

CV Photo

Éditorial

Franck Michel

Number 41, Winter 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21289ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (print)

1923-8223 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Michel, F. (1998). Éditorial. *CV Photo*, (41), 4–5.

Éditorial

Au moment d'écrire cet éditorial, j'apprends que M. Claude Thibeault, jusqu'à présent conservateur de la collection de photographie au Musée du Québec, vient de perdre son poste. On se souvient qu'il y a quatre ans le Musée du Québec avait mis sur pied une collection dédiée exclusivement à la photographie et nommé M. Thibeault en charge de celle-ci. Le Musée du Québec avait alors démontré sa volonté de faire de la photographie un axe important de ses collections. Ce n'était que de la poudre aux yeux : moins de quatre ans plus tard, le poste de conservateur est aboli et les fonctions qui lui étaient associées sont transférées à la conservation des arts graphiques (dessins et estampes). Il est tout de même incroyable que l'une des institutions muséales les plus importantes de la province ait pu simplement envisager d'effectuer une telle « restructuration ».

Comment nos musées peuvent-ils faire aussi peu de cas de la photographie, qui occupe pourtant une place prépondérante en art contemporain et en art moderne ? Le plus souvent la photographie se trouve reléguée au département des dessins et estampes, comme c'est le cas au Musée des beaux-arts de Montréal et, à nouveau, au Musée du Québec. Quant au Musée d'art contemporain de Montréal, le problème est autre : peut-on séparer par discipline (peinture, sculpture, photographie, vidéo...) les productions contemporaines ? On peut poser la question, mais au MAC, elle semble être un prétexte pour ne pas acquérir de manière plus systématique des œuvres photographiques québécoises, alors que la photo au Québec est en pleine effervescence depuis les années soixante-dix. Nos musées n'ont apparemment ni la volonté ni les moyens d'une institution comme le Centre Canadien d'Architecture, dont j'ai déjà vanté dans ces pages la collection de photographie, ou encore d'une institution entièrement dédiée à la photographie comme la Maison Européenne de la Photographie, à Paris. La photographie n'a malheureusement pas la chance d'être partout aussi respectée.

Quand je vois le peu d'égards que nos institutions — et donc le ministère de la Culture — ont face à la photographie, j'ai honte. J'ai honte que nos musées soient aussi paresseux, j'ai honte que nos musées soient dirigés par des fonctionnaires apathiques, j'ai honte que nos musées n'aient pas de politiques d'acquisition cohérentes, j'ai honte que le ministère de la Culture traîne et remette continuellement au lendemain l'application d'une politique muséale pour l'ensemble des musées de la province (les documents de base ont déjà été préparés par la Société des musées québécois). Et je ne parle ici que des musées québécois : le cas du Musée canadien de la photographie demanderait un article à lui seul.

Bien triste, tout cela. D'autant plus triste que les artistes ne peuvent pas se rabattre sur les galeries pour vendre leur œuvres car, comme on le sait, le marché de la photographie au Québec s'avère pour ainsi dire inexistant. Alors, les photographes vont continuer à se battre et à remplir leur petit formulaire de la collection de prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec, en espérant que le jury leur soit favorable et qu'on leur achète une ou deux œuvres encadrées (transport et emballage non payés) pour une somme ridicule. Et la photographie va continuer de s'accumuler tout doucement dans des collections qui ne sont pas faites pour elle, sans aucune visée à long terme et — le plus grave — sans volonté de constituer un patrimoine photographique québécois. Voilà un débat complexe et primordial : nous aurons certainement l'occasion d'y revenir prochainement.

Dans cette livraison, nous abordons la suite de notre réflexion sur l'authenticité, commencée au n° 39. La question de l'authenticité est posée ici à travers ce que nous avons nommé « le paradigme du regard ». Les trois artistes que nous avons choisis, Georges Rousse,

As I was writing this editorial, I learned that Claude Thibeault, curator of the photography collection at the Musée du Québec, has lost his job. Four years ago, the Musée du Québec set up a collection dedicated exclusively to photography and appointed Mr. Thibeault to run it, showing its desire to make photography an important aspect of its collections. But this was simply an illusion: less than four years later, the position of curator has been abolished and its functions will henceforth belong to the graphic-arts (drawings and prints) curator. It is incredible that one of the most important museums in Quebec could even dream of such a radical “restructuring.”

How can our museums treat photography, which has a preponderant role in contemporary and modern art, so lightly? Most often, photography is relegated to the department of drawings and prints. This is so at the Musée des beaux-arts de Montréal and, once again, the Musée du Québec. At the Musée d'art contemporain de Montréal, the problem is different: can one segregate contemporary art production by discipline (painting, sculpture, photography, video)? At MAC this seems to offer an excuse not to acquire Quebec photographs more systematically, even though Quebec photography has been alive and well since the seventies. Apparently, our museums have neither the desire nor the means of institutions such as the Canadian Centre for Architecture, whose photography collection I have praised before in these pages, and the Maison Européenne de la Photographie, dedicated exclusively to photography, in Paris. Unfortunately, photography is not so well respected everywhere.

When I see the low regard that our institutions — and thus the Quebec department of culture — have for photography, I'm ashamed. I'm ashamed that our museums are so lazy, I'm ashamed that our museums are run by apathetic bureaucrats, I'm ashamed that the department of culture drags its feet and continually puts off application of a policy to all museums in the province (basic documents were presented almost two years ago by the Société des musées québécois). And it's not only Quebec museums: The Canadian Museum of Photography would take up an article on its own.

All of this is very sad. And it's even sadder because artists cannot fall back on galleries to sell their works, since, as we know, the photography market in Quebec seems to be nonexistent. So, photographers continue to struggle and to fill out their little Musée du Québec “art-bank collection” forms hoping that the jury will like them and purchase one or two framed works (transport and packing not included) for a ridiculous sum. And photographs will continue to accumulate, quietly, in collections that are not made for them, with no long-term plan, and — most seriously — without the desire to build a Quebec photography heritage. This is a complex yet essential debate: we will certainly have an opportunity to revisit it soon.

In this issue of *CVphoto*, we continue with reflections on the notion of authenticity begun in issue 39. The question is posed through what we have called “the paradigm of the regard.” The three artists whose work appears here, Georges Rousse, Jocelyne Alloucherie, and Eugénie Shinkle, recreate, via the photographic regard, spaces that are deployed as possible landscapes or architectures, engaging the viewer's regard to unveil a reality become fiction or, conversely, a fiction become reality. They disturb our perception of the real and, by this very fact (although it is not their main aim), question the value of the photographic document.

The French artist Georges Rousse, who was in Montreal this autumn (see interview with Marie-Josée Jean), is drawn to generally disused spaces, whose morphology he transforms either through a

Jocelyne Allouche, et Eugénie Shinkle, recréent par le truchement du regard photographique des espaces qui se déploient comme autant de paysages ou d'architectures du possible engageant notre propre regard pour que se dévoile devant nous une réalité devenue fiction ou, inversement, une fiction devenue réalité. Ils brouillent notre perception du réel et, par le fait même — sans pour autant que cela soit le but premier de leur démarche — interrogent la valeur de document de l'image photographique.

L'artiste français George Rousse, qui est venu à Montréal l'automne dernier (voir l'entrevue de Marie-Josée Jean), intervient dans des lieux en général désaffectés dont il transforme la morphologie, soit par une intervention picturale, soit en construisant une nouvelle structure à l'intérieur du lieu, créant des jeux de trompe-l'œil ou d'anamorphose en vue de les photographier. Chez Rousse, l'utilisation de la photographie est conventionnelle : elle documente et constitue l'œuvre finale. Ce n'est donc pas son utilisation qui est troublante mais ce qu'elle donne à voir, car c'est à travers la lentille photographique et à partir d'un point de vue unique que l'intervention prend tout son sens. Ce trouble résulte principalement du fait que l'image photographique place sur le même plan l'intervention et son contexte pré-existant, ce qui nous incite à croire à l'authenticité de l'espace que l'on voit. La photographie présente comme authentique un lieu qui ne l'est plus. Un jeu subtil sur les frontières du réel se dessine.

Jocelyne Allouche, elle, n'intervient aucunement dans l'espace, ni d'ailleurs sur le négatif ou le tirage. La photographie devient fictive seulement par le choix du point de vue et d'une lumière du jour finissant. Elle photographie en noir et blanc des silhouettes d'édifices en contre-jour, créant des images à la limite de l'abstraction, où la référence au lieu de prise de vue s'estompe dans l'ombre. Ici la photographie ne décrit plus, elle raconte des fictions architecturales qui deviennent autant d'espaces de contemplation.

Chez Eugénie Shinkle, on retrouve également cette volonté de créer un espace de la fiction, mais dans ce cas-ci, il est conçu à posteriori. Il n'est pas créé par le choix d'un point de vue et d'une lumière spécifique, ni par la modification d'un lieu, mais plutôt après les diverses étapes du processus photographique, par le collage ou l'accumulation de nombreux fragments d'un ou de plusieurs paysages dans une même œuvre. Le paysage ainsi reconstruit devient un nouveau paysage, un paysage du possible aux multiples points de vue.

Pour compléter ce deuxième dossier, nous avons également invité Francine Dagenais, critique et théoricienne de l'art montréalaise, à réfléchir sur la notion d'authenticité. Dans le texte qu'elle nous propose, elle livre ses réflexions, souvent alarmantes, sur la disparition de l'authenticité et ses conséquences éventuelles, à travers l'analyse de l'œuvre de certains artistes et auteurs contemporains, de faits de sociétés ou d'objets de consommation. Un texte et un sujet à méditer — longuement.

Franck Michel

pictorial intervention or by constructing a new structure within the site, creating trompe-l'œil or anamorphosis effects, which he then photographs. With Rousse, use of the photograph is conventional: it documents and constitutes the final work. Thus, it is not his use that is confusing, but what we are given to see, since it is through the photographic lens and from a unique point of view that the intervention takes on meaning. This confusion arises mainly from the fact that the photographic image places the intervention and the pre-existing context in the same frame, which leads us to believe in the authenticity of the space we see. The photograph presents as authentic a place that no longer is so, proposing a subtle play on the frontiers of the real.

Jocelyne Allouche intervenes neither in the space, nor in the negative or the print. The photograph becomes fictional only through the choice of the point of view and the light of the ending day. She photographs, in black and white, silhouettes of backlit buildings, creating images on the verge of abstraction, in which the reference to the site of the point of view is blurred in shadow. Here, the photograph no longer describes, it recounts architectural fictions that become spaces of contemplation.

With Eugénie Shinkle, we also find a desire to create a fictional space, but in this case it is designed a posteriori — not through the choice of a point of view, or lighting, or site modification, but through various steps in the photographic process, through collage or the accumulation of many fragments of one or several landscapes in a single work. The landscape thus constructed becomes a new landscape, a landscape of the possible from many points of view.

To complete this issue, we asked Francine Dagenais, a Montreal art critic and theoretician, to reflect on the notion of authenticity. She writes of the alarming disappearance of authenticity and its eventual consequences, through an analysis of the works of contemporary artists and authors, for society and objects of consumption. This provocative text bears several readings and long thought.

Franck Michel

Translation: Käthe Roth



Lutz Dille: Young Couple Looking at Slides(MOMA), New York City, 1959

November 29, 1997 to
January 10, 1998

January 17, 1998 to
February 14, 1998

February 21, 1998 to
March 21, 1998

**Irene Fay
Blue
Lutz Dille**

STEPHEN BULGER GALLERY

700 Queen Street West Toronto Canada M6J 1E7
Phone: (416) 504-0575 Fax: (416) 504-8929
Email: sbulger@interlog.com