

## Intervention



# Actualité : je vais vous raconter une histoire!

Jean Tourangeau

---

Volume 1, Number 4, 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57640ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Tourangeau, J. (1979). Actualité : je vais vous raconter une histoire!  
*Intervention*, 1(4), 23–27.

# Actualité: je vais vous raconter une histoire ! <sup>1</sup>



## **Ecrire c'est se faire voir''**

**Nicole Brossard**

L'objet de la photographie est-il d'inscrire que tout phénomène visuel peut être reproduit? Ou plutôt, le médium photographique exprimerait son propre code, un langage qui ne référerait qu'à ses définitions optiques? Ainsi la description d'un objet, ici la photo, propose un faire dont la mise en acte actuelle découvre à peine les sens sous-jacents. La construction conceptuelle du report photographique manifesterait en ce cas un double effet: la volonté esthétique qui s'en dégage en plus d'imager l'apparence de données formelles assimilées culturellement. Le collage de ces deux actions, de ces deux jeux de réalité, renvoie-t-il à une même vision du réel photographié?

L'oeuvre en ce sens agirait dans sa capacité d'énoncer les signes de ces relations plus ou moins équivalentes dont le primat est d'illustrer le canal où est transmis l'ensemble des contours du sujet de la photographie. A partir d'un choix d'une prise de vue, le sujet-intervenant qui signe l'oeuvre qui en découle, désire y être vu comme la trace et la destination de l'action dont il s'est investi à titre de support mental. Encore là, double indication envoyée au sujet-percevant qui regarde l'oeuvre. Le moyen, toujours la photo, nous rapporte cette situation peu claire si on analyse de près ce qui a semblé jusqu'à maintenant être l'objet de la photographie: "netteté et reflet concret du monde". (2)

## **Qu'est-ce que faire de la photo?**

Devant nous vont circuler trois possibi-

lités (trois "genres" si vous préférez), il s'agit des oeuvres de Raymonde April, Pierre Gosselin et Serge Murphy. Les images projetées montrent par leur cadrage et leur composition, une articulation de type frontal dont l'assemblage revient à dire que sans celui-ci, il serait question d'une autre image. . .

En effet, ces intervenants utilisent le mur-mur d'une galerie par exemple - à titre de support. L'oeuvre est essentiellement tributaire de ce dernier: les éléments qui constituent l'oeuvre sont agencés directement sur le mur en plus de reprendre, par la mécanique de leur regroupement, les orientations du lieu où l'image globale est mise en place. (3)

La photo, dans le cas qui nous occupe, mettrait en scène son lieu d'accrochage et sa présentation formelle forçant en cela l'oeil à lire le mur comme une surface, au lieu de lire l'oeuvre comme sur-

face.(4) Par conséquent la photo en tant que telle révélerait les moteurs des fonctions de l'oeil. On obtient la photo par de la lumière. Dans la chambre noire, celle-ci s'infiltrerait parce qu'on en déclenche son ouverture. Aussi la métaphore utilisée nous apprend-elle (niveau de lecture associative, du langage photographique à l'image de l'écrit) que l'objet de la lumière est de rendre visible l'invisible.(5)

Le travail du vouloir - faire de la photo - existe par son résultat concret. Or ce qui y est représenté détermine de fait le désir de celui qui réalise l'image en nous ouvrant à notre action à nous: arrêter, regarder pour y lire, y chercher autre chose qu'elle-même (. . . nous-même, comme nous le verrons). Ce qui est formulé devant nous: une attitude scripturale dont l'ordonnance veut instituer la chaîne communicative qui lui permet de prendre corps et par ce biais, dire sa signification.

April, Gosselin, Murphy parlent d'un environnement physique connu dont l'élaboration linéaire correspond aux éléments constitutifs du médium photographique qui, chez ceux-ci, met en question le système perceptif visuel. Chacune de leur hypothèse (picturale?) spécifie par ailleurs que la connaissance du sujet qui a conçu ces images et/ou réalisé le rendu, la photographie ou l'environnement photographique, devient nécessaire pour que celui qui regarde ces travaux sorte du contexte du faire de manière à se relier au passage communicatif entrepris.

### Comment fait-on de la photo?

Le balancement entre ces deux possibles(6) rend visible conséquemment l'opération de voir la photo dont le caractère premier a toujours semblé être de reproduire du réel. Dans le cas de April, Gosselin, Murphy, c'est l'image qui est stipulée non comme un résultat plutôt comme un acte qui s'autoreprésenterait. L'image n'est valorisée que parce qu'elle s'oppose à la photographie de type traditionnel en prononçant le portrait symbolique de toute oeuvre qui finalement ne parle que du miroir. L'idée de ce fait est plus forte puisque c'est au moyen des associations imagières et de la courbe narrative qu'une physiognomie est nommée. Aucune fidélité au niveau de la

perspective, des proportions et des ombres. L'opposition des plans - le mur devient surface au lieu de la photographie - provoque une nouvelle manière de voir au niveau de la figure totalisante.

Quand April joue sur le connu que nous possédons du paysage, la vue perspectiviste s'offre comme une lecture en soi en plus de présenter un autre versant: que se passe-t-il que je ne comprends pas tout de suite, quelque chose ne fonctionne pas. Quand Gosselin dresse à l'intérieur d'un encadrement exécuté à partir du ruban-cache, une série d'images appartenant à la même suite signifiante - images de saints et de saintes par exemple - il tend à signifier comme élément moteur de la perception les rapports formels différenciés au niveau du matériau et des orientations de lecture dont le sens est produit par le fait qu'ils et qu'elles sont réunis. Quand Murphy utilise des photos coupées de leur origine - la signification de la prise de vue - il indique que les constantes picturales qu'il emploie - non-surface/matériau/axe - informent celui qui regarde d'un investissement: qui a-t-il derrière?

Le point de vue énoncerait non seulement l'emplacement, le contexte du visionnement, mais encore les ressorts du procédé, la voie qu'il faut suivre pour comprendre à la fois la manière de celui qui travaille et à la fois ce que recèlent les moyens mis en parallèle.

Nous retrouvons dans le faire des marques - grain/teintes - dont les formes symbolisées transmettent un message (la transmission même de ce qu'est la transmission) qui amplifie ces valeurs descriptives. April, Gosselin, Murphy inventent le comment de la photo comme un document permanent de l'histoire de celle-ci, de l'histoire de la vision et de leurs histoires personnelles accentuées par un éclairage qui ne produit qu'une imitation du médium photographique. La photo est le réel, non pas dans la capacité de refléter le monde, plutôt dans son désir de traduire une nature cadrée où l'histoire se raconte histoire.(7)

### Raymonde April(8)

L'oeuvre de Raymonde April fait appel principalement à trois types de for-

mats: le format élémentaire 5''X7'', un format lié à l'intention de départ 16''X20'' et un format qui tend à uniformiser la surface vers la planéité de celle-ci, soit le regroupement de quatre photos au format élémentaire ou encore douze de celles-ci. Seules les photos regroupées par groupe de quatre sont virées au rose ou au vert tandis que l'ensemble de sa production se base sur la dualité noir/blanc.

Les premiers ensembles exécutés par Raymonde April s'échafaudent par l'assemblage de douze photographies de format élémentaire, la gauche proposant une portée naturaliste ou environnementale tandis que la droite en analysait le contraire, des portions du portrait d'un humain. La lecture de l'oeuvre, c'est-à-dire du collage des douze photographies, s'effectuait par tranche verticale de six puisque l'axe centrale divisait le rectangle visuel par le sens général provoqué par la tranche de gauche face à celle de droite. Or chacune des photographies, malgré que le sujet de la tranche tendait à l'uniformité au niveau de la surface et au niveau du contenu projeté, fragmentait la réalité figurée par l'approche différenciée de chacune d'elles de la question de la profondeur perspectiviste et des valeurs chromatiques mises en jeu.

A la suite de cette recherche, Raymonde April proposera un ensemble narratif, c'est-à-dire une suite de photographies formant oeuvre, en s'appuyant sur un inventaire de sujets pris directement comme coupe de réalité (télévision, chemise, route, grille, etc.) accompagnés de textes. D'une part cette série de textes, à chaque fois différents, était placée selon un ordre pré-déterminé. D'autre part, les photos elles-mêmes s'ordonnaient selon un plan établi à partir d'une combinatoire - la place de l'une changeait avec la place de l'autre, donc toujours les mêmes - et perceptible uniquement en fonction de la durée du visionnement de l'ensemble. Le lieu d'accrochage en déterminait le sens, les lectures virtuelles par exemple et la signification inhérente, une sorte de journal intime écrit selon ce que les photos donnaient à voir et selon ce que les textes en permutaient. Ainsi notre perception de l'ensemble variait selon l'espace choisi de la galerie.



divers éléments matériels comme du papier, du plastique, etc. Le second phénomène optique est produit par l'assemblage d'éléments variés (identiques à l'item précédent) davantage texturés, posés sur des couvercles de boîtes de carton, retenus en arrière-plan par un bout de carton de même et enveloppés par une feuille de plastique qui nous empêche de voir nettement les éléments constitutifs de l'objet tridimensionnel.

Ce sont les orientations provoquées par la mise en place des bâtonnets, principalement à la verticale ou se répétant les uns après les autres en diagonale, qui nous font percevoir d'une part, les interactions linéaires des éléments des installations et d'autre part, de cause à effet, que chacune de celles-ci inventorient des questions proprement picturales. Le format restreint, un carré virtuel par la longueur des bâtonnets de métal et un carré réel par les couvercles de boîtes de carton, a tendance à encadrer la lecture de l'oeuvre au niveau de ses éléments constitutifs puisque même le format en est tributaire. Les objets bidimensionnels finalement suggèrent, par ces derniers, une profondeur de champ qui tend alors à les élargir vers une dialectique tridimensionnelle.

Or l'action immédiate de l'objet bidimensionnel est de nous révéler les appuis formels de celui-ci par les vides de la composition et de la matière, ici le mur blanc de la galerie. Ce rapport spatial - avancée/recul/planéité/profondeur - est repris par les objets tridimensionnels dont l'arrière-plan est un bout de carton (même matière que le support, le fond qui soutient les éléments constitutifs) dont les limites sur la largeur égalent celles du couvercle; ce bout de carton servant finalement d'appui, comme le mur, amplifié par sa situation en plan terminal de l'objet. Aussi les surfaces bidimensionnelles sont-elles des non-surfaces.

A partir de ces rapports géométriques et des éléments, ou matériels, ou picturaux, qui façonnent une esthétique de la répétition, Murphy entreprendra une étude approfondie de la question de la surface. En utilisant toujours du plastique (le sac à ordures passe d'objet interne à valeur d'appui) qu'il tend sur les murs de la galerie en

On s'aperçoit en ce cas qu'il s'agit d'une exploration mentale qui inscrit comme à - priori la question de la portée de la chaîne signifiante en nous lorsque nous regardons un objet qui rend compte d'objets. Aussi April constituera-t-elle ultérieurement un encadrement spatial de quatre formats élémentaires qui amplifie les lectures virtuelles diagonales. La narration ici devient forme intégrante puisque l'écriture est copiée sur un bout de papier déchiré posé sur la photographie. Le fait cependant de virer au rose ou au vert certaines vues frontales ou en plongée, nous amène à percevoir davantage ce que la photographie révèle comme ressorts sous-jacents. A compter d'un espace encadré, un rectangle visuel symétrique, les textes collés en arrivaient à créer des inversions linéaires et de plans produites uniquement par l'effet qu'ils contenaient intrinsèquement.

Les rapports narratifs - le lien texte/image - articule une double présentation, le langage écrit proposant une lecture arbitraire pendant que l'image pose une prise de vue sélectionnée mais ouverte. La narration, on le cons-

tate, équivaldrait chez April à la démonstration que toute histoire est double, autrement dit que l'image comporte une histoire formelle que l'histoire du sujet de l'oeuvre prend en charge. Donc nous aurions affaire dans sa production actuelle à un transfert, à un désir d'identifier l'histoire qui est racontée puisque celle-ci ne fait qu'intituler l'histoire du sujet-intervenant lui-même. Ces dernières productions, en 16" X 20", ne nous disent pas seulement que le format en s'agrandissant est devenu une métaphore (le passage de l'espace de la galerie à son propre espace). Plus encore car le texte et l'image se juxtaposent et se fondent selon l'intention de départ puisque Raymonde April s'auto-représente.

### Serge Murphy (9)

Les installations de Serge Murphy inscrivent une figure obsédante à partir du plastique et de l'image que nous avons de ce dernier lorsqu'il est tendu verticalement sur un mur ou lorsqu'il enveloppe, voile, des objets tridimensionnels.

Ces propositions situent d'emblée deux positions: le bidimensionnel face au tridimensionnel. Au premier phénomène optique sont utilisées des images prises dans des revues ou des catalogues, des photos découpées, retenues toutes deux par du ruban-cache noir émaillé et des bâtonnets de métal de couleur bronze auxquels s'ajoutent

découpant ses côtés - ce qui le rend en aplat - il se servira des éléments matériels employés antérieurement de façon à susciter de nouvelles questions toujours à compter de la même préoccupation d'économie de moyens. Le bâtonnet de métal de couleur bronze sert à préciser, par sa mise en place à l'extérieur de la surface notamment, non plus les orientations linéaires simples, plutôt à actualiser des questions picturales élargies comme la symétrie, l'asymétrie, etc. Seuls certains gestes jaunâtres à l'acrylique s'ajoutent pendant que le papier devient plus une forme qu'un moyen de révéler la matière et les plans.

Donc jeux de formes placées à l'extérieur de la surface totalisante par du papier, des photos, des matières et jeux de formes architecturés par la surface elle-même découpée à l'inté-

rieur (de la photo découpée à la surface découpée en notant plus que le passage: les photos sont maintenant déchirées). L'esthétique de la répétition produite par une économie de moyens vaut alors d'une oeuvre à une autre, d'une démarche précédente à l'actuelle.

### Pierre Gosselin (10)

Pierre Gosselin soumet son environnement physique à une interaction de type individuel en montrant à l'intérieur de ses environnements, ses travaux photographiques, ses performances, le sujet humain au centre d'un espace délimité que d'autres sujets humains transforment par leur situation statique identique que seule la mise en scène dramatique dynamise. On note chez lui la prédominance d'une méthode de travail cyclique, par exemple: des environnements humains qui, photographiés, deviennent quelques années plus tard des environnements plastiques car exposés comme tels en signifiant par la suite temporelle l'évolution de l'individu qu'il est au moyen d'une métamorphose des formants de sa pratique.<sup>(11)</sup>

Aussi avons-nous une référence spatiale perpétuelle donnée par une matière, le ruban-cache, qui entoure complètement les photographies qui, regroupées, forment un carré ou un rectangle et dont le ruban-cache en détermine la forme (passage du virtuel au réel). Or à l'intérieur il ne s'agit pas toujours de photos, plutôt des images - de saints et de saintes par exemple - ou encore, des matières comme des tissus. Cependant quand l'oeuvre est constituée de ces reproductions, Gosselin ne les mélange pas avec des photographies. Il signifie immédiatement par ce geste que nous sommes confrontés à deux réalités offertes par le processus de fabrication de l'image. Il construit par ailleurs des réalités extérieures perceptibles par leur encadrement dans la galerie et imagées par les matériaux qui encerclent les photographies (ex.: rideaux) ou signalent des associations au niveau des signifiés du sujet de l'oeuvre (photos de plage/sable).

Prises séparément, chacune des oeuvres détermine une séquence d'un moment de vie qu'il a vécu et dont l'environne-

ment reproduit sur la photo nous en indique l'émotion momentanée. Les photos le mettent lui-même en scène dans une action, un déguisement ou encore présentent des lieux de sa vie quotidienne que la lecture tend à focaliser par le passage du flou au clair, du lointain au rapproché, de l'habituel à l'intime. Les scènes extérieures s'opposeraient aux scènes intérieures par l'action projetée par le sujet-intervenant, plus active dans le cas d'un espace externe et plus théâtrale pour l'interne. Le processus de lecture de chacune des oeuvres est arbitraire par le jeu de la mise en place des photographies - vide/plein/séquences d'un mouvement/dramatisations - échafaudé à partir de la signification de l'action individuelle ou de l'environnement physique.

Si nous prenons une action isolée, sa performance, la même attitude passive prend forme puisque nous nous retrouvons dans un espace interne. Dans un décor élémentaire - transatlantique, cendrier - le sujet auto-représenté - Pierre Gosselin - fume lentement pendant que des phrases au ton intimiste sont entendues (l'instrument mécanique: un magnétophone). Pendant ce temps-là deux personnes placées face à face symétriquement sont assises à ses côtés, l'un encerclant de rouge des séquences de ces phrases reproduites sur une feuille de papier et l'autre numérotant des photos (déroulement chronologique). Ce dernier les reçoit d'une autre personne qui photographie à intervalles fixes - certains moments de phrases désignés à l'avance - Pierre Gosselin. A la fin de l'action, ces photos sont affichées sur le mur.

Le (ou la) photographe ici consacre un statut à l'artiste, celui d'être quelqu'un qui représente une certaine symbolique proprement individuelle et que par ce biais, ce quelqu'un doit être photographié (sorti du réel) à travers l'ensemble de ces gestes puisqu'il en est la seule représentation réelle. En poursuivant, étant donné le décor élémentaire, on peut se poser la question suivante: s'il n'y avait personne à l'intérieur de l'encadré visuel, y aurait-il une performance, une oeuvre, un espace? Et qu'en est-il de nous, assis dans ce lieu - une galerie ou un musée - qui ne faisons office que de voyeur. . .



## Posée(12)

A la suite de cette exploration possible dont la description langagière ici permet d'en visualiser certains éléments accentués, on peut se demander comment ce langage porte-t-il effet(s) et en quoi il est une interprétation individuelle. . .

Dans le cas de Raymonde April, j'ai opté pour un inventaire d'œuvres beaucoup plus large et réalisé pendant une période de temps beaucoup plus longue que chez les autres intervenants choisis. Par ailleurs, j'ai tenté d'analyser des productions qui se situent plus près de la question initiale posée, soit la photographie. En diffère largement ma préoccupation autour de l'œuvre de Serge Murphy dont j'ai illustré une autre question posée, soit celle de l'espace environnemental qui chez lui se présente sous la forme de non-surface. En définitive, le fait de travailler sur les travaux de Pierre Gosselin, me permet d'expérimenter combien il est nécessaire d'explorer de nouvelles lois descriptives - la performance - surtout dans ce cas précis où j'inscris une peu, celle de n'avoir pu fouillé aussi profondément que les autres son propre espace scriptural.

On aura remarqué d'autre part que des mots de vocabulaire identiques se retrouvent chez l'un ou chez l'autre de ces intervenants ou encore, qu'ils ont été utilisés dans des formes grammaticales qui en indiquent l'action ou la signifiante.

Ce texte redouble divers reflets, dont celui de la répétition. En effet, ce texte est tissé de desseins cachés comme pour montrer, par le médium écrit ou la courbe narrative, les moteurs sous-jacents de ce passage(13) entre les modes picturaux et la photographie y faisant voir ce qu'image l'écriture qui se destine à l'analyse. D'ailleurs l'analyse elle-même du désir qui me pousse à écrire cet article de façon à mon tour que j'écrive ma propre histoire, et par reflet ce qui n'est (naît) jamais dit, représente une sorte de biographie critique.

Jean Tourangeau

### — Photos Raymonde April

- (1) Extrait d'une communication donnée 18 avril 1979 à La Chambre Blanche intitulée **A soir, Jean Tourangeau va vous parler** dont ce chapitre reprend la première partie de trois.
- (2) Selon Gisèle Freund, **Photographie et société**, Seuil, Coll. Points, 224 p.
- (3) Transformation de cette dialectique spatiale chez Raymonde April à partir de ses travaux qui nomment comme somme reconnaissable l'auto-représentation.
- (4) Chez Raymonde April, cependant, la mise en scène d'un décor situationnel dans la photo tend à remplacer ce facteur perceptif à partir toujours de la poussée vers l'auto-représentation à l'automne 78.
- (5) Idée qu'il faut prendre à la lettre, la "bonne vieille idée poétique": que du noir, de l'obscur, jaillie la lumière, ou la lutte du créateur contre la matière.
- (6) "L'art et la vie sont deux objectivations de notre expérience humaine qui en retour y contribuent: la différence se situe au niveau de la présentation". Ian

Carr-Harris, **Une autre dimension**, catalogue de l'exposition par Mayo Graham, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1977, p. 21.

- (7) "Ce n'est que par la séparation de l'image de son contexte et par la manipulation de sa structure que nous pouvons parvenir à la compréhension de ce qui s'offre à notre regard". Bill Ewing, préface à l'exposition Robert Walker et Bill Jones/Ardèle Lister, Centre culturel canadien, 1978
- (8) Exposition particulière à l'atelier-galerie d'art photographique La Chambre Blanche du 12 janvier au 1 février 78 (La Chambre Blanche était alors située au 531 rue St-Jean) et exposition part. à La C.B. (226 est rue Christophe Colomb) du 4 au 22 avril 79.
- (9) Exposition particulière à la Chambre Blanche du 13 avril au 3 mai 78 (au 531 rue St-Jean) et expo. part. du 15 mars au 1 avril 79 à La Chambre Blanche (au 226 est rue Ch'istophe Colomb).
- (10) Exposition particulière à la Chambre Blanche du 12 au 31 oct. 78 (local actuel) et performance **Des mots et des gestes pour dire qu'on ne veut pas** présentée à La Chambre Blanche le 24 fév. 79 ainsi qu'au Musée d'art contemporain le 17 mars 79.
- (11) "Si l'artiste renonce à toute autorité esthétique, il permet à l'œuvre d'être ce que le spectateur veut qu'elle soit, d'être un succès ou un échec au niveau du spectateur. Et peu importe que ce soit un succès ou un échec puisque l'artiste profite de l'activité du spectateur aux prises avec l'œuvre". Les Levine, **Conceptuel décoratif**, Galerie Nationale du Canada, 1971, Ottawa, p. 9.
- (12) *Posée/disposée/proposée selon une dialectique* qui constitue la deuxième partie de cet article, énoncée par Claude Arteau lors d'entrevues avec et à propos de Serge Murphy (cf. **Vie des Arts**, no 93 hiver 78-79, p. 77-78.
- (13) Je me réfère, si on permet à l'auteur de se référer à lui-même, à un texte publié: **Dérives**, nos 14-15, p. 59 à 78.

APRIL	BROUSSEAU	HARNOIS	MARTINEAU
ARON	CLOUTIER	LALIBERTE	PELERIN
BEAULIEU	CORNET	LAMBERT	PROULX
BELANGER	COULOMBE	LECLERC	RIVERAIN
BELZILE	DORE	LEMIEUX	VINCENT
BOUCHARD	FOURNIER	LORD	

atelier de  
réalisations  
graphiques  
de québec



576, rue st-jean, québec G1R 1P6 tél.: 524-1587