

# Aspects de la photographie québécoise contemporaine

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal, 1979

## Avant-propos

Cette présentation regroupe la plupart des oeuvres qui constituèrent l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* présentée au Musée d'art contemporain du 14 décembre 1978 au 14 janvier 1979. Aussi nous souhaitons que la présente exposition sera l'occasion de signaler la richesse et la vitalité de la création photographique québécoise contemporaine. La pluralité des images proposées n'en exclut pas moins l'affirmation de certaines préoccupations spécifiques. Par ailleurs, toutes les démarches empruntées par les photographes québécois se distinguent tant par la maîtrise du vocabulaire photographique que par la rigueur de leur propos et les qualités techniques.

Il est à souligner que le texte que nous publions ici fut écrit par Madame Sandra Marchand, conservateur adjoint (Services des expositions), en marge de l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie*. Nous sommes assurés que cette étude fournira les éclairages pertinents pour l'appréciation des oeuvres qui vous sont présentées.

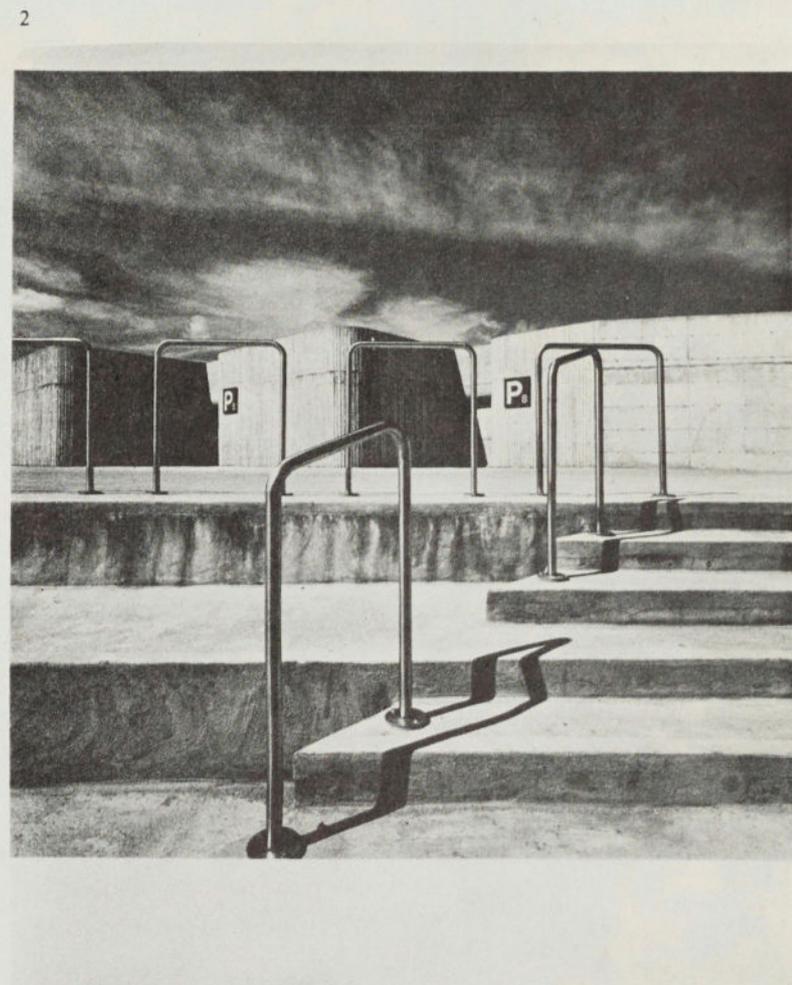
Réal Lussier  
Responsable-adjoint  
Service des expositions  
itinérantes.

## Tendances actuelles au Québec: la photographie

L'aperçu concis que propose l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* (organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal), fait suite au constat d'une effervescence actuelle de création photographique québécoise. La sélection de trente-cinq artistes répond aux contingences physiques d'espace de présentation. Le choix délibéré de photographes d'expression créative par opposition aux photographes commerciaux ou journalistiques, sans vouloir suggérer de cloisonnement entre les secteurs divergents de la photographie, sert de référence pour une étude équitable des possibilités expressives multiples de l'image photographique québécoise. La diversité de cette production photographique rend nécessaire l'élaboration de critères de sélection qui demeurent forcément limitatifs. Ces critères sont les suivants: l'affirmation d'une évolution continue d'un langage personnel et la qualité technique des images photographiques. L'obligation, faute d'espace, de ne choisir qu'une oeuvre par photographe nous contraint de cerner étroitement les problématiques inhérentes au travail actuel de chacun et assure la confrontation dynamique des approches formelles au sein d'un seul regroupement.

Les propositions de lecture que nous formulons dans notre analyse sont tributaires de notre conception de la fonction actuelle de l'image photographique. La diversité des oeuvres qui composent l'exposition *Tendances actuelles* rend aléatoire une tentative de définition concise de cette fonction. À l'exclusion des autres possibilités d'interprétation, nous tenterons donc de dégager les fonctions multiples de l'image photographique québécoise telles qu'elles se présentent dans cette exposition. Nous analyserons pour cela le contenu des photographies, c'est-à-dire le type de message transmis par elles, puisque c'est de cette perception que dépend notre conception des fonctions possibles de l'image. En précisant ainsi la fonction expressive des photographies par l'analyse des éléments formels ou l'étude du vocabulaire photographique, nous formulons sommairement les théories qu'elles sous-tendent. Les différentes tendances qui se dégageront de cette présentation permettront d'entrevoir la multiplicité des démarches créatives qui s'affirment actuellement en photographie au Québec.

La préention sous-jacente de l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* est celle de constituer un panorama succinct de perceptions photographiques. Dans la mesure où, selon l'affirmation de Nathan Lyons, "l'appareil



1  
Serge Clément  
*Mao-Masque, 1978*

2  
Brian Merrett  
*Stade Olympique, Montréal, 1978*

3  
Jorge Guerra  
Montréal, 1977

4  
Raymond April  
Je m'effondrai en larmes sur le lit,  
1978

5  
Normand Grégoire  
Claudette, 1978

du photographe devient l'instrument biographique de son interaction avec le monde" (1), il est illusoire d'opérer une catégorisation rigide des oeuvres en présence. Force nous est cependant d'admettre un rapprochement arbitraire mais toutefois apparent dans les façons de s'approprier ce réel. Cette relation au monde se définissant en terme de contenu c'est-à-dire de type de message véhiculé par l'image, nous pouvons énoncer comme suit le classement sommaire des trente-cinq photographies de l'exposition: celles dont le contenu est essentiellement documentaire, celles dont le sens est purement esthétique et enfin celles de type conceptuel.

Les images à caractère documentaire (au sens de caméra-témoin) expriment une vision précise du réel. Elles affirment l'engagement du photographe avec le milieu dans lequel il vit. Le rapport au monde extérieur dont elles témoignent en est un de type social, à des niveaux diversifiés d'implication idéologique. Qu'ils soient de valeur sociologique ou purement anecdotique ou qu'ils affectent une dimension symbolique, ces "documents" photographiques calquent des réalités et entretiennent ainsi l'illusion de la relation fictive mais efficace entre cette réalité et sa représentation. L'interprétation de sens que nous proposons pour ces images est donc étroitement liée à la signification des éléments qui les constituent, en l'occurrence, à leur portée sociale.

Les photographies de valeur dite sociologique traduisent des préoccupations socio-culturelles et politiques évidentes. La dimension sociale de l'oeuvre de Claire Beaugrand-Champagne, Pierre Gaudard, Jorge Guerra, Clara Gutsche, Jean Lauzon, Normand Rajotte et Gabor Szilasi, pour ne nommer que ceux-là, s'inscrit dans la tradition d'une photographie québécoise essentiellement axée sur les conditions socio-économiques d'une collectivité. Le milieu social que décrivent ces photographes témoigne de leur perception d'une

3



réalité quotidienne, québécoise ou non. *La Grèce* que nous présente Claire Beaugrand-Champagne est un regard pénétrant au coeur du quotidien des trois personnages pour nous dévoiler "qui ils sont et comment ils ont vécu". (2) Avec évidence, *Intérieur chez Monsieur et Madame Houde, Lotbinière* de Gabor Szilasi révèle ce même désir de "montrer aux gens notre environnement, le monde où on vit". (3) La subtilité dans la composition des roses et des bleus de cette chambre définit avec éloquence la culture des habitants de la maison et suggère une perception d'existence spécifiquement québécoise.

Le même type d'engagement social s'affirme dans l'oeuvre de Jorge Guerra, Pierre Gaudard et Clara Gutsche assumant ainsi le processus vital de réflexion sur la société. Les photographies *Vent-trottoir, Rue Hériot* et *Jeunes dans une auto* tirées de l'essai photographique sur Drummondville (4) de Jean Lauzon et Normand Rajotte constituent de la même façon une critique sociale acerbe en nous documentant sur le contexte socio-économique d'une population, circonscrivant des implications politiques de transformation et de modification du milieu par la collectivité.

Cette emprise sur la réalité se définit non seulement en termes sociologiques mais également anecdotiques. Certaines photographies de l'exposition contiennent en effet des anecdotes qui témoignent objectivement des gens et des choses. Elles racontent parfois le fait divers tel *Place d'Armes*, subtilement humoristique, de Denis Plain ou *Table à déjeuner*, d'une thématique convaincante, de René Lamothe; elles mettent parfois en scène "des drames, certains refoulements, affections, plaisirs narcissiques" (5) tels qu'affirme Raymond April dont l'oeuvre *Je m'effondrai en larmes sur le lit* juxtapose le document visuel (en l'occurrence un autoportrait) et l'écriture (la narration du titre donne une direction de lecture); ou encore elles documentent simplement sur un objet tel *Sans titre* de Ronald Labelle ou sur un personnage tel *Henry W. Jones, artiste* de Sam Tata et *Claudette* de Normand Grégoire. Notons cependant que l'aspect anecdotique de ces deux portraits se différencie au niveau des approches: Sam Tata situe son personnage dans un environnement familial afin de le montrer "tel qu'il est et comment il vit" (6) alors que Normand Grégoire choisit d'isoler son personnage par une prise de vue frontale en plan rapproché, de telle sorte qu'il se révèle sans réserve, dans son intériorité profonde. L'anecdote décrit la réalité ambiante du personnage de Tata alors que, chez Grégoire, elle témoigne d'une dimension humaine beaucoup plus individualisée. L'intensité expressive de la physiognomie du personnage de Grégoire est par ailleurs une mise à nu de la condition de l'homme moderne et constitue de cette façon un portrait social des plus percutants.

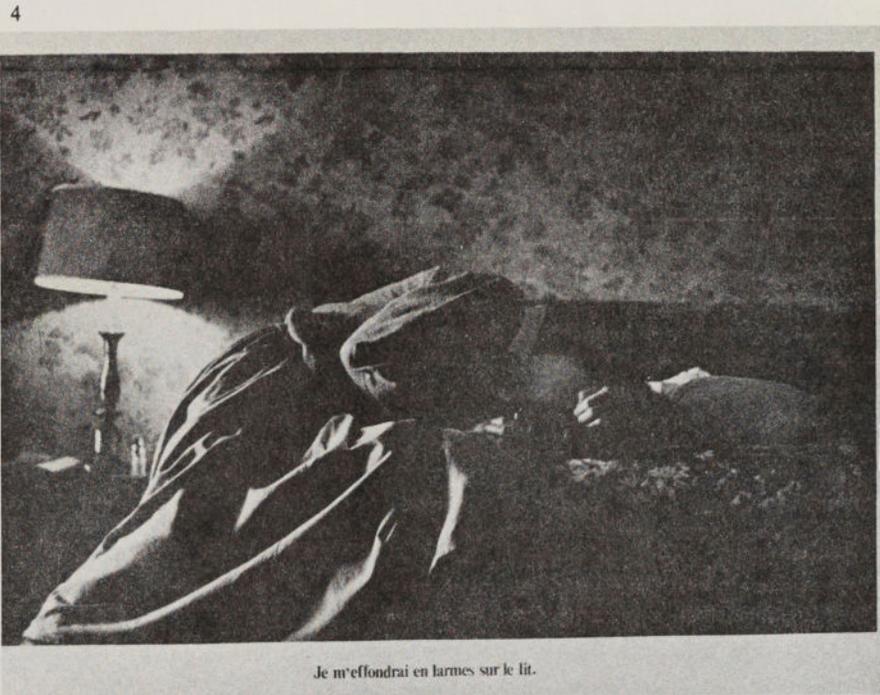
Les photographies dites documentaires de l'ex-

position *Tendances actuelles* se définissent parfois par une représentation symbolique du réel. La juxtaposition des éléments de l'image symbolise alors une réalité transcendante à cette image. Elle rend compte, par exemple, de la déshumanisation incommensurable du progrès urbain dans *Sans titre* de Pierre Guimond, de la confrontation de la culture chinoise et nord-américaine dans *Mao-masque* de Serge Clément, de la fécondité mythologique de la femme dans *La fécondité* de Marie-Andrée Cossette. De même, la surimpression *Touché par Terpsichore* de Gera Dillon concilie "des extrêmes diamétralement opposés" (7) en l'occurrence un unijambiste et des danseurs folkloriques et signifie ainsi l'incongruité de leur rencontre. Enfin, l'oeuvre *Les innocents* de Marc André Gagné (extrait de la thématique *Les Battues de Beauport, un viol*) s'approprie le lien fortuit entre l'enfant et le camion et en extrait un commentaire visuel pénétrant et ambigu sur la dégradation écologique et humaine.

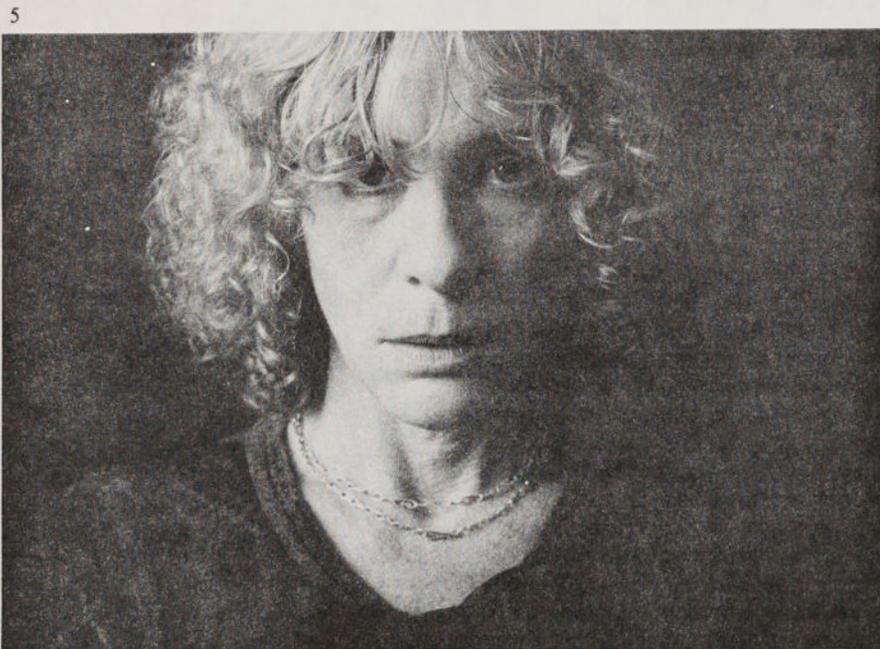
Le geste que pose le photographe lorsqu'il déclenche l'obturateur admet la contradiction fondamentale du médium photographique: se proposant comme mode de représentation du réel, la photographie se définit comme la réduction en une forme de ce réel. Il arrive que la recherche de la forme ait priorité sur l'investigation du sujet; l'oeuvre sous-tend alors une intention esthétique et ce, quel que soit le degré d'abstraction de l'image. Ici, la valeur formelle dicte un caractère "artistique" à la photographie et tend à la définir prioritairement en tant "qu'objet d'art".

Non que la recherche formelle supprime l'importance du sujet représenté mais elle affirme l'intérêt du photographe pour l'étude et la mise en valeur d'une forme signifiante. L'image photographique conçue en tant qu'entité autonome et non plus en tant que "document" définit une démarche essentiellement plastique qui se manifeste clairement dans certaines oeuvres de l'exposition *Tendances actuelles*. Ces dernières se perçoivent alors en fonction de leurs caractéristiques formelles: la construction dynamique en plans juxtaposés dans *Sans titre* de David Duchow, l'épuration des formes et l'abondance des textures dans *Iles de la Madeleine* de Stephan Kovacs, l'interaction rigoureuse entre la surface plane et la profondeur dans *Façade nord, entrepôt, port de Montréal* de David Miller, la tension entre la tridimensionalité de l'objet et la bidimensionalité de l'espace pictural dans *Souliers* de Robert Slatkoff, la structuration du "chaos visuel", (8) en formes et en couleurs dans *Autoportrait* de Roland Weber et enfin l'équilibre et la finesse remarquable de la composition dans *Stade olympique, Montréal* de Brian Merrett.

L'interprétation formelle de la réalité objective est plus explicite encore dans les constructions visuelles de Lise Bégin, Gilles Dempsey et Serge Tousignant. Ici, le mode de présentation en série



Je m'effondrai en larmes sur le lit.



6  
Pierre Guimond  
*Sans Titre*, 1978

7  
Marc-André Gagné  
*Les Innocents*, 1978

8  
Robert Slatkoff  
*Souliers*, 1978

non seulement informe sur le processus de la prise de vue mais propose une composition basée sur des rapports formels complexes. *Trois d'une série de cinq* de Lise Bégin explore par une intervention gestuelle, les possibilités plastiques de l'image photographique. *Progression en cinq mouvements* de Gilles Dempsey crée une synthèse visuelle de "moments isolés" organisés "selon leurs rapports de dépendance ou de similitude (...) à l'intérieur d'une structure donnée", (9) réduisant à un formalisme pur le contenu réel de l'image. Et enfin, *Dessin de neige et de temps no 6* de Serge Tousignant pose la problématique picturale du rapport entre la réalité et sa reproduction.

La création d'une réalité fictive camoufle à l'occasion une démarche essentiellement formaliste. François Carrière et Eric Daudelin, par le processus de superposition de Kodalith d'une part et par le photomontage d'autre part, transforment la réalité objective et la reproduisent en une forme vidée de toute correspondance au réel. La difficulté d'admettre leurs fictions nous rend dupes du travail formel sur la matière qu'elles soutiennent et suggère une lecture purement anecdotique des propositions imaginaires qu'ils exploitent.

La priorité accordée aux valeurs formelles ou plastiques implique une attitude sélective au niveau du contenu objectif de l'image. Par exemple, nous l'avons constaté, le lieu que représente *Iles de la Madeleine* de Stephan Kovacs, cette "masse perdue, isolée, émergeant de l'espace" (10) détermine le choix des cadrages, la disposition des masses, l'exploration des tonalités riches en contrastes; ou encore, *Stade olympique, Montréal* de Brian Merrett, abordé du point de vue du piéton, reflète à travers la sécheresse des formes la stabilité de l'architecture urbaine contemporaine. Ici, le choix du sujet détermine d'une façon précise l'organisation formelle et est fonction d'une définition "artistique" de l'image photographique. Tel n'est pas le cas cependant, lorsque le sujet représenté offre la particularité d'une incohérence visuelle ne correspondant pas à une conception traditionnelle d'organisation picturale. Les oeuvres de Sylvain Cousineau, Michael Flomen, Michel Gaboury et Robert Walker se distinguent de cette façon et suscitent par le fait même des perceptions nouvelles inattendues.

Le travail de ces derniers s'inscrit dans une recherche formelle spécifique au médium photographique. Le choix arbitraire de la thématique urbaine qui leur est commune se confirme par l'aspect fragmentaire, distordu, embrouillé ou désordonné de leur composition. Le contenu de ces images devient essentiellement prétexte à une étude des possibilités exhaustives de la caméra, sans référence aux termes d'une esthétique traditionnelle.

Là où la recherche de la forme photographique est la plus évidente, parce que la plus dépourvue de contenu objectif signifiant, est dans l'oeuvre *Sans titre* de Michel Gaboury où la seule action du dé-

6



7



placement de l'agrandisseur, créant une vibration optique de formes juxtaposées, soulève la question fondamentale de l'artifice de la représentation photographique. Également, l'oeuvre *Sans titre* de Sylvain Cousineau, malgré le caractère plus descriptif de son contenu, oppose la netteté de l'arrière-plan fixe à la transparence de l'avant-plan et suggère, par ce fait, une corrélation équivoque entre le donné objectif perçu par le photographe et la façon dont la caméra transforme ce même donné.

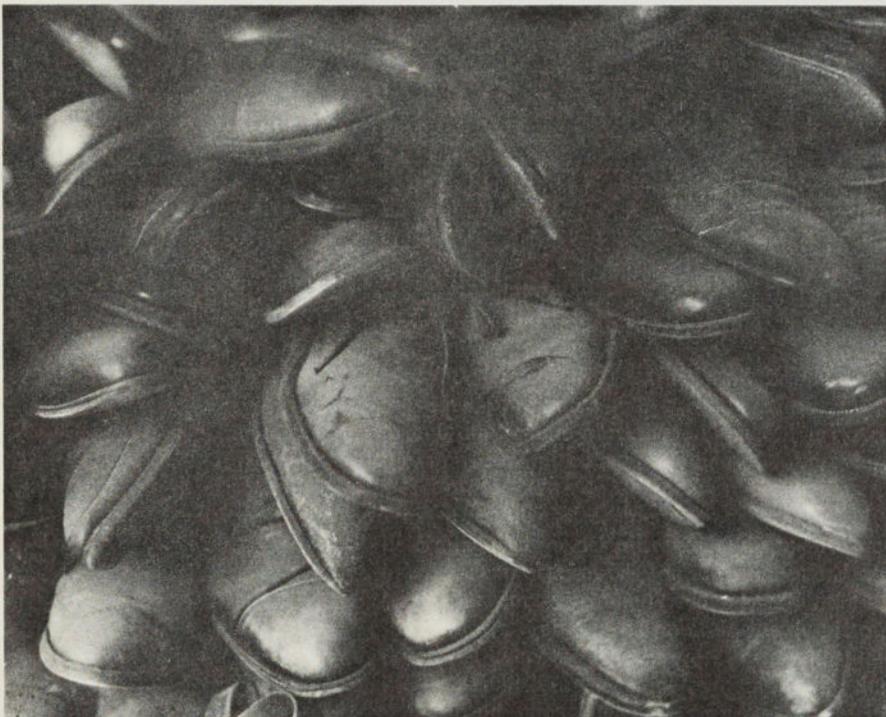
Les photographies de Michael Flomen et Robert Walker présentent toutes deux la caractéristique d'une image "prise sur le vif". Leur recherche se différencie à ce niveau des travaux de Cousineau et de Gaboury qui, eux, altèrent la représentation objective soit au moment de la prise de vue, soit pendant le développement en chambre noire. L'aspect "instantané" des photographies *Chicago* de Flomen et *Thunderbird blue* de Walker témoigne d'un sens aigu de la forme libérée de toutes contingences extérieures au médium photographique. À travers une imagerie urbaine très anecdotique, Michael Flomen illustre des notions proprement photographiques telles la différenciation des éclairages, la juxtaposition des textures et la précision des détails, sans rapport à une conception picturale de l'espace et donc indépendantes de liens formels préétablis. Robert Walker de son côté, utilise le matériel "cibachrome" comme système de prévisualisation, non comme simple technique de reproduction. Le procédé photographique détermine chez lui le choix de sujets offrant des possibilités expressives propres au médium. En ce sens, les préoccupations

de Walker définissent une attitude nouvelle de libération des contraintes formelles non spécifiques à la photographie.

Les photographies de type conceptuel de l'exposition *Tendances actuelles* interviennent également dans l'élaboration de cette prise de conscience du potentiel du médium photographique. Elles servent essentiellement de supports à une idée ou à une connaissance objective. Leur contenu documente sur un processus de réflexion, assurant de cette façon le développement réciproque de concepts et de formes photographiques susceptibles d'exprimer ces concepts.

Sorel Cohen et Tim Clark enregistrent sur pellicule des événements fabriqués de toute pièce et mis en scène à cet effet. Ils utilisent la forme photographique comme véhicule de réflexion objective spécifique au domaine de l'art. L'oeuvre *Après Bacon/Muybridge* de Sorel Cohen propose, à partir de références précises dans l'histoire de la peinture (Francis Bacon) et de la photographie (Eadweard Muybridge), la synthèse visuelle de la morphologie du personnage de Bacon et de la compression temporelle des moments successifs propres aux recherches de Muybridge. L'oeuvre non titrée de Tim Clark, pour sa part, reprend l'analyse de certains types d'information proprement artistique, en l'occurrence, la question du formalisme en rapport avec le processus photographique. Sa proposition visuelle est l'expression d'une réflexion sur les constituants formels de l'image qui, selon lui, est sans référence à un système donné, esthétique ou autre.

Au cours de notre analyse, la fonction expressive



9  
Robert Walker  
*Blue Thunderbird*, 1978

10  
Tim Clark, 1978

de chacune des photographies s'est précisée en relation avec la perception du type de message inhérent à celles-ci. Nous sommes en droit maintenant de nommer les tendances que définissent ces fonctions: la tendance documentaire de l'image dite sociologique, anecdotique ou symbolique et qui exprime la conscience sociale du photographe impliqué dans un milieu socio-culturel; la tendance formaliste qui affirme l'intérêt du photographe pour la représentation d'une forme "artistique" d'une part, pour la recherche d'une forme purement photographique d'autre part; et, la tendance conceptuelle qui traduit le travail d'investigation et d'auto-analyse du processus artistique en soi.

Si la formulation de ces tendances résume de façon succincte la diversité des options présentes dans l'exposition, elle ne permet toutefois de conclure à aucun consensus. La mise à nu fragmentaire mais non moins réelle que représente l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* est la confirmation d'une situation qui révèle sa spécificité, d'une part dans une production photographique essentiellement déterminée par une fonction sociale, d'autre part dans une interprétation créative du médium conçu dans sa fonction esthétique. Seule une réévaluation commune des objectifs et du rôle du photographe assurera la continuité de ce processus créateur et cristallisera, dans le contexte québécois actuel, des positions et des prises de conscience inéluctables.

Sandra Marchand, Conservateur adjoint  
Service des expositions  
Janvier 1979

#### Notes

1. Nathan Lyons, *La photographie au vingtième siècle*. Catalogue d'exposition préparée par la George Eastman House of Photography à l'intention de la Galerie nationale du Canada. Rochester, N.Y.: George Eastman House of Photography, c 1967 p. IX.
2. Témoignage de Claire Beaugrand-Champagne. Décembre 1978.
3. Gabor Szilasi, "Gabor Szilasi Interview" dans *OVO*, No 4, septembre 1971, p. 6.
4. Jean Lauzon et Normand Rajotte, *Transcanadienne Sortie 109; essai photographique sur Drummondville*, Montréal, Les éditions OVO, 1978. 107 pages.
5. Témoignage de Raymonde April. Novembre 1978
6. Geoffrey James, "Sam Tata, l'artiste vu par l'artiste". dans *Vie des Arts*, printemps, 1973. p. 46.
7. Témoignage de Gera Dillon. Décembre 1978.
8. Témoignage de Roland Weber. Décembre 1978.
9. Témoignage de Gilles Dempsey. 10 décembre 1978.
10. Témoignage de Stéphan Kovacs. 1er septembre 1977.

#### LISTE DES OEUVRES

Raymonde April  
*Je m'effondrai en larmes sur le lit*, 1978  
impression noir et blanc; 40,6 x 50cm

Claire Beaugrand-Champagne  
*Grèce*, 1978  
impression noir et blanc; 17 x 24,4cm

François Carrière  
*Sans titre*, 1978  
kodalith; 40 x 50cm

Tim Clark  
1978  
impression noir et blanc; 48,5 x 59,5cm

Serge Clément  
*Mao-masque*, 1978  
impression noir et blanc; 26 x 17,8cm

Sorel Cohen  
*Après Bacon/Muybridge*, 1978  
impression couleur; 28 x 35,3cm

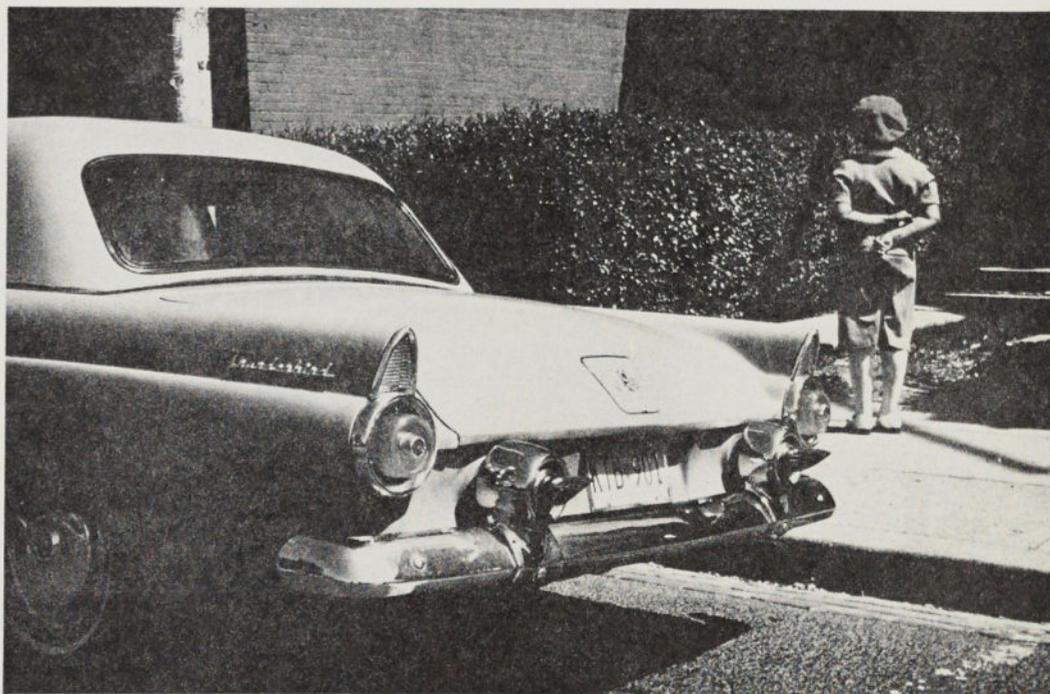
Marie-Andrée Cossette  
*La fécondité*, 1978  
impression couleur 2/25; 24 x 35,5cm

Sylvain Cousineau  
*Moncton, N.-B.*, 1978  
impression noir et blanc; 25 x 20cm

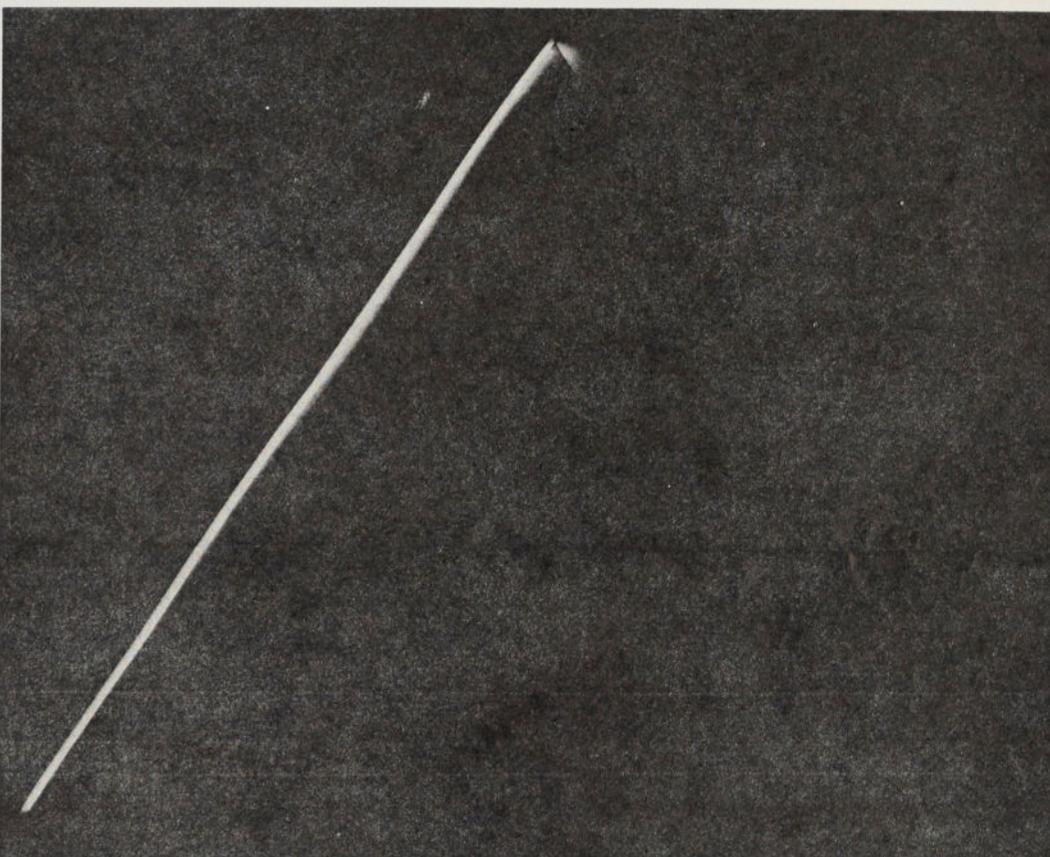
Eric Daudelin  
*Sans titre*, 1978  
impression couleur et collage; 39 x 39cm

Gera Dillon  
*Touché par Terpsichore*, 1978  
surimpression; 28 x 39,5cm

9



10



David Duchow  
*Sans titre*, 1978  
cibachrome; 20,2 x 30cm

Michael Flomen  
*Chicago*, 1978  
impression noir et blanc; 28 x 42cm

Marc-Andé Gagné  
*Les innocents*, 1978  
extrait de la thématique  
"Les Battaures de Beauport, un viol"  
impression noir et blanc; 20,2 x 30cm

Pierre Gaudard  
1977  
impression noir et blanc; 15,2 x 23cm

Normand Grégoire  
*Claudette*, 1978  
impression noir et blanc; 24,3 x 35,5cm

Jorge Guerra  
*Montréal*, 1977  
impression noir et blanc; 18 x 24,6cm

Pierre Guimond  
*Sans titre*, 1978  
impression noir et blanc; 40,6 x 50,8cm

Clara Gustache  
*Joanne, Helen, Doris, Dorothy*, 1975  
quatre contacts noir et blanc; 20 x 25,4cm

Stephan Kovacs  
*Iles de la Madeleine*, 1977  
impression noir et blanc; 12,7 x 18cm

Ronald Labelle  
*Sans titre*, 1978  
cibachrome; 11,2 x 16,5cm

Jean Lauzon  
*Vente trottoir, rue Hériot*, 1977  
impression noir et blanc; 19 x 28cm

Brian Merrett  
*Stade olympique, Montréal*, 1978  
impression noir et blanc; 35,5 x 35,2cm

David Miller  
*North facade, cole storage warehouse*, 1977  
(Façade nord, entrepôt, port de Montréal)  
impression noir et blanc; 20 x 25cm

Normand Rajotte  
*Jeunes dans une auto*, 1977  
impression noir et blanc; 23,2 x 35,2cm

Robert Slatkoff  
*Souliers*, 1978  
impression couleur; 27,3 x 33cm

Gabor Szilasi  
*Intérieur chez M. et Mme Houde, Lotbinière*, 1977  
impression couleur; 35 x 27cm

Sam Tata  
*Henry W. Jones, artiste, Montréal*, 1977  
impression noir et blanc; 16 x 24cm

Robert Walker  
*Blue Thunderbird*, 1978  
(Thunderbird bleue)  
cibachrome; 40,3 x 50,5cm

Roland Weber  
*Autoportrait*, 1978  
cibachrome; 35 x 24cm

NOTE  
Les photographies font partie des collections des artistes à l'exception des oeuvres illustrées appartenant à la collection du Musée d'art contemporain.

 Ministère des  
Affaires culturelles  
**Musée d'art contemporain**

Ministère des Affaires culturelles  
1979. Tous droits de traduction et  
d'adaptation, en totalité ou en  
partie, réservés pour tous les pays.  
Toute reproduction pour fins commerciales,  
par procédé mécanique ou électronique,  
est interdite sans l'autorisation officielle  
de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal,  
4e trimestre 1979  
Bibliothèque nationale  
du Québec  
ISBN 2-550-00472-8

Conception graphique:  
France Gascon  
Réal Lussier  
Crédits photographiques:  
Musée d'art contemporain.