

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR
GILLES SÉNÉCHAL

ESSAI
DE RECONTEXTUALISATION DE
LA PHOTOGRAPHIE

AVRIL 1993



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

CETTE COMMUNICATION A ÉTÉ RÉALISÉE
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME
DE MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
EXTENSIONNÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

«La photographie est toujours d'une façon ou d'une autre une expérience du monde, une expérience de notre rapport au monde. L'oeuvre d'art, elle, introduit entre nous-mêmes et le monde une certaine opacité, elle invite à contempler une intention et une épaisseur symbolique.»

Régis Durand, La part de l'ombre, Ed. La Différence 1990, p.74

Résumé

Pour créer de nouvelles oeuvres, je me suis attardé dans un premier temps à la pré-photographie puis à la genèse de représentation d'une prétendue objectivité de perspective. La camera obscura, instrument de décalque et de perspective, m'a permis un retour aux fondements mêmes de la photographie. Ce retour m'a donné l'occasion d'appivoiser les a priori de cette forme d'apparaître, puis de proposer une façon autre de voir / faire la photographie. L'expérience de recontextualisation au sens de nouvelle organisation ou composition de l'oeuvre s'est alors imposée dans ma pratique.

TABLE DES MATIÈRES

	page
INTRODUCTION	07
CHAPITRE I: LA PRÉ-PHOTOGRAPHIE	10
CHAPITRE II: À QUI APPARTIENT LA PHOTOGRAPHIE?	16
CHAPITRE III: LES A PRIORI	21
CHAPITRE IV: LES NOUVELLES PROPOSITIONS	25
CONCLUSION	36
ANNEXE 1	39
BIBLIOGRAPHIE	49

Remerciements

Je voudrais profiter ici des circonstances pour mentionner la collaboration de Thérèse, Marie-Laure et David-Olivier qui ont toujours su m'appuyer dans ma démarche; la Galerie Séquence et ses administrateurs qui m'ont fait confiance; Denis Langlois qui m'a incité à m'inscrire à la maîtrise et pour sa direction de recherche, aux professeurs des différents séminaires avec lesquels j'ai pu débattre et surtout aux nombreux artistes et auteurs que j'ai rencontrés ces dernières années et avec qui j'ai échangé sur l'art «photographique». Je voudrais également remercier Sylvie Vézina qui a fait la correction des textes de cette communication.

Essai de recontextualisation de la photographie

Introduction

Sur la base d'une analyse historique de la photographie, incluant mon propre travail de création, je tente de percevoir l'ancrage d'une nouvelle forme de regard, découlant du cadre formel d'un instrument qui donne une perception particulière du monde qui nous entoure. J'essaie d'établir que la tentative réussie de la camera obscura d'exhiber une semblance, une vérissimilitude de l'objet, nous laisse croire à sa propre réalité. La reproduction est entre autres fragmentée, sans mouvement, et bidimensionnelle. À partir de cette constatation, je tente de recontextualiser la photographie en me référant à sa genèse et à son image-mère. Lorsque l'on recule dans le temps et que l'on se place dans une situation d'observation des premiers appareils, on constate plus facilement que la photographie a eu des conséquences importantes dans le champ de la représentation, que le visible est tronqué et que par le fait même, notre regard l'est aussi.

L'image projetée dans la camera obscura et dans les autres instruments depuis lors inventés pour faire image, est construite grâce à une cadrature qui lui est bien spécifique. Lorsque l'image est accessible à l'intérieur même du processus qui la fait éclore, il y a dénouement de l'ancrage du regard. Au lieu de comprendre l'espace et le volume, on voit leur image projetée par la lumière émanant d'eux. Voir par image...

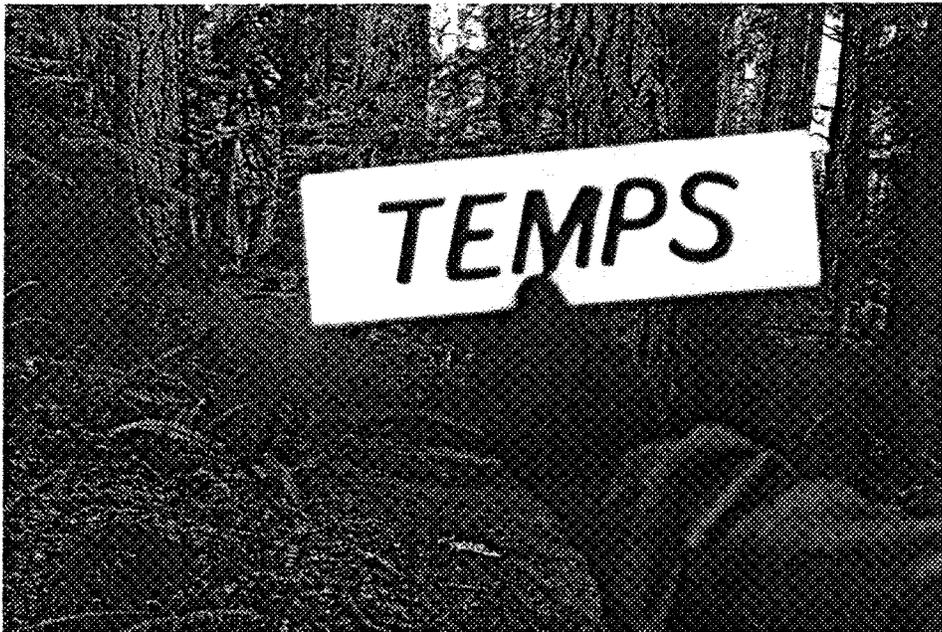
Cette hypothèse d'une accessibilité à l'image de la camera obscura m'a entraîné, entre autres, à construire une camera obscura afin de me réintroduire dans cette manière de voir la réalité. Cette étape où je me suis introduit dans la camera obscura fut charnière et donna lieu à des oeuvres démonstratrices et contextualisantes, c'est à dire des oeuvres qui interrogent leur processus de représentation. Le faire de mes images devint, à partir de ces questionnements, très centré sur les a priori (l'opérateur, le cadre, l'espace, le temps, le lieu, le visible, etc.) de la photographie et par le fait même de la présence de l'opérateur dans le champ et dans le hors champ de l'image. Intentionnellement, des mots apparurent alors dans mes photographies. Les mots ont un pouvoir d'évocation très large et l'utilisation que j'en ai faite dans mes prises de vue s'avère à mon avis justifiée et efficace.



Essai

Depuis mes premières images tirées de la camera obscura aux dernières oeuvres réalisées, une constante semble se maintenir dans le fait de la présence de l'opérateur. Sa présence est partie prenante de l'acte photographique. Le sentir de sa présence, occasionné entre autres par son avant-bras dans l'avant-plan de l'image, (figure ci-dessous) annonce ce que je nomme l'espace clos de la représentation. Cette façon de concevoir l'espace clos m'a amené à pousser mes investigations auprès d'autres artistes travaillant ou ayant travaillé dans une perspective de recontextualisation du médium, d'où surgissent de nouvelles oeuvres suscitant un décodage différent de l'image. Le travail de ces artistes photographes fut très important dans ma démarche. Le lecteur peut se rapporter aux dernières pages annexées pour en comprendre l'importance.

Si l'art doit toujours être une remise en question de ses a priori, nous sommes presque assurés d'y voir des oeuvres en perpétuelles mouvances d'expression.



Essai

CHAPITRE I
LA PRÉ-PHOTOGRAPHIE

Nous sommes dans une civilisation de l'image. Personne n'échappe à la mise en boîte. L'image nous est imposée, elle est boulimique et fugace. Peut-être vivons-nous depuis Niepce une réalité médiatisée qui est aujourd'hui banalisée.... Nous franchissons présentement l'étape de la réalité virtuelle. Les ordinateurs sont capables de générer, point par point, des représentations tridimensionnelles de la plus haute qualité. Cette technologie procède à la création d'un imaginaire. Avant qu'elle ne s'installe définitivement, je tente une proposition afin de mieux faire connaître ce qu'a été et ce que sera la photographie dans les années à venir. L'histoire de la représentation et de ses instruments pour « faire » de l'art ne s'arrêtera pas.

Chaque époque du faire des images a eu ses moyens. À Lascaux, on utilisait la technique apparentée au pochoir ainsi qu'à l'empreinte d'un patron. La main était appliquée sur la paroi autour de laquelle on soufflait une poudre colorée. La matérialité de ces images résultait des propriétés physiques des supports. Beaucoup plus tard, une très belle fable disait que la peinture serait née dès qu'on a commencé à cerner l'ombre humaine¹.

Pour qu'il y ait ombre projetée, il faut qu'il y ait projection de lumière (feu, lampe, soleil) sur un plan récepteur, un réceptacle, un écran, une paroi qui fera surface d'inscription. L'image réalisée à Lascaux est une empreinte, une trace, un vestige d'une main qui a été là. Le résultat est comme une ombre portée, mais en négatif. C'est là tout le principe développé beaucoup plus tard d'un photogramme, photographie réalisée sans l'aide d'un appareil photo, par simple action de la lumière. On place différents objets, opaques, semi-translucides et translucides, directement sur un papier sensible (sel d'argent); par la suite, on expose à la lumière

1. Voir Dubois Philippe, L'acte photographique, Fernand Nathan, Ed. Labord 1983 p.118

et l'on développe. Le papier photo laisse apparaître des ombres blanches, des empreintes de formes dans les tonalités de noir, de gris et de blanc, qui par rapport aux empreintes me rappellent Lascaux.

L'indice, l'empreinte ne peut réellement exister sans la présence de son référent. Aujourd'hui, les tracés de Lascaux sont remplacés par des projections de lumière. Après la conquête du feu, la création d'images plus réalistes encore est l'une des étapes majeures de l'éveil de l'humanité. L'image a tenu un rôle novateur dans l'évolution de l'homme. Cette novation résulte entre autres de la volonté d'inscrire les images sur des supports résistants. Le support de l'image a été et est encore, soit minéral, soit végétal. La vidéo et l'infographie ont engendré en cette fin du ^{xx}^{ème} siècle un nouveau support, un nouveau matériau d'expression que l'on pourrait qualifier d'immatériel.



Lascaux paroi gauche de la grande salle

L'historien Francastel a défini, dans un contexte pré-photographique, l'espace figuratif par rapport à l'époque et chaque région de l'art dans deux moments différents: forme et contenu, géométrie et mythe. A chaque période artistique, à travers la structure géométrique de l'espace figuratif, les schémas et les catégories de pensée, les degrés fondamentaux de la connaissance qui caractérisent la vie d'une société à une époque déterminée, trouvaient leur expression².

De Lascaux jusqu'à nos jours, il y a analogie dans l'essai vers la reproduction. Les moyens et la technologie de chaque époque sont très significatifs dans le faire de la représentation. La fascination que l'on a eue et que l'on a pour l'image ne cessera de progresser, la technologie pourra nous en offrir toujours davantage. En tant qu'artiste, et pour ainsi dire à la croisée des chemins entre l'image de la réalité et l'image virtuelle, je veux me servir de la photographie pour créer un imaginaire à la mesure de mon savoir et de mes inspirations.

Lorsque l'on découvre des substances pour saisir l'image de la camera obscura, le mécanique allait remplacer le manuel et ainsi entraîner une imagerie sans cesse renouvelée. La vérisimilitude de l'objet reproduit allait modifier nos modes de pensée. Aujourd'hui, lorsque je pense photographie, les premières images qui me viennent à l'esprit sont, la plupart du temps, celles des médias ou encore les dernières photos de voyage, la dernière rencontre de famille, une photo passeport ou la prise de vue protocolaire de ma remise de bourse par exemple.

2. Voir, Hubert Damish, L'origine de la perspective, Ed. Flammarion 1987

La photographie dans un contexte de communication tient du compte rendu et de l'identification. Elle est là parce qu'elle fait preuve, elle montre; elle me donne à voir, en apparence, une reproduction la plus exacte possible du référent qui fait la manchette. D'un autre côté l'opérateur, le directeur photo, le chef de pupitre, le rédacteur, le publiciste ont une très grande responsabilité dans l'imaginaire collectif; ils s'approprient de «l'apparaître photographique» et nous l'imposent. Bien que la photographie ait été le point de départ des mass médias et que nous vivions depuis plusieurs décennies une réalité hypermédiatisée, il n'en demeure pas moins qu'elle a sa propre existence, bien au-delà de l'utilisation accessoire que l'on en fait. On retrouve rarement dans les médias québécois une photographie de reportage, journalistique, et encore moins une photographie qui questionne son pouvoir d'ambiguïté.

La photographie confirme: c'est réellement une pomme; c'est aussi réellement moi, mais je me reconnais à peine; c'est Jean-Maurice et Margo sur le bord du lac, etc, etc. Mais si la représentation apparaît un peu ambiguë, impliquant des personnages inconnus dans des lieux inconnus, l'intérêt est de prime abord beaucoup moins élevé. Si dans le contexte de communication expliqué plus haut, les mêmes personnages apparaissent dans un journal parce qu'ils ont gagné vingt millions ou encore parce qu'ils ont fraudé l'état de vingt millions, l'image nous restera en mémoire à cause de l'événement et non pas parce qu'elle transcende la réalité. Suite à ces réflexions, il m'est apparu évident qu'il fallait remettre les choses en place afin de bien concevoir notre lecture de l'image photo.

Selon Michel Pincaut, «l'image, quelle qu'elle soit, ne peut être qu'une fiction. Et de ce leurre naît un jeu d'échos infinis. Où est le réel? Où est la fiction? De cette perturbation des repères naît le vertige³.» Faire image est plus que jamais un acte de pensée engagé⁴. Mon travail de création s'élabore selon cette orientation dans un questionnement sur l'appartenance de la photographie.



Première photographie

Niepce, vue de la fenêtre de sa propriété au gras, 1826

3. Pincaut, Michel, «Photographie et arts plastiques», Actes du 1^{er} colloque international pour la photographie, Université de Paris VIII, Ed. Germs 1983, p. 14

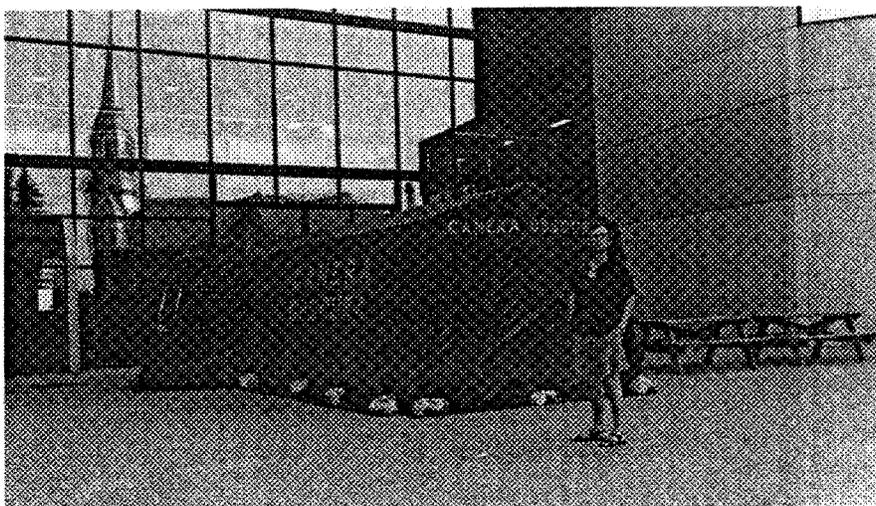
4. Gosselin, Gaëtan, Faire image, VU 1991, (Brochure d'exposition)

CHAPITRE II
À QUI APPARTIENT LA PHOTOGRAPHIE

À qui appartient la photographie?

Il m'apparaît urgent de poser cette question sur l'appartenance de la représentation photographique. Pour saisir sa signification et ses conséquences, il est important de comprendre la source de cette forme d'apparaître. Dans le champ de l'art, elle signifie entre autres: « voir par procuration, différer et conserver l'instant du regard, porter sa marque personnelle sur ce qui est mis en commun, une image⁵. »

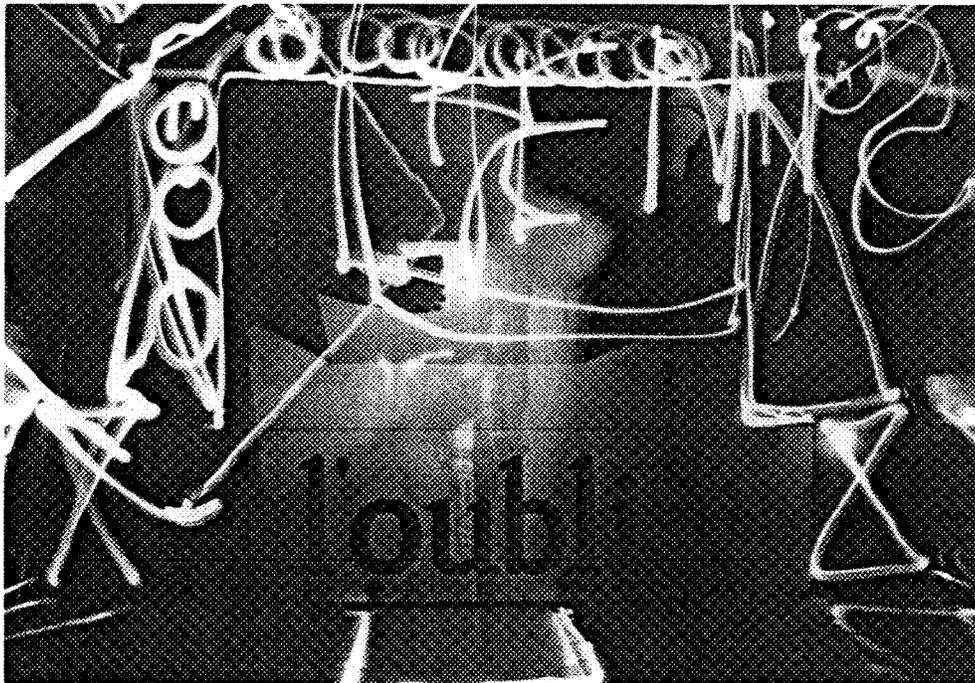
Ces réflexions sur la photographie me donnèrent l'idée de construire ma propre camera obscura afin de m'introduire dans cette forme d'imaginaire et comprendre ce que Michel Frizot voulait dire à propos de «l'instant du regard» ou encore «la marque personnelle sur ce qui est mis en commun, une image.» L'instrument mesurait 10 pi. de haut, 10 pi. de large par 20 pi. de long. Il était fabriqué d'une toile noire, opaque, supportée par une structure de métal pour ainsi créer un lieu obscur propice à l'observation du phénomène de l'image mythique.



Installation, Alma, 1989

5. Michel Frizot, Histoire de voir «De L'invention de l'art photographique» (1839-1880) Ed. Photo poche # 40 (intro)

Le sentiment éprouvé lors de l'observation de l'image inversée était méditatif. Comme si de la noirceur allaient m'être révélées des vérités photographiques que j'ignorais. Le passage de la clarté à l'obscurité, le temps que la pupille s'adapte pour laisser apparaître l'image en mouvement dans le cadre, le plan image, la distorsion, le réel, le vrai, le faux, l'imaginaire... J'avais alors un sentiment d'intemporalité car cette même observation avait été faite il y a très longtemps avec un instrument semblable. C'était un retour aux sources et pour la première fois, la question d'appartenance de l'image photographique s'est manifestée: devais-je la décalquer, la reproduire, essayer de me l'approprier en la dessinant par exemple? De cette observation émergea un état réflexif duquel allait poindre l'idée de recontextualiser mes photographies à venir.



La projection de l'image se faisait sur une surface blanche (4 pi. x 8 pi.) de façon à pouvoir y fixer adéquatement des papiers photos ou films car je voulais en premier lieu réaliser des images simples avec la camera obscura. La dimension de la structure de l'instrument et les contraintes telles la chaleur, le vent et le vandalisme m'amenèrent à percevoir mon expérience autrement. Je me rendis compte que j'étais davantage fasciné par l'image que je percevais dans l'obscurité que par des tentatives de saisissement et d'appropriation. Je n'avais jamais été aussi près de la photographie. Fallait-il que je certifie ce déjà vu? Ce désir de le saisir m'a-t-il été inculqué inconsciemment? J'avais l'impression d'être seul à percevoir le monde de cette façon. Peut-être que ce sentiment était causé par la réclusion à l'intérieur de la camera obscura, je ne sais pas.



Epreuve de travail

Une chose est sûre, l'image-mère vient de l'instrument et l'opérateur la transforme avec les moyens dont il dispose. La photographie et sa capacité d'appropriation d'un *déjà vu* nous laissent-elles croire que l'image résultante est seconde⁶ ? Pendant près de deux siècles nous avons décalqué, dessiné ou peint les projections d'images de la camera obscura. Cette reproduction s'effectuait généralement dans son rapport au réel et cela en accord avec la tradition picturale et celle naissante de la photographie. Dans mon travail de recherche j'ai allié l'ancienne et la nouvelle tradition. Nous verrons ce travail dans le quatrième chapitre. Examinons d'abord certains a priori qui feront comprendre au spectateur de mes oeuvres comment j'ai procédé.

6. J.M. Schaeffer, L'image précaire, Du dispositif photographique, Seuil, 1987, p.199

CHAPITRE III
LES A PRIORI

Antérieurement à cette recherche sur la recontextualisation de la photographie, un projet collectif, intitulé «Portraitisé», devait alimenter mes réflexions sur la photographie. Durant ce projet, des individus avaient été invités à s'autoportraitiser. Ils étaient les seules maîtres d'oeuvre de la mise en scène de leurs autoportraits; qui plus est, ils déclenchaient eux-mêmes par un système de poire l'obturateur de la prise de vue. L'expérience fut concluante. Il y a trop longtemps, à mon avis, que les gens sont méconnaissables lorsqu'ils se font faire une image d'eux-mêmes. Ils sont méconnaissables à cause de l'outil qui révèle, qui montre des côtés encore jamais vus. Le spécialiste de la lumière sait prévisualiser l'image avant sa représentation. Il donne l'impression de bien connaître le sujet sur lequel il travaille. Il reconnaît le type de personnalité, sa physionomie, son faciès lui suggère une manière de travailler pour que le registre du sujet et celui de l'objet correspondent bien, afin qu'il n'y ait pas trop de « trouble d'identification ». Parfois, le prétendu registre est tellement bien réussi que le sujet se reconnaît à peine; même ses proches ne le reconnaissent pas. «Nous sommes faux témoins de fausses identités dont nous essayons obstinément de démêler les signes tout en sachant que nous sommes presque assurés de n'y rencontrer que nos propres fantasmes⁷. »

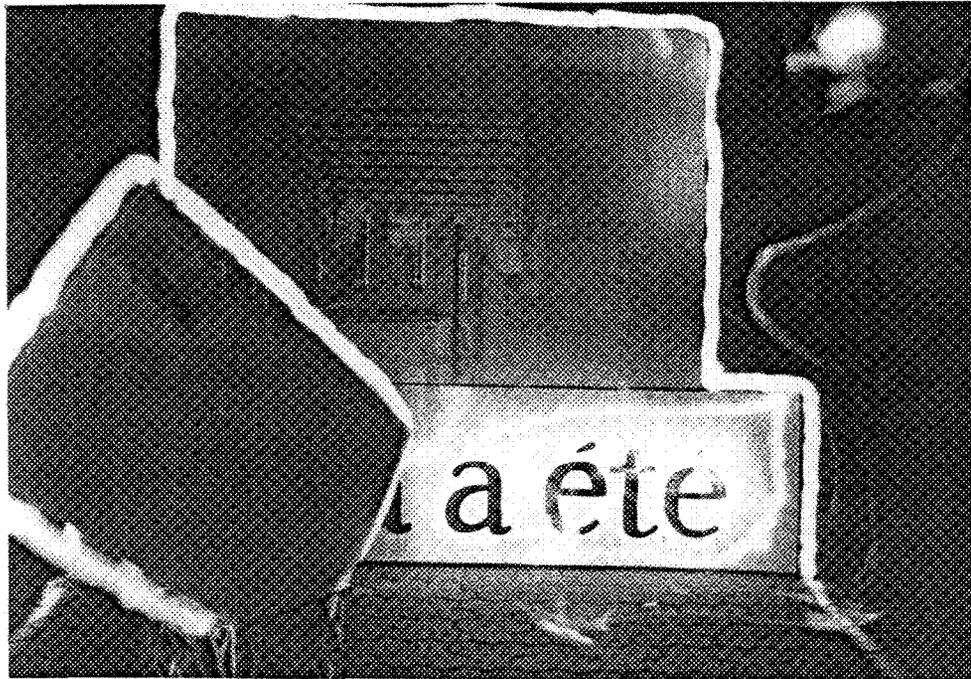
La photographie documente, informe, apporte la preuve, elle dit: voilà, c'est ça, voyez. Elle va au-delà du registre du double, les traits du sujet dévoilés ont plus à voir avec l'identification. L'image par la suite peut devenir publique, le sujet en perd le contrôle. La chronique nécrologique en est l'exemple ultime. La photographie appartient au temps et à la mémoire. À la mémoire collective lorsque les représentations historiques deviennent publiques à cause de leur prétendu intérêt

7. Régis Durand, La part de l'ombre, Ed. La Différence 1990, p.56

collectif. Cette exhumation du passé doit être faite selon des normes, en tenant compte des données avec le plus d'exactitude possible. Il est inadmissible que l'on s'approprie les images du passé dans un but purement cupide. Elles échouent dans le présent à cause de leur souvenance.

Dans mes oeuvres, la recontextualisation commença réellement à être de plus en plus apparente lorsque certains mots apparurent dans l'espace photographique de la camera obscura. Ces premiers mots furent «cela a été» et «l'oubli» et je les avais juxtaposés sous la surface sur laquelle l'image était projetée. Par ces mots, je voulais rendre hommage à une technologie, à une science qui avait donné un autre regard sur les choses, à un auteur, Roland Barthes parce qu'il fut l'un de ceux qui a amené une réflexion et un questionnement des plus pertinents sur l'image photo. J'ai réalisé aussi à l'intérieur de la camera obscura quelques exercices de prise de vue: je fermais pendant un certain temps l'entrée de lumière de la camera obscura, j'ouvrais ensuite l'obturation d'un appareil photo plus moderne pour une durée variant de vingt à trente minutes. Pendant les dix premières minutes d'exposition, je contournais seul la surface de réception de l'image ou encore la silhouette de mon corps avec une lampe de poche. Des éclairs de flash étaient aussi dirigés sur mon corps dans différentes positions dans l'espace photographique, ce qui aurait donné des images très déstabilisante si je n'avais pas réouvert l'entrée de lumière de la camera obscura afin de laisser pénétrer la lumière des objets extérieurs. En plus de l'écran fixe sur lequel l'image se projetait, j'avais également placé des récepteurs d'images, des cartons blancs en avant-plan, pour créer dans l'espace d'autres fragments d'images. Tout dépendant du niveau d'ensoleillement, la prise de vue se poursuivait encore pendant une vingtaine de minutes avant que je ne referme l'obturation de mon appareil photo. Il y avait dans ce rituel possibilité pour divers types d'interventions,

(des récepteurs d'images auraient pu être placés à divers endroits dans l'espace photographique, plusieurs perforations «sténopés» auraient pu être faites dans la toile pour ainsi y projeter plusieurs images) mais je me suis limité à ce que je viens de décrire. Les résultats obtenus furent intéressants. J'ai eu l'impression d'avoir conjuré certains a priori photographiques comme la mémoire, le regard, le cadre, le paysage, le lieu, le temps, l'imaginaire...



CHAPITRE IV
LES NOUVELLES PROPOSITIONS

«Pourquoi l'histoire de l'art a-t-elle, dans la mise à jour des sensibilités de chaque époque, un temps d'avance sur l'histoire des idées et même des événements? Pourquoi mieux vaut aller au Musée d'art contemporain que dans une bibliothèque publique d'information pour intercepter les signes avant-coureurs des changements de mentalité, de paradigme scientifique, de climat politique? Parce que l'image sensible résonne au cosmos et s'alimente à des sources d'énergie «inférieures» donc moins surveillées ou plus transgressives, plus libres ou moins contrôlées que les activités spirituelles «supérieures». Elle capte plus loin et plus bas, elle fait radar⁸.»

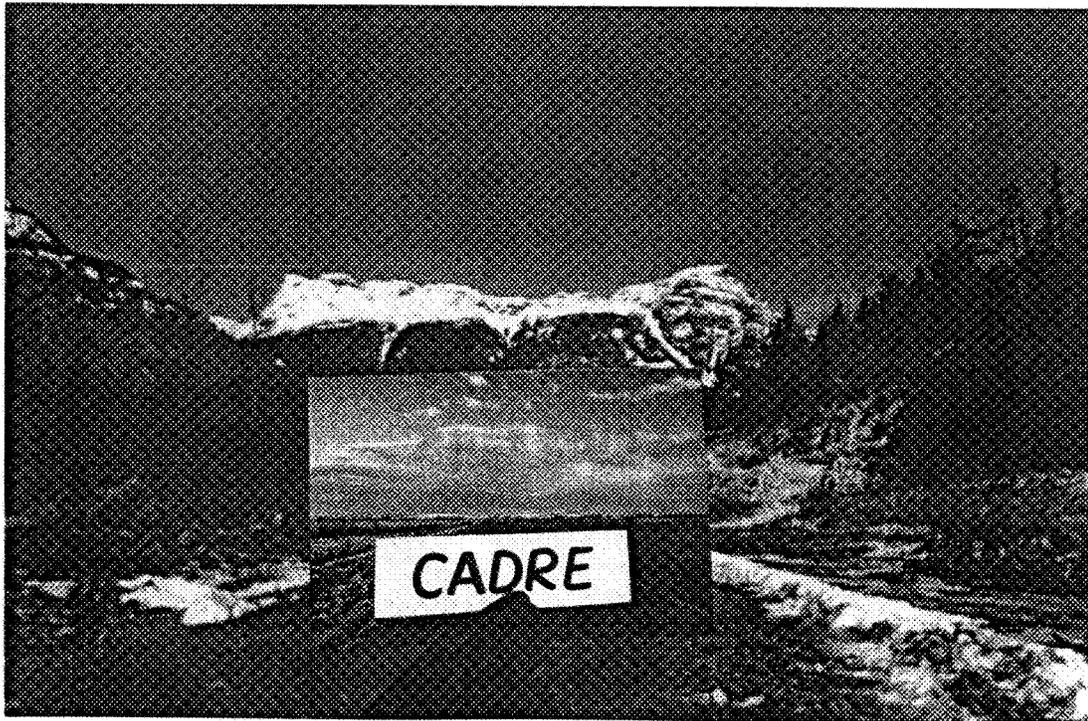
8. Régis Debray, *Vie et mort de l'image, Histoire du regard en Occident*, Ed. Gallimard, 1992, p.124

En dehors de la camera obscura, j'ai continué à utiliser les mots en les intégrant dans mes prises de vue pour voir comment cela pouvait correspondre à l'exercice précédent. Ces mots correspondaient le plus souvent au langage photographique. Dans certaines circonstances, lieu ou environnement, tout selon des mots utilisés, cela était satisfaisant. Le mot dans l'image crée parfois un double sens. Il y a des mots qui, comme certaines photographies, signifient véritablement au-delà des apparences. Lors de mes randonnées ou promenades, je choisisais toujours quelques mots au hasard à apporter avec moi et j'improvisais lors de la prise de vue. Le mot «paysage» par exemple, intégré en avant-plan dans le cadre photographique, peut suggérer une vue d'un paysage somptueux. L'image laisse voir le mot en évidence et en arrière-plan un environnement sobre, sans les atouts habituels qu'on peut s'attendre de trouver. La représentation ainsi construite peut jouer au niveau de la mémoire du regardeur, qui à son tour, lui donne un sens.



Épreuve de travail

«Il n'y a pas une vérité naturelle ou sociale du paysage qui puisse être objectivement enregistrée ou subjectivement interprétée. Le paysage, fait culturel complexe, existe plutôt dans la relation entre un espace et celui qui le regarde (compte tenu de l'histoire des représentations)⁹.» Le mot «cadre» placé de la même façon dans le champ de prise de vue questionne l'espace clos auquel le médium est contraint et également ses a priori de témoin d'exactitude et de vérité. La photographie appartient-elle à l'opérateur de l'instrument qui est le prétendu témoin de la vérité? L'opérateur est témoin, mais ne peut prétendre, à mon avis, être le possesseur du sens donné; à moins, et cela augmente sa crédibilité, d'être lui aussi acteur de cette mise en scène. Le fait de sentir la présence du photographe légitimise davantage l'acte photographique. C'est du moins le sentiment que j'ai eu dans certains travaux exécutés depuis mes expériences avec la camera obscura.



Essai

9. Régis Durand, op.cit. p.76

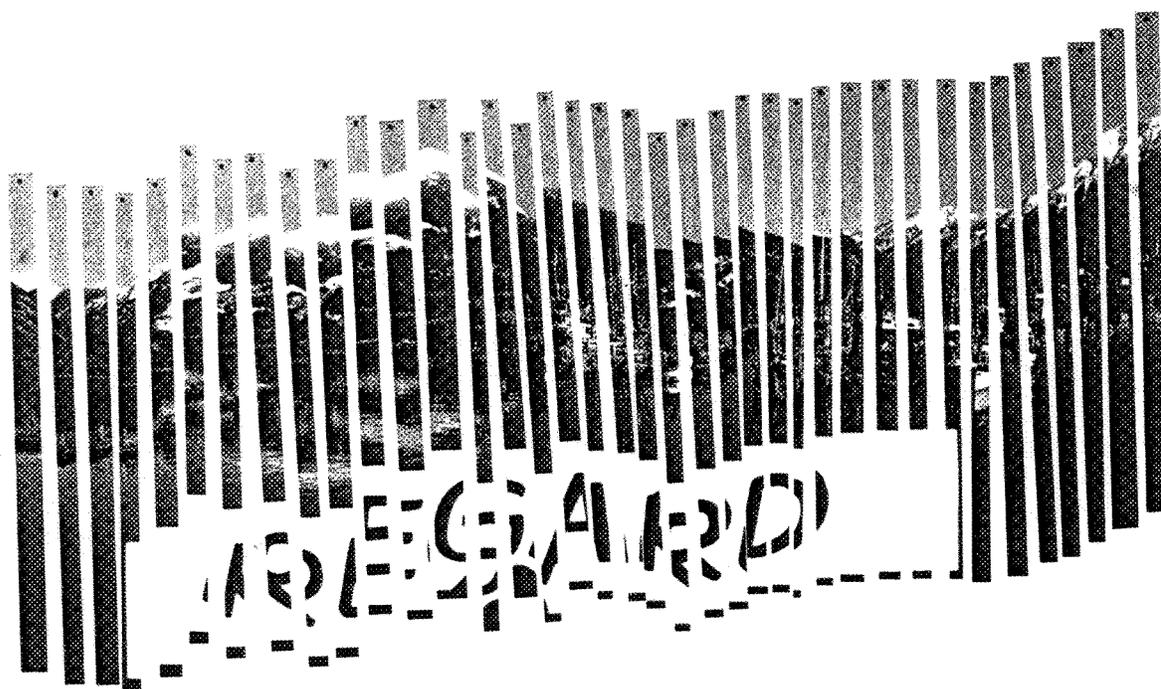
Les oeuvres présentées dans mon exposition de maîtrise ont été réalisées dans l'intention d'un ailleurs possible du concevoir et du faire photographique, un peu comme celles d'autres artistes (voir l'annexe 1) mais elles ont ceci de particulier de questionner par des mots leur propre langage visuel et aussi la présence de l'opérateur dans la représentation photographique.

La pièce "**Perte de mémoire**" illustre bien dans quelle perspective le regardeur est assujetti pour décoder une image. Cette image offre comme balise de lecture des mots repères qui sont associés à l'apparaître photographique. Elle questionne sa propre représentation et suscite réflexion sur ce qui est donné à voir. Peut-être même y a-t-il une mise en abîme des codes de perception de l'apparaître photographique.



"Perte de Mémoire", tirage Ektacolor, 76cm x 102cm

Les pièces **REGARD** et **MÉMOIRE** rejoignent formellement mon intention de recherche sur l'idée de recyclage, de découpe et d'ancrage d'une certaine forme de regard. La hachure de ces images multiplie la représentation et amplifie son ambiguïté. L'affect de l'acte photographique ou du moins le regard sur cet affect, même hachuré, demeure non équivoque. Le mot dans ces morceaux d'espaces photographiques semble s'amplifier, prendre de l'épaisseur et nous ramener à la certitude de sa connotation.



Regard, maquette de travail



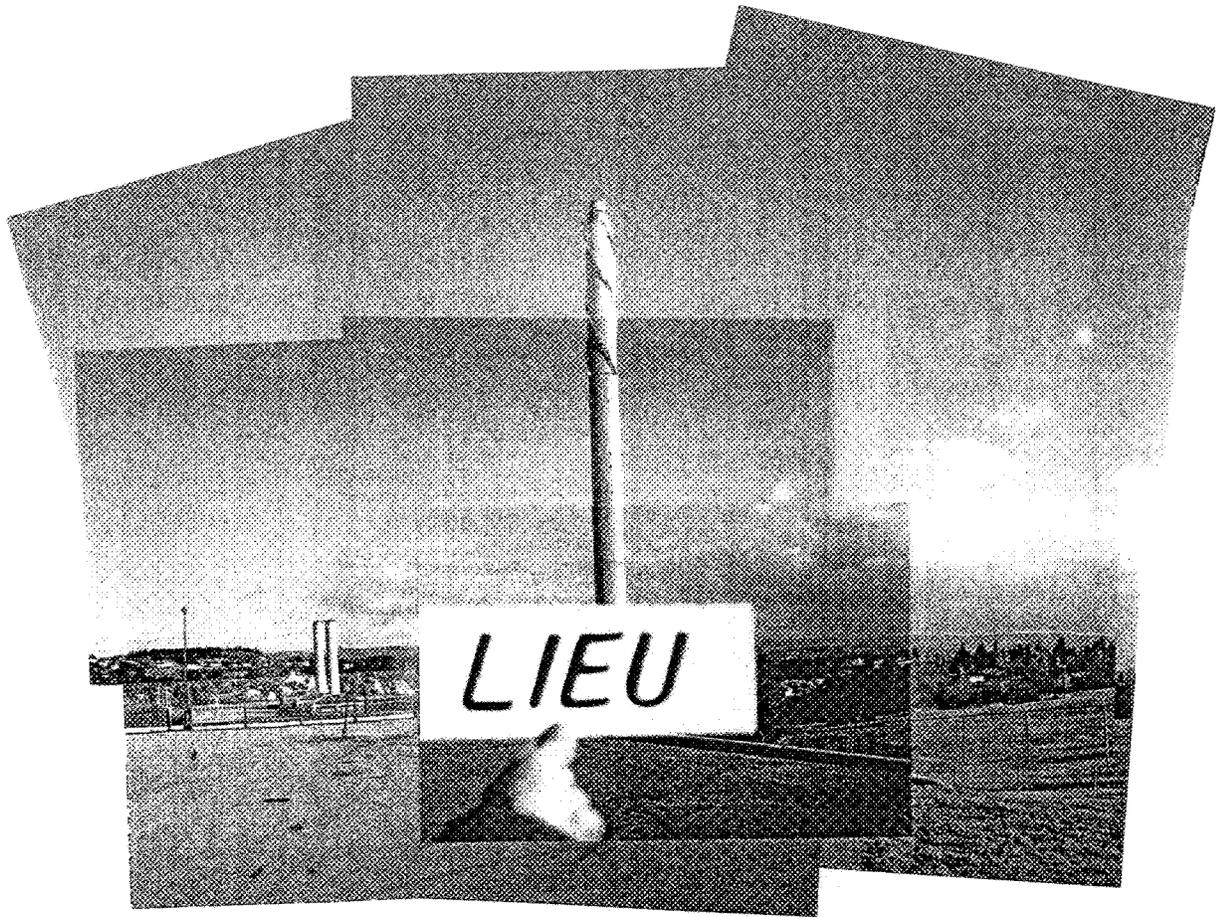
Spectacle, maquette de travail

La pièce "**a été**" fut réalisée à l'intérieur de la camera obscura lors d'une observation. Encore là, les mots sont très apparents et font référence aux mots de Roland Barthes et à un instrument qui a été le point de départ d'une imagerie sans précédent qui allait transformer la pensée du XIX^{ième} et du XXI^{ième} siècle. "**Image, Imaginaire**" laisse apparaître avec évidence un personnage sur le bord d'une rivière tenant le mot «image», à l'arrière du personnage se trouve le mot «imaginaire» et à l'arrière-plan, des montagnes. J'y joue mon propre personnage dans l'espace photographique. La position du sujet et son regard vers le haut du cadre peut signifier une action se déroulant dans cette direction, elle peut marquer aussi l'espace clos de la représentation. Le cordon de déclenchement du sujet versus l'opérateur laisse apparaître un essai de recontextualisation. Qui plus est, l'image avec bordure noire laisse voir les marques du processus de développement du film. Il y a mise en scène et démonstration du pouvoir d'imaginaire de l'image. La pièce "**LIEU**"(épreuve de travail qui illustre ce document) est signifiante à bien des niveaux. Tout d'abord, la cadrature est des plus évidente; chaque fragment de l'image est autonome dans sa fraction mais se justifie aussi dans son ensemble. Le mot, encore là, vient chaperonner la lecture de l'image qui représente, à première vue, un objet traversant l'image presque du tout au tout. La jointure réalisée pour faire image unique démontre bien que l'espace a été fragmenté par la mécanique qui fait image. Cela rend encore plus manifeste, à mon avis, l'icône représentée. Cela réhabilite le regard sur la vraisemblance photographique. L'image nous représente. Il faut reculer pour encore mieux voir. Reculer pour mieux percevoir non la réalité, mais la réalité d'une vision sur le monde.

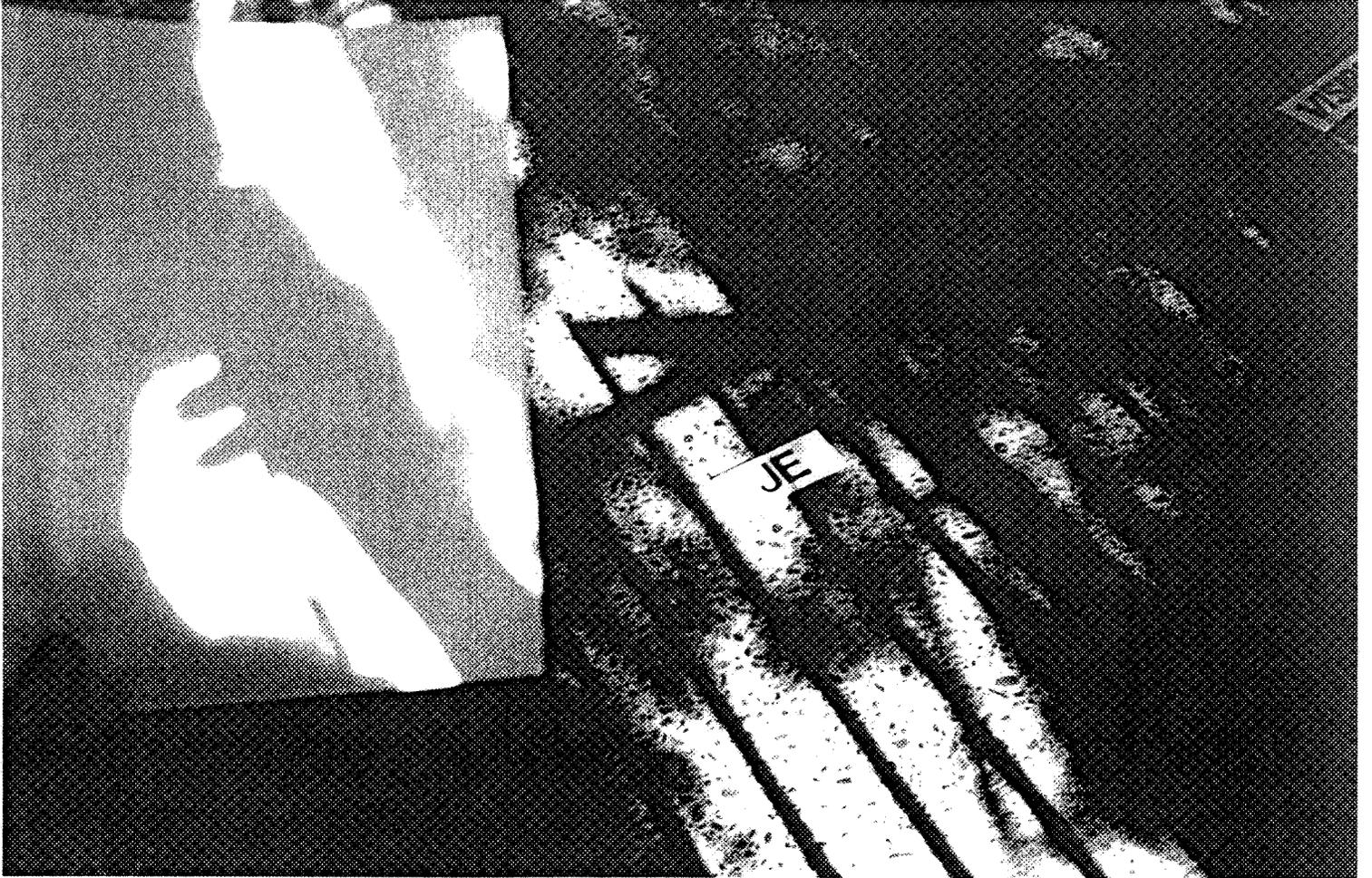
"Je visible", la seule pièce de l'exposition en noir et blanc peut être une métaphore de l'ombre projetée, origine de la peinture et du photogramme, l'essence même de la photographie. L'ombre projetée sur la surface blanche est celle de l'opérateur qui ne se soustrait pas mais joue son propre rôle dans une mise en scène du temps photographique.



a été



Lieu, maquette de travail



JE, VISIBLE

CONCLUSION

En me fondant sur les idées admises en photographie, je poursuis, depuis une dizaine d'années une réflexion sur cette forme d'apparaître. Cette réflexion m'a d'abord amené à des expériences de regardeur sur des propositions visuelles pour ensuite me stimuler à poursuivre mes propres expériences de faiseur d'images. De la pré-photographie à l'image numérisée, c'est la «mécanique» pour ce faire d'image qui m'intéresse, dans une perspective de l'histoire de l'imagerie. Pour mieux comprendre l'univers visuel qui m'entoure, il m'est, je le répète, important d'y percevoir ses assises iconiques.

Dans un contexte historique, mes recherches ont influencé ma création de façon bien singulière. Ce retour aux sources de l'image mère et l'émotion que j'ai ressentie à l'observer, m'ont fait voir autrement l'imagerie produite avec ces instruments ayant les mêmes caractéristiques et les mêmes pouvoirs que la camera obscura. L'aspect observation à l'intérieur de la camera obscura restera toujours l'objet d'une installation permanente dans des lieux publics où l'on pourra y percevoir l'une des premières manifestations de reproduction d'un double réussi. Cet instrument est vraiment un pivot important dans l'histoire de l'art du 17^{ième} au 20^{ième} siècle.

Dans cet essai de recontextualisation de la photographie, plusieurs éléments m'ont conduit à une réflexion sur les idées admises de la photographie. Entre autres, la délimitation de l'espace clos par un mitraillage de l'environnement de la prise de vue a été concluante. Rien de nouveau jusque-là, des artistes comme Pierre Boogearts, Alain Paiement et bien d'autres l'ont démontré de manière achevée avant moi; mais plus encore, j'ai ajouté la présence d'un mot, qui vient donner une direction

de lecture possible au regardeur. Également, la présence sentie, discrète ou évidente de l'opérateur est devenue, dans ma recherche, aussi justifiée que le signifiant.

L'orientation de mon travail à venir sera motivée par un esprit de mise en scène et de mise en forme de la représentation photographique.

Ma maîtrise en arts plastiques m'aura permis de continuer à m'instruire sur les pratiques en arts mais plus encore, cela m'aura permis de m'attarder plus sur ma production afin d'y percevoir des pistes susceptibles de création de nouvelles oeuvres.

Cette recherche permettra également d'augmenter de un les essais sur la photographie, relativement peu nombreux par rapport aux thèses sur la peinture et légitimera également, l'initiation à la lecture de la photographie à l'aube de l'image virtuelle.

Annexe 1

Cette partie du document a pour but de situer mon travail par rapport à d'autres photographes qui ont travaillé sur le problème de recontextualisation.

Les ailleurs possibles du concevoir et du faire photographique nous ont été démontrés magistralement par des artistes des différentes périodes. Les Stieglitz, Man Ray, Moholy-Nagy et plus près de nous dans le temps, ici même au Canada et au Québec, les Donigan Cumming, Jeff Wall, Raymonde April, pour ne nommer que ceux-là, ont tous ou ont tous eu, je pense, une certaine pratique de questionnement sur les a priori photographiques.

Alfred Stieglitz (1864-1946) réalise sur une période de neuf ans une série de photographies qu'il a appelée *Équivalents* où il met l'accent sur l'effet de découpe. Rosalind Krauss en arrive à dire: «ce que ces photographies cherchent de manière répétitive, c'est de s'assurer que l'impact de la découpe, de cette dislocation, de cette répétition, trouvera écho en chacun des points de l'image. La verticalité des nuages s'élevant vers le haut crée une extraordinaire impression de désorientation, presque jusqu'au vertige. C'est la seule chose qui constitue l'image, et qui, en la constituant, implique que la photographie est une transformation absolue de la réalité¹⁰.

10. Rosalind Krauss, Pour une théorie des Écarts, Ed. Macula 1990, p.135



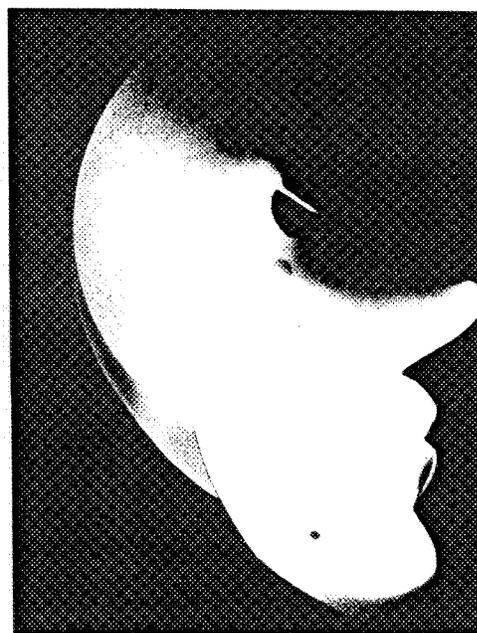
Équivalences, 1927

Stieglitz a publié de 1903 à 1917 la première revue artistique et théorique de photographie, *Caméra Work*, où se reflètent diverses tendances et options. Il a tenu galerie aussi au 291, Fifth Avenue, à New-York. Il y a présenté non seulement des photographes mais aussi des artistes d'avant-garde, tel Cézanne, Picasso, Braque. C'est là que Duchamps présenta son urinoir-fontaine en 1917.

Man Ray (1890-1976), **Moholy-Nagy** (1895-1946) ont tous les deux travaillés selon une approche minimalisme avec de la lumière sur un papier très sensible (papier photo). Ce sont des photographies obtenues sans appareil photo; on les appelle photogrammes. Ces photographies ont pour objet d'appréhender la lumière. Cette manière de faire pousse à la limite et rend explicite ce qui est vrai de toute photographie, c'est-à-dire l'empreinte physique transférée sur une surface sensible par les réflexions de lumière. Le photogramme est l'essence même de la photographie.

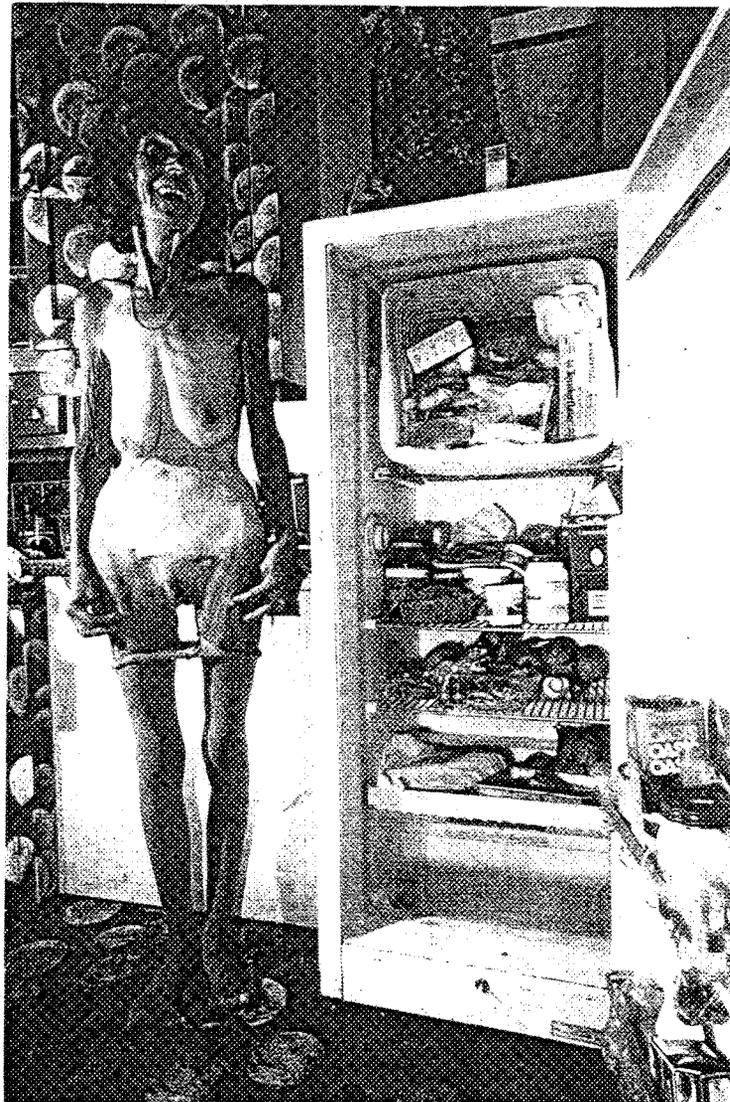


Man Ray, Rayographe 1923



Moholy Nagy, Autoportrait 1926

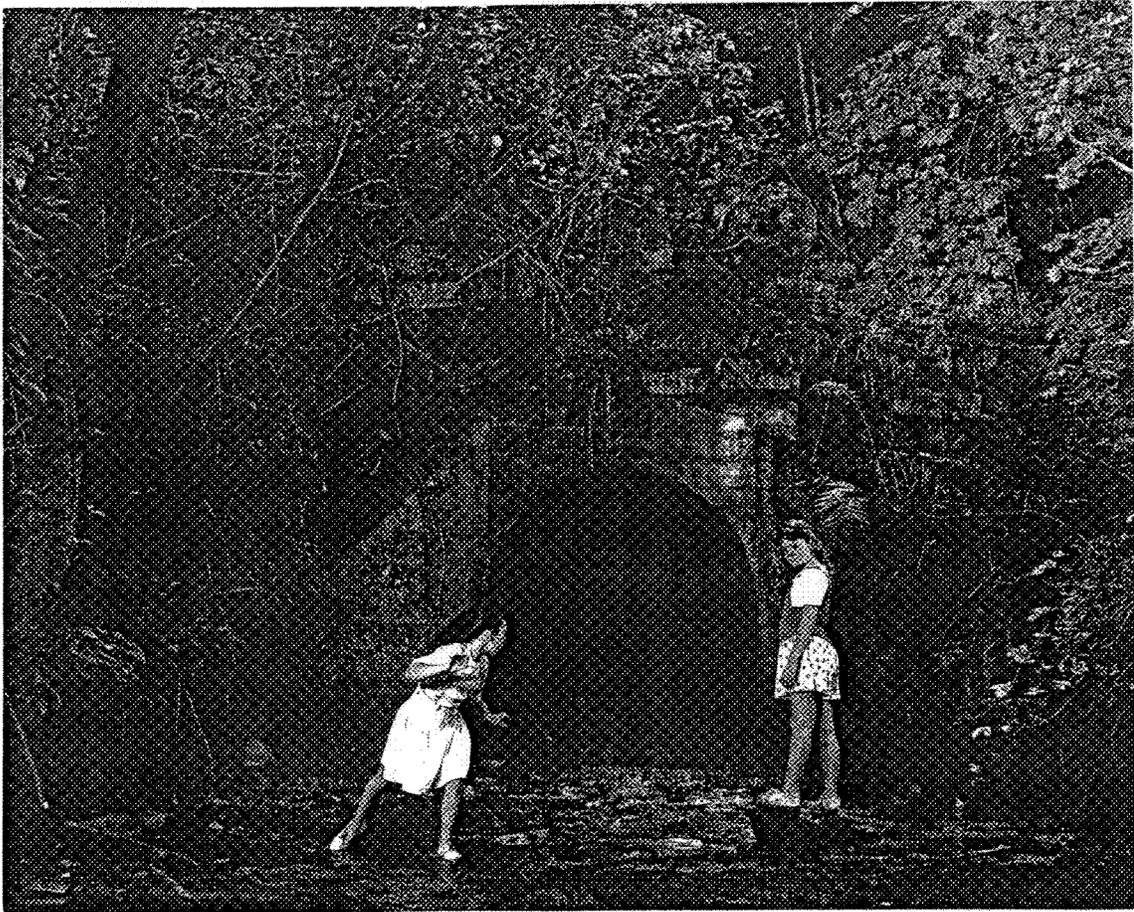
Donigan Cumming développe depuis une quinzaine d'années un travail critique absolument original, brutal, impudique, impitoyable et provocant, mêlant le sens du grotesque et de la dérision; c'est une plongée de l'autre côté de l'humain civilisé. Conscient que le sens de l'obscène est un des ultimes remparts de la morale, Cumming dépasse les bornes de ce qui paraît effroyable. Ses images sont le miroir social d'une théâtralité stupéfiante reflétant la répugnance et l'abjection que la société rejette¹¹.



"Pretty Ribbons"(extrait) 1988

11. Patrick Roegiers, Donigan Cumming ethnologue iconoclaste, Art Press # 176 janv. 1993

Les images de **Jeff Wall** sont des pseudo-documents, le résultat de mises en scène complexes avec décors et acteurs. Il retrouve la tradition de la grande peinture (ainsi que du théâtre), qui reconstitue et simule le réel. Mais en même temps, il est au plus près de l'interrogation contemporaine sur la spécularité, sur la place et le sens des images dans le regard du spectateur d'aujourd'hui. Il se dit peintre de la vie moderne utilisant les possibilités de la technologie, il sait que le contenu social des images n'est perceptible qu'à travers un travail savant sur le signifiant (et à l'opposé de l'illusion naïve qu'il suffirait de descendre dans la rue)¹².



The Drain 1989

12. Régis Durand, op. cit. p.66

Raymonde April expose et déjoue les mécanismes de la représentation en usant précisément de l'autoreprésentation. « Étant donné que je me mets moi-même en situation dans mes photos, on présume qu'elles sont autobiographiques. Mais plus que cela, mon travail interroge la démarcation très fine entre réalité et fiction.» Ses images sont issues de l'univers des apparences; elles interpellent la personne, dévoilant l'intimité et préservant l'anonymat¹³.



La mouche au paradis 1988

13. Josée Belisle, Raymonde April, Voyage dans le monde des choses, Musée d'Art Contemporain, 1986, p.7

En regard de mes oeuvres, des artistes comme Michael Snow, Pierre Boogearts, Richard Baillargeon et Denis Farley ont vraiment beaucoup influencé ma production, chacun pour des aspects tant formels que théoriques. Quelques exemples de leurs oeuvres sont reproduits ci-dessous.

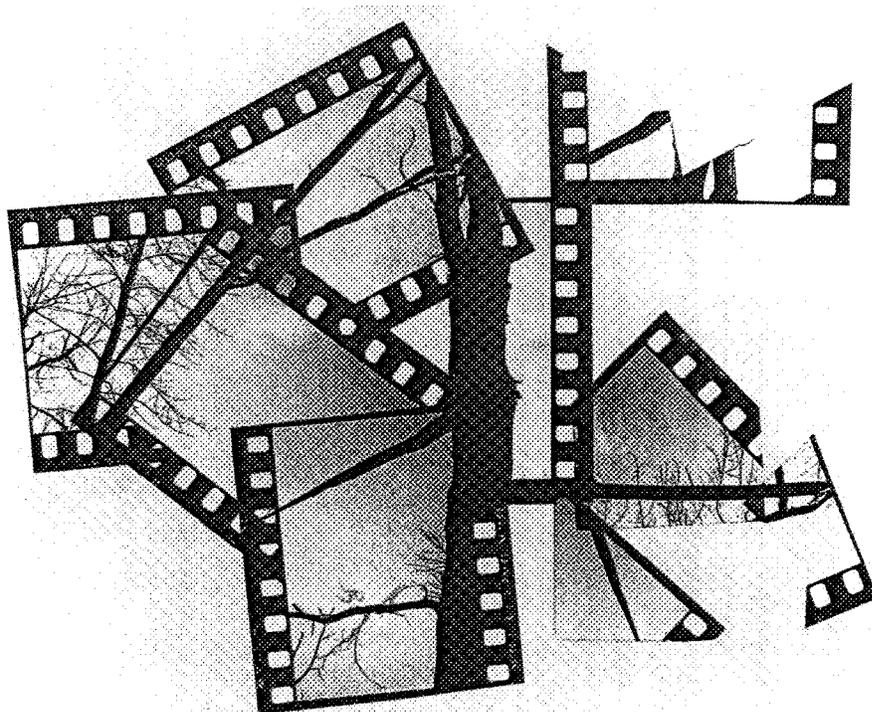
"Authorization" de **Michael Snow** est une installation qui met en situation le photographe et le regardeur. L'oeuvre nous montre ses propres conditions d'apparition et de réception. À première vue, tout semble simple: un grand miroir inséré dans un cadre de métal, sur lequel ont été collées cinq photographies polaroid en noir et blanc: une tout en haut dans le coin gauche du miroir, les quatre autres ajoutées au centre de manière à former un rectangle, lui-même encadré de ruban auto-adhésif. Les cinq polaroids nous restituent l'histoire de l'oeuvre en même temps qu'ils la font. Ils sont à la fois l'acte lui-même et la mémoire. C'est la mise en acte de la photographie elle-même¹⁴.



Authorization 1969

14. Philippe Dubois, op. cit. p.10

Pierre Boogaerts dit : « J'essaie de travailler avec l'image photographique *dans sa totalité*. Pas seulement avec ce qu'elle montre, mais aussi avec ce qu'elle cache. Travailler avec l'image à l'intérieur du rectangle photographique et avec l'image de ce rectangle et de tout ce qui le produit. Utiliser à la fois le dedans et le dehors, ce n'est pas vouloir travailler sur deux «tableaux» différents. C'est au contraire réunir ce qui forme un tout inséparable. Alors seulement le processus de la vision photographique commence à devenir évident. Recycler les erreurs comme les anciennes certitudes. Il devient alors possible de regarder ce regard¹⁵.»



Arbre, 1985

15. Pierre Boogaerts, Travaux photographiques 1984/89, Ed. Galerie Séquence 1990 (brochure d'exposition))

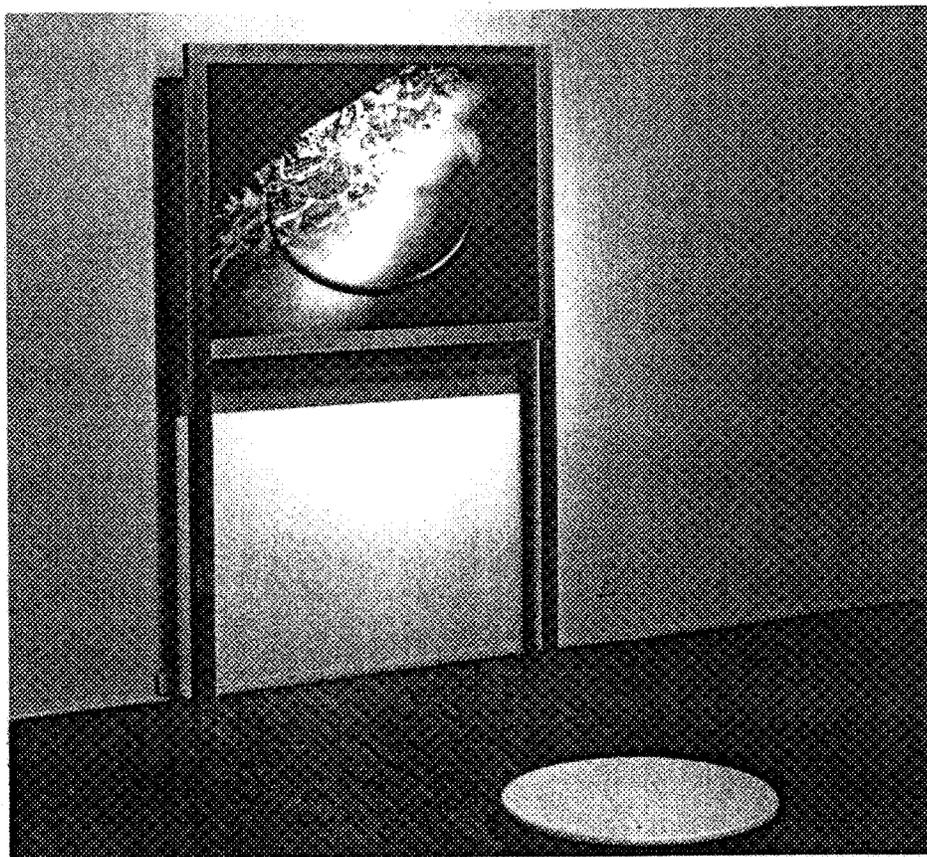
Richard Baillargeon intervient en se mettant lui-même en scène, en placardant des mots qui évoquent des sensations et des souvenirs. Les mots donnent à penser qu'ils seront toujours l'unique horizon des images. Dans un très beau texte d'accompagnement de l'exposition «Transit Commedia» se trouve cette phrase d'introduction: «Et si au bout du compte le photographe n'était qu'un acteur en quête de décors pour mettre en scène, non pas le monde mais lui-même. Et si toute l'entreprise de production d'images photographiques n'était finalement qu'un vaste cinéma dont la finalité tiendrait moins au fait de montrer «l'état des choses» que d'indiquer les trous et les interstices par où fuit la vie et le temps¹⁶ .»



Journal Babylonien petite suite New-Yorkaise, 1982

16. Richard Baillargeon, «Transit Commedia» VU 1983, (brochure d'exposition)

Denis Farley travaille à partir d'idées et de concepts reliés à certaines méthodes spécifiques d'observation et de surveillance. Il propose une vision alternative par rapport aux possibilités perceptuelles considérées comme physiologiquement impossibles, mais par contre, convenables en tant que propositions imaginaires. Son point de départ est la recherche qu'il fait sur la camera obscura observatoire, les premiers systèmes de projection et conséquemment, l'histoire pré-photographique. Dans ses travaux, il utilise une caméra obscura à structure très mobile et une antenne parabolique placée sur le sol qui sert de réceptacle de l'image; la coupole sert aussi à suggérer les liens entre ce qui représente une des premières visions du monde sur un écran et la complexité des réseaux de communication contemporains¹⁷.



Mt.Castel à l'intérieur d'une tente camera obscura, 1992

17. Denis Farley, *Transpositions simultanées*, Galerie Séquence, mars 1993 (brochure d'exposition)

BIBLIOGRAPHIE

- Dazibao, Anamnèse, 1989 (Catalogue)
- Art Press n° spécial Photographie- L'intime et le public, oct. 1990
- Barthes, Roland, La chambre claire, Gallimard, Le Seuil 1980
- Barthes, Roland, L'obvie et l'obtus, Seuil 1982
- Benjamin, Walter, Essais Tome 1 et 2, Denoël-Gonthier 1983
- Belisle, Josée, Raymonde April Voyage dans le monde des choses, M.A.C. 1986
- Boogearts, Pierre, Travaux photographiques 1984-1989 Ed Galerie Séquence 1989
- Bourdieu, Pierre, Un art moyen, Ed. Minuit 1965
- Campeau, Sylvain, Serge Tousignant. maquettes d'atelier, Ed. Galerie Séquence 1992
- Couder, Sylvie, Art press spécial photo, «L'oeil à l'oeuvre: images fixes et visions sans objet»
- Damish, Hubert, L'Origine de la perspective, Ed. Flammarion 1987
- Debray, Régis, Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident, Gaillimard 1992
- Dubois, Philippe, L'acte Photographique, Fernand Nathan Ed. Labor 1983
- Durand, Régis, La part de l'ombre, Ed. La Différence 1990
- Durand, Régis, Le regard pensif. lieux et objets de la photographie, Ed. La Différence 1990
- Farley, Denis, Transpositions simultanées, Galerie Séquence 1993 (Brochure)
- Freud, Gisèle, Photographie et Société Ed. du Seuil 1974
- Frizot, Michel, Histoire de voir « De l'invention de l'art photographique» (1839-1880) Ed. Photo Poche # 40
- Gaboury, Michel, Regard sur la photographie actuelle au Québec, Ed Galerie Séquence 1988
- Gosselin, Gaétan , Faire Image, VU 1991
- Kofman, Sarah , La caméra obscura de l'idéologie, Ed. Galilée 1973
- Krauss, Rosalind, Pour une Théorie des Écarts, Ed. Macula 1990
- Galerie Séquence, Marques et Contrastes. Actes du colloque, Ed Sagamie/Québec 1989
- Musée Canadien de la photographie Contemporaine, Treize essais sur la photographie, 1990
- Panofsky, Erwin, La perspective comme forme symbolique, Berlin 1964
- Pour la Photographie. Acte du coloque, Ed. Gems 1983
- Roegiers, Patrick, Donigan Cumming ethnologue iconoclaste, Art press # 176 Janv. 1993
- Sontag, Susan, La photographie, Ed. Seuil 1979
- Schaeffer, Jean-Marie, L'image précaire. Du dispositif photographique, Ed. du Seuil 1987
- Van Lier, Henri, Histoire photographique de la photographie, Cahier de la photographie, 1992