

Unpacking Serge Clément's Library Déballer la bibliothèque de Serge Clément

Zoë Tousignant

Number 98, Fall 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72979ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tousignant, Z. (2014). Unpacking Serge Clément's Library / Déballer la bibliothèque de Serge Clément. *Ciel variable*, (98), 46–53.

Unpacking Serge Clément's Library

ZOË TOUSIGNANT



I travelled to Quebec City to see Serge Clément's exhibition *Constellations* on a snowy Sunday afternoon in April. I had little prior knowledge of the show, presented at VU, centre de diffusion et de production de la photographie from March 21 to April 20, 2014, save for its basic idea: to showcase Clément's collection of photobooks. Upon entering the artist-run centre's main gallery, I quickly realized that something unusual had been mounted – that the exhibition provided an unexpected and potentially illuminating experience of the photobook.

Four display cases featuring some fifty books were positioned at regular intervals around the room. As the gallery assistant graciously informed me, each of these display cases was thematically divided in two. The first included a group of photobooks that had a crucial impact on Clément in the early stages of his career, and another group that influenced its development. The second case presented books that address the notion of fiction and its place within reality, and others that make use of the vernacular photograph as material and inspiration. The third

Déballer la bibliothèque de Serge Clément

Par un dimanche d'avril enneigé, je suis allée à Québec découvrir *Constellations*, l'exposition de Serge Clément présentée du 21 mars au 20 avril 2014 chez VU, centre de diffusion et de production de la photographie. J'en savais peu de chose, en dehors de son idée centrale : montrer la collection de livres photographiques de Clément. Dès mon entrée dans la galerie principale du centre d'artistes, j'ai noté le caractère inhabituel de cette présentation – l'exposition offrait une expérience inattendue et potentiellement éclairante de l'ouvrage photographique.



Constellations, exhibition views / vues d'exposition, Centre VU Québec, 2014

brought together publications on the ideas of cultural identity and self-representation, and the last combined books addressing the theme of nature and agriculture with others having to do, in one way or another, with pigs.

Although the majority of the photobooks were displayed closed, a “constellation” of thirty-four photographs hung on the gallery wall reproduced double-page spreads from a selection of the books under glass. Joining these two central components of the exhibition were items disposed disparately around the room – for example, a 1972 photograph from John Max’s *Open Passport* series hung beside a pamphlet from its original exhibition; a stack of books of self-portraits by Lee Friedlander stood alongside a self-portrait by Clément from 1977; a facsimile of Daido Moriyama’s 1972 *Shashin yo Sayonara* (Farewell Photography) was available for consultation; and films revealing, in the manner of a flipbook, Michael Snow’s 1975 *Cover to Cover* and Erik Kessels’s 2007 *In Almost Every Picture* #6 were playing. Proximity to such a rich array of publications – titles spanning

Quatre vitrines horizontales contenant une cinquantaine de livres étaient disposées harmonieusement dans la pièce. L’assistant de la galerie m’expliqua aimablement que chaque vitrine se divisait en deux thèmes. La première comprenait ainsi un ensemble de livres photographiques ayant eu un impact crucial sur Clément au début de sa carrière ainsi qu’un autre groupe d’ouvrages qui avaient influencé son développement. La deuxième vitrine présentait des livres examinant la notion de fiction et sa place dans la réalité, de même que d’autres qui utilisaient la photographie vernaculaire comme matériau et comme inspiration. La troisième réunissait des publications abordant l’identité culturelle et l’autoreprésentation, tandis que la dernière jumelait des ouvrages sur la nature et l’agriculture à des livres consacrés aux cochons sous une forme ou une autre.

La majorité des livres étaient présentés fermés, mais une « constellation » de trente-quatre photographies s’épalaient sur le mur de la galerie, reproduisant des doubles pages de certains des livres en vitrine. À ces deux composantes centrales de l’exposition



from the 1960s to the present, produced in Germany, France, Japan, the United Kingdom, the United States, Canada, and elsewhere – provoked a strong desire to take these objects in my hands, one by one, and while away what remained of the afternoon by exploring their insides. With my desire unfulfilled due to their presentation under glass, a series of questions began to form in my mind. What kind of experience is the viewer meant to have with these books? What is the story being told by their combination? Have we reached a point in the recognition of the photobook as a creative form at which the object's symbolic potential can eclipse its use? My sense, at least, was that by transforming the object from one that is handled and “read” into one that is perceived from afar, the exhibition was making an important statement regarding the new status of the photobook within photographic history.

Prelude to the Exhibition. I met Serge Clément and Alexis Desgagnés, the exhibition's curator, on a sunny Sunday afternoon in Montreal a few weeks later.¹ They generously answered my questions and gave me insight into why they felt the project was important to undertake.

Clément has been interested in the photobook – as both an art form and an object of consumption – for over thirty years. Yet, as he described it, it is only in the past ten years that, with the publication of several comprehensive international and regional histories of the medium, his interest has taken a more formal turn: “It's only over the past ten years, since publications have appeared that say ‘these books are important,’ that I've come to realize that actually, in spite of myself, I'm a collector. In fact, I don't really feel I'm a collector – it's rather that I'm

s'ajoutaient divers éléments répartis dans la salle : ainsi, une photographie de la série *Open Passport*, réalisée par John Max en 1972, était accrochée à côté d'une brochure provenant de l'exposition originale; une pile de livres d'autoportraits de Lee Friedlander accompagnait un autoportrait de Serge Clément datant de 1977; un facsimilé de *Shashin yo Sayonara* (Adieu à la photographie) de Daido Moriyama était disponible pour consultation; et l'on projetait deux films révélant, à la manière d'un folioscope, *Cover to Cover* (1975) de Michael Snow et *In Almost Every Picture #6* (2007) d'Erik Kessel.

La présence d'un éventail de publications aussi riche – des titres parus depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, en Allemagne, en France, au Japon, en Grande-Bretagne, aux États-Unis, au Canada et ailleurs – suscitait un désir de les prendre une par une, et de passer le reste de l'après-midi à explorer leur contenu. Leur inaccessibilité s'opposant à mon désir, j'ai été amenée à me poser plusieurs questions. Quel type d'expérience le visiteur est-il censé vivre par l'intermédiaire de ces livres? Quelle histoire leur association nous raconte-t-elle? Avons-nous atteint un point dans la reconnaissance du livre photographique comme forme créative où le potentiel symbolique de l'objet éclipse son utilisation? Du moins, il m'apparaissait qu'en transformant un objet manipulé et « lu » en un objet regardé à distance, l'exposition faisait une déclaration significative sur le nouveau statut du livre photographique dans l'histoire du médium.

Prélude à l'exposition. J'ai rencontré Serge Clément et Alexis Desgagnés, le commissaire de l'exposition, par un dimanche après-midi ensoleillé à Montréal, quelques semaines plus tard¹. Ils ont généreusement répondu à mes questions et m'ont parlé



fascinated by certain approaches, certain quests, and by the power of the photographic language.”

Whenever Clément went to VU to work in the centre’s dark-rooms, he would bring books and share them with colleagues on site, among them Desgagnés. As he related, “We’d been discussing it for years. . . . It was one of the points of contact between Alexis and me. For a number of reasons – some similar, some different – we were both interested in the photobook and what it was becoming.”

Desgagnés’s fascination with the photobook has also been formalized by the genre’s rapid rise in popularity in recent years, and he has written several essays reflecting on this very phenomenon.² As a member of VU’s administrative staff for over five years and the centre’s artistic director from 2012 to 2014, he is also invested in promoting the form at an institutional level. He firmly believes that it is still too undervalued in Quebec: “In Quebec, in the visual arts, most books are monographs. If you want to publish a book in the visual arts, because of the way the funding programs are structured it has to be conceived as a promotional tool. In my view, this is completely incompatible with the notion of an art book as a creative form in its own right.”

The crux of the problem with the current monograph-centred funding programs in Quebec is their requirement of substantial textual, didactic content; books that are exclusively image-based or in which text is used predominantly as a creative device are rejected outright. Disparaging the limitations of such programs, Clément added, “The monograph has its place, but it should not be the only type of book. . . . I think there are other aspects to the photobook.”

des raisons pour lesquelles il leur avait semblé important de monter ce projet.

Clément s’intéresse au livre photographique – à la fois comme forme artistique et comme objet de consommation – depuis plus de trente ans. Pourtant, explique-t-il, c’est seulement au cours de la dernière décennie, avec la parution de plusieurs histoires internationales et locales du médium, que son intérêt a pris un tour plus formel :

« C’est seulement au cours des dix dernières années, depuis la publication d’ouvrages disant “ces livres sont importants”, que j’ai réalisé que j’étais un collectionneur malgré moi. En fait, je ne me sens pas vraiment collectionneur, je suis plutôt passionné par certaines recherches, certaines quêtes et par la puissance du langage photographique. »

Chaque fois que le photographe allait chez VU utiliser une chambre noire, il apportait des livres pour les montrer à ses collègues, dont Desgagnés. « Cela faisait des années qu’on en discutait. [...] C’était un des points de rencontre entre Alexis et moi. Tous les deux, pour des raisons différentes et semblables, nous étions intéressés par le livre photographique et ce qu’il devenait. »

La fascination de Desgagnés pour le livre photographique a également été validée par la récente hausse de popularité du genre, et il a consacré plusieurs essais à ce phénomène².

Parallèlement, en tant que membre du personnel administratif de VU pendant cinq ans et directeur artistique du centre de 2012 à 2014, il a œuvré à la promotion du genre au niveau institutionnel. Il est convaincu qu’il est encore trop sous-évalué au Québec :

« Au Québec, en arts visuels, la plupart des livres sont des monographies. Les programmes de subventions sont structurés de telle sorte que, si l’on veut faire un livre en arts visuels, il faut



Speaking on the distinctiveness of the form specifically with regard to the exhibition as a medium of artistic expression, Clément recounted, “I’ve been making photobooks since I first started exhibiting. To begin with they stayed a bit closer to the kind of narrative I established in my exhibitions, but in the 1990s I began publishing them and perceiving them as different entities. Also, at around the same time there was the whole push within institutions of the photograph-as-painting, the unique photograph with its art-historical references. I saw this as one form of photographic practice, but there’s another that speaks more of narration, and the book occupies this niche. In my practice, this is something that I first understood and then tried to concretize. I put my exhibitions together in a different way, and soon I was creating books that had far more images than the corresponding exhibition – but it was the same project. It was two different ways of thinking about the same project. And the book was something other than an exhibition catalogue.”

As Clément and Desgagnés explained to me, the exhibition shown at VU was thus perceived as a way not only of recognizing the validity of the photobook as a distinct form of artistic creation, but also of capturing the role that it has played in the work and career of a particular artist.

The Exhibition as Self-portrait. When Clément and Desgagnés first began to work on the exhibition, a process undertaken largely by jointly going through and shuffling Clément’s extensive library, they found themselves reverting to canonical, somewhat impersonal systems of classification based, for instance, on a book’s country of origin or date of publication. At one point, they decided that they wanted the exhibition to be not just another

l’envisager comme un outil de promotion. Pour moi, c’est absolument incompatible avec l’idée du livre d’art comme projet créatif à part entière. »

L’inconvénient majeur des programmes actuels d’aide financière est en effet d’exiger un contenu textuel et didactique substantiel, favorisant ainsi les monographies. Les livres qui sont exclusivement composés d’images, ou qui utilisent le texte comme procédé créatif, sont rejetés d’emblée. Déplorant les limites de ces programmes, Clément ajoute : « Les monographies ont leur place, mais il ne faut pas que ce soit la seule référence comme livre. [...] Selon moi, il y a d’autres enjeux dans le livre photographique. »

Pour souligner la particularité de ce genre comme mode d’expression artistique, notamment en ce qui a trait à l’exposition, Clément explique :

« Dès mes premières expositions, je faisais des livres photographiques. À l’origine, ils collaient un peu plus aux types de narration que j’établissais dans les expositions, mais, à partir des années 1990, j’ai commencé à les percevoir et à les publier comme des entités distinctes. Aussi, un peu à la même époque, il y a eu dans les institutions toute la poussée de la “photographie comme tableau”, la photographie unique avec ses références à l’histoire de l’art. Pour moi c’était une des pratiques en photographie, mais il y en a une autre qui parle plus du récit, et le livre occupe ce créneau. C’est quelque chose que j’ai d’abord compris, puis que j’ai essayé de concrétiser dans ma pratique. Je mettais les choses en forme différemment dans mes expositions, et rapidement j’ai commencé à produire des livres où il y avait beaucoup plus d’images que dans l’exposition correspondante, mais c’était le même projet. C’était deux façons différentes de réfléchir au même projet. Et c’était autre chose qu’un catalogue d’exposition. »

general history of the photobook, but a reflection of how Clément views the idiosyncrasy of his own collection – and, by extension, of his own career – today. As Desgagnés commented, “The subjective dimension became clear. I felt that if we were going to do something like this, it needed to be placed in a contemporary context and we had to acknowledge the subjectivity of the collector – who is also a photographer. So we began diluting the categories and integrating Serge’s subjectivity in different ways.”

I asked them whether the selection of books included in the exhibition also functioned as the record of a shared history for the generation of photographers who came of age in the 1960s and 1970s. Without discounting my suggestion, Clément reaffirmed that the selection process quickly became grounded in his life and experiences. “Pretty soon Alexis asked me which books were the most significant. I talked about Richard Avedon’s book, which came before *The Americans* by Robert Frank. It’s a highly critical, disturbing portrait of America. It’s a book that has played a crucial role in my life, in the fact that I continue to take photographs. I think it has contributed to the importance of photography in my life.”

The inclusion of John Max’s print and exhibition pamphlet was one example of the strategy of bringing forth the idiosyncrasy of the collection and the personal history that it traces. Seen by Clément when he was a young student, Max’s 1972 *Open Passport* show, by proposing a radical approach to photographic sequencing, also played a decisive role in his development. Reflecting on Clément’s collection as the site of meaning, Desgagnés mused, “Walter Benjamin speaks of the collection as the outcome of a deep desire to prevent things becoming dispersed in time and space – in other words, in history.³ So every collection necessarily depends on or springs from such a desire, experienced by someone who wished to impose coherence on diverse elements of history. And in this case the coherence is fundamentally related to the fact that the collector was not a photographic dilettante, but someone who was searching for something particular in the specific realm of photography.”

Clément’s own photobooks, however, were absent from the exhibition, for the simple reason that he did not wish to legitimize these works by inserting them into an “official” history of photography. Yet, he observed, just as his photographs often contain an element of self-portraiture without him actually being represented, the exhibition contained layers emblematic of that genre. “In a sense, this exhibition is like a palimpsest of the self-portrait in all its many forms. It’s as if each of the books is a self-portrait of the photographer who made it. There’s Lee Friedlander, who photographed himself; but also Michael Schmidt – when he photographed Berlin in *Waffenruhe*, it was a self-portrait; when Richard Avedon made *Nothing Personal*, it was a self-portrait; *The Americans* by Robert Frank – it’s a self-portrait of Robert Frank. *The Stage* by Donigan Cumming is so powerful that it’s also a self-portrait. It may seem almost related, since it’s an exercise in *mise en scène*, but in this project there is a level that belongs to self-portraiture. And just as photographers create portraits of themselves by photographing all sorts of things, so do I construct my self through the books I choose. There is something of me in this process, just as there’s

Ainsi, pour Clément et Desgagnés, l’exposition proposée chez VU permettait non seulement de reconnaître la validité du livre photographique en tant que forme distincte de création artistique, mais de rendre perceptible le rôle qu’il avait joué dans le travail et la carrière d’un artiste en particulier.

L’exposition comme autoportrait. Lorsque Clément et Desgagnés ont commencé à travailler sur cette exposition, processus qui consistait essentiellement, au départ, à passer en revue ensemble la vaste bibliothèque personnelle de Clément, ils se sont aperçus

Il était presque impossible d’offrir l’expérience de chacun des livres dans l’exposition. C’est une autre expérience, c’est l’expérience de la mise en rapport d’un livre avec tel autre, ou d’un ensemble de livres disposés sur une table. C’était ce sur quoi il fallait se concentrer, les liens entre les livres.

qu’ils avaient tendance à recourir à un système de classification canonique et relativement impersonnel, fondé par exemple sur le pays d’origine d’un livre ou sa date de parution. Puis ils ont décidé que l’exposition serait non pas une histoire générale du livre photographique classique, mais un reflet de la façon dont Clément lui-même percevait sa collection – et, par extension, sa carrière – aujourd’hui. Comme Desgagnés le note :

« La dimension subjective est apparue. Je me suis dit que si on avait à faire un projet comme ça, aussi bien qu’il soit ancré dans l’actualité et que nous assumions la subjectivité de celui qui collectionne, qui est photographe aussi. Alors, on a commencé à diluer les catégories, à intégrer la subjectivité de Serge de différentes manières. »

Je leur ai demandé si la sélection de livres présentée dans l’exposition fonctionnait également comme le témoignage d’une histoire commune pour la génération de photographes qui ont atteint l’âge adulte dans les années 1960 et 1970. Sans écarter ma suggestion, Clément a réaffirmé que le processus de sélection s’est retrouvé spontanément lié à sa vie et à ses expériences.

« Rapidement Alexis m’a demandé quels étaient les livres les plus signifiants. Je lui parlais du livre [*Nothing Personal*] de Richard Avedon, qui est venu avant *The Americans* de Robert Frank. C’est un portrait de l’Amérique qui est extrêmement critique, dérangeant. C’est un livre qui a joué un rôle essentiel dans ma vie, dans le fait que je continue à faire de la photographie. Je crois qu’il a contribué à l’importance que la photographie a prise dans ma vie. »

La décision d’inclure le tirage de John Max et la brochure de l’exposition fait partie des stratégies destinées à souligner l’idiosyncrasie de la collection et l’histoire personnelle qu’elle retrace. Clément était jeune étudiant lorsqu’il a vu l’exposition de John Max, *Open Passport*, en 1972 : cette approche radicale de la séquence photographique a également joué un rôle décisif dans sa propre évolution. En réfléchissant à la collection de Clément comme lieu de sens, Desgagnés fait remarquer ce qui suit :

an element of self-portraiture in my own practice. The photographer doesn't have to be present in the image for it to be a self-portrait. . . . It encompasses and unites diverse practices."

Experiencing the Photobook. My question regarding the nature of the viewer's intended experience of the photobook in the exhibition was posed toward the end of our interview. Clément responded, "It was practically impossible to offer the experience of each book in the exhibition. It's another experience, the experience of the relationship between one book and another, or among a group displayed on a table. These were the keys to concentrate on, the relations among the books."

While confessing his particular attachment to what one may call a first-hand, material experience of the photobook (especially in contrast to that provided by online publications), Desgagnés offered that the kind of frustration one might feel by not being able to consult the books on view is representative of a kind of fetishism of the image: "Why would people want so desperately to consult the books on display? Simply because we are all avid consumers of images, about which we have what amounts to a fetish. One of our goals was to assert clearly that the photobook can attain the status of an artwork. And by presenting the books in a way that prevents the visitor from reading them, we wished to create a frustrating experience that would trigger this fetishistic desire."

For Clément and Desgagnés, it was precisely because the exhibition did not allow for perusal of this rich collection that the validity of the photobook as a form of artistic creation was affirmed. But what it also raises, for me, is the question of

The photobook as a creative form at which the object's symbolic potential can eclipse its use? My sense, at least, was that by transforming the object from one that is handled and "read" into one that is perceived from afar, the exhibition was making an important statement regarding the new status of the photobook within photographic history.

whether there is not just one possible experience of the photobook – even, I would add, when they are individually handled and read. There is no "right" way to read a photobook, just as there is no "right" way to read an exhibition.

I think that this exhibition's originality lay partly in the fact that it translated one form of expression to another, thereby encouraging viewers to reflect on the distinct properties of each. Sharing his thoughts on the difference between these two modes of expression, Desgagnés added, "In my view, the photobook and the exhibition are two media for disseminating photography that are divergent rather than complementary; they're two entirely different modes of thinking. The book has a very evident narrative dimension, but when you try to create the same thing in space, you really need a space that is appropriate to creating an experience equivalent to that of a book. So you may as well

« Walter Benjamin parle de la collection comme résultant d'un désir ardent d'éviter que des choses se dispersent dans le temps et dans l'espace, bref, dans l'histoire³. Toute collection est donc nécessairement redevable ou tributaire d'un tel désir, porté par quelqu'un qui a voulu mettre en cohérence des éléments disparates de l'histoire. Et cette cohérence est absolument liée au fait que ce n'était pas ici un dilettante de la photographie, mais quelqu'un qui cherchait quelque chose de précis dans le champ particulier de la photographie. »

Les livres réalisés par Clément étaient cependant absents de l'exposition, pour la simple raison qu'il ne souhaitait pas légitimer ses œuvres en les insérant dans une histoire « officielle » de la photographie. Pourtant, il observe que, tout comme ses photographies contiennent souvent un élément d'autoportrait sans qu'il soit lui-même représenté, l'exposition contient des strates emblématiques du genre.

« Dans un sens, cette exposition est comparable à un palimpseste de l'autoportrait dans ses nombreuses formes. Pour moi, c'est comme si chacun de ces livres était un autoportrait du photographe qui l'a créé. Il y a Lee Friedlander, qui se photographie ; mais aussi Michael Schmidt, quand il photographie Berlin dans *Waffenruhe*, c'est un autoportrait ; quand Richard Avedon fait *Nothing Personal*, c'est un autoportrait ; *The Americans* de Robert Frank, c'est un autoportrait de Robert Frank. *The Stage* de Donigan Cumming est tellement fort que c'est aussi un autoportrait. Cela semble presque relié puisqu'il s'agit d'un exercice de mise en scène, mais, dans ce projet, il y a une couche qui appartient à l'autoportrait. Donc, comme les photographes créent un portrait d'eux-mêmes en photographiant toutes sortes de choses, moi, à travers le choix des livres, je me construis. Il y a quelque chose de moi là-dedans, comme dans ma pratique il y a aussi de l'autoportrait. L'autoportrait ne tient pas qu'à la présence du photographe dans l'image. La notion d'autoportrait [...] embrasse et unit différentes pratiques. »

Faire l'expérience du livre photographique. Ma question sur la nature de l'expérience du livre photographique que l'on souhaitait faire vivre au visiteur dans cette exposition fut posée vers la fin de notre entrevue. Clément répondit : « Il était presque impossible d'offrir l'expérience de chacun des livres dans l'exposition. C'est une autre expérience, c'est l'expérience de la mise en rapport d'un livre avec tel autre, ou d'un ensemble de livres disposés sur une table. C'était ce sur quoi il fallait se concentrer, les liens entre les livres. »

Tout en admettant son attachement particulier à ce que l'on pourrait appeler une expérience au premier degré, concrète, du livre photographique (notamment par opposition avec celle proposée par les publications en ligne), Desgagnés suggère que la frustration provoquée par l'impossibilité de feuilleter les livres exposés est représentative d'une sorte de fétichisme de l'image :

« Pour quelle raison veut-on à ce point consulter les livres exposés [...] ? Simplement parce que nous sommes tous d'avidés consommateurs d'images, à l'égard desquelles nous entretenons une espèce de fétichisme. Dans cette perspective, nous avions le souhait de dire que le livre photographique peut accéder au statut d'œuvre d'art. Conséquemment, en contrecarrant avec le dispositif de présentation la possibilité pour le visiteur de lire les



approach the exhibition space as an anti-narrative space, something much more abstract. And then it gets interesting, because you have an immersive visual experience.”

Remembering my own experience of the exhibition, I reflected that I had indeed felt immersed in a constellation – a constellation composed of images and objects whose role in the story has been central.

1 All quotations are from an interview with Serge Clément and Alexis Desgagnés conducted by the author on May 11, 2014, in Montreal. All translations are by the author. 2 See, for example, Alexis Desgagnés, “The Quebec Photobook: Thoughts on a History to be Uncovered,” trans. Käthe Roth, *Ciel variable* 97 (Spring–Summer 2014), 55–60; Alexis Desgagnés, “John Gossage – The Photobook: Reflections on Several Recent Projects,” trans. Käthe Roth, *Ciel variable* 95 (September 2013–January 2014), 62–66. 3 See Walter Benjamin, “Unpacking My Library: A Talk About Book Collecting,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt and trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 59–67.

Zoë Tousignant is a historian of photography and independent curator working in Montreal. She is a recent graduate of the PhD program in art history at Concordia University. Her research interests revolve around the dissemination of photographic culture, both historically and in the present.

livres, nous avons voulu faire naître chez lui ce désir fétichiste par l'intermédiaire d'une expérience frustrante. »

Pour Clément et Desgagnés, c'était précisément parce que l'exposition n'autorisait pas la consultation de cette riche collection que la validité du livre photographique en tant que mode de création artistique s'y trouvait affirmée. Pour moi, elle soulevait aussi la question de savoir s'il n'y a pas qu'une seule expérience possible de ces ouvrages – même, ajouterai-je, lorsqu'ils sont manipulés et lus individuellement. Il n'y a pas de « bonne » manière d'aborder le livre photographique, tout comme il n'y a pas de « bonne » façon d'aborder une exposition.

À mon avis, l'originalité de *Constellations* venait en partie du fait qu'elle transposait une forme d'expression dans une autre, encourageant ainsi les visiteurs à réfléchir aux propriétés distinctives de chacune. En partageant ses réflexions sur la différence entre ces deux modes d'expression, Desgagnés ajoute :

« Pour moi, le livre photographique et l'exposition sont deux médiums de diffusion de la photographie plus divergents que complémentaires, deux modes de pensée complètement différents. Le livre a une dimension narrative évidente, alors que, quand on essaie de créer la même chose dans l'espace, il faut vraiment avoir un espace adéquat pour arriver à quelque chose qui soit équivalent à l'expérience du livre. Donc vous pouvez aussi bien considérer l'espace d'exposition comme un espace anti-narratif, beaucoup plus abstrait. Et là, ça devient intéressant, parce que c'est une expérience visuelle immersive. »

En me remémorant ma propre expérience de l'exposition, je me suis souvenue que j'avais effectivement été « immergée » d'emblée dans une constellation composée d'images et d'objets dont le rôle s'est avéré essentiel à la dynamique de l'ensemble.

Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Toutes les citations sont extraites d'une entrevue conduite par Zoë Tousignant avec Serge Clément et Alexis Desgagnés le 11 mai 2014, à Montréal. 2 Voir par exemple Alexis Desgagnés, « Le livre photographique au Québec. Intuitions pour une histoire à déchiffrer », *Ciel variable*, n° 97 (printemps-été 2014), p. 54–60, et « John Gossage. Le livre photographique : considérations sur quelques projets récents », *Ciel variable*, n° 95 (printemps-été 2013), p. 54–60. 3 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Éditions Rivages, 2000, p. 41–57.

Zoë Tousignant est historienne de la photographie et commissaire indépendante. Elle vit à Montréal et a étudié à l'Université Concordia, où elle a récemment terminé un doctorat en histoire de l'art. Elle s'intéresse notamment à la dissémination de la culture photographique d'hier à aujourd'hui.