

CV Photo

Expositions

Numéro 42, printemps 1998

L'authenticité 3

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21253ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1998). Compte rendu de [Expositions]. *CV Photo*, (42), 32–33.

Expositions

Trois fois Trois Paysages :

l'année photographique à Québec

Du 3 octobre 1997 au 31 mai 1998

Événement organisé par le centre VU, Québec

Dans l'histoire de la photographie, le paysage occupe une place considérable. Dès ses débuts, on a vite saisi les avantages que la photographie offrait pour l'archivage du territoire. La petite chambre noire de l'appareil captait des portions du monde avec une telle fidélité et les rendait avec une telle présence que l'on a cru, comme Balzac, que c'était une pellicule de l'objet lui-même — une couche de son corps spectral — qui se détachait et venait se déposer sur la plaque sensible. On pouvait donc examiner le réel, en saisir des aspects que l'on croyait appartenir à la nature même de l'objet plutôt qu'à la nature indicielle de la photographie¹.

Encore aujourd'hui le paysage est un sujet de prédilection pour nombre de photographes; le titre de l'événement *Trois fois Trois Paysages : l'année photographique à Québec*, organisé par le centre VU, insiste d'ailleurs sur l'utilisation inépuisable de ce thème dans la pratique photographique. Le thème inscrit également la photographie en tant qu'aventure du regard. La notion de paysage ne devient en effet opérationnelle que si elle inclut la perception qu'ont les hommes de la réalité. Car le paysage est non seulement ce qui se présente à l'œil qui regarde, mais aussi ce qui est transformé par ce regard « pensif » (Régis Durand) ou, plus spécifiquement, qui pense, capte, enregistre et interprète son sujet et son objet. Ce qui nous rappelle d'ailleurs cette remarque qui ouvre *Vedute*, de René Payant : « Le regard découpe dans la chair du monde, c'est la seule façon pour la vision de glisser progressivement vers la compréhension, voire la signification². »

Or, personne comme le photographe peut-être n'est conscient de cette découpe, de cette opération qu'il pratique sur le monde chaque fois qu'il porte son œil à son viseur. *Trois fois Trois Paysages* ne manque pas, par l'envergure de l'événement et la multiplicité des propositions artistiques, de mettre en relief ce travail sur le corps du monde. Ces prélèvements, greffes, interventions et manipulations de tout ordre sont au cœur des expositions et des manifestations organisées dans le cadre de cette année photographique qui prend le paysage urbain de la ville de Québec à la fois comme sujet de représentation, support d'exposition et matériel d'intervention.

Ces découpages se font souvent sur une base critique, et, lorsqu'il s'agit de représentations de la ville, ce n'est jamais pour en montrer les charmes touristiques, sinon pour les déconstruire et les reconstruire dans des perspectives

incongrues, comme l'a fait Denis Thibault dans *Causa* (VU, janvier 98), ou encore en offrir un aberrant *Tour de ville*, un assemblage panoramique de photos la ville montée sur un cylindre pivotant qui faisait le tour du spectateur (Martin Mainguy, VU, décembre 97). Parfois, le présent vient se rabattre sur le passé : Denys Farley proposait une *camera obscura*, où se superposaient deux projections de modes différents, l'une d'un plan (celui de la Citadelle de Québec qui marque le caractère historique et stratégique de la ville) et l'autre, changeante et évanescence, produite en temps réel par la *camera obscura* (L'œil de Poisson, octobre 97). Dans la même veine historique, la ville peut devenir l'objet de récits et de simulacres où l'on joue sur la valeur de vérité de la photographie en simulant à l'aide de plans anciens et d'images satellites une découverte d'ordre historique (Reno Salvail, *Une découverte me permettant de supposer que Champlain écrivait Kébek avec un Q*, VU, octobre 97). La ville se définit aussi comme ensemble de signes régulateurs, limitatifs comme le démontrait *Limites municipales*, de Marlene Create (VU, novembre 97).

Les incursions ou les excursions de la photographie hors des espaces intérieurs d'exposition sont encore relativement rares. Il y a à cela des raisons qui tiennent autant à la conservation de l'œuvre et au souci de lui assurer une certaine homogénéité sémantique en éliminant toute zone d'interférence au profit d'un espace aseptisé, qu'à la volonté de présenter l'œuvre dans le cadre d'un espace symbolique assurant la reconnaissance de son statut artistique.

Malgré cela, il y a des occasions où les photographes acceptent que le paysage urbain devienne support d'exposition et matériel d'intervention. L'événement *Trois fois Trois paysages* offrait, en octobre dernier, une telle occasion de voir, en quelque sorte, le paysage dans le paysage. Ainsi des images prélevées sur le tissu urbain ou naturel se sont greffées à un nouveau corps (environnement), corps souvent étranger, mais parfois compatible.

Au milieu de ce paysage surcodé, que nous traversons aussi aveuglément qu'il nous est devenu lui-même invisible, se dressait ici et là des images qui faisaient signes; au-delà du réglementé, des signaux « prescriptifs » et « programmatifs », s'élevaient des signes qui dérangent notre lecture. Des images qui ne se laissent pas lire à travers les codes qui contrôlent nos déplacements quotidiens. Ces images pouvaient apparaître sur des parois rocheuses encadrées par la structure bétonnée d'un mur de soutien, comme les paysages naturels ou les scènes de ville de Danielle Hébert, ou comme la photographie, perdue sur la surface d'un mur de pierre, d'un jeune enfant dont les bras en croix bloquaient l'entrée à l'image, faisant obstruction au regard, empêchant sa fuite (Johanne Tremblay),

ou encore comme ces photographies de Patrick Altman installées sur le pont du traversier Québec-Lévis. Souvenir d'une immigration où l'inquiétude du dépaysement a précédé la quiétude du paysage, ces photographies, fragments d'une mémoire intime, surgissaient avec en arrière-plan la mémoire répertoriée et classifiée de la ville.

Le paysage historique comme le site archéologique, prétendument fidèles à un état supposé originel, sont infiniment culturels : ce sont des lieux de mémoire ; et pour le touriste cultivé s'intéressant aux curiosités naturelles et aux monuments, la photographie tient ici lieu de mémoire. C'est ce que faisait ressortir, entre autres, l'intervention de Michel Bélanger, qui reconstituait, dans un espace laissé vacant par l'incendie d'un bâtiment, l'extérieur d'un château du Moyen Âge aux murs constitués d'assemblages de photographies de monuments patrimoniaux de la ville.

On pourrait poursuivre encore longtemps — mais l'énumération serait fastidieuse —, nommer chacun des artistes, montrer le rapport singulier que chaque artiste entretient avec le paysage et la photographie, et comment celle-ci, bien que conservant un lien indéfectible avec le réel, est autre. Trace travaillée par le désir, la pensée, la fiction, le simulacre, etc. Cet événement, qui compte déjà près de trente expositions et interventions (et il en reste encore près d'une dizaine à venir d'ici à juin 1998), a le mérite, à travers l'exploration du paysage, de faire la démonstration de la pluralité des formes et des pratiques photographiques actuelles et de se faire l'initiateur de projets qui ouvrent le médium photographique à de nouvelles conditions d'expérimentation et de contextualisation.

Daniel Béland

De fougue et de passion

Musée d'art contemporain de Montréal

17 octobre 1997 – 4 janvier 1998

Considérant l'engouement accru pour la photographie au cours des deux dernières décennies — à la fois chez les artistes et chez les diffuseurs d'arts visuels —, la présence photographique de l'exposition que consacrait récemment le Musée d'art contemporain de Montréal à la relève québécoise fut relativement modeste. Modeste, mais surtout en reste envers l'une des saillies du paysage photographique d'ici comme d'ailleurs. Car, sans doute importe-t-il moins que seuls sept des vingt-deux artistes participant à *De fougue et de passion* fassent œuvre avec la photographie, que ne le fait l'absence d'une représentation du vaste courant esthétique sondant comme sujet le vécu quotidien. Après tout, le culte de la vie de tous les jours n'est pas le propre des artistes consacrés — la

1. À ce sujet, voir le très beau texte de Rosalind Krauss, « Sur les traces de Nadar », *Le photographique*, Paris, Macula, 1990, p. 18-35.

2. René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Édition Trois, Montréal, 1987, p. 19.

Expositions

poésie de l'ordinaire ne s'est pas éteinte après Raymonde April... Au contraire, elle évolue et sans cesse se découvre, comme en témoignent par exemple les productions de Yan Giguère, d'Anne Immelé et de Steve Leroux, pour ne nommer que ceux-là.

L'omission de la poésie du quotidien ne semble pas tant traduire un parti pris qu'une carence. Car les œuvres de Nicolas Baier, de Carol Dallaire, de Jacki Danylchuk, de Lucie Duval, d'Emmanuel Galland, d'Emmanuelle Léonard et d'Eugénie Shinkle rendent compte d'une diversité de tendances — la subversion de structures idéologiques (Duval et Galland), la ruse esthétique (Baier), la déconstruction et la construction plastique du médium (Danylchuk et Shinkle), la méditation socio-philosophique (Dallaire), la description objective (Léonard) — qui rend pour le moins incertaine l'équation entre l'inexistence d'images du quotidien et une quelconque vision esthétique préconisée par le musée. Si encore les œuvres photographiques retenues pour *De fougue et de passion* savaient s'imposer, la critique de cette exposition athématique et par défaut englobante aurait forcément été moins appuyée. Mais hormis les propositions de Nicolas Baier et d'Emmanuel Galland qui, sans souffrir d'un excès de profondeur, prévalent à cause d'une justesse dans leur rapport limpide entre forme et contenu, l'impression d'ensemble que dégage ce corpus photographique balance entre le trop, le pas assez, ou alors, comme dans les juxtapositions banales d'une imagerie pornographique et de réflexions « humanistes » de Carol Dallaire, le carrément à côté!

Galland, qui emprunte aux moyens de la publicité la présence ostensible comme la simplicité apparente du « message », et aux règles de l'art l'emploi de la grille minimaliste, se joue avec effet de l'invincibilité de Superman. Il lui a suffi d'appuyer aux murs trois immenses panneaux surmontés d'épreuves couleur donnant à voir des variations en plan rapproché du visage grossièrement ravagé d'une figurine Superman bon marché, pour nous rappeler que la mise en crise de modèles culturels demeure l'une des contributions les plus opérantes de l'âge postmoderne. Pour sa part, Nicolas Baier s'en remet à la logique de l'échantillonnage. Son trio quadrillé d'images triturées à l'écran affiche un fauteuil à carreaux dans le flou, un patchwork de références organiques et ornementales et des ondes de lumière orangée la nuit. Des surfaces magnétisantes offertes ni plus ni moins à la contemplation. Sorte de « *what you see is what you see* » qui présente un contraste bienvenu avec les certes recherchées mais combien alambiquées *Femmes du Sud*, de Lucie Duval, où l'on nous demande avec sérieux de nous intéresser à un système de codes détroussés où sont interrogés l'histoire de la peinture, le logo



Emmanuel Galland
Superman

original couleur, 1997.

Collaboration technique :

Patricia Durocher, Caroline Hayeur, Nicolas Baier.

Reproduction de l'œuvre: Paul Litherland.

Extrait de 3 panneaux 10 x 12 pieds chacun.

27 photographies couleur, 40 x 50 pouces chacune.

de Nike et l'envers de la passion. Quant aux accumulations d'Eugénie Shinkle, aux dentelles de plus en plus cellulaires de Jacki Danylchuk et aux intérieurs désaffectés d'Emmanuelle Léonard, la méthode est éprouvée et la formule semble les guetter. Comme quoi les pieds de nez faits aux impossibles héros de la culture de masse et de belles images qui ne sont que de belles images ont encore la capacité de se distinguer...

Jennifer Couëlle

Raymonde April

Les Fleuves tranquilles

Musée d'art de Joliette

21 septembre 1997 – 4 janvier 1998

La formule (de plus en plus courante) de l'exposition-bilan pour un artiste rendu à mi-carrière semble avoir été conçue sur mesure pour Raymonde April, tant le parcours des œuvres présentées au Musée d'art de Joliette s'avère constructif.

On connaît les préoccupations de la photographe pour les « périodes » d'images délibérément latentes, réanimées, jumelées ou transmuées. À ce titre, la commissaire Nicole Gingras s'est pliée avec acuité aux règles mêmes du corpus photographique d'April en raccordant des séries temporelles d'images d'une production échelonnée sur une vingtaine d'années. Le clivage que produit cette sorte de narration dans la narration révèle en fait une trame de fond au filage serré. Car non seulement la sélection et le montage des œuvres stimulent les jeux associatifs, mais ils nous éclairent sur le souffle long d'une artiste qui codifie à l'extrême son propre monde.

Raymonde April est passée maître dans les représentations en porte-à-faux. Autobiographie qui n'en est pas tout à fait une, documentaire qui résiste aux conventions, banalité

du quotidien qui défie la mise en scène, tout chez elle s'entremêle et se dénoue à volonté. De la même manière, *Les Fleuves tranquilles* rend limpides les espaces hétérogènes qui lui sont coutumiers alors que se densifie, au même moment, la nature candide des sujets. L'exposition pointe précisément ce système solide de renvois qui, au sein de corpus isolés, se fait moins persuasif.

Tous les attributs de cette systémique (que Gingras nomme principe d'équivalences) sont magnifiés dans *L'Arrivée des figurants*, la dernière et impressionnante production que l'artiste a accrochée aux cimaises de la seconde salle du musée. Là, les trente-trois immenses photographies divisées en cinq sections réalisent un coup d'éclat. Outre le format des œuvres,



Raymonde April

Debout sur le rivage, 1984.

3^e de 9 photos.

100 x 100 cm

la générosité qu'offre leur contenu étonne. À elle seule, cette série synthétise la démarche globale de la photographe, en révèle certains rouages, projetant vers l'extérieur un univers intime auparavant plus étanche.

De fait, en empruntant au genre autobiographique et en extrapolant le quotidien à outrance, April s'exposait avec le temps à produire une œuvre introspective, trop à l'abri d'autrui. Or la maîtrise de son médium est telle qu'elle a su ici habilement éviter le piège en complexifiant davantage ses compositions (fiction et document sont on ne peut plus confondus) tout en y faisant sourdre, fortuitement, ses propres états d'âme. Cette ouverture sur le monde, répondant chez elle à un axe plus pragmatique, n'altère toutefois en rien le caractère occulte de son travail. Peut en faire foi le judicieux petit format du catalogue, en forme de livre précieux, à feuilleter comme un missel.

Mona Hakim