

Agence Stock Photo, *Agence Stock : 25 ans d'histoires*, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal, du 6 décembre 2012 au 6 janvier 2013

Jérôme Delgado

Number 94, Spring–Summer 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69359ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Delgado, J. (2013). Review of [Agence Stock Photo, *Agence Stock : 25 ans d'histoires*, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal, du 6 décembre 2012 au 6 janvier 2013]. *Ciel variable*, (94), 78–79.

contraire de l'art pour l'art américain défini par Greenberg. Une interprétation que Marie-Claude Landry, commissaire de l'exposition, tient à mettre en avant grâce à la présence au mur d'un extrait de son essai servant à contextualiser ces œuvres.

Cette « erreur d'interprétation » attribuable au régime de Tito, Gubash en fait un objet d'ironie dans une autre vidéo, *These Paintings* (2010), mettant en scène sa femme, aujourd'hui directrice du Musée d'art de Joliette, répondant en français à l'artiste l'invitant en anglais à raconter l'histoire du peintre abstrait yougoslave Slobodan Boki Radanovic dont les expositions auraient été fermées de force par le régime, qui l'aurait arrêté et fait interner dans un hôpital psychiatrique, affectant ses facultés mentales pour le reste de ses jours. L'abstraction était-elle permise ou non en ex-Yougoslavie? Entourée de montages photographiques tentant de restituer les compositions de Boki, décrites de mémoire par son père, sa mère, sa tante et un ami de son père, la vidéo bilingue comprend des glissements, des moments où le français ne traduit pas exactement l'idée évoquée en anglais, un peu comme les photos picturales « d'après le souvenir de » qui n'appellent que très approximativement les œuvres d'origine. Ce n'est pas que ces souvenirs soient faux – ils sont bien réels pour celui qui se les remémore – mais ils ne correspondent pas nécessairement à la réalité, ou à la vérité de l'œuvre. Et c'est cette nuance qui se trouve au cœur des projets de Gubash présentés à Joliette, perceptible dans le passage d'une langue à l'autre, d'une esthétique à l'autre, ou par une



Sans titre, 2012, vue de l'exposition *Milutin Gubash*. Les faux-semblants, permission du Musée d'art de Joliette

conversation entre un mari et sa femme, où des perceptions différentes d'un même objet – en l'occurrence la pratique artistique de Gubash – se rencontrent. Ainsi, dans plusieurs des projets présentés une distance, celle due à l'interprétation, à la mémoire, au recours à un intermédiaire, fait en sorte qu'un écart, une hésitation, un flou s'insèrent entre la question et la réponse, teintant la réalité d'un soupçon de fiction résultant de la subjectivité du regard ou de la parole sollicités.

Œuvre touchante, *These Paintings* me paraît résumer à elle seule la démarche de Milutin Gubash. Moment intime où la vérité de l'instant crève l'écran ou mise en scène patiemment répétée? N'empêche, Annie

Gauthier y parle de la tentative de l'artiste de comprendre et de se réapproprier sa culture serbe, dont il n'a qu'une expérience de second ordre, alimentée par ce que ses parents lui ont raconté. « Faire comme », nous dit Gauthier, voilà ce à quoi s'adonne celui qui ne peut que s'imaginer une certaine réalité, pourtant fondatrice pour lui-même et sa famille. « Faire comme », c'est accepter qu'un décalage, une construction s'insère dans la réactualisation – un décalage que traque Gubash dans ses œuvres, une construction qu'il ne cherche jamais à nier, lui qui laisse toujours visibles les hors-scènes, les ficelles dans ses vidéos qui acquièrent ainsi une qualité « maison » plus proche du réel... ou non.

Titulaire d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM, **Anne-Marie St-Jean Aubre** contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle occupe un poste d'assistante à la direction à SBC galerie d'art contemporain en plus de travailler comme commissaire indépendante. À son actif, on trouve les expositions *Doux Amer* (2009), *Faire comme si...* (2012), *Autant en emporte le vent* (2012), un co-commissariat avec Guillaume La Brie et Véronique Lépine, *Tania Ruiz Gutiérrez*. Les figures du temps et de l'espace (2012).



Caroline Hayeur, *Amalgam: Danse, tradition et autres spiritualités*, 2004

Agence Stock Photo

Agence Stock : 25 ans d'histoires

Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal

Du 6 décembre 2012 au 6 janvier 2013

Le photojournaliste a l'œil vif, la gâchette rapide. Voilà pour le cliché. Or, en entrant dans l'exposition anniversaire de l'Agence Stock Photo à la maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, il était difficile de se défaire de ce préjugé. La salle d'exposition, dans sa version petit format, était remplie à pleine capacité. Pas un mur n'avait été laissé en blanc.

Pourtant, au gré de la visite, on se rendait vite compte que de clichés faciles, cette expo était exempte. Intitulée *25 ans d'histoires* – notez le pluriel –, elle assumait pleinement l'idée que le photographe de presse, même indépendant de tribune, voire à cause de cela, gagne à multiplier ses prises, ses points de vue, ses récits.

Le choix (délibéré?) de remplir l'espace d'exposition permettait de sortir plus d'une fois des sentiers battus. Le 11 septembre 2001? Oubliez Manhattan; c'est avec les habitants du Vermont qu'on se recueille. Les nuits rave, le festival de Saint-Tite ou, plus récemment, une Birmanie à peine ouverte aux étrangers, font partie de ces

sujets qui ont permis aux membres de l'agence de se distinguer.

Stock a été fondée à la fin des années 1980, à des millénaires du monde des médias d'aujourd'hui. Elle a disséminé ses reportages dans tout ce que le Québec comptait, et a compté depuis, de magazines et de journaux, mais aussi de publications internationales réputées. L'exposition ne raconte pas cette histoire de succès; les références aux parutions sont tues. Il se peut aussi que certaines des images n'aient jamais été publiées. Cela ne les rend pas pour autant moins pertinentes. Par cette expo, et depuis toujours, Stock a cherché à faire reconnaître au photojournalisme québécois un statut d'art, de souche humaniste, dans la lignée des Cartier-Bresson et Capa.

En cela, et par les très sommaires textes descriptifs qui accompagnent les images, *25 ans d'histoires* se distingue de toutes les expositions sur le photojournalisme. Pour une fois, les œuvres – n'ayons pas peur du mot – sont laissées à elles-mêmes. En fait, les quelques phrases présentes sont à ce

point écrasées au bas des images, qu'on ne cherche plus à les lire. Si le besoin de bien remplir la salle nous rapproche de la réalité de l'édition de presse – pas question de laisser un vide dans une page –, le peu d'importance accordé au texte nous en éloigne.

Douze photographes faisaient partie de la sélection : Benoit Aquin, Josué Bertolino, Normand Blouin, Laurent Guérin, Hubert Hayaud, Miguel Legaut, Horacio Paone, Jean-Eudes Schurr, Marie-Hélène Tremblay, Robert Fréchette, Caroline Hayeur et Jean-François Leblanc. Ce sont les trois derniers, parmi les plus connus du groupe, qui ont trié les corpus. En directrice artistique, Hayeur a opté pour une présentation sur bannières verticales, par thèmes et par années.

À coups de deux ou trois photos par bannière, ou davantage comme dans la mosaïque sur le chaotique Sommet des Amériques en 2001, le dernier quart de siècle passe en coup de vent. Le revoir à travers la douzaine de lentilles donne l'impression de revivre une sorte de best-of de l'époque. D'Haïti post-Duvalier en 1987 à Haïti sous les décombres en 2010, en passant par Oka, les émeutes post-coupe Stanley, la déroute financière en Argentine ou les questions environnementales, l'actualité dicte les reportages. Mais il n'y pas que ça. Des sujets hors actualité, moins reliés à une date et à un lieu précis, parsèment la rétrospective. Les séjours auprès des communautés autochtones, qui fondent la

signature Robert Fréchette, en sont parmi les meilleurs exemples. Son triptyque sur la réserve La Romaine, tiré d'un reportage réalisé entre 1987 et 1989, décrit une réalité de chasse et de solidarité, non sans laisser transparaître des cas plus sombres, comme la mort et l'alcoolisme.

Chronologique en grande partie, heureusement pas d'un bout à l'autre, 25 ans d'histoires aurait gagné à être montée par un commissaire extérieur. Les quatre banderoles consacrées au Printemps érable montrent certes des images inédites, ce conflit encore très frais à notre mémoire n'avait pas à figurer en surnombre. Caroline Hayeur et ses collègues semblent avoir manqué de recul. Ont-ils voulu éviter de froisser quelqu'un en n'incluant pas ses meilleurs coups de 2012?

À vouloir être exhaustive, la célébration prend le mauvais pli d'une manifestation type World Press Photo, qui ne hiérarchise rien, pour qui le gros plan d'un tireur embusqué équivaut à un gros plan d'une grenouille. Or l'un provient de l'urgence d'informer, l'autre de la patience de documenter. Prise entre ces deux pôles, Stock a néanmoins tiré souvent son épingle du jeu. Il aurait été intéressant qu'on nous le souligne autrement que par un méli-mélo.

Jérôme Delgado est critique d'art et de cinéma et pratique de manière parallèle la traduction. On peut le lire régulièrement dans les pages culturelles du quotidien *Le Devoir* depuis 2007,

ainsi que dans le magazine *Séquences*. En 2010, il a occupé la résidence « réflexion + écriture » du 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel de Granby. Diplômé en histoire de l'art de l'Université de Montréal, il est membre de l'Association québécoise des critiques de cinéma depuis 2004.



Jean-François Leblanc, Jean-Bertrand Aristide prend le pouvoir en Haïti, 1991



Table de travail avec grande photo de la performance «Fluxus» de 1964, 1984, impression jet d'encre, 51 x 51 cm

Robert Duchesnay

Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et de Buckminster Fuller
Plein sud, Longueuil

Du 18 septembre au 27 octobre 2012

L'exposition que Robert Duchesnay propose au centre d'exposition Plein sud est composée de 30 photographies noir et blanc de 50,8 x 50,8 cm. Si ce choix esthétique tend à favoriser l'idée d'unité de l'ensemble, il convient néanmoins de préciser que l'on est en présence de deux corpus d'œuvres différents. D'ailleurs, le déploiement des images ne suit pas un développement symétrique de l'espace et un vide laissé au mur signale la coupure entre les deux séries d'œuvres. La première que l'on aperçoit est celle consacrée à la documentation de l'abandon et du délabrement de l'œuvre de Buckminster Fuller réalisée pour Expo 67 et devenue par la suite la Biosphère, dont le photographe s'est évertué à documenter les états successifs entre 1983 et 1995. Cette section de l'exposition, qui est désignée par l'artiste comme l'anti-studio, propose uniquement des prises de vues réalisées lors de l'année 1984. La seconde série, correspondant à la section dite du studio de l'exposition, est constituée de prises de vues réalisées lors d'une visite du bureau-atelier de Joseph Beuys à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1984. On retrouve aussi dans l'espace de la galerie trois sculptures, dont la nature peut apparaître assez énigmatique au visiteur. Si l'on peut facilement reconnaître qu'il s'agit d'éléments provenant du site de la Biosphère, on perçoit certains d'entre eux sur les photographies au mur, leur fonction dans la salle d'exposition est beaucoup moins claire. Le mode de présentation dans l'espace, que ce soit l'usage du socle bas ou l'appui directement au mur, semble

impliquer qu'il ne s'agit pas de simples artefacts témoignant de la décrépitude de leur lieu d'origine, mais de quelque chose de l'ordre du ready-made ou de la sculpture minimale.

De la même façon, un autre élément interpelle et intrigue le visiteur qui pénètre dans la salle : une bande jaune qui a été placée au sol et qui impose une distance entre le regardeur et les œuvres accrochées aux murs. Bien que ce type de marquage de l'espace se retrouve à l'occasion dans l'espace muséal, il faut reconnaître qu'il est particulièrement rare dans les lieux d'exposition consacrés à l'art contemporain. Il est intéressant de noter que si cette ligne nous éloigne du mur, elle nous repousse en quelque sorte vers le centre de la pièce, dans l'espace des « objets », qui, eux, n'ont pas droit à ce mode de protection. Il faudrait donc admettre qu'au-delà de sa pseudo-fonction de sécurité, cette ligne a pour rôle de déterminer le lieu, de le prendre en charge et d'imposer le mode de relation entre les objets exposés, sorte de clé de lecture.

Ainsi, l'éloignement physique des épreuves papier n'est pas simplement une confirmation du caractère précieux des tirages, mais pourrait aussi être lu comme une affirmation de leur valeur d'aura, une sorte de commentaire des thèses de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique. De la même façon, le jeu sur l'opposition de deux modes d'indicialité, soit celui inhérent à la photographie et celui propre au photographique, pourrait être envisagé comme une réflexion plastique ayant pour sujet les