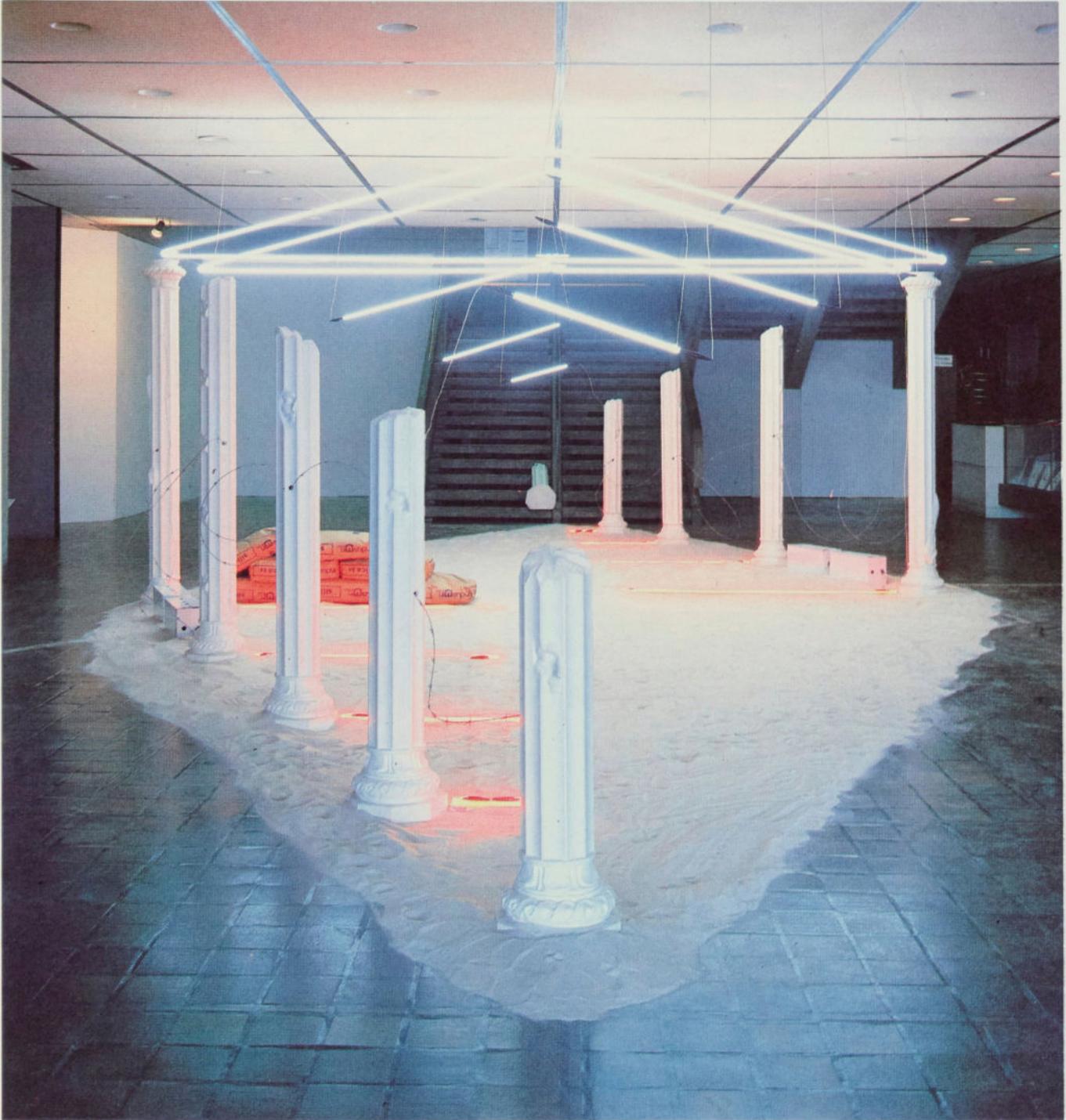


## détours voire ailleurs

ANDRÉ FOURNELLE, GILLES MIHALCEAN, DAVID MOORE, STEPHEN SCHOFIELD, DAVID TOMAS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

2 JUIN-17 JUILLET 1983



PASSAGE, 1983

**Détours, voire ailleurs** présente les œuvres de cinq artistes dont le travail contient des références directes à l'Histoire et à la Culture, tout en réaffirmant la valeur de l'objet et la présence du sujet dans le champ de l'art. Après les réflexions et les recherches -formelles du modernisme qui ont eu pour effet d'évacuer

la représentation et la figuration, voilà que des artistes remettent en cause cette orientation en soulignant le lien que maintient la création artistique avec son auteur.

L'art d'aujourd'hui cherche à sa manière à reprendre une communication entre les individus. Les œuvres

de **Détours, voire ailleurs** témoignent de cette volonté.

**Détours, voire ailleurs**, un titre qui nous semble ouvert, ambigu, poétique et fortement individualisé. Un jeu de références.

---

## DANS LES TRACES DE L'HUMANITÉ

Comment, à travers les traces du passé, dire la grandeur et la misère de l'humanité? Est-il possible de rappeler, en même temps, l'horreur de la guerre et les grandes réalisations de l'esprit de l'humanité? Le mal et le bien peuvent-ils ainsi cohabiter aussi fortement dans une représentation unique?

André Fournelle est partagé entre le constat de la guerre permanente et le besoin de paix. Depuis quelques années, son travail tend, à travers l'utilisation de témoins de destructions physiques, à susciter une conscience pour la liberté, pour le respect des œuvres de l'esprit. L'installation qu'il présente au musée, **Passage**, témoigne de cette juxtaposition difficile de la guerre et de la culture.

**Passage**, dans son aspect général réfère à l'architecture grecque: dix colonnes à hauteur variable et traversées de fil barbelé dessinent un losange alors que des néons, fixés à leurs sommets, reprennent le fronton des temples et des édifices publics tout en accentuant la perspective. Au sol, l'espace délimité par les colonnes est couvert de sable blanc dans lequel surgissent des néons rouges. À mi-chemin, des sacs de sable entassés les uns sur les autres forment comme une barricade. Enfin, chaque colonne porte l'inscription d'un visage.

Ainsi, la présence de la guerre se trouve-t-elle rappelée par le fil barbelé, les colonnes brisées derrière lesquelles se cachent des visages de soldat, la barricade des sacs de sable. Pour sa part, la composition architecturale rappelle la Grèce classique, les sources de la culture occidentale contemporaine. André Fournelle, dans les notes qu'il nous a fournies, relie sa narration à l'attaque allemande de 1687 pour déloger les Turcs du Parthénon où ils avaient installé une poudrière. Tous ceux qui aiment la beauté de ce chef-d'œuvre antique haïrent Konigsberg. Le monde entier se soulèverait aujourd'hui si le Parthénon se trouvant de nouveau pris en otage.

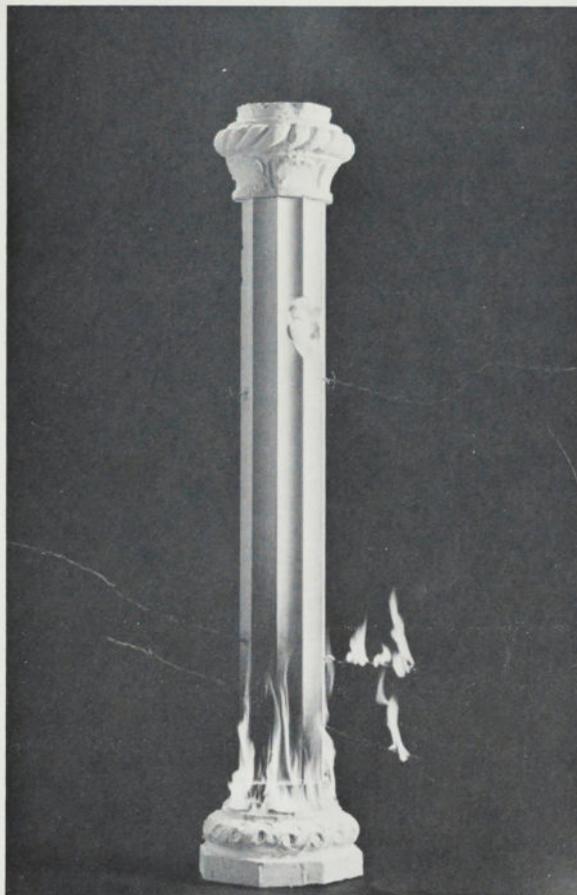
Le Parthénon est devenu un symbole. Il n'est plus le temple d'Athéna (c-430 av. J.C.), ni l'église chrétienne (VI<sup>e</sup> siècle), ni la mosquée arabe (1460). Il est un signe culturel, une abstraction de l'esprit malgré son état de ruines. Et la force de sa permanence dans notre culture nous oblige à le sauver.

Le Parthénon réfère aux traces que laisse le passage de l'homme. En lui, il porte les hauts et les bas d'une civilisation, les viols des conquérants étrangers, les restaurations calculées; Et de façon constante, les marques naturelles du temps.

Sauver le concept de ce monument gigantesque: reprendre l'étude sophistiquée de la perspective et de la lumière; rappeler l'apport indéniable de cette architecture mathématique à la fois musique et poésie; rendre soutenable au regard, mais sans les dissimuler, les méfaits de la guerre et du temps comme pour sauver la Beauté.

André Fournelle suggère une éthique universelle vis-à-vis des réalisations intellectuelles de l'humanité. Il ne nie pas l'horreur et la destruction, mais à travers elles, il rappelle ceux et celles qui meurent innocemment, ceux et celles qui construisent un savoir plus grand. Et ces réalisations, il voudrait les voir appréciées.

Claude Gosselin  
Conservateur

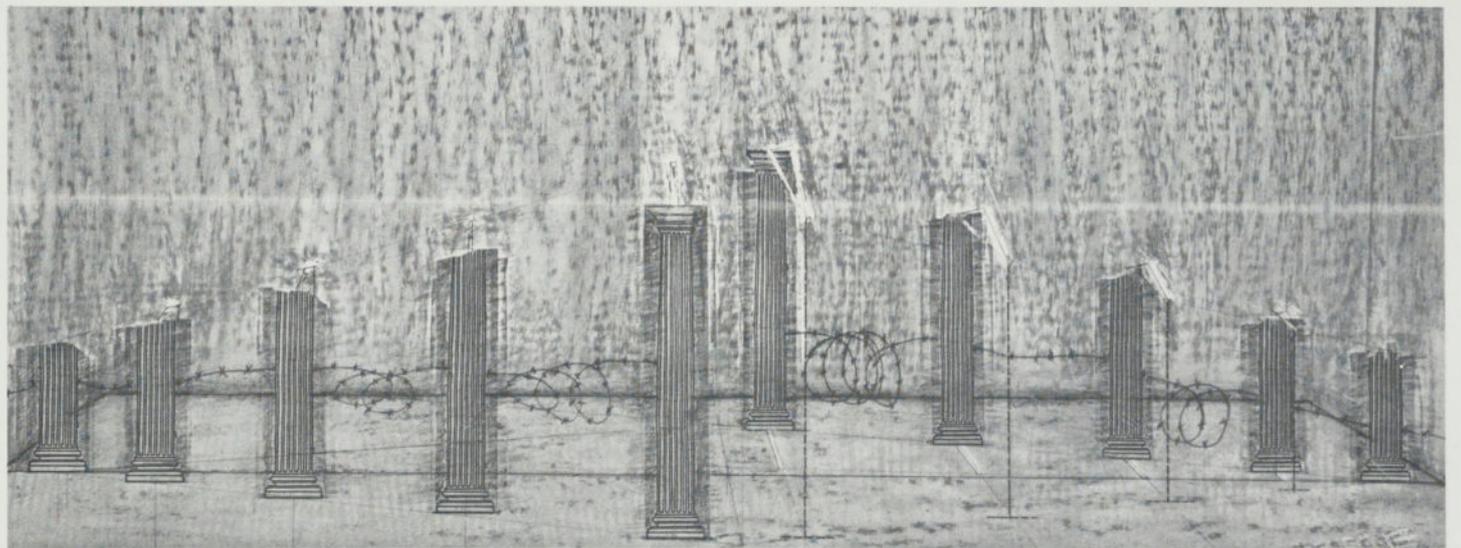
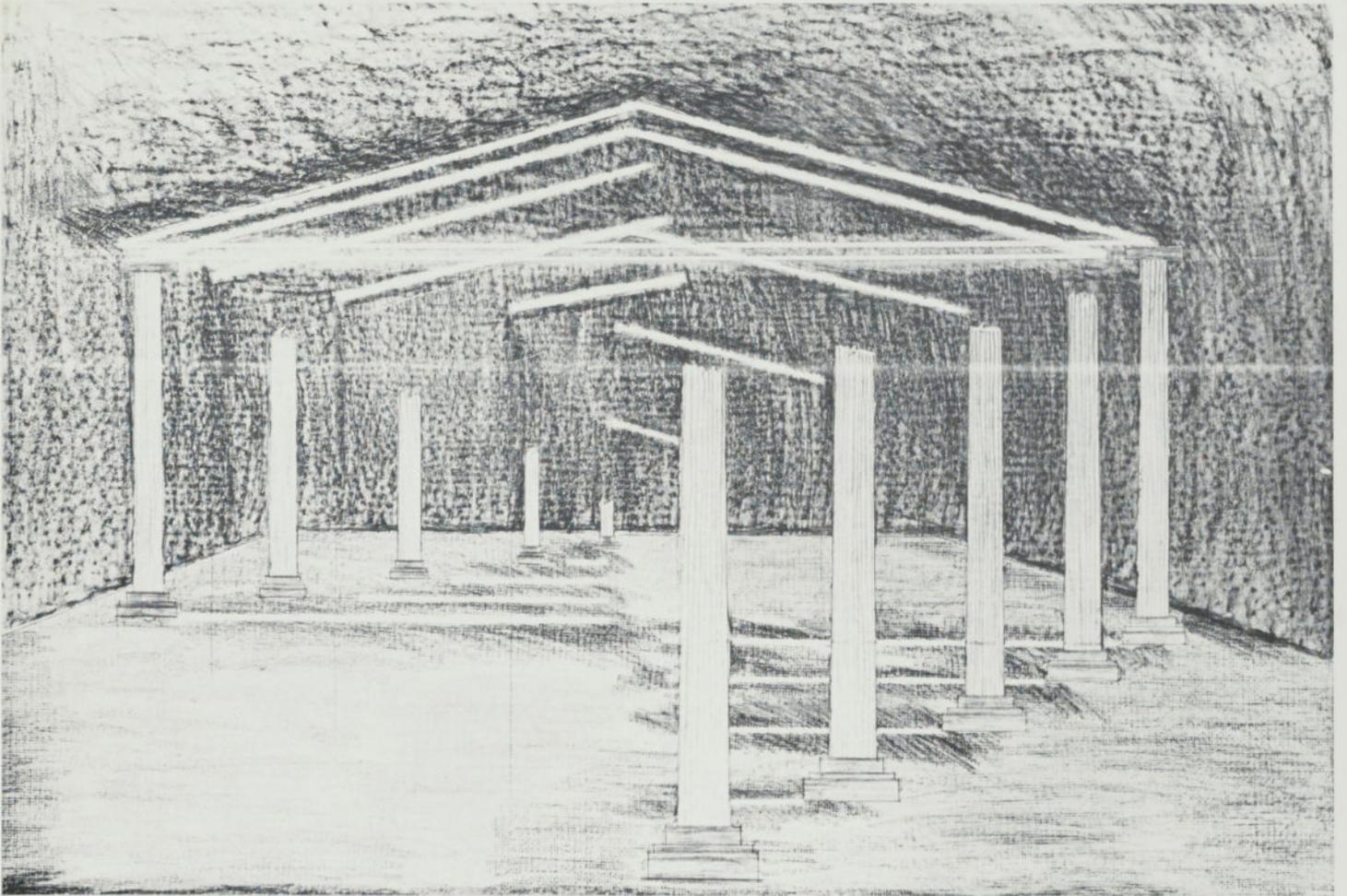


**PASSAGE**, 1983  
détail

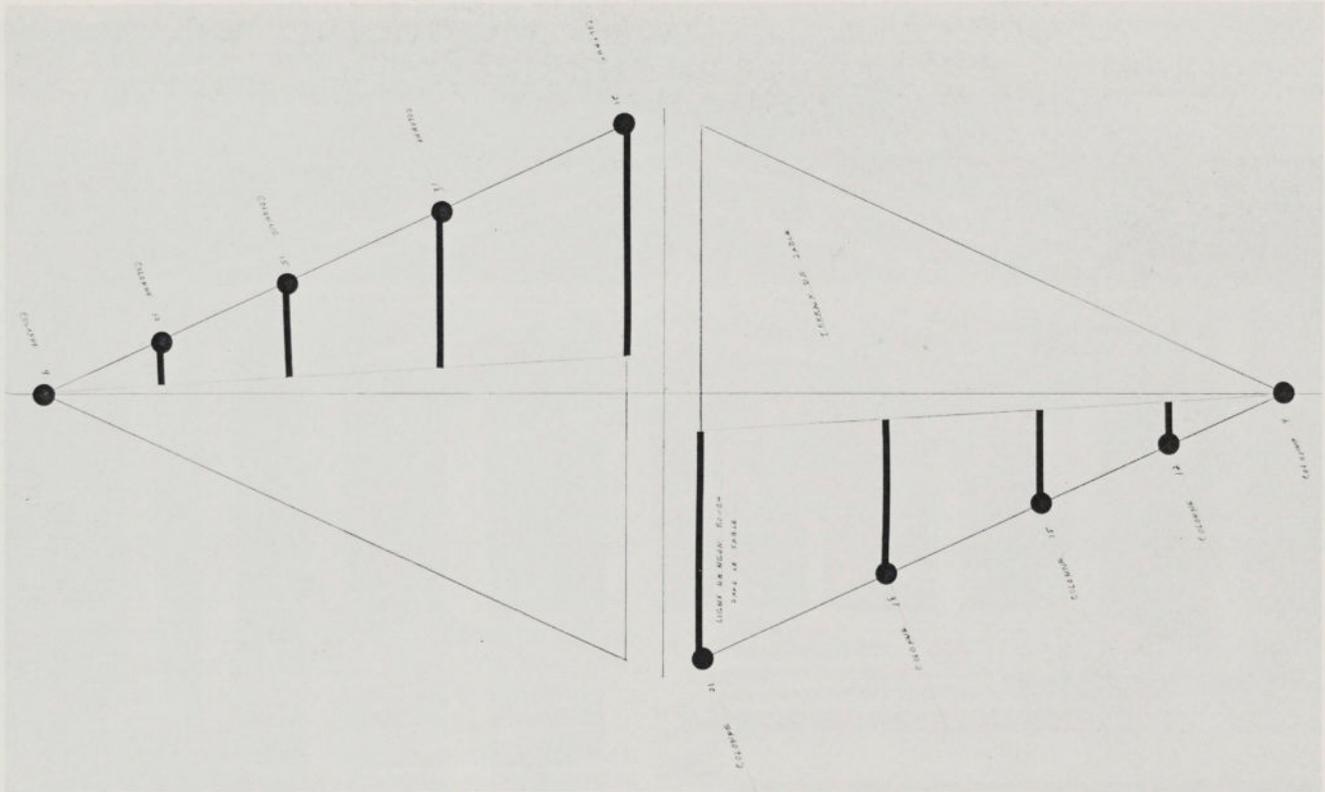
---

### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Centre de documentation Yvan Boulerice (1, 3, 4,5)  
Michel Dubreuil (2)



**PASSAGE, 1983**  
Dessins préparatoires  
par Lucie Ruelland



**PASSAGE, 1983**  
Dessin préparatoire.

Né en 1939

### ÉTUDES:

École des Beaux-Arts de Montréal  
Institut de technologie de Montréal  
École des arts appliqués de Montréal

### COLLABORATION ET HAPPENING:

- 1983 Démolition rue Bleury, Montréal, action écologique.
- 1982 Démolition rue Bleury, Montréal, action écologique.  
Éclairage au néon pour la pièce **Neon BLues**, Centre d'essai Le Conventum, Montréal.
- 1980 Collaboration à l'événement **Splash** de Claude Lamarche.  
Générique en néon pour le film de Jean Gagné **À vos risques et périls**.
- 1973 Le **Monument aux arts** au Centre culturel de Vaudreuil lors des États généraux de la culture québécoise.
- 1971 Environnement pour **Femme**, pièce de Maurice Demers au Centre national des arts, Ottawa.
- 1970 Happening à l'Université de Sherbrooke.
- 1969 Collaboration avec Claude Gauvreau, Raoul Duguay.  
Happening à l'Université d'Ottawa.
- 1968 **Opération Déclat**, membre fondateur avec S. Lemoine.  
Collaboration avec Marcelle Ferron.
- 1967 **Groupe Art Présent**, membre fondateur avec Ferron, Goulet, Mousseau, Arsenault, Vaillancourt.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES (CHOIX):

- 1982 Restaurant Aux Anglais, Montréal.
- 1981 Galerie Motivation V, Montréal.
- 1977 Galerie Signal, Montréal.  
Galerie Sculpture vivante, Montréal.
- 1975 Galerie Espace, Montréal.  
Galerie les 2 B, Saint-Antoine-sur-Richelieu.  
Galerie La Relève, Montréal.
- 1974 Musée du Québec.

### EXPOSITIONS DE GROUPE (CHOIX):

- 1983 **Détours, voire ailleurs**, Musée d'art contemporain, Montréal.
- 1981 **Comme un néon dans la nuit**, Galerie Dazibao, Montréal.
- 1980 **Confrontation 80**, Centre d'art du Mont-Royal, Montréal.
- 1979 **Montréal - New York**, Galerie Motivation V, Montréal.
- 1978 **10 ans de sculpture au Québec**.
- 1977 **Les œuvres de 20 sculpteurs québécois**, Galerie Sculpture vivante, Montréal.
- 1975 **Sculptures électriques**, Musée d'art contemporain, Montréal.
- 1973 **Les Moins de 35**, Galerie Espace, Montréal.

### COLLECTIONS PUBLIQUES:

Musée d'art contemporain, Montréal.  
Musée du Québec, Québec.  
Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ville Saint-Laurent.  
Hôtel du gouvernement, Québec.  
Bibliothèque municipale de Saint-Bruno, Québec.  
Centre d'accueil de Contrecoeur.  
Centre d'accueil Marie Berthe Couture, Granby.

### BOURSES ET SUBVENTIONS:

- 1978,76 Ministères des Affaires culturelles, Québec;  
74, 71, 70
- 1969-68 Conseil des arts du Canada;

### Identification de l'œuvre

#### **PASSAGE, 1983**

10 colonnes en plâtre traversées de fil barbelé, sable blanc, néon rouge.  
Installation au Musée d'art contemporain, Montréal.  
2 juin — 17 juillet 1983.

# détours voire ailleurs

ANDRÉ FOURNELLE, GILLES MIHALCEAN, DAVID MOORE, STEPHEN SCHOFIELD, DAVID TOMAS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

2 JUIN-17 JUILLET 1983



BOIAN, CERNANTI, BUCOVINA, ROMANIA, 1983

**Détours, voire ailleurs** présente les œuvres de cinq artistes dont le travail contient des références directes à l'Histoire et à la Culture, tout en réaffirmant la valeur de l'objet et la présence du sujet dans le champ de l'art. Après les réflexions et les recherches formelles du modernisme qui ont eu pour effet d'évacuer

la représentation et la figuration, voilà que des artistes remettent en cause cette orientation en soulignant le lien que maintient la création artistique avec son auteur.

L'art d'aujourd'hui cherche à sa manière à reprendre une communication entre les individus. Les œuvres

de **Détours, voire ailleurs** témoignent de cette volonté.

**Détours, voire ailleurs**, un titre qui nous semble ouvert, ambigu, poétique et fortement individualisé. Un jeu de références.

---

*Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

*J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.*

Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*,  
1872-73 (extrait).

De loin je regarde les œuvres de Gilles Mihalcean. Elles sont quatre réparties dans un espace ouvert: l'une au centre, les trois autres à égale distance sur la circonférence. Elles sont basses et toutes de même hauteur, directement posées au sol, chacune recevant un éclairage particulier.

De loin, l'objet dominant les trois sculptures hors centre a la forme d'une «barque». De loin, parce qu'à la même hauteur et pointant dans la même direction, ces trois «barques» créent une nappe d'eau invisible dans laquelle elles se réfléchissent. L'effet se trouve soutenu par la pièce centrale: une fontaine, petit bassin d'eau calme fortement éclairé. Et dans cette mer hypothétique, je devine des haut-fonds formés d'assemblages d'objets divers.

De plus près, les récifs se précisent. Ce que j'avais d'abord identifié comme des objets, je les nommerais maintenant des débris, des marques, des restes du temps passé, des ancrages dans la mémoire, des références du quotidien. Au premier îlot, je retrouve un fragment de la Dernière scène de Léonardo da Vinci, les morceaux d'une fresque éclatée, ce qui pourrait être un tube de peinture, et sur cet ensemble une barque en cuivre rappelant indéniablement le sculpteur Brancusi. La pièce est identifiée «Boian, Cernanti, Bucovina, Romania». Ce sont là les origines géographique et intellectuelle de Mihalcean. Boian en Roumanie le lieu de ses ancêtres, Brancusi, Léonardo, la sculpture et la peinture, sa sensibilité au monde de l'Art.

En me rapprochant de la deuxième sculpture, «Le poisson», je discerne dans un éclairage éclaté, la louve romaine décapitée, une table marbrée renversée, des gobelets jumelés, ce qui pourrait être un four pré-industriel et sur sa cheminée une barque en terre non cuite. Comme si l'Histoire avait basculé et que du fond de la mer je regardais le soleil miroiter à la surface de l'eau.

«Lundi» la troisième sculpture sur la circonférence contient des éléments plus quotidiens: une fenêtre dessinée par l'éclairage, une plaque carrée

pour la pluie, l'embrasement d'une porte et une section de toit en bardeaux; et dessus, une barque en bois. C'est l'actualité, l'insertion dans le processus rituel de la vie, du travail, de la présence à la maison, l'Immédiateté.

Puis, au cœur de cette histoire personnelle, l'étang paisible et lumineux du «bain d'oiseaux» autour duquel tout gravite. Une fontaine miroir dans laquelle tout s'attire et tout se renvoie, dans laquelle l'eau, l'air et la terre se retrouvent. Dans ce bassin d'eau, il n'y a pas de barque et les «haleurs» culturels, ces repères autobiographiques ont disparu. Ce bain d'oiseaux est ouvert à l'inconnu, à l'avenir, à la vie. Son contenu n'est pas retenu par quelque rebord que ce soit; il coule, il s'échappe, il vient du dessus et du dessous, comme si tout au long de cette narration, il aurait été possible de lire l'histoire à partir de quelque point que ce soit, de quelque souvenir retrouvé, de quelque détour emprunté.

La poésie de Mihalcean se joue de l'objet réel: la fresque de Léonardo n'est plus peinte mais sculptée, la louve romaine n'est pas de bronze mais de bois, la pluie est d'aluminium. De plus, tous ces objets ont été fortement réduits et représentés par un détail seulement. Dans sa narration, Mihalcean opère des transferts libres, des découpages irrationnelles. Il rassemble des images, crée un lieu mythique et noue son voyage par des références autobiographiques. Les barques se promènent sur la mer du temps, déjouant les repères historiques et oubliant la raison linéaire.

Mihalcean pénètre dans la sculpture par le biais de la poésie. Son œuvre se laisse saisir par le détail, par le regard curieux et heureux d'avoir découvert une image qui marque, un bruit qui révèle une présence, un toucher qui découvre une sensation.

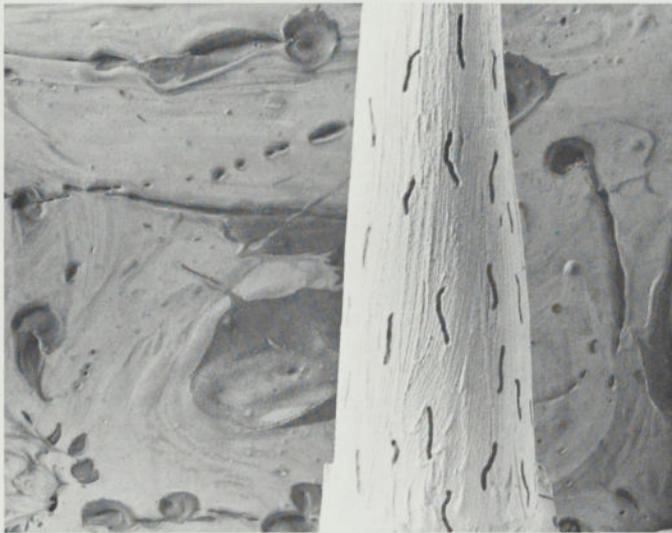
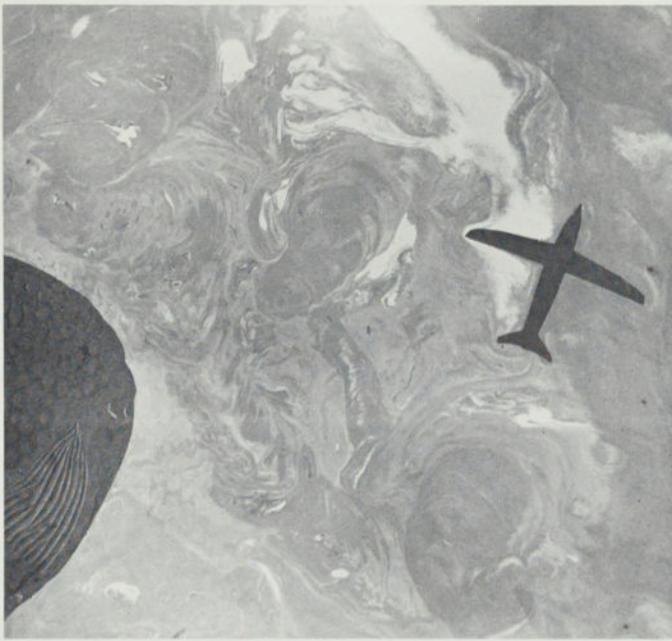
L'œuvre de Mihalcean, malgré les différents lieux composés, malgré la multiplication des matériaux utilisés (bois, aluminium, plâtre, terre, bronze) n'en possède pas moins une unité interne révélée par une position basée sur l'acceptation de la diversité plutôt que sur le rejet des différences. Mihalcean accumule les artifacts de l'histoire, les transforme et les réunit dans sa vision personnelle. Il prend et il rend; il reçoit et il donne. Il ajoute sa marque au sens déjà inscrit. L'histoire est ainsi faite de transformations successives. À sa façon, Mihalcean témoigne et ajoute à notre monde. Il crée des objets qui viennent augmenter un bagage culturel déjà fortement chargé. Mais qui n'a pas besoin de ces objets poétiques dans lesquels la raison divague et le plaisir s'installe?

**Claude Gosselin**  
Conservateur

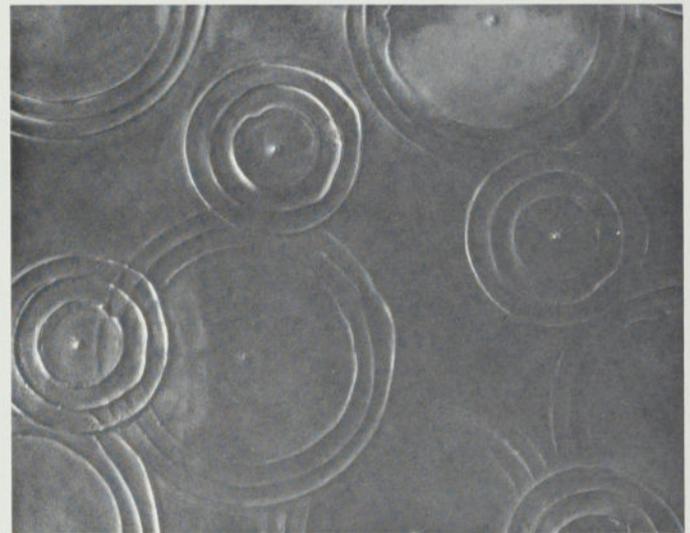
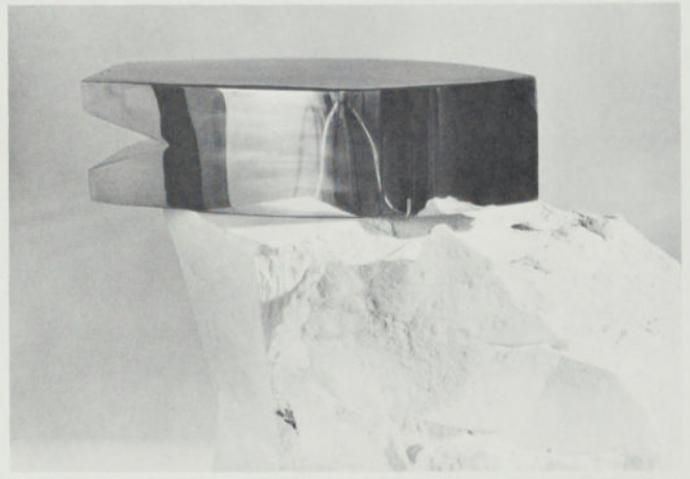
---

Note: Les photos ne présentent que des détails de chaque pièce.

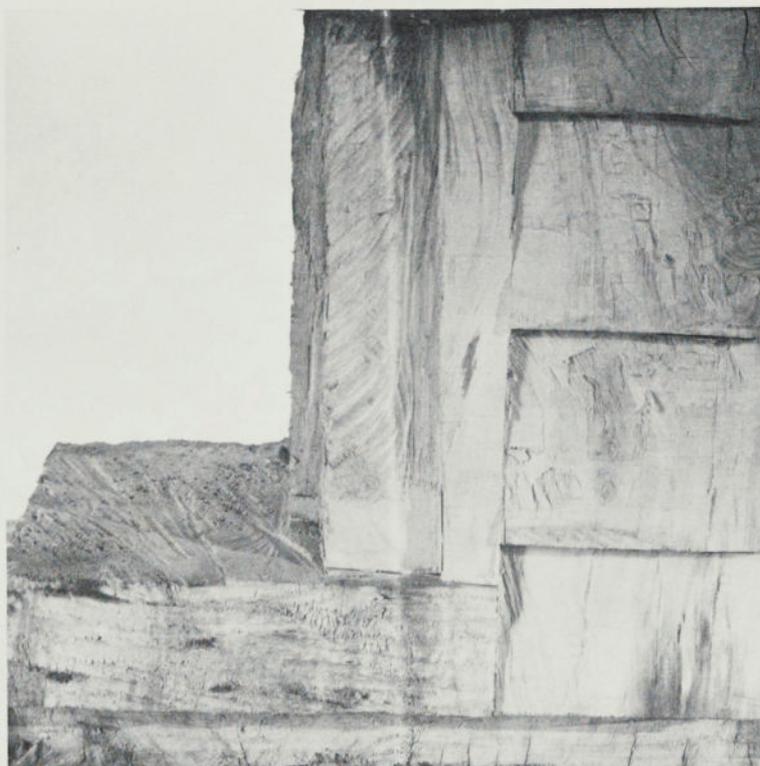
---



**LE BAIN D'OISEAUX, 1983**  
**LE POISSON, 1983**  
**BOIAN, CERNANTI, BUCOVINA, ROMANIA, 1983**



**BOIAN, CERNANTI, BUCOVINA, ROMANIA, 1983**  
**LUNDI, 1983**  
**LE POISSON, 1983**



LUNDI, 1983

#### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Centre de documentation, Yvan Boulerice

Né en 1946

#### ÉTUDES:

Cours classique

1966-67 École des Beaux-arts de Montréal

#### ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES:

1972-79 Professeur de sculpture à l'Université Laval, Québec.

1971 Chargé de cours en sculpture à l'Université du Québec à Montréal.

1969 Co-réalisation avec Hugues Tremblay d'un film de fiction en 16 mm n. & b. **T-Bone steak dans les mangeuses d'hommes.**

1968 Début du travail en atelier, en sculpture.

#### EXPOSITIONS PERSONNELLES:

1981 École nationale de théâtre, Montréal.  
Galerie France Morin, Montréal.

1965 Collège Saint-Paul, Montréal.

#### EXPOSITIONS DE GROUPE:

1983 Musée d'art contemporain, Montréal: **Détours, voire ailleurs.**

1980 Musée d'art contemporain, Montréal: **Acquisitions récentes.**

1977 École des arts visuels, Québec.

1975-76 **Québec 75.** Exposition itinérante: Musée d'art contemporain, Montréal; Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto; The Vancouver Art Gallery, Vancouver.

1974 École des arts visuels, Université Laval, Québec.  
**Les Arts au Québec,** Terre des Hommes, Montréal.

1973 **Les moins de 35,** Musée du Québec, Québec.  
Galerie La Sauvegarde, Montréal, **15 Attitudes.**

1972 Galerie Jolliet, Québec.

1970-71 **3D into the 70's,** exposition itinérante en Ontario.

1970 Musée d'art contemporain, **Jouets d'artistes.**

**Concours de la province de Québec.**

1968 **Concours de la province de Québec.**

#### BOURSES:

1982-83, 1977-78, 1971-72: Conseil des arts du Canada

1981-82, 1980-81: Ministère des Affaires culturelles du Québec

#### COLLECTIONS:

Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

Musée d'art contemporain, Montréal, Ministère des affaires culturelles du Québec.

Prêt d'œuvres d'art du Ministère des Affaires culturelles du Québec, Québec.

The Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario.

#### LISTE DES OEUVRES:

1. **BOIAN, CERNANTI, BUCOVINA, ROMANIA, 1983**

70 cm x 84 cm x 72 cm  
plâtre, bois, bronze  
coll. de l'artiste

2. **LUNDI, 1983**

70 cm x 68 cm x 82 cm  
plâtre coloré, bois, aluminium  
coll. de l'artiste

3. **LE POISSON, 1983**

70 cm x 82 cm x 87 cm  
plâtre coloré, terre  
coll. de l'artiste

4. **LE BAIN D'OISEAUX, 1983**

66 cm x diam. 51 cm  
plâtre coloré  
coll. de l'artiste

# détours voire ailleurs

ANDRÉ FOURNELLE, GILLES MIHALCEAN, DAVID MOORE, STEPHEN SCHOFIELD, DAVID TOMAS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

2 JUIN-17 JUILLET 1983



LASSITHI, 1983

**Détours, voire ailleurs** présente les œuvres de cinq artistes dont le travail contient des références directes à l'Histoire et à la Culture, tout en réaffirmant la valeur de l'objet et la présence du sujet dans le champ de l'art. Après les réflexions et les recherches formelles du modernisme qui ont eu pour effet d'évacuer

la représentation et la figuration, voilà que des artistes remettent en cause cette orientation en soulignant le lien que maintient la création artistique avec son auteur.

L'art d'aujourd'hui cherche à sa manière à reprendre une communication entre les individus. Les œuvres

de **Détours, voire ailleurs** témoignent de cette volonté.

**Détours, voire ailleurs**, un titre qui nous semble ouvert, ambigu, poétique et fortement individualisé. Un jeu de références.

---

## CYCLES DE LA NATURE ET CYCLES DE L'HUMANITÉ

Interpréter la vie, c'est lui créer une histoire ; répondre à la vie, c'est lui fournir les équipements nécessaires à sa survie. Métaphysique et science se partagent ainsi le corps de l'Humanité.

Il est toujours tentant de donner un sens au passage de l'homme sur terre. D'aucuns l'inscriront dans un dessein divin alors que d'autres le situeront dans l'évolution de la matière. Dans les deux cas toutefois, nous assisterons à l'élaboration et à la défense de cycles plus ou moins longs allant de la germination à la mort, de la régénération à l'épanouissement, de la décadence à la mort, de la résurrection à la vie de nouveau. Freud, profitant des recherches et des analyses de A. Weismann, parlerait ici des instincts de vie et de mort réunis chez tout individu <sup>(1)</sup>. La répétition de l'espèce comme de l'histoire serait une caractéristique fondamentale de notre cosmologie.

Par ses travaux divers, David Moore souscrit aux recherches de Jung et de Freud sur les temps cycliques et avec eux réaffirme l'importance de l'inconscient chez tout individu. Il vérifie ses propositions à travers les concepts métaphysiques et les réalisations scientifiques de l'Humanité. Les deux pièces de l'exposition traitent chacune d'un aspect de sa pensée. Ainsi, **Mahayuga** se rattache-t-elle à une conception cyclique de l'histoire de l'humanité telle que décrite par les Hindous, alors que **Lassithi** dévoile la part de la science dans le grand cycle de la nature au service de l'homme.

**Mahayuga** est constituée de trois éléments disposés en ligne sur un axe. Le plus important des trois est placé au centre et donne ainsi une direction à la lecture de la pièce. Il s'agit d'une roue semblable à celle des moulins à eau pouvant être actionnée par deux pédales situées au-dessus de celle-ci. Deux anneaux suspendus laissent entendre qu'une personne s'y agrippant et les deux pieds sur les pédales pourraient agir comme la force motrice de cette roue. L'image n'est pas sans rappeler les roues à eau primitives servant à l'irrigation des terres. Puis, d'un côté de la roue, à l'avant dirons-nous, un petit escalier mène à la roue. De l'autre, à l'opposé, une boîte rectangulaire ouverte contient des plaques de glaise séchée.

Pour comprendre le sens de la pièce, il faut revenir à la roue. Sur un côté, l'artiste a inscrit la division proportionnée de la cosmologie selon l'Hindouisme : quatre ères qui nous font passer d'un âge d'or à une période de dégénération puis à une étape plus avancée de décadence pour enfin nous mener dans un temps de corruption et de mort. Après quoi le cycle recommence. L'Homme est représenté comme étant au centre de cette activité, puisque c'est lui qui met en

marque la roue, devenue l'Humanité, devenue l'histoire de l'Humanité.

Cette section ainsi interprétée, en toute logique, l'escalier devient l'origine et l'éveil de la conscience qui mène à la compréhension du monde. Quant à la boîte et son contenu, ils rappellent, sans équivoque, la mort, la fin d'un cycle.

L'idée du cycle est reprise dans **Lassithi**. Cette fois-ci, par contre, il ne dépendra que de la nature. C'est en réalité un « cycle biologique », alors que dans la pièce précédente, il s'agissait davantage d'un « cycle mythique » ou « psychanalytique ».

**Lassithi** est composé d'un ensemble impressionnant de moulins à vent miniatures que deux ventilateurs électriques mettent en marche. Autour d'eux, huit seaux noircis à l'intérieur dessinent une circonférence et ferment l'espace. David Moore a titré cette pièce **Lassithi** au nom d'un haut plateau crétois sur lequel ont été bâtis dix mille moulins à vent dont six mille sont encore en opération. Ces moulins servent à l'irrigation des terres pour les cultures. Quant aux contenants, ils rappellent à la fois l'eau, la mer, les marées, les lunes. Ils encerclent le plateau aux moulins, Crète, l'île dans la mer.

L'étude des cycles biologiques de plusieurs organismes unicellulaires et multicellulaires a servi de base à plusieurs recherches psychanalytiques entreprises par Freud, ses confrères et ses disciples. Ils ont démontré les structures qui régissent le sain développement d'un corps tout autant que les facteurs qui peuvent mener à sa mort en passant par différents niveaux de fonctionnement. La vie biologique façonnerait la vie psychologique. Aussi peut-on rapprocher sur ce plan les deux œuvres de David Moore. Le cycle naturel de **Lassithi** rencontre le cycle mythique de **Mahayuga**.

**Mahayuga** et **Lassithi** réfèrent à des cycles, donc à un processus, à une dynamique. Par contre, la perception de ce devenir, de cette action en marche est bien différente d'une pièce à l'autre. Dans **Mahayuga**, tout est immobile. Le mouvement est suggéré, mais il n'y a rien pour le rendre présent indépendamment du spectateur. Celui-ci se retrouve donc dans une situation ambiguë. Doit-il appuyer sur les pédales pour faire tourner la roue, puisque toute la structure laisse deviner son fonctionnement ? Ou doit-il rester à l'écart de cette machine abstraite sans fonction apparente ? Il se trouve partagé entre l'action et la contemplation. Dans **Lassithi**, le mouvement est réel. Les moulins à vent tournent : le cycle est en marche. Il est en marche, car il est indépendant de l'action de l'Homme dans les cycles biologiques de la

---

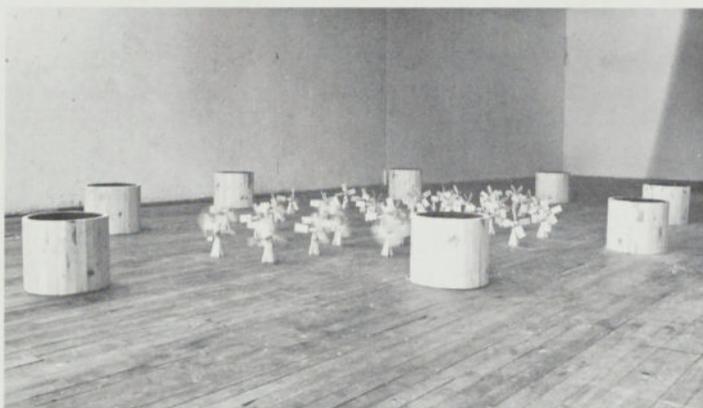
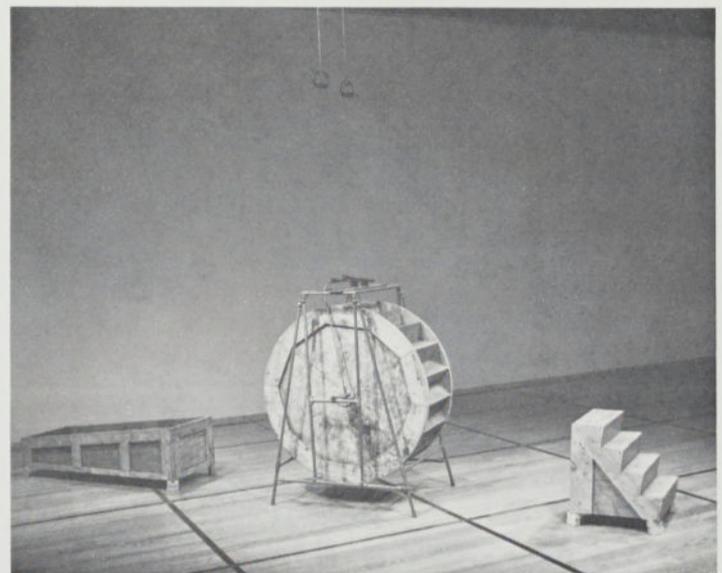
nature. Les produits de la terre germent, croissent, meurent et se régénèrent sans l'apport obligatoire de l'Homme. Il en est tout autre du cycle de l'Humanité traduit dans **Mahayuga**. Qui mettre en effet sur la roue pour la faire tourner si ce n'est toute l'Humanité. D'où l'impossibilité d'individualisation. **Mahayuga** est en mouvement, mais d'un mouvement imperceptible puisqu'elle entraîne toute l'Humanité. Et dans ce cycle impitoyable, les étapes sont longues.

Par ailleurs, si **Mahayuga** inspire la déférence, **Lassithi** appelle une réaction beaucoup plus joyeuse. Il n'y a pas de crainte devant ces constructions. Elles servent et nous savons comment les faire fonctionner. Elles sont petites parce que nous les dominons. Elles témoignent de la science mis au service de l'homme. Il y a dans cette installation comme un jeu dont les règles sont connues. Le spectateur se voit dans la position de Gulliver au pays de Lilliput. Mais n'est-ce pas là l'orgueil de l'Humanité que de se croire au-dessus des règles de la nature et de croire pouvoir les dominer? La science peut aider, mais les cycles contiendront toujours la vie et la mort.

Les réflexions de David Moore rejoignent en dernier ressort notre conception du temps et de la vie. Comment vivre en même temps le cycle biologique et le cycle psychologique? Comment concilier la science et le mythe? Et enfin, la terrible question du fatalisme. Peut-on entrevoir l'inconscient comme un instrument de survie?

Claude Gosselin,  
Conservateur

1. FREUD, Sigmund, **Essais de psychanalyse**, Petite bibliothèque Payot, no 44, Paris, 1963, pp. 55 et suivantes.



LASSITHI, 1983

MAHAYUGA, 1983

## NOTES SUR LASSITHI ET MAHAYUGA

*Lassithi est une œuvre qui m'a pris par surprise: le besoin d'une cosmologie simplifiée, d'une interaction de forces. Les moulins à vent sont petits parce que loins — pour ne pas dire d'un autre temps et d'un autre lieu — des machines pré-industrielles. Les ventilateurs, au contraire, sont à notre échelle et sont branchés dans les murs immédiats qui nous entourent. Les lunes sont les frontières d'une organisation naturelle; d'une façon ou d'une autre elles sont noires.*

*Dans Mahayuga, la roue ne tourne pas. Elle tournerait si quelqu'un montait dessus, mais personne ne le fera. La roue attend. Je l'ai construite pour mettre en échec Darwin. Le pauvre Darwin a immortalisé une des réflexions les plus malheureuses sur notre culture: celle de cause à effet. Rien que le profane. J'ai construit un modèle de temps circulaire. Des marches qui reviennent sur elles-mêmes. Nous voyageons jusqu'à ce que nous arrivions à un pays d'enfants, et seulement à notre mort, nous reconnaissons-nous dans l'enfant. Les quatre âges du monde chez les Hindous constituent un seul grand cycle, le «Mahayuga». Il nous relie à l'ère actuelle, la noirceur, le «Kaliyuga».\**

\*

*Selon l'Hindouisme, il y a quatre âges. Le premier, «Krtayuga», est l'âge d'or et dure quatre mille ans. Le second, «Tretayuga» dure trois mille ans et amène la dégénération. Le troisième, «Draparayuga», dure deux mille ans pendant lequel la dégénération s'accroît. Finalement, «Kaliyuga», dure mille ans et est connu comme l'âge noir et la période la plus corrompue: destruction et mort. Après quoi, il y aura un renouveau et un retour à l'âge d'or. Nous vivons actuellement la dernière période, le Kaliyuga.*

**David Moore, mai 1983**  
(traduction par Claude Gosselin)

### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Centre de documentation Yvan Boulerice (1, 2, 4)  
David Moore (3)

Né en 1943

### ÉTUDES:

- 1978 Université Concordia, Montréal, M.A.
- 1970 École des Beaux-Arts de Montréal.
- 1964 Université de Dublin, Irlande, B.A.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES:

- 1983 Galerie Sans Nom, Moncton, Nouveau-Brunswick.  
Harbourfront, Toronto.  
Grunwald Gallery, Toronto.
- 1982 Struts Gallery, Middle Sackville, Nouveau-Brunswick:  
**Basket.**  
Grunwald Gallery, Toronto: **Furnishings - Chapter 2.**
- 1981 Galeria Unimedia, Genova, Italie.
- 1980 Galerie Weissman, Université Concordia: Peintures.  
Franklin Furnace, New York: **Interventions à Basket.**  
Atelier Sullivan/Moore, Montréal: **Presque six pieds de long.**  
Rue Saint-Laurent, Montréal: **Double Rejection.**
- 1979 Forest City Gallery, London, Ontario.  
Véhicule Art, Montréal: Peintures.
- 1977 Véhicule Art, Montréal.
- 1976 Véhicule Art, Montréal.

### EXPOSITIONS DE GROUPE:

- 1983 Musée d'art contemporain, Montréal: **Détours, voire ailleurs.**
- 1982 Galerie Optica, Montréal: **Risques et périls.**
- 1981 **Art et nature**, exposition itinérante de Lavalin.  
**Ritual - The Winnipeg Perspective**, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba.
- 1980 Université Concordia, Montréal.
- 1979 **20 - 20**, Italia Canada, preview, Factory 77, Toronto;  
Dové le tigre, Milan, Italie.
- 1978 Université Concordia, Montréal.

- 1977 **03-23-03**, Montréal.
- 1976 **Forum 76**, Musée des beaux-arts de Montréal.  
**Corridart**, projet en collaboration avec Françoise Sullivan.
- 1973 **15 Attitudes**, Maison des arts La Sauvegarde, Montréal.

### VIDÉO:

- 1980 **La difficulté de...**, Vidéopoint, Véhicule, Montréal.
- 1979 **Monroe - 4 jewels**, Vidéopoint, Véhicule, Montréal.
- 1978 **Portrait**, Vidéopoint, Véhicule, Montréal.

### PERFORMANCE:

- 1976 **Seasonal**, The Agnes Etherington Art Gallery, Kingston, Ontario.

### PUBLICATIONS:

- 1980 **Three Holes in the Ground**, livre d'artiste assisté de Françoise Sullivan et John McAuley.
- 1979 **Content-contents**, livre d'artiste.

### COLLECTIONS:

Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada  
Musée du Québec  
Université du Québec

### Liste des œuvres:

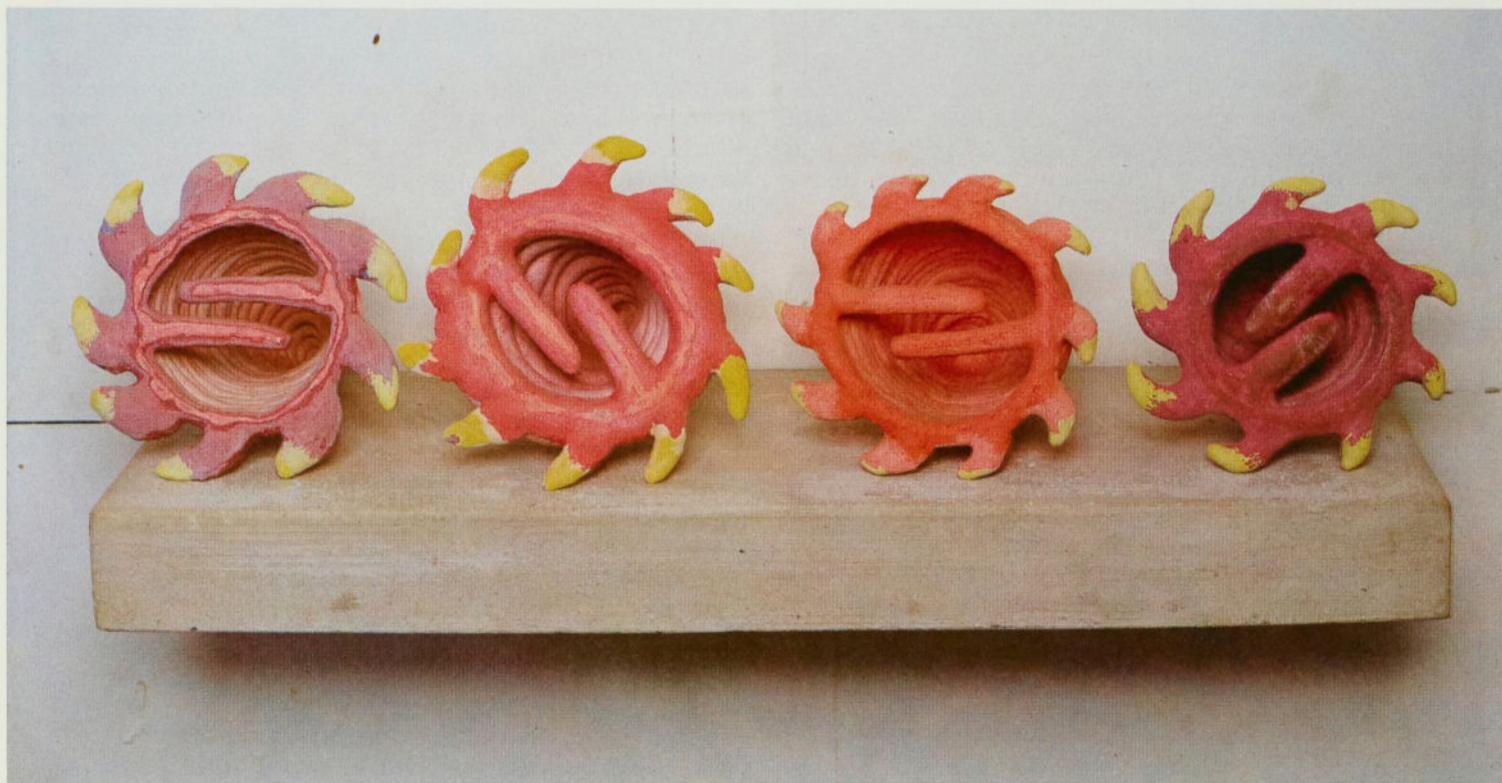
- Mahayuga, 1983**  
Constitué de trois pièces en bois et métal.  
Superficie: environ (20' X 20') 400 pi. car.;  
1) un escalier 2) une roue 3) une boîte  
collection de l'artiste
- Lassithi, 1983**  
Installation sculpturale sur une superficie d'environ (30' X 35')  
900 pi. car.;  
8 sceaux circulaires en bois; 2 ventilateurs  
électriques, 50 moulins à vent miniatures en bois.  
collection de l'artiste

# détours voire ailleurs

ANDRÉ FOURNELLE, GILLES MIHALCEAN, DAVID MOORE, **STEPHEN SCHOFIELD**, DAVID TOMAS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

2 JUIN-17 JUILLET 1983



1. **PARADISE POOLS**, 1983  
Maquette pour « Les roues de feu ».

**Détours, voire ailleurs** présente les œuvres de cinq artistes dont le travail contient des références directes à l'Histoire et à la Culture, tout en réaffirmant la valeur de l'objet et la présence du sujet dans le champ de l'art. Après les réflexions et les recherches formelles du modernisme qui ont eu pour effet d'évacuer

la représentation et la figuration, voilà que des artistes remettent en cause cette orientation en soulignant le lien que maintient la création artistique avec son auteur.

L'art d'aujourd'hui cherche à sa manière à reprendre une communication entre les individus. Les œuvres

de **Détours, voire ailleurs** témoignent de cette volonté.

**Détours, voire ailleurs**, un titre qui nous semble ouvert, ambigu, poétique et fortement individualisé. Un jeu de références.

---

## Stephen Schofield: Paradise Pools

Réintroduire dans l'art la notion du Paradis quand, depuis le début du siècle, la théorie dominante a cherché à détruire l'illusion symbolique; reprendre, dans une œuvre sculpturale, cette image combien de fois exploitée et mise au goût du jour; voilà qu'on ne craint pas le paradoxe!

Le Paradis est de tous les mythes et de toutes les religions. Et pourtant Schofield rend le sujet comme s'il était détaché de toute culture religieuse précise.

Le Paradis, c'est le lieu enchanteur, le jardin délicieux pour les âmes justes après leur séjour sur terre. Le Paradis, c'est le royaume d'**Osiris** pour les Égyptiens, celui d'**Ormuzd** pour les Perses, les **Champs-Élysées** pour les Grecs et les Latins, les **28 cioux** pour les Bouddhistes et le **paradis de Mahomet** pour les Musulmans. De tous ces lieux bénis des dieux, Schofield n'en a retenu aucune image transmise. Son Paradis serait donc d'un autre ordre.

«Pools». En traduction: piscines. Elle est bien là dans l'œuvre, mais il n'y en a qu'une alors que l'artiste utilise le pluriel. Il faut donc ajouter à cette première signification. «Pools», c'est aussi des fonds ou des biens mis en communs. Or l'œuvre de Schofield est formée de plusieurs éléments autonomes et à première vue disparates réunis pour la composition du «Paradise Pools».

Ces éléments, il est difficile de les identifier précisément. On les a nommés: roues de feu, haut-parleurs enflammés, bonshommes, vierge, piscine. Ils ont été dispersés dans l'espace de telle sorte qu'il soit possible de circuler librement entre eux. Par contre, bien que l'œuvre puisse être saisie de différents angles, il s'en trouve un privilégié par l'auteur. Il situe à l'avant plan les roues de feu, puis un peu en retrait les haut-parleurs, et par la suite, à même hauteur, les bonshommes et la vierge répartis de chaque côté de la piscine, celle-ci étant légèrement repoussée vers l'arrière.

Il y a donc dans cette œuvre l'idée de pénétration. Du désordre initial des roues de feu vers l'ordre triangulaire et stable formé par les bonshommes, la piscine et la vierge. De l'élément **feu** à l'élément **eau**: double purification.

Mais aussi, il y a ce passage de la matière initiale en fusion, du cosmos en mouvement, vers l'homme issu de l'eau — au fond de la piscine se dessine une figure humaine. C'est la genèse mythique, la Création.

Ainsi des bonshommes, l'un apparaît-il comme le créateur de l'autre. Le premier est beaucoup plus défini et individualisé. Il souffle sur le second et le pétrit de l'intérieur. Il le fait à son image: de figure mâle à figure mâle. De la terre boueuse, il façonne un homme qui deviendra ferme et dur.

À l'opposé, la vierge, baignée d'un voile de lumière, tient dans ses mains deux figures féminines réunies. Ici, de nouveau, deux figures du même sexe. Cette création se présente par contre différente de la première: la femme est terre et s'en détache. Elle sort de la matrice originelle. Elle est double car il n'y a qu'elle qui peut la reproduire.

Ainsi «Paradise Pools» nous ramène-t-il au paradis terrestre, lieu de la création d'Adam et d'Ève. Schofield a repris ce thème en jouant d'ambiguïté sur les images: les roues de feu sont immobiles et peintes sans vraiment chercher à témoigner des qualités visuelles du feu, les haut-parleurs pourraient aussi bien être appelés des ruches, les bonshommes, au premier regard, pourraient rappeler une scène sexuelle, la vierge a des allures de déesse primitive ou de danseuse dans un temple indien, la piscine est ironiquement inclinée.

Schofield parvient ainsi à recréer la création. Par la grande liberté qu'il prend devant les acquis scientifiques ou culturels et devant les qualités des matériaux, il nous rappelle que la création elle-même n'est pas faite de la juxtaposition d'éléments purs. Et il applique cette vision à son travail que reflète la transformation des matériaux dans un processus créatif.

L'expérience visuelle à laquelle nous convie l'artiste est cette expérience même de la création. Devant cette image nouvelle, où faut-il diriger notre regard?, comment faut-il réagir à l'ambiguïté du propos?

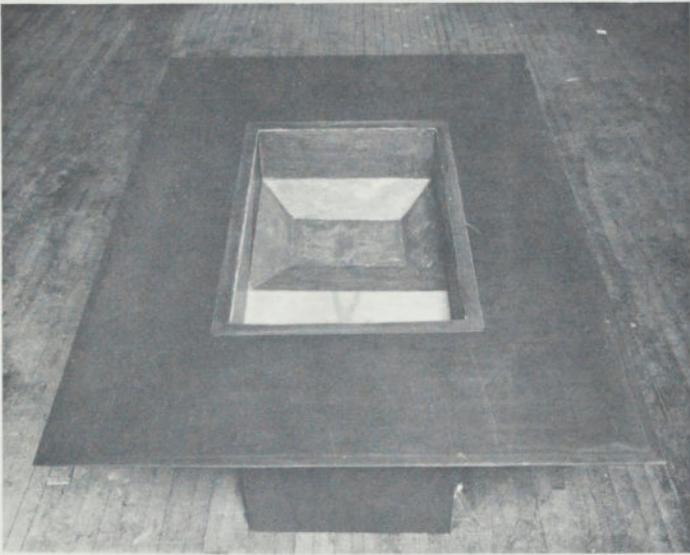
Schofield place au centre de son travail une réflexion sur la sexualité. La création est sexuelle dans sa représentation, parce qu'elle est passion, désir, amour. Mais alors, pourquoi la représentation de la création se fait-elle entre personnes de même sexe? Pour éviter de rapprocher trop facilement la création de la procréation; pour dire que l'homme reproduit l'homme et que la femme reproduit la femme<sup>(1)</sup>. Notre société n'a pas encore assimilé l'androgynie. Il n'y a pas dans la culture judéo-chrétienne, comme il y a dans le brahmanisme, un dieu Civa incarnant seul les énergies mâle et femelle.

Ainsi Schofield, dans **Paradise Pools**, parvient-il à actualiser, dans sa forme et dans son contenu la genèse de l'humanité et le propos social de l'heure. Aussi, pendant combien de temps encore les roues de feu devront-elles enflammer et purifier le débat pour que nous retrouvions **Le Paradis perdu?**

Claude Gosselin  
Conservateur

---

1. À ce sujet, on pourra consulter l'intéressant livre de Julie Stanton, **Ma mère, mon miroir**.



2. **PARADISE POOLS**, 1983 (détail)  
« La piscine »



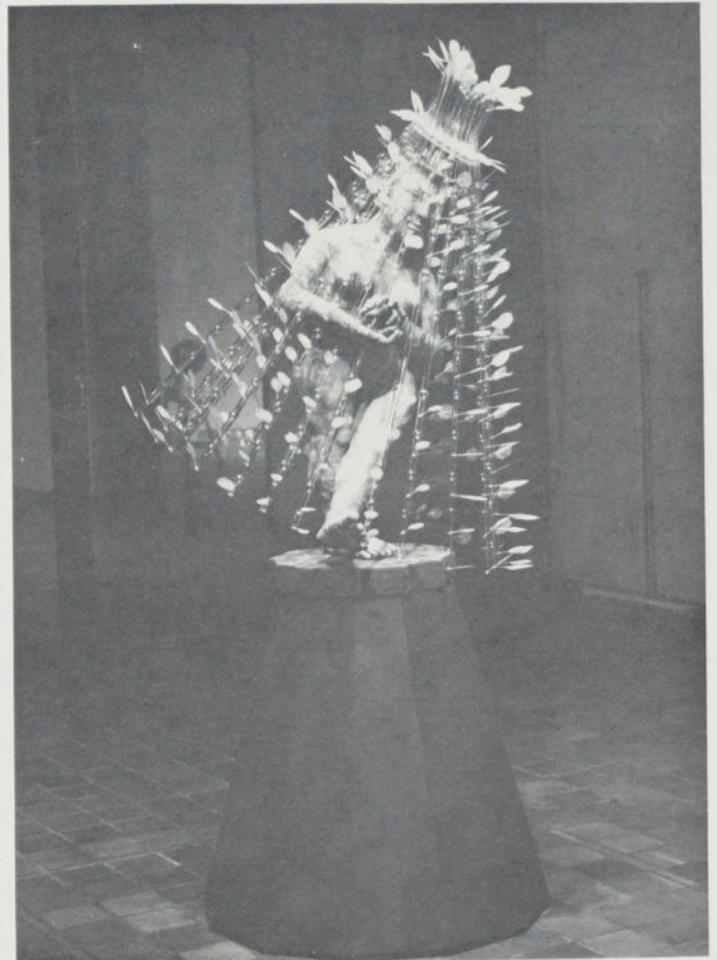
3. **PARADISE POOLS**, 1983 (détail)  
« Les bonhommes »

*Une fois que j'ai eu commencé à élaborer ces pièces, j'ai eu plusieurs rêves similaires dont un était particulièrement clair et remarquable.*

*J'étais dans mon atelier lorsque je vis une énorme sauterelle mâle sortir de la pénombre et se diriger vers moi. J'ai d'abord eu peur; mais comme je remarquais que l'insecte s'avavançait sur deux pattes, il m'apparut moins dangereux. Sans rien dire, je compris qu'il voulait mordre la paume de ma main. Je la lui offris. Je me préparais à la douleur de ses pinces; mais, en fait, je ne ressentis que l'âpreté de ses langues. Il but mon sang puis il affleura mes joues et mes flancs laissant de petites larves blanches. Toujours silencieux il me fit comprendre que pour qu'elles vivent il fallait que je donne encore de mon sang.*

*À ce moment, j'ai eu une crise morale: deviendraient-elles alors des monstres n'étant tout à fait humaines ni tout à fait sauterelles? Ai-je le droit de briser l'ordre naturel de la Création? Je décidai finalement que je leur ferais une place dans la Création car celle-ci est continue et non statique, qu'elle n'est pas sacro-sainte. Je joignis donc mes mains pour ramasser les petites larves. Elles ressemblaient à un bol de riz mouvant. Je me senti à la fois hilare et grave.*

*Le jour suivant je me rendis compte des parallèles qui existaient entre les éléments de mon rêve et ceux de mes sculptures à moitié achevées. Même si les composantes du rêve ne reprennent pas les pièces de cette installation elles rejoignent toutefois le même esprit. Il s'agit dans les deux situations de la notion de la fécondité d'une union stérile et de la valeur inhérente du monstre.*



4. **PARADISE POOLS**, 1983  
« La Vierge »

**Stephen Schofield**  
Mai 1983.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Centre de documentation, Yvan Boulerice

---

Né en 1952

## ÉTUDES:

- 1976-82 Maîtrise en sculpture, Université Concordia, Montréal.  
1975-76 Technologie des glaçures et de la terre, Centennial College, Toronto.  
1971-76 Baccalauréat spécialité en arts plastiques, York University, Toronto.  
1974 Photographie, Ryerson Polytechnic, Toronto.

## EXPOSITIONS PERSONNELLES:

- 1982 **Le fini d'amour**, Motivation V, Montréal.  
**Real to Real**, Articule, Montréal.  
1981 **Du début au commencement**, à la Chambre Blanche, Québec, Articule, Montréal.  
1979 Exposition de petites sculptures, Mira Godard, Montréal.  
1977 **Gardens/Les Jardins**, Main Sprinkler Gallery, Université Concordia.

## EXPOSITION DE GROUPE:

- 1983 **Détours, voire ailleurs**, Musée d'art contemporain, Montréal.  
1982 **New Directions, Montréal/Toronto**, Toronto Art Fair, Toronto.  
1980 **La tendresse est un acte politique**, Amnistie internationale, dédiée aux prisonniers et prisonnières homosexuels/les, Articule, Montréal.  
1979 **New Talent from Québec**, Mira Godard Gallery, Toronto.  
**Biennale II des artistes du Québec**, Saidye Bronfman Centre, Montréal.  
1978 **Young Contemporaries**, exposition itinérante organisée par la London Regional Art Gallery, London, Ontario.  
1977 Exposition des finissants, Weissman Gallery, Université Concordia, Montréal.  
**Biennale I des artistes du Québec**, Saidye Bronfman Centre, Montréal.  
1975 **The Shore, The Garden and The Three Graces**, avec Julia Grant, Winters Gallery, York University.

## PERFORMANCES ET VIDÉOS:

- 1980 **Sphères**, une chorégraphie de natation sur la rivière Crowe, Campbellford, Ontario.

- 1979 **Ann's Dream**, performance-vidéo, atelier, Montréal. Présentation de la vidéo «Ann's Dream» pour Art Montréal, une série d'émissions de télévision organisée par Véhicule Art, Montréal.  
1974 Chorégraphe et metteur en scène d'une danse improvisée avec Julia Grant, Studio II, York University, Toronto.  
Participant dans **Cat's Cradle**, une vidéo-collaboration de Vera Frenkel, Espace 5, Montréal et A Space à Toronto, simultanément.

## ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES:

- 1980-82 Coordonnateur d'Articule  
1979-80 Responsable du comité à la recherche et à l'expérimentation d'Articule.

## PRIX ET BOURSES:

- 1983-81 Conseil des arts du Canada.  
1980-79 Ministère des Affaires culturelles, Québec.  
1978 Deuxième prix, Romart Show, Royal Ontario Museum, Toronto.

---

## Identification de l'œuvre

### 1. PARADISE POOLS, 1983

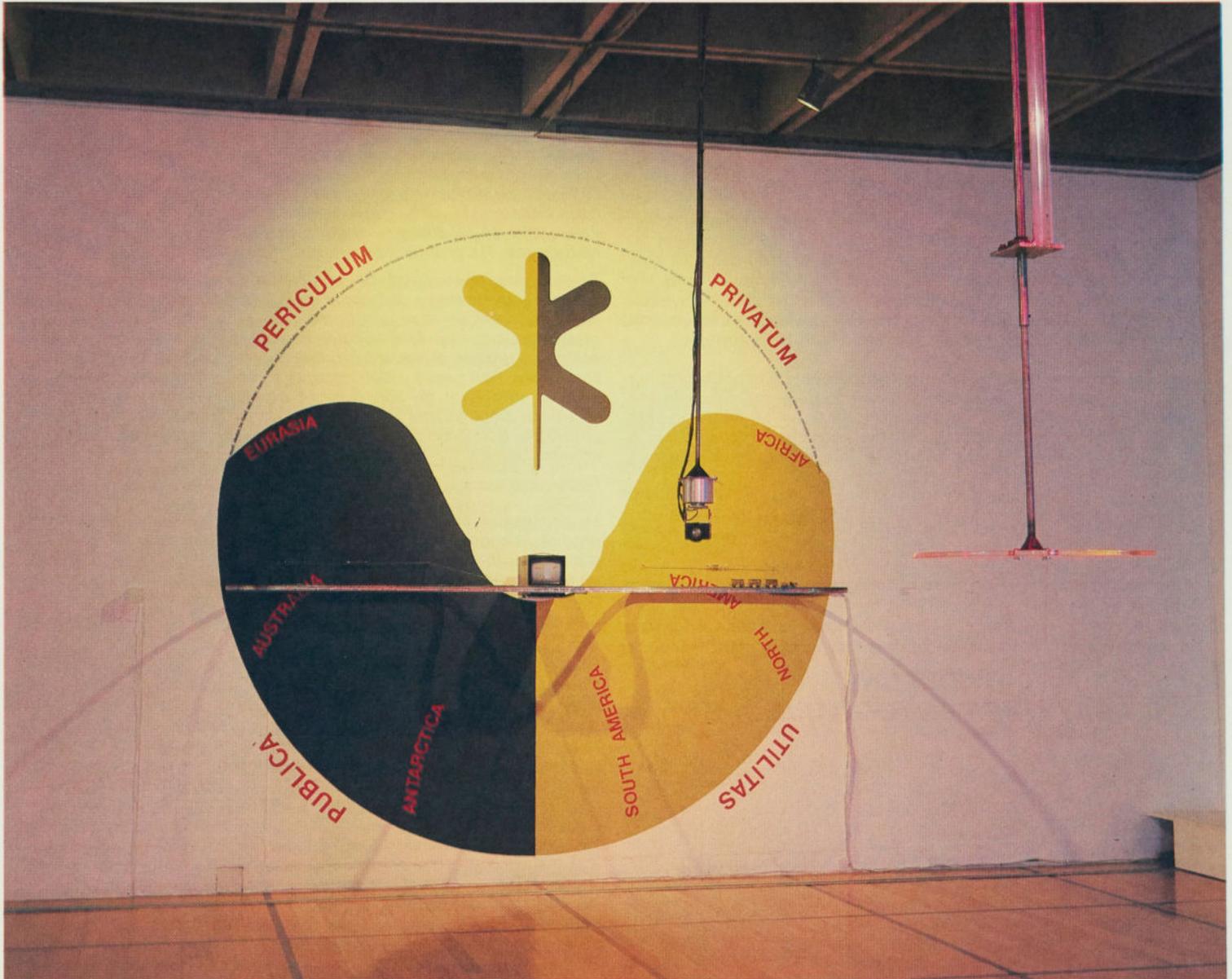
Une œuvre composée de quatre ensembles: la vierge en verre soufflé et fibres de verre, des bonhommes en tissus, une piscine en ardoise et des roues de feu en argile cuite et peinte.  
Collection de l'artiste.

# détours voire ailleurs

ANDRÉ FOURNELLE, GILLES MIHALCEAN, DAVID MOORE, STEPHEN SCHOFIELD, DAVID TOMAS

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL

2 JUIN-17 JUILLET 1983



1. SKINS AND THINGS, WORDS AND HERDS, 1983

**Détours, voire ailleurs** présente les œuvres de cinq artistes dont le travail contient des références directes à l'Histoire et à la Culture, tout en réaffirmant la valeur de l'objet et la présence du sujet dans le champ de l'art. Après les réflexions et les recherches formelles du modernisme qui ont eu pour effet d'évacuer

la représentation et la figuration, voilà que des artistes remettent en cause cette orientation en soulignant le lien que maintient la création artistique avec son auteur.

L'art d'aujourd'hui cherche à sa manière à reprendre une communication entre les individus. Les œuvres

de **Détours, voire ailleurs** témoignent de cette volonté.

**Détours, voire ailleurs**, un titre qui nous semble ouvert, ambigu, poétique et fortement individualisé. Un jeu de références.

---

## Revoir la photographie comme processus culturel

Le problème de la représentation en art est central à son élaboration et à sa compréhension. Aussi, qui dit représentation, dit aussitôt système culturel et moyens matériels mis à sa disposition.

La représentation n'est pas seulement la manière de reproduire une réalité physique. De fait, cette représentation compte peu dans le champ de l'art. Re-présenter, c'est-à-dire présenter l'objet, quitte à le présenter de nouveau, sous une forme différente, sous un point de vue différent, voilà qui devient intéressant à investiguer.

David Tomas s'interroge sur la photographie et sa pratique. Une pratique comprise dans un processus de réalisation d'une image, d'une histoire. Il rapproche dans un même temps la situation sociale, économique et culturelle qui prévaut à une époque donnée, celle précisément de la naissance de la photographie, et l'étudie dans son rapport sémantique au langage.

Son œuvre visuelle souligne sa pensée écrite: l'époque, c'est celle de la Révolution industrielle symbolisée par l'apparition du chemin de fer, c'est aussi celle de la naissance du discours des classes sociales et du marxisme, et pour témoigner de tous les bouleversements dans la structure sociale et des nouveaux rapports mis en place, la création de mots nouveaux sur un monde dominé par la puissante Angleterre et sa culture victorienne.

David Tomas suggère que le développement de la photographie s'est fait au détriment de la découverte initiale et qu'elle a vite été utilisée pour ses valeurs performatrices dans la diffusion des valeurs dominantes. Il espère qu'il sera possible de réexaminer le processus photographique et de le saisir comme processus culturel.

Claude Gosselin  
Conservateur

---

## VERS UNE PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE<sup>1</sup>

Chaque genre de rituel peut être considéré comme une configuration de symboles, une sorte de «partition» dans laquelle les symboles sont les notes. Le symbole est le plus petit élément de structure spécifique dans le rituel Ndembu. Le terme vernaculaire pour celui-ci est *chinjikijilu*, de *ku-jikijila*, «jalonné», en faisant des marques sur un arbre avec une hache ou en brisant et en recourbant des branches servant de repères au retour de la brousse vers les sentiers connus. Donc, un symbole est une marque ou un point de repère, quelque chose qui relie l'inconnu au connu.

– Victor Turner

Ainsi, le contenu d'une image ou d'une idée réprimée peut accéder à la conscience, à condition qu'elle soit niée (...). À l'aide du symbole de négation, la pensée se libère des restrictions de la répression et s'enrichit de données indispensables à son bon fonctionnement.

– Freud

Pourrait-on recommencer avec un désir, le désir d'examiner le processus photographique—la technologie optique, chimique et matérielle contribuant à la réalisation d'une photo—comme processus culturel?

Pourrait-on aussi recommencer avec le désir d'examiner ce processus du point de vue de ses origines économiques, sociales et historiques durant la première Révolution industrielle?

Ensemble, les deux peuvent faire naître un contexte favorisant la compréhension de son processus symbolique, un processus le défénissant en fonction de cette transformation fondamentale, sociale et économique. Ensemble, les deux peuvent aussi faire naître un cadre dans lequel son modèle socio-culturel et historique actuel pourrait être dressé.

Mais, étant donné ces désirs, par quel procédé pourrait-on engager ce processus visant à en établir les grandes lignes, ce processus consistant à tracer une matrice symbolique émergente qui constituerait le mot «photographie»?

Et dans sa complexité historique, changerait-elle, ou pourrait-elle possiblement changer telle qu'elle serait ou qu'elle pourrait être saisie et constamment reconstruite selon un désir de nier la surface qu'elle a constamment présentée à son sujet, en changement continu, un sujet qu'elle a réussi à présenter à un monde réceptif **comme photos?**

Recommençons...

La pratique photographique contemporaine pourrait-elle avoir supprimé et réprimé une compréhension historique du processus photographique au profit de ses utilisations en somme performatives? Si oui, et alors, le processus photographique pourrait-il être considéré comme un tout étroitement entrelacé, un processus mouvant et amorphe de thèse historique et d'antithèse «contextuelle» contemporaine dans lequel—et à cause de ses caractéristiques particulières sur le plan matériel, rituel et des caractéristiques symbolique connexes<sup>2</sup>—cette première est aussi contemporaine que la nouveauté de la dernière **semble** être éloignée de ses origines historiques: les premiers processus photographiques.

Selon cette conception de la photographie **en processus** (in process), sa synthèse d'abord sous la forme d'un rituel symbolique historiquement en devenir informé, puis sous la forme de la photo résultante, pourrait être conçue comme une tension perpétuelle entre ses origines et ses aspirations, ou, pour emprunter les mots de Mannheim, son passé «idéologique» et son avenir «utopique»<sup>3</sup>. Et ceci au détriment de son présent perpétuellement exclus. (Son illusion n'étant qu'une allusion.) En pratique, cet état de choses pourrait être (re)produit, chaque fois, par la pratique photographique conventionnelle.

Recommençons...

En processus, la photographie est un passé historique; comme produit, la photo est perçue comme un passé (comme l'histoire). En processus, la photographie attend son avenir—c'est une stratégie de production orientée vers un avenir—l'histoire; comme produit, la photo exprime (et dissimule) une stratégie de production qui a attendu et qui attend sans cesse son avenir—l'histoire. Elle est à la fois les deux, en processus et produit, idéologie et utopie.

Vu cette conception de la photographie, en processus, comme produit, par quel procédé pourrait-on engendrer un processus de circonscription, un processus consistant à tracer une matrice symbolique qui constituerait le mot «photographie», comme s'il était suspendu, entre son passé et son avenir, au-dessus d'un présent dans un flux continu? Et par quel procédé pourrait-elle être saisie et constamment recréée, selon un désir de nier la surface qu'elle a constamment présentée à son sujet, en changement perpétuel dans l'univers en expansion qui marque la complexité de son histoire comme processus de production?

Recommençons...

Peut-être pourrait-on mettre au point un procédé pour maintenir une stratégie (à la limite une tactique) niant activement et consciemment l'accession du sujet—un sujet conventionnel, une image de lumière réfléchie—l'accession du sujet à l'émulsion photo-sensible au moyen du médium de la lumière réfléchie, telle que comprise selon les conventions dans, et au moyen de, l'activité photographique.

Peut-être pourrait-on même en nier l'existence et l'importance historiques réelles?

Recommençons...

Pourrait-on édifier en effet un procédé culturel et historique qui pourrait contrer l'hégémonie de l'**image** «de type photographique» actuellement acceptée dans la culture occidentale? Pourrait-on rêver un tel rêve? Et derrière quelle sorte de masque articuler un tel désir?

Recommençons...

Une typographie pour une typologie pour un rêve alors:

Comme activité pratique, on pourrait essayer de redéfinir les rôles conventionnels de la photographie en désavouant, par la négation, une présence photographique—ce qui peut être compris comme une «signature de présence», comme «contenu du sujet», en vue de tracer des dialectiques entre ce que l'on veut comprendre être des

stratégies de « production » et de « visionnement », limitées ou encadrées par des « contextes » de (re)production communs. L'on pourrait explorer la possibilité d'établir une continuité entre les deux stratégies en les fondant en un « contexte » spatio-temporel commun. Le résultat se présenterait sous la forme d'une « théorie du travail symbolique » coulée dans un moule semblable au « modèle contextualiste » de Stephen Pepper. Il pourrait prendre la forme de la création d'un « événement » (dans ce cas-ci un événement photographique de négation) par un « acteur » qui tracerait alors dans les mots de Hayden White les « fils reliant l'événement à expliquer à différents aspects du contexte. Les fils sont identifiés et tracés vers l'extérieur dans l'espace (soit symbolique, D.T.) naturel et social environnant à l'intérieur duquel l'événement survient, et à la fois en retournant dans le temps, afin de déterminer les origines de l'événement, et en avançant dans le temps, afin de déterminer son « impact » et son « influence » sur des événements subséquents. Cette opération de graphisme prend fin lorsque les « fils » disparaissent dans le « contexte » d'un autre « événement » ou lorsqu'ils « convergent » pour engendrer un nouvel « événement ». L'impulsion ne vise pas à intégrer tous les événements et les tendances pouvant être identifiées dans l'ensemble du champ historique (soit symbolique), mais plutôt à les relier en une chaîne de caractérisations provisoires et restreintes de domaines limités de circonstances manifestement « révélatrices ». <sup>4</sup>

Ce qu'il serait alors intéressant d'établir serait un procédé constitué de « narrations symboliques émergentes » de type photographique provenant de traces formant une « toile de sens révélateur » qui libérerait et dévoilerait les pathologies internes et environnementales de « l'événement », par contraste avec son image réflétée : se niant soi-même.

Victor Turner a récemment souligné la fonction possible du symbolique à l'intérieur de cette « toile ». Dans son article « Social Dramas and Stories about Them », il note qu'il trouve « fascinante la notion de Sapir selon laquelle ses fils sont symboliques et porteurs d'implications ; quant aux symboles, la source de tels tropes surgissant de l'interaction d'hommes et de femmes en vie, métaphores, synecdoques, métonymies, nouvellement forgés en moment de crise, pour ainsi dire, en viennent vraiment à servir de raccords sémiotiques entre les niveaux et les parties d'un système d'action et entre ce système et son environnement significatif. » Il continue en notant : « Nous avons négligé le rôle des symboles en établissant une connexité entre les différents niveaux d'une structure narrative. » <sup>5</sup>

La photographie, ayant subi une implosion dans un acte de négation ; une continuité contextuelle émergeant sous forme de traces, une « toile de sens révélateur » ; émergeant sous la forme d'un procédé, « une narration symbolique émergente » ; reliant, dévoilant et libérant les pathologies internes et environnementales de l'événement par contraste avec son image réflétée ; se niant elle-même. Un acte oscillant entre ces deux images d'elle-même ; désavouée. Dans cette conception de l'activité photographique, la photo, comme produit, comme article de consommation, ne se déplacerait et ne pourrait plus se déplacer dans un genre d'espace/temps socio-culturel et économique, mais existerait dans son propre contexte de production comme stratégie — articulée par une stratégie de visionnement — comme un présent éternel apparemment démasqué, qui n'est ni éternel ni une « présence » dans un sens photographique conventionnel mais qui est un centre de gravitation, au sens métaphorique, un point de production photographique de signification symbolique infinie : à jamais encadrée par ses « moi ».

Recommandons...

L'activité pratique consistant à édifier une narration symbolique émergente serait située, et comme tel définirait le champ — l'acte et les actions de démenti conscient — comme s'ils étaient en expansion. Elle constituerait peut-être une première étape vers la compréhension de ce que signifierait le désaveu conscient du sujet. Comme telle, elle constituerait un aspect important de la matrice symbolique [en mouvement (flux), comme expansion], la matrice de signification qui fonde cette activité du travail, qui changerait continuellement de forme en réaction à de nouvelles données. Mais cette activité pratique constituerait peut-être aussi la dernière étape par laquelle elle pourrait se transcender dans l'acte même de sa reconstruction. Pourrait-elle devenir un nouveau mot à la place de « photographie » ?

Recommandons...

« Tout (...) est à la fois surface et symbole. Quiconque se rend au-dessous de la surface le fait à ses risques. Quiconque lit le symbole le fait à ses risques. » <sup>6</sup>

Et le mot « photographie » ? Au milieu d'un fouillis de notes repose

une photo, n'importe quelle photo ; toutes les photos. Écrivant :

« Le principe « créateur — en photographie est sa capitulation devant la mode. Sa devise : le monde est beau. La photographie y est démasquée, qui élève chaque boîte de conserve au niveau du Tout mais ne réussit à saisir aucune des connexions humaines dans lesquelles elle pénètre et qui, même dans son sujet le plus imaginé, est davantage fonction de son potentiel mercantile que de sa découverte. Parce que, toutefois, le vrai visage de cette créativité photographique est la publicité ou l'association ; donc, son juste contraire, c'est de démasquer ou de construire. Car cette situation, dit Brecht, est compliquée par le fait que moins que jamais est-il possible d'exprimer quelque chose de la réalité au moyen d'une simple reproduction de la réalité. » <sup>7</sup>

Sous la surface (de même qu'entre ses surfaces), l'on sera confronté avec ses moi, de la même façon qu'on l'est entre ses stratégies **se produisant** elles-mêmes continuellement. Dans ces (re)productions, pourrait-elle alors occuper des positions culturelles sans cesse changeantes au lieu de son moi conventionnel, et ainsi de suite... un pli et un repli dans son étoffe symbolique. En suspendant, en processus, une stratégie de production « à l'intérieur » du site de production et par un désaveu conscient du « droit conventionnel » d'un sujet à être embaumé contre le temps dans et par le temps <sup>8</sup>, l'on pourrait peut-être condenser les éléments utopiques et idéologiques qui informent les stratégies de production et de visionnement... le stress dans un pli et un repli...

**Un présent continu en changement est le temps**

Recommandons...

On peut désirer reconstruire la photo telle qu'à l'intérieur de son contexte de production et l'ouvrir à un dialogue avec ses propres histoires comme processus de production. Et l'on peut agir de sorte à causer l'implosion de la photo et l'explosion de ses stratégies de production.

Recommandons.

Pour créer, utiliser, trouver, inventer un autre mot à la place de « photographie », on devrait éventuellement chercher à se dégager de sa « grammaire ». Pour ce faire, on devra non seulement comprendre en quoi consiste sa « grammaire » et de quelle façon elle s'articule, mais aussi ce qu'elle dissimule : ses désirs et ses aspirations passés et futurs sous la forme des **effets** de son processus matériel et de ses symbolisations contextuelles... et ainsi de suite.

Recommandons...

Le Rêve : La Photographie. Le Masque : Le Photographe

On peut peut-être caresser la possibilité, telle que définie par le rôle du photographe, que l'on ne projetera pas une image — une présence — dans un à/venir. Peut-être, plutôt, à sa place pourrait-on nier cette présence dans le contexte d'un présent, d'après sa propre stratégie de production. Une image comme trace, une image comme piste, possède sa propre grammaire, à ne pas confondre avec le procédé photographique : l'histoire propre de quelqu'un n'est pas son histoire. Mais qu'en serait-il d'une trace sans image, d'une piste sans image ?

Les œuvres qui occuperaient ce champ de négation consciente — puisqu'elles seraient en expansion — constitueraient l'histoire d'un **rôle en processus**. Elles constitueraient l'histoire d'une interaction dialectique apparente entre un moyen de production et un producteur et travailleur. Elles traceraient visiblement l'histoire d'un mouvement par lequel on désire se soustraire et se rendre au-delà et ainsi remplacer ce **rôle en processus**. Elles sembleraient locales, finies et critiques.

La question : ...« recommencer »... La question est et sera toujours : **Pouvons-nous recommencer... pas à partir de là mais d'ici ?**

...mais la question posée est le mouvement de la question tel qu'il se replie sur ses moi et semble occuper à la fois ses passés et ses avens : y a-t-il une petite déchirure dans l'étoffe... qui n'est pas la Photo ?

© David Tomas, 1983  
Traduction  
Susanne de L.-Harwood

\* Note de la traductrice : dans ce texte, photographie = photography  
photo photograph

## NOTES\*

1. Les notes représentent une tentative visant à circonscrire la dynamique d'une pratique qui pourrait sous-tendre la production d'un « texte photographique »— dans ce cas-ci, une configuration symbolique de la signification larguée à l'intérieur du contexte d'un acte de négation.
2. Pour un aperçu préliminaire pour un « rituel de la photographie », voir D. Tomas, « The Ritual of Photography », *Semiotica*, 40, n° double 1 et 2, 1982, pp. 1-25 et « Mechanism for Meaning: A Ritual and the Photographic Process », *Semiotica* (à paraître).
3. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (New York: A Harvest Book, 1979). Du point de vue de la pratique articulée par ces notes, la situation de la production photographique pourrait être informée par une aspiration au changement révolutionnaire et elle impliquerait ainsi une mentalité « utopique ». Dans son sens le plus positif, cette mentalité caractériserait une attitude, par contraste avec une condition de « fausse conscience », qui transcenderait ou dissimulerait le présent lorsqu'elle « passerait dans le domaine du comportement », ce qui aurait tendance à « faire éclater, soit en partie ou en entier, l'ordre des choses alors en place » (p. 192). Par opposition à la mentalité utopique, Mannheim a également développé une notion parallèle et contrastante de l'idéologie. Il élargit alors la notion classique d'idéologie propre à Marx pour en faire une « conception évaluative, dynamique, générale et totale » de l'idéologie qui, à la base, s'orienterait vers le passé en négligeant de tenir compte de nouvelles réalités s'appliquant à une situation donnée en tentant de les dissimuler en les abordant au moyen de catégories fondées sur des situations historiques antérieures (p. 96).

Elle serait « évaluative » parce qu'elle « présuppose certains jugements quant à la réalité d'idées et de structures de la conscience » et elle serait « dynamique » parce que « ces jugements sont toujours mesurés par une réalité en changement continu » (p. 97).

L'activité photographique, même en aspirant à des fins « utopiques » dans le sens le plus positif, est **idéologiquement complexe**. Elle est encadrée dans un système de lois historiquement déterminé, comme un processus de production rituel. Comme le faisaient remarquer Coward et Ellis dans un autre contexte: « l'idéologie produit l'individu dans un rapport à la représentation à l'intérieur du processus social dans lequel il ou elle se situe comme identité (un point d'auto-référence) plutôt que comme processus » [*Language and Materialism* (Boston, London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1980), p. 77].

Tel que symbolisé par son produit, par exemple, le processus photographique se reproduit aussi comme une identité et une présence fixes sous la forme d'une photo conventionnelle. Dans ce cas aussi, le **support** pour un sujet serait dans l'ensemble perçu comme étant circonscrit, neutre et transparent.

4. White cité dans Victor Turner, « Social Dramas and Stories about Them », *Critical Inquiry*, Vol. 7, n° 1 (1980), pp. 144-145. Pour la description complète du « contextualisme », voir Stephen Pepper « World Hypotheses, a Study in Evidence » (Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1970, pp. 232-279).
5. Ibid., p. 145.
6. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Middlesex: Penguin Books, 1976), p. 6.
7. Walter Benjamin, « A Short History of Photography », in Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980), p. 213.
8. « (...) car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption. »  
— André Bazin, « **Qu'est-ce que le Cinéma** », *Ontologie et Langage*, vol. 1, p. 16, éd. du Cerf.
9. « Ce n'est pas un hasard que la plus belle photo réalisée jusqu'ici est peut-être la première image fixée par Nicéphore Niepce, en 1822, sur le verre de la camera obscura — une image fragile, menaçante, si rapprochée dans son organisation, sa texture granuleuse et son aspect émergent de certains Seurats — une image incomparable qui nous fait rêver d'une substance photographique distincte du contenu et d'un art dans lequel la lumière crée sa propre métaphore. » Hubert Damish, « Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image », *October*, 5, (1978), p. 72. Mais comme on l'a déjà fait remarquer, la **lumière** pourrait-elle être projetée ailleurs...?

\* Note de la traductrice: À l'exception de Bazin (note 8), toutes les citations se trouvent en anglais dans les œuvres citées et ont été traduites par nous pour ce texte.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Centre de documentation, Yvan Boulerice

Né en 1950

## EXPOSITIONS PERSONNELLES (CHOIX):

- 1983 **Skins and Things, Words and Herds**, Forest City Gallery, London, Ontario.  
**Photography A Word**, Yajima/Galerie, Montréal.
- \*1982 **Experimental Photographic Structure III**, The Belgo Building, suite 405, Montréal.

Diana Nemiroff, **Tim Clark and David Tomas**, Parachute, n° 23, Montréal.

Afterword, The Institute for Art and Urban Resources Inc., « David Tomas », catalogue Section, New York.  
Photographic Project, Parachute, n° 23, pp. 25-26, Montréal.

## PUBLICATIONS:

**Mechanism for a Meaning: A Ritual and the Photographic Process**, *Semiotica*, texte accepté en mars 1981, à être publié en 1983.

**The Ritual of Photography**, *Semiotica* (Journal of the International Association of Semiotic Studies, The Hague), vol. 40, nos 1 et 2, 1982.

- \*1981 **Experimental Photographic Structure II**, The Belgo Building, suite 301, Montréal.

## EXPOSITIONS DE GROUPE (CHOIX):

- 1983 Musée d'art contemporain, Montréal: **Détours voire ailleurs**.
- 1981 Photographic Structure, Verecenigung Bildender Kunstler Weiner Secession, 5 Wiener Internationale Biennale, **Erweiterte Fotografie**, Vienne.
- 1980 **Experimental Photographic Structure**, P.S. I, The Institute for Art and Urban Resources, New York.  
**Four Profiles, Four Directions**, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London, Ontario.

## BIBLIOGRAPHIE:

- 1981 Extended Photography, vol. II, 5th International Biennial, Oct.-Nov. 1981, Weiner Secession, Vienne.  
Martha Fleming, **Tim Clark and David Tomas**, Vangard, vol. 10, n° 3, Vancouver.

## Liste des œuvres:

1. **An Arrow in Flight**, 1981-83  
(Une flèche en vol)

Média mixtes, épreuve transparente positive d'une photographie noir et blanc, train électrique miniature modèle c. 1860-80, 2 photographies noir et blanc, portraits de groupe montrant des Indiens de la Côte ouest, identifiées Bailey et Neelands, Vancouver. Non datées, mais probablement de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Environ 4 m.

2. **Skins and Things, Words and Herds**, 1983  
(Peaux et objets, mots et troupeaux)

Média mixtes, vidéo, train électrique miniature avec locomotive, modèle « Rocket » de Robert Stephenson, vers 1830 et trois wagons de passagers identifiés **Times (Temps), Experience (Expérience) et Dispatch (Expédition-envoi)**, utilisés par la Manchester and Liverpool Railway pendant les années 1830. Environ 4 m.

Citation: « Periculum Privatum Utilitas Publica » (Le malheur de l'un pour le bien public). Cette inscription était portée par un cavalier en appliqué sur le devant de la première locomotive de la compagnie Stockton and Darlington Railway le 27 septembre 1825. La locomotive « Locomotion » fut construite par Georges Stephenson. Le 15 septembre 1830, lors de l'ouverture de la ligne de chemin de fer entre Liverpool et Manchester (considérée comme le premier chemin de fer moderne), William Huskisson, membre du Parlement pour la circonscription de Liverpool, fut renversé et blessé mortellement par la locomotive « Rocket » de Stephenson.