Document generated on 04/25/2024 7:15 a.m.

Études françaises

Un photographe chez les automatistes. Entretien avec Maurice Perron

Serge Allaire

Volume 34, Number 2-3, Fall–Winter 1998

L'automatisme en mouvement

URI: https://id.erudit.org/iderudit/036106ar
DOI: https://doi.org/10.7202/036106ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Allaire, S. (1998). Un photographe chez les automatistes. Entretien avec Maurice Perron. *Études françaises*, *34*(2-3), 141–155. https://doi.org/10.7202/036106ar

Article abstract

Maurice Perron evokes here for the first time the conditions of his photographic work at the time of the different activities of the automatist group. He explains the principles which guided him in his taking of photographs, his affinities with the automatist aesthetics, but also the problematical status of photography as an art, which was not recognized as such by the group at that time.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Un photographe chez les automatistes. Entretien avec Maurice Perron

SERGE ALLAIRE

Cet entretien a été la suite naturelle de plusieurs rencontres avec Maurice Perron qui eurent lieu entre décembre 1997 et janvier 1998. Ces rencontres visaient à mieux connaître les conditions de la pratique photographique de Maurice Perron, de même que ses préoccupations esthétiques en relation avec le développement de l'automatisme. Cet entretien nous a en outre permis de mettre au jour une dimension inédite de son œuvre, en l'occurrence un série d'autoportraits réalisés à la fin des années quarante et au début des années cinquante qui eut pour le photographe une grande importance.

Serge Allaire : *Maurice Perron, tous ceux qui ont consulté les ouvrages ou les catalogues sur l'automatisme connaissent vos images du groupe et des principaux événements automatistes. Jusqu'à maintenant nous nous sommes attachés à la valeur documentaire de vos photographies, mais nous n'avons pas abordé l'aspect esthétique. Quelles étaient, à l'époque, vos préoccupations à ce niveau-là ?*

Maurice Perron : Mes préoccupations ont été surtout de photographier mon entourage et de m'amuser en photographiant. Je n'avais pas vraiment de préoccupations au sens où on l'entend le plus souvent, c'est-à-dire : « Je veux faire telle ou telle chose en particulier parce que ça pourrait m'amener tel avantage. » Je n'avais pas de préoccupations de ce genre-là, pas du tout. Je faisais de la photo pour faire de la photo, pour m'amuser, pour avoir des documents sur mon entourage, autant sur ma

famille que sur mes amis. J'en ai fait en voyage. Plus tard, j'ai beaucoup photographié mes enfants, tout jeunes, à partir de la naissance jusqu'à l'adolescence. Les photographies à caractère expérimental, par exemple, les superpositions, les solarisations, des choses comme cela, ce n'était jamais volontaire. C'était toujours dû à des accidents. De temps en temps, du fait que mon appareil n'avançait pas automatiquement la pellicule, j'oubliais de l'avancer et il se produisait alors des superpositions, tout à fait par accident. Dans le lot, certaines de ces superpositions étaient heureuses, et d'autres l'étaient moins. On peut sans doute rattacher ces images à l'automatisme de la peinture, mais en ce qui me concerne, la photographie n'était pas vraiment une préoccupation dans ce sens-là. Ma préoccupation était vraiment de faire des photos. C'est au moment où j'ai réalisé les autoportraits, aux environs de1949-1950, que j'ai fait pas mal d'expériences.

S. A. : *Vous avez souvent mentionné que lors des réunions avec les membres du groupe vous n'utilisiez que la lumière ambiante. Ces essais relèvent d'exploration avec la lumière. Certains portraits me semblent particulièrement intéressants de ce point de vue. Par exemple, ce portrait de Paul-Marie Lapointe structuré par des clairs-obscurs très marqués.*

M. P. : Ces photos ont été prises avec la lumière ambiante, sans les artifices du studio. Pour arriver à faire une photo, j'essayais de rapprocher l'éclairage ambiant du sujet afin que la lumière soit suffisamment intense. Dans ces cas-là, naturellement, il fallait que l'obturateur fonctionne très lentement. Dans cette image, vous voyez, le simple geste de prendre sa cigarette fait que la main est tout embrouillée. Ces jeux d'éclairage étaient surtout motivés par le besoin de prendre de vrais instantanés qui figeaient le mouvement. La situation était d'ailleurs la même quand je photographiais les répétitions de danse de Françoise Sullivan. L'éclairage était si faible, que je devais photographier à une vitesse d'obturation très lente pour arriver à enregistrer quelque chose sur la pellicule. C'est ce qui explique que sur plusieurs des photos on voit les mouvements des mains, des bras, des jambes.

S. A. : *Est-ce que cette façon de faire était liée aux limites de l'appareil ?*

M. P. : J'ai photographié avec un Rolleicord, puis un Rolleiflex. C'étaient de bons appareils mais, souvent, c'est la pellicule qui n'était pas suffisamment sensible. Dans ce temps-là, on n'avait pas de pellicules aussi sensibles qu'aujourd'hui. Quand j'ai commencé à faire de la photographie dans les années trente, il n'y avait pas d'autres marques que Kodak sur le marché ou, s'il y en avait, il y en avait très peu. J'ai commencé à élargir mon cercle d'approvisionnement, après la guerre surtout, on a commencé à avoir de la pellicule anglaise et puis, plus tard, les Japonais se sont mis à fabriquer de la pellicule et puis des

appareils. La sensibilité de la pellicule s'étant grandement améliorée, cela m'a permis de réaliser des choses qu'il ne m'était pas possible de faire à l'époque. Par exemple, la série de photos prises lors d'un vernissage chez Tranquille a aussi été réalisée avec la lumière ambiante. Ce que j'ai fait à ce moment pour obtenir un négatif convenable, c'est d'exposer le plus rapidement possible pour arriver à figer le mouvement. Par la suite je surdéveloppais la pellicule afin que le négatif sorte un peu plus foncé. Les deux, combinés, me permettaient de prendre des instantanés dans la lumière ambiante puis de sortir un négatif que je pouvais tout de même imprimer ensuite, et qui donnait une photo assez claire.

S. A. : *L'instantané, la saisie d'un mouvement spontané, c'était un enjeu important pour vous à ce moment-là.*

M. P. : Oui, j'essayais le plus possible... j'étais aussi préoccupé par le cadrage. On voit peut-être davantage cela, alors que dans les images prises lors des réunions d'amis j'ai adopté des angles un peu curieux pour les photographier. Même dans les photos, je dirais de reportage, ou les photos documentaires, on voit que ce ne sont pas des photos de groupe traditionnelles. Par exemple, je laissais les gens s'asseoir un peu comme ils le voulaient. Dans la photo souvent publiée de Paul-Émile Borduas et des membres du groupe devant *Sous le vent de l'île,* les gens sont assis un peu n'importe comment. C'est ce que je trouvais intéressant plutôt que d'avoir des gens en rangée et ensuite de les énumérer de gauche à droit et de bas en haut.

S. A. : *Il y a donc chez vous un refus des conventions de l'époque : la photo officielle, en rang d'oignon.*

M. P. : J'essayais de faire des choses un peu plus personnelles. Cela a donné de bons résultats dans plusieurs occasions.

S. A. : *Cette photographie de Françoise Riopelle, par exemple : un gros plan vu en plongée sur le visage d'une jeune femme étendue. Pour un portrait, c'est assez particulier.*

M. P. : Ça c'était à l'exposition de Mousseau-Riopelle, dans l'appartement de Muriel Guilbault. Cette image a été réalisée au moment de l'accrochage. L'exposition occupait presque toutes les pièces de la maison, mais étant donné qu'elle ne pouvait pas ranger tous ses meubles dans une seule pièce, on avait étendu du jute sur un grand matelas qui servait ainsi de divan au centre de la pièce. À un certain moment, j'ai photographié Françoise étendue sur ce lit. De même, parce que l'exposition était montée sur une broche à clôture, il y avait la possibilité de circuler derrière. J'ai pris des photos des gens qui circulaient derrière la broche, si bien qu'on voit les gens en même temps que les toiles.

S. A. : *Ces expérimentations étaient-elles liées à l'atmosphère très décontractée du groupe ?*

M. P. : Il y avait un peu de cela. Mais cette attitude n'était pas uniquement liée au groupe. Je travaillais pas mal toujours

comme cela, que ce soit avec mes amis ou mes parents. Pour moi, c'était une façon d'agir, qui ne variait pas beaucoup selon les milieux. J'ai pas mal toujours photographié de la même façon.

S. A. : *Vous faites confiance au hasard. Ça fonctionne ou ça ne fonctionne pas. La prise est bonne ou pas...*

M. P. : C'est cela. D'ailleurs, je n'ai rien inventé. Je voyais récemment dans un reportage à Télé 5, un reportage sur Willie Ronis, un photographe français qui a 87 ans aujourd'hui. Il commentait ses photos et expliquait sa façon d'agir. Sa manière d'utiliser l'appareil est exactement la même que la mienne. Lui aussi faisait confiance au hasard. Il racontait que souvent il s'installait au parc et attendait. Parfois il pouvait attendre une heure ou plus avant que quelque chose d'intéressant se produise.

S. A. : *Vous reconnaissez des affinités entre votre approche et celle de Willie Ronis ?*

M. P. : Au niveau du hasard et dans le fait d'attendre que le moment propice se présente pour essayer de faire une photo intéressante. Doisneau a beaucoup travaillé autour de Paris de cette façon-là. La plupart des photos que j'ai faites ont été réalisées dans le même esprit : croquer des moments privilégiés.

S. A. : *L'intuition et la patience sont donc des vertus importantes pour un photographe.*

M. P. : Oui. Je peux aussi ne pas être patient et prendre beaucoup de photos. On peut passer deux ou trois rouleaux, et sur le lot n'en sortir qu'une, deux ou trois photos. Ça n'est pas rare que sur une pellicule de douze poses il n'y ait qu'une seule image ou même rien du tout.

S. A. : *Vous dissociez complètement votre manière d'aborder la photographie et votre présence parmi les automatistes. Néanmoins, le groupe n'a-t-il pas été un milieu favorable pour la photographie ?*

M. P. : Oui. Mais on ne peut pas traiter la photo et la peinture de la même façon. Le peintre peut créer des choses au fur et à mesure que sa toile avance tandis que la photo, c'est de l'ordre de l'instantané. La photographie est bonne ou n'est pas bonne. Je considère que ce sont deux façons de travailler qui n'ont rien à voir. Les quelques cas où j'ai fait des superpositions, ça a été le hasard, mais je pense que l'automatisme dans la peinture, c'est tout à fait différent. C'est une chose qui n'est pas possible dans la photographie.

S. A. : *Mais les automatistes ont quand même valorisé l'accident comme un prétexte. Un hasard, un événement survient, on peut y réagir, l'accepter, le refuser. De ce point de vue, on pourrait dire la même chose de la photographie. Peut-on établir des liens entre cette façon d'intégrer le hasard...*

M. P. : Jusqu'à un certain point... mais je reviens sur ce que j'ai dit. La peinture s'élabore au fur et à mesure que le peintre travaille sa toile. L'automatisme en photographie c'est l'instantané, il ne se corrige pas. S'il donne une bonne photo, c'est bon. La photo est bonne ou ne l'est pas. Il n'y a pas moyen de la

retravailler le lendemain, à moins de faire du travail sur la pellicule. Je n'ai jamais fait ce genre de travail. Ça se fait peut-être, il y a peut-être des gens qui le font.

S. A. : *La photographie est en effet exigeante, elle ne permet pas, comme vous dites, de repasser, de revenir. Le coup est réussi ou raté.*

M. P. : Une photographie comme telle, on ne peut pas la refaire, la corriger. On peut toujours faire des retouches, mais c'est un autre principe.

S. A. : *Pour vous, il n'était pas question de manipulations ?*

M. P. : Non. Au moment du tirage, je peux parfois rendre certaines parties plus sombres ou plus claires. J'ai un exemple ici, c'est la même prise de vue, mais j'ai réalisé deux tirages différents. Le premier est beaucoup plus clair et permet une meilleure lecture des détails. L'autre nous montre le négatif au complet. Il est plus sombre et peut-être un peu plus dramatique. Dans le cas du premier tirage, j'ai recadré et enlevé certaines parties. Il y a des détails qu'on retrouve, d'autres pas. Est-ce si important ces détails ? Il s'agit de juger, c'est une question d'appréciation esthétique.

S. A. : *Vos photos présentent souvent des contrastes très marqués, des clairs-obscurs qui dramatisent les effets. On trouve cela dans les portraits. Par exemple, celui de Paul-Marie Lapointe où la tête est complètement enveloppée par l'obscurité. Cette image donne l'impression que la tête flotte dans un espace indéfini. Dans beaucoup de scènes de réunions vous opposez des avant-plans très sombres et des arrière-plans clairs.*

M. P. : Cela se présente dans les photos de pique-niques à Saint-Hilaire...

S. A. : *Oui, ces fameux pique-niques à Saint-Hilaire qui réunissent les membres du groupe. Ces images peuvent être considérées comme des portraits, mais on pourrait aussi les considérer comme les images d'un album de famille.*

M. P. : Oui, avec tout le groupe. Je m'amusais. Là aussi, j'essayais d'utiliser des angles différents pour les photographier.

S. A. : *Vous revenez souvent sur la dimension ludique. Ici encore en évoquant ces pique-niques, vous dites « je m'amusais ».*

M. P. : Moi, je faisais de la photo par plaisir. C'est peut-être la raison pour laquelle lorsque j'ai tenté de gagner ma vie avec la photographie, cela n'a pas fonctionné car la notion de plaisir n'y était plus. J'étais obligé de satisfaire le goût du client, de me préoccuper des aspects commerciaux.

S. A. : *Il n'y avait plus cette liberté d'agir, il fallait obéir aux contraintes de la commande, aux conventions.*

M. P. : Un des domaines où j'ai eu du succès, mais où je ne faisais pas d'argent, c'est la photographie de bébés, d'enfants en bas âge. La naissance comme telle ce n'est pas tellement intéressant, mais aussitôt que les enfants commencent à s'asseoir, vers six ou huit mois et jusqu'à l'âge d'environ trois ou quatre ans, ça devient passionnant. À un certain moment cependant, les enfants prennent conscience de leur image et c'est beaucoup

plus difficile de les photographier, car ils sont préoccupés par l'appareil, la spontanéité disparaît. Si l'on veut avoir des photos intéressantes des enfants, il faut les laisser agir. J'ai bien aimé cela.

S. A. : *Ce que vous me racontez à propos des qualités que vous appréciez chez les enfants résume bien votre attitude face à la photographie : liberté, spontanéité, improvisation. La photographie d'enfant vous permettait cela. Je serais tenté de dire que vous avez photographié les automatistes de la même manière que vous avez photographié les enfants.*

M. P. : Je voulais que ça soit spontané. En ce qui concerne ma photographie d'enfant, j'essayais de capter des gestes spontanés et non pas des gestes suggérés par l'entourage. J'ai eu beaucoup de plaisir à photographier les enfants de Suzanne et Guy Viau dans leur très jeune âge. On les laissait s'amuser et je croquais des gestes ou des moments. J'ai toujours sorti des choses intéressantes de ces séances. Les enfants n'étaient pas gênés par leurs parents. C'est ainsi que je voyais la photo d'enfant. C'est ainsi que je voyais toutes les photos d'ailleurs.

S. A. : *Borduas aussi était très intéressé par le dessin d'enfant, il y appréciait, lui aussi, cette spontanéité et cette liberté. Plus vous me décrivez votre façon d'aborder votre travail et plus je vois se dessiner les affinités entre votre attitude face à la photographie et la pensée automatiste.*

M. P. : Oui, il y a des affinités, mais la photographie et la peinture demeurent deux médiums tout à fait différents.

S. A. : Life *était une référence importante à l'époque. Qu'est-ce qui vous intéressait le plus dans ces photo-reportages ? Était-ce la capacité des photographes d'enregistrer l'instantané, le spontané, une manière qui sortait des conventions ?*

M. P. : Si on compare les magazines modernes, les journaux à grand tirage d'aujourd'hui avec ce qui était publié il y a cinquante ans, on constate que la situation a considérablement évolué. Autrefois, les portraits qui illustraient un article étaient toujours réalisés en studio. L'individu était bien mis : complet, cravate. Dans le cas des photos de groupe, les gens étaient installés en rang d'oignon. Après le passage de *Life*, c'est devenu tout à fait différent.

S. A. : *Ce que vous me dites c'est qu'à Montréal, la photographie de presse était assez figée, conventionnelle et que vous, vous avez privilégié une approche beaucoup plus libre.*

M. P. : Oui, mon approche était différente, je n'aurais jamais pu me conformer aux conventions de la photographie de studio et faire du portrait commercial. Cela n'aurait pas marché avec moi, ces photos-là étaient trop simples. Elles se ressemblaient toutes.

S. A. : *J'aimerais aborder la série des autoportraits réalisés dans votre cave, dans votre refuge, à la fin des années quarante. Il me semble que dans cette série d'images vous vous êtes vraiment amusé, vous avez systématiquement exploré les possibilités expressives de l'appareil.*

M. P. : Ce sont des images où le hasard occupe une place importante. J'utilisais souvent l'éclairage disponible sur place. Pour ce qui est des objets dans les autoportraits, il s'agissait de miroirs, de plaques chromées employées autrefois pour glacer les photos que j'utilisais comme des miroirs. Je les disposais de différentes façons et il en sortait des choses imprévues.

S. A. : *À un certain moment, vous placez la plaque devant vous, à d'autres moments vous la mettez sous vos pieds, ce qui a pour effet de construire différemment l'espace.*

M. P. : L'idée première était de faire des autoportraits. Comme je n'avais pas de déclencheur à retardement sur l'appareil que j'utilisais, je devais organiser toute une mise en scène afin d'assurer un éclairage adéquat, déplacer les réflecteurs en différents points de l'espace pour varier les effets. Je m'installais dans la noirceur complète, j'ouvrais l'obturateur. Ensuite, je me déplacais devant la caméra. Et là, je contrôlais le temps d'exposition en allumant rapidement les réflecteurs. On le voit dans certaines images, j'ai les fils en main, j'établis le contact pendant une fraction de seconde.

S. A. : *Au lieu de jouer avec les réflecteurs, il arrive que vous utilisiez le miroir ou la plaque chromée pour capter votre image et intensifier la lumière ambiante ?*

M. P. : L'utilisation du miroir ou de la plaque n'était pas tellement pour intensifier la lumière, mais pour la diriger vers moi. Lorsque la source lumineuse est rapprochée du sujet et suffisamment intense, je pouvais contrôler moi-même l'obturateur sans utiliser le contact électrique pour éclairer. Par exemple, ici, je tiens la caméra et je photographie mon reflet dans la plaque. Comme l'appareil était légèrement tourné vers le haut, l'éclairage qui vient du plafond s'est introduit dans l'objectif. C'est ce qui explique la présence sur l'image de cet éclat de lumière qui masque la tête.

S. A. : Tout votre corps est mis à contribution. Sur cette photo qui est remarquable, vous agissez comme un véritable homme-orchestre. Une main tient la camera et contrôle l'obturateur, l'autre est utilisée comme un cache pour diminuer l'intensité de la lumière, et vous utilisez votre pied pour cadrer votre visage.

M. P. : J'étais seul pour agir, pour assumer tout : les fonctions de l'appareil, la mise en scène, l'éclairage. Lorsque la source lumineuse est rapprochée du sujet, et suffisamment intense, je pouvais contrôler moi-même l'obturateur sans utiliser le contact électrique pour éclairer. Dans ce cas, avec ma main, je fais de l'ombre sur l'appareil photo, afin de mieux voir mon visage. Dans ce contexte, je pouvais photographier à un dixième de seconde ou à un vingt-cinquième.

S. A. : *Cet autre autoportrait est très différent de ceux que vous réalisez dans la cave...*

M. P. : Il a été pris dans ma chambre à coucher. Nous sommes déménagés rue Chapleau en avril 1951. Il a probablement

été fait au cours de l'automne suivant. Ça pouvait être un dimanche matin où j'étais en congé. J'en ai l'impression, car je suis en robe de chambre. J'ai dû m'amuser à faire ces images un samedi ou un dimanche. En 1951, je travaillais dans un magasin. J'étais comptable, vendeur de disques, livreur d'appareils électroménagers, etc. Ce fut une période assez agréable dans ma vie. J'ai retrouvé ce miroir sur pied déposé sur la commode dans la chambre à coucher. Il devait avoir vingt pouces sur trente pouces. Je l'ai utilisé pour d'autres autoportraits avec le Rolleiflex.

S. A. : *Est-ce que vous avez toute une série là-dessus ?*

M. P. : Non, je n'ai pas de série, juste quelques photos. Je ne faisais pas systématiquement des séries. Je faisais deux ou trois photos.

S. A. : *Cet autoportrait m'intéresse pour plusieurs raisons. D'abord à cause de la présence des photographies. Au mur, à côté du miroir, on voit deux photographies, une photo d'enfant, et une autre de Françoise Sullivan, appartenant à la série* Danse dans la neige *et tous ces objets...*

M. P. : Oui, effectivement. Je vois ici un étui de marque Ilford, un produit anglais, là, une règle, une balle de corde, une page d'un journal, la lampe de poche, l'ampoule électrique. C'est une ampoule rouge qui servait dans la chambre noire.

S. A. : *Tout l'outillage du photographe, en somme. Mais revenons à la présence des photographies. Ce sont des références à des projets importants : celui que vous avez réalisé avec Françoise Sullivan, puis celui des enfants que vous avez beaucoup valorisé aussi. On y retrouve l'histoire de votre parcours photographique.*

M. P. : Oui, des choses importantes.

S. A. : *Vous avez beaucoup insisté au cours de l'entretien sur la spontanéité de l'enfant et, quand vous m'avez décrit le projet* Danse dans la neige, *vous avez souligné le fait que toute la séance avait été réalisée en une seule journée.*

M. P. : Ça été fait très spontanément. Françoise Sullivan est venue passer quelques jours chez les Riopelle où j'habitais. Nous avons décidé de faire des photos à l'extérieur. La séance s'est déroulée dans l'espace d'environ deux heures. C'était en février. Il faisait très beau. Je me souviens qu'il faisait très froid, il faisait soleil. À un certain moment, nous nous sommes arrêtés, le soleil tombait et je n'aurais pas pu en prendre davantage.

S. A. : *C'est donc la lumière qui a décidé finalement.*

M. P. : C'est la lumière qui a décidé que nous devions nous arrêter. Le lendemain nous sommes retournés, mais nous n'avons pas pu retrouver le décor, il avait disparu.

S. A. : *Vous mettez beaucoup de choses sur le compte du hasard ?*

M. P. : C'est le hasard, je pense, qui a fait que toutes ces choses sont sur ma table : la règle, le taille-crayon. Je l'ai encore d'ailleurs. Il me servait quand je retouchais des photos, quand il y avait des points blancs.

S. A. : *Cet autoportrait correspond plus ou moins à la fin de votre travail avec les automatistes ?*

M. P. : Le dernier événement du groupe que j'ai photographié, c'est l'exposition *La Matière chante* à la Galerie Antoine en avril 1954.

S. A. : *Est-ce l'un des derniers autoportraits dans la série ?*

M. P. : Dans cette série, oui. Il y en a eu d'autres. Il faut dire qu'après 1951-1952, j'ai commencé à avoir des préoccupations de survie, j'avais besoin de gagner de l'argent pour vivre. J'étais occupé quasiment quinze heures par jour à gagner ma croûte. Alors j'ai moins fait de photo. Ensuite je me suis marié à l'automne 1954. Avec la venue des enfants, je me suis mis à photographier les enfants.

S. A. : *Le nouveau groupe, ça a été la famille ?*

M. P. : Ça a été la famille immédiate. Ce fut mes deux enfants que j'ai photographiés presque continuellement. Il ne se passait pas une semaine sans que je ne les photographie. J'ai des centaines de photos de mes enfants, jusqu'en 1972, 1973.

S. A. : *Nous n'avons encore rien dit de cette photo à laquelle vous accordez de l'importance :* La Grange à foin. *On y voit un jeune couple étendu dans le foin. Est-ce une mise en scène avec les gens du groupe ?*

M. P. : Il s'agit de Marcel Barbeau et de Michelle Arbour, la sœur de Magdeleine. C'était à l'île Perrot, à l'été 1947. C'est la première photo réalisée avec le Rolleicord, acheté quelques jours avant. Il y en a toute une série dans la grange avec Michelle Arbour, Pierre Gauvreau et Marcel Barbeau. C'est ainsi qu'a commencé l'utilisation du Rolleicord.

S. A. : *Vous me disiez qu'il y a eu peu ou très peu de photos érotiques, contrairement à la photographie surréaliste. Celle-là me semble avoir un certain caractère libertin.*

M. P. : C'était un peu l'idée. J'avais remarqué que Michelle était très jeune, elle était nerveuse. On la voit qui regarde l'appareil. Alors j'étais monté sur la plate-forme pour photographier cela. C'est une des premières photos du genre, je n'avais pas pris d'autres photos comme celle-ci, avec une mise en scène, c'était exceptionnel.

S. A. : *À propos de l'automatisme, on a beaucoup parlé de peinture, de danse, de théâtre mais peu de la photographie. Comment considérait-on la photographie à l'intérieur du groupe ?*

M. P. : Je ne sais pas trop... je n'ai pas de réponses précises à vous donner sur cette question. Moi je m'intéressais à la photo et mon entourage, mes amis du groupe, mes parents, d'autres amis, s'intéressaient à la photo que je faisais. Avant la guerre de 1939-1945, on était pas mal isolés, on avait très peu de communication avec l'extérieur. Tout ce qu'on voyait, c'était les revues américaines. Je connaissais des noms de photographes américains par certaines revues du type *Popular Photography*, par le magazine *Life*. La connaissance de la photographie européenne m'est venue avec l'arrivée de quelques revues françaises. Les

revues américaines publiaient également des photographes français, comme Cartier-Bresson, Brassaï, etc. J'ai connu l'existence de Doisneau seulement il y a une quinzaine d'années.

S. A. : *Vous dites que vous étiez relativement isolé, mais dans votre entourage, à l'intérieur du groupe, qui s'intéressait à la photographie ?*

M. P. : Riopelle, lui aussi, avait un appareil. C'était un bel appareil photo, un appareil à soufflet. Il prenait pas mal de photos en Gaspésie au cours des étés. Il raconte qu'un commerçant spécialisé dans l'impression et le développement de la photographie s'était intéressé à ses photos. À partir du négatif, quatre pouces et demi sur six pouces à peu près, il tirait des cartes postales.

S. A. : *Est-ce que ces images étaient une source d'inspiration pour sa peinture ou était-ce un travail purement alimentaire ?*

M. P. : Même pas, c'était pour s'amuser.

S. A. : Qui d'autre ?

M. P. : J'ai su plus tard que Mousseau en avait fait et qu'il en faisait. J'ai appris en 1988, au moment du quarantième anniversaire de *Refus global* à la Bibliothèque nationale, que Borduas avait fait des photos. Je ne savais pas qu'il s'était intéressé à la photographie, qu'il avait réalisé des choses sur commande. Je crois même que c'est André Bourassa et Gilles Lapointe qui m'ont fait connaître cela. Moi, je n'étais pas au courant.

S. A. : *La photographie ne présentait pas vraiment d'intérêt esthétique ?*

M. P. : Je ne pense pas. C'était d'ailleurs un phénomène généralisé sur le plan esthétique, on ne s'intéressait pas alors à la photographie. Elle n'était pas considérée comme un art, elle l'est à peine encore de nos jours.

S. A. : *C'est tout de même étonnant. Vous ne saviez pas que Borduas avait fait de la photographie, mais lui savait et connaissait votre intérêt pour la photographie. Il n'y avait jamais d'échanges là-dessus ?*

M. P. : Non, jamais.

S. A. : *C'est donc dire que les rapports entre l'automatisme et la photographie ne présentaient pas d'intérêt, ne faisaient pas l'objet de discussions ?*

M. P. : Non, pas tellement. Nous connaissions des revues françaises qui présentaient des photographes d'avant-garde. Man Ray était une référence pour ce qui est de l'expérimentation en photographie. Mais à part de cela, non. Borduas n'en parlait peut-être pas à l'intérieur du groupe parce qu'il considérait avoir fait de la photographie documentaire. Il a travaillé en Gaspésie pour une commande. Il n'attachait peut-être pas tellement d'importance à ce travail-là. En tout cas moi, je n'étais pas au courant.

S. A. : *Est-ce que la photographie était considérée strictement du point de vue documentaire, comme source d'information ?*

M. P. : Oui, c'était surtout cela, documentaire. Ça servait à informer les gens. Je n'avais même pas le souci de photographier

pour garder de la documentation, ce n'était pas un souci pour moi. Si ça en avait été un, j'aurais photographié beaucoup plus. Il y a même des événements où je n'étais pas présent. Si j'avais eu une préoccupation de documentariste, j'aurais pris beaucoup plus de photos. Déjà, je mettais toutes mes ressources financières dans la photographie. J'en aurais fait encore plus. Je me serais peut-être endetté pour prendre plus de photos, pour avoir une plus grosse banque d'images. Ce sont les gens de Radio-Canada, de l'Office national du film qui ont commencé à s'intéresser à mes photos

S. A. : *Pouvez-vous nous situer ? À quel moment les gens de Radio-Canada se sont-ils intéressés à vos photographies ?*

M. P. : Au début des années soixante, je crois, à l'occasion d'une émission de télévision assez importante, mes photos ont été utilisées. Cela dit, un grand nombre de mes photographies ont été publiées sans que je le sache. J'ai appris, il y a une dizaine d'années, que mes photographies avaient été utilisées à l'occasion d'une exposition assez importante en Italie, en 1962, à Spolète. Sur les murs, en plus des toiles, il y avait plusieurs de mes photos. Je n'étais même pas au courant. J'ai pris connaissance de cela il y a une dizaine d'années, en 1988. Je crois que j'ai vu une photo de cette exposition chez Jean-Paul Mousseau. Je revois aujourd'hui encore des tas de catalogues où mes photos ont été utilisées.

S. A. : *Il nous reste peu de temps, dites-moi pour terminer : à partir de quel moment a-t-on sollicité directement votre collaboration ?*

M. P. : La première fois qu'un musée m'a contacté pour obtenir des photographies, c'est en 1971, à l'occasion de l'exposition *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955* qui fut d'abord présentée à Paris. Henri Barras, alors directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, était venu me voir pour emprunter des négatifs. Je prêtais mes images et je ne m'en préoccupais pas tellement. Je ne voyais pas d'intérêt à m'en occuper. Il m'est aussi arrivé de prêter des négatifs et des photos, qui ne me sont jamais revenus. Aujourd'hui, je me fais un point d'honneur de dire : « Je vous prête ces photos, il y en a cinq et la condition c'est que vous me les rameniez une fois qu'elles ont été utilisées. » Et encore là, j'ai de la difficulté. Je suis obligé de courir après mes photos. C'est pour vous dire que les gens n'attachent toujours pas d'importance à la photographie, à ma photographie. Il faut dire que moi non plus je n'y attachais pas beaucoup d'importance. Le fait de surveiller mon bien et d'exiger qu'on mentionne au moins mon nom dans les publications est assez récent. Ce sont toujours les organismes officiels qui m'ont donné le plus de fil à retordre.