

**Mille déplacements**  
**Un entretien avec Alain Pratte**  
**A Thousand Journeys**  
**An interview with Alain Pratte**

Mona Hakim

Numéro 87, hiver 2011

Séries  
Series

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63754ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

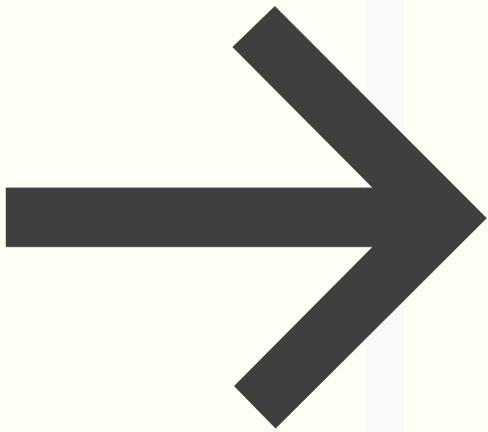
ISSN

1711-7682 (imprimé)  
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hakim, M. (2011). Mille déplacements : un entretien avec Alain Pratte / A Thousand Journeys: An interview with Alain Pratte. *Ciel variable*, (87), 12–20.



**Alain Pratte**  
**Histoires**



## Mille déplacements

Un entretien avec Alain Pratte par Mona Hakim

Depuis 1973, Alain Pratte a réalisé de nombreux projets photographiques parmi lesquels plusieurs ont fait l'objet d'expositions au Canada et à l'étranger, notamment en France et au Venezuela. Son travail témoigne du temps qui passe, de la pérennité ou de la fugacité des choses, des destins prévisibles et des ambitions illusoires... Alain Pratte œuvre également dans le milieu du cinéma, entre autres comme rédacteur et conseiller à la scénarisation. Il vit et travaille à Montréal.

**MONA HAKIM :** Ton récent projet photographique s'intitule *Histoires*. À quoi ces bribes de récits nous conviennent-elles ?

**ALAIN PRATTE :** Les images d'*Histoires* relatent un voyage. Un voyage fait de mille déplacements dans un lieu connu : Montréal. Un voyage aussi qui se passe dans la tête, un voyage qu'on pourrait qualifier d'intérieur, c'est-à-dire qu'il est la conséquence d'états d'âme, d'hypothèses, d'élan de curiosité, de tensions critiques...

Si le projet s'intitule *Histoires*, c'est parce que toute chose porte en soi une charge narrative et que l'agencement et la sélection des images produit un nouvel espace, géographique et mental, qui rappelle les lieux connus, mais qui n'est au bout du compte qu'une invention, une mise en scène. Les images de la série montrent des lieux, des choses, des situations particulières, décontextualisées puis recontextualisées, insérées dans un contexte qui, en définitive, est une pure invention.

**MH :** La notion de mystère, voire même d'intrigue, a toujours été plus ou moins présente dans tes projets antérieurs. N'est-elle pas plus accentuée ici ?

**AP :** *Histoires* ressemble un peu à ces films noirs des années 1940 et 1950. Des ambiances, des lieux, des décors où des actions sont possibles, où des mystères pèsent, où des drames peuvent se mettre en place, où des intrigues peuvent se nouer. Tout se passe dans la latence, dans la suggestion. En cela, cette série est

construite dans l'esprit d'*À rebours*, une vidéo que j'ai réalisée en 2003 à l'aide de négatifs trouvés. La série *Histoires* montre elle aussi des parcelles de réalité. Chaque image de cette réalité appartient cependant à un triple univers : celui du réel, celui des perceptions et celui d'une construction que je propose. Entraîné dans une suite de chocs plus ou moins infimes, le spectateur est confronté à un monde tout aussi familier qu'insaisissable. Des images en apparence anodines pourront prendre une dimension dramatique ou insolite du simple fait qu'un mystère les entoure. Photos d'objets, de lieux, de traces, de personnes ou de bêtes, ces images font déambuler le regard dans un espace à la fois fictif et documentaire qui rappelle à certains égards le récit de voyage, le roman d'aventures ou le jeu de pistes.

**MH :** Quel lien fais-tu entre cet apport du narratif dans ton travail et ta vision de la photographie en général ?

**AP :** La photographie peut être beaucoup de choses. Pour ma part, j'ai toujours pensé qu'elle était un médium problématique, un médium si simpliste qu'il a fini par m'apparaître très compliqué. La photographie ne rend jamais compte de toute la réalité, elle permet d'en isoler des éléments et de les magnifier. De là, nous avons le choix de faire des images documentaires ou décoratives. Ou les deux à la fois. Nous pouvons aussi mettre en scène des situations fictives et les photographier, mais pour moi ce

n'est déjà plus de la photographie mais du théâtre photographié.

Un ensemble d'images juxtaposées me montrant des tranches de réel et rien d'autre me laisse généralement sur ma faim. C'est vrai que le médium est un peu handicapé, un peu déficient si on le compare au cinéma ou à la littérature. C'est sans doute pourquoi tant de photographes optent pour une approche esthétisante de l'image, l'important n'étant pas alors de chercher dans la photographie ce qui lui fait défaut mais d'exploiter ce qui en fait la singularité : sa capacité à produire des images fixes qui peuvent devenir marquantes ou mémorables si certaines conditions sont réunies.

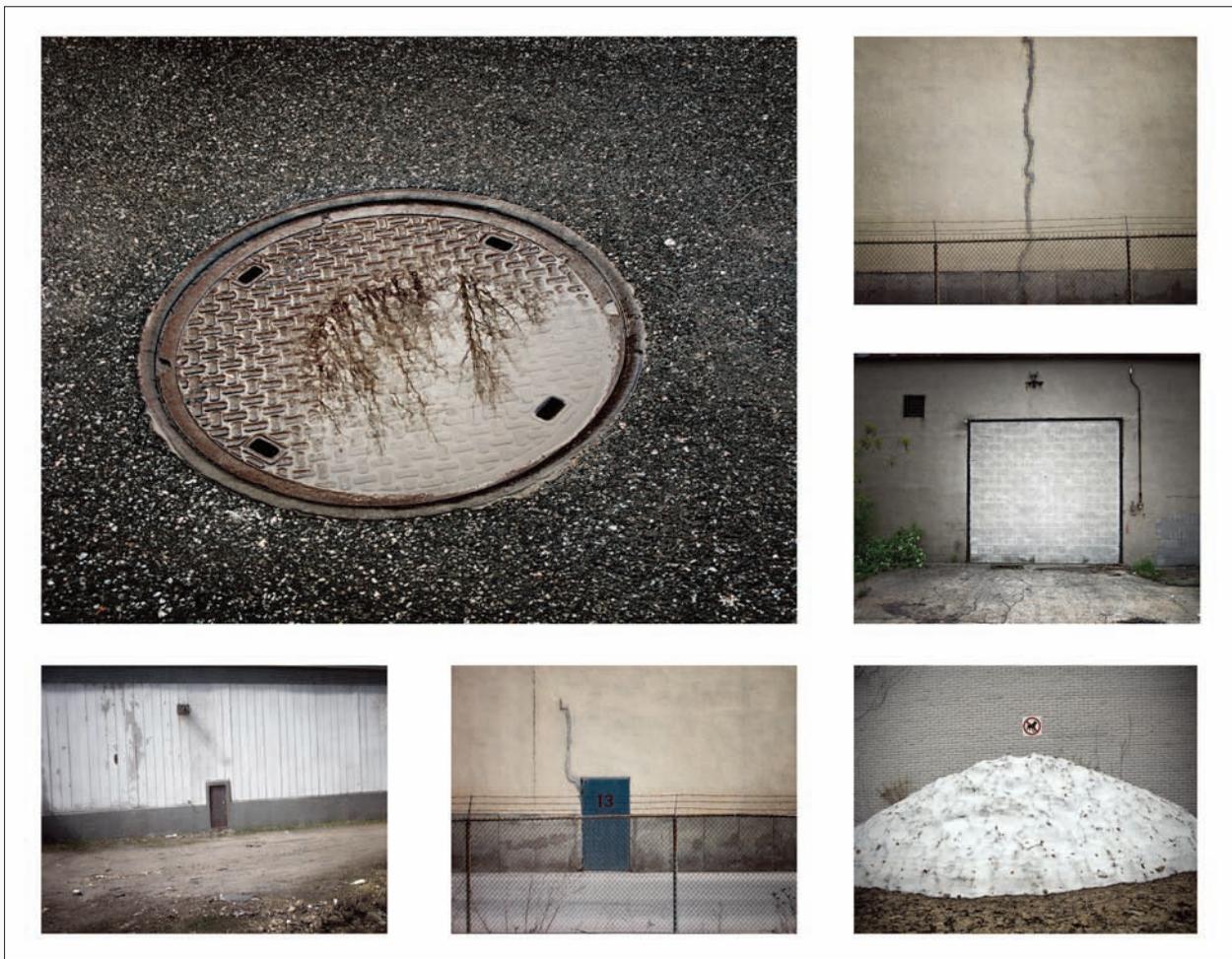
La photographie, contrairement au cinéma, permet de stopper l'écoulement du temps et de voir en simultané des moments différents de la vie. Elle permet donc une mise en scène temporelle du monde. Pensons à une séquence de deux images montrant un avant et un après. En montrant ces deux moments d'une chose, d'un être ou d'un lieu, c'est tout l'espace temporel entre les deux instants qui est évoqué. Déjà, dans cette construction simple, très simple, une forme narrative s'organise.

Les photographes qui travaillent par séries appliquent plus ou moins consciemment cette idée d'un dialogue entre les images. Mais ce dialogue se résume souvent à des affinités esthétiques ou à une unité de sujet. Or, mon postulat est le suivant : une image qui a du sens dans un certain contexte peut être soustraite à ce





*Histoires, 2007-2010, impressions jet d'encre / inkjet prints, 102 x 81 cm*



contexte et insérée dans un autre qu'elle enrichira ou non suivant ses qualités particulières.

Quand je vois une exposition de photographie, je ne cherche pas à voir des images, à comprendre leur sens et à apprécier leurs qualités esthétiques; je cherche plutôt à comprendre dans quel espace particulier l'ensemble de ces images m'entraîne. Si l'ensemble me renvoie simplement au réel qu'il représente, j'ai l'impression que la trame narrative est ou déficiente ou absente. Nous sommes trop bombardés d'images du réel pour que ce seul apport soit d'un intérêt autre que celui du constat, un constat renforcé par un effet de redondance. L'apport du narratif permet d'échapper aux ennuyeuses tautologies.

**MH :** À certains égards, la photographie sérielle, par le biais du jeu des associations, entretient des liens avec la dynamique psychique. Cette donnée pourrait répondre à cet « espace particulier » dont tu fais mention. Quelle importance accordes-tu à la notion d'inconscient ou au travail de la mémoire ?

**AP :** Le conscient, l'inconscient..., ce sont des notions qui ne me préoccupent pas vraiment. Ma démarche ne se veut pas introspective. Généralement, ce genre de tour autour de soi m'ennuie un peu. Ce qui m'intéresse, c'est de voir quelle résonance peut se dégager d'une image ou d'un ensemble d'images assemblées dans un certain ordre et d'une certaine manière. Ce qui a une résonance pour moi est peut-

être sans effet pour quelqu'un d'autre. C'est un pari à faire. Et comme cet « espace particulier » se forme en se construisant, il vient un moment où je ne sais plus si c'est l'espace lui-même qui impose ses images ou bien si c'est moi, le photographe, qui les impose à l'espace anticipé. J'ai une manière de regarder ce qui m'entoure. C'est ce que je propose finalement. Toute chose représentée trouvera un écho dans la mémoire de celui qui regarde. Un écho déformé suivant la personnalité et le vécu de chacun.

**MH :** Quelle est ta méthode de travail ?

**AP :** Le travail implique plusieurs étapes successives ou simultanées, de la prise de vue à la réalisation d'un corpus. Mais si on considère l'aspect prise de vue uniquement, la méthode est relativement simple. Il faut d'abord préciser que chaque projet nécessite un certain cadre formel et qu'une fois ce cadre établi, la réalité visible se lit autrement. Chaque projet commande également un état d'esprit qui s'enrichit de lectures, de discussions et de déambulations.

Ma méthode ? Chercher en toute occasion des images qui viendraient enrichir le corpus, le dynamiser, l'infléchir... Une journée sans produire d'images est une journée perdue, dirais-je presque. Donc, tous les jours je cherche des images. C'est un peu comme aller à la pêche, comme partir en expédition. Parfois j'espérais trouver et je ne trouve pas; je rentre bredouille. Et d'autres fois, je trouve ce que je

n'espérais pas trouver. Ce que je n'avais pas encore imaginé.

Établir le corpus est une étape délicate, bien entendu. J'étales mes photos et j'essaie de me laisser guider par ce qui se tisse entre elles. Parfois il y a de l'humour, parfois de l'amertume. Bien souvent de l'ironie. Il faut que mes séries soient suffisamment fortes pour qu'une histoire puisse s'y glisser et suffisamment souples pour que plusieurs histoires puissent s'y croiser.

**MH :** Tu mentionnes la nécessité d'un certain cadre formel préalable à ton projet. Cela m'amène à souligner la structure formelle de ton projet final, construite de manière très méthodique, pour ne pas dire disciplinée : regroupements identiques d'images (même nombre, même format), parenté formelle entre certains motifs iconographiques, etc. Succédant à tes déambulations, sur quoi repose cette logique formelle ?

**AP :** Je crois que c'est dans une certaine unité formelle que les images sont lisibles. Dans la sobriété aussi. Ici, les images sont simples, cela leur donne une lisibilité instantanée. Des images trop chargées ne feraient qu'entraver les interactions formelles et gêner les possibilités de lecture. Dans un ensemble d'images, une logique interne doit s'imposer. Une logique qui combine à la fois des éléments dits esthétiques et d'autres qui sont de l'ordre du sens.

Les formes évoquent souvent des réalités qui n'ont rien à voir avec les objets photographiés. Les objets eux-mêmes, dans

leur nature platement prosaïque, rappellent souvent des choses qui n'ont rien à voir avec leur sens premier. Ce sont ces représentations superposées qui sont convoquées dans les images et qui les rendent équivoques. Et cette ambiguïté possible est au cœur du projet et en constitue l'enjeu. Sans une logique formelle constitutive, ce projet ne pourrait fonctionner.

Quant aux regroupements, le pari géométrique vise à offrir un cadre de lecture au rythme régulier. La disparité des formats donnerait plutôt une impression de fouillis que de construction réfléchie. Aussi, d'avoir une grande image flanquée de plus petites permet une lecture sérielle des planches; les grandes images dominent et, du même coup, rejettent les petites au second plan; on comprend dès lors qu'elles sont l'épine dorsale d'un ensemble plus vaste.

**Mona Hakim** est commissaire, historienne et critique d'art. Elle est l'auteure de plusieurs opuscules, monographies d'artistes et textes de catalogue, et a une prédilection pour la photographie. Elle enseigne l'histoire de l'art et de la photographie au cégep André-Laurendeau (Montréal).



## A Thousand Journeys

An interview with Alain Pratte by Mona Hakim

Since 1973, Alain Pratte has produced numerous photographic projects, a number of which have been in exhibitions in Canada and abroad, including France and Venezuela. His work bears witness to passing time, the permanence or fleeting aspect of objects, unpredictable fates, and illusory ambitions. Pratte also works in cinema, among other things as a writer and screenplay consultant. He lives and works in Montreal.

**MONA HAKIM:** Your recent photographic project is called *Histoires* [Stories]. What do these fragments of accounts relate to us?

**ALAIN PRATTE:** The images in *Histoires* narrate a trip – a trip made of a thousand movements through a familiar place: Montreal. It's a trip that also takes place in the head, what you could call an inner trip – that is, it's the result of a state of mind, hypotheses, bursts of curiosity, critical tensions ...

The project is called *Histoires* because everything carries within itself the weight of narrative, and the arrangement and selection of images produces a new geographic and mental space that refers to known places, but that in the end is just an invention, a *mise en scène*. The images in the series show places, things, particular situations, decontextualized then recontextualized, inserted into a context that is ultimately pure invention.

**MH:** The notion of mystery, or even intrigue, has always been more or less present in your previous projects. Isn't it more accentuated here?

**AP:** *Histoires* bears a slight resemblance to film noir of the 1940s and 1950s: ambiances, locations, and sets in which actions are possible, mysteries are pondered, tragedies may occur, intrigues may take shape. Everything is latent, merely suggested. In that sense, this series is built in the spirit of *À rebours*, a video that I made in 2003 using found negatives. The *Histoires* series also shows chunks of reality.

Each image of this reality belongs, however, to a threefold universe: that of the real, that of perception, and that of a construction that I propose. Caught up in a series of tiny shocks, viewers are confronted with a world that is both familiar and elusive. Images that appear innocuous may take on dramatic or unusual dimensions simply because mystery surrounds them. Photographs of objects, places, traces, people, or animals make the eye wander through a space both fictional and documentary that recalls, in certain ways, the travel account, an adventure novel, or winding trails.

**MH:** What connection do you make between how narrative contributes to your work and your vision of photography in general?

**AP:** Photography may be many things. I've always thought that it is a problematic medium: it is so simplistic that it has ended up seeming very complicated to me. Photography never accounts for all of reality; it allows for elements to be isolated and magnified. From there, we have the choice of making documentary or decorative images, or both at the same time. We can also create fictional situations and photograph them, but in my view this is no longer photography but photographed theatre.

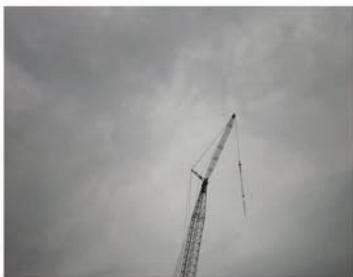
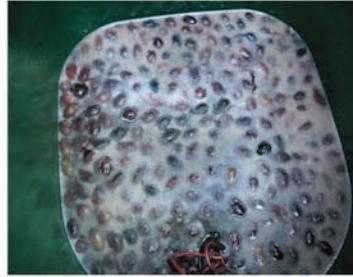
A group of juxtaposed images showing me slices of reality and nothing else generally leaves me wanting. It's true that the medium is a bit handicapped, a bit deficient compared to film or literature. This is

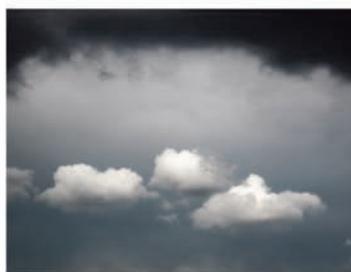
no doubt why so many photographers opt for an approach that aestheticizes the image. The important thing, then, is not to seek what is lacking in photography but to exploit its uniqueness – its capacity to produce fixed images that may become notable or memorable if certain conditions are brought together.

**What interests me is to see how an image or group of images assembled in a certain order and in a certain way might resonate.**

Unlike film, photography allows the passing of time to be stopped and different moments of life to be shown simultaneously. It therefore allows for a temporal *mise en scène* of the world. We could think of a sequence of two images showing a before and an after. When these two moments of an object, a being, or a place are shown, the entire temporal space between the two instants is evoked. Even in this very simple construction, a narrative form is organized.

Photographers who work in series apply, more or less consciously, this idea of a dialogue between images. This dialogue is often summarized in aesthetic affinities or a unity of subject. But my premise is the







following: an image that has meaning in a certain context may be taken away from this context and inserted into another that it will enhance or not, depending on its particular qualities.

When I visit a photography exhibition, my purpose isn't to look at images, understand their meaning, and appreciate their aesthetic qualities; rather, I want to understand the particular space to which these images as a whole take me. If, on the whole, all they do is bring me back to the reality that they represent, I feel that the narrative line is either deficient or absent. We are too bombarded with images of reality for this contribution alone to be of interest other than for observation – observation reinforced by redundancy. The contribution of narrative allows for an escape from boring tautologies.

**MH:** In some ways, serial photography, through a play on associations, maintains links with the psychic dynamic. This fact may respond to the “particular space” that you mention. What importance do you place on the notion of the unconscious or the memory work?

**AP:** The conscious, the unconscious – these are notions that don't really concern me. My approach is not meant to be introspective. Generally, this type of self-examination bores me a little. What interests me is to see how an image or group of images assembled in a certain order and in a certain way might resonate. What has resonance for me may not for someone else.

It's a wager to be made. And since this “particular space” is shaped as it is constructed, a moment comes when I no longer know whether the space itself imposes its images or whether I, the photographer, imposes them on the anticipated space. I have one way of looking at what's around me. In the end, that is what I offer. Everything that is portrayed will find a reflection in the memory of the person looking at it.

**MH:** What is your working method?

**AP:** My work involves a number of successive or simultaneous steps, from taking the picture to forming the corpus. But when one considers the picture-taking aspect only, the method is relatively simple. First, I should mention that each project requires a certain formal framework, and that once this framework is established, the visible reality is read differently. Each project also requires a state of mind that is enhanced by reading, discussion, and wandering.

My method? To take every opportunity to find images that will enhance the corpus, inject energy, inflect it. A day without producing images is a lost day, I would almost say. So, I look for images every day. It's a little like going fishing, like leaving on an expedition. Sometimes I want to find them and I don't; I go home empty-handed. Other times, I find things I couldn't have hoped to find, things I hadn't yet imagined.

Establishing the corpus is a delicate step, of course. I spread out my photographs and I try to let myself be guided by what is woven among them. Sometimes there is humour; sometimes, bitterness; often, irony. My series have to be strong enough that a story can infiltrate them, and flexible enough that several stories can cross paths.

**MH:** You mention the need for having a formal framework before undertaking your project. And so I must mention the formal structure of your last project, built very methodically, even with great discipline: identical groupings of images (same number, same format), formal relationship between certain iconographic motifs, and so on. As a successor to your wanderings, what is this formal logic based on?

**AP:** I believe that images find legibility in a certain formal unity, and also in restraint. Here, the images are simple, and that gives them instant legibility. Images that are too crowded would only impede the formal interactions and block the possibilities for reading them. In a group of images, an internal logic must be imposed – a logic that combines both “aesthetic” and meaningful elements.

The forms often evoke realities that have nothing to do with the objects photographed. The objects themselves, in their plainly prosaic nature, often refer to things that have nothing to do with their primary meaning. It is these superimposed portrayals that are brought forth in

the images and that make them equivocal. And this ambiguity at the core of the project constitutes its main interest. Without a formal constitutive logic, this project would not function.

As for the groupings, the geometric wager aims to offer a framework for reading at a regular pace. Disparate formats would give an impression of confusion rather than thoughtful construction. Also, having a large image flanked by smaller ones allows for a serial reading of the plates; the big images dominate and, at the same time, push the small ones to the background; it is then understood that they are the backbone of a larger ensemble.

Translated by Käthe Roth

**Mona Hakim** is a curator, historian, and art critic. She has written a number of articles, monographs on artists, and catalogue texts, and she has a predilection for photography. She teaches history of art and photography at CÉGEP André-Laurendeau in Montreal.