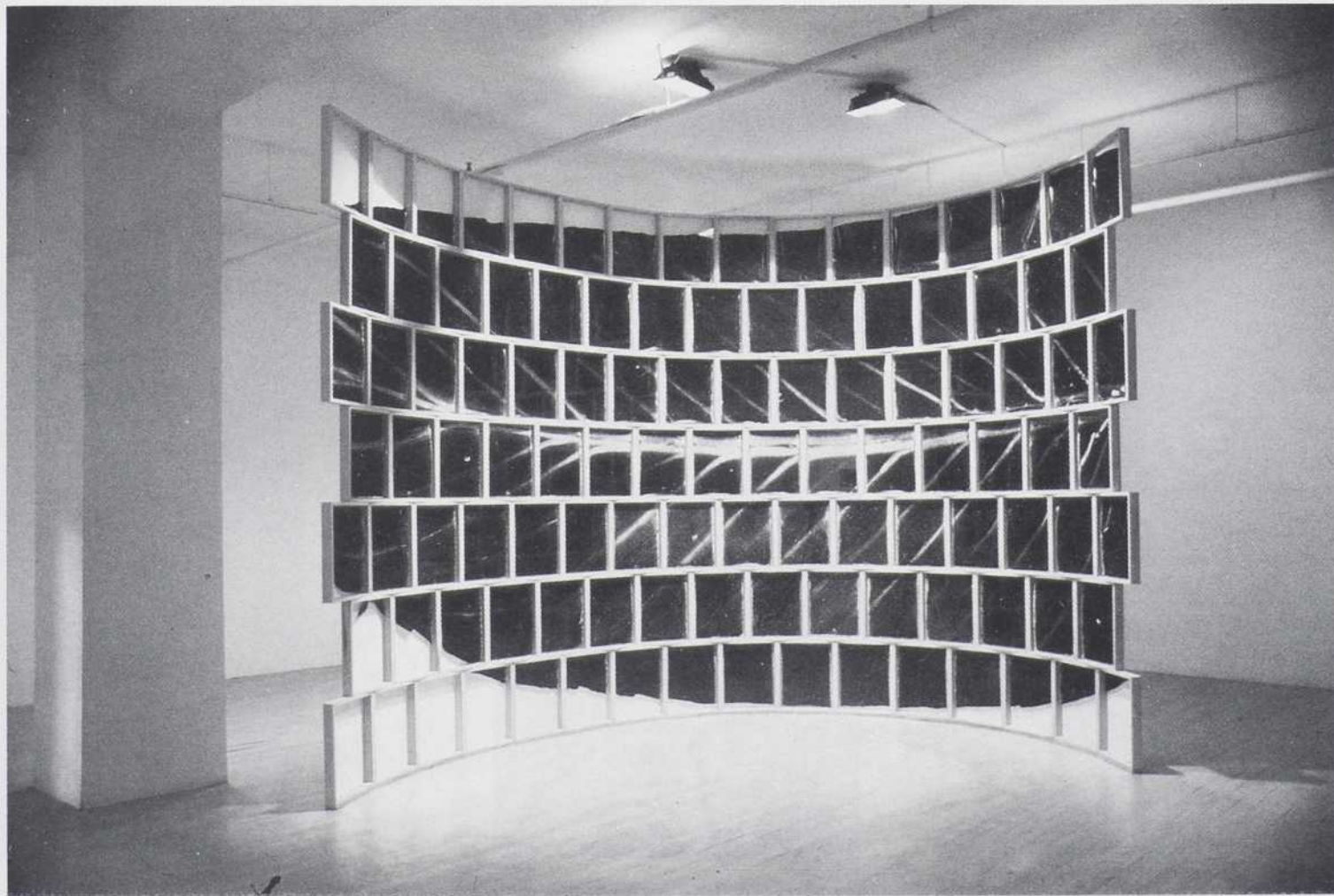
The signing of the Declaration was a turning point in the
 American Revolution. It marked the beginning of the war for
 independence, which lasted from 1775 to 1783. The war
 ended with the signing of the Treaty of Paris in 1783, which
 recognized the United States as an independent nation.

The American Revolution was a significant event in the history
 of the world. It established the United States as a new nation
 based on the principles of democracy and individual rights. The
 Revolution also inspired other nations to seek independence and
 self-governance.

1. The first printing of the Declaration of Independence was in
 1776. It was signed by representatives of the colonies, including
 John Hancock, Thomas Jefferson, and John Adams.



Marie-Jeanne Musiol, *Seize trous dans la mémoire d'Hadrien*



Roberto Pellegrinuzzi, *Le Chasseur d'images* (détail)

JEAN DUMONT

## Ginette Bouchard: du réel à la réalité

L'objet, dans les arts visuels, est avant tout autre chose, comme le mot dans la poésie, une aventure de la liberté. Il n'est plus une définition, et ne prend son sens véritable et sa justification inconnue que dans l'intention qui le crée: intention de poésie, intention d'art... Et entre cet objet — ou ce mot — et l'intention qu'il porte, s'étend toute la différence qui sépare le réel de la réalité.

Le réel ne se conjugue qu'au présent; il n'est pas ce qui fait signe ou ce vers quoi on fait signe, mais ce qui désigne ou est désigné, il est de l'ordre du langage, du savoir et du local. La réalité, au contraire, est de bien avant le langage, elle est du domaine de la pensée en mouvement et du global. Jamais en repos, sans présent, elle prend en compte et le temps et sa fuite, et en fait des données essentielles du monde. Or, depuis que l'homme a une histoire, le réel s'est toujours affirmé contre la réalité, pour la nier, en faire un oubli, une fiction.

C'est peut-être dans cet affrontement qu'il faut chercher la raison, depuis l'invention de la photographie, de ses démêlés avec la peinture (rappelez-vous Baudelaire...). Bien sûr, elle a succédé à celle-ci comme moyen de dire le réel du monde, et a eu moins de temps qu'elle pour

dépasser cette tâche, mais surtout, contrairement à la peinture, elle a été une « invention », la réussite d'une industrie, d'une technique, dans l'usage de laquelle l'intervention de l'homme a toujours, à tort, semblé minimale : tout le monde peut appuyer sur un bouton, et tout le monde le fait. La photo est donc devenue le symbole de l'instantané, du fait objectif, du présent, de la négation de cet écoulement du temps qui fait si peur aux humains qu'on a pu dire que la photographie avait été inventée pour les aider à en surmonter l'angoisse.

La fascination du temps et le refus de son passage et de ses effets ont été à l'œuvre, sous diverses modalités, dans le travail photographique de Ginette Bouchard au cours de la décennie qui s'achève, alors qu'aujourd'hui pointent, dans ses œuvres récentes, les indices d'une acceptation apaisée de cette fascination. Ce refus du temps ne s'est par ailleurs jamais manifesté, chez cette artiste, par la simple utilisation mécanique de la technique de la photographie mais a toujours été, au contraire, le résultat d'une démarche délibérée.

C'est peut-être dans les œuvres exécutées entre 1980 et 1983, que l'affrontement entre le réel et la réalité s'est exprimé chez elle avec les moyens les plus purement photographiques. Dans une exposition, intitulée *Paysages de nuit*, présentée chez Photogramme en 1983, les œuvres étaient caractérisées par la longue durée d'ouverture du diaphragme de l'objectif tourné vers la mer et interrogeant la nuit. Les feux des bateaux croisant au large avaient laissé sur la pellicule la signature lumineuse de leurs déplacements et les étoiles au ciel l'arc de lumière de leur temps sidéral. Le passage du temps est-il pour autant présent dans ces traînées lumineuses ? Pas si sûr, car celles-ci

sont en fait une durée finie, une trace, et la trace est de l'ordre de la strate géologique, donc du discontinu et du réel. L'œil qui la contemple n'en saisit d'ailleurs que l'instant du regard.

L'artiste a d'autre part marqué de sa propre activité son emprise sur le temps et le refus de son écoulement. Pendant la prise de vue, elle est par exemple passée lentement devant l'objectif, laissant sa trace sur la pellicule; elle a éclairé un instant l'étalement liquide et écumant d'une vague, fixant ainsi son agonie sur le sable de la plage. Autant de gestes qui, fixés sur la pellicule, disent l'immédiateté, la remise à zéro du temps, la construction d'un présent, le surgissement du réel et la disparition de la réalité.

Dans *Paysages de nuit*, la réflexion de Ginette Bouchard sur la temporalité se heurtait de front à l'instantanéité de la photographie qui témoignait de cette réflexion. Elle ne faisait d'autre part que constater, en la repoussant, la notion du passage du temps, sans en jamais montrer ni les conséquences ni les ravages. Il n'en fut pas de même dans *Témoins silencieux*, l'exposition que lui consacra le Musée des beaux-arts de Rennes à la fin de l'année 1988, et qui fut également montée à Montréal, au début de 1989, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, dans le cadre des célébrations du 150<sup>e</sup> anniversaire de la photographie<sup>1</sup>.

Elle approfondit toujours là le concept de la temporalité, mais se penche cette fois, non sur la durée

---

1. Une partie de cette série des *Témoins silencieux*, celle couvrant les années 1987-1988, avait été exposée à la galerie Madeleine Lacerte, à Québec, en février 1988.

physique du passage du temps, mais sur les effets de ce passage «qui méprise, dit-elle, qui corrode, qui fonde l'oubli et qui mène, ne l'oublions pas, à la mort ». Dans les trois phases de prise de vues qui constituent l'exposition, elle réussit à déjouer les pièges tendus par le réel photographique en s'appuyant sur la fausse objectivité des modèles photographiés. Le temps passe bien sur les objets, il les menace, les transforme ou les détruit, certes, mais ces objets ne sont que des «leurres<sup>2</sup>», ils portent en eux le mensonge. En tant que réel, ils ne s'opposent pas à la réalité mais à un autre réel. Chacun de ces témoins silencieux ne pourrait tenir, en fait, que le discours d'un autre...

    Ginette Bouchard a réalisé une partie de ses photographies en Floride, dans un dépôt de sculptures de musée. Mais ce musée est le Ringling Museum, dont les sculptures, comme celles ornant les jardins de la Maison Ringling, ne sont que des copies d'œuvres européennes d'une époque antérieure. Le lieu est donc pastiche, l'esthétique empruntée, et le temps n'a fait là que de fausses ruines. Dans une autre série, faite à Stuttgart, les sculptures ont été photographiées dans des ateliers d'artistes abandonnés. C'est ce que disent les clichés mais il y a, là aussi, glissement de l'objectivité. Les ateliers ne sont pas réellement abandonnés, d'autres artistes y reviendront dans quelques mois : le passage du temps est donc cette fois réversible. La troisième série, réalisée dans un cimetière de Montmartre, montre ces objets que les familles déposent dans les caveaux, nos modernes pyramides, et qui rappellent le mort. Mais les caveaux ont été abandonnés, et les objets ne sont

---

2. Voir de Jean-Paul Dollé, *La Haine de la pensée*, Paris, Denoël, 1978.

plus la mémoire de personne, ils sont donc hors du temps et du réel, comme l'est une « nature morte ».

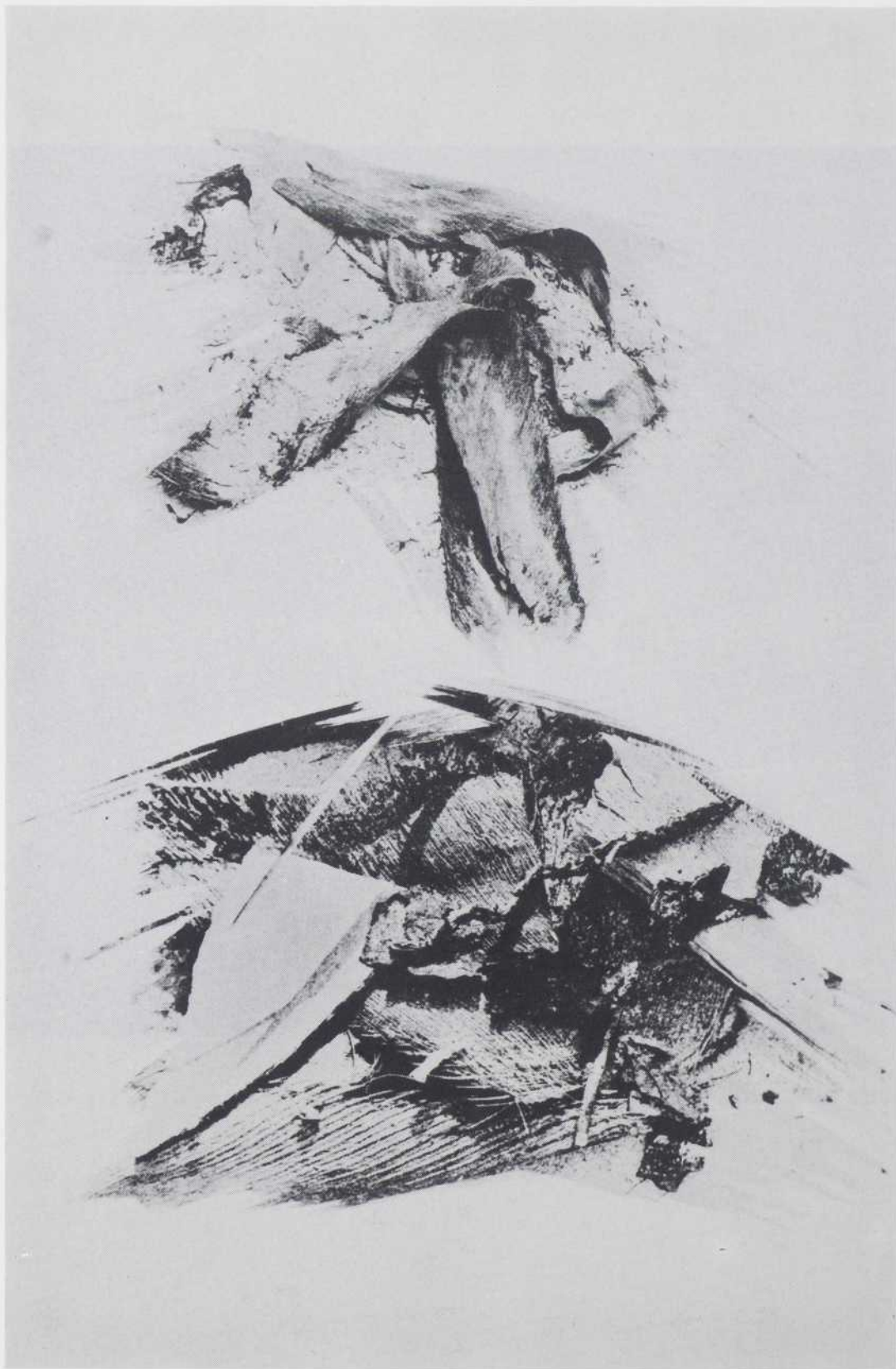
Les épreuves photographiques de Ginette Bouchard sont réalisées par contact direct du négatif avec une émulsion au palladium, appliquée sur un papier semblable à ceux utilisés pour l'aquarelle ou le dessin. Les implications de ce procédé — agrandissement et transfert du négatif et application manuelle de l'émulsion — ménagent de nombreuses possibilités d'intervention directe de la part de l'artiste. L'artiste n'avait pas ménagé ces interventions non objectives dans ses *Témoins silencieux*, mais, dans *Empreintes mimétiques*, sa dernière exposition à la galerie Simon Blais, elle les utilise véritablement comme son moyen essentiel de défense contre l'intrusion du réel et de création d'un espace indispensable à l'activité de la pensée et à la fiction de la réalité.

Les modèles photographiés, menus débris végétaux, animaux ou minéraux enfouis dans le sable des plages du Sud, sont mis en scène à la prise de vue, mais bien plus, l'émulsion est appliquée sur le papier avec les trous, les manques, les regrets, les flamboyances qui sont ceux de la peinture, avec qui voilà la photographie soudain réconciliée. Et l'objectivité des images, que la lumière fait naître sur le papier avec ce parrainage de la peinture, n'est plus qu'un souvenir lointain. En passant du fini de la technique à l'infini de l'art photographique et de la pensée, Ginette Bouchard s'est donné, en une décennie d'une production remarquablement cohérente, les moyens d'interroger enfin la réalité du monde et le temps dont elle est faite.

The first section of the book discusses the early years of the United States, from the time of the first settlers to the end of the Revolutionary War. It covers the establishment of the thirteen original states and the struggle for independence from Great Britain. The second section deals with the period of the early republic, from the end of the Revolutionary War to the beginning of the Jacksonian era. It discusses the development of the federal government and the role of the Supreme Court. The third section covers the period of the Jacksonian era, from the beginning of the Jacksonian era to the end of the Civil War. It discusses the expansion of the United States and the role of Andrew Jackson. The fourth section deals with the period of the Civil War, from the beginning of the Civil War to the end of the war. It discusses the causes of the war and the role of Abraham Lincoln. The fifth section covers the period of Reconstruction, from the end of the Civil War to the beginning of the Gilded Age. It discusses the efforts to rebuild the South and the role of the Freedmen's Bureau. The sixth section deals with the period of the Gilded Age, from the beginning of the Gilded Age to the end of the Gilded Age. It discusses the rise of industrialization and the role of big business. The seventh section covers the period of the Progressive Era, from the beginning of the Progressive Era to the end of the Progressive Era. It discusses the efforts to reform society and the role of the Progressive movement. The eighth section deals with the period of the World War era, from the beginning of the World War era to the end of the World War era. It discusses the United States' involvement in World War I and World War II. The ninth section covers the period of the Cold War, from the beginning of the Cold War to the end of the Cold War. It discusses the tensions between the United States and the Soviet Union. The tenth section deals with the period of the modern era, from the beginning of the modern era to the present. It discusses the challenges facing the United States in the twenty-first century.



Ginette Bouchard, *Océan II*



Ginette Bouchard, *Empreintes mimétiques*

JEAN-PIERRE DENIS

## Le corps absent et le temps photographique

La peinture, disait Valéry, «apporte du corps». C'est que, dans la peinture, le corps est opérant, actuel, qu'il est mouvement et que ce mouvement s'imprime à chaque instant dans le geste de peindre, tout comme dans celui de voir (on ne voit que ce que l'on regarde, activement). Pris dans le mouvement, le regard n'agit par ailleurs pas comme un simple réflexe répondant aux stimuli lumineux qui le touchent, car alors il ne verrait rien au sens de la *vision* : il est déjà, chez le peintre, *clairvoyance, une vision se précède en lui*, dira Merleau-Ponty<sup>1</sup>.

Tout sujet voyant est pris dans le visible, fait corps avec le monde qu'il voit, et dans son geste de saisir ne peut faire abstraction de ce qu'il est *saisissant*, comme corps en mouvement. C'est pourquoi la vision ne saurait se concevoir, selon Merleau-Ponty, comme une simple opération de pensée qui «dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité». Immergé dans le visible par

---

1. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 17. C'est moi qui souligne.

son corps, lui-même visible, le voyant « ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde ». Son mouvement n'est pas « une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision<sup>2</sup>. »

Il y a là, marquée, une différence essentielle — et incontournable — entre la peinture et la photographie : l'instrument du peintre, c'est son corps, celui du photographe l'appareil photo ; appareil « technique » qui non seulement est détaché du corps qui regarde, mais qui ne voit pas de la même façon, qui ne connaît rien du temps phénoménal et subjectif de l'œil humain<sup>3</sup>. L'appareil photo n'est pas immergé dans le monde, comme le corps, et le voyant ne peut, à travers lui, se voir voyant dans/avec son propre corps. L'appareil photo inscrit ainsi une coupure irrémédiable, et non recouvrable, entre la pensée abstraite (l'abstraction imagée) et le mouvement d'un corps voyant et agissant dans la durée.

Obscurément, le photographe — surtout depuis la « postmodernité » — connaît cette différence, la craint et cherche à la tromper. Plus que tout, il se méfie de ce qu'il voit en ce que ce visible, dès que pris dans le champ focal de son instrument, n'est pas partie de *son* monde, qu'il n'y participe pas, qu'il est un pur dehors qu'un « œil de verre »

2. *Idem*, p. 17-18.

3. On sait tout ce qui sépare la vision humaine et subjective de la vision photographique : objectif monoculaire, instantanéité de la prise qui tranche dans le continuum temporel, bidimensionnalité de l'image, élimination de tout ce qui constitue l'environnement et que la photo fait disparaître hors de son cadre, etc.

a pour tâche de reproduire (techniquement), se plaçant ainsi entre le monde et lui, faisant apparaître ce monde en transparence, comme s'il s'était donné là dans sa réalité. Et sans doute l'un des problèmes majeurs auxquels est confronté le photographe est-il l'indice de réalité prêté à l'image photographique car, la photo étant *empreinte chimique d'un corps réel*, on ne saurait concevoir que la chose reproduite n'ait pas (eu) d'existence. Toute la tradition photographique repose d'ailleurs sur cette incontournable foi qui tient à la réalité même de la technique qui l'a incarnée: l'appareil photo ne peut mentir puisqu'il saisit l'image exacte de ce qui est, qu'il reproduit le « réel » même<sup>4</sup>. Le photographe se trouve ainsi relégué derrière ce qu'il fait apparaître, passe pour avoir simplement servi de *relais* dans l'acte de restitution.

La photographie « moderne » (n'abusons pas inutilement du « post »), celle qui pense et se pense, a toutefois considérablement complexifié le rapport de cet instrument avec le monde du visible, feuilletant sa vision, choisissant souvent la simulation pour amoindrir le degré de réalité du référent, semant en nous l'inquiétude quant aux fondements de la perception, tentant de contourner la disparition du photographe par la surenchère de sa visibilité, faisant

---

4. Ce que la peinture n'a cessé depuis plus d'un siècle de contester à travers la notion de naturalisme. On se rappellera la critique virulente qu'adressait Baudelaire à la photographie: « Dans ces jours déplorables, disait-il, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi [...] que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie » (« Salon de 1859, Le Public moderne et la photographie », in *Œuvres complètes*, Gallimard, la Pléiade, t. II, 1976, p. 616-617).

jouer les codes de lecture de l'image, etc. Engagée dans cette voie, elle a ainsi davantage mis l'accent sur l'*énonciation* photographique (qui parle, comment parle-t-il, que voit-il, comment voit-il?... ) que sur l'*énoncé* (qu'est-ce qui est, là, reproduit, donné à voir ? qu'est-ce qui est dit ?).

En s'intéressant à l'énonciation et en s'y investissant subjectivement, le photographe s'est ainsi donné une maîtrise et une autonomie qu'il n'avait jamais eues auparavant vis-à-vis son médium, ou encore la nature (fragment de réel) qu'il tentait de reproduire. Cependant, ce fut pour découvrir que l'image apparaissait plus que jamais comme le lieu de l'absence, du vide, de la présence mortifère ; que tout récit aussi bien que toute image reconduisaient toujours à cette incontournable vérité : la photographie, se voudrait-elle la plus transparente possible, accroît notre distance au monde au moment même où elle prétend s'en saisir. Jouer de la distance ou du détournement n'y change d'ailleurs rien ! Le jeu complexe auquel cela donne lieu (démystification, déconstruction, fictivisation, etc.) ne nous en rapproche pas plus que les mots ne le font des choses auxquelles ils renvoient... Aussi bien, et paradoxalement, est-ce en choisissant de se faire fiction, abstraction, que la photographie s'est donné une puissance qu'elle n'avait pas auparavant, que son pouvoir de symbolisation du monde et des rapports de l'homme au monde a conquis sa véritable puissance : une puissance qui tient au fait qu'elle construit maintenant son propre langage, envers et contre toute référentialité tenue pour vérité.

C'est sans doute grâce à cette autonomisation progressive du langage photographique que la photo a pu élargir son espace de développement, acquérir cette superbe

vitalité qui la caractérise aujourd'hui. En multipliant les manières de photographier, en déployant une véritable «histoire» du regard photographique, en faisant jouer l'intertextualité (lecture d'une image par une autre image) et les codes de représentation, en les relativisant et en les dénonçant, en inventant ses propres objets ou en accumulant un gigantesque musée imaginaire des choses et des êtres captés par ce procédé — la photographie a montré qu'il lui revient d'*inventer la réalité qui lui a toujours manqué*.

Dans une récente exposition, on a pu voir une des dernières avenues tracées et explorées par la photographie : celle du *sculptural*. Mais il ne faut pas s'y méprendre ! Les questions posées à la sculpture étaient en fait destinées à la photographie, et pour son profit. N'y affirmait-on pas présenter «quelques-unes des stratégies par lesquelles le photographique *envahit littéralement* le sculptural et s'y *énonce*; quelques-unes des stratégies par lesquelles le sculptural se voit *détourné* et réévalué<sup>5</sup>»? La photo actuelle est son propre objet, et ses tentatives pour sortir d'elle-même, de ses limites, ne sont que les sondes lancées pour étendre son territoire et accroître sa puissance, questionner son regard, sa forme, développer et complexifier son langage (sa syntaxe). Aussi, quand elle entreprend de se confronter à la sculpture, c'est pour *se voir autrement*, pour comprendre un peu plus comment elle voit ou peut voir, comment elle peut voir le monde et se faire visible

---

5. Feuillet de présentation de l'exposition qui a eu lieu à la galerie Optica du 23 mars au 21 avril 1991. Cette exposition a été réalisée, dans le cadre des *Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli*, par Lesley Johnstone, Marie Fraser, Jacques Doyon, Michel des Jardins et Jean-Pierre Bourgault.

en lui. Car la photographie, qui est partout et nulle part à la fois, n'a *pas de lieu à elle* (je ne parle évidemment pas ici de son lieu social ou institutionnel): elle est simplement une puissance de visibilité, et une puissance qui, paradoxalement, lutte pour la visibilité dans un monde où celle-ci est de plus en plus menacée par le trop-plein d'images qui y circulent.

C'est pourquoi la photographie moderne apparaît souvent là où on ne l'attendait pas; pourquoi elle semble toujours chercher plus loin, autrement, les manières de *s'exproprier*, de se mettre hors d'elle-même, de se soustraire au régime totalitaire et aveuglant de l'image. La photographie s'est mise ainsi à *flirter* avec toutes sortes de techniques, de médiums artistiques: peinture (réaliste ou abstraite), collage, sculpture, cinéma, théâtre, photocopie, cartographie, écriture, etc. Comme si la photographie ne pouvait avancer qu'en *se niant*. Dans l'acte photographique, plus qu'ailleurs, le regard est un œil qui se surveille et se surprend; qui, regardant, se scrute et se définit sans cesse, s'empêchant de tourner en rond et, pourtant, épuisant indéfiniment le cercle dont il est prisonnier. En choisissant d'être médiatisée par la sculpture (ou de se faire sculpture), la photographie ne cherche-t-elle pas à se donner ce corps, cette présence matérielle et sensible qui lui a toujours manqué. Et ce corps n'est-il pas ce qui toujours lui manquera?

Quand Roberto Pellegrinuzzi, dans *Le Chasseur d'images*<sup>6</sup>, entreprend, en sa monumentale façade montée de cent neuf cadres de bois naturel disposés sur un arc de

---

6. Exposition qui a eu lieu à la galerie Brenda Wallace (avril 1991).

cercle, de disséquer *une* feuille en autant de parties (dans une précédente exposition il avait plutôt présenté soixante-dix-sept photos de feuilles différentes), il accroît la puissance du photographique en ayant recours, justement, à la macrophotographie. S'il donne ici une remarquable leçon sur le pouvoir de l'appareil photographique de saisir le réel, la nature — chaque nervure, chaque poussière de cette feuille sont rendues visibles à l'œil —, en même temps il détruit la *visibilité naturelle* de cette feuille, il en détourne le sens et la matière: jamais peut-être feuille n'aura été moins visible, moins présente comme « feuille »; jamais aussi sculpture d'images, mises sous verre, n'aura été moins palpable, plus fermée sur elle-même... Effet pervers du photographique qui ne peut approcher aucun objet sans aussitôt le *mettre à plat*, en détruire la nature et le volume vivant? On retrouve là le propos dominant de la photo en ces dernières années: détruire la nature, supprimer le référent pour faire apparaître sa *lecture*, son usage dans l'ordre des signes et des icônes, construire le regard photographique en lui donnant une histoire, en parcourant ses possibilités techniques, en retournant son faire sur lui-même, en faisant apparaître sa facticité et sa technicité. En ce sens, Pellegrinuzzi ne semble pas chercher un *ailleurs* à la photo mais bien plutôt déplacer la nature ailleurs, la saisir à travers un appareillage qui, à la manière de la science, détruit son objet pour le recomposer dans son propre langage.

On constate cependant que cette série de clichés joue aussi sur/dans le temps. Aucune instantanéité ici, mais un lent et long processus de saisie photographique se réalisant à même le morcellement de son objet. Le corps de l'objet, disséqué patiemment en zones, s'est recorni sous l'action

du temps et du dessèchement, et ce, pendant le temps même où la photo construisait sa propre temporalité... Contre l'objet? Le fait de recourir au noir et blanc, d'estomper le grain et la clarté de la feuille en noircissant l'image, d'opérer un changement d'échelle qui en brouille la lecture (et celle de son référent), montre que la photographie s'en prend aussi à l'*image* en y introduisant l'entropie, la dégénérescence. Se donnant un corps vieillissant, elle se donne à voir *comme* travaillée par la salissure du temps. Elle rejoint ainsi une des propriétés du corps et de toute matière.

*Dead on Time*, d'Alain Paiement<sup>7</sup>, procède lui aussi d'une magnification de l'objet photographié (l'horloge du Vieux-Port prise de l'intérieur de la tour), mais il réussit cette fois à produire une véritable sculpture qui, indépendamment de sa fonction de support de la photo, pourrait être appréciée en tant que telle. Cependant, là n'est pas la finalité de ce coquillage géant dont la spirale parfaite sert plutôt à entraîner la photo vers sa disparition, la faisant passer d'une visibilité magnifiée à une visibilité quasi nulle (à la fin, la photo est noire). Magnifique inversion où le photographique tend à implorer, à se déliter sous l'effet du temps qu'inscrivent l'image et son parcours dans l'espace et le temps. Elle qui est art du visible et de l'étendue est dévorée par Chronos. Ou bien, est-ce Chronos se dévorant lui-même, avalant son propre temps, jusqu'à la *disparition complète de la vision*, ne laissant subsister, dans l'esprit, qu'un schéma, une équation quasi mathématique?

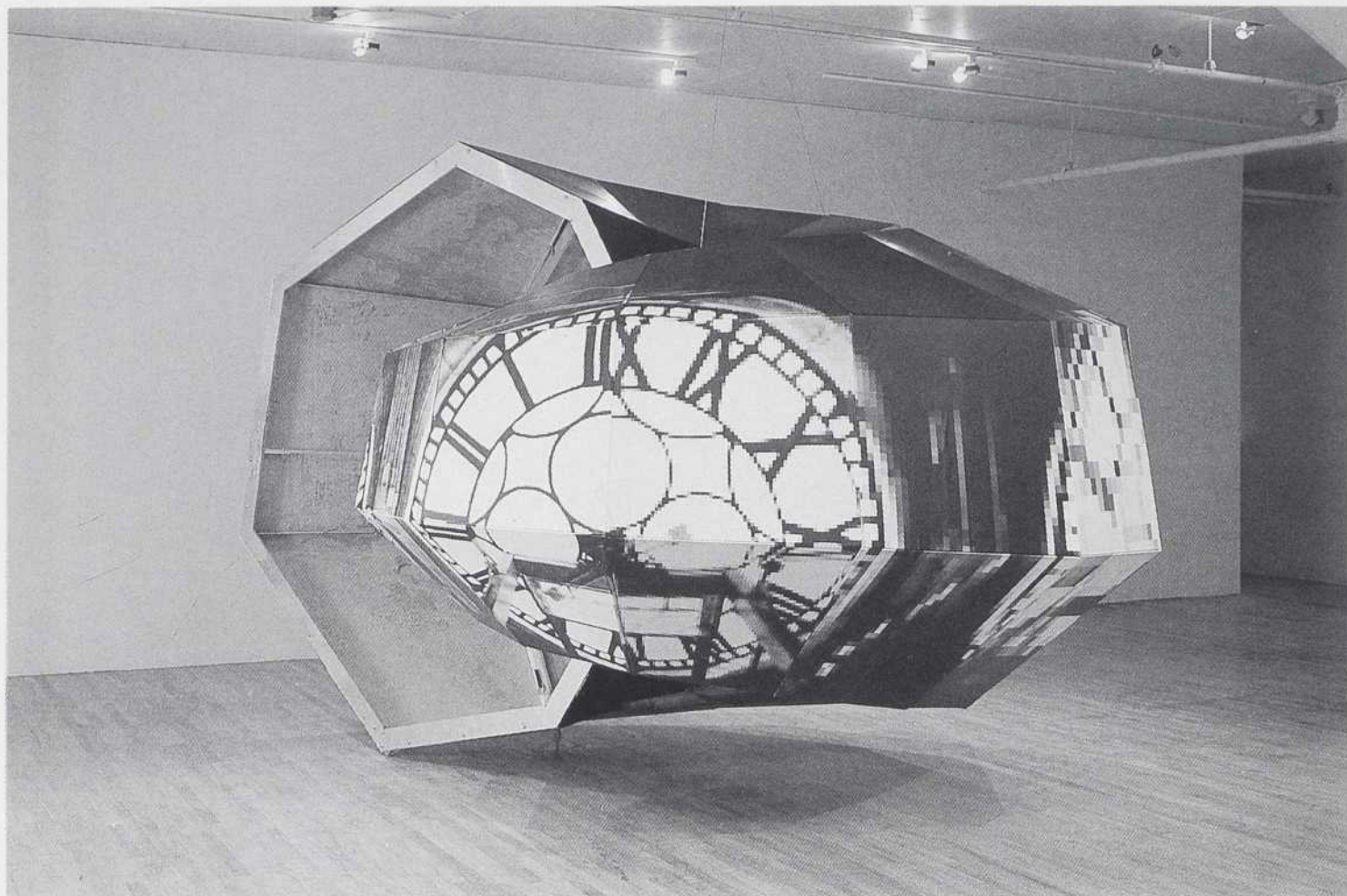
---

7. Exposant dans le cadre de la « photo-sculpture » (cf note 5). Les participants étaient Jocelyne Alloucherie, Patrick Altman, Sylvie Readman (galerie Oboro); Paul Lacerte, Guy Bourassa et Alain Paiement (galerie Optica).

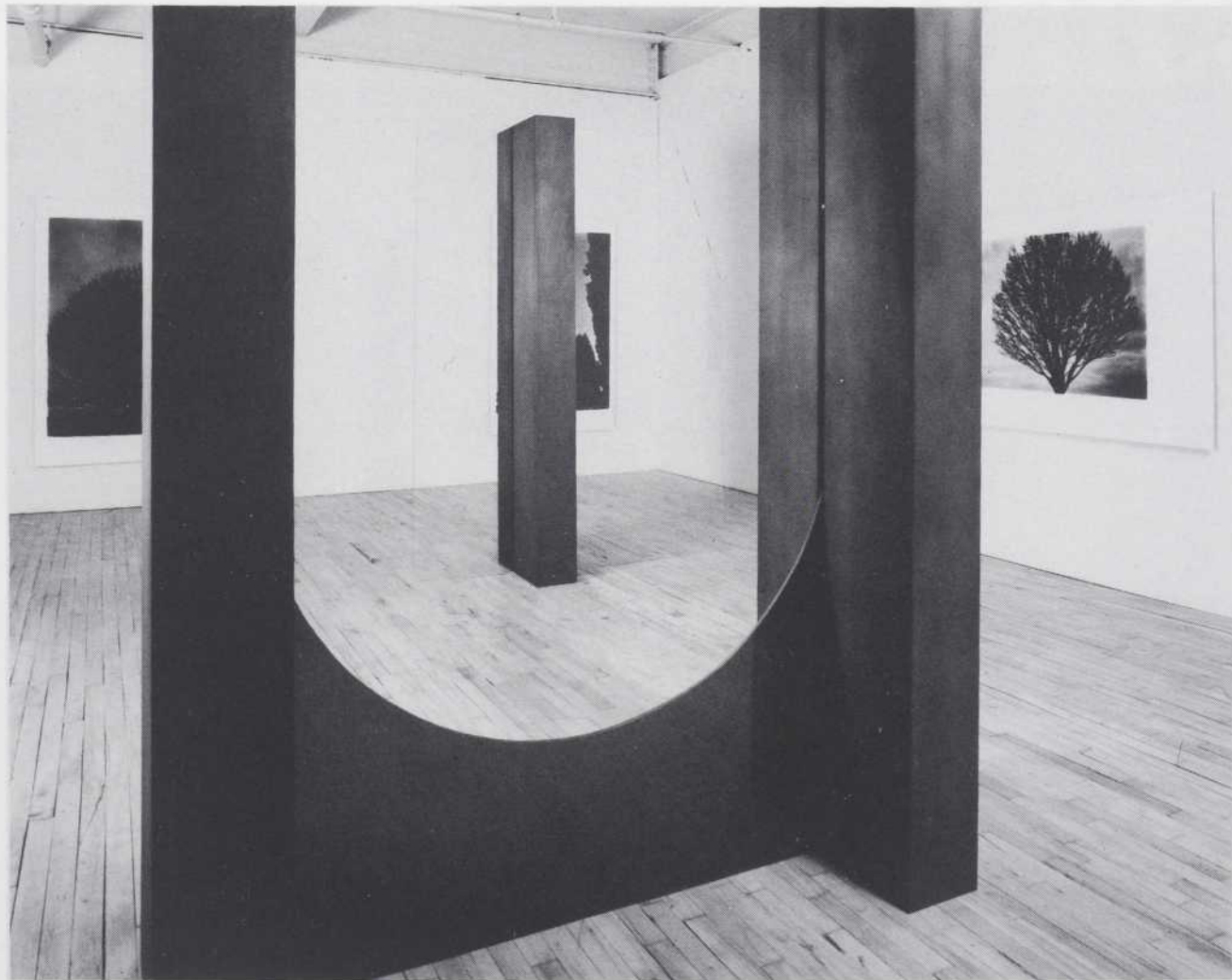
On retrouve ici questionné, mais sous une forme inversée, le rapport de l'image et du temps (généralement aboli par l'image qui le fixe), de la saisie abstraite, immatérielle par l'image et du temps de la perception (physique), de l'action du temps sur la perception et sur le corps, sur la mise en image. Il y a bien ici effort pour donner du corps à la photo, du corps spatial autant que temporel, mais le corps est ici *virtuel*, il fait signe vers le lieu de sa disparition; car, le corps de cette sculpture-photo, tatoué d'une image régressant vers sa propre disparition, s'offre moins comme la réponse à la question: «Comment représenter le temps par l'image?» qu'à celle de: «Comment donner du temps à l'image photographique, comment la constituer comme corps temporel?»

Jocelyne Alloucherie, avec son œuvre *Dérives noires contiguës*, semble questionner le corps vide, absent de la photo, cette espèce d'intemporalité qui lui est attachée comme une *aura*. Par opposition aux autres exposants, son regard relève de ce que j'appellerais le *terrible*. Il y a, émanant de cette série de quatre grandes et sombres photographies d'arbres et de haies (ce qui, en soi, est minimaliste sur le plan de l'image photographique), quelque chose qui nous apostrophe en silence. Pas vraiment de *truc* (quoique l'image photographique obéisse toujours à une rhétorique), plutôt un *état sensible* transposé dans l'espace avec une puissance qui nous fait oublier que nous sommes devant des images seulement... Ou bien que nous sommes précisément devant la puissance de l'image!? L'image, ici, atteint un véritable *punctum*, nous fait tomber dans cet espace intermédiaire qu'est le souvenir et sa reconstruction: un état de perte. Quoique cette œuvre soit construite selon beaucoup de symétrie(s), cette symétrie

semble davantage appartenir au regard du dedans qu'aux choses, au-dedans entendu comme potentialité à la fois dynamique et contemplative. L'effet du photographique est par ailleurs amplifié par le sculptural qui structure le lieu d'exposition et redouble l'effet d'étrangeté des paysages photographiés : dialoguant en silence entre eux, ils semblent échanger dans une langue ambiguë, impossible. N'est-ce pas le propre du souvenir que de s'offrir simultanément comme une chose et quelque chose d'autre, comme une vérité et son masque?... Et la photo n'est-elle pas aussi ce masque, silencieux, poinçonné comme une signature sur le temps qui fuit et sur la matière qui périt ?



Alain Paiement, *Dead on Time*



Jocelyne Allouche, *Dérives noires contiguës*

GUY BELLAVANCE

## Des arts plastiques aux arts visuels : Nicole Jolicœur et l'art de l'expression

La fascination exercée au cours des dernières décennies par la photo en art — plastique pour les uns, visuel pour les autres — tient précisément au déplacement du centre de gravité des « arts plastiques » aux « arts visuels ». L'interrogation quant au statut expressif du document et à la photo en tant que forme d'expression participe en effet de cette progression bivalente, faite de tensions et d'hésitations, entre valeurs plastiques et valeurs visuelles, entre *plasticité* et *visualité*. De l'un à l'autre, on a affaire à deux attitudes, projets et ordres de grandeurs bien particuliers, à une accentuation fort différente des valeurs et des enjeux, et tout compte fait à une sorte de confrontation : d'un côté, les valeurs tactiles, matérielles, corporelles, et les enjeux du *savoir-faire*, attachés aux arts plastiques ; de l'autre, les valeurs immatérielles, diffuses ou flottantes, et les enjeux de visibilité-visualité, de *savoir-exhiber*, attachés aux arts visuels. Derrière cette polarisation, on peut en outre ressentir flexions et tensions entre un pôle de production (et de création) et un autre de diffusion (et de réception), un va-et-vient sinon un fléchissement des valeurs de *production* au profit de valeurs d'*exposition*.

La photographie est en ce sens partie prenante de préoccupations nouvelles entourant les conditions d'exposition des objets d'art, où, par contraste à l'*exposition d'objets d'art*, s'élaborerait de fait un *art de l'exposition* : c'est-à-dire une pratique des objets d'art qui intégrerait, autoréflexivement, les moments de leur diffusion et de leur interprétation, à ceux de leur production et de leur conception. À cet égard, la fonction qu'a jusqu'ici tenu la photo à titre de moyen de reproduction des œuvres d'art a sans doute été la voie la plus directe par laquelle celle-ci a pu s'immiscer en art, pour ainsi dire par la porte d'en arrière, les questions d'éclairage et présentations induisant de progressives dématérialisations. Au seul plan technique, en outre, le dispositif reste essentiellement tributaire de l'exposition à la lumière, et d'un processus autorégulé où se succèdent autant de temps d'exposition justement distincts : prise de vue, développement, agrandissement, diffusion.

Il serait ainsi possible de décrire l'état actuel du champ de la photographie, moyen d'expression, tout aussi bien que celui de l'art en général, en fonction de cette polarisation des attitudes, le purement plastique à une extrémité du continuum, le purement visuel à l'autre extrême. Mais on peut aussi considérer l'existence de cette ligne de partage, ou de cette polémique, au sein d'une même pratique. De nombreux travaux font ainsi état de cet alliage curieux de plasticité et de visualité, de ces oscillations et ondulations entre les fonctions et valeurs commémoratives et ornementales attachées conventionnellement, ou historiquement, à l'œuvre d'art sculpturale ou picturale, et les valeurs documentaires, informationnelles ou communicationnelles attachées à la photographie. Je m'en tiendrai à un exemple, pris ici chez Nicole Jolicœur.

Depuis bientôt dix ans, celle-ci entretient une curieuse polémique, obsessive, par bien des côtés, avec Charcot et ses « modèles » hystériques, au sein de laquelle la photo est progressivement venue tenir un rôle cardinal, par ailleurs non exclusif, comme en témoigne une de ses plus récentes expositions : *La Vérité folle*. D'une certaine façon, Nicole Jolicœur demeure en effet un sculpteur, quoique ce terme soit sans doute aussi impropre que celui de photographe pour qualifier la nature de la discipline effectivement exercée ici. Dessin et peinture tiennent en outre une place non négligeable dans cette dernière exposition. Bref, on pourrait sommairement ranger ce travail dans la catégorie « installation multidisciplinaire », ce qui ne nous en dirait d'ailleurs pas tellement plus, ni sur la nature de son travail, ni sur celle de l'installation ou de la multidisciplinarité. L'important de fait, c'est qu'aucun de ces artefacts, dessins, peintures et même photos ne sont de Jolicœur, l'intervention se voulant délibérément seconde : un travail de seconde main, en l'occurrence de reproduction photographique d'artefacts documentaires qui, de la sorte, tient bien plus à ce qu'on connaît d'un travail d'édition et de mise en pages, de mise en place et de mise en scène, de conservation et de montage d'expositions, que de la photographie en tant qu'art plastique.

Pas plus que Jolicœur n'est « photographe », *La Vérité folle* n'est à proprement parler une exposition de photographies. C'est, ni plus ni moins, l'exposition d'une autre exposition, celle que faisait Charcot de l'hystérie féminine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La photographie intervient de fait chez Jolicœur par le truchement de Charcot, lui-même fervent usager du médium, par lequel il chercha, parallèlement à un ensemble d'autres techniques — du dessin

à l'hypnose en passant par le moulage — à donner un statut réaliste à un mal fuyant et mythique, enregistrant la progression d'un mal, décrivant sa symptomatologie, en vue de l'indexer à la taxinomie des maladies connues, preuves à l'appui. Il y a là une sorte de photomanie qui déborde largement la seule utilisation de photographies: Charcot déploie plutôt autour de ses modèles un véritable système d'« observations provoquées », dans la foulée de la médecine expérimentale naissante. À cette photomanie répond par ailleurs la photogénie propre à l'hystérie, elle-même maladie mimétique, « grande fallace » mimant toutes les maladies et, en ce sens, extrêmement plastique et photographique. Notons aussi que Charcot parviendra à une première formulation des symptômes hystériques par l'entremise d'une analyse iconographique d'œuvres d'art classiques, comme en témoigne son étude, *Les Démoniaques dans l'art*. S'il y a bien de l'art plastique ici, c'est d'abord du côté de l'hystérique et de Charcot qu'il faut le trouver.

Tout ceci ne serait que de l'histoire ancienne si, comme il arrive souvent avec la photographie, il n'était aussi difficile de se détacher du contenu de l'image, manifeste aussi bien que latent, y cherchant le message, ou des velléités de message. À cet égard, le répertoire documentaire où puise *La Vérité folle* est en lui-même un matériel délirant et obscène: il y a là l'ambiance de vieux films d'horreur, genre *Cabinet du Docteur Caligari*, une sorte de système où le délire des uns se surexcite de celui des autres. Le choix de ce répertoire d'images n'est pas innocent, ni d'ailleurs proprement original. En ce sens, la figure de l'hystérique, moitié zombie, moitié sex-symbol, plus encore lorsqu'elle est accouplée de la sorte à celle de

Charcot, sans être tout à fait un stéréotype, demeure une figure quasi rhétorique, un *signal* éminemment conventionnel du fait même de son extrémisme apparent. Cette figure participe aussi d'une rhétorique plus contemporaine, issue des nouveaux mouvements sociaux, identitaires ou contre-culturels, dont le féminisme et l'anti-psychiatrie ne sont que quelques-unes des manifestations. L'hystérie, compte tenu de son caractère fuyant et insaisissable, fonctionne dans ce contexte comme une sorte de signal d'alarme, permettant en quelque sorte de diffuser un peu plus d'anxiété dans le système. Le dévolu de Jolicœur peut dès lors s'interpréter dans la foulée d'une sorte d'esthétique de l'identité, étroitement conjuguée à une rhétorique de l'anxiété: quête d'identité, expressions d'identités refoulées, ou silencieuses, amplification d'existences muettes, construction et déconstruction d'identités. Comme le dit l'artiste: «Je cherche à comprendre comment à partir de la photographie, de l'ordonnance de certaines photos, on peut arriver à créer de la réalité, à bâtir de l'identité<sup>1</sup>.» Toutefois, malgré ces intentions, et d'une pratique qui s'approcherait par certains côtés d'une sorte de «pastiche critique», on reste assez loin ici du registre de la dénonciation et de la revendication ou, en tout cas, tout aussi près d'une évocation de la surface des choses, d'une illustration souvent rêveuse, plus près du voile que du dévoilement. Ce qui est mis en jeu ici, c'est l'action de montrer et de regarder, de voir et plus encore d'*entrevoir*.

---

1. Les citations de Nicole Jolicœur sont tirées de «L'art inquiété par le document?», Nicole Jolicœur, Alain Paiement, Laurent Pilon, Rober Racine, *ETC Montréal*, n° 9, automne 1989, p. 42-49.

De fait, l'intérêt de *La Vérité folle* tient moins au choix de l'hystérie comme sujet, qu'à l'absence de repères commodes et habituels permettant de partager ici choses de l'art et objets cliniques, exhibitions théâtrales et observation expérimentale. De là l'inquiétude et l'émanation anxiogènes dans les interstices. On est dans une sorte de zone grise, entre l'histoire de l'art et de la science, à se demander si le geste qui consiste à laisser s'introduire dans le champ artistique un regard hétéronome à portée psycho-médicale n'est pas tout compte fait plus subversif que celui qui consiste à dévoiler, et éventuellement dénoncer, cette page plus ou moins refoulée, ou plus simplement ignorée, de l'histoire des sciences et des femmes (de la science faite aux femmes). Si en effet, la photo ancre bien un certain nombre de réalités (l'hystérie, la psychiatrie expérimentale et la dénonciation conjuguée qu'ont pu en faire les mouvements féministes et anti-psychiatriques), elle permet surtout de laisser jouer les uns sur les autres un certain nombre de regards obliques : le regard clinique de Charcot, le regard aveugle, extatique, fuyant, de la femme hystérique, le regard mécanique et mimétique de l'appareil à enregistrer, le regard songeur et rétrospectif de Jolicœur. Toute exposition est étroitement corrélée à l'action de voir, ou de regarder, chacun de ces regards correspondant à autant (de temps) d'expositions différentes. De ce fait, on a moins affaire ici à l'expression d'une subjectivité qu'à la formation d'un champ intersubjectif plus complexe, où le regard des uns apparaît fortement tributaire du regard des autres : une sorte d'interdépendance de regards entrecroisés, de dessaisissement et de réappropriations réciproques, d'amplifications interactives et de surenchères, mais aussi d'imbrications et de modula-

tions moins stridentes, qui rend malaisé d'identifier la source exacte de l'expressivité, de partager ce qui revient à l'hystérique, à Charcot, à la photographie et à Jolicœur. En un sens, l'artiste ici est Charcot, ou l'hystérique qui se donne en spectacle, merveilleuse actrice inconsciente, et Jolicœur un public dilettante, interpellé ou assujetti par une image flottante. Cette surenchère exhibitionniste rend aussi difficile de statuer sur la nature exacte de l'objet que l'on a sous les yeux : documents historiques d'archives publiques ; installation commémorative, à l'hystérie ou aux errances de l'observation médicale expérimentale ; fragments ornementaux d'un délire personnel, sortes de fétiches intimes d'une fixation obsessionnelle. Un objet équivoque en ressort, oscillant du monument (commémoratif) à l'ornement (décoratif) au document (narratif). En se soumettant de la sorte à cette interdépendance des regards, Jolicœur n'en fait pas moins preuve d'une humilité provocante, et peut-être un peu perverse, dans le contexte où la référence à un *créateur* (généralement incréé) demeure le ressort de l'identification publique à l'œuvre d'art, et que la figure de l'artiste, plus que le contact avec l'œuvre d'art, demeure le point d'ancrage du système de l'art.

De fait, l'intrusion de la photo marque moins ici l'adoption de nouvelles façons de faire un objet d'art — un nouvel instrument de travail, une nouvelle forme d'art — que l'aboutissement d'un processus impliquant un changement d'attitude plus général. Comme Jolicœur le note elle-même, alors qu'auparavant l'approche consistait à se placer à l'origine du sens, devant « sa feuille blanche, le sens devant surgir d'elle-même comme d'une fontaine » le sens est au contraire maintenant perçu comme circula-

tion constante, «*présent partout à l'état potentiel*». Le problème n'est plus tant celui de la production de sens (et du manque de sens), que celui du surcroît de sens (et de la réduction de sens). La démarche consiste dès lors à interrompre cette circulation et à s'y insérer, à réduire les alternatives possibles en faisant un choix. L'enjeu n'est donc pas de faire des images, mais de choisir, et de savoir choisir, dans le vaste réservoir de sens existants, sorte de mémoire latente plus ou moins éveillée, plus ou moins somnolente — potentielle, inépuisable et sans doute épuisante —, et d'apprendre à s'y reposer. Les images photographiques, documents d'archives sans prétentions artistiques, interviennent dans ce contexte. La valeur expressive du document photographique, le caractère aléatoire et brutal de sa signification, est ce qui justement permet d'interrompre cette circulation.



Nicole Jolicoeur, *La Vérité folle*

The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem of the stability of the equilibrium of a system of particles. It is shown that the stability of the equilibrium depends on the nature of the forces acting between the particles. If the forces are attractive and central, the equilibrium is stable. If the forces are repulsive and central, the equilibrium is unstable. If the forces are attractive and non-central, the equilibrium is stable. If the forces are repulsive and non-central, the equilibrium is unstable.



The second part of the paper is devoted to a detailed discussion of the stability of the equilibrium of a system of particles. It is shown that the stability of the equilibrium depends on the nature of the forces acting between the particles. If the forces are attractive and central, the equilibrium is stable. If the forces are repulsive and central, the equilibrium is unstable. If the forces are attractive and non-central, the equilibrium is stable. If the forces are repulsive and non-central, the equilibrium is unstable.

SYLVAIN CAMPEAU

## Voir n'est pas voir...

Le directeur d'un numéro spécial a toujours une sorte d'avantage qui tourne bien vite au privilège. Recevant les articles qu'il a sollicités auprès de collègues, il se retrouve face à une masse d'écrits qui relance sa propre réflexion et infléchit le texte que lui-même ajoutera au tout. Mais ce privilège peut aussi apparaître comme une obligation, certains oublis lui apparaissant comme devant être comblés. Des enjeux, qui sont pourtant au cœur des préoccupations des dernières années ont été omis au hasard des présentations en galeries.

Je profiterai donc de mon rôle pour m'engager dans des avenues négligées, quitte à devoir un peu élargir le cadre que j'avais établi pour ce numéro, qui était de ne traiter que des événements tenus à Montréal.

Au concept de *savoir-exhiber* que nous propose ici Guy Bellavance pour écrire la production actuelle en « arts visuels », j'aimerais ajouter celui du *faux-semblant* qui me semble déterminer de façon plus spécifique les œuvres photographiques des dernières années. Un *faux-semblant* qui est aussi un *faire-semblant*, une mise à distance spéculative qui tend à faire verser la photographie actuelle dans une exploration active du *photographique*. C'est-à-dire une mise à jour critique des particularités du médium.

Ce faux-semblant se manifeste de deux façons. Dans des mises en scène et dans des théâtralisations de lieux où la photographie devient un témoin vaguement complaisant, il faudrait parler de *faux-semblants topiques* (au double sens de lieux *réels* et de lieux *communs*), une forme d'investissement et de surinvestissement indiciel de lieux refaits. On trouve cette tendance représentée par les œuvres de Holly King, Lucie Lefebvre, Sylvie Readman et Jocelyne Alloucherie (bien que de manière fondamentalement différente dans le cas de ces deux dernières artistes). J'y reviendrai. Existe aussi une forme de faux-semblant « temporelle », la vérisimilitude d'une narration autobiographique.

### *Vérisimilitude du temps*

Si peu d'expositions ont abordé cette année le genre autobiographique à Montréal, il y en a eu une à Toronto qui réunissait les œuvres d'artistes québécois dont on a pu voir, ou dont on pourra voir en 1991-1992, des extraits<sup>1</sup>. Cet événement rassemblait les productions récentes de Raymonde April, Richard Baillargeon et Michel Campeau.

---

1. À la galerie René Blouin, du 16 février au 6 mars 1991, pour les œuvres de Raymonde April; au Mois de la Photo (édition 1991), pour celles de Michel Campeau et Raymonde April et à L'Espace Contretype, à Bruxelles, pour Richard Baillargeon, Michel Campeau et Raymonde April. L'exposition de Toronto, tenue chez Gallery 44, réunissait exclusivement des artistes québécois. Elle se composait de deux volets: l'un était intitulé *Récits... le for intérieur* (du 2 au 23 février 1991); l'autre, *Sujet/objet/sous-texte* (du 2 au 23 mars 1991). Le tout répondait au titre général de *Nouvelles frontières, nouvelles démarcations*. C'est ici que je fais une légère entorse à mon programme. Les collaborateurs de ce numéro m'en excuseront!

Depuis quelques années, après avoir abandonné, du moins comme artiste, une approche documentaire, Michel Campeau s'est fait le documentaliste de son propre vécu et a cherché dans son savoir et son art les éléments les plus à même de représenter ses états d'âme. Utilisant d'abord une forme de développements en séquences, assujetties à de courts titres et se déroulant en « chapitres », il avait réussi à créer une forme d'expression qui devait presque tout à cet enchaînement. Chaque « chapitre » était une étape différente du tout, avec son développement particulier, son moment fort et son point de chute. Et chaque séquence établissait sa particularité en rapport avec ses consœurs. Avec les moyens les plus évidents et les plus indiciels de la photographie, ponctués de points d'ancrage textuels, Campeau donnait un sens particulier et inattendu à l'expressivité photographique. La démarche s'est encore épurée depuis. Les points d'ancrage ne reposent plus désormais sur des intertitres mais sur des leitmotivs d'images reprises de différentes façons en des cadrages différents. C'est un extrait de cette série de préparation que nous montrait *Récits... le for intérieur*, exposition présentée à Toronto chez Gallery 44 (du 2 au 23 février 1991). Symboles forts et simples, directs, sans fioritures, l'autoportrait torse nu de l'artiste en photographe (ou est-ce plutôt le contraire?), le regard voilé par un montant sis entre les rails de son agrandisseur, était bordé d'un vieil appareil avec soufflet et d'une clef, les trois photos montées en triptyque, images négatives. La séquence est ici à interroger et à élucider au gré des séquences d'images répétées, reprises avec un *cropping* différent.

Le travail de Raymonde April, s'il appartient à la même tendance narrative, n'entretient pas le même rapport

à l'écrit. Il ne serait pas juste de dire que Raymonde April a aussi abandonné le recours au texte, celui-ci ayant été pour elle un choix qu'on pourrait difficilement qualifier d'exclusif. Il reste que la présentation de ces photos, lors de *Tenir l'image à distance*<sup>2</sup>, peut nous incliner à penser que cet abandon soit désormais consommé. De même, il est impossible de parler de titres dans son cas. Alors que de courts textes commentaient et ajoutaient aux images qui les surplombaient, il y a quand même toujours eu une grande place laissée à l'énigme, à l'exposition d'une situation demeurée obscure mais dont les conséquences nous étaient représentées. Un peu comme si la tentation de l'autobiographie n'avait jamais été offerte autrement que comme autre fiction dont on retiendrait certaines informations pour faire croire à la vérité effective de la situation. Comme une vérisimilitude des émotions. Même rapport ici dans les photos présentées à Gallery 44 (et, en partie, à la galerie René Blouin à Montréal): symbolisation d'états d'âme, subtile ironie des images, évocation à peine esquissée d'une possible situation, *Homme écoutant battre son cœur*, couché dans son bain, pris à travers une fenêtre qui le masque en grande partie, est pris entre les restes d'un apéritif pris à l'extérieur et un marteau retenu par un fil de fer.

L'énigme n'est pas non plus absente de la séquence de Richard Baillargeon. Mais elle repose davantage sur les «pièges de l'apparence», comme lui-même le dit dans son texte de présentation. Un certain minimalisme se manifeste à la fois dans les images de même que dans les

---

2. *Tenir l'image à distance*, conservateur Réal Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal, 1989.

textes. C'est davantage cette discrétion, une subtilité dans l'évocation de présence des choses photographiées que l'on retrouve dans les différents travaux de Richard Baillargeon. Rien ne semble y perser. C'est insensiblement que s'y développe un sens. Discrétion de l'intime, travail de regroupement des photos sur la base d'une intuitivité qui se communique au spectateur, émotion légère et comme sans nœud, dont le drame nous est dérobé pour une séquentialisation sans apex. Parce que le réel, comme les émotions, est aussi fait de demi-touches et parce que ce qui s'y cache ne tolère pas le plein jour mais gagne à être vu en lumière douce. La séquence débute sur un autoportrait de l'artiste au regard camouflé par sa propre main, puis enchaîne avec une petite inscription, menacée par une marge immense: «Il a dit: "Marcher vers le soleil. Marcher."» Suit la photo d'un nuage dérobant le soleil puis, de nouveau, l'inscription: «Pas compris la direction. S'est égaré. A erré», à nouveau aussi sur trois vers, pour finir par la photo (en surimpression ou double exposition?) d'un serpent sur un fond de fenêtre. Cette suite fonctionne comme un aphorisme ou comme le *koan* d'un maître zen. S'y ajoute une vague impression de dépersonnalisation, transmise par ce «il» que le sujet utilise pour se décrire à distance.

Ce côté d'indécidabilité, cette absence de code précis hors celui de l'autobiographie, cette vague nostalgie surgissant dans cette présentation omettant les *moments forts* de l'existence au profit d'une ponctuation en moments innocents, reposent entièrement sur le traitement particulier que la photographie inflige au temps. Le fait même d'éviter la présentation *poignante* est en soi révélatrice. Tout y est affaire de découpe minutieuse. La suite temporelle est ici

suggérée par omission. N'en existent plus que les moments de répit. Comme si la photographie permettait une gravité momentanée, un temps d'arrêt, de réflexion personnelle que la cavale routinière des jours n'arrive pas à cerner; une certaine présence à soi que le dispositif de l'autoportrait privilégie. L'événement révélateur, sur lequel une certaine pensivité fait retour, est serti d'une nostalgie sourde et lointaine. Arrêt sur l'image entre des événements, la photo autobiographique est ici une suite syntagmatique heurtée qui recompose son cours fluide par absence. C'est ce qui existe hors les cadres de la photo qui détermine fortement ce qui existe en elle.

### *Renversement de l'appareil psychique*

L'œuvre de Holly King, dont une exposition présentait des travaux récents à la galerie Brenda Wallace<sup>3</sup>, est une bonne représentation de ce que j'entendais précédemment par faux-semblant topique. Ses photos ne font apparemment référence à aucune iconographie stéréotypée bien précise, ne citent pas quelque chose d'exclusif. Reste que les paysages présentés ont un air de familiarité vague. C'est du *déjà-vu*. Mais où donc cela a-t-il déjà été vu? Cette sollicitation mémorielle et topique que font agir sur nous les images de Holly King, si elle ne provient pas d'œuvres antérieures *singulières*, n'en empruntent pas moins aux genres de la peinture et du théâtre. Elles vont chercher, par cette méticuleuse combinaison d'un cadre

---

3. *Printemps*, Holly King, galerie Brenda Wallace, du 27 avril au 22 juin 1991.

frontal simple et d'un lieu *scénographié*, ce moment de notre histoire où les travaux récents sur la perspective ont résulté en des effets tangibles sur le dessin de la scène à la Renaissance et l'arrière-plan des *historia* du *Quattrocento*. L'effet est évident surtout dans les premiers travaux de King où le personnage occupait encore une place centrale. Depuis quelques années, toutefois, ce sont les lieux qui occupent toute la place, leur statisme facilitant le travail de sollicitation activant la mémoire, faisant apparaître son travail de stratification. On y retrouve un type d'évocation qui tend à éveiller notre psyché visuelle, en reconstruisant un répertoire d'œuvres évoquées. Les images de King nous révèlent notre propre capacité de répertoriage, vont chercher en nous cet endroit où les structures anthropologiques de notre imaginaire agissent et forment une réserve d'images hautement connotées. Celles-ci apparaissent bien vite comme étant constituées par une mémoire visuelle toujours active, structurée en typologies scopiques inconscientes.

L'impression est d'autant plus forte que tout, en ces images, nous est donné pour que nous réalisions que cette image n'est pas naturelle mais construite. Dans des œuvres qui ont, depuis peu, délaissé le noir et blanc pour se tourner vers la couleur, les indices de cette construction, très *kitsch*, sont encore plus apparents. À la désolation de *Tundra Divided*, pour un, s'ajoutent la lumière incandescente du désert représentée par un orangé décidément trop « forcé », les lichens plastifiés pour faire rachitiques, la forte opposition des dominantes orangé et bleu. Le peu de profondeur de champ donné à l'image, résultat d'une assez grande ouverture, apparaît comme un effet voulu, essayant de contrer le très apparent arrière-fond de studio. Mais ces

effets de mise à distance, qui donnent l'image comme *construite*, ne font qu'accentuer l'impression précédemment décrite de *déjà-vu*. Ils ne font que solliciter davantage notre intervention à titre de reconstitueur de familiarités visuelles; elles nous font plonger dans les racines de nos typologies scopiques d'images conservées. Ils se manifestent alors comme des indices de notre propre mémoire, soulevant les spires entrelacées de ces lieux communs, ces *locis*, et révélant les dépôts qui y reposent à notre insu. Comme si pouvait exister pour chacune, au sein de la mémoire, une espèce de scène primitive, origine d'un trauma de voir et de saisir.

Les lieux topiques dont je parlais sont donc des lieux d'inscription. Des lieux qui, imprégnés en nous, rappelleraient une vague et oubliée rencontre et nous la feraient revivre par l'entremise d'un *faux-semblant*. Les théâtralisations de lieux surinvestis de traces contrefaites nous interpellent en tant qu'appareil psychique, stockeur de traces, appellent à la surface des images de notre inconscient scopique. Elles nous font vivre une vague nostalgie sans objet, la photo apparaissant ainsi comme *sortilège*<sup>4</sup>. Elle est ici un point de rencontre, force émergente de cette sollicitation, mise à jour de *locis* imaginaires. Quelque chose de poignant finit par surgir à la contemplation d'une photo de Holly King, une émotion légère, une vague familiarité de citation purement topique. Quelque chose qu'on pourrait décrire comme un trauma sans affect.

Alors que des œuvres comme celle de Geoffrey James apparaissent, aux dires de Philippe Dubois, comme « des

---

4. Au sens où l'entend Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

mises en scène d'un inconscient proprement photographique et ruinesque de la représentation<sup>5</sup>», le travail de King fait exactement le contraire. Elle met en scène l'avalisation de notre appareil psychique, met à jour son processus constitutif. Aux moyens d'un appareil de vision souvent lui-même représenté comme appareil psychique, sollicité par Freud comme forme métaphorique de l'inscription inconsciente, les œuvres de King prennent cette conception à revers en faisant de nous de véritables *camera obscura*, des animaux perceptifs travaillés par des inscriptions en palimpsestes. Choc en retour de la boîte noire de la photo, celle-ci n'étant jamais qu'un appareil perceptif construit sur les lois de notre mode de perspective, analogon de notre propre vision. Dans le travail sophistiqué de Holly King, la caméra disparaît comme processus pour faire apparaître notre propre travail inconscient d'inscriptions mnémoniques, dont la caméra n'est qu'un simple analogon technique. L'appareil psychique qu'est la photographie fait retour sur la source qui l'a rêvée et constituée à son image. Elle nous renvoie à nous-mêmes, à une avidité voyeuriste qu'on avait pensé pouvoir lui léguer.



Matière pensive appesantie sur un sujet autobiographique ou retour de l'appareil psychique sur l'inconscient,

---

5. Philippe Dubois, « Palimpsestes », dans *Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, p. 22. (Catalogue de l'exposition du même nom.)

la photographie exploite à l'extrême le pacte tacite de l'autobiographie («je te raconterai ce que je suis par ce qui m'arrive») avec son lecteur ou aborde de front les typologies stéréotypiques d'images. Elle retourne le sujet à sa particularité d'appareil psychique tout entier investi dans la vision et reconduit, par cette soumission de lui-même au dispositif d'autoportraitisation, au sujet de la vision.

Comme si elle jouait, en le surinvestissant jusqu'à l'implosion, le jeu des conventions pour retrouver une vérité perdue.

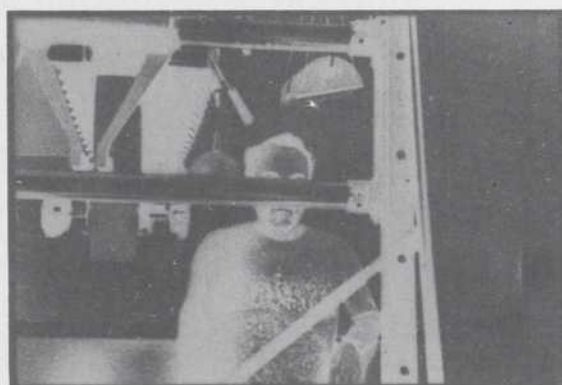


Raymonde April, *Homme écoutant battre son coeur*



Holly King, *Tundra Divided*

# Transparence et opacité de l'intime



1



ALOUA DE FAMILLE, 1944.

2



3



LES TRÈS-PLÈMENTS DU CŒUR  
1988.

D'emblée, je ressens la photographie comme acte d'écriture. J'expérimente ses potentialités, ses enjeux, dans la contiguïté du quotidien, à la périphérie de la documentation et de l'autobiographie. État de veille dans la pulsion de vivre, à retracer l'adéquation qui me lie aux complicités souterraines, dans ce feu des affections et des désespérances. Noir, dans la lucidité critique de nos projets poétiques ; et blanc, dans la conscience de l'éphémère.

Évocations dans le parcours aléatoire d'une géographie intérieure, où s'avivent de vagues débris de nos souvenirs. Points de repères, de dissidences, où s'enchevêtrent dans le diurne et le nocturne, l'intime et le public, le réel et l'imaginaire, le narratif et le poétique.

Images énigmatiques et fugitives où je m'efforce de circonscrire dans leur substance, une équivalence du rêve. Fusion latente de l'extériorité et de l'intériorité. Obsession du néant, de la disparition de l'opacité. Extrême densité au plus intime de soi, exposée au décryptage, à la transparence.

Michel CAMPEAU











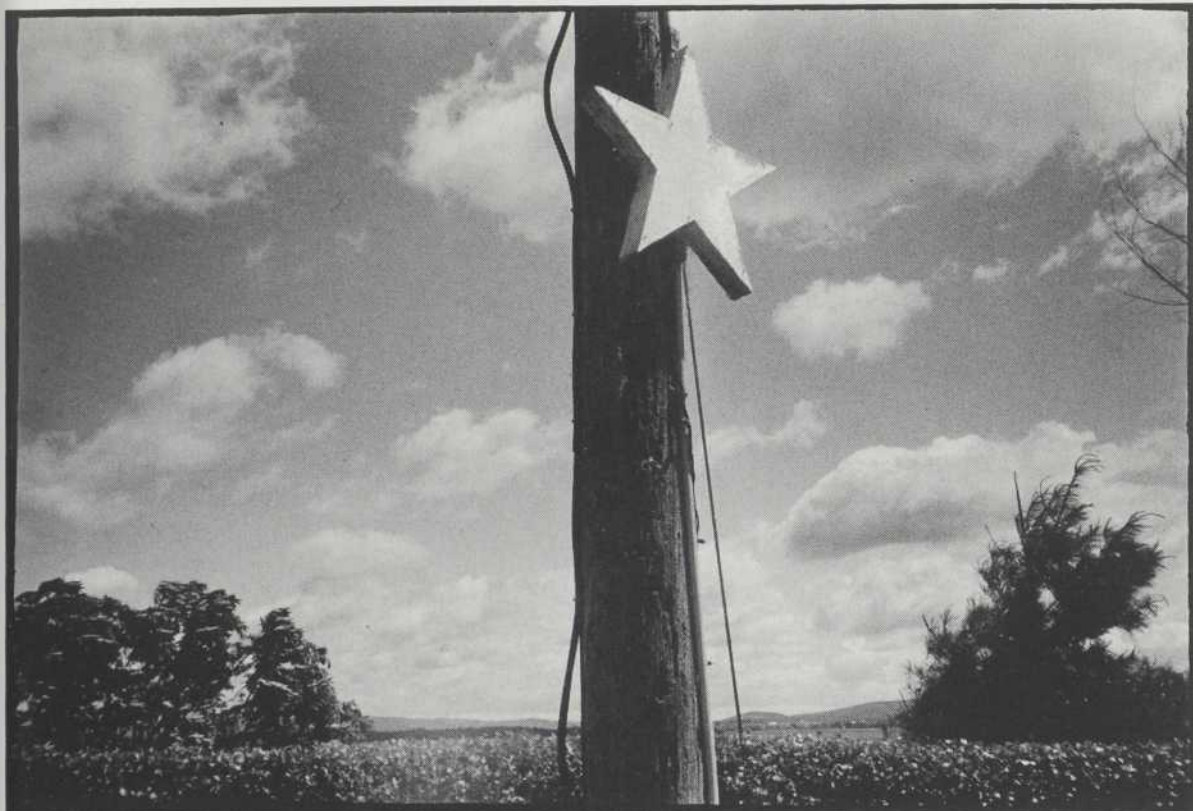


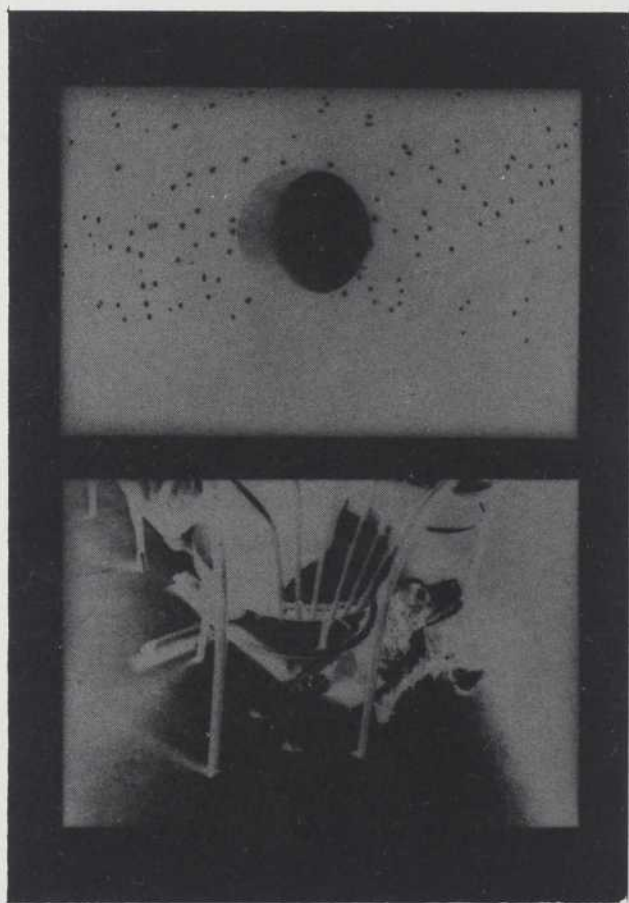


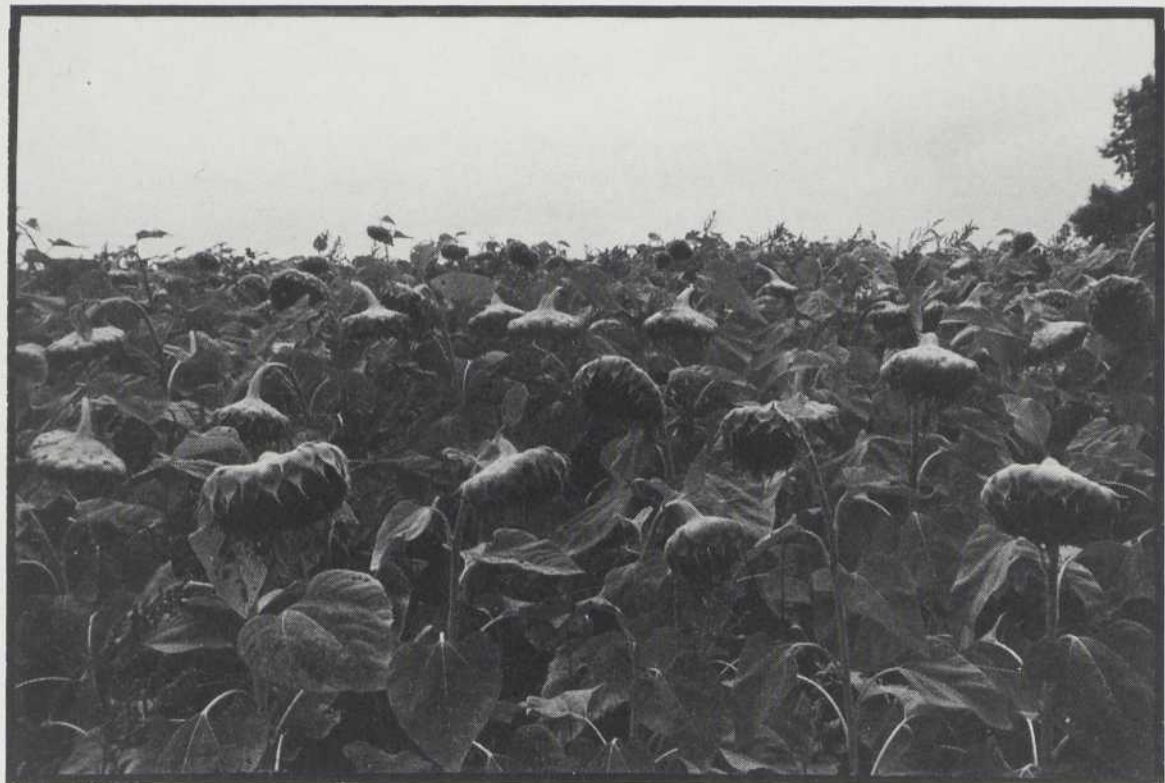


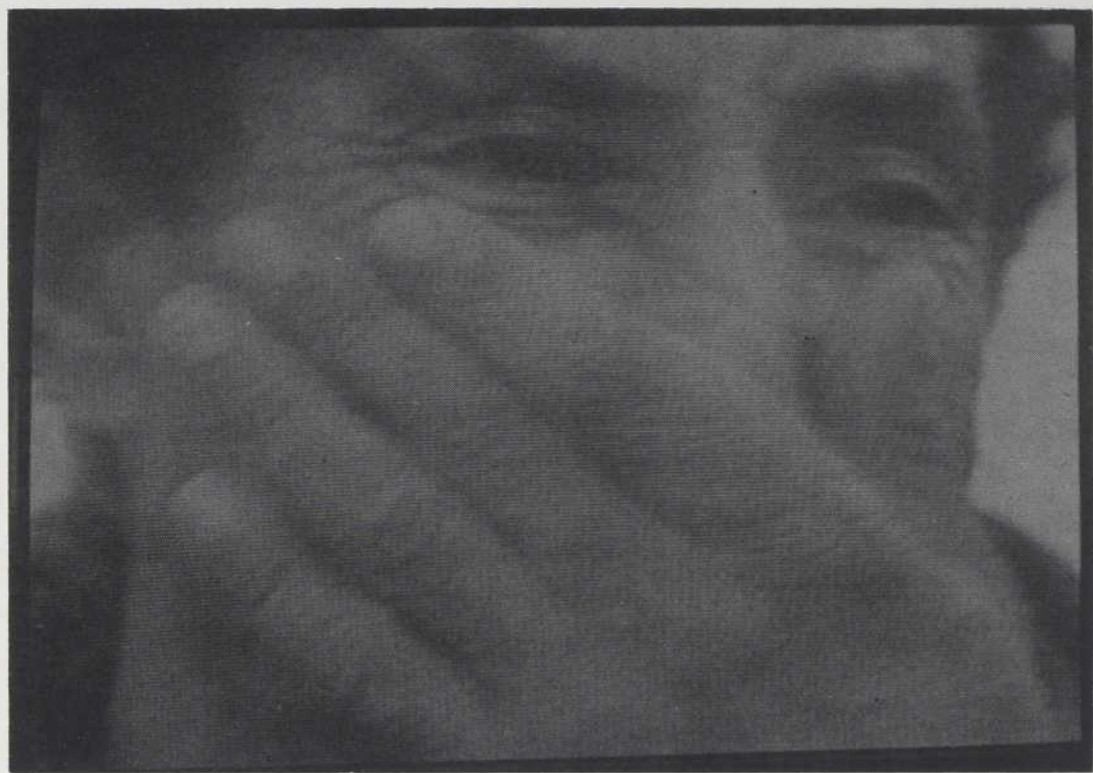


ALBUM DE FAMILLE, 195









« J'ai vu les tanks dans  
les rues, j'ai vu les larmes dans les  
yeux des gens. »







IMAGES  
NEGATIVES:  
APRÈS  
REPTZ.



1958



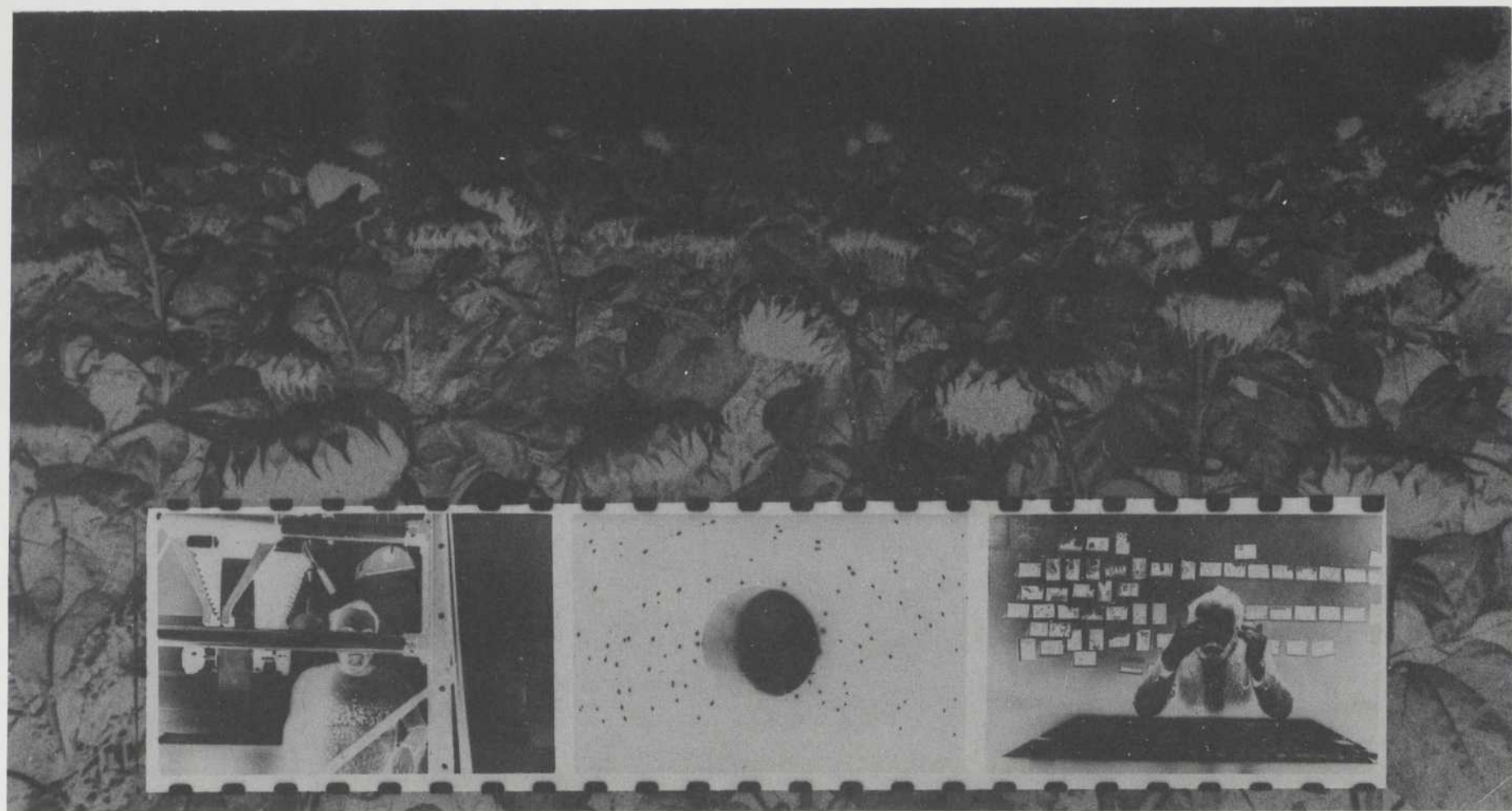


Photographies, images négatives, album de famille, écrans cinématographiques, images télévisuelles, appropriations textuelles et visuelles, fragments iconographiques.  
(1981-1991)

L'ensemble de l'iconographie est extraite des travaux préparatoires aux corpus *Les Tremblements du cœur* (1988) et *Éclipses et Labyrinthes* (1988-1991).

*Peut-être l'écriture, la véritable écriture, permet-elle de lier à un autre niveau ce qui était condamné, dans l'inconscient, à demeurer fragmenté, éclaté, cassé. Peut-être le travail de l'écriture fait-il contrepoids au travail de la folie.*

Julien BIGRAS, *Le Psychanalyste nu*



Mi  
de  
qu  
ph  
en  
ph  
il  
éd  
l'é  
foi  
cu  
gr  
tra

Ph

Pa

Pa

Pa

Pa

## PORTOFOGLIO

Michel Campeau est né en 1948. Il a été formé à l'Institut des arts graphiques de Montréal (1964 à 1968). Membre actif du *Groupe d'action photographique*, fondé en 1971. En 1972, il participe à la réalisation d'un document photographique sur Disraéli (1976). En 1980, c'est la production d'un *Week-end au paradis terrestre*, qui marque le début de sa production autobiographique. Après *Pologne, juin 1983* et une série intitulée *La Mémoire du corps*, il présente en 1987 *Les Tremblements du cœur* qui fera aussi l'objet d'une édition en livre. Ses travaux ont été présentés au Québec, au Canada et à l'étranger au sein d'expositions individuelles ou collectives. Il a été plusieurs fois boursier du Conseil des arts du Canada et du ministère des Affaires culturelles du Québec. Nombres de ses œuvres ont été acquises par de grandes collections canadiennes et québécoises. Michel Campeau vit et travaille à Montréal.

## TABLE DES PHOTOS

Photo de couverture: Richard Baillargeon, de la série *Champ / La Mer* (1990-1991), 76 x 101 cm.

Page 17: Luc Béland, *Combinatio: Des espèces en voie de disparition* (1985-1986), techniques mixtes, 2,10 x 2,10 m (Centre de documentation Yvon Boulerice).

Pages 18-19: Isabelle Bernier, deux détails de l'installation *Une simplicité dans la façon de voir* (1987-1989), médiums mixtes (photographies noir et blanc, photographies couleur, bois, stratifié, verre, aquarelle sur papier, etc.). Format de ces deux détails: 26,5 x 27 cm chacun.

Ces deux détails appartiennent à une série de onze photographies noir et blanc du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Cette série constitue un genre de petite «visite guidée» du musée. Les deux détails reproduits ici représentent deux sections de la librairie du Musée des beaux-arts.

Page 20: Anne Ramsden, *Gathering History* (1990), diptyque, photos noir et blanc, panneau complet 84 x 94 cm.

Page 21: Lorna Mulligan, *Poised for Challenge* (1989-1990), médiums mixtes, 2,13 x 3,04 x 0,91 m.

- Page 22: Ron Benner, *Trans/Mission — Drought Simulation* (1988-1991), installation reproduisant une expérience conduite à l'Université de Guelph en 1989. Dimension de la pièce: 2,89 x 3 m (photographie: R. Max Tremblay).
- Page 31: David Williams, *Hesitation* (1989-1990), photographie couleur, 69 x 122 cm.
- Page 32: André Clément, *Configuration gauche et Retable*, tirés d'*Aporia* (1990), assemblage de photographies couleur.
- Page 33: Michel Gaboury, *Les Formes du reflet*, photo couleur, 1989.
- Page 34: Mels Van Zutphen, sans titre, Installation (1989-1991). Deux photos noir et blanc sur papier baryté, 84 x 395 cm encadrées. Cinq projecteurs super 8 sur socle, cinq films noir et blanc en boucle.
- Page 35: Josef Geranio, photo noir et blanc sépia montée sur toile, 51 x 76 cm, (1988).
- Page 36: Evergon, *The Re-Enactment of Manneken-Pis* (1991), installation photographique.
- Page 43: Marie-Jeanne Musiol, *Seize trous dans la mémoire d'Hadrien* (1991), trois photos noir et blanc, 107 x 170 cm.
- Page 44: Roberto Pellegrinuzzi, *Le Chasseur d'images (détail)*, 1991 photographie noir et blanc, bois, verre, carton, 2,75 x 3,34 x 1,64 m.
- Page 51: Ginette Bouchard, *Océan II* (1982), épreuve à l'argent, original partiellement viré au sélénium, 25 x 25 cm.
- Page 52: Ginette Bouchard, *Empreintes mimétique*, n° XIX (1991), épreuve au palladium, 57 x 75 cm.
- Page 63: Alain Paiement, *Dead on Time* (1990-...) Work in progress, papier photographique sur aluminium, approx. 2,20 x 3,30 x 4,40 m.
- Page 64: Jocelyne Alloucherie, *Dérives noires contiguës* (1990), techniques mixtes. Deux éléments: approx. 2,19 x 5,25 x 1,5 m chacun; une séquence de six photos: approx. 1,05 x 1,68 m chacune.
- Page 73: Nicole Jolicœur, *La Vérité folle*, transparent sur épreuve photographique réalisé pour *Plaques sensibles*.
- Page 85: Raymonde April, *Homme écoutant battre son cœur* (1990), tryptique, chacune: 121 x 83 cm.
- Page 86: Holly King, *Tundra Divided* (1991), photographie couleur, 1,22 x 1,58 m.

## Liste des expositions

La liste qui suit est un simple aide-mémoire des expositions tenues au cours de la saison 1990-1991. Elle respecte un ordre chronologique, qui couvre la période du 1<sup>er</sup> juillet 1990 au 1<sup>er</sup> juillet 1991. Les expositions finissant après cette première date et commençant avant la seconde sont donc ici répertoriées. On y trouve, lorsque disponible, le titre de l'exposition, suivi du ou des noms des artistes exposants, avec l'identification de la galerie et les dates de l'événement.

Un répertoire exhaustif de ces expositions, pour utile qu'il serait, demeure pour l'instant difficile sinon impossible, les galeries et autres centres d'exposition n'annonçant pas toujours le médium utilisé dans leur publicité. En ce qui concerne les pratiques multidisciplinaires, qui intègrent la photo au sein d'autres médiums ou techniques, notre critère a été que celle-ci devait être une préoccupation centrale, du point de vue technique ou théorique, de l'exposition.

*Une ville en héritage*, Michel Boulet, Robert Fournier, Clara Gutsche, Robert Hébert, Alain Laforêt, Bryan Merett, David Miller, Normand Rajotte, Gabor Szilasi, Marc Wedel, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, du 13 octobre 1989 au 31 mars 1991

*Profil des années 50*, Roméo Gariépy, Cinémathèque québécoise, du 19 avril au 31 août 1990, Maison du Pressoir, du 18 novembre au 16 décembre 1990

- Passages à l'Université de Montréal*, photos de Gabor Szilasi, Centre canadien d'architecture, du 2 mai au 28 octobre 1990
- Ian Murray, galerie Samuel Lallouz, du 16 juin au 14 juillet 1990
- Quand les rides du corps nous parlent du cœur*, Robert Laliberté, Maison de la culture Marie-Uguay, du 20 juin au 25 août 1990
- Nostalgia for an Unknown Land*, Rafael Goldchain, Centre Saydie Bronfman, du 21 juin au 19 juillet 1990
- Portraits d'artistes*, Jean-Pierre Beaudin, galerie Action, du 1<sup>er</sup> au 25 août 1990
- Portraits/Potins d'artistes montréalaises*, textes de Michel Lefebvre, photos d'Eva Quintas, Espace Global, du 15 août au 2 septembre 1990
- Jeune photographie*, Claude Baillargeon, Stephan Ballard, Katy McCormick, Cynthia Robertson, Jamie Sinclair, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 15 août au 9 septembre 1990
- Œuvres au noir*, Betty Goodwin, Geneviève Cadieux, Catherine Everett, Susan Rothenberg, Jana Sterbark, galerie René Blouin, du 18 août au 15 septembre 1990
- Cinémas d'Amérique du Nord*, Mark Ruwedel, Cinémathèque québécoise, du 6 septembre au 31 octobre 1990
- La Maison aux fenêtres rouges*, environnement de Johanne Chagnon (dans le cadre de *Hors les murs*), galerie Skol, du 7 septembre au 14 octobre 1990
- Série Köchel*, Arnaud Maggs, Chapelle historique du Bon-Pasteur, du 8 septembre 1990 au 10 février 1991
- Le Péril jaune*, artistes canadiens d'origine asiatique, galerie Oboro, du 8 septembre au 7 octobre 1990
- Inter'di*, photos de Gordon Laird, installation de Josh Garber, galerie Optica, du 8 septembre au 7 octobre 1990
- Comme les jours précédents: deuxième lieu*, Claire Paquet et Suzanne Paquet, galerie Skol, du 8 au 30 septembre 1990
- Aram Derwent, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 12 septembre au 14 octobre 1990
- D'où regarder... D'autres rêves*, œuvres de Lucie Lefebvre, Robert Notkin, Pierre Charrier, Musée d'art de Joliette, du 15 septembre au 28 octobre 1990
- Melvin Charney, galerie René Blouin, du 22 septembre au 20 octobre 1990
- Reboisement, installations, sculptures et photos*, de Monique Veillette, galerie Dare-Dare, du 26 septembre au 14 octobre 1990
- Portefolio 90*, Ted Evangelakos, galerie Fokus, du 1<sup>er</sup> au 15 octobre 1990
- Identités métropolitaines*, Serge Jongué, Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, du 3 au 27 octobre 1990

- Photographies d'enfants: 150 ans*, Collectif, Centre Saydie Bronfman, du 9 octobre au 8 novembre 1990
- Nature du paysage*, photos de R. Hétu, D. Ilie, J. Marcotte, R. Latour, B. Dubois, galerie Suzanne Rémillard, du 10 octobre au 11 novembre 1990
- L'Italia Fuori d'Italia*, Paola Agostik et Maria Rosaria Ostuni, Maison de la culture Marie-Uguay, du 10 octobre au 4 novembre 1990
- L'immigration italienne à Montréal*, Alain Chagnon, Serge Clément, Marcel Blouin, Jean-François Leblanc, Horacio Paone, Maison de la culture Marie-Uguay, du 10 octobre au 4 novembre 1990
- Dominique Lafleur, galerie Espace 7000, du 12 au 27 octobre 1990
- Entr'ouverture*, Barbara Claus, galerie Oboro, du 13 octobre au 11 novembre 1990
- André Clément, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 17 octobre au 18 novembre 1990
- Quatre artistes autochtones contemporains*, galerie Concordia des Arts visuels, du 22 au 27 octobre 1990
- Images d'environnement*, Pierre Guimond, Maison de la culture Côte-des-Neiges, du 1<sup>er</sup> novembre au 9 décembre 1990
- Les Images chocs*, Pierre Guimond, Maison de la culture Frontenac, du 1<sup>er</sup> novembre au 9 décembre 1990
- Sites singuliers*, Johanne Tremblay, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 21 novembre au 23 décembre 1990
- Inter'di*, Pierre Fournier et Michelle Lemoyne, galerie Optica, du 24 novembre au 23 décembre 1990
- Pour ainsi dire*, April Hickox, galerie La Centrale, du 28 novembre au 16 décembre 1990
- Montréal au pluriel*, Collectif, Atelier d'éducation populaire de Mercier, du 28 novembre au 6 décembre 1990
- Geneviève Cadieux, galerie René Blouin, du 1<sup>er</sup> décembre au 5 janvier 1991
- Les Bains de Méduse*, Yves O'Reilly, galerie Occurence, du 5 décembre 1990 au 20 janvier 1991
- L'Odyssée — l'art de la photographie au National Geographic*, Musée des arts décoratifs, du 6 décembre 1990 au 10 février 1991
- Pièges-trap*, P. Khudaverdian, galerie Cultart, jusqu'au 23 décembre 1990
- Arnaud Maggs, galerie Saydie Bronfman, du 18 décembre 1990 au 31 janvier 1991
- Michel Gaboury, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 5 janvier au 3 février 1991
- Le Repentir*, Ginette Prince, Centre d'exposition Circa, du 12 janvier au 23 février 1991

- Rétrospective 1978-1989*, Robert Etcheverry, Bibliothèque nationale, du 14 janvier au 3 février 1991
- Photomontages*, Pierre Guimond, Maison de la culture Mercier, du 15 janvier au 3 mars 1991
- Julie Gascon, galerie Bourget, du 17 au 31 janvier 1991
- Le Modèle, la Copie, le Cliché*, Serge Mongrain, Espace Global, du 30 janvier au 17 février 1991
- La Chambre à air*, Yves Tremblay, galerie Skol, du 2 au 24 février 1991
- Danse montréalaise (Sélection)*, Cylla Von Tiedemann, Bibliothèque nationale, du 4 au 24 février 1991
- Robert Walker, Centre Saydie Bronfman, du 5 février au 7 mars 1991
- Public Art*, Mark Lewis, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 6 février au 10 mars 1991
- Marc Larochelle, galerie Graff, du 9 février au 7 mars 1991
- Recent Work*, Ron Benner, galerie Brenda Wallace, du 16 février au 16 mars 1991
- Raymonde April et Geoffrey James, galerie René Blouin, du 16 février au 16 mars 1991
- Les porte-folios gagnants du concours de photo Belle-Gueule*, (organisé par Ciel Variable), Hélène Cyr, Bernard Dubois, Robert Fréchette, Alain Gerbier, Jean-François Leblanc, Louise Rivard, Marc Tessier, Espace Global, du 21 février au 10 mars 1991
- Conjunction=Dancing to the tension of a world on the edge*, Ormsby K. Ford, Bibliothèque nationale, du 25 février au 25 mars 1991
- Vues et visées*, Lyne Blouin, Suzanne Girard, Andrée Brochu, Carmen Coulombe, Lyse-Hélène Larin, Marilyn Lortie, Anne Thibault, Maison de la culture Mercier, du 5 au 31 mars 1991
- Michel Soucy Jr., œuvres photographiques et *Les Paparazzi au théâtre*: photos inédites, François-Éric De Repentigny et Yves Renaud, Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, du 5 au 30 mars 1991
- Parfums d'immigrantes*, Collectif, Maison de la culture Maisonneuve, du 8 au 31 mars 1991
- Seize trous dans la mémoire d'Hadrien*, Marie-Jeanne Musiol, galerie La Centrale, du 9 mars au 6 avril 1991
- Hesitation*, David Williams, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 13 mars au 14 avril 1991
- Le Chasseur d'images (détail)*, Roberto Pellegrinuzzi, galerie Brenda Wallace, du 23 mars au 20 avril 1991
- Photo-sculpture*, Jocelyne Alloucherie, Patrick Altman, Guy Bourassa, Paul Lacerte, Alain Paiement et Sylvie Readman, galeries Optica et Oboro, du 23 mars au 21 avril 1991

- Jazz à Montréal*, Joyce Woo, Chapelle historique du Bon-Pasteur, du 3 au 28 avril 1991
- Paul Lacerte, galerie Clark, du 4 au 21 avril 1991
- 40 ans de Chine*, Robert Fournier, Wang Gang Feng, Sandra Petrillo et Sam Tata, galerie Occurrence, du 7 au 28 avril 1991
- Memento Mori*, Tony de Melo, galerie Lionel-Groulx, du 10 avril au 2 mai 1991
- Série Rouge*, Sylvie Robert, Atelier Point-Radian, du 1<sup>er</sup> avril au 1<sup>er</sup> mai 1991
- Corriger les lieux. Après la photographie de voyage* — 10<sup>e</sup> anniversaire de Dazibao et Jean-François Cantin, Denis Farley, Yves O'Reilly, Maison de la culture Frontenac, du 13 avril au 19 mai 1991
- Mels Van Zutphen, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 17 avril au 19 mai 1991
- Les Deriaz, galerie Photogramme, jusqu'au 30 avril 1991
- Printemps*, Holly King, galerie Brenda Wallace, du 27 avril au 25 mai 1991
- Barbara Steinman, galerie René Blouin, du 27 avril au 1<sup>er</sup> juin 1991
- Mise en scène chorégraphique en photographie*, Andrée Martin, Bibliothèque nationale, du 30 avril au 31 mai 1991
- Les Outils de la peinture*, Éric Parizeau, Maison de la culture Mercier, du 17 mai au 16 juin 1991
- Incognito*, Robert Laliberté, Maison de la culture La Petite Patrie, du 18 mai au 16 juin 1991
- De quelques troubles d'identité de la photographie contemporaine*, Ricardo Estanislao Zuluelo, Oladela Ajiboye Bamgboyé, Josef Géranio, Centre de photographies actuelles Dazibao, du 22 mai au 23 juin 1991
- Anima Mundi Memoria Mundi*, Anne et Patrick Poirier, galerie Samuel Lallouz, du 23 mai au 8 juin 1991
- John Baldessari, galerie Samuel Lallouz, du 15 juin au 1<sup>er</sup> septembre 1991
- Field Work — Le projet montréalais*, Tadashi Kawamata, galerie Brenda Wallace, du 29 juin au 1<sup>er</sup> septembre 1991

## Collaborateurs et collaboratrices

Historienne de l'art, **Pascale Beaudet** est critique d'art visuel pour les revues *Spirale* et *Espace*.

Sociologue de l'art, **Guy Bellavance** a participé à plusieurs revues dont *Parachute*, *Possibles*, *Protée* avec des articles portant notamment sur la photographie, les politiques culturelles et le système de l'art.

**Sylvain Campeau** est critique d'art visuel, collaborateur aux revues *ETC Montréal*, *Parachute*, *Esse* et *Spirale*.

Professeur de littérature française, **Jean-Pierre Denis** a publié divers articles dans *Parachute* et *Parallélogramme* et participé à la rédaction du recueil critique *À propos de conventions et autres fictions/The Zone of Conventional Practice and Other Real Stories*, publié chez Optica.

**Jean Dumont** est critique d'art visuel pour le quotidien *Le Devoir*.

Historienne de l'art, **Claire Gravel** est titulaire d'un doctorat en esthétique et écrit sur l'art depuis 1977. Elle a agi à titre de conservatrice invitée pour plusieurs expositions dont *Cent ans de sculpture au Saguenay-Lac-Saint-Jean* et *Cozic*.

**Alain Laframboise** est professeur en histoire de l'art à l'Université de Montréal et artiste. Il collabore régulièrement à *Parachute* et fait partie du comité de sélection de *Dazibao*.

# cahiers de théâtre jeu



Les Cahiers de théâtre **JEU** : des numéros de 208 pages, abondamment illustrés; des chroniques touchant aux différents aspects de la pratique du théâtre **d'ici et d'ailleurs**; des éditoriaux, des informations, des critiques de spectacles et de livres, des entrevues avec des auteurs, des comédiens, des metteurs en scène et des artisans de la scène.

Depuis 1976, **JEU** publie des textes divers, dans des styles variés, sur des troupes et des spectacles, sur divers genres théâtraux, et plus récemment sur la danse.

## le théâtre en revue

### INDIVIDU

1 an (4 numéros)	38,52 \$
2 ans (8 numéros)	69,55 \$
1 an à l'étranger	45,00 \$

### ÉTUDIANT

1 an (4 numéros)	32,10 \$
1 an à l'étranger	38,00 \$

### INSTITUTION

1 an (4 numéros)	48,15 \$
2 ans (8 numéros)	85,60 \$
1 an à l'étranger	55,00 \$

T.P.S. incluse

abonnements:

**PERIODICA**

CP. 444, Outremont, Qc  
H2V 4R6

Montréal: (514) 274-5468

Le Québec et l'Outaouais:

1 800 361-1431

Télécopieur: (514) 274-0201

Cartes de crédit acceptées

## *les herbes rouges*

- 190 *Chemins de sel*, poésie, Claude Paré  
191 *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*, théâtre, Pierre Gingras  
192 *Corps-témoin* (Bilan de la danse, saison 1989-1990), essais, Mathieu Albert, Pascale Bréniel, Michèle Febvre, Aline Géli-nas, Walter Krajewski, Daniel Léveillé, Édouard Lock, Linda Rabin, Iro Tembeck  
193 *L'endroit où se trouve ton âme*, récits, Carole David  
194 *Les yeux fertiles 2* (Bilan cinématographique, télévisuel et vidéographique 1990), essais, Claude R. Blouin, Daniel Carrière, Michel Coulombe, Pierre Demers, Michel Euvrard, Charles Guilbert, Thierry Horguelin, Gilles Lapointe, Gilles Marsolais, Guy Ménard, Yves Picard, André Roy  
195-196 *Veilleurs de nuit 3* (Bilan de la saison théâtrale 1990-1991), essais, Marthe Adam, Luis Araujo, Hélène Beauchamp, Jean Beaunoyer, Dominique Beauregard, Patricia Belzil, Luc Boulanger, Paul Chamberland, Jean-Guy Côté, Gilbert David, Gilles Deschatelets, Pat Donnely, Yves Dubé, Liette Fortin, Richard Gauthier, Yves Jubinville, Marie Labrecque, Jean-Marc Larrue, Pierre Leroux, Robert Lévesque, Claude Lizé, Michel Morin, Renée Noiseux-Gurik, Jeanne Painchaud, Diane Pavlovic, Alvina Ruprecht, Jean St-Hilaire, Jean-Louis Trem-blay, Michel Vaïs, Rodrigue Villeneuve, Philip Wickham

---

### **formule d'abonnement et de commande**

---

- abonnement:**  
individu : 1 an (4 numéros), 24,00 \$  
institution : 1 an (4 numéros), 32,00 \$  
étranger : 1 an (4 numéros), 40,00 \$  
débutant au numéro \_\_\_\_\_
- le(s) numéro(s) suivant(s) \_\_\_\_\_  
numéro simple ou double, 8,00 \$

paiement à l'ordre de :

***les herbes rouges***

C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec H2T 3A5

Nom .....

Adresse .....

Ville ..... Code postal .....

Pierre  
ssais,  
Géli-  
Linda

el et  
aniel  
rard,  
Gilles

991),  
Jean  
Luc  
avid,  
ortin,  
Jean-  
Lizé,  
Diane  
rem-

e

Photocomposition : Sylvain Boucher  
Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire  
Imprimé au Québec, Canada

Les collaborateurs sollicités pour ce dossier spécial vont chercher ici à rendre les effets de la photographie. De diverses façons, ils sont concernés par celle-ci. Certains sont des vigiles attentifs qui doivent rendre compte des événements en art visuel. **Pascale Beaudet**, **Jean Dumont** et **Claire Gravel** sont au nombre de ceux-ci. Témoins immédiats et privilégiés, ils travaillent à des périodiques connus. D'autres viennent de champs très divers. Sociologue de l'art comme **Guy Bellavance** ou provenant des études littéraires comme **Jean-Pierre Denis**, professeur d'histoire de l'art et artiste comme **Alain Laframboise**, tous ont en commun d'avoir été, de près ou de loin, appelés à participer comme conservateur d'exposition, soit comme rédacteur de catalogue d'exposition, soit comme critique d'art visuel et à réfléchir de façon active sur l'art contemporain. Tout cela fait de ce numéro une balise tenant compte des diversités de champs, de questionnements et d'analyses qu'ouvre pour nous la question de la place de la photographie dans l'art d'aujourd'hui.