

L'auto-document et la socialité retrouvée Self-document and Rediscovered Sociability

Miki Gingras et Patrick Dionne, *Mémoire*

Sylvain Campeau

Numéro 90, hiver 2012

Collaborations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65988ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Campeau, S. (2012). L'auto-document et la socialité retrouvée / Self-document and Rediscovered Sociability / Miki Gingras et Patrick Dionne, *Mémoire. Ciel variable*, (90), 32–41.





Miki Gingras et Patrick Dionne

Mémoire



L'auto-document et la socialité retrouvée

SYLVAIN CAMPEAU

Miki Gingras et Patrick Dionne travaillent depuis plusieurs années à des projets photographiques d'envergure favorisant un rapprochement de l'artiste avec la société. En 2002, ils ont fondé Diasol, un organisme culturel dont l'objectif est l'utilisation des arts photographiques comme moyen d'intervention auprès des jeunes et des personnes marginalisées. Les projets *Investigation* (2005), *Vision poétique* (2006) et *Partages culturels* (2008), respectivement réalisés avec de jeunes adolescents, des vendeurs du journal *L'Itinéraire* et des jeunes de Montréal-Nord, étaient ainsi basés sur l'apprentissage du sténopé et le traitement de thématiques sociales. Plus récemment, le projet *Identité* débouchait sur la création d'une immense fresque murale à partir de portraits de la communauté. Trois murales ont été produites jusqu'à présent, à Montréal-Nord, à Notre-Dame-de-Grâce et à Côte-des-Neiges; une quatrième est en préparation dans le Centre Sud.

Mais tous ces projets ne furent pas tous accomplis à Montréal. Des semblables expériences ont été menées en Amérique latine entre 2004 et 2008.

Humanidad fut ainsi une première importante. Au Nicaragua, Miki Gingras et Patrick Dionne ont organisé des ateliers de création avec les enfants travailleurs du pays. Ils étaient assistés et soutenus par l'INPRHU-PANT et Dos Generaciones, organismes nicaraguayens œuvrant pour le droit à l'éducation, à la santé et au divertissement pour les enfants travailleurs des différents marchés et du dépôt La Chureka, à Managua. À l'aide de caméras sténopés faites avec des objets recyclés, les jeunes ont appris la technique photographique et produit des images de leur environnement. Le résultat final a connu un succès intéressant, les images étant montrées dans

de nombreuses expositions. Malgré tout, il a semblé aux artistes que le contexte dans lequel étaient réalisées les images aurait pu être, d'une manière ou d'une autre, présenté de façon plus concrète au lieu de faire partie d'une sorte de hors-image et de hors-scène, le tout devant être commenté de vive voix ou encore accompagné de cartels explicatifs.

Escenarios de Mujer a permis de trouver une solution à ce problème. Le projet consiste toujours à fournir un encadrement et une formation minimale à un groupe particulier de personnes. Il s'agit cette fois des femmes de San Pedro Ecatepec, municipalité d'Atlangatepec, communauté de l'État de Tlaxcala, à proximité de la frontière américaine et, par conséquent, quelque peu désertée par les hommes, partis chercher fortune chez l'Oncle Sam. Au gré de discussions et de rencontres, il sera convenu que ces femmes choisiront de créer une image qui leur semble représentative de leur état de femmes. Elles seront évidemment aidées, pour ce faire, par Gingras et Dionne, au rythme de rencontres tenues deux fois par semaine. Travaillant avec des caméras sténopés réalisées avec des boîtes de conserve, elles ont produit des images, souvent à l'exposition plutôt longue dont elles ont choisi les paramètres. Puis, ces images ont été développées dans une chambre noire rudimentaire installée dans le village. Par la suite, les images sélectionnées ont été agrandies sur des toiles, grâce à un procédé qui leur donne une coloration magenta, assez vieillotte. Puis, lors de la fête du village, les images ont été exposées sur les murs des maisons où vivent leurs auteures et un plan a été distribué à tous de manière à pouvoir compléter le circuit de l'exposition. Par la suite, Miki Gingras et Patrick Dionne ont pris des photos numériques de celle-ci, particulièrement des

Depuis 1999, **Miki Gingras et Patrick Dionne** créent conjointement des œuvres photographiques qui s'intéressent aux problématiques politiques, sociales et culturelles. En 2002, ils ont fondé l'organisme Diasol dont le mandat est le développement et la diffusion de projets de création favorisant l'engagement de l'artiste envers la société. Ils réalisent essentiellement ces projets en collaboration avec la population tant au Canada qu'en Amérique latine. Leur réalisation phare est *Humanidad, les enfants travailleurs du Nicaragua*. En 2007, à Mexico, ils ont fondé le collectif FueraDFoco en collaboration avec deux artistes mexicains. Ils ont bénéficié du Studio-résidence du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) au Mexique en 2011. Miki Gingras et Patrick Dionne vivent à Montréal. patmiki.blogspot.com

Since 1999, **Miki Gingras and Patrick Dionne** have jointly created photographic works that focus on political, social, and cultural issues. In 2002, they founded Diasol, an organization whose mandate is development dissemination and dissemination of creative projects that encourage artists' engagement with society. Most of their projects involve collaboration with local populations, in both Canada and Latin America. Their best-known work is *Humanidad, les enfants travailleurs du Nicaragua*. In 2007, they founded the FueraDFoco collective in Mexico City, in collaboration with two Mexican artists. They received a grant from the Conseil des arts et des lettres du Québec for a studio-residency in Mexico in 2011. Gingras and Dionne live in Montreal. patmiki.blogspot.com





images retenues et exposées. Ainsi sont-ils arrivés à parachever le travail de documentation et d'information sur les modalités de la démarche des femmes.

Or, qu'en est-il de cette démarche ? Que pourrait-on en dire ? Une première chose apparaît d'emblée et cela, c'est le dialogue singulier que cette manière de faire entame avec le genre du documentaire. Car, certes, nous avons là des documents bien qu'ils puissent être décrits comme des auto-documents avec assistance. En effet, le savoir-faire dont ils procèdent est un savoir-faire transmis, sinon quelque peu emprunté, l'intervention des photographes-mentors étant essentielle à leur création. En plus, le photo-documentaire trouve sa raison d'être dans la transmission d'informations sur un état du monde ; peu importe que cette transmission se fasse sous le mode d'une pure illustration ou qu'elle entretienne avec la *doxa* un rapport plus dénonciateur. Dans le cadre de la démarche ici exposée, il s'agit davantage, dans la

Une première chose apparaît d'emblée et cela, c'est le dialogue singulier que cette manière de faire entame avec le genre du documentaire. Car, certes, nous avons là des documents bien qu'ils puissent être décrits comme des auto-documents avec assistance.

prise d'images de ces femmes, d'une sorte de révélation et de formation. Car, enfin, l'image provient d'un désir d'illustration de soi à soi, dépend de l'introduction de deux personnages-mentors dans leur monde. Et c'est là un autre facteur à élucider ! Le photo-documentariste ne se veut pas intrusif. Dans l'acception la plus naïve qu'on ait pu historiquement en avoir, on le voulait non invasif, pur témoin dont la présence sur les lieux de la scène ne devait pas être influente. On sait aujourd'hui que c'est là pure utopie ! Miki Gingras et Patrick Dionne décident de provoquer et de suivre ce que la prise d'images peut avoir de contraignant et de formateur. Ils assument pleinement le pouvoir que reprendre la photographie est le fait de se soumettre à son empire. Qui se voit peut mieux se connaître ! Et qui choisit quelle image de lui ou d'elle il ou elle va créer et mettre en avant vit une sorte de stade du miroir éveillé. En créant son image, en la contrôlant, il ou elle se recrée en quelque sorte.

Les images que Miki Gingras et Patrick Dionne créent au final et ramènent de cette formation vers l'image de soi montrent bien une expérience de socialité vécue. Elles en rapportent, entre autres, le moment fort, l'instance finale : l'exposition. C'est à partir de ce qui lui est proposé de cette action socio-communautaire et culturelle que le spectateur est conduit à prendre connaissance de ce qui fut vécu là. Il a là les documents de ce que fut cette expérience. Il assiste à un travail de mise au jour relationnelle et voit aussi dans ces images les différentes étapes qui ont mené à la fin de l'expérience : formation, prise de vues, choix, discussions.

Mais l'essentiel n'est pas là, dans ce moment qui referme la boucle. Il est dans l'exposition qui est l'aboutissement du travail de ces femmes, tel qu'il leur fut proposé par Gingras et Dionne. Là, dans ce village qui est le leur, devant ces gens qui sont leurs proches et qu'elles connaissent depuis toujours, les images vont témoigner d'une singularité proclamée

et comme reconquise. Elles vont opérer comme des marqueurs de soi, comme une expérience de conscience de soi par l'image, d'affichage de ce qu'elles se voient être. Il y a là une connaissance comme une reconnaissance. Dans cette fierté d'être et ce rêve d'être vu dans ce qui paraît le portrait de soi le plus distinctif. De même, en faisant le trajet tracé sur le plan, allant de maison en maison, les spectateurs se verront à travers ces lieux connus et évoqueront l'étrangeté familière de celles qui se livrèrent à l'expérience de se créer une image et de se créer en image.

Ainsi en va-t-il de ces auto-documents dont l'arrangement définitif devient exercice de socialité partagée et d'éveil au fait que la communauté fait les individus qui la composent au moins autant que ceux-ci la font dans le liant social dont la photographie est ici devenu le symbole opérant.

Évidemment, on pourrait m'objecter que cette pratique de l'image de soi, de l'autoportrait, n'est

pas nouvelle et qu'il apparaît un peu vain de la classer désormais dans le registre d'une nouvelle catégorie, dite de l'auto-document. Déjà l'autoportrait a été pratiqué par des artistes en quête d'introspection, certes comme le sont ces femmes qu'ont recrutées Gingras et Dionne, mais dans le secret et l'intimité de leur univers personnel et de leur démarche artistique, sans invitation aucune ni formation. Ils y sont venus d'eux-mêmes ! Cela n'est pas le cas des femmes de San Pedro Ecatepec, qui ont été incitées à pareille pratique. Elles ont répondu à une invitation de socialité créative. Ce qui nous amène à naviguer dans les eaux de l'esthétique relationnelle.

On trouvera, dès les premières pages du livre de Nicolas Bourriaud¹, des extraits inspirants auxquels on pense inévitablement ramener les travaux du tandem Gingras-Dionne. L'art est « un état de rencontre »² ; il prend « pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social »³ ; il fait « *tenir ensemble* des moments de subjectivité liés à des expériences singulières »⁴ et partagées, évidemment, mais surtout favorise « une culture de l'interactivité qui pose la transitivité de l'objet culturel comme un fait accompli »⁵, proposant l'œuvre d'art comme « point sur une ligne »⁶ représentant l'expérience de socialité vécue.

1 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, les Presses du Réel, collection « Documents sur l'art », 2001, 125 p. 2 *Ibid.*, p. 18. 3 *Ibid.*, p. 14. 4 *Ibid.*, p. 20. 5 *Ibid.*, p. 25. 6 *Ibid.*, p. 21.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (Ciel variable, ETC, Photovision et Papal Alpha). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai *Chambre obscure : photographie et installation et de quatre recueils de poésie*.





Self-document and Rediscovered Sociability

SYLVAIN CAMPEAU

For many years, Miki Gingras and Patrick Dionne have worked on large-scale photographic projects that encourage a closer relationship between the artist and society. In 2002, they founded Diasol, a cultural organization whose objective is to use photography as a means of intervention with young and marginalized people. The projects *Investigation* (2005), *Vision poétique* (2006), and *Partages culturels* (2008), produced, respectively with adolescents, sellers of the newspaper *L'Itinéraire*, and young people in Montréal-Nord, were based on learning how to use a pinhole camera and portrayal of social themes. More recently, the *Identité* project involves creating enormous fresco murals made from community portraits. Three murals have been produced to date in Montreal neighbourhoods: Montréal-Nord, Notre-Dame-de-Grâce, and Côte-des-Neiges; a fourth is underway in Centre Sud.

Montreal has not been the only site for these projects. Gingras and Dionne have conducted similar experiments in Latin America between 2004 and 2008. *Humanidad* was an important first step. In Nicaragua, they organized art workshops with the country's child workers. They were assisted and supported by INPRHU-PANT and Dos Generaciones, Nicaraguan organizations promoting the right to education, health, and entertainment for child workers in different markets and at the La Chureka dump in Managua. Young people learned how to use pinhole cameras made with recycled materials, with which they produced photographs of their surroundings. The final result was quite successful, as the images were shown in numerous exhibitions. Nevertheless,

it seemed to Gingras and Dionne that the context in which the images had been made should have been, in one way or another, presented more concretely instead of being part of a sort of "beyond-the-image" and "beyond-the-scene," and thus having to be explained aloud or in accompanying wall texts.

With *Escenarios de Mujer*, a solution to this problem was found. Again, the project consisted of providing supervision and minimal training to a specific group of people. This time, it was women in San Pedro Ecatepec, a Mexican village in the district of Atlangatepec, state of Tlaxcala, near the American border; because of its location, it is almost totally devoid of men, who have left to seek their fortune with Uncle Sam. Through discussions and meetings, it was agreed that the women would create images representative of their state as women. Gingras and Dionne provided assistance by conducting two seminars a week. Working with pinhole cameras made with cans, the women produced images, often with long exposures, for which they chose the parameters. The photographs were developed in a rudimentary darkroom set up in the village; then, the selected images were enlarged onto canvas with a procedure that gave them an old-fashioned magenta tint. During the village festival, the images were exhibited on the walls of the houses where their makers lived and a map was distributed so that people could make a full tour of the exhibition. Then, Gingras and Dionne took digital photographs of the project, concentrating on the images selected and exhibited, completing the documentation and information on how the women approached the project.



And what was their approach? What can be said about it? One thing emerges immediately, and that is the unique dialogue that this way of working initiates with the documentary genre. For, of course, these are documents, although they could be described as self-documents made with assistance. In effect, the expertise that went into them is an expertise that has been transmitted – or, perhaps, borrowed, as the intervention of the photographer-mentors was indispensable to their creation. Moreover, the *raison d'être* of photo-documentary is transmission of information on a state of the world; it is not important whether the information is transmitted as pure illustration or maintains a more informative relationship with the *doxa*. In the context of the approach exhibited here, the images made by these women have more to do with revelation and formation. For, in the end, the images resulted from a desire to illustrate the self to the self and depended on the introduction of two mentors into the world in which the women were living. And this is another factor to be elucidated! Documentary photographers do not want to be intrusive. In the most naïve historical sense, they wanted to be non-invasive, simply witnesses, and their presence on the scene was not supposed to influence the course of events. We know today that this was pure utopia! Gingras and Dionne decide to provoke and follow what may be compelling and formative about the taking of pictures. They fully assume the power of retaking the photograph that comes from subjecting oneself to its influence. Someone who sees herself may know herself better! And someone who chooses an image of himself, one that he creates and puts forward, enters a sort of stage of the enlightening mirror. In creating and controlling their image, people somehow re-create themselves.

The pictures that Gingras and Dionne finally create and bring back from this formation toward the self-image reveal an experience of lived sociability. They are related, among other things, to the high point, the final result: the exhibition. From this starting point – the social, community, and cultural action – viewers are invited to learn about what has taken place there. They have before them the documents of that experience. They witness the work of bringing relationships to light, and they also see in these images the different steps that led to the final experience: training, taking pictures, choices, discussions.

But the essence is not here, in the moment that closes the circle. The essence is in the exhibition that is the result of these women's work, as it was proposed to them by Gingras and Dionne. Here, in their own village, before the people who are their friends and family and whom they have known their entire lives, the images will bear witness to a proclaimed and reclaimed uniqueness. They will operate as markers of the self, as an experiment of creating self-awareness through images, the display of what they see themselves as being. There is, here, both knowledge and recognition in the pride of being and the dream of being seen in the most distinctive portrait of oneself. Similarly, by walking along the path on the map, going from house to house, viewers see themselves through these known places and evoke the familiar strangeness of the women who had the experience of creating an image of themselves and creating themselves in an



And so it happens that these self-documents, whose final arrangement becomes an exercise in shared sociability, awakens people to the fact that the community makes the individuals that compose it at least as much as they make the community through their social ties, for which photography has here become the linking symbol.

image. And so it happens that these self-documents, whose final arrangement becomes an exercise in shared sociability, awakens people to the fact that the community makes the individuals that compose it at least as much as they make the community through their social ties, for which photography has here become the linking symbol.

One could, no doubt, raise the objection that this practice of the self-image, the self-portrait, is not new and that it appears a bit pretentious to create an entire new category for it – the “self-document.” Self-portraits, however, are made by artists searching for introspection – as were the women that Gingras and Dionne recruited, of course – but in the secrecy and privacy of their personal world and artistic approach, with neither invitation nor training. They come to it on their own! This is not the case for the women of San Pedro Ecatepec, who were encouraged to undertake a similar practice. They responded to an invitation for creative sociability. This leads us to navigate in the waters of relational aesthetics.

At the beginning of Nicolas Bourriaud's book on this subject¹ are inspiring words that unfailingly bring to mind the work by Gingras and Dionne. Art is a “state of encounter”;² it takes “for a theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context”;³ it “holds together the moments of subjectivity linked to unique experiences”⁴ – experiences that are also shared, of course, but that, above all, encourage “a culture of interactivity that proposes the transitivity of the cultural object as a *fait accompli*,”⁵ proposing the artwork as “a point on a line,”⁶ representing the lived experience of sociability. *Translated by Käthe Roth*

1 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Paris : Les Presses du Réel, “Documents sur l'art” collection, 2001). All translations from this work are ours. 2 Ibid, p. 18. 3 Ibid, p. 14. 4 Ibid, p. 20. 5 Ibid, p. 25. 6 Ibid, p. 21.

*Sylvain Campeau has contributed to numerous magazines, both Canadian and European (Ciel variable, ETC, Photovision, and Papal Alpha). As a curator, he has organized thirty exhibitions presented in Canada and abroad. He is also the author of the essay *Chambre obscure : photographie et installation and of four books of poetry.**

PAGE 32 : *Francisca*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 120 x 150 cm
 PAGE 33 : *Helena*, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 80 x 45 cm;
Sans titre / Untitled, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 80 x 80 cm
 PAGE 34 : *Sans titre / Untitled*, 2010, impressions jet d'encre / inkjet prints, 100 x 80 cm
 PAGE 35 : *Marina 2*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 140 x 120 cm
 PAGE 36 : *Sans titre / Untitled*, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 45 x 75 cm;
Sans titre / Untitled, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 55 x 75 cm;
Sans titre / Untitled, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 55 x 85 cm
 PAGE 37 : *Inocencia*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 120 x 140 cm
 PAGE 38 : *Sans titre / Untitled*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 80 x 100 cm
 PAGE 39 : *Erika 2*, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 100 x 150 cm;
Hortencia 2, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 70 x 175 cm
 PAGE 40 : *Sans titre / Untitled*, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 55 x 75 cm
 PAGE 41 : *Hortencia 1*, 2010, épreuve argentique / gelatin silver print, 55 x 140 cm;
Marina 1, 2010, impression jet d'encre / inkjet print, 65 x 75 cm

