

Spécial musées — La présence de la photographie dans les collections des musées

Spécificité d'un médium... d'une culture

The Presence of Photography in Museum Collections

The Specificity of a Medium – and of a Culture

Numéro 32, automne 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21712ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1995). Spécial musées — La présence de la photographie dans les collections des musées : spécificité d'un médium... d'une culture / The Presence of Photography in Museum Collections: The Specificity of a Medium – and of a Culture. *CV Photo*, (32), 25–50.

La présence de la photographie dans nos musées

Spécificité d'un médium... Spécificité d'une culture.

Un supplément de *CVphoto*, du Musée canadien de la photographie
contemporaine et du Musée du Québec à l'occasion du
MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL

septembre 1995

La présence de la photographie dans les collections des musées

Spécificité d'un médium...

d'une culture

Dès son invention en 1839, la photographie a suscité de nombreux débats en revendiquant son appartenance au langage artistique. Elle a su faire reconnaître les particularités de son expression formelle dont nous ne prenons pas toujours le temps d'apprécier la sensibilité et l'intensité. Dans la montée du modernisme, l'attention a été portée sur cette particularité qu'a le photographique de cristalliser des instants fugitifs. Cette relation ambivalente entre le réel et le figuré nous a amenés à morceler la notion même de réalité. Depuis, les liens de plus en plus étroits que la photographie entretient avec les autres disciplines et ceux plus récents avec les technologies informatiques rendent son statut d'autant plus équivoque. La spécificité tout comme l'éclectisme de la photographie ont des incidences certaines sur la configuration des collections consacrées à la photographie. Aussi, la quatrième édition du MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL se propose de mettre en évidence la présence de la photographie dans les collections des musées.

Il y a à peine trente ans, la photographie a été introduite discrètement au sein de nos institutions muséales. Les divers acteurs qui ont contribué à l'enrichissement de ces collections ont, par le fait même, constitué les bases d'une nouvelle culture photographique. Afin de mettre en valeur les dimensions multiples de la photographie dans les collections muséales, nous avons invité les musées à participer à un volet d'exposition consacré à la photographie dans leur col-

The Presence of Photography in Museum Collections:

The Specificity of a Medium –

and of a Culture

Since it was invented, photography has been recognized for the sensitivity and intensity of its formal expression. With the rise of modernism, attention was brought to bear on the ability of photography to crystallize fleeting moments. This ambivalent relationship between the literal and the figurative led to a fracturing of the very notion of reality. Since then, the increasingly close links that photography has formed with other disciplines, most recently with computer technologies, have made its status even more equivocal. The specificity and eclecticism of photography have had a certain influence on the configuration of photography collections. Thus, the fourth edition of the MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL proposes to feature the presence of photography in museum collections.

To highlight the many dimensions of photography in museum collections, we invited museums to participate in a series of exhibitions dedicated to the photographs in their respective collections, putting an emphasis on Quebec photography. These exhibitions offer the public an opportunity to discover photographic works many of which are rarely shown in these large institutions and the distinct photographic landscapes that fit their respective mandates and interests.

In conjunction with these exhibitions will be a conference that we hope will make an impact on the future of photography collections in Quebec. Quebec and Canadian experts will exchange points of view regarding the current state of photography collections,

lection respective, en mettant toutefois l'accent sur la présence de la photographie québécoise. Ces expositions offrent au public l'occasion de découvrir des œuvres photographiques souvent peu montrées de ces grandes institutions. Les musées, chacun à sa manière, proposent des paysages photographiques distincts, à l'image de leur mandat et de leurs intérêts.

Parallèlement à ces expositions se tiendra un colloque qui a pour but de faire participer la communauté artistique à un débat que nous souhaitons riche de conséquences pour l'avenir des collections photographiques au Québec. Des spécialistes québécois et canadiens y confronteront leurs points de vue quant à l'état des collections photographiques actuelles, et des spécialistes étrangers nous feront part des conséquences de la mise en œuvre de politiques d'enrichissement sur la reconnaissance de la discipline.

Cette question sera abordée en relation avec l'ambiguïté du statut de la photographie : devons-nous considérer la photographie pour ses qualités spécifiques, ou devons-nous appréhender ce médium à la lumière de son éclectisme ? Les institutions muséales ou autres doivent-elles constituer des collections formées exclusivement de photographies, ou doivent-elles intégrer les œuvres photographiques à d'autres collections ? Les incidences soulevées par la spécificité de la photographie, positionnée au carrefour des arts visuels et des arts médiatiques, ne sont pas négligeables puisqu'elles détermineront la configuration des collections d'aujourd'hui et de demain.

La question des collections photographiques déborde rapidement de son cadre et nous amène à nous questionner sur la notion de spécificité culturelle. Un patrimoine photographique devrait-il refléter la spécificité culturelle d'un pays ou doit-il être constitué à l'image d'une culture hybride ? Devons-nous créer au Québec une nouvelle institution pour accueillir la production photographique québécoise ?

Ces questions seront analysées à un moment où, considérant la place importante qu'occupe la photographie dans le champ des arts contemporains, il est devenu impératif de prendre des décisions en matière de collectionnement. Les acquisitions photographiques ont des conséquences déterminantes non seulement sur la constitution d'un patrimoine, mais encore sur la diffusion nationale et internationale de la photographie.

Marie-Josée Jean

Coordonnatrice du colloque et du volet d'exposition

Présence de la photographie
dans les collections des musées

and foreign experts will share with us the consequences of implementation of enrichment policies on recognition of the discipline.

The following questions will be asked in relation to the ambiguous status of photography: Should we focus on this medium's specific qualities, or should we view it through the prism of its eclecticism? Should museums and other institutions build exclusively photographic collections, or should they integrate photographic works into other collections? The impact of the specificity of photography, positioned as it is at the crossroads of visual and media arts, is not negligible, since it will determine the configuration of collections today and in the future.

The issue of photography collections is quickly overflowing its borders and leading to a broader debate over the notion of cultural specificity. Should a photographic patrimony reflect the cultural specificity of a country or should it be formed in the image of a hybrid culture? Should we, in Quebec, create a new institution within which to gather Quebec photographic production?

These issues will be addressed at a time when, considering the important place photography occupies in the field of contemporary art, it has become imperative to make decisions with regard to creating collections. Acquisitions of photographs have decisive effects on the creation of a patrimony, and also on the national and international dissemination of photography.

Marie-Josée Jean

Conference and exhibitions co-ordinator

Présence de la photographie
dans les collections des musées

clara david

Dialogue

gutsche miller

Depuis leur arrivée au Canada et leur établissement à Montréal, le couple formé par Clara Gutsche et David Miller s'est attaché à la production d'une œuvre photographique qui, au fil des projets, brosse un portrait de la ville et de ses habitants. Les couples de photographes travaillant à une œuvre commune ne sont pas légion. Pensons aux Canadiens Carole Condé et Karl Beveridge ou encore aux Allemands Bernd et Hilla Becher : dans les deux cas, ces artistes mettent en commun leur vision et leur talent pour travailler à la réalisation d'ambitieux projets, l'individu se fondant dans la somme des parties. Leur production est signée de la griffe des deux auteurs.

Gutsche et Miller entretiennent un dialogue visuel et intellectuel tout en affirmant le caractère individuel de leur vision et de leurs méthodes respectives. Les deux documents qu'ils ont réalisés de concert sur le quartier de Milton Park et le canal de Lachine révèlent, derrière l'intention documentaire affichée d'emblée, une conception commune du pouvoir des images d'explorer la réalité sociale. Pour leur part, les divers ensembles exécutés en parallèle, sans échange concerté sur le sujet choisi ou l'approche mise en œuvre, révèlent une parenté formelle manifeste et une concordance de la pensée plastique.

De 1970 à 1973, Gutsche et Miller vont mettre la photographie au service de la sauvegarde du quartier Milton Park. Par le biais de l'image, ils vont assurer la pérennité d'une zone urbaine multiethnique dont la configuration est en train de changer radicalement.



David Miller

3585, rue Hutchison,
Montréal (bâtiment démoli),
juin 1972

Épreuve argentique

3585 Hutchison Street,
Montréal (demolished), June 1972

Gelatin silver print

Since settling in Montreal on their arrival in Canada, Clara Gutsche and David Miller have worked together on many projects, producing a remarkable body of photographic work that portrays the city and its residents. There are few examples of couples in photography who work together as a team. The Canadians Carole Condé and Karl Beveridge, and the German couple Bernd and Hilla Becher pool their visions and talents to work on ambitious ventures in which the individual is subsumed into the whole. The resulting works clearly bear the imprint of both contributors.

Gutsche and Miller engage in a visual and intellectual dialogue that affirms their distinctive visions and their respective methods. Their two joint projects on Milton Park and the Lachine Canal reveal, beneath the documentary surface, a shared belief in the power of images to explore social reality. The various groups of photographs, produced in parallel with-

out any systematic exchange about subject matter or method, reveal a striking similarity in formal terms and in how they think about the visual arts.

From 1970 to 1973, Gutsche and Miller used photography to help save the neighbourhood of Milton Park, making images to preserve for posterity a multi-ethnic urban community whose configuration was changing radically.

Miller photographed the architectural heritage in great detail in all weather conditions, closely tracking its destruction. His views depict the complexity of an urban landscape in which a variety of styles, eras

Miller va photographier en détail, sous les conditions climatiques les plus diverses, le patrimoine bâti et suivra pas à pas sa destruction. Ses vues décrivent par le menu la complexité du paysage urbain où cohabitent dans le plus grand désordre les styles, les époques et les éléments naturels. Son document met en lumière la précarité de cet accord et sa disparition progressive. Pour sa part, Gutsche explore le visage humain de Milton Park. Ses portraits marient la personnalité des habitants du quartier à leur environnement. Chacun et chacune pose au milieu de son décor familier : les objets usuels définissent un espace intime imprégné des valeurs collectives.

La photographe garde ses distances, semble s'effacer pour laisser toute la place à ses sujets; ce faisant, respectueusement, elle les campe dans une position sociale.

La démarche de Gutsche prend de l'ampleur dans *Six filles : un portrait dans le temps* (1974-1976). Pendant trois ans, elle se fait l'observatrice assidue des six sœurs Censic, ses voisines. La complicité qu'elle établit avec elles ouvre les portes sur l'intimité d'une famille et les rituels qui ponctuent l'apprentissage des rôles dévolus aux femmes. D'image en image, de rituel en rituel, ces adolescentes se transforment en jeunes femmes épanouies et autonomes. Par cette suite narrative, Gutsche déborde le portrait social au profit d'une position féministe qui dévoile la formation de l'identité personnelle au fil des échanges avec une communauté.

Miller poursuit son exploration des formes architecturales dans deux projets portant sur le quartier des affaires (1974-1979) et sur le port de Montréal (1976-1979). Dans ces travaux, l'intention documentaire est jumelée à la beauté d'ensembles architecturaux uniques sauvegardés dans une forme photographique qui la met en valeur. Pour Miller, un édifice est un monument pétri de l'histoire et des valeurs d'une collectivité. Par la photographie, il cerne le caractère des lieux en détaillant les formes, en éliminant tout détail superflu pour aller droit à l'essentiel de son sujet. Ce faisant, il fait ressortir l'harmonie de ces ensembles et assure leur pérennité visuelle dans la mémoire collective.

Si l'intention de décrire au plus près les conditions sociales et de fixer pour la postérité la configura-

and natural elements coexist in total disarray. His document sheds light on the precariousness of this balancing act and on its gradual disappearance. Gutsche, on her part, explores the human side of Milton Park. Her portraits marry the personalities of the residents to their community. The subjects pose in a familiar setting, among the everyday objects that define their personal universe, impregnated with the collective values of their time. The photographer keeps her distance, remaining in the background and giving her subjects the limelight, respectfully portraying them in a social position.

Gutsche's approach is developed further in *Six Girls: An Extended Portrait* (1974-1976). For three years, she painstakingly observed her neighbours, the Censic sisters. The closeness she was able to achieve opened a window onto the intimacy of a family and the rituals that punctuate the way women learn their social roles. From image to image, ritual to ritual, these adolescents blossom into self-reliant young women. In this narrative sequence, Gutsche goes beyond the social portrait, taking a feminist position that reveals how personal identity is created through interaction with a community.

Miller continued his exploration of architectural forms in two projects on the business district (1974-1979) and the Port of Montreal (1976-1979). In these, the documentary intent is combined with beautiful and unique architectural assemblages that are captured and enhanced by the photographic form. For Miller,

a building is a monument imbued with a community's values and history. Through photography, he defines the character of a place by delineating shapes, eliminating all superfluous details and going straight to the essence of his subject. In so doing, he brings out the harmony inherent in these assemblages and visually fixes them in time as part of the collective memory.

While the stated intent of the early period of Gutsche and Miller's work was to closely describe social conditions and to record the visual configuration of things for posterity, the ventures that followed would take them separately towards increasingly personal approaches.



Clara Gutsche
Susie St-Jacques, 1972

Série : Milton Park
Épreuve argentique

Series: Milton Park
Gelatin silver print

tion visuelle des choses a marqué les premiers travaux de Gutsche et de Miller, les projets suivants vont orienter leurs entreprises respectives vers des formulations de plus en plus personnelles.

La série *Paysages vitrés* que réalise Gutsche de 1976 à 1980 amorce l'exploration d'un monde intérieur. Les vitrines de petits commerces du centre-ville de Montréal qui composent cet ensemble constituent autant d'écrans sur lesquels se déroulent les phantasmes concoctés par les spéculations du marketing. Dans cet espace délimité par les cadres des fenêtres, les objets sont disposés pour baliser un espace théâtral où se joue le jeu de la consommation. La vitre devient une surface, tantôt réfléchissante comme un miroir, tantôt transparente comme une porte entre deux mondes. Par un savant jeu de projections, de découpes, d'accumulations et de juxtapositions, Gutsche fusionne le monde extérieur semé de produits fabriqués, de mots, d'affiches et le monde intérieur où fleurissent les ombres et les reflets, la séduction et le désir. Chaque vitrine devient un royaume bigarré gouverné par un demiurge qui tire les ficelles hors champ. Chaque image donne à voir un univers onirique régi par ses propres lois.

À mesure qu'il progresse dans son examen de l'architecture montréalaise, Miller semble se rapprocher du compagnonnage obligé de la photographie et des grands travaux d'urbanisme du XX^e siècle. Sa série de vues de chantiers de construction et de parcs de stationnement (1980-1983) emprunte la distance et l'objectivité des entreprises du Britannique Delamotte, du Français Marville ou encore du Canadien Notman qui, au siècle passé, célébrèrent les avancées du génie technologique et l'émergence du sens civique moderne. Miller dresse un relevé topographique du chaos urbain contemporain. Comme pour les vitrines de Gutsche, ses images étalent un luxe



Clara Gutsche

Latella Pharmacie Farmacia,
6807, boul. Saint-Laurent,
Montréal, Québec, 1976

Épreuve argentique

Latella Pharmacie Farmacia,
6807, St. Lawrence Boulevard,
Montréal, Québec, 1976,

Gelatin silver print

like a mirror and sometimes is transparent, like a doorway between two worlds. An imaginative play of projections, framing, accumulations and juxtapositions allows Gutsche to merge an outside world of products, words, posters, and an inner world of shadows and reflections, seduction, and desire. Each window becomes a heterogeneous kingdom ruled by a demiurge pulling the strings behind the scenes. Each image opens onto a dreamlike universe with its own laws.

As Miller progresses in his study of Montreal architecture, he appears to recall the nineteenth-century association of photography with urban development. His series of construction site and parking lot photographs (1980-83) evokes the distance and objectivity

of the work of the British photographer Delamotte, Marville from France, or the Canadian Notman, who attempted to celebrate the march of progress and civic pride. Miller's work gives us a topography of contemporary urban chaos. Like Gutsche's windows, his prints display a rich visual dissonance by projecting and framing discordant layers, accumulating and juxtaposing disparate elements. His lens scours the cacophony of forms in a city abandoned to greedy developers more interested in big money than civic pride.

In 1985-86, Gutsche and Miller together completed a commission on the



David Miller

Parc de stationnement, à l'angle des rues Hermine et Saint-Alexandre, Montréal.

Série : Chantiers de construction et parcs de stationnement. Épreuve argentique, 1981

Parking lot, Hermine and St. Alexandre Streets, Montréal

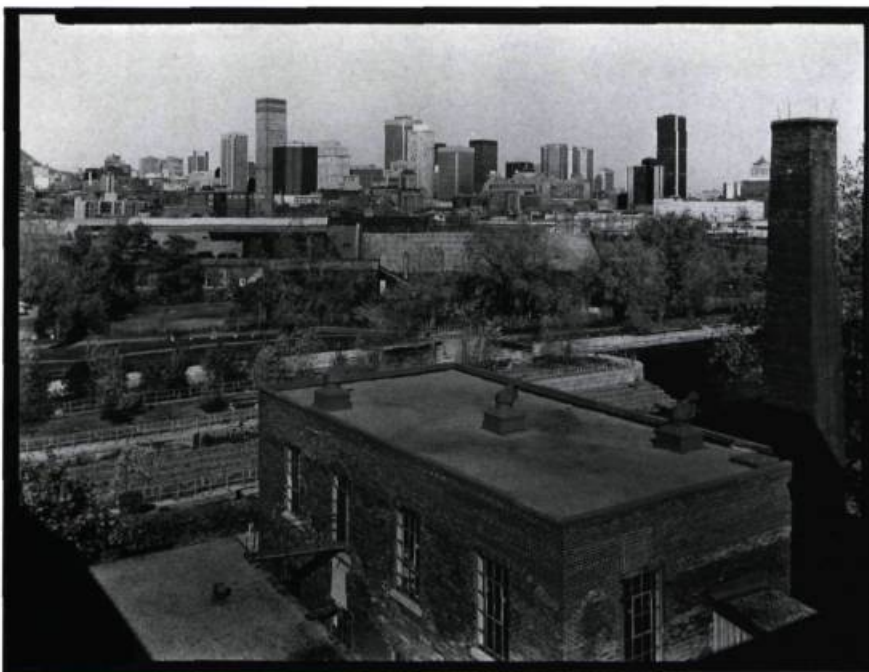
Series : Construction Sites. Gelatin silver print, 1981

de dissonances visuelles obtenues elles aussi par projection et découpe de stratifications discordantes ou par accumulation et juxtaposition d'éléments disparates. Son objectif creuse la cacophonie des formes d'une ville livrée à la cupidité de promoteurs plus soucieux de rentabilité que de sens civique.

En 1985-1986, Gutsche et Miller réalisent ensemble une commande du Centre Canadien d'Architecture sur le Canal de Lachine. Ils se divisent le travail selon leurs intérêts personnels : lui s'attache aux extérieurs, elle aux intérieurs. Miller donne libre cours à sa fascination pour les vestiges du paysage hérité de la révolution industrielle. La précision et la rigueur de sa description jointes à la complexité de l'information produisent des vues étagées où les plans se succèdent en cascade jusqu'à un horizon bouché, où les niveaux d'histoire se fondent dans un vaste ensemble indifférencié. La densité et les contrastes de ses tirages transposent l'épaisseur du paysage urbain en un espace géométrique où se jouent les formes successives et les matériaux hétéroclites.

Autant les édifices de Miller apparaissent comme des monuments compacts et inébranlables, autant les intérieurs de Gutsche traduisent un espace intériorisé aux contours fluides. Gutsche recueille les traces du passage des humains dans ces fabriques : des rouleaux de papier éparpillés sur le sol, des mannequins démembrés abandonnés dans un coin, un escabeau planté au milieu d'une pièce. Pour elle, ces constructions sont des coquilles vides hantées par l'absence des personnes qui les ont animées de leur présence besogneuse. Comme dans le théâtre onirique des vitrines, les frontières entre l'intérieur et l'extérieur sont gommées : les murs, dont la fonction est de cloisonner les espaces, sont percés de larges fenêtres d'où se déversent des cascades de lumière qui balisent ces lieux désertés. Dans ce théâtre d'objets se joue le dernier acte de la tragédie de la disparition de ce qui incarna, au siècle dernier, la prospérité.

Les portraits que Gutsche et Miller ont produits indépendamment au cours des dernières années mettent en lumière la différence irréductible de leurs approches.



David Miller

Vue en direction Nord au-delà du canal depuis le toit de l'édifice Belding-Paul

Série : Le canal Lachine. Épreuve argentique

Looking N. over canal from roof of Belding-Paul

Series: Lachine Canal. Gelatin silver print

geometric space where successive shapes and disparate materials intermingle.

Just as Miller's buildings appear as solid and compact monuments, Gutsche's interiors translate an inner space with fluid contours. In these deserted factories, Gutsche assembles evidence of human passage: rolls of paper unravelled on the floor, dismembered dummies abandoned in a corner, a stepladder standing

in the middle of a room. For her, these constructs are merely empty shells haunted by the absence of those who once inhabited them and busied themselves there. As in the dreamlike theatre of the store windows, here too the boundaries between interior and exterior are erased: walls, whose function is to separate spaces, are pierced by large windows spilling cascades of light to delimit these abandoned sites. The final act of a tragedy—the disappearance of what in the last century was prosperity incarnate—is played out in this theatre of objects.

The portraits produced independently by Gutsche and Miller over the past few years illustrate the unbridgeable difference in their approaches.

From 1983 to 1988, Gutsche took portraits of her daughter Sarah. At the outset, she placed her in an intimate setting. As the years go by, the mother watches her daughter grow, observes her friendships, and examines the unbreakable ties that bind them. Gutsche translates this intimacy into a visual vocabulary of marked contrasts, using cropping to locate the subjects



Clara Gutsche

La raffinerie de sucre Redpath, 1990

Série : Le canal Lachine. Épreuve argentique

Redpath Sugar

Series: Lachine Canal. Gelatin silver print

De 1983 à 1988, Gutsche a photographié sa fille Sarah. D'entrée de jeu, elle se situe dans un espace intime. Au fil des ans, la mère regarde grandir sa fille, l'observe dans ses rapports avec les autres, examine le lien indéfectible qui les unit. Gutsche traduit cette intimité dans un vocabulaire plastique fait de contrastes marqués, de cadrages qui situent les personnes dans leur milieu, de poses révélatrices des attitudes des sujets. Sa chronique retrouve la perspective féministe qui se faisait jour dans *Milton Park* et *Six filles* : l'apprentissage des rôles féminins. *Milton Park* situait ces rites dans un contexte social. *Six filles* examinait ces passages dans le milieu familial. Ici, Gutsche s'en tient au cadre domestique et concentre son regard sur Sarah et Noémi, sa meilleure amie : le portrait qui en résulte conjugue affection et affirmation.

De la même façon que, dans ses vues urbaines, Miller superpose les plans pour recomposer l'ensemble du paysage, dans ses portraits, il s'attache à l'architecture d'un visage, à l'ensemble des traits qui modèlent la physionomie de la personne. L'intériorité qui charpente cet édifice affleure constamment à la surface de cette façade. Le vocabulaire plastique employé par Miller épouse son propos. Le cadrage en gros plan gomme les repères spatio-temporels. L'éclairage diffus dépouille les faciès d'effets dramatiques. Jamais Miller ne recherche le trait psychologique qui cernerait la personnalité de son modèle ou l'expression qui traduirait ses états d'âme. Ses portraits sont neutres, précis, transparents mais habités par la présence de la personne. Un portrait, c'est la force intérieure imprimée sur un visage.

Au fil de plus de deux décennies, Gutsche et Miller ont élaboré des œuvres significatives marquées par une convergence de vues sur le pouvoir représentatif de la photographie, la pérennité des images, la spécificité du médium et de ses matériaux, la complémentarité des sujets. Ce même échange ininterrompu a contribué à forger des visions personnelles qui se complètent et s'enrichissent de l'individualité et de l'originalité de leurs auteurs.

Pierre Dessureault

*Conservateur associé
Musée canadien de la photographie
contemporaine, Ottawa*



Clara Gutsche

Sarah et / and Noémi, 1988

Épreuve argentique par contact / gelatin silver contact print



David Miller

Stephanie Colvey, 1990

Épreuve argentique par contact / gelatin silver contact print

within their own environment and poses that reveal their attitudes. The feminism that was beginning to appear in *Milton Park* and *Six Girls* can also be seen in this chronicle: girls learning the feminine roles. *Milton Park* placed these rites in a social context. *Six Girls* studied these passages in a family setting. Here, Gutsche restricts her world to the home, focussing on Sarah and her best friend Noémi: the resulting portrait blends affection and affirmation.

Just as Miller's architectural views superimposed planes to reconstruct the whole urban landscape, his portraits focus on facial architecture, the set of traits that determine how a person looks, where the inner structure of the edifice constantly comes to the surface. Miller's visual vocabulary goes hand in glove with his approach. His closeups eliminate spatial and temporal reference points, and the diffuse lighting removes any dramatic effects from the facial features. Miller never looks for psychological traits in the subject's personality, nor for an expression that might reveal states of mind. His portraits are neutral, clear, and precise, but they are filled by the subject's presence. A portrait is a face upon which the subject's inner strength is etched.

For more than two decades now, Gutsche and Miller have produced significant works that illustrate their consensus on the representative power of photography, the timelessness of images, the specificity of the medium and the materials it uses, and the complementarity of subjects. This uninterrupted dialogue has helped them to develop complementary personal visions that are further enhanced by the individuality and originality of each photographer.

Pierre Dessureault

*Associated curator
Canadian Museum of
Contemporary Photography,
Ottawa*

Le Musée canadien de la photographie contemporaine

Une histoire, une perspective, un lieu.

Un musée, c'est, autant qu'un ensemble d'artefacts conservés dans des collections, l'histoire d'une institution et une vision particulière d'un secteur de la création.

Le Musée canadien de la photographie contemporaine a été créé en janvier 1985 à partir du Service de la photographie de l'Office national du film du Canada. Le transfert aux Musées nationaux et l'affiliation au Musée des beaux-arts du Canada visait à perpétuer les attributions et les activités antérieures du Service.

Au fil de son histoire, le Service, mis sur pied en 1939 par le gouvernement canadien pour répondre à ses besoins dans le domaine de l'information et de la documentation, en est venu à s'intéresser à la création photographique et à la mise en valeur de celle-ci dans des publications et des expositions qui reconnaissent à la fois le caractère informatif et le potentiel artistique du médium. Au fil des ans, ses collections se sont développées selon ces deux axes complémentaires. Prenant la relève, le MCPC continue de conserver, d'interpréter et de communiquer la diversité des pratiques d'un médium qui sert autant à l'exploration des réalités sociales, historiques ou psychologiques qu'à la conception de formes artistiques.

Au moment de la création du MCPC, ses collections comprenaient plus de cent cinquante-six mille négatifs, diapositives, épreuves, films fixes, diaporamas, œuvres multimédia, installations et autres formes d'expression artistique et de documentation visuelle relevant de la photographie. Au terme de sa première décennie d'existence, plus de trois mille œuvres se sont ajoutées par le biais d'acquisitions, de dons et de commandes.

L'établissement du MCPC dans ses locaux du centre-ville d'Ottawa, au printemps 1992, lui a donné un lieu où mettre en valeur ses collections dans un programme d'expositions temporaires où les collectifs rassemblés autour d'un thème voisinent les monographies constituées à partir de projets personnels et les rétrospectives consacrées à la production d'un artiste. Une fois présentées à Ottawa, bon nombre de ces expositions circulent au Canada et à l'étranger, offrant la possibilité à d'autres institutions et à d'autres publics de connaître la pluralité de la création photographique actuelle et la richesse du fonds du MCPC.

Pierre Dessureault

Canadian Museum of Contemporary Photography

A history, a perspective, a place

A museum is not only the sum of the objects in its collections but the history of an institution and a perspective on a particular area of creative expression.

The Canadian Museum of Contemporary Photography, formerly the Still Photography Division of the National Film Board of Canada, was established in January 1985. Its transfer to the National Museums Corporation and its affiliation with the National Gallery of Canada perpetuated the mandate and programmes of the Division.

The Division was set up by the Canadian government in 1939 to meet its information and documentary needs. Through its history it consolidated its interest in photographic production and its dissemination through publications and exhibitions, recognizing both the informational aspect and the artistic potential of the medium. Over the years, the collection developed along two complementary lines. As the Division's successor, the CMCP continues to collect, preserve, and communicate the diverse practices of a medium which explores both social, historical, and psychological reality and artistic expression.

At the time the CMCP was created, its collection included more than 156,000 photographs, transparencies, negatives, books, filmstrips, audio-visual presentations, mixed media works, assemblages and installation pieces, video art, and other types of art and information media based on photography. At the end of its first decade, more than 3,000 works have been added through purchase, gift, and commission.

The establishment of the CMCP in its new home in downtown Ottawa in the spring of 1992 provided a space where the collection could be showcased in a programme of temporary exhibitions, where works organized within a specific theme could be displayed alongside monographs based on personal projects and retrospectives dedicated to the work of a particular artist. After showing in Ottawa, many of the exhibitions travel throughout Canada and abroad, providing other institutions and publics the opportunity to appreciate the multiplicity of current photographic expression and the wealth of the CMCP's holdings.

Pierre Dessureault

Présence de la photographie
dans la
collection du

Presence
of
Photography
in
the

**musée
du
québec**

Collection

C'est au début de l'année 1994 que la décision a été prise de créer un secteur spécifique pour la photographie au Musée du Québec. Plusieurs raisons ont milité en faveur d'une telle politique. D'abord le projet s'inscrit naturellement dans le programme de développement de l'institution qui agit comme conservateur du patrimoine artistique et stimulant de la création artistique au Québec; ensuite, parce qu'il était légitime de reconnaître que la photographie est un langage visuel et, surtout, une voie originale de la création. Cette décision s'est imposée finalement en considérant que le musée d'art est probablement le meilleur contexte de présentation et d'évaluation que l'on puisse donner à la photographie.

Il ne faut pas croire que le Musée du Québec ne s'est pas intéressé à la photographie dans le passé. L'institution a organisé et présenté diverses expositions et procédé, également, à un certain nombre d'acquisitions. L'histoire de la constitution de cette petite collection remonte au début des années 1950 alors que Gérard Morisset dirige l'institution. Intéressé par l'histoire et les origines de la photographie au Québec, le célèbre historien de l'art effectue plusieurs travaux de recherche sur les premiers photographes et publie l'une des premières études sur le sujet dans la *Revue populaire* en 1951. Il faut encore souligner que, l'année suivante, il expose des œuvres originales de Samuel McLaughlin, de William Notman, de George William Ellison, de Livernois et de Pinsonnault dans l'importante *Exposition rétrospective de l'art au Canada français*. Ces réalisations sont à l'origine de la redécouverte de la photographie au Québec et entraînent les premières acquisitions faites par le Musée. Ces vieux clichés sont pour Gérard Morisset une source inépuisable d'information pour l'étude et la conservation de l'architecture ancienne. Mais il prend soin d'insister sur les qualités artistiques de ces images dont il définit les caractéristiques formelles et stylistiques.

Serge Clément
Montréal quelque part
1992-93
Épreuve à la gélatine argentique /
Gelatin silver prints
50,8 x 61 cm
Collection Musée du Québec



In early 1994, the Musée du Québec decided to create a sector devoted specifically to photography. A number of reasons sparked the adoption of this policy. First, the project fits naturally into its development program in its role of curator of our artistic heritage and force that drives artistic creation in Quebec. Second, it can legitimately be asserted that photography is a visual language and, especially, an original creative process. Third, this decision was based on the fact that art galleries are quite probably the best context for the display and evaluation of photographic works.

The Musée du Québec's interest in photography dates back a long way. In past years, the institution has organized and presented various exhibitions, and also acquired many photographic works. The history of this modest collection can be traced back to the early 1950s, when Gérard Morisset was the Musée's director. Fascinated by the history and origins of photography in Quebec, this renowned art historian conducted in-depth research on early photographers and published one of the first studies on this topic in *Revue populaire* in 1951. The following year, he exhibited original works by Samuel McLaughlin, William Notman, George William Ellison, the Livernois family, and Pinsonnault in the landmark *Exposition rétrospective de l'art au Canada français*. These achievements led to a rediscovery of photography in Quebec and the Musée's first acquisitions. For Gérard Morisset, these early snapshots represented an inexhaustible source of information for the study and conservation of early architecture, but he was careful to stress the



Au début des années 1970, la photographie, tout comme l'estampe, connaît un essor remarquable. Ces œuvres dites plus démocratiques connaissent une large diffusion à cause de leur existence sous forme de multiples. Reconnu comme un moyen de création artistique, son développement est, aujourd'hui, relié à celui des autres arts. La photographie côtoie les autres médias dans les expositions. Dernièrement, le Musée du Québec a effectué plusieurs acquisitions lors de certaines de ces manifestations. Ainsi lors de l'exposition *Un archipel de désirs* en 1991, l'institution se porte acquéreur de deux œuvres devenues célèbres : *La Fêlure, au chœur des corps* (1990), de Geneviève Cadieux, et *Generic Man* (1989), de Jana Sterbak. Mais le nombre d'œuvres ne dépassera pas deux cents pièces dans la collection. Par contre, le Musée acquiert par le biais de la collection Prêt d'œuvres d'art près de deux cents trente-quatre pièces photographiques contemporaines en un peu plus de dix ans.

La décision du Musée du Québec de rassembler une collection de photographies s'applique à la production et à la pratique au Québec depuis les origines jusqu'à nos jours et la diversité de son utilisation. Le projet institutionnel a pour ambition de constituer une collection qui puisse permettre de comprendre le dé-

**Frederick Simpson
Coburn**

Carlotta dansant

1938
Épreuve à la gélatine argentique/
Gelatin silver prints
25,3 x 20,3 cm
Collection Musée du Québec
95.284

artistique qualité de ces images while defining their formal and stylistic characteristics.

In the early 1970s, photography, like printmaking, enjoyed a remarkable surge in popularity. These works, which were termed more democratic, could be widely disseminated since they existed in multiple proofs. Recognized as a means of artistic creation, the development of photography is, today, linked to that of the other arts. Photography is now displayed alongside other media in exhibitions. Recently, the Musée du Québec acquired works for such events. For example, for the exhibition *Un archipel de désirs*, presented in 1991, the institution acquired two works which have since achieved renown: *La Fêlure au chœur des corps* (1990) by Geneviève Cadieux, and *Generic Man* (1989) by Jana Sterbak. The Musée's photography collection remains modest, with no more than 200 works; however, through its Prêt d'œuvres d'art collection, it has acquired an additional 234 photographic works over the past ten years.

The Musée du Québec's decision to create this collection was made with a view to underlining the practice, production, and diverse uses of photography in Quebec from early times to the present. The aim of this institutional project is to amass a body of work



Charles Gagnon

Table de matière III

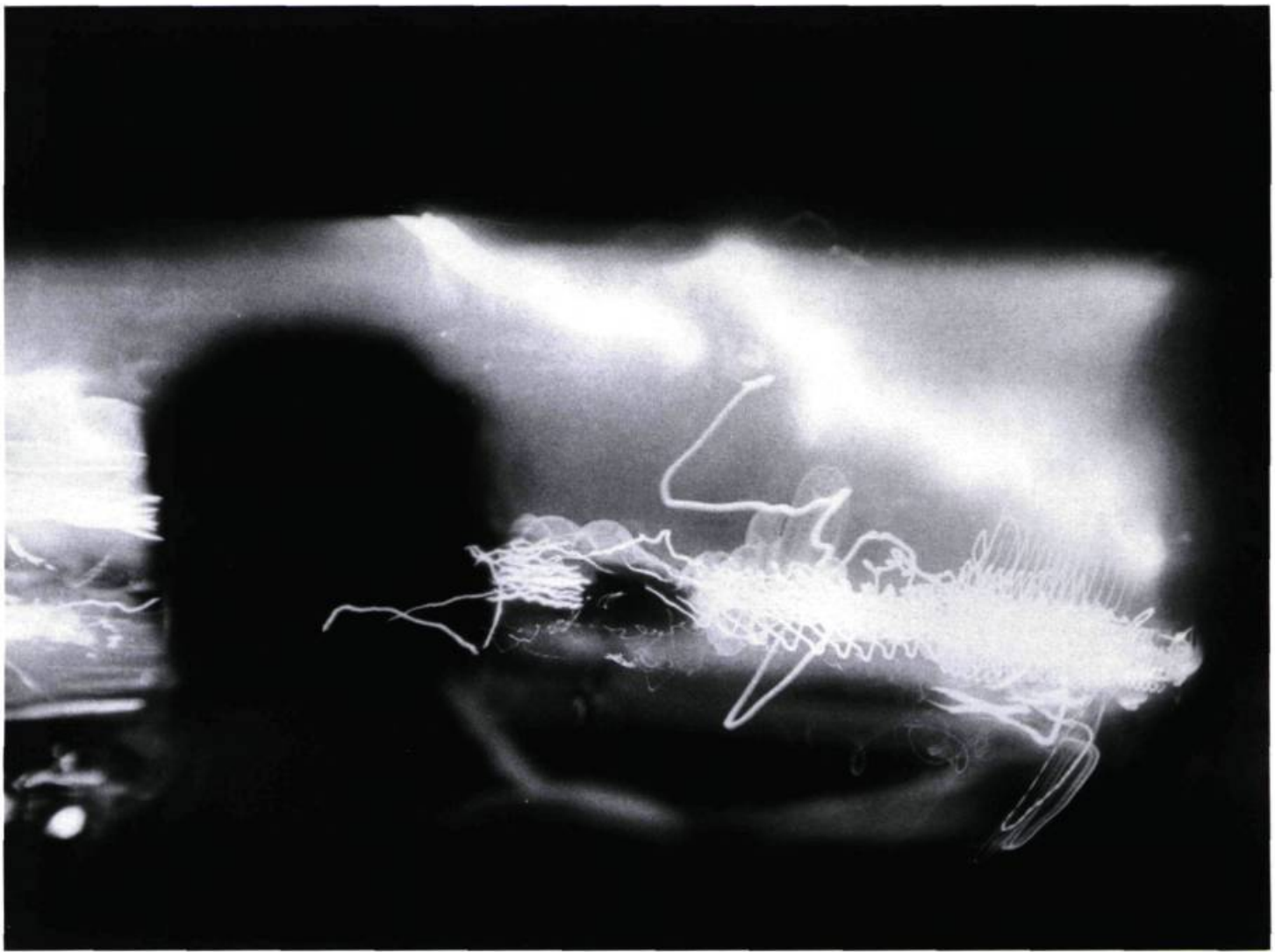
Table of contents III

1993

Épreuves à la gélatine argentine/Gelatin silver prints
2 photographies/photographs, 40,4 x 50,3 cm chacune/each

94.13





veloppement historique de la photographie au Québec, d'en saisir les caractéristiques et d'apprécier ce qu'elle a par elle-même apportée aux autres disciplines.

L'exposition *Présence de la photographie dans la collection du Musée du Québec* présente des œuvres du XX^e siècle surtout contemporaines. Plusieurs ont été sélectionnées parmi la centaine d'œuvres que le Musée du Québec vient d'acquérir. Le visiteur y découvrira des compositions inédites dont celles créées, par exemple, par le peintre Frederick Simpson Coburn en 1938 montrant Carlotta dansant sur une plate-forme dans différentes poses sur un fond de ciel. Les œuvres de Jauran — l'un des principaux animateurs de la peinture non figurative à Montréal durant les années 1950 — par leur caractère expérimental, sont à l'origine de la création d'un langage spécifique à la photographie au Québec. Plusieurs autres œuvres réalisées au cours des décennies suivantes, comme *Is Politics Art?* (1975), de Robert Walker, et *Séquence de la mer (Île de Wight)* (1984-85), de Richard Baillargeon, continuent l'exploration pénétrante de la photographie au XX^e siècle.

Claude Thibault
Conservateur de la photographie
Musée du Québec

Jauran
 (Rodolphe de Repentigny)

Sans titre
 1956
 Épreuve à la gélatine argentique/
 Gelatin silver prints
 19,2 x 25,3 cm
 Collection Musée du Québec
 93.351

that will enable viewers to understand the historical development of photography in Quebec, discern its characteristics, and fully realize all that this art form brought to other disciplines.

The exhibition *Présence de la photographie dans la collection du Musée du Québec* presents mainly contemporary twentieth-century works. Many were selected from among the hundred-odd works the Musée du Québec has recently acquired. Visitors will discover never-before-seen compositions, including those by artist Frederick Simpson Coburn in 1938 that portray Carlotta dancing on a platform, striking various poses with the sky as a backdrop. The works of Jauran—one of the main practitioners of non-figurative painting in Montreal in the 1950s—are at the root of the creation of a vocabulary specific to photography in Quebec. Several other works produced during subsequent decades, including *Is Politics Art?* (1975) by Robert Walker and *Séquence de la mer (Île de Wight)* (1984-85) by Richard Baillargeon, carry on this in-depth exploration of photography in the twentieth century.

Claude Thibault
Curator of Photography
Musée du Québec

Liste des œuvres exposées

List of Works Exhibited

Dieter Appelt

Niemegk (Allemagne/Germany), 1935
Vit et travaille à Berlin
Lives and works in Berlin

Études pour Tableau espace
[Studies for Space Tableau], 1989-1990
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
71 x 140 cm
10 photographies/photographs,
35,5 x 28 cm chacune/each
Don de l'artiste/Gift of the artist, 1995
95.376

Benoît Aquin

Montréal, 1963

De la série *Haiti chérie*, 1989-1991
[From the series *Haiti, My Beloved*]
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
6 photographies/photographs,
50,8 x 60,6 cm chacune/each
Tirage de/Printed in 1994
94.171

Richard Baillargeon

Lévis, 1949

Séquence de la mer Île de Wight
[Sea Sequence "Isle of Wight"],
1984-1985
du corpus/from the series
Transit commedia
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
40,3 x 344,6 cm
7 photographies/photographs,
40,3 x 49,7 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1995
95.373

Pierre Boogaerts

Bruxelles, 1946

Synthétisation du ciel
[Synthetization of the Sky], 1973-1977
Épreuves à développement chromogène
Dye coupler prints (Kodacolor)
21 photographies/photographs,
35,5 x 27,7 cm, 35,6 x 83,8 cm,
28,2 x 81,6 cm
Don de M./Gift of Mr. Paul Mailhot,
Montréal, 1988
88.37 - 88.44

Geneviève Cadieux

Montréal, 1955

La Fêlure, au cœur des corps
[The Crack, in the Chair of Bodies], 1990
Épreuves à développement chromogène
Dye coupler prints
225 x 658,5 cm
Acquis en/Acquired in 1991
91.02

Serge Clément

Valleyfield, 1950

Montréal quelque part
[Somewhere in Montréal], 1992-1993
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
14 photographies/photographs,
50,8 x 61 cm, 61,3 x 122,4 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.354 - 95.366

Frederick Simpson Coburn

Melbourne (Québec), 1871-1960

Carlotta, 1938
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
8 photographies/photographs,
25,3 x 20,3 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1995
95.246, 95.247, 95.253, 95.260, 95.261,
95.265, 95.272, 95.284

Sorel Cohen

Montréal, 1936

Cold Harbour #1, 1993
[(Refuge de solitude # 1)]
Épreuve à développement chromogène
Dye coupler print (Ektacolor)
139 x 174 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.368

Cold Harbour #4, 1993
[(Refuge de solitude # 4)]
Épreuve à développement chromogène
Dye coupler print (Ektacolor)
102 x 84 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.369

Cold Harbour (Untitled), 1993
[(Refuge de solitude (Sans titre))]
Épreuve à développement chromogène
Dye coupler print (Ektacolor)
63,5 x 53 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.370

Charles Gagnon

Montréal, 1934

Table de matière II
[Table of Contents II], 1993
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
2 photographies/photographs,
40,4 x 50,3 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1994
94.12

Table de matière III
[Table of Contents III], 1993
Épreuves à la gélatine argentique
Gelatin silver prints
2 photographies/photographs,
40,4 x 50,3 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1994
94.13

Geoffrey James

St. Asaph, Pays de Galles/Wales,
R.-U./U.K., 1942

Black Lake, 1993
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
71 x 89 cm
Acquis en/Acquired in 1994
94.266

Black Lake, 1993
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
71 x 89 cm
Acquis en/Acquired in 1994
94.267

Jauran

(Rodolphe de Repentigny)
Montréal, 1926 - Banff (Alberta), 1959

Sans titre/[Untitled],
vers/about 1953-1954
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,3 x 20,2 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.342

Diagramme 4, vers 1954
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,3 x 20,1 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.340

Sans titre/[Untitled], 1954
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
19,2 x 25,3 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.351

Sans titre/[Untitled], 1954
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
16,6 x 25,4 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.344

Sans titre/[Untitled],
vers about 1954-1955
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,3 x 20,2 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.341

Sans titre/[Untitled], 1956
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,3 x 20,2 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.348

Sans titre/[Untitled], 1956
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,3 x 20,2 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.349

Sans titre/[Untitled], 1956
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,3 x 20,2 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.350

Diagramme 5, 1957
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
35,5 x 55,7 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.346

Diagramme 5, 1957
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
25,4 x 20,2 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.347

Louis Lussier

Montréal, 1960

Sans titre/[Untitled], 1991
de la série/from the series
Testimonial Fabuleux
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
173 x 128 cm
Acquis en/Acquired in 1995
95.371

Roberto Pellegrinuzzi

Montréal, 1958

Le chasseur d'images (feuilles)
[The Hunter of Images (leaves)], 1990
Épreuves à la gélatine argentique, virées
Gelatin silver prints, toned
Installation, 312,3 x 210 x 104,5 cm
76 photographies encadrées
photographs framed
39 x 31,3 x 5 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1990
90.278

Serge Tousignant

Montréal, 1942

L'intangible motif
[The intangible motif], 1987
Épreuve à développement chromogène
Dye coupler print (Ektacolor)
130 x 127 cm
Acquis par la Collection Prêt d'œuvres
d'art en 1990 et transféré à la collection
permanente en 1994
Acquired by the Collection Prêt d'œuvres
d'art in 1990 and transferred to the collec-
tion permanente in 1994
94.236

Bill Vazan

Toronto, 1933

Deux niveaux, Québec
[Two Levels, Québec], 1978
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
198,2 x 198,2 cm
24 photographies/photographs,
25,2 x 35,4 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1980
80.63

Robert Walker

Montréal, 1945

Is Politics Art?
[La politique est-elle un art ?], 1975
Épreuve à la gélatine argentique
Gelatin silver print
152 x 254 cm
15 photographies/photographs,
51 x 51 cm chacune/each
Acquis en/Acquired in 1995
95.353

le jeu du temps

Une réflexion de
Jean-Claude Lemagny

Le conservateur des photographies est un être d'une espèce particulière. La peinture, la sculpture, la gravure sont des arts reconnus, respectés en tant que tels, même par ceux qui n'en ont aucune connaissance; ils font partie de la culture. La photographie ne l'est pas, du moins pas encore tout à fait.

Le conservateur des peintures n'a pas à faire reconnaître la peinture comme un art, et quelque chose des objets confiés à sa garde rejaillit sur sa personne. Mais le conservateur des photographies doit commencer par faire entrer la photographie dans la culture. Il doit d'abord justifier l'objet de son travail et en le justifiant il se justifie lui-même. Tout son travail consiste en somme à régulariser sa propre situation.

Pour ma part, je suis conservateur au Cabinet des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France; j'y suis chargé des collections de photographies du XX^e siècle. Les photographies du XIX^e siècle sont confiées à un autre conservateur : Bernard Marbot.

Pour comprendre notre politique envers la photographie il faut remonter aux origines du Cabinet des Estampes, fondé au XVII^e siècle par Louis XIV pour conserver les gravures au sein de la Bibliothèque royale, comme on y conservait déjà les livres. À partir du moment où une technique (l'imprimerie) permet la multiplication d'un objet culturel (le livre, l'image gravée), il est possible d'en déposer un ou quelques exemplaires dans les collections publiques sans ruiner le producteur (l'artiste, l'éditeur, l'imprimeur), afin de conserver des documents historiques et artistiques au profit de tous.

C'est ainsi qu'au début du XVI^e siècle, le roi François I^{er} institua le dépôt légal des livres, et qu'au XVII^e siècle y fut ajouté le dépôt légal des gravures. Quant aux photographies, elles ont commencé à entrer au Cabinet des Estampes dès 1851. En effet, c'est à cette date que les photographes français ont commencé à utiliser couramment le négatif et ont pu commencer à multiplier les épreuves, et donc à en donner.

Au-delà du collectionneur, on découvre par ce texte de Jean-Claude Lemagny le sens de l'humour et l'indépendance d'esprit d'un homme qui a su jumeler une approche théorique articulée à sa politique de collection tout en privilégiant la continuité, élément essentiel et trop souvent négligé.

Marcel Blouin

Jusqu'à le daguerréotype, exemplaire unique, ne permettait pas le dépôt. Un dépôt spontané et non obligatoire a donc précédé le dépôt rendu obligatoire par la loi seulement en 1943.

Mais ce dépôt légal ne concerne évidemment que les Français. Or, une grande collection comme la nôtre se doit d'être internationale. Si elle ne l'était pas les photographes eux-mêmes n'auraient pas envie d'y déposer. C'est pourquoi j'entretiens des relations amicales avec beaucoup de photographes étrangers auxquels j'écris ou qui viennent me voir. Je leur demande de faire des dons afin de ne pas trop creuser une différence injuste avec les Français. Mais, dans le cadre d'un budget très étroit, je peux aussi faire quelques achats.

Ce rôle de collecte et d'accueil des œuvres afin d'enrichir nos collections n'est pas passif. Le conservateur, qui s'attend à seulement recevoir et écouter, s'aperçoit bientôt qu'on lui demande de donner un avis. Il n'y aurait pire injure pour le photographe que de rester muet et indifférent devant son travail. Or, il faut séduire et persuader.

En effet, malgré les textes légaux, le dépôt, théoriquement obligatoire (en France), ne peut se réaliser que partiellement et seulement par des rencontres amicales. Ici, la loi n'est rien, la persuasion est tout. Certains conservateurs, jadis, avaient bien essayé d'envoyer des lettres circulaires. Elles ont toutes fini au panier. C'était la meilleure façon de ne jamais voir personne. La seule manière efficace est de procéder par rencontres individuelles et sur rendez-vous.

Certains photographes connaissent le chemin, d'autres s'égarer et ne parviennent jusqu'à moi qu'après une longue exploration de la maison. L'itinéraire est compliqué, parfois semé d'embûches lorsque des travaux sont en cours. Chaque fois que c'est nécessaire je vais accueillir le nouveau visiteur à la grande entrée. J'introduis le nouvel arrivé dans mon bureau, encombré de piles instables. Lorsqu'il a la gentillesse de venir en famille, la panique me prend car c'est tout juste si j'arrive à sauver deux chaises. Le visiteur me

tend son paquet de photos à bout de bras, avec déception et appréhension, comme on tend une cacahuète, au zoo, vers la trompe de l'éléphant. Il s'attend à ce que je m'en empare pour y jeter un œil à toute vitesse, de biais, en les faisant rouler sous mon pouce, comme il a vu faire dans certaines galeries, certaines agences et autres lieux.

Je le calme, je lui dis de remettre ses photos dans son sac, et que nous allons parler un peu afin de mieux faire connaissance. Je l'interroge sur ses débuts en photographie, sur ses goûts, sur ses projets. De sorte que je vois déjà un certain profil de sa personnalité se dessiner. Évidemment, si le visiteur me parle de Kertesz, ou de Walker Evans, ou de Bill Brandt, etc., c'est un bon point pour lui. J'admets d'ailleurs très bien qu'on me réponde : « Mes photographes préférés ? Kafka, Charlie Parker, Schöuberg, Duchamp, Rembrandt... » ou tout autre de ce genre. C'est même plutôt bon signe.

Le moment est venu de regarder les photos. Alors que souvent le photographe se prépare déjà à plier bagages, je le rappelle à sa première intention. Et comme il s'apprête à poser ses épreuves sur mes genoux, seul espace libre, je lui dis de me suivre dans la pièce à côté où se trouvent de grandes tables pour s'y déployer à l'aise.

L'avouerais-je ? Voir la première photo, même la tête en bas, sur le dessus de la pile, me suffit pour me faire une opinion motivée. Néanmoins, je regarde tout attentivement, mais sans rien dire. Parfois je sens que le silence commence à peser, alors je pose une ou deux questions imbéciles, du genre : « Vous avez fait ça en vacances ? » ou « De quel appareil vous servez-vous ? » Si les impondérables me transmettent la colère intérieure de mon interlocuteur, qui me prend pour un débile, je pense de mon côté que c'est pour lui bon signe.

Furieux, déçu ou résigné, ou tout de même heureux que quelqu'un ait bien voulu jeter un œil sur sa progéniture, le photographe s'apprête alors, bien souvent, à remballer et à prendre congé. Mais je l'arrête : « Nous allons les revoir » lui dis-je. Et alors je commente les photos en m'efforçant, cette fois, de dire des choses intelligentes.

La difficulté est d'estimer un travail par rapport à lui-même; non par rapport à des modèles, à des doctrines ou à des tendances toutes faites. Pas de codes, pas de « paradigmes », pas de grille, ces fléaux de notre temps. Ne pas *communiquer* : se mettre en face, puis se couler dans le mouvement des formes qui sont là devant, concrètes, objectives et vivantes. Elles sont comme elles sont et pourtant, plus ou moins selon le cas, elles ne sont encore qu'un appel, un effort vers ce qu'elles devraient être. Mais cela ne peut se ressentir qu'en prenant intensément conscience de ce qu'elles sont, et ne pas s'enfuir à côté pour des considérations psychologiques, politiques, morales, ou je ne sais quoi, qui ne sont que vieux trucs pour s'échapper de l'essentiel en se réfugiant dans les mots inutiles, s'insinuer dans cette distance invisible qui sépare l'œuvre de sa propre incarnation qu'elle est pourtant, mystérieusement déjà. Ainsi bavardons-nous. Mais déjà je vois se profiler le nez inquiet du suivant dans l'entrebâillement de la porte. J'imagine ce suivant, plus timide, prostré depuis une demi-heure sur une chaise de la salle de lecture.

Mais il devient dur de se quitter. Mon visiteur, devenu aussi décontracté qu'il l'était peu au début, me

parle de son art, de sa vie, de ses espoirs, voire de ses amours. Il est lancé. Il n'en finit plus. Je l'aide à réenfourner ses photos, je l'oriente vers la sortie par petites tapes amicales mais précises. Moi aussi je voudrais rester avec lui mais il faut passer au suivant. Que le choix d'un certain nombre d'images à entrer dans nos collections se fasse par le photographe, par moi ou d'un commun accord une chose est sûre : il faut choisir.

Cela tient à la nature même de la création photographique : poser un choix. Souvent, le photographe qui assume son choix au début (à la prise de vue, sur la planche de contact, au virage) ne va pas jusqu'au bout de ce choix parce qu'il n'a pas totalement conscience de sa liberté de créateur. Cette timidité est inséparable de l'infériorité culturelle où est tenue la photographie. Le photographe est arrêté sur son chemin vers la lucidité, et il n'ose pas me montrer que ce qui est définitif. C'est alors que le regard d'un autre, en répartissant devant lui ses œuvres par tendances et par degrés d'aboutissement, peut l'éclairer. Et je suis heureux d'entendre parfois certains photographes s'exclamer : « Moi aussi je préfère celles-ci. Mais je n'osais pas les montrer, je craignais qu'on se moque de moi. »

Une autre récompense du conservateur est de voir certains photographes — en général parmi les meilleurs — lui donner régulièrement un petit nombre de photos pour les collections en disant : « Voici ce que je pense être valable dans ce que j'ai fait depuis un certain temps. » Ce geste est encore de l'art, il fait partie intégrante de la démarche créatrice d'un auteur, il donne réalité définitive à sa création, il est un aboutissement.

C'est alors que le dépôt légal prend son véritable sens. Dans une grande collection publique comme la nôtre, l'achat et le don sont les deux faces d'un même geste symbolique pour la défense de la photographie créatrice. L'achat pour montrer que la photographie, comme œuvre d'art, peut mériter ce prix. Le don pour montrer que la photographie, comme œuvre d'art, entre désormais dans le patrimoine commun, gratuit et désintéressé, dans le Musée imaginaire de notre culture. Le conservateur doit faire comprendre que les problèmes de la profession n'ont rien à voir avec ceux de la promotion de la photo comme création. Un artiste n'est ni un amateur ni un professionnel, même si aux yeux de la société il est toujours l'un ou l'autre. Il n'est pas un amateur car il met toute sa vie dans sa création, il n'est pas un professionnel car il ne soumet sa création à aucune règle préalable.

Les photographes artistes ne respecteront nos collections que s'ils savent que ce qui y entre fait l'objet d'un choix sévère. Mais comment choisir ? Pour cela nous héritons d'une tradition mais nous avons dû aussi décider d'une évolution.

Dès le XVII^e siècle, les conservateurs des estampes se sont fréquemment trouvés devant plusieurs épreuves d'une même gravure. Ils ont donc décidé de créer plusieurs séries, d'une part des séries par artiste, d'autre part des séries par sujet. Ainsi le Cabinet des Estampes est-il devenu à la fois un musée et un centre de documentation. Pour nous, ces deux aspects fondamentaux sont également importants.

Les principales séries par sujets sont les portraits, l'histoire, les paysages, les costumes. Pour la gravure, la règle s'établit de servir en priorité les séries par artistes et seulement après les séries par sujets s'il y avait des épreuves supplémentaires d'une même image. Mais les

photographies ne furent longtemps considérées que comme des documents et mises dans les séries par sujets. Ce n'est qu'à partir des années 1940 que les conservateurs commencèrent à regrouper les photos sous le nom de leur auteur. Et aujourd'hui presque toutes les photos que je fais entrer sont classées sous le nom de leur auteur, comme son œuvre, sauf volonté expresse de celui-ci de vouloir enrichir une série sujet. L'utilisation de l'informatique dans le catalogage des images nous permettra désormais de surmonter cette coupure entre séries par sujets et séries par artistes. On pourra demain interroger la mémoire informatique aussi bien à partir du nom d'un auteur qu'à partir d'un sujet recherché.

Mais la présence des séries-sujets a une grande vertu : celle de maintenir notre esprit ouvert à la photographie toute entière, de ne pas nous contenter d'un point de vue strictement esthétique. Ainsi des œuvres conservées pour leur valeur documentaire peuvent être ressenties plus tard comme des œuvres d'art. L'essentiel est de les avoir sauvées. Et c'est là le légitime enracinement de la photographie au Cabinet des Estampes : comme la gravure le fut longtemps, la photographie est à la fois art et document. Elle n'est pas seulement objet de musée mais tient un rôle social considérable qui est lui-même indissociable de sa nature artistique.

En un sens il ne faudrait jamais choisir. C'est la peinture toute entière qui est un art, pas seulement la bonne. Si on ne collectionne que les œuvres photographiques qui sont des réussites esthétiques exceptionnelles on n'aura rien prouvé pour la photographie en général. La prise de conscience de la peinture comme création ne s'est pleinement accomplie que lorsqu'on a recueilli dans les musées les peintures naïves, celle des enfants, celle des fous. Et récemment j'ai été heureux d'accueillir dans nos collections des photos ratées d'amateur.

Mais, dans un autre sens, on ne choisit jamais assez. Toute l'histoire de l'art nous montre que plus un art progresse plus on s'aperçoit que les vraiment grands artistes y furent rares. En photographie, le processus n'en est qu'à ses débuts. Pour y aider, il faut à la fois choisir peu d'images et en confronter beaucoup. Au conservateur d'y arriver.

Devant cette contradiction le conservateur n'a qu'un recours : c'est l'Histoire. Si la photographie est création c'est parce qu'il y a une histoire de la création photographique. Et c'est alors que le conservateur ne peut se substituer au créateur. Si les photos de famille peuvent être regardées comme de l'art ce n'est pas parce qu'un théoricien en aura décidé ainsi. C'est parce que certains artistes, peu nombreux, par leur travail d'artiste, et par leurs œuvres concrètes, auront fait accéder ces images de famille à la sphère de création.

Pour le conservateur, l'éclectisme et l'impartialité sont des devoirs, mais ce ne sont certainement pas des buts. Le but auquel il faut parvenir c'est d'être au contraire très exclusif et très partial. Si je me dois d'être éclectique et impartial c'est parce que c'est là le seul chemin honnête que je peux suivre, la seule méthode efficace sur laquelle je peux m'appuyer pour parvenir à mon but. Et ce but est de savoir ce qui, à un moment de l'histoire de la photographie, est important ou ne l'est pas.

En dernière analyse le principal n'est pas tellement d'alimenter l'histoire de l'art que d'étendre et

diversifier le champ du musée imaginaire. Une œuvre d'art est une chose que nous abordons en évaluant sa plus ou moins grande qualité de présence. Elle ne peut être pour nous, qu'à travers le jugement esthétique. Ce jugement n'est ni une simple sensation directe ni une construction purement conceptuelle. Il exige un retour de l'esprit sur lui-même, qui s'assume en tant que posant un jugement de beauté.

Le Musée imaginaire est le champ universel où s'exercent ces jugements. Si l'œuvre d'art est totalement isolée, erratique, il n'y a pas d'évaluation possible. Les jugements ne peuvent se constituer que par comparaisons, rencontres, confrontations entre les œuvres. Dans le Musée imaginaire, les œuvres n'ont plus entre elles de hiérarchies dues à l'époque, au peuple, à la technique, ni même aux intentions de leurs auteurs. Seule la dimension artistique devient la mesure de leur comparaison. Le Musée imaginaire est tout le contraire d'un éclectisme. En lui, la multiplicité et la diversité des œuvres creusent entre elles des distances esthétiques qui ne doivent rien aux inégalités issues de la géographie et de l'histoire.

Pour mieux affiner cette notion de Musée imaginaire il faut l'opposer à l'histoire de l'art. L'histoire de l'art est une somme de connaissances. Elle est de l'ordre du savoir. Le Musée imaginaire est l'ensemble des œuvres diverses qui donnent prise à notre sensibilité. Il est de l'ordre du sentir, de l'esthétique au sens étymologique.

Dans l'histoire de l'art règnent les relations explicatives, par causes et par effets, car l'histoire décrit et explique. Dans le Musée imaginaire règnent les comparaisons de valeurs, en dehors de tout déterminisme. Car l'œuvre d'art introduit une qualité nouvelle dans le monde.

Dans l'histoire de l'art, le lieu de naissance, l'époque de chaque œuvre sont des données fondamentales qui permettent d'établir le sens des explications par causes et par effets. Et ces considérations topographiques, chronologiques sont inséparables d'autres : psychologiques, politiques, économiques, sociologiques qui enserrent les œuvres d'un réseau de rapports issus de régions extérieures à l'art lui-même. Le mouvement de pensée va ici de l'extérieur de l'art vers l'art, pour l'expliquer.

Dans le Musée imaginaire, dans le champ esthétique, où les œuvres d'art se trouvent entre elles en tant qu'œuvres d'art, on voit se dissoudre ou se confondre des notions ou des antinomies qui sont ailleurs très utiles et opératoires.

Ainsi du subjectif et de l'objectif, qui ne s'opposent plus mais se renforcent.

Ainsi de la forme et du contenu, car le contenu devient désormais la forme elle-même.

Ainsi de l'utile et de l'inutile, qui sont dépassés par une utilité supérieure qui n'est pas conditionnée mais qui conditionne.

Ainsi la communication, qui n'a plus rien à faire, car il ne s'agit plus que de face à face.

Ainsi du sens, qui n'a plus là de place et la cède à la présence.

Ainsi du lisible, et même du visible qui s'effacent devant le visuel.

Ainsi du passé et du futur, qui ne coulent plus de l'un vers l'autre, comme en histoire, remplacés qu'ils sont par un perpétuel retour à l'origine.

Dans le Musée imaginaire ne règne que la pure matérialité des œuvres, qui se suffisent à elles-mêmes, mais sont engagées dans un dialogue qui ne doit rien aux circonstances historiques. En lui les comparaisons, les influences viennent de l'intérieur de l'art lui-même, et en tant que phénomènes purement esthétiques, sans se soucier des conditions extérieures.

Quelle est la situation de la photographie face à ce Musée imaginaire où le conservateur a pour mission de la faire entrer ? L'art des primitifs, l'art naïf, l'art des enfants, celui des fous sont entrés au Musée imaginaire. La photographie serait-elle pour celui-ci un dernier cap à franchir ?

Art semi-cultivé, la photographie se rattache encore aux arts involontaires, comme celui des enfants ou celui des fous, dans la mesure où elle est une trace et non pas un tracé, une empreinte et non pas un dessin, un indice et non pas du tout un signe, et que, par là, elle s'apparente aux œuvres laissées par ceux dont la conscience ne s'est pas encore développée ou a sombré dans l'aliénation.

Ainsi la photographie entre-t-elle dans le Musée imaginaire sous l'impulsion d'une dialectique tendue entre deux pôles.

D'une part, la photographie comme art naïf, folklorique, appartenant à la sous-culture, d'autre part, la photographie comme art savant entre tous car il demande une préméditation cérébrale, une sûreté dans l'attente du réel, et une si habile jonglerie avec de si nombreux paramètres qu'il exige, cet art, d'avoir en quelque sorte maîtrise sur l'immaitrisable. Il s'agit plutôt alors de superculture.

Si nous considérons sa nature et ses pratiques, la photographie connaît, conjointement, les aspects les plus opposés des modes de recherche propres à l'art. Pour le voir, reprenons ces notions d'irréversible et d'inachevable qui caractérisent — selon François Soulages — le domaine de la photographie. L'irréversible est ce qui vient à la prise de vue, le négatif tel qu'il est donné, le négatif initial sur lequel on ne peut pas revenir. L'inachevable est ce qui relève du travail des tirages des épreuves, avec tous les libres choix que cela suppose. Travail toujours susceptible d'être repris, recommencé, et ceci indéfiniment si on le désire.

L'irréversible est de l'ordre de l'irrémediable, du « nevermore ». Il est un de ces moments où nous, êtres humains, constatons le fait de notre condition. Il est à une des bornes de l'art. À savoir l'art considéré comme contact vrai, pur et spontané avec ce qui nous entoure. De l'art comme acceptation de la fraîcheur première des choses.

L'inachevable est de l'ordre de l'élaboration toujours prolongeable de l'œuvre, et de la remise en question. Il est l'art au vieux et très beau sens que nous avons gardé dans « Arts et Métiers ». L'art comme manipulation toujours perfectible de l'œuvre. Il n'est plus de l'ordre de l'irrémediable et du hasard accepté mais de la maîtrise jamais totalement atteinte. D'une part le contact direct avec le mystère brut, et d'autre part l'infinie manipulation des formes expressives.

Par l'irréversible, la photographie, peut-être mieux encore qu'aucun autre art, nous met au ras du réel qui nous dépasse et nous ignore. Elle peut explorer indéfiniment ce qui fait le corps et le tissu premier de tout art visuel, c'est-à-dire l'espace, vide ou plein. Ce que le modelleur pétrit le photographe le désigne,

mais le désigne seulement en tant que pétri d'ombre et de lumière.

Nous pouvons alors nous demander pourquoi la photographie a mis si longtemps à être acceptée au sein du Musée imaginaire. Il me semble que ce retard est dû au fait que la photographie ne pouvait entrer dans le Musée imaginaire qu'à partir du moment où celui-ci pouvait connaître et englober le « ready made ». Le photographe fait toujours des « ready made ». Il choisit, il désigne, et s'il transforme et transfigure ce qu'il a choisi c'est sans jamais pouvoir renier ce qu'il a choisi d'abord. Une fois le « ready made » présent dans notre culture, la notion d'œuvre d'art peut potentiellement s'étendre à tout objet. La photographie dédouble cette possibilité en désignant la complicité originelle que nous pouvons avoir avec n'importe quel aspect du réel visible.

Les « ready made » sont toujours des objets manufacturés. Si le « ready made » était un objet de la nature nous retomberions dans le cas du Musée des sciences ou du Jardin d'acclimatation où nous pouvons admirer les manifestations du beau naturel.

Si nous allons plus loin que Duchamp lui-même sur le chemin des « ready made » nous nous retrouvons face à la première source d'admiration et de communion des hommes : la nature elle-même. Nous nous retrouvons au sein de la beauté des choses et des êtres qui nous entourent et nous précèdent. Ici il ne s'agit plus de penser en terme de conquêtes supplémentaires du musée imaginaire. Il s'agit de s'interroger sur ce qui le justifie originellement ; sur ce qui, en somme, justifie l'art.

La beauté du monde, qui est extérieure au Musée imaginaire, se trouve reliée à celui-ci par l'intermédiaire de cet art paradoxal, la photographie, qui à la fois s'efface devant le réel et le remodèle.

La photographie est au plan de contact entre la beauté de l'art et la beauté du monde. Et ce qui me paraît ici important c'est que la photographie est entrée dans le Musée imaginaire pour nous rappeler à point que l'art est quelque chose qui ne se passe pas seulement entre nous, les êtres humains. Ne transmettant aucun sens, seulement des constats d'existence, les photographies transportent au sein des œuvres humaines du Musée imaginaire, parmi ces arts issus de la pensée et de la volonté, une part du mutisme éternel de l'univers. Elle vient ainsi nous donner conscience qu'il existe une continuité originelle entre l'art et la nature.

En entrant dans le Musée imaginaire, la photographie, reflet fixé des choses et des êtres, vient nous dire que l'art est à la fois domaine spécifique et autonome, et à la fois ouverture sur ce monde dont nous constituons une minime partie et avec lequel nous sommes, dès l'origine, en complicité.

Tant il est vrai que, selon la parole de Hölderlin, c'est « poétiquement que nous habitons sur cette terre ».

Jean-Claude Lemagny

Présence de la photographie québécoise

au Musée du Québec

du 30 août
au 29 octobre 1995

LUSSEUR, Louis
Sans titre, 1990
(de la sér. Testimonial/Fabuleux)
Épreuve à la gélatine-argentique
173 x 128 cm

Le Musée du Québec est subventionné par le ministère
de la Culture et des Communications du Québec



MUSÉE DU QUÉBEC
Parc des champs de bataille, Québec G1R 5H3



Photo: Musée du Québec

MOIS DE LA PHOTO



Clara Gutsche
5157, St. Lawrence Boulevard, Montréal, Québec, 1978
5157, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec), 1978

Dialogue

Clara Gutsche & David Miller

Du 14 septembre au 10 décembre 1995

September 14 - December 10, 1995

ENTRÉE LIBRE / FREE ADMISSION

1, Canal Rideau, Ottawa
1 Rideau Canal, Ottawa
(613) 990-8257

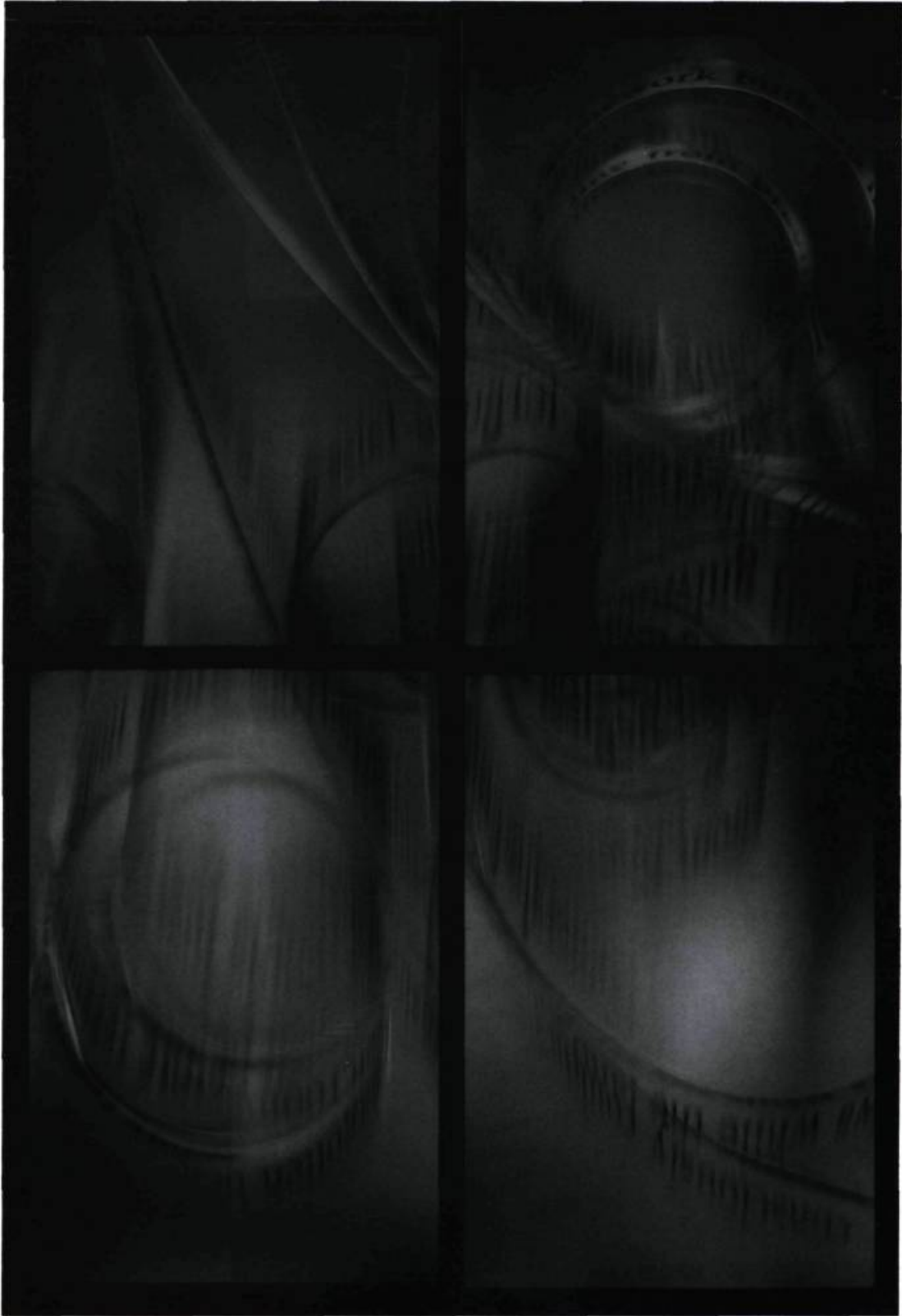
MCPC/
CMCP

Canada

Musée canadien
de la photographie
contemporaine

Canadian Museum
of Contemporary
Photography

Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.
The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.



Northern Lights
1994
70 x 48.5 cm



Songbird
1994
70 x 48,5 cm



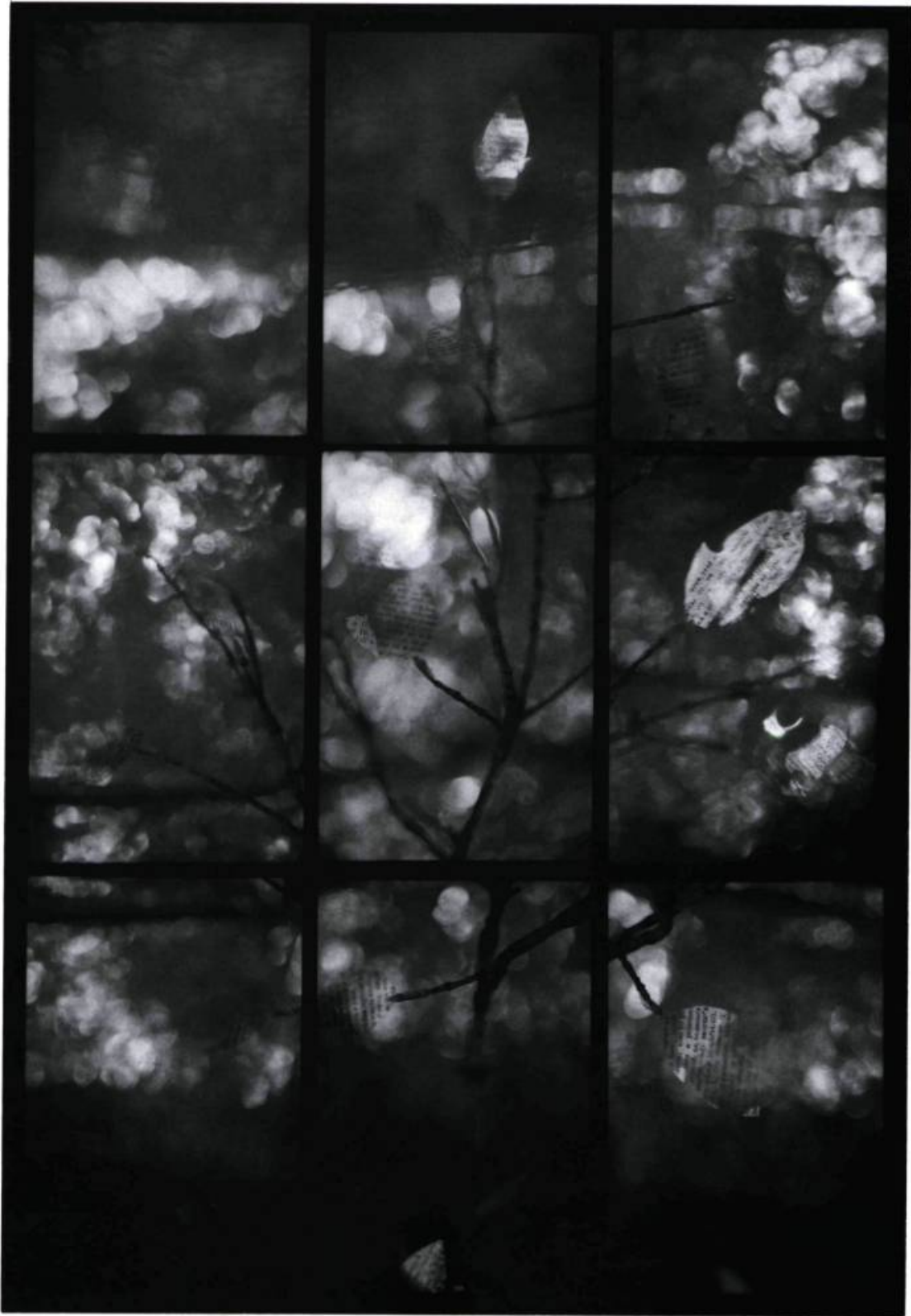
Storm
1994
104 x 48,5 cm



Central Pendulum

1994

104 x 48,5 cm



New Tree
1994
104 x 70,5 cm



Harvest
1994
104 x 70,5 cm