

Intervention



La Chambre Blanche

Cyril Reade

Volume 1, Number 2, Fall 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59277ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Reade, C. (1978). Review of [La Chambre Blanche]. *Intervention*, 1(2), 37–38.

LA CHAMBRE BLANCHE

La Chambre blanche est une galerie d'art contemporain qui vient de vivre une transformation. Elle était en premier lieu une galerie et atelier photographique, née au mois de janvier 1978, et située sur la rue St-Jean. Elle est devenue un collectif artistique multi-disciplinaire, ouvrant ses portes cette fois-ci au 266 Christophe-Colomb est.

L'expérience de la Chambre blanche a vite débordé les paramètres d'un projet subventionné par "Canada au travail". Ceci a été réussi grâce à l'importance accordée aux critères de sélection des exposants. Le nouvel espace a suscité chez certains artistes un intérêt à créer des expositions en fonction de ce lieu spécifique.

Situons la galerie dans le contexte artistique à Québec. Ce qui a distingué cette galerie des autres déjà établies, c'est la volonté de recherche et d'expérimentation que démontraient la plupart des exposants. On ne discutera pas ici de la qualité des travaux de ces derniers; ce qui importe c'est que la Chambre blanche s'est dédiée à présenter de nouvelles formes d'expression à partir du médium photographique. C'est ainsi que cette galerie s'affirme comme une alternative face aux autres galeries qui sont en grande partie commerciales. Les jeunes artistes poursuivant des tentatives et des recherches dans une optique contemporaine y ont eu priorité. Le fait que la Chambre blanche était à but non-lucratif a permis cette accentuation vers l'expérimental.

L'un des facteurs qui distingue la nouvelle direction de la galerie de l'ancienne, est directement lié au financement. Afin d'obtenir une subvention "Canada au travail", il fallait respecter certaines exigences tels que dispenser les services, la création d'emploi, etc. En dépit de ces contraintes, on a réussi à créer un lieu qui comblait une lacune ressentie chez les jeunes artistes. Si on analyse les activités qui ont eu lieu à l'intérieur de ce cadre, on comprendra l'évolution actuelle de la galerie.

Prenons d'abord l'une des premières expositions, celle de Jean-Michel Fauquet. L'espace délimité dans son travail est référentiel: d'une part, les espaces vrais et les moments de la vie privilégiés; de l'autre, les espaces assemblés, une composition d'objets et d'ambiance établie par le photographe. Dans la partie de l'exposition plus traditionnelle, Jean-Michel Fauquet capte sur pellicule l'image d'une situation réelle, pour la préserver et la présenter au public. Ici on retrouve le métier d'un photographe: les éléments compositionnels lumineux et atmosphériques étudiés, la prise de vue et le tirage maîtrisé.

Richard Mill a dit non, ça n'est plus cela la photographie. Il tire des bouts de films ratés et les fait encadrés. Il déclare que la photographie s'en va dans la même direction que la peinture, que la surface réelle du papier photographique n'a plus rien à faire avec l'objet initial ou la situation génératrice. Car on doit toujours activer sur cette surface, tant en photo qu'en peinture, par des interventions techniques aussi bien qu'intellectuelles; elle est donc le champ où l'on inscrit les choix personnels. Cependant Richard Mill ne délaisse pas tout à fait la référence à la situation première: on y retrouve des objets reconnaissables. Il se permet néanmoins de rendre l'espace à l'intérieur du cadre, un lieu plastique coloré, ce dernier étant l'élément frappant.

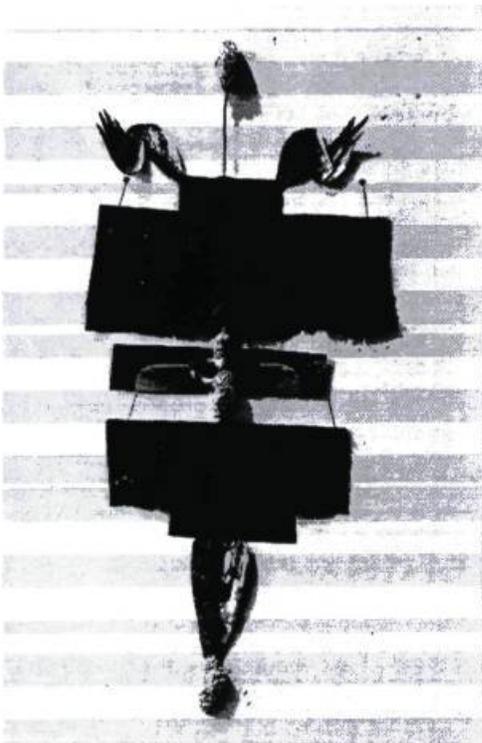
Ce discours se fait au niveau formel. On accepte les conventions du papier photographique et de l'encadrement mais il y a une divergence quant à ce qu'on retrouve à l'intérieur de ceux-ci. Ces conventions sont déjà établies et universellement acceptées dans le fonctionnement et la démarche de la photographie même. Cette proposition n'est pas mise en question. Le débat se situe au niveau du contenu de l'image; ce concept est sujet aux modifications. Ce qui émerge des photos de Richard Mill, c'est la tendance vers l'image non-référentielle.

Encore là la discussion ne s'arrête pas. Ces conventions ne figuraient pas par exemple ni dans le travail de Serge Murphy ni dans celui d'Herménégilde Chiasson. On peut indiquer que ces derniers ne pratiquent pas un art photographique mais un art qui incluent des éléments photographiques. Les travaux d'Herménégilde Chiasson étaient plus proprement des tableaux où une partie des images a été reproduite par la technique cyanotype. Il présente à la fois des éléments de collage, gants, cravates, échantillons de tissus, liés aux images référentielles imprimées sur un grand carré de coton. Le support utilisé évoque des références propres aux problématiques du tableau. Et ceci se renforce par le rôle de l'intervenant attribué aux éléments de collage. Le dialogue qui s'ensuit est basé sur l'attitude qu'entretiennent entre eux les éléments de collage et les images référentielles.

Si on peut déduire de ce travail un chevauchement des réalités objectives et subjectives, il est encore plus difficile de discerner la conscience objective dans les constructions et les assemblages de Serge Murphy. A vrai dire elle figure dans un parcours intuitif où celle objectivité — la raison, la fonctionnalité — est subordonnée à une plus grande réalité, celle qui se dissimule à nous. Cette liberté au niveau du choix des attitudes que nous pouvons prendre se reflète par la liberté prise par l'artiste quant à son choix d'objets. Les photographies utilisées, par exemple sont récupérées: catalogues, bouts d'essai, déchets. La constatation évidente est que la pratique artistique est une attitude, et qu'on soumet les éléments et ses composants uniquement à la volonté de l'artiste. Les conventions ne sont pas déterminantes, elles sont à la disposition de l'auteur. En ce sens l'objectivité et la subjectivité sont des notions variables et personnelles.

Les expériences de Sorel Cohen et Céline Dion nous donnent un dernier aperçu des attitudes qui ont orienté un autre type d'exposition à la Chambre blanche. Ces





— *Assemblage de Serge Murphy*

dernières respectent les conventions de présentation tout en les modifiant selon leur besoins. Ce qui les distingue, c'est la suprématie qu'elles accordent au geste dans le temps et dans l'espace. En examinant les photos-maquettes de Sorel Cohen on voit que ses oeuvres font appel à plusieurs niveaux de lecture. Les gestes banals de faire son lit et de nettoyer des fenêtres sont transformés en déclaration artistique dans le cadre d'une documentation systématique et rigoureuse. La lecture nous divulgue trois étapes: d'abord la motivation, celle-ci résultant d'une prise de conscience de la condition féminine; ensuite, la révolte qui se traduit en rite cathartique; et finalement, le résultat visuel qui dépasse le reportage photographique pour fonctionner comme un tableau expressionniste. Il demeure cependant que la lecture analytique est moins chargée que l'émotivité suscitée par le simple geste. L'appel humain transcende la rationalité accompagnante.

Par contraste, une simplicité d'intention marque le geste de Céline Dion. Les propositions spatiales sont directement reliées à l'espace réel de la salle d'exposition. Les actions du photographe et de son modèle sont évidentes, parce qu'intégrées dans une démarche progressive, constituée à partir de la présentation vécue. Céline Dion redéfinit l'espace d'une façon systématique: ponctuation régulière à l'aide



— *Céline Dion lors d'un interview*

de bandes de ruban gommé et d'un modèle vivant, d'une part; et d'autre part, à l'aide d'une planche de contre-plaqué. La présence simultanée des objets redispésés avec les photographies nous ramène aux actions premières (le passé) et la résultante (le présent).

Cet aperçu nous indique l'amplitude des multiples tendances qui s'inscrivent autour d'un seul médium, l'art photographique. On a respecté le désir des artistes de déterminer eux-mêmes les limites de leur champ d'intervention. L'importance et le succès de ces expériences a amené le noyau initial de l'ancienne **Chambre blanche** à s'engager vers la continuité et l'élargissement de ses champs d'actions. Des intéressés de disciplines diverses se sont joints à cette initiative dans le but de se regrouper pour une action collective. Une quarantaine de personnes ont répondu d'une manière positive. Une charte a été adoptée et un conseil provisoire a été élu. On a déménagé dans un local plus grand et fonctionnel, répondant aux besoins élargis du nouveau groupe.

La nouvelle **Chambre blanche** s'est transformée artistiquement et administrativement. D'abord son auto-financement efface tout à fait les dangers du fonctionnarisme, et son caractère coopératif repose sur la participation de chacun de ses membres. Sa structure administrative comprend deux coordonnateurs, un secrétaire, et quatre directeurs de comité: qui sont les comités aux expositions, régie interne, information, et expérimentation. Tous les membres sont cependant appelés à participer à l'organisation de l'un ou de l'autre de ces comités ouverts. La galerie ne se veut pas uniquement une salle d'exposition, mais aussi un lieu de rencontres et de manifestations où l'artiste puisse sortir de son isolement, prolonger sa démarche en s'inscrivant avec d'autres créateurs dans une action artistique collective.

Le caractère multi-disciplinaire est l'aboutissement de l'évolution vécue lors de l'ancienne expérience. La nécessité d'en reprendre le dialogue entre diverses formes d'expression, comme c'est la tendance actuelle dans les arts, s'est réalisée dans une convergence d'esprits. Les intervenants en théâtre, musique, écriture, danse, et arts visuels y trouveront un lieu stimulant pour la discussion et la recherche. Québec se trouve enfin à participer à l'hybridation des activités créatrices.

Cyril Reade
avec la collaboration de:
Fabienne Bilodeau

Photos: Raymonde April