

## Recherches sociographiques



# La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 1980: la question de l'art et du politique

Yvon Lemay

Volume 33, Number 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/056692ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/056692ar>

[See table of contents](#)

### Article abstract

During the eighties, an important trend appeared in Quebec among the authors who wrote on the artistic practice of photography. In fact, many of them then showed an interest in their writings for the social dimension of this practice. So as to give a general view of this phenomenon, we have studied the articles published in Quebec's periodicals between 1980 and 1989. Three aspects have held our attention : 1) the main features of this trend; 2) the divergence of opinion among the authors; and 3) the lessons which can be drawn from this approach for the nineties.

### Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

### ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lemay, Y. (1992). La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 1980: la question de l'art et du politique. *Recherches sociographiques*, 33(2), 239–258. <https://doi.org/10.7202/056692ar>

# LA PHOTOGRAPHIE DANS LES PÉRIODIQUES QUÉBÉCOIS AU COURS DES ANNÉES 1980: LA QUESTION DE L'ART ET DU POLITIQUE

Yvon LEMAY

Au cours des années 1980, le discours sur la pratique artistique de la photographie au Québec a été marqué par un courant important. En effet, ceux et celles qui écrivent alors sur le sujet ont été nombreux à s'intéresser à la dimension sociale de cette pratique. Pour rendre compte de ce courant, nous analysons les textes parus dans les périodiques québécois entre 1980 et 1989. Trois aspects retiennent tout particulièrement notre attention : 1) les principales caractéristiques de ce courant, 2) les divergences de vues que l'on y retrouve et 3) les enseignements qu'il est possible d'en tirer pour les années 1990.

«Comment, aujourd'hui, "rejouer le politique"? Ce serait peut-être là la question la plus urgente de l'art actuel»<sup>1</sup>. De prime abord, on serait porté à croire, vu la nature des propos qu'elle exprime, que cette citation provient d'un texte écrit au cours des années 1970. Ce n'est pourtant pas le cas. Elle date de la dernière décennie, souvent considérée conservatrice à bien des égards. En effet, contrairement à l'opinion généralement répandue, s'il est un aspect qui caractérise bon nombre de textes ayant comme objet la pratique artistique de la photographie pendant les années 1980, c'est bien celui de prendre en considération la dimension sociale.

Les préoccupations concernant aussi bien le produit et l'instrument de cette pratique que le lieu où elle s'exerce et son impact sur le public, ne sont sûrement pas

---

1. René PAYANT, «Dérives», *Parachute*, 40 (automne 1985), repris dans *Vedute: pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Montréal, Éditions Trois, 1987 (Collection Vedute), 529.

étrangères à la production des artistes. Sous l'influence d'abord du féminisme<sup>2</sup>, puis du postmodernisme<sup>3</sup>, ces derniers ont fait de plus en plus appel à la photographie non seulement pour sonder la société et les idéologies qui y circulent mais pour examiner justement le rôle joué par les moyens de communication de masse dans la dissémination de ces idéologies.

De quelle manière le discours, qui se développe dans les années 1980, aborde-t-il le sujet? Existe-t-il des divergences de vues au sein de ce courant? Quels enseignements peut-on tirer d'un tel bilan pour la présente décennie? Voilà les différentes questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Sauf quelques exceptions, les articles sur lesquels porte notre analyse ont été publiés entre 1980 et 1989 dans des périodiques québécois<sup>4</sup>. Parmi ces textes, nous n'avons pas exclu ceux rédigés soit par des auteurs étrangers, soit par des artistes ou des photographes. Leur présence se révélait importante afin de montrer tant l'état que l'étendue des préoccupations d'ordre social dans le milieu artistique.

Idéalement, l'analyse qui suit aurait dû être, à l'exemple du projet que caressait Walter Benjamin, un enchaînement ininterrompu de citations, car ce montage aurait eu comme effet d'extraire des textes eux-mêmes leur propre commentaire<sup>5</sup>. Surtout que les textes analysés traitent de photographie, donc d'une forme de citation. Or, à défaut d'y parvenir, nous avons limité nos interventions et nous nous sommes abstenu de mentionner le nom des auteurs auxquels nous faisons référence. Pour connaître leur identité, il suffira de consulter les notes. De plus, nous avons cru bon de ne pas mentionner le nom des artistes ou des photographes, ni d'identifier les œuvres citées

---

2. À ce sujet, Rose Marie ARBOUR et Francine COUTURE n'hésitent pas à déclarer ce qui suit: « Au Québec, la dernière position en arts [...] qui ait encore soulevé un débat sérieux sur la nature de l'art, la position de l'artiste au sein du tout social, l'importance du rapport entre l'art et le public, a été le féminisme ou plus largement la question des femmes » (« L'esprit du temps », *Possibles*, X: 2 (hiver 1986), 127).

3. Comme le souligne Linda ANDRE dans « The Politics of Postmodern Photography » (*Afterimage*, XIII, 3 (octobre 1985), 14-17), c'est en 1979 alors qu'il développe un essai (« Pictures », *October*, 8 (1979), 75-88) écrit initialement pour le catalogue de l'exposition « Pictures », tenue deux ans plus tôt, que Douglas CRIMP emploie pour la première fois le terme de postmodernisme pour décrire la production de certains artistes ayant comme particularité d'utiliser une imagerie déjà existante.

4. Les principaux périodiques que nous avons dépouillés sont les suivants: *Ateliers*, *Cahiers des arts visuels du Québec*, *La chambre blanche*, *Esse*, *ETC Montréal*, *Gélatine*, *Imposture*, *Inter (Intervention)*, *La Nouvelle Barre du Jour*, *Magazine OVO*, *Parachute*, *Perspectives*, *Photo Sélection*, *Possibles*, *Propos d'art*, *Protée*, *Spirale*, *Trois*, *Vie des arts*. En ce qui concerne les exceptions, il s'agit d'un article paru dans l'un de ces périodiques après 1989, d'une communication présentée dans le cadre d'un colloque sur la photographie et de quelques textes provenant de *Vedute*, de René PAYANT.

5. Selon Susan SONTAG, le projet caressé par Walter BENJAMIN était «... a work of literary criticism that was to consist entirely of quotations, and would thereby be devoid of anything that might betray empathy » (*On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, 76-77). D'ailleurs, pour rendre hommage à BENJAMIN, SONTAG termine son ouvrage *On Photography* par une brève anthologie de citations sur la photographie.

en exemple, dans le but d'éviter d'associer le discours à une production photographique en particulier et de trop alourdir le texte. Là encore, les précisions sont données dans les notes. Aussi, il ne faut pas se surprendre de l'effet d'abstraction, de généralisation qui se dégage de notre analyse.

Voyons donc, dans un premier temps, en quoi consiste ce discours, en laissant la parole aux intéressés.

### *D'une option à une dimension politique*

Contrairement à l'image courante qui en fait un être ayant (traduction) « la liberté de créer à volonté, de faire tout ce qu'[il] désire »<sup>6</sup>, l'artiste ne dispose pas d'une sorte d'immunité qui le soustrairait aux impératifs de la vie sociale. Comme tout acteur, comme tout membre d'une société, l'artiste est « un être historique au sens individuel et collectif, baignant de tout son corps et de toute son âme dans ce que nous appelons la culture d'une époque, [...] d'une communauté, d'une classe sociale ou d'une strate économique »<sup>7</sup>. Il doit, lui aussi, faire face au présent et à ses contraintes qui, inévitablement, varieront avec le temps.

Si l'on se reporte à la précédente décennie, le contexte est le suivant.

L'époque en est une qui oscille entre le reaganisme et le *no future*. [...] Ces deux mondes concomitants dans lesquels tout artiste se retrouve aujourd'hui sont le lieu de la pratique artistique et c'est en fonction de ce contexte surdéterminé de part et d'autre soit par une surdose de valeurs, soit par leur quasi-absence, qu'elle doit s'élaborer. Un foisonnement d'images sans précédent dans l'histoire de l'humanité caractérise ces deux mondes<sup>8</sup>.

Dans cette situation, les artistes qui décideront d'agir plutôt que de subir leur sort adopteront « une attitude différente de celle des années 1970, où le ton militant prévalait; le message primait sur la manière de l'exprimer »<sup>9</sup>. Leur attitude sera « moins dénonciatrice, plus analytique »<sup>10</sup>. Ils produiront

des œuvres traduisant une expérience individuelle du politique, des œuvres exprimant une perception et surtout une évaluation des relations sociales formant la vie quotidienne. Bon nombre d'entre

6. Douglas CRIMP, «The Museum's Old/The Library's New Subject», *Parachute*, 22 (printemps 1981), 33. «Some artists [...] might like to think of themselves as free agents producing in their studios [...], but as soon as they look outside for approbation, from museums, critics, magazines, patrons, etc., they must in some way recognize the constraints and definitions imposed» (Mark LEWIS, «Covering Up Some Old Wounds», *Parachute*, 36 (septembre-novembre 1984), 66).

7. Gaétan GOSSELIN, «De l'ambiguïté d'un projet. La photographie un dispositif dépositaire de la science comme idéologie», *Marques et contrastes. La photographie actuelle* (Actes du Colloque, Chicoutimi, 27-28 novembre 1989), Jonquière, Éditions Sagamie/Québec, 1989, 105.

8. Chantal PONTBRIAND, «Notes sur l'avenir de la photographie canadienne contemporaine», *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 4.

9. Pascale BEAUDET, «Dominique Blain. L'artiste, l'ange et le politique», *Vie des arts*, XXXIII: 133 (décembre 1988), 44.

10. René PAYANT, «Écrans politiques», *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 47.

elles prennent comme matériaux de réflexion les codes, les croyances dominantes qui organisent les représentations sociales. Elles les désignent comme les instruments du pouvoir, démontrent que trop souvent ces croyances dominantes orientent les parcours de notre imaginaire et constituent des obstacles pour penser autrement les relations que l'individu entretient avec les autres. Ces œuvres rendent le politique visible<sup>11</sup>.

En effet, dans le contexte des années 1980, les artistes explorent davantage « le politique plutôt que la politique »<sup>12</sup>. Ils expriment « une dimension politique » au lieu de prôner « une option politique précise »<sup>13</sup> et par conséquent cette dimension représentera plus qu'une simple « question de contenu que la forme de l'œuvre a pour mandat d'assurer » ; elle deviendra ni plus ni moins « la matière même de l'œuvre »<sup>14</sup>. Leurs travaux « ne sont plus qu'un support pour la diffusion d'un discours politique mais le lieu d'un réel travail artistique »<sup>15</sup>. Ces artistes optent donc « pour une véritable politique de l'écran, c'est-à-dire [pour] l'usage des dispositifs d'images et de textes qui circulent dans nos sociétés contemporaines »<sup>16</sup>. Usage « que l'artiste questionne [...] sur son propre territoire »<sup>17</sup>.

Ainsi « le dénominateur commun de toutes ces pratiques est leur habileté à dégager ce qu'on pourrait qualifier "d'inquiétante étrangeté" »<sup>18</sup>, c'est-à-dire que, d'une part, les artistes « s'appliquent à déconstruire les images familières qui nous entourent » et que, d'autre part, ils cherchent « à pousser plus loin encore les interrogations suscitées par la génération antérieure à propos de la tradition photographique elle-même et du pouvoir que l'image photographique s'est acquis dans la société contemporaine »<sup>19</sup>. En d'autres termes, c'est « le travail avec et sur les images médiatisées telle [...] la photographie [...] qui permet — et a permis — de nombreux artistes l'insertion d'un contenu critique et politique en art »<sup>20</sup>.

11. Francine COUTURE, « Le pouvoir de l'art ? », *Possibles*, XIV, 1 (hiver 1990), 7-8.

12. Pascale BEAUDET, « Dominique Blais. L'artiste, l'ange et le politique », *Vie des arts*, XXXIII, 133 (décembre 1988), 44.

13. *Ibid.*, 47.

14. René PAYANT, « Écrans politiques », *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 47.

15. *Ibid.* À cet effet, on soulignera « la tension entre le politique et la poétique » (Christiane GAUTHIER, « L'Histoire de la Création par Céline Baril », *Vie des arts*, XXX, 119 (juin 1985), 75).

16. *Ibid.*

17. *Ibid.* « La sorte d'engagement de Lynne Cohen [...], nous invite à réfléchir sur les formes que peut prendre l'engagement d'un artiste vis-à-vis les contraintes politiques et sociales de son temps. De quelle façon son « art » peut-il prendre la forme d'une résistance et comment cette résistance qui reste de l'art peut-elle être utile aux autres ? » (Jacqueline FRY, « Lynne Cohen : un théâtre d'objets de plus en plus inquisiteurs », *Parachute*, 33 (décembre 1983-février 1984), 11).

18. Chantal PONTBRIAND, « Notes sur l'avenir de la photographie canadienne contemporaine », *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 5.

19. *Ibid.*

20. Rose Marie ARBOUR, « Arts "engagés" (2) : Nicole Jolicoeur et Barbara Steinman », *Possibles*, XIII, 1/2 (hiver 1989), 170.

Travailler *avec* la photographie signifiera exploiter le fait que l'image photographique a la capacité d'exprimer « mieux que toute autre forme de représentation plastique ce que sont les grands écrits de la société, soit ses mythes et idéologies : la famille, la pauvreté, la richesse, la solitude, la faim, la guerre, la nature »<sup>21</sup>. Travailler *avec* l'image photographique voudra donc dire critiquer les nombreux problèmes engendrés par la civilisation occidentale tels que « le colonialisme, le racisme, le militarisme, l'exploitation des femmes, les menaces de toute sorte qui pèsent sur l'environnement »<sup>22</sup>. Sans oublier les problèmes qui concernent la pratique de l'art, entre autres (traduction) « ses liens avec le monde des affaires et de la politique »<sup>23</sup>.

Travailler *sur* la photographie impliquera d'œuvrer « à un projet de démystification de la société de spectacle et de consommation »<sup>24</sup>, de critiquer « avec véhémence l'imposture des mass-média »<sup>25</sup>. Par conséquent, travailler *sur* la photographie équivaudra à traiter « l'image photographique comme une occasion de scepticisme et de remise en question et non pas comme une source d'hypnose »<sup>26</sup>. Cela signifiera « "déconstruire" l'édifice photographique dans le but d'en exposer (pour les mettre en lumière) les diverses composantes techniques et (éventuellement) idéologiques »<sup>27</sup> afin de faire prendre conscience qu'« avec la photographie, l'homme s'est doté d'un "œil plus spécialisé (rétréci) qui lui permet de voir ce qu'il veut voir, qui représente la réalité de façon conforme à ses normes, un "œil qui fait correspondre le monde à ses

21. Chantal PONTBRIAND, « Notes sur l'avenir de la photographie canadienne contemporaine », *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 5.

22. Pascale BEAUDET, « Dominique Blain. L'artiste, l'ange et le politique », *Vie des arts*, XXXIII, 133 (décembre 1988), 47. « Détruisant les images produites par l'idéologie de la consommation des choses et des signes, [Thomas] Corriveau met sens dessus dessous les symboles féminins hypertrophiés par la société et refait des portraits singuliers où des femmes retrouvent une certaine identité » (René PAYANT, « Leçon d'anamorphose », *Spirale*, 65 [novembre 1986], repris dans *Vedute*, 422).

23. Pat SULLIVAN, « Hans Haacke », *Parachute*, 49 (décembre 1987-février 1988), 35.

24. Guy BELLAVANCE, « Dessaisissement et réappropriation : de l'émergence du "photographique" dans l'art américain », *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 14. C'est là ce que soulignent Earl MILLER (« A Linear Narration: Post Phallocentrism », *Parachute*, 49 (décembre 1987-février 1988), 42), Marcel RIOUX (« Pierre Guimond, photomontages », *Cahiers des arts visuels du Québec*, II, 6 (été 1980), 29) ainsi que Serge JONGUÉ en déclarant à propos d'une exposition de Michel Campeau : « Cette interrogation sur le processus de médiatisation de la réalité est, faut-il le dire, l'idée-force qui parcourt l'ensemble des images de Week-end » (« Week-end au paradis terrestre », *Vie des arts*, XXIX, 115 (juin-août 1984), 71).

25. Didier ARNAUDET, « Instantanés », *Vie des arts*, XXVI : 105 (hiver 1981-1982), 72. « For it is the camera that renders public, and in this "rendering public", it is important to remember how much of what we see, as photographs, is controlled not only by commercial and editorial staffs but that most of what is publicly available are the products of "professional" photographers which means an imagery already contaminated by codes of advertising, "newsworthiness", and "art" » (Carol LAING, « Making Space », *Parachute*, 54 (mars-juin 1989), 66).

26. Jean-Pierre SÉGUIN, « Entre le corps et la matière », *Intervention*, 10/11 (mars 1981), 65.

27. Michel GABOURY, « La chambre (qui n'a plus à être ?) noire », *Cahiers des arts visuels du Québec*, VI, 22 (été 1984), 9.

idées»<sup>28</sup>. Travailler *sur* la photographie conduira de la sorte les artistes à remettre en cause (traduction) «tant les moyens par lesquels la photographie comme discours et son dispositif de représentation, la caméra, construisent le sujet que la forme de subjectivité élaborée»<sup>29</sup>. Bref, travailler *sur* la photographie reviendra à contester «le pouvoir suscité par l'acte photographique lui-même, soit le pouvoir de l'objectif (celui d'enregistrer le réel réaliste), le pouvoir de l'image-signe (le système technico-optique de représentation de la réalité objective), le pouvoir du contenu (le message esthétique-formel)»<sup>30</sup>.

«*Produire une interrogation artistique du politique*»

Ce travail *avec* et *sur* la photographie implique par le fait même une «fusion des enjeux politiques et des préoccupations formelles»<sup>31</sup>. Ce qui importe d'abord et avant tout à ceux et celles engagés dans cette voie est de scruter «en tant qu'art, le politique [...]». Autrement dit : produire une interrogation artistique du politique»<sup>32</sup>. Aussi, pour y arriver, pour «redonne[r] vie aux signifiants»,<sup>33</sup> ils vont généralement réaliser des œuvres dont la «force d'impact [...] et la réflexion d'ordre politique qu'elle[s] génère[nt], réside[nt] dans l'articulation minutieuse des composantes formelles et iconographiques et non pas dans la force d'impact d'un témoignage choc»<sup>34</sup>. Articulation minutieuse puisique

l'iconographie n'est ici qu'une matière première : le matériau que transforme l'artiste. Mais il faut comprendre que la transformation est aussi une analyse. Une analyse solidement appuyée sur une observation attentive des formes. Une transformation qui ne fait pas disparaître l'objet premier mais en révèle quelque chose<sup>35</sup>.

28. Pierre BOOGAERTS, «Perspective, photographie et 'encadrement'», *Parachute*, 30 (mars-mai 1983), 34. Préoccupation partagée par l'artiste David THOMAS comme en témoigne «Pour une pratique négative de la photographie», un entretien avec Alberto CAMBROSIO publié dans *Parachute*, 37 (décembre 1984-février 1985), 4-8.

29. Kate LINKER, «Representation and Sexuality», *Parachute*, 32 septembre-novembre 1983), 19.

30. Marie CARANI, «Dire Peirce. Dire la trichotomie. Dire le photographique», *Trois*, III, 3 (printemps-été 1988), 19.

31. Christine DUBOIS, «Dominique Blain», *Parachute*, 50 (mars-mai 1988), 55.

32. René PAYANT, «Dérives», *Vedute*, 529. «La plus récente installation de Hans Haacke, dérisoirement intitulée «Voici Alcan», montrait comment il est possible de peindre la révolution et de révolutionner la peinture. En effet, ces deux contenus s'entendaient comme larrons en foire dans l'œuvre qui était à la fois la plus agressive et la plus intelligente de la saison, et dont l'efficacité provenait, entre autres, d'une tension entre l'énormité de ses éléments informatifs et la subtilité de la réflexion sur l'histoire de l'art qui les mettait en scène» (Gilles DAIGNEAULT, «Le trimestre en huit [Hans Haacke]», *Vie des arts*, XXVIII, 111 (juin-août 1983), 61).

33. *Ibid.*, 530.

34. Christine DUBOIS, «Dominique Blain», *Parachute*, 50 (mars-mai 1988), 56. Cette adéquation entre le fond et la forme est soulignée également par Jean-Claude ST-HILAIRE, «Déportraitisation d'Ariane Thézé», *Intervention*, 21 (hiver 1983), 52.

35. René PAYANT, «Dérives», *Vedute*, 529.

Ainsi, l'artiste «manipule des images et des objets jusqu'à ce qu'ils parlent un autre langage; [il] substitue d'autres sens aux significations premières [...] révèle ce qui cherche à se dissimuler: idéologies trompeuses, stabilités mensongères, discours fallacieux»<sup>36</sup>.

Les moyens utilisés dans le but de transformer cette matière première en objet signifiant seront nombreux. Parmi ceux-ci notons, premièrement, l'appropriation, c'est-à-dire le fait que les artistes «se réapproprient des images existantes»<sup>37</sup>, qu'ils «travaillent à partir d'un corpus qui souvent ne leur appartient pas: photographies d'archives datant du siècle dernier [...], cartes postales de provenance inconnue ou dissimulée [...], repiquage de film d'amateur»<sup>38</sup>, «stock de magazines d'actualité américains publiés dans les années quarante»<sup>39</sup>, «images [...] tirées des journaux»<sup>40</sup>, etc. En règle générale, cet acte d'appropriation entraîne une modification des composantes des photographies sélectionnées (format, cadrage, tonalités, addition de couleurs, etc.<sup>41</sup>) et s'accompagne d'une opération de montage. Montage au sens de photomontage, soit de la construction d'une image à partir d'éléments extraits de diverses photographies<sup>42</sup>, mais aussi montage au sens de juxtaposition, d'accumulation de photographies de diverses provenances. Dans ce dernier cas, il pourra s'agir simplement de rassembler dans un même lieu des centaines de photographies parues dans différents magazines afin qu'elles soient transformées (traduction) «par l'effet

36. Pascale BEAUDET, «Dominique Blain. L'artiste, l'ange et la politique», *Vie des arts*, XXXIII: 133 (décembre 1988), 44. «L'artiste contemporain est de plus en plus combinateur» (Serge BÉRARD, «Archéologie du Savoir. L'Ouest de Roy Arden», *Parachute*, 53 (décembre 1988-février 1989), 28).

37. Guy BELLAVANCE, «Dessaisissement et réappropriation: de l'émergence du "photographique" dans l'art américain», *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 9.

38. Claire GRAVEL, «L'extase photographique. Quelques photographes montréalaises», *Vie des arts*, XXXIV: 136 (septembre 1989), 44. Ou de photogramme de films connus, comme le remarquent Elke TOWN, «Janice Gurney», *Parachute*, 43 (juin-août 1986), 37, et Philip MONK, «Subjects in Pictures», *Parachute*, 37 (décembre 1984-février 1985), 17.

39. René PAYANT, «Dérives», *Vedute*, 529.

40. Claudette HOULD, «Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective», *Vie des arts*, XXIV, 98 (printemps 1980), 78.

41. À titre d'exemple, voici ce qu'écrivait en 1988 Tom FOLLAND à propos de l'artiste allemande Astrid Klein. «Klein's method in these new works is to begin with images of urban desolation, of social crisis that we find in newspapers [...] and manipulate the negative by various means-acid baths, double exposure, burning. The printed image is enlarged to a size that exceeds the conventional shape of a photograph to more closely resemble a painting. The resultant images are unrecognizable as anything but textures, shapes and forms hovering within a shallow surface» («Astrid Klein», *Parachute*, 50 (mars-mai 1988), 59).

42. À cette fin, on exploitera diverses techniques comme celle de la «compilation photograph» au moyen de laquelle «selected images from different negatives are systematically printed on the photographic paper through a registration system that uses as many as twenty rubilith stencils per print» (Philip MONK, «Shelag Alexander», *Parachute*, 28 [septembre-novembre 1982], 42).

d'un montage fixe»<sup>43</sup>. Il est à remarquer que cette opération de montage peut impliquer d'autres éléments (objets, textes) que des photographies comme telles. La description suivante d'une œuvre exposée en 1987 en offre un bel exemple.

Sept formes humaines, sans visage, toutes enveloppées d'un voile noir, assises sur le sol, en rond, têtes inclinées, méditantes, sans qu'il y ait le moindre signe de communication entre elles. [...] Au mur, vingt photos carrées juxtaposées (5 sur 4) multiplient des images de mains blanches, mâles, qui nous désignent, qui indiquent, dirigent, pointent des signes, donnent des ordres, fument voracement, jurent, téléphonent, etc. [...]. Deux conceptions de la civilisation sont ici confrontées : la première cultive la maîtrise de soi, la seconde impose sa maîtrise sur l'autre. Force contre pouvoir<sup>44</sup>.

Deuxièmement, les artistes recourent à la simulation, moyen qui consiste à se réapproprier non pas des photographies existantes mais ce qu'elles donnent à voir et la façon dont elles le font. Autrement dit, ils créent, ils mettent en scène des images dont les éléments sont empruntés à des genres établis aussi bien en photographie qu'au cinéma ou en peinture. La simulation n'a rien cependant de la reconstitution. Entre autres, la démarche d'un photographe pourra être

une véritable paraphrase du genre [documentaire] : les sujets sont captés frontalement ; l'éclairage, qui est également frontal, provient d'un flash électronique ; le format d'appareil et de pellicule mettent de l'avant la précision, la finesse et la netteté, ces trois vertus de la photographie classique ; enfin, les personnages occupent la plupart du temps l'espace central de la composition. Tout cela sent bien sûr le déjà-vu et nous amène à reconnaître là un jeu de références et de citations qui nous fait passer de Walker Evans à Arthur Fellig (Weegee), en passant par la masse indistincte des photographes de reportage de la belle époque du photo-journalisme. Pourtant [le résultat] ne colle pas vraiment au genre traditionnel. [...] il y a cette très évidente particularité que tout ce qui a été photographié a été préalablement arrangé. Rien ne semble avoir été laissé au hasard. Les personnages posent et, souvent, comme pour marquer davantage l'effet de cette pose, les visages sont raidis et les yeux fermés. Pas de véritable connivence entre les personnages et le photographe, mais plutôt une sorte de contrat, une entente très précise qui paraît les lier inéluctablement<sup>45</sup>.

Aussi minime soit-il, l'écart entre l'œuvre et sa source demeure donc essentiel. Par exemple, dans la production d'une artiste qui reproduit fidèlement des photogrammes de films connus de tous, (traduction) « l'hésitation, l'équivoque que [l'on] peut déceler dans les détails de la mise en scène de ces photogrammes est un manque

43. Silvia KOLBOWSKI, «Discordant Views», *Parachute*, 40 (septembre-novembre 1985), 19. Kolbowski discute de la démarche de l'américaine Carole Squiers.

44. Monique BRUNET-WEINMANN, «La civilisation en procès dans l'œuvre de Dominique Blain», *Vie des arts*, XXXIII, 131 (juin 1988), 66.

45. Richard BAILLARGEON, «La photographie : côté jardin et côté cour (Au sujet de 2 publications du Musée canadien de la photographie contemporaine)», *Photo Sélection*, VII, 5 (juillet-août 1987), 39. En cela, Richard Baillargeon partage la conclusion à laquelle en arrivait Robert GRAHAM en 1984 au sujet de Donigan Cumming. «Cumming, while appearing to operate within the realm of bureaucratic documentary [...], deviates from the norms of production and mixes a blend of codes [...] to bring into relief the developed operating principles of the tradition» («Donigan Cumming Undoing Documentary», *Parachute*, 34 (mars-mai 1984), 24).

nécessaire; ça suscite l'intérêt. Cela permet d'éprouver comment l'aspect naïf, vraisemblable de l'œuvre l'emporte en fin de compte»<sup>46</sup>.

Un troisième élément dont on retrouve la présence dans plusieurs travaux est l'utilisation d'un texte en conjonction avec l'image photographique. Encore là, les usages sont très diversifiés, en ce qui concerne tant la disposition que le genre d'écrit exploité. Toutefois, dans l'ensemble, les photographies « n'illustrent pas le texte qui les accompagne »<sup>47</sup>, ni l'inverse. Au contraire, les mots interviennent (traduction) « non comme une légende mais de façon parallèle à l'image, pour en défier l'autonomie »<sup>48</sup>. Un « déphasage »<sup>49</sup> s'établit entre le texte et l'image et leur assemblage vise plutôt à produire « un pouvoir de contradiction dialectique »<sup>50</sup>. En effet, déclare un artiste :

(traduction) Comme Brecht qui utilisait le langage de plusieurs cultures et révélait l'ordre caché des mots, j'assemble ainsi des éléments d'ordre visuel et verbal provenant de diverses sources. S'entre-choquant comme dans la célèbre rencontre chère aux surréalistes d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection, ces éléments disent clairement ce pour quoi ils sont là, bien qu'en même temps ils génèrent de nouvelles et profitables significations<sup>51</sup>.

Dans la pratique, ce pouvoir de contradiction dialectique amènera notamment une artiste qui réalise de grandes photographies en noir et blanc à partir d'images provenant (traduction) « d'affiches, de panneaux publicitaires et de divers tabloïds », à superposer à celles-ci des textes (traduction) « au ton accusateur [...] pour miner les modes d'identification établis par le discours dominant »<sup>52</sup>. Il est à noter que ce lien entre l'image photographique et le texte peut être exploité négativement. À titre d'exemple, pour permettre de saisir le fonctionnement de la photographie dans le contexte journalistique, une artiste

(traduction) a reproduit vingt-six (26) pages du quotidien international *The Herald Tribune*. À l'exception du titre du quotidien l'ensemble du texte a été enlevé, laissant de la sorte un résidu épars

46. Richard RHODES, « Cindy Sherman's "Film Stills" », *Parachute*, 28 (septembre-novembre 1982), 5-6. Concernant l'écart avec le genre imité, voir Michel GABOURY, « Alison Rossiter », *Parachute*, 38 (mars-mai 1985), 38-39. Par ailleurs, fait remarquer notamment Guy BELLAVANCE (« Magnificent Obsession », *Parachute*, 42 (mars-mai 1986), 35-36), les artistes qui emploient ce moyen le feront très souvent dans une perspective ironique.

47. Pascale BEAUDET, « Mary Kelly. Déconstruire la féminité », *ETC Montréal*, 7 (printemps 1989), 58.

48. Laura MULVEY, « Magnificent Obsession », *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 7.

49. Manon BLANCHETTE, « John Will œuvre sur la banalité historique », *Vie des arts*, XXXI, 123 (juin 1986), 80.

50. Klaus STAECK, « Lutte contre les mystifications réactionnaires », *Intervention*, 17 (octobre 1982), 5.

51. Hans HAACKE, « La trahison des images (une entrevue écrite réalisée par Jean PAPINEAU) », *Parachute*, 56 (octobre-décembre 1989), 18.

52. Kate LINKER, « Representation and Sexuality », *Parachute*, 32 (septembre-novembre 1988), 22. D'ailleurs, l'auteur de cet article déclarait à propos de l'artiste américaine Barbara Kruger: « What Kruger's disjunctive practices produce, within the register of sexuality, is an analogue of the Brechtian "noticing of the knots" » (*Ibid.*, 23).

d'images. La fonction connotative du texte est l'agent justificateur qui contrôle de façon parasitaire l'image. Lorsque le texte est enlevé, les photographies ne sont plus liées que par leur contexte. Elles existent collectivement sous la bannière du quotidien *The Herald Tribune*, et non comme entités livrant une signification individuelle<sup>53</sup>.

Quatrièmement, aux différents moyens énumérés jusqu'ici, il faut ajouter l'importance accordée par les artistes à la dimension matérielle de leurs travaux. Pour certains, cela se traduira par l'emploi de (traduction) «séries pour faire éclater les limites imposées par l'image unique et autonome»<sup>54</sup> ou bien par la production d'objet comme des affiches où il n'y a pas d'originaux afin d'entrer «en opposition avec cette aura traditionnelle des œuvres d'art uniques»<sup>55</sup>. D'autres, par contre, opteront soit pour l'édition à grand tirage parce que les photographies «ont plus d'impact en livres et petits formats que suspendues aux murs de la galerie et du musée»<sup>56</sup>, soit pour la réalisation de livres d'artistes dans la mesure où «le livre d'artiste simplifie, au moins matériellement, l'accès à l'art et peut démystifier la conception traditionnelle de l'œuvre d'art»<sup>57</sup>. De plus, comme l'image photographique a la faculté non seulement d'être reproductible mais aussi de s'adapter à divers types de supports, les artistes tireront parti de cette caractéristique. Parmi les expériences menées en ce sens, il faut mentionner celle qui consiste à utiliser de

(traduction) puissants projecteurs à diapositives pour projeter une seule ou de multiples images sur un édifice ou un monument une ou plusieurs nuits consécutives pendant un laps de temps défini. Habituellement ce sont des images d'un corps (mains ou corps vêtus en costumes d'affaires) projetées sur une variété d'institutions, alignées de façon à ce que l'édifice devienne une forme anthropomorphique. [...] D'une part, ce corps représente les relations sociales cachées de cette institution, et d'autre part le corps sert comme une métaphore du pouvoir autoritaire de l'architecture en soi.<sup>58</sup>

53. Earl MILLER, «The Discursive Field of Recent Photography», *Parachute*, 52 (septembre-novembre 1988), 56. L'œuvre en question, «Herald Tribune», a été réalisée par Sarah Charlesworth en 1977.

54. Laura MULVEY, «Magnificent Obsession», *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 7. L'importance de la série est soulignée également par Richard Baillargeon à propos d'une œuvre exposée par Sorel Cohen lors de l'exposition «Photographie actuelle au Québec» («L'art photographique: pluralité et singularité», *Photo Sélection*, III, 2 (mai-juin 1983), 37).

55. Klaus STAECK, «Lutte contre les mystifications réactionnaires», *Intervention*, 17 (octobre 1982), 5. «Ce geste qui vise à rendre l'image plus accessible», déclare Michel GABOURY à propos de photographies de Gilbert Duclos présentées sans encadrement et dans un format affiche, «est une prise de position idéologique sur la photographie, considérée, dès lors, non plus comme un objet qui a fonction d'art mais comme un mode de communication sociale. Le geste est intéressant et mérite d'être repris. [...] En ce sens, le carton d'invitation de l'exposition constituait une meilleure proposition. D'abord, parce qu'étant imprimé en plusieurs centaines d'exemplaires, il diffuse très largement, et d'une façon beaucoup plus efficace que les photos-affiches de l'exposition, la proposition du photographe» (Michel GABOURY, «Gilbert Duclos», *Vie des arts*, XXIX, 117 (décembre 1984-février 1985), 58).

56. Guy BELLAVANCE, «Dessaisissement et réappropriation: de l'émergence du "photographique" dans l'art américain», *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 12.

57. René PAYANT, «L'émancipation du livre d'artiste», *Études françaises*, 18/3 (hiver 1982), repris dans *Vedute*, 670.

58. Philip MONK, «Krzysztof Wodiczko», *Parachute*, 32 (septembre-novembre 1983), 45.

Enfin, à propos de la dimension matérielle des œuvres, il est à remarquer que les artistes seront nombreux à réaliser des installations, à savoir des œuvres où « l'image photographique en elle-même n'y a du sens que mise en scène dans un espace et un temps donnés, c'est-à-dire intégrée à un dispositif qui la dépasse et lui donne son efficacité »<sup>59</sup>. Et, dans ces installations, il arrive que l'accent soit parfois placé davantage sur le processus de formation de l'image photographique que sur la photographie en tant que telle, comme cet exemple l'indique.

La façade [d'une bibliothèque publique] était entièrement vitrée (72' × 15' approximativement) et donnait sur un hall d'entrée dont la hauteur équivalait à la hauteur totale de l'édifice. Selon les heures du jour, le soleil traversait cette façade et éclairait le mur de fond du hall d'entrée. Profitant de cette disposition matérielle, l'artiste a inséré ses images peintes sur toute la largeur et la hauteur de la façade vitrée, utilisant un vernis facilement amovible après l'avoir blanchi pour qu'il devienne partiellement opaque. Le dessin des figures peintes était laissé en réserve sur la vitre de sorte que lorsque le soleil la traversait, les figures étaient projetées en quelque sorte sur le mur de fond du hall d'entrée, comme fait la lumière quand elle traverse le négatif d'une photographie. [...] Le processus photographique se trouvait ainsi repris sinon reproduit dans cette installation.<sup>60</sup>

### *Le spectateur comme auteur*

Si les artistes ont exploré le politique plutôt que la politique lors de la dernière décennie, cette orientation aura des effets non seulement sur leur production photographique mais également sur la relation qu'entretient le spectateur avec cette production.

(traduction) Comparable à la façon dont Brecht confondait son auditoire avec des arguments contradictoires, prétendant que les conflits sont insolubles ou proposant des solutions qui apparaissent inacceptables, j'aime inviter le spectateur à travailler, à devenir l'auteur d'un processus dialectique, c'est-à-dire décoder, faire des liens, examiner les choses en profondeur, prendre position ou, si nécessaire, hésiter à tirer une conclusion hâtive<sup>61</sup>.

Comme cette citation le laisse clairement entendre, le spectateur se voit confier un rôle déterminant. Il doit rendre (traduction) « explicite ce que l'œuvre propose implicitement »<sup>62</sup>. Or, en lui demandant de se reconnaître « sinon comme auteur, au

59. Philippe DUBOIS, « La photographie et l'art contemporain », *Histoire de la photographie*, sous la direction de Jean-Claude LEMAGNY et André ROUILLE (Paris, Bordas, 1986), 247.

60. Rose Marie ARBOUR, « Arts "engagés" (2) : Nicole Jolicœur et Barbara Steinman », *Possibles*, XIII, 1/2 (hiver 1989), 171-172. Cette installation, « Les leçons de Charcot », a été produite par Nicole Jolicœur à la Public Library de Sault Ste-Marie au cours de l'été 1987.

61. Hans HAACKE, « La trahison des images (une entrevue écrite réalisée par Jean PAPINEAU) », *Parachute*, 32 (septembre-novembre 1983), 18. Comme le remarque Kate LINKER, l'importance accordée au spectateur en art visuel n'est pas étrangère au revirement significatif qui s'est opéré dans le domaine littéraire à partir du moment où la signification d'un texte a été conçue « as constructed in the discourses that articulate it, in an interactive context of reader and text ». D'ailleurs, souligne LINKER, ce revirement n'était pas entièrement nouveau puisque déjà, dans les années 1930, Brecht « insisted on the work's incompleteness without the viewer's active participation, and on the determining role of social conditions in the process of meaning production » (« Representation and Sexuality », *Parachute*, 32, 12).

62. Andy PATTON, « Civil Space », *Parachute*, 31 (juin-août 1983), 25.

moins comme fondateur du sens de l'œuvre»<sup>63</sup>, l'artiste exige une participation active de sa part. Il «laisse [...] une marge au regardeur»<sup>64</sup> et «ce dernier doit compléter l'information elliptique, agir, penser»<sup>65</sup>.

De la sorte, de par le rôle actif que le spectateur est appelé à jouer par rapport aux œuvres, celles-ci l'engagent dans «une réflexion sociale critique»<sup>66</sup>. Elles l'amènent «à prendre conscience et à réfléchir à certains problèmes de notre époque»<sup>67</sup>, de même qu'aux «nombreux enjeux cachés de l'image photographique dans le monde»<sup>68</sup>, y compris dans le monde artistique.

Par exemple, le spectateur aura parfois devant lui «une construction sérielle d'images-documents capable de susciter chez ce dernier une conscience des relations entre industrie multinationale, arts et racisme»<sup>69</sup>. À d'autres moments, le travail effectué sur l'imagerie féminine véhiculée dans les magazines éveillera chez l'observateur un point de vue autre, différent même de celui que lui aurait procuré un examen minutieux de ces images. (traduction) «[N]on pas une vue qui engendre un regard détaché, aérien embrassant de vastes étendues sans détails inopportuns, mais plutôt, un point de vue qui est plus près d'une "écoute avec [le] corps"»<sup>70</sup>. Mais cette prise de conscience pourra aussi s'appliquer au spectateur lui-même, en lui faisant constater ses propres habitudes de lecture, et par là le lieu d'où il regarde. Entre autres, prenons le cas d'un artiste dont la pratique consiste à collectionner (traduction) «les épreuves rejetées par les laboratoires spécialisés dans le développement et l'agrandissement de pellicules photographiques: clichés en surimpression, flous, voilés, surexposés ou sous-exposés». En organisant ensemble ces photographies et en les présentant dans un contexte autre que celui auquel elles étaient destinées, cet artiste permet au spectateur (traduction) «d'observer [son] propre élitisme lorsqu'[il] regarde des images dans une optique artistique. En retour, l'expérience de cette

63. Guy BELLAVANCE, «Dessaisissement et réappropriation: de l'émergence du "photographique" dans l'art américain», *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 16.

64. Pascale BEAUDET, «Dominique Blain. L'artiste, l'ange et le politique», *Vie des arts*, XXXIII, 133 (décembre 1988), 47.

65. Guy BELLAVANCE, «Dessaisissement et réappropriation: de l'émergence du "photographique" dans l'art américain», *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 15. C'est ce que sous-entend Michael C. LAWLOR lorsqu'il termine le compte rendu d'une exposition tenue à Vancouver en 1986 en écrivant: «these works allow the viewers to be authors» («Camera Works», *Parachute*, 47 (juin-août 1987), 45).

66. Jacqueline FRY, «Perspectives culturelles. Cross Cultural Views», *Parachute*, 48 (septembre-novembre 1987), 52.

67. Jean-Pierre SÉGUIN, «Entre le corps et la matière», *Intervention*, 10/11 (mars 1981), 64.

68. Chantal PONTBRIAND, «Notes sur l'avenir de la photographie contemporaine», *Parachute*, 42 (mars-avril 1986), 5.

69. Jacqueline FRY, «Perspectives culturelles. Cross Cultural Views», *Parachute*, 48 (septembre-novembre 1987), 53.

70. Silvia KOLBOWSKI, «Discordant Views», *Parachute*, 40 (septembre-novembre 1985), 19.

production est une source non seulement de plaisir mais aussi d'humour [pour celui ou celle qui s'y prête] »<sup>71</sup>.

En effet, si la participation active du spectateur provoque chez lui une prise de conscience, celle-ci n'est pas nécessairement dénuée de tout agrément. Elle peut être une réelle source de plaisir, comme l'exprime le commentaire suivant à propos de l'installation d'une artiste travaillant à partir des travaux du neurologue français du XIX<sup>e</sup> siècle Jean-Marie Charcot. « Le plaisir se situait également dans le processus d'une découverte et d'une prise de conscience face à des images ayant prétendu, au siècle dernier, rendre compte d'attitudes naturelles de corps de femme en crise mais qui, mises en scène selon la visée d'un savant, devinrent signes et preuves de l'hystérie »<sup>72</sup>.

Parce qu'il participe activement à la lecture de l'œuvre, qu'il devient l'auteur d'un processus dialectique, donc un terme essentiel à la démarche de l'artiste, le spectateur n'a plus la même perception des choses. À la suite de cette expérience, « [il] regarde différemment les lieux autour de [lui] »<sup>73</sup>. Alors, dans ces circonstances,

l'œuvre d'art est une nécessité sociale ; elle brise le tissu de toutes les règles qui font que la société existe. Elle brise ces règles parce qu'elles sont souvent devenues des lois et des impératifs et rendent les sociétés souvent très statiques et permettent à toute une série d'idéologies de s'installer sans qu'on s'en aperçoive mais avec la force de ce qui se produit lorsque la réflexion ne rencontre pas des points de difficulté. L'œuvre d'art est donc là pour rappeler à l'homme qu'il est mobile, qu'il peut inventer, qu'il se définirait même par l'ensemble des possibles qu'il constitue. Je ne dis pas que l'œuvre d'art mène vers des utopies ; c'est encore avoir un programme pour l'œuvre. Je dirai plutôt qu'elle mène vers la prise de conscience de ces possibles qui définissent l'homme. C'est à l'homme de décider ce qu'il fait de l'œuvre d'art qui provoque cette réflexion. Plusieurs préfèrent ignorer les œuvres et se fondent dans les lois qui constituent la société. Mais d'autres [...] se confrontent à cette leçon de l'œuvre. Les effets sociaux de cette rencontre sont multiples ; nous ne les énumérerons pas ici. Mais, en ouvrant le spectateur à ces possibles, parce qu'elle est autonome et ne s'intègre pas dans le tissu social tel qu'il existe, l'œuvre d'art est peut-être le lieu qui lui assure une survie.<sup>74</sup>

### *Divergences de vues*

L'examen du discours tenant compte de la dimension sociale de la production artistique de la photographie lors de la dernière décennie serait incomplet si l'on passait sous silence les divergences de vues que l'on y rencontre. Car, dans l'ensemble, si les tenants de cette approche s'accordent pour reconnaître à cette production une fonction critique, « une nécessité sociale », il n'en demeure pas moins que les opinions diffèrent sur plusieurs points, notamment sur la lecture des œuvres, l'effet

71. Jennifer FISHER, « Don Corman », *Parachute*, 53 (décembre 1988-février 1989), 38-39.

72. Rose Marie ARBOUR, « Arts "engagés" (2) : Nicole Jolicoeur et Barbara Steinman », *Possibles*, XIII, 1/2 (hiver 1989), 174.

73. Johanne LAMOUREUX, « Territoire occupé : l'endroit du décor », *Trois*, IV : 1 (automne 1988), 78.

74. René PAYANT, « Remarques intempêtes en guise d'introduction », *Vedute*, 27-28.

du contexte artistique ou la théorie du postmodernisme. Voyons plus précisément en quoi consistent ces divergences.

En ce qui concerne d'abord la question du spectateur, plusieurs font valoir que, malgré sa portée critique, la production des artistes demeure souvent difficile d'accès. (traduction) « [Le] public doit posséder les outils conceptuels nécessaires pour comprendre vraiment l'exposition »<sup>75</sup>. (traduction) « [C]ela demande un spectateur fort articulé pour saisir la signification de cette position »<sup>76</sup>. En effet, ces travaux « dont le message essentiel est ancré dans la critique sociale [...] provoquent, chez le spectateur averti des catégories esthétiques élaborées par les théoriciens de l'art [...], une jouissance esthétique fondée précisément sur la connaissance et la reconnaissance de telles catégories »<sup>77</sup>. Un spectateur dépourvu de ces catégories ne peut conséquemment apprécier la pertinence des œuvres en question. Aussi, le fossé demeure important entre le spectateur idéal souhaité par les artistes et la clientèle qui est réellement rejointe par leurs œuvres.

Le deuxième point en litige porte sur la question du contexte artistique, plus précisément de son effet neutralisateur sur les œuvres qui se veulent critiques. Effet neutralisateur en ce sens que, même si un artiste « opte pour la photographie dans l'intention de surmonter l'impasse du réductionnisme formaliste et de renouer avec une pratique [...] sociopolitique inspirée des avant-gardes historiques »<sup>78</sup>, sa pratique demeure néanmoins tributaire du circuit de diffusion des galeries, c'est-à-dire que la plupart du temps elle ne rejoindra qu'un public restreint d'initiés. Et cet effet neutralisateur du système artistique ne disparaît pas forcément avec la reconnaissance de l'artiste puisque « le système muséal présente non pas une discussion contemporaine, agissante, mais des faits acquis de la culture ; il transforme le travail des pairs en autorité des pères, diluant le potentiel critique d'une communication intersubjective au profit d'une culture humaniste inoffensive »<sup>79</sup>.

Troisièmement, la théorie du postmodernisme n'aura pas que des adeptes. Par exemple, déclare-t-on au sujet de cette théorie, la pratique qui s'en inspire

n'est pas sans soulever des interrogations. D'autant plus que cela se fait au nom d'une espèce de commentaire paracritique de l'histoire, envisagée comme ensemble fini d'images, comme répertoire à réanimer. [...] La post-histoire semble nous rendre immédiatement présentes toutes les bribes dont elle est composée au détriment des contextes dont elles sont issues, dont elles sont l'expression. Certes, il nous faut redéterminer l'histoire comme suite de manquements et d'erreurs qui soit non

75. Carla MURRAY, « Susan McEachern », *Parachute*, 33 (décembre 1983-février 1984), 50.

76. Ellen RAMSEY, « Ken Lum », *Parachute*, 33 (décembre 1983-février 1984), 47.

77. Claudette HOULD, « Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective », *Vie des arts*, XXIV, 98 (printemps 1980), 79.

78. Serge BÉRARD, « Ian Wallace », *Parachute*, 51 (juin-août 1988), 34.

79. *Ibid.*, 35. À propos de l'effet neutralisateur engendré par le choix d'un conservateur lors de l'organisation d'une exposition, consulter l'excellente analyse de Jacqueline FRY dans « Lynne Cohen, Robert Del Tredici, Karen Smiley », *Parachute*, 41 (décembre 1985-février 1986), 28-30.

cumulative, mais sans pour autant revitaliser des savoirs ou des croyances qui en ont formé le tissu dans des contextes socio-historiques différents et dont ils ne sont pas sans porter la marque<sup>80</sup>.

Outre ces lacunes sur le plan historique, certains font aussi remarquer que la pratique photographique qui en découle repose sur une fausse conception de la réalité, à savoir (traduction) « que la matérialité du monde historique ne réside pas dans les moyens de production et l'existence des relations sociales, mais dans la circulation des signes »<sup>81</sup>. D'ailleurs, on s'interroge quant à la portée critique de cette photographie « qui questionne les codes de représentation et dont un des matériaux privilégiés est constitué des "formes d'un déjà-là culturel et social" »<sup>82</sup>. En effet,

À tenir autant l'image à distance on peut se demander si son pouvoir d'intervention ou de revendication dans des contextes sociopolitiques est encore possible [...] Suffit-il à l'art, pour être engagé, de montrer des réalités sociales difficiles, des inégalités dérangeantes ou de parodier des modèles culturels ? Seul reste, semble-t-il, un jeu érudit autant qu'évident avec les codes et les modes de représentation<sup>83</sup>.

De plus, plusieurs sont indignés de voir que la popularité de la photographie auprès des artistes a entraîné une confusion entre « arts plastiques et photographie », et ce au détriment du potentiel artistique de cette dernière.

[L]a photographie est un art, parce qu'elle s'inscrit dans une continuité historique propre à l'art [...], et elle possède ses lois propres, sa spécificité d'où l'on doit tirer ses principes d'application. Elle possède une histoire aussi, dont on peut tirer de précieux enseignements quant à son usage, lié à sa nature documentaire. La photographie existe parallèlement et au même niveau que les arts plastiques. Elle est aussi semblable et différente des arts plastiques que le cinéma, par exemple, l'est du théâtre<sup>84</sup>.

Pourtant, souligne-t-on,

les collections institutionnelles, les expositions muséales ne nous dévoilent-elles pas une photographie inféodée au modèle d'institutionnalisation qu'a suivi la peinture ? Les usages expérimentaux actuels ne nous révèlent-ils pas un médium intégré, ou plutôt désintégré, dans les autres technologies que sont les installations, l'holographie, la vidéo, les sculptures ?<sup>85</sup>

80. Sylvain CAMPEAU, « La photo... autant qu'autre chose », *Cahiers des arts visuels au Québec*, X: 38 (1988), 47.

81. Gary KIBBINS, « The Enduring of the Artsystem », *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 6.

82. Alain LAFRAMBOISE, « Tenir l'image à distance », *Parachute*, 56 (octobre-décembre 1989), 52. « Ces nouvelles images » — là sont dangereuses car si elles critiquent l'ancienne, elle le font en reprenant ses propres défauts. Par exemple, on critiquera la publicité en utilisant le langage publicitaire. On critiquera la reproduction en reproduisant. On critiquera la violence en étant violent. On critiquera le vide intellectuel en ne faisant rien, ou presque. Etc., etc. » (Pierre BOOGAERTS, « Clic-éclipse », *Parachute*, 57 (janvier-mars 1990), 19).

83. *Ibid.*, 53.

84. Jean LAUZON, « La photographie au Québec... en quête d'elle-même ! », *Questions de culture*, 8 (1985), 153. L'opinion selon laquelle la photographie perd à être confondue avec les arts visuels est partagée par Serge JONGUÉ, « Documentation, introspection et réalité », *Vie des arts*, XXVIII, 111 (juin-août 1983), 52.

85. Guy DURAND, « Festivités photographiques, le spectre OVO », *Inter*, 45 (automne 1989), 56.

En fait, ces divergences de vues à propos de la réception de l'œuvre d'art, du contexte artistique, de la théorie sous-jacente à la pratique ainsi que de la spécificité de la photographie, divergences allant jusqu'à remettre en cause le pouvoir critique des œuvres, témoignent de la situation ambivalente où se trouve la production artistique de nos jours.

Prenons le problème de l'hermétisme de la production photographique, de son inaccessibilité, sauf pour des spécialistes. Il faut prendre garde d'oublier lorsque l'on considère cette question que «non seulement cela est-il pour [toute production artistique] une question de survie, puisque cela lui permet de résister à devenir trop aisément et rapidement un objet consommable (c'est-à-dire à disparaître dans la masse des objets), mais cela est encore pour le spectateur une question de liberté»<sup>86</sup>. Car, «plus une démarche se montre ouvertement politique, plus elle risque d'être récupérable, classable, classique parce qu'immédiatement identifiable, nommée. Alors, cette démarche ne surprend plus, n'étonne plus. Le moteur de l'art, n'est-il pas l'invention dont une grande partie consiste en une perpétuelle déroute?»<sup>87</sup>

Comme nous le constatons, le problème de l'hermétisme et de l'inaccessibilité change du tout au tout selon la perspective où il est perçu. Perspective autre selon que priment ou les conditions de production, ou les conditions de consommation. Effectivement, le développement qu'a connu le milieu de l'art à partir du XIX<sup>e</sup> siècle a fait que

plus la pratique artistique est devenue autonome, plus, par conséquent, elle s'est libérée des fonctions d'information et de communication qui en avaient fait traditionnellement un lieu et un objet de rencontre et de consensus collectifs; l'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle s'est faite en termes de libération et d'autonomisation par rapport aux autres pratiques et par rapport au grand public justement<sup>88</sup>.

Processus d'autonomisation qui s'est poursuivi au cours des dernières décennies pour aboutir à la situation suivante. Au Québec,

il y a une vingtaine d'années quand se sont ouvertes les galeries parallèles, les artistes ont pu se regrouper entre eux et délaissier le réseau des galeries commerciales afin de déployer d'une façon plus libre les démarches de plus en plus spécialisées qui étaient les leurs. L'écart entre un public spécialisé et un public élargi s'accroît davantage et l'art n'avait définitivement plus besoin du grand public pour exister<sup>89</sup>.

L'autonomie acquise par les artistes est en définitive inversement proportionnelle à la distance qui s'est établie entre leur production et le public. Ce qui signifie

86. René PAYANT, «D'un entre-deux inconfortable», communication présentée au colloque «Critica 1» (Montecatini Terme, 1980), repris dans *Vedute*, 617.

87. Chantal PONTBRIAND, «L'art dans un contexte social», *Parachute*, 23 (été 1981), 4.

88. Rose Marie ARBOUR et Francine COUTURE, «Misères et grandeurs de l'art actuel et de la critique d'art dans les médias», *Possibles*, XIII: 3 (été 1989), 64.

89. *Ibid.*, 66. Or, le retour à l'espace public n'est pas chose facile comme le montre le compte rendu de Bill Burns et Marysia Lewandowska d'une expérience tentée dans les véhicules de la S.T.C.U.M. («L'art en commun», *Parachute*, 37 [décembre 1984-février 1985], 47-48).

donc que la réponse négative ou positive donnée à la question de l'hermétisme et de l'inaccessibilité de l'art contemporain reflète la situation ambivalente de la pratique artistique aujourd'hui. Si l'on plaide en faveur de l'autonomie de l'artiste, sous prétexte que c'est à cette condition seulement qu'il peut créer, remettre en question l'ordre des choses, il reste que la fonction critique de la production artistique n'existe que potentiellement. Elle n'est pas nécessairement exploitée, sinon, généralement à des fins contraires à son orientation progressiste, comme celle de renforcer le clivage entre les groupes sociaux. Par contre, si l'on accuse l'art d'être hermétique, inaccessible et, de ce fait, inutile socialement, on refuse à l'artiste le droit à la recherche, droit qui est pourtant reconnu au scientifique. Situation ambivalente finalement parce que les conditions dans lesquelles s'exerce l'art engendrent une contradiction : la liberté des uns entraîne l'aliénation des autres, et vice-versa. Mais n'est-ce pas là malheureusement une situation généralisée touchant toutes les sphères de l'activité humaine ?

Alors, malgré le degré d'autonomisation atteint, le domaine artistique demeure un lieu précaire (les dernières années ont montré que ce domaine était loin d'être totalement à l'abri de l'ingérence de la politique<sup>90</sup>). Et cette précarité se répercute d'autant plus sur un médium comme la photographie, vu son inscription récente dans le champ artistique. D'où le débat entre arts plastiques et photographie dont nous faisons état.

Ce n'est que tardivement, au XX<sup>e</sup> siècle, avec notamment la création du département de photographie au Musée d'art moderne de New York en 1940 (l'équivalent sera créé au Canada en 1967 avec la nomination d'un conservateur à la Galerie nationale du Canada, l'actuel Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa), que la photographie acquiert une légitimité artistique. Légitimité qui ne sera définitivement reconnue qu'à compter des années 1970 lorsque la photographie devient un objet attrayant pour le marché de l'art. Toutefois, son acceptation en tant qu'art autonome entraîne non seulement de graves répercussions pour la photographie en tant que telle mais elle se produit « au moment même où l'autonomie de l'institution artistique, au sens classique, est mise en cause »<sup>91</sup>.

Concevoir la photographie comme (traduction) « une forme d'art qui de par ses qualités propres serait distincte de toutes les autres formes d'art »<sup>92</sup>, engendra l'effet suivant :

(traduction) La photographie se trouvera à l'avenir dans les départements de photographie ou les sections d'art et de photographie. Ainsi classée, elle ne sera plus essentiellement utile aux autres discours, elle ne servira plus principalement comme information, documentation, témoignage,

90. À ce sujet voir, entre autres, René PAYANT, « L'art de la censure », *Spirale*, 33 (avril 1983), 3.

91. Guy BELLAVANCE, « Un débat conventionnel : la photographie et l'art contemporain », *Parachute*, 47 (juin-août 1987), 50.

92. Douglas CRIMP, « The Museum's Old/The Library's New Subject », *Parachute*, 22 (printemps 1981), 36.

illustration, reportage. Le champ autrefois différencié de la photographie sera désormais réduit au seul et englobant domaine de l'esthétique. De la même façon que les peintures et les sculptures, qui furent enlevées des églises et des palais d'Europe et enfermées dans les musées à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, acquièrent une toute nouvelle autonomie, arrachées à leurs fonctions dans d'autres discours, la photographie acquiert son autonomie alors qu'elle aussi entre maintenant au musée<sup>93</sup>.

Or, c'est précisément cette conception moderniste de l'art, et la coupure qu'elle opère avec le reste de la culture et de la société, que les artistes remettront en cause dans leur pratique. Aussi, lorsqu'ils utilisent la photographie, leur objectif « n'est plus seulement l'image, comme pour la photographie artistique traditionnelle, ni la performativité de l'appareil, comme pour la photo professionnelle »<sup>94</sup>. Ce qui les préoccupe est davantage le médium lui-même, c'est-à-dire « la position spécifique qu'occupe [la photographie] dans le réseau de communication sociale qui innerve aujourd'hui l'espace public »<sup>95</sup>.

Le débat entre arts plastiques et photographie est somme toute un débat entre deux esthétiques, deux conceptions de ce qui est le propre de la photographie. Débat, soit dit en passant, dont la présence hante toute l'histoire de la photographie et qui, chaque fois qu'il se manifeste, possède la caractéristique suivante: la nouvelle esthétique se propose toujours de redresser les torts commis par celle ayant force de loi. À ses débuts, le modernisme aussi entendait remédier à l'état déplorable dans lequel était la photographie après toutes les années passées sous l'emprise du pictorialisme. Au-delà de la rhétorique due au phénomène de renouvellement des idées et des pratiques qui régularise le cours de l'histoire de la photographie, il ne faut donc pas perdre de vue un point important dans le débat qui s'est déroulé lors de la dernière décennie. En cherchant à rendre « le politique visible », à « produire une interrogation artistique du politique », les artistes ont du même coup mis en lumière combien la pratique même de l'art est marquée par le politique, par le pouvoir qui s'exerce sur elle par l'entremise des conditions de production, de diffusion et de consommation. Et, s'il est un enseignement à tirer des années 1980, c'est bien d'avoir fait comprendre que la pratique artistique de la photographie non seulement n'échappe pas à la société et à ses enjeux mais qu'elle cherche sur son propre terrain à les transformer.

#### *Pour les années 1990*

En quoi ce bilan du discours des années 1980 sur la photographie peut-il être profitable pour la présente décennie ? Outre ce dont nous venons de faire état, s'il est un autre enseignement à tirer, c'est la nécessité d'un accord entre les différents participants, à commencer par les artistes, afin de valoriser une approche de la

93. *Ibid.*

94. Guy BELLAVANCE, « Désaisissement et réappropriation: de l'émergence du "photographique" dans l'art américain », *Parachute*, 29 (décembre 1982-février 1983), 10.

95. *Ibid.*

photographie qui soit artistiquement critique. Sinon, sans cette concordance d'esprit, le risque est grand que le discours s'impose au lieu d'exposer des préoccupations communes. «[C]omment "tenir" un discours sans l'imposer?»<sup>96</sup>. Comment dire aujourd'hui que toute pratique artistique de la photographie est politique ? Est-ce qu'il existera au cours de la présente décennie un consensus du même ordre que celui des années 1980 quant à la dimension politique de la pratique artistique ? Il est à espérer qu'il en soit ainsi car il en va d'une dimension essentielle de cette pratique.

Toutefois, aujourd'hui comme auparavant, il ne faut pas perdre de vue que le potentiel critique de la pratique photographique est sérieusement handicapé par la diffusion limitée qu'elle connaît. En conséquence, l'une des questions fondamentales à laquelle les prochaines années auront à répondre est : comment faire pour que de plus en plus de spectateurs deviennent des auteurs, pour qu'ils tirent profit du potentiel critique des œuvres ? Question qu'il vaut mieux poser avant de se voir imposer des réponses toutes faites. Surtout que la non-ingérence du politique dans le domaine artistique semble de moins en moins un fait acquis.

Un autre aspect de ce bilan qui nous semble primordial pour la présente décennie est le fait qu'en travaillant *avec* et *sur* la photographie, les artistes ont, de la sorte, favorisé une remise en question de l'histoire de la photographie et de son orientation esthétique. Cet aspect prend d'autant plus d'importance que, durant les années 1980, on a assisté au Québec à un développement des recherches sur l'histoire de la photographie dans une perspective sociale. Recherches qui ont mis clairement en évidence de quelle manière «le visuel photographique marque la polarisation ethnique, idéologique, économique au XIX<sup>e</sup> siècle»<sup>97</sup>.

Comme nous l'avons vu, c'est là une des préoccupations majeures des artistes contemporains : faire prendre conscience de la contribution de l'image photographique dans la fabrication des représentations et, donc, dans la reproduction des rapports sociaux. Or, si l'histoire de la photographie a été une histoire de type rétrospectif, autrement dit que les historiens ont cherché à confirmer le présent, à imposer le modernisme, qu'en est-il maintenant de cette histoire dans une perspective qui remet en cause le bien-fondé de cette esthétique ? Quels sont les enseignements que les historiens de la photographie déjà engagés dans une démarche critique peuvent tirer de ce nouveau regard porté sur l'image photographique par les artistes ? Est-ce que les divers moyens que ceux-ci exploitent, à commencer par la réappropriation d'images existantes, constituent de nouveaux outils d'analyse pour les historiens ? Les années 1990 verront-elles se développer une approche contextuelle de

96. René PAYANT, «Roland Barthes», *Parachute*, 19 (été 1980), 25. L'autopsie des causes qui ont mené à la disparition du *Magazine OVO* au cours des années 1980 reste à faire. Cependant il est de bonnes raisons de croire que la distance prise par de plus en plus de photographes avec les idées défendues par le comité de direction du magazine a grandement contribué à cette disparition. À ce propos, voir Serge CLÉMENT, «OVO-10 ans après», *Gélatine*, 2 (juillet 1981), 7-10.

97. Michel LESSARD, «J. Ernest Livernois (1851-1933). "Le plus artiste des photographes"», *Photo Sélection*, V, 3 (juillet-août 1985), 19.

l'histoire de la photographie, soit une histoire qui considère autant le contexte original des images photographiques que leur régime actuel d'existence? Et pourquoi les historiens ne pourraient-ils pas chercher, tout comme les artistes, à favoriser la participation active du public?

Si les historiens ont tout avantage à interroger leur discipline à la lumière de la production artistique contemporaine, ils doivent cependant prendre garde d'imiter leurs prédécesseurs et de produire un discours de type rétrospectif. Aussi, il leur faut, au point de départ, reconnaître que l'histoire a la particularité de considérer le passé toujours à partir des préoccupations du présent. Juge et partie, voilà la situation de l'historien. Dans ces conditions, l'historien de la photographie qui désire assumer une fonction critique n'a d'autre choix que d'œuvrer à mieux comprendre le passé afin d'aider à mieux agir sur le présent.

Bref, s'il est une leçon à tirer de la précédente décennie, c'est que plus que jamais,

Il faut donc maintenant, combativement, nommer, qualifier [...] pour situer les productions et marquer leur différence, c'est-à-dire leur historicité. Défaire ainsi le mythe de la création artistique (la souveraineté de l'artiste, la gratuité transcendante de l'œuvre) puisque ce qui différencie le nouveau nommé c'est le lieu de la productivité. Autrement dit, le réel historique, dont l'œuvre énonce les contraintes en affirmant les aspirations de l'art comme ouverture des possibles désirés dans ce réel<sup>98</sup>.

Yvon LEMAY

---

98. René PAYANT, «Ralentir pour la théorie», *Cahiers des arts visuels du Québec*, VI, 21 (printemps 1984), 16.