

Et fili ? De la transmission culturelle et du livre de photographie québécois Et fili ? Cultural Transmission and the Quebec Photobook

Michel Hardy-Vallée

Numéro 119, hiver 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/98179ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hardy-Vallée, M. (2022). Et fili ? De la transmission culturelle et du livre de
photographie québécois / Et fili ? Cultural Transmission and the Quebec
Photobook. *Ciel variable*, (119), 46–54.

***Et fili?* De la transmission culturelle et du livre de photographie québécois**

MICHEL HARDY-VALLÉE



Charles-Frédéric Ouellet
Le Naufrage
Les Éditions du Renard, 2017

C'était une belle image : mon père, qui fait de la photo depuis les années 1960, m'avait donné son agrandisseur Beseler 23C II. Je suis allé le chercher pour étoffer ma chambre noire d'amateur, et je pensais à la transmission de la culture. La légende aurait pu reprendre les vers d'*Au champ d'honneur*, « Nos bras meurtris vous tendent le flambeau/À vous toujours de le porter bien haut¹ ». Voilà pour l'historiographie : le passé donne au présent les moyens du futur, comme le père au fils. D'ailleurs, faut-il se surprendre qu'en histoire de l'art on parle de « précurseurs » ou de « génies en avance sur leur temps » qui « anticipent » les chefs-d'œuvre à venir ?

Depuis que Martin Parr et Gerry Badger l'ont remis à l'ordre du jour², le livre photographique est objet d'histoire. Les œuvres du passé sont rééditées, on tente de reconstruire les inachevées. L'excitation est palpable pour ceux qui aujourd'hui découvrent qu'un pionnier du 19^e siècle était « avant-gardiste », qu'un grand nom soutenu par la Fondation Guggenheim nous a transmis un

***Et fili?* Cultural Transmission and the Quebec Photobook**

It's a lovely image: my father, who had been taking photographs since the 1960s, had given me his Beseler 23C II enlarger. I went to pick it up in order to flesh out my amateur darkroom, and I was thinking about transmission of culture. The caption might have quoted from John McCrae's *In Flanders Fields*: "To you from failing hands we throw / The torch; be yours to hold it high." And that's historiography: the past gives the present the means for the future, like father to son. So, should we be surprised that in art history there is talk of "trailblazers" and "geniuses ahead of their time" that "anticipate" masterpieces to come?



Bertrand Carrière
Après Strand
 Musée régional de Rimouski, 2011

Pointe-Saint-Pierre, Gaspésie
 2010, impression au jet d'encre / inkjet print, 81 × 101 cm

Croix, Rivière-à-Claude, Gaspésie
 2010, d'après / after Georgia O'Keeffe, *Cross by the Sea*, 1932
 impression au jet d'encre / inkjet print, 81 × 101 cm

héritage intemporel. Nous illustrons notre rapport à cette culture passée comme à la famille par ce mot qui nous est devenu cruellement familier : la transmission. *On ne choisit pas ses parents.*

C'était une belle image, qui semble aller de soi comme la séquence des styles constituée par le musée – baroque, classicisme, romantisme. Mais qu'en est-il du fils qui n'a pas pris l'agrandisseur ?

Dans les faits, nous avons beaucoup à dire dans le choix de nos prédécesseurs. Cela se constate dans une variété de projets récents de livres photographiques au Québec, publiés ou en chantier, qui posent la question de la transmission culturelle. Beaucoup se réfèrent explicitement à d'autres œuvres – photographiques, bien sûr, mais aussi littéraires. Ces créations nous offrent un regard privilégié sur une compréhension historique en train de se faire. Elles permettent surtout de concevoir l'histoire de la photographie au Québec autrement que comme une suite de générations.

Peut-être *Le Naufrage* (2017) de Charles-Frédéric Ouellet répond-il au film *Pour la suite du monde* (1962). C'est une œuvre qui interroge l'idée de tradition. Que veulent dire au 21^e siècle la pêche sur le Saint-Laurent et la photographie argentique ? L'artiste n'y répond pas d'un impératif catégorique à préserver ou à perpétuer, mais pose simplement la question : qu'allons-nous prendre de ceci ? En philologie, on appelle « tradition » l'ensemble des manuscrits



Ever since Martin Parr and Gerry Badger returned the photobook to the agenda,¹ it has been a historical object. Works of the past are republished; attempts are made to reconstruct the uncompleted ones. The excitement is palpable for those who, today, discover that a nineteenth-century forerunner was “avant-garde,” that a great name supported by the Guggenheim Foundation has left us a timeless heritage. We describe our relationship with this culture of the past, as we would with family, by the word that has become cruelly familiar: transmission. *We don't choose our parents.*

It's a lovely image, which seems to be as self-evident as the sequence of styles composed by the museum: Baroque, Classical, Romantic. But what about the son who didn't take the enlarger?

In fact, we have a lot to say about the choice of our predecessors. This can be seen in a variety of recent photobook projects in Quebec, published or on the drawing board, that pose the question of cultural transmission. Many refer explicitly to other works – photographic ones, of course, but also literary ones. These creations offer us an inside look at historical comprehension in the process of being made. In particular, they enable us to conceive the history of Quebec photography in ways other than as a succession of generations.

Perhaps Charles-Frédéric Ouellet's *Le Naufrage* (2017) responds to the film *Pour la suite du monde* (1962). It's a work that challenges the idea of tradition. In the twenty-first century, what do fishing on the St. Lawrence and analogue photography mean? Ouellet doesn't answer with a categorical imperative to preserve or perpetuate but simply asks, in return, What shall we take from this? In philology,



Michel Campeau

Revoir Robert Frank et Les Américains. La photographie couleur amateur des années cinquante aux États-Unis, 2014–2016, diapositive, numérisation, impression au jet d'encre / slide, digitization, inkjet print, collection de l'artiste / artist's collection

^ 61 × 91 cm, référence à / reference to Beaufort – South Carolina, dans / in *The Americans, Photographs by Robert Frank*, New York, An Aperture Book, Grossman Publishers, 1969

> EN HAUT / ABOVE: 61 × 91 cm, référence à / reference to Bar – Las Vegas, Nevada, dans / in *The Americans, Photographs by Robert Frank*, New York, An Aperture Book, Grossman Publishers, 1969

EN BAS / BELOW: 61 × 91 cm, référence à / reference to Beaufort – South Carolina, dans / in *The Americans, Photographs by Robert Frank*, New York, An Aperture Book, Grossman Publishers, 1969

sur lesquels fut retranscrit le texte d'une œuvre, par exemple *L'Énéide* de Virgile, autre poème marin s'il en est un. Cette tradition n'est donc pas legs : elle est l'acte de reproduire, avec tout ce que cela implique de variantes. Dans *Le Naufrage*, lorsqu'un pêcheur toise le photographe, nous pouvons imaginer comme lecteurs qu'il s'interroge : comment me reproduira-t-il ? Que montrera-t-il de moi, de mon métier ?

Lorsqu'on peut connecter deux œuvres majeures, la trajectoire résultante devient emblématique : la tradition américaine du livre photographique se résume souvent par l'influence d'*American Photographs* (1938) de Walker Evans sur *The Americans* (1959) de Robert Frank. Voici un quart de siècle, dans *Ciel variable*, on a tenté de trouver les sources du documentaire subjectif au Québec dans le travail de John Max, Michel Campeau et Raymonde April, soulignant l'influence de Max sur ceux-ci³. Pourtant, la notion d'influence est un anachronisme. Comme Tod Papageorge l'a remarqué, le livre de Frank est plutôt né de son amour pour celui d'Evans⁴. Campeau a publiquement expliqué son refus historique de s'engager sur le terrain des idées de Max lors de la veillée funèbre de celui-ci ; April m'a confirmé son respect pour l'auteur d'*Open Passport* (1973), mais aussi sa distance avec la sensibilité de ce dernier.

Campeau a cependant pris à bras-le-corps un projet autour de Robert Frank et de la photographie couleur américaine en appariant chaque image de *The Americans* à des diapositives achetées



“tradition” defines the body of manuscripts from which the text of a work has been re-transcribed – for example, Virgil's *Aeneid*, a marine poem if ever there was one. Tradition, in this sense, therefore is not a legacy: it is the act of reproducing, with all the variants that it implies. In *Le Naufrage*, when a fisherman shoots the photographer a defiant look, we can imagine as readers that he's wondering, How is he reproducing me? What will he show of me, of my trade?

When one can connect two major works, the resulting trajectory becomes emblematic: the American photobook tradition is often summed up in the influence of Walker Evans's *American Photographs* (1938) on Swiss photographer Robert Frank's *The Americans* (1959). A quarter of a century ago, in *Ciel variable*, there was an attempt to find the sources of the subjective documentary in Quebec in the work of John Max, Michel Campeau, and Raymonde April, underlining Max's influence on the other two.² Yet, the idea of influence is an anachronism. As Tod Papageorge has observed, Frank's book was conceived, rather, from his love for Evans's book.³ Campeau publicly explained his historic refusal to engage in Max's field of ideas at Max's wake; April confirmed to me her respect for Max and his work *Open Passport* (1973), but also distanced herself from his sensibility.

Campeau nevertheless tackled his project *Robert Frank and American Amateur Colour Photography* by pairing each image in *The Americans* with slides purchased at online auctions. In this vast, still unpublished body of work,⁴ Frank's photographs are a springboard for thematic digressions and formal puns. By deconstructing the



lors d'enchères en ligne. Dans ce vaste chantier resté inédit⁵, les photos de Frank sont un tremplin pour les digressions thématiques et les entourloupettes formelles. Déconstruisant la révérence pour le photographe suisse, Campeau exploite une veine autobiographique : sa propre fascination pour la couleur, contrariée par les diktats du sérieux photographique. Il trace une continuité historique apparente avec Robert Frank et sincère avec le vernaculaire.

Dans *Après Strand* (2011), les pas de Bertrand Carrière suivent ceux de Paul Strand, en visite en Gaspésie en 1929 et en 1936, jusqu'à ce qu'ils en divergent naturellement. L'espace, plutôt que le temps, lui assure une continuité, une démarche empruntée au *Rephotographic Survey Project* de Mark Klett, qui retraça les sites des arpenteurs de l'ouest américain, tel Timothy O'Sullivan. Certains des portraits reproduisent les poses des sujets de Strand, et la composition des vues architecturales ou des paysages est construite d'échos formels, mais le travail de Carrière ne résulte pas en un avant/après comme celui de Klett. Strand ainsi que les paysages et les gens de la Gaspésie sont des données plutôt que des résultats.

Dans *Le jardin d'après* (2021), Anne-Marie Proulx travaille avec le roman d'Anne Hébert, *Le premier jardin*. La protagoniste du roman est une actrice qui arpente simultanément dans la ville ses rôles passés et son histoire – dédoublement qui pourrait servir de paradigme pour le travail de Proulx. Cette dernière compose un récit sur le mode du palimpseste qui saisit une simultanéité de présences. Ses images sont rigoureusement à la frontière de l'abstraction, un défi constant aux yeux qui cherchent un point de fuite, une perspective linéaire. Elles sont séquencées avec des extraits du roman d'Anne Hébert, ainsi que des citations des œuvres théâtrales jouées par son héroïne. L'ensemble dépeint une impression de la mémoire, celle des personnages, mais également celle des lecteurs : indéterminées par l'absence de légendes, les photos évoqueront différentes villes pour différentes personnes.



Anne-Marie Proulx
Le jardin d'après
Éditions Loco, 2021



reverence for Frank, Campeau mines an autobiographical vein: his own fascination with colour, thwarted by the diktats of "serious" photography. He traces an apparent historical continuity with Frank and a direct one with the vernacular.

For *Après Strand* (2011), Bertrand Carrière follows in the footsteps of Paul Strand, who visited the Gaspé Peninsula in 1929 and 1936, until the two come to a natural divergence. Space, rather than time, provides Carrière's continuity – an approach taken by Mark Klett in his *Rephotographic Survey Project*, in which he revisited the views taken by early surveyors of the American West, such as Timothy O'Sullivan. Some of Carrière's portraits reproduce the poses of Strand's subjects, and the architectural views and landscapes are constructed of formal echoes, but Carrière's work doesn't have a before-and-after outcome, as Klett's does. For Carrière, both Strand and the landscapes and people of the Gaspé are data rather than results.

In *Le jardin d'après* (2021), Anne-Marie Proulx works with Anne Hébert's novel *Le premier jardin*. The protagonist of the novel is an actor who surveys simultaneously her past roles and her story in a city – a dual focus that could serve as a paradigm for Proulx's work.



Donigan Cumming et Matthieu Brouillard
Coming Through the Fog
Sagamié, 2012



^ PAGE DE GAUCHE / LEFT PAGE: **Matthieu Brouillard**
Sans titre (Soldat tombant 7) / *Untitled (Falling Soldier 7)*, 2011
de la série / from the series *La Résurrection / The Resurrection*
2005–2011, photographie noir et blanc / black-and-white photograph

PAGE DE DROITE / RIGHT PAGE: **Donigan Cumming**
Sans titre (1^{er} février 1984) / *Untitled (February 1, 1984)*, de la série /
from the series *La réalité et le dessin dans la photographie*
documentaire, *Partie 1 / Reality and Motive in Documentary*
Photography, Part 1, 1986, photographie noir et blanc /
black-and-white photograph



< PAGE DE GAUCHE / LEFT PAGE: **Matthieu Brouillard**
Étude de marionnette sous forme d'être humain ou d'être humain
sous forme de marionnette / *Study for Puppet in the Shape of*
a Human Being or for Human Being in the Shape of a Puppet, 2003
photographie noir et blanc / black-and-white photograph.

PAGE DE DROITE / RIGHT PAGE: **Donigan Cumming**
Sans titre (1^{er} février 1987) / *Untitled (February 1, 1987)*
de la série / from the series *Le Miroir, le Marteau et la Scène* /
The Mirror, The Hammer and The Stage, photographie noir et blanc /
black-and-white photograph

Faire des liens aussi directs aux œuvres – Proulx ira jusqu'à reproduire la typographie et le design de la couverture du *Premier jardin* – n'est-ce qu'une façon de se montrer en glorieuse compagnie? Répondons par une citation de Leo Steinberg, « l'entrepôt que constitue l'histoire de l'art n'est pas un pot de biscuits dans lequel on est coupable de piger⁶ ». Nos métaphores décrivant le rapport entre deux œuvres visuelles, poursuit-il, sont inadéquates: un emprunt n'a pas besoin d'être rendu; une citation n'est pas référencée; et les motifs ne voyagent pas comme des virus. Joachim Du Bellay appelait « digestion » la manière de lire les poètes latins de ses contemporains pour nourrir leur propre art⁷, mais il serait douteux de suivre sa métaphore jusqu'au bout.

La continuité visuelle fait l'objet même de l'étonnante collaboration menant au livre *Coming Through the Fog* (2012) entre Donigan Cumming et Matthieu Brouillard. J'ai eu le privilège, un jour, de me faire présenter le livre *Pretty Ribbons* (1996) de Cumming par Brouillard, qui venait alors de le découvrir. Plusieurs années après cet inoubliable électrochoc, les deux photographes ont mis

Proulx composes a narrative in palimpsest mode that takes in a simultaneity of presences. Her images are strictly at the edge of abstraction and a constant challenge to the eye, which searches for a vanishing point, a linear perspective. They are sequenced with excerpts from Hébert's novel and with quotations from plays acted by its protagonist. The whole depicts an impression of memory – that of the characters, but also that of the readers: indeterminate due to the absence of captions, the photographs evoke different cities for different people.

Isn't making such direct connections among works – Proulx goes as far as to reproduce the typography and cover design of *Le Premier jardin* – just a way of showing oneself in glorious company? Leo Steinberg would have an answer to this: it is “as if the storehouse of art were a cookie jar in which every practitioner keeps guilty fingers.”⁵ Our metaphors describing the relationship between two visual works, he continues, are inadequate: a borrowing doesn't need to be rendered, no quotation is referenced, and motifs don't travel like viruses. Joachim Du Bellay called how his contemporaries

Florence Le Blanc
de la série / from the series *Les épaves scintillantes*
en cours de réalisation / currently in production



côte à côte leurs images dans une même exposition, allant même jusqu'à suturer graphiquement deux d'entre elles. Le travail individuel de chaque artiste était déjà en dialogue avec d'autres formes d'expression visuelle (le documentaire pour Cumming, le maniérisme pour Brouillard), et il eût été facile de simplement faire du premier la source du second. En fait, c'est Cumming qui a sollicité Brouillard, et leur approche fut conjointe plutôt que filiale. Si, comme le disait Jorge Luis Borges, chaque écrivain crée ses précurseurs, un auteur « kafkaïen » change aussi le sens des romans de Kafka⁸. En choisissant de faire œuvre commune et délinquante, Brouillard et Cumming désamorcent la ligne du temps, le travail de l'un changeant le sens de celui de l'autre.

La citation oblique et ironique, voire la parodie qui furent caractéristiques d'un certain postmodernisme semblent pour le moment peu intéresser les photographes québécois – et j'inclus Campeau, dont la prémisse sarcastique lui aurait ouvert la porte de quelque chose d'authentique. Pour une rare continuité entre deux photographes québécois sous le signe du démontage en règle,



Photographers are both readers and creators. The resulting relationship is spatial rather than temporal: for Proulx, *Le premier jardin* is a territory to explore and understand – just as Strand's Gaspé Peninsula is for Carrière – not a motif to reproduce.

read Latin poets to feed into their own art "digestion,"⁶ but it would be tasteless to follow his metaphor to the very end.

Visual continuity is the very subject of the stunning collaboration between Donigan Cumming and Matthieu Brouillard that led to the book *Coming Through the Fog* (2012). One day, I had the privilege of having Cumming's book *Pretty Ribbons* (1996) presented to me by Brouillard, who had just discovered it. A number of years after this unforgettable jolt, the two photographers put their images side by side in an exhibition, going so far as to graphically suture two of them together. The individual works of each artist were already in dialogue with other genres of visual expression – documentary for Cumming, mannerism for Brouillard – and it would have been easy to simply make the first the source for the second. In fact, it was Cumming who sought out Brouillard, and their approach was as partners rather than filial. If, as Jorge Luis Borges said, all authors have their precursors: a "Kafkaesque" author also changes the meaning of Kafka's novels.⁷ In choosing to make a common and aberrant body of work, Brouillard and Cumming defused the timeline, as the work of one changed the meaning of the other's.

The oblique and ironic quotations – even parodies – that were characteristic of a certain stream of postmodernism seem to be of little interest to Quebec photographers at the moment – including Campeau, whose ironic premise seemed to open the door to something authentic. For a rare continuity between two Quebec photographers departing from the general rule of dismantlement, I would



MONA NIMA

SYLVAIN P. COUSINEAU

Sylvain P. Cousineau
Mona Nima, 1977

Sylvain P. Cousineau
Larry, 1969

John Max
Leonard Cohen



j'irais en direction du *Mona Nima* (1977) de Sylvain P. Cousineau. Son regard acide sur l'*Open Passport* de Max, son ancien professeur, est à contraster avec le plus sympathique *Hommage* (2005) de Serge Clément, dont la démarche rejoint celles discutées ici.

Que des photographes travaillent à partir d'œuvres artistiques ou littéraires indique qu'un processus d'interprétation crée la continuité culturelle. Les photographes sont tout à la fois lecteurs et créateurs. Le rapport qui en résulte est spatial plutôt que temporel : *Le premier jardin* est pour Anne-Marie Proulx un territoire à explorer et comprendre, comme l'est la Gaspésie de Strand pour Carrière, pas un motif à reproduire. Leur travail ne vise pas l'exploration des différentes manières de produire des images photographiques du monde, mais la participation à un système de sens.

Lire est une activité intime : comme le souligne Hans-Georg Gadamer, comprendre, c'est saisir quelque chose dont on est saisi⁹. La lecture d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust par Florence Le Blanc lui a ouvert la porte du processus par lequel s'activent les souvenirs personnels. Pour représenter sa mémoire des longs voyages d'enfance en automobile vers la Floride ponctués de *rest areas*, elle a fouillé l'espace à la recherche de lieux évocateurs. Dans son projet *Les épaves scintillantes*, dont elle prépare la publication, des photographies de la périphérie de Québec, en particulier de la Côte-de-Beaupré, tiennent lieu des paysages floridiens. Où que nous soyons, nous transportons avec nous les souvenirs et la culture avec lesquels nous comprenons le monde.

Comprendre une œuvre, c'est se l'appliquer, que ce soit par l'imitation, le recyclage ou un schème qui reste encore à nommer. Marcher dans les pas d'un autre n'est pas plus un manque d'imagination que la photographie n'est un médium limité à la représentation du visible. C'est reconnaître une appartenance, comme le montre finalement le magistral *Murder* (2019) de Guillaume Simoneau. La critique a relevé son rapport aux *Ravens* (1986) de Masahisa Fukase, à ses précédents livres comme *Experimental Lake*, ainsi qu'à son autobiographie : après que son père eut abattu un arbre qui contenait un nid de corbeaux, la famille a adopté les oiseaux, et la mère de Simoneau a fait plusieurs photographies de son fils avec les volatiles. Les liens entre Simoneau et Fukase

look at Sylvain P. Cousineau's *Mona Nima* (1977). His acid gaze at *Open Passport* by Max, his former teacher, can be contrasted with Serge Clément's more sympathetic *Hommage* (2005), whose approach is congruent with those discussed here.

That photographers refer to artworks or literary works indicates that a process of interpretation creates cultural continuity. Photographers are both readers and creators. The resulting relationship is spatial rather than temporal: for Proulx, *Le premier jardin* is a territory to explore and understand – just as Strand's Gaspé Peninsula is for Carrière – not a motif to reproduce. Neither artist is seeking to explore different ways to produce photographic images of the world; rather, they are participating in a system of meaning.

Reading is a private activity; as Hans-Georg Gadamer underlines, understanding means grasping something by which one is struck.⁸ Florence Le Blanc's reading of Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* opened the door, for her, to the process by which personal memories are activated. To portray her memory of long childhood car trips to Florida punctuated by stops at rest areas, she rummaged through space seeking evocative places. In her project *Les épaves scintillantes*, currently in preparation for publication, photographs of peripheral regions of Quebec, in particular Côte-de-Beaupré, are stand-ins for Floridian landscapes. Wherever we are, we carry with us the memories and the culture through which we understand the world.



Sylvain P. Cousineau
Chris et Cathy, 1973

John Max
Herb Greenslade et Germaine Ying Gee Wong



L'excitation est palpable pour ceux qui aujourd'hui découvrent qu'un pionnier du 19^e siècle était « avant-gardiste » (...) Nous illustrons notre rapport à cette culture passée comme à la famille par ce mot qui nous est devenu cruellement familier : la transmission.

On ne choisit pas ses parents.

– la voie royale de la transmission culturelle – ont cependant pris le pas sur un vecteur de continuité négligé.

Dans une vidéo où il explique la genèse du livre¹⁰, ce n'est pas Fukase qu'il désigne comme point de départ ou précurseur, mais bien les photographies de sa mère. Il les a longtemps admirées et a cherché la clé de leur diffusion. Il a raison : elles sont à la fois esthétiquement superbes, uniques d'un point de vue documentaire et d'une tendresse émouvante. Fukase fut la clé.

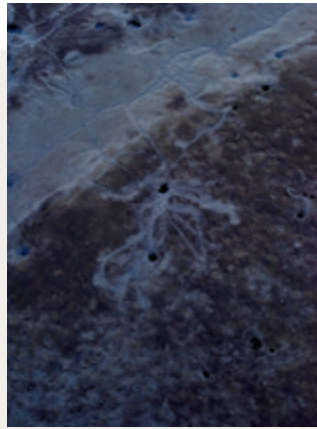
En développant un rapport à *Ravens*, faisant le plus long détour par le Japon, Simoneau a trouvé le moyen de nous intéresser aux images de sa mère qui n'était pas inscrite dans les discours et institutions constituant la photographie d'art. Il a réalisé son appartenance à l'œuvre de sa mère par le biais d'un photographe japonais maintenant célèbre. La continuité qu'un artiste établit avec une figure d'importance peut donc servir d'opérateur à un autre rapport de continuité.

C'est ainsi que j'aboutis à l'idée de transmission culturelle non plus comme une filiation ou une lignée, mais plutôt comme un zeugme, cette figure de rhétorique par laquelle on attelle significativement deux idées disparates. De la même manière que ma table soutient maintenant deux agrandisseurs.

To understand a work is to apply oneself to it, by imitation, recycling, or a scheme that remains to be named. Walking in the footsteps of another is no more a lack of imagination than photography is a medium limited to representation of the visible. It is to recognize a relationship, as is shown, finally, in Guillaume Simoneau's masterful *Murder* (2019). The critics brought up this work's similarity to Masahisa Fukase's *Ravens* (1986), to Simoneau's previous books, such as *Experimental Lake*, and to his autobiography: after his father chopped down a tree that contained a nest of crows, the family adopted the birds, and his mother took many pictures of her son with them. The ties between Simoneau and Fukase – the preferred route for cultural transmission – supplanted, however, a neglected vector of continuity.

In a video in which Simoneau explains the genesis of the book,⁹ it is not Fukase whom he designates as a point of departure or a precursor, but his mother's photographs. He had admired them for a long time and was looking for a way to show them. He is right: they are at once aesthetically superb, unique from a documentary point of view, and movingly tender. Fukase was the key. In developing a relationship with *Ravens*, making the longest possible detour via Japan, Simoneau found the way to interest us in his mother's images, which were not inscribed in the discourses and institutions that constitute art photography. He realized his sense of belonging to his mother's work through a now-famous Japanese photographer. The continuity that an artist establishes with an important figure can thus serve to provide a direction for a different relationship of continuity.

This is how I came to the idea of cultural transmission no longer as a filiation or lineage, but as a zeugma, the rhetorical figure through which one meaningfully harnesses together two disparate ideas. In the same way that my darkroom table now holds two enlargers. *Translated by Käthe Roth*



Guillaume Simoneau
Murder
MACK Books, 2019

- < *Horus, Takeo city, Saga prefecture, Japan, 2016*
 ∨ *Jeanne d'Arc 02, Ste-Marguerite, Canada, 1982*



1 John McCrae, *In Flanders Fields*, « To you from failing hands we throw / The torch; be yours to hold it high. » 2 Martin Parr et Gerry Badger, *The Photobook: A History*, 3 vol., New York, Phaidon, 2004, 2006, 2014. 3 Emmanuelle Léonard et Eugénie Robitaille, « ... d'une certaine tradition », *CV Photo*, n° 32 (1995), p. 53; Sharon Harper, « Fiction », *ibid.*, p. : 58–59. 4 Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence*, New Haven, CT, Yale University Art Gallery, 1981, p. 7. 5 Le Musée McCord a cependant présenté en 2018 le film *Michel Campeau: Revoir Les Américains de Robert Frank*, réalisé par Romain Guedj. 6 « [A]s if the storehouse of art were a cookie jar in which every practitioner keeps guilty fingers ». Leo Steinberg, « The Glorious Company », *Art About Art*, Jean Lipman et Richard Marshall (dir.), New York, E.P. Dutton, 1978, p. 14. 7 Joachim Du Bellay, *La Deffence, Et Illustration De La Langue Françoyse*, Genève, Droz, 2008 [1549], p. 91. 8 Jorge Luis Borges, « Kafka et ses précurseurs », *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, p. 753. Borges lui-même recycle les arguments de T.S. Eliot. 9 Hans-Georg Gadamer, « Aesthetics and Hermeneutics », *The Gadamer Reader: A Bouquet of Later Writings*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 2007, p. 129. 10 <https://www.youtube.com/watch?v=VHCIDjJV0cA>

Michel Hardy-Vallée est historien de la photographie et chercheur invité au Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art de l'Université Concordia. Ses recherches s'intéressent au livre de photographie, à la narration visuelle, aux pratiques interdisciplinaires ainsi qu'à l'archive, dans les contextes québécois et canadiens. Elles ont été diffusées dans *History of Photography*, ainsi que par le biais de différents ouvrages collectifs et conférences. Il travaille actuellement sur une monographie du photographe montréalais John Max (1936–2011).

1 Martin Parr and Gerry Badger, *The Photobook: A History*, 3 vol. (New York: Phaidon, 2004, 2006, 2014). 2 Emmanuelle Léonard and Eugénie Robitaille, « ... d'une certaine tradition », *CV Photo*, no. 32 (1995): 53; Sharon Harper, « Fiction », *CV Photo*, no. 32 (1995): 58–59. 3 Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1981), 7. 4 The McCord Museum did, however, present Romain Guedj's film *Michel Campeau: Looking Back at "The Americans" by Robert Frank* in 2018. 5 Leo Steinberg, « The Glorious Company », in *Art About Art*, ed. Jean Lipman and Richard Marshall (New York: E.P. Dutton, 1978), 14. 6 Joachim Du Bellay, *La Deffence, Et Illustration De La Langue Françoyse* (Geneva: Droz, 2008 [1549]), 91. 7 Jorge Luis Borges, « Kafka and His Precursors », in *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, trans. James East Irby (New York: New Directions Books, 2007), 201. Borges was himself recycling T. S. Eliot's arguments. 8 Hans-Georg Gadamer, « Aesthetics and Hermeneutics », in *The Gadamer Reader: A Bouquet of Later Writings* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007), 129. 9 <https://www.youtube.com/watch?v=VHCIDjJV0cA>.

Michel Hardy-Vallée is a historian of photography and Visiting Scholar at the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University. His research is concerned with the photobook, visual narration, interdisciplinary practices, and the archive, in the contexts of Quebec and Canada. He has published his work in *History of Photography* and through a number of edited collections and conference papers. He is currently working on a monograph about Montreal photographer John Max (1936–2011).