

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES
(OPTION CRÉATION)

Par

Julie Marchand

Raconter et transmettre ;
Les strates du réel photographique

Avril 1999

© Droits réservés Julie Marchand 1999



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.

CE MÉMOIRE A ÉTÉ RÉALISÉ 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

RÉSUMÉ

« La beauté, en art, n'est souvent que de la
laideur matée. »

Jean Rostand

Cette recherche est une ode au temps qui passe, à l'histoire de celui-ci. Les traces qu'il laisse sur la matière architecturale sont les sources de ma pratique photographique qui, par la suite s'intègre à l'architecture par le biais d'installation photographique. C'est aussi l'histoire d'une rencontre entre la photographie et un édifice avec comme trame de fond la promenade, la découverte. L'errance guide l'acte photographique et les pas vers les inspirants ; qu'ils soient sous la forme d'un bâtiment, d'une arrière-cour ou d'un détail de construction.

Par l'installation photographique, je déplace le sens de mes photographies. Elles deviennent des oeuvres/stratégies narratrices d'une rencontre, révélatrices du faux et du vrai d'une architecture, artefacts témoins du passage du temps révélé et d'un processus de création. Elles sont transmettrices aussi de mon expérience et de mes voyages.

Par la construction de dispositifs de représentation, j'ai modelé le sens de ces fragments et les ai matérialisés dans la création de deux expositions : Les strates du réel photographique et Raconter et Transmettre à nouveau ; Les strates du réel photographique. Ces expositions sont le résultat de mes questionnements et de mes recherches. Ma préoccupation de départ était de trouver des moyens efficaces pour offrir mes photographies afin de transmettre aux regardeurs mon expérience.

La communication avec le spectateur est donc au centre de cette entreprise. Cette recherche propose une manière de communiquer avec le spectateur, en partie inspirée du courant de transmission tel que développé par Régis Debray. Mon acte de transmission procède de l'expérience vécue et du partage de celle-ci avec l'autre, avec la collectivité, au moyen du support qui passe du subjectile à dispositif de représentation. L'exposition Les strates du réel photographique, réalisée en deux temps et deux lieux, m'a permis de concrétiser cette recherche et de vivre, moi aussi, la transmission par l'expérience.

REMERCIEMENTS

Je veux remercier, en premier lieu, mes directeurs de recherche Denis Bellemare et Élisabeth Kaine pour leur patience et leur confiance.

Je remercie également mes proches, tout spécialement ma famille, pour leur soutien constant dans l'atteinte de cet objectif ainsi que les nombreux convives qui bien malgré eux se sont prêtés à la correction de ce mémoire.

Un merci particulier à Denise Lavoie pour les encouragements, les communautés de recherche matinales et le gîte.

Merci aussi à la compagnie théâtrale Ex Machina de m'avoir prêté gracieusement leurs murs, à Pierre Boisvert pour le laboratoire photographique et à Simon-Christian Vaillancourt pour la vidéo.

Enfin, je tiens à souligner la grande générosité et l'écoute de mes collègues de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
TABLE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	8

CHAPITRE I

BIEN DES QUESTIONNEMENTS ET SI PEU DE RÉPONSES	13
1. Le support	14
2. Du papier à l'architecture	17

CHAPITRE II

RACONTER UNE HISTOIRE, TRANSMETTRE UNE EXPÉRIENCE	20
1. Raconter pour transmettre	21
2. Enregistrer et matérialiser	23

CHAPITRE III

LES STRATES DU RÉEL PHOTOGRAPHIQUE	27
1. Les strates du réel photographique, l'œuvre	28
2. La promenade et la stèle	34
3. Le regard rapproché et le viseur	36
4. Le regard révélateur et la grande photographie	37

CHAPITRE IV

RACONTER À NOUVEAU	51
1. L'installation déracinée	52
2. Raconter autrement	54
 CONCLUSION	 68
 BIBLIOGRAPHIE	 73

TABLE DES FIGURES

1. Les strates du réel photographique, vue de l'installation	28
2. La Caserne Dalhousie, Vieux-Port du Québec	30
3. La stèle paysage, vue dans le faux-mur	41
4. La stèle paysage, vue éloignée.....	42
5. La stèle paysage, côté réfléchissant la structure.....	43
6. La stèle paysage, fente réfléchissante	44
7. Le viseur, vue éloignée	45
8. Le viseur, vue rapprochée	46
9. Le viseur, image intérieure	47
10. Le viseur, passante qui regarde	47
11. La grande photographie	48
12. La grande photographie, avec dôme de la Caserne	49
13. La grande photographie, installation vue d'ensemble	50
14. La grande photographie, installation vue d'ensemble	50
15. Image projeté, installation extérieur	60
16. Caserne Dalhousie, l' <i>a priori</i>	61
17. La stèle paysage	62
18. La stèle et la photographie de l'installation à Québec	63
19. La projection, vue d'ensemble	64
20. Le viseur	65
21. La grande photographie	66
22. L'installation, vue d'ensemble (au retour de la promenade)	67

Introduction

Cette recherche est née du désir de comprendre le support à deux dimensions et de l'intégrer à mes médiums de création. Bien avant d'avoir cette préoccupation en tête, ma route a pris le chemin d'un baccalauréat en communication graphique.

Dans le domaine publicitaire, le message à transmettre est essentiellement celui du produit. À partir d'une commande précise du client, on doit se soumettre à des objectifs : faire connaître, vendre, informer. En publicité, c'est principalement par le biais de supports 2D que l'on communique ; même s'il y a les messages télévisuels et radiophoniques. La grande majorité du travail s'effectue sur un support bidimensionnel et la photographie est un des moyens de production d'images le plus utilisé dans le domaine publicitaire.

De ces études en communication graphique, j'ai conservé l'intention d'expérimenter l'image en regard du support. À cette époque toutes les étapes de création de l'image me fascinaient, de la prise de vue à l'impression finale. Ces questionnements m'incitent encore aujourd'hui à pousser plus loin, à approfondir ma recherche et à vouloir contrôler entièrement une photographie. Ces réflexions sur le support photographique me permettent d'explorer plusieurs moyens d'impression, des plus contemporains aux plus anciens. C'est l'image qui alors dicte le choix du support, je souhaite l'exploiter au maximum de ses capacités. Ma pratique est dès lors uniquement photographique.

Tout en m'éloignant artistiquement de ma formation première, je garde de celle-ci certains principes de communication graphique : la bidimensionnalité, le désir d'approfondir les questionnements au niveau des supports et de leurs influences sur mon processus de création, l'incidence de ces questionnements sur la manière de communiquer mes œuvres et sur le mode de réception des regardeurs.

La question demeure toujours entière : donner à voir mais comment ? En cours d'élaboration, cette problématique a grandement évolué au gré de mes lectures et expérimentations et elle perdure. Comment, dans ma pratique photographique, puis-je offrir aux regardeurs des images différentes influencées par leurs supports respectifs ? En quoi le contenu d'un négatif photographique unique peut-il être influencé par divers moyens d'impression ? Cela pourra-t-il en affecter le sens ? Et jusqu'où la notion de support photographique engage-t-elle son ouverture, son élargissement en termes d'expression, de représentation et de création ? Comment s'effectue l'édification d'une œuvre glissant de la deuxième dimension à la troisième ? Et comment une installation conçue pour une architecture précise se modifie-t-elle en fonction d'une présentation nouvelle en salle ? Voilà l'éventail des questions auxquelles j'essaie d'obtenir des fragments de réponses depuis le début de cette ambitieuse aventure qu'est la maîtrise en arts plastiques.

C'est à partir de ces questionnements que s'élabore ma création. Avec le temps, ces interrogations se modifient quelque peu mais l'essence demeure.

L'évolution s'effectuera plus au niveau de ma conception de la notion de support qu'au niveau du type d'imagerie que je réalise. Mes photographies ont toujours été issues de fragments architecturaux. Cet intérêt pour l'architecture date de bien avant mon entrée à la maîtrise. Ce n'est pas tant les édifices en entier qui m'inspirent mais d'infimes parties de ceux-ci. Les couleurs, les textures que l'on peut remarquer sur les matériaux usés par le passage du temps m'offrent d'innombrables sujets à photographier. À titre d'exemple, pensons aux photographies de Callahan avec ses gros plans de végétaux ou à Siskind avec ses fragments de murs, ses parcelles d'enseignes dans les belles années de l'Institute of Design de Chicago.

La manière de présenter mes photographies change en cours de route. Émerge alors une envie de créer un ensemble plus global de présentation de mes photographies, issue de l'architecture. Les fragments isolés revivent dans un autre contexte et retournent dans un espace qui leur est familier par l'installation photographique sur l'édifice.

C'est à ce moment précis que l'installation photographique devient le moyen d'expression que je privilégie. Cette rencontre entre ma photographie et l'architecture est un tournant déterminant dans ma création et demeure encore aujourd'hui au cœur de mes préoccupations.

Ce mémoire présente, dans l'ensemble, mon cheminement sur la notion de support, sur le concept médiologique de la transmission ainsi que les gestes concrets entrepris pour passer à l'action, à la création.

Le premier chapitre de ce mémoire s'articule autour de la notion du support. J'y présente sommairement l'évolution de ma compréhension basée sur cette notion ainsi que la transformation du subjectile. Cette modification s'opère par le passage de la deuxième à la troisième dimension, du papier photographique à l'architecture. Les écrits de Marshall McLuhan portant sur les mass media et le canal de communication en tant que médium m'ont guidée lors de cette réflexion.

Le second chapitre porte sur le concept de transmission. Celui-ci s'inscrit dans le courant philosophique de la médiologie tel que défini par Régis Debray. J'aborde ce concept par le biais de l'expérience vécue et par « l'histoire racontée ». Dans ce cadre, l'histoire n'est pas l'histoire avec un grand H mais celle du désir de se remémorer l'hier, de transmettre une expérience pour qu'elle se renouvelle et perdure. Toute cette démarche peut être chapeautée par les notions d'espace et de temps qui se retrouvent tant dans la discipline photographique que dans le concept de transmission.

Le troisième chapitre retrace la création de l'installation photographique *Les strates du réel photographique* tenue en octobre 1998 à Québec. J'y relate mon coup de cœur pour la Caserne Dalhousie survenue lors d'une promenade et je décris l'intervention extérieure exécutée sur l'édifice. Chaque œuvre/stratégie est mise en

rapport avec cette architecture, avec le concept de transmission ainsi qu'avec le spectateur.

Le quatrième et dernier chapitre est une promenade à travers l'installation *Les strates du réel photographique* mais cette fois-ci montée en salle à Chicoutimi. C'est l'exposition qui voyage et qui s'adapte aux contraintes et défis de son nouveau lieu d'accueil. C'est le passé de l'installation mémorisée par les artefacts et la vidéo, présentée avec un dispositif théâtral pour remémorer la vocation du bâtiment appartenant à Ex Machina. C'est aussi le présent par la nouvelle organisation dans l'espace des oeuvres/stratégies et par la création d'un dispositif extérieur.

En guise de conclusion, je ferai un bref retour sur les grandes notions abordées dans ce mémoire et dégagerai quelques réflexions en regard aux deux expositions réalisées. Je présenterai sommairement les prochaines pistes de recherches.

CHAPITRE I
BIEN DES QUESTIONNEMENTS ET SI PEU DE RÉPONSES

« Comprendre, c'est le reflet de créer ».

Auguste, comte de Villiers de l'Isle-Adam

1. Le support

Avant toute chose, il est important de s'entendre sur les notions de technique et de support. La **technique** est dans notre cas les moyens de la photographie constitués d'un ensemble de procédures comme : l'enregistrement d'images, le développement de négatifs et l'impression, permettant ainsi la création d'une épreuve photographique. Les moyens d'impression peuvent changer mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une même technique, la photographie. Même si certaines méthodes d'impression photographiques requièrent leurs supports spécifiques tels le papier arche, le papier noir et blanc ou le papier couleur, cette mise en œuvre ne peut constituer en elle-même le corps d'une recherche. En effet, il est difficile de baser des questionnements complets sur le sujet puisque les épreuves photographiques obtenues en utilisant un négatif unique n'ont pas d'écarts assez substantiels dans leurs résultats. La photographie ne m'apparaît pas comme une finalité. Je considère qu'un certain questionnement sur la notion de support dans le cadre de ma démarche artistique peut être significatif.

Mes nombreuses interrogations m'ont amenée à croiser les écrits de Marshall McLuhan. Ce penseur canadien, chercheur dans le domaine des communications de masse, s'est penché sur la question du médium et des répercussions de celui-ci sur le message.

La communication est fondamentalement déterminée par le canal qu'elle emprunte. Ceci implique qu'elle ne soit pas envisagée comme un processus unique, simple et uniformément répété, et que l'on admette le caractère déterminant de son substrat matériel.¹

La théorie mcluhanienne prend naissance avec le célèbre paradoxe : « the medium is the message ». Par médium, McLuhan signifie canal de communication donc moyen utilisé par l'émetteur pour rejoindre le récepteur. Ce médium est en relation avec le cadre social dans lequel il s'inscrit, il est en lien direct avec l'individu et son milieu et par le fait même, il en modifie le cadre :

Il ne s'agit pas de savoir quelle culture ou quel type d'information sont véhiculés par un canal, mais de rechercher les modifications apportées à la vie sociale par une structure de communication.²

Cette maxime, découlant de la conception de l'auteur sur les mass media, englobe des facteurs tant communicationnels que sociaux. Le médium n'est pas le support comme je l'entendais, mais un amalgame d'idéologies, de techniques, de systèmes et de dispositifs qui permettent de communiquer. Pour McLuhan, c'est la nature du canal qui modifie la structure sociale et non le contenu de la communication. Ce qui influence le comportement du récepteur, n'est pas le message mais bien le canal de communication. Il s'agit, selon lui, de deux choses bien distinctes. Analyser la communication dans cette optique permet d'éviter l'écueil du message lui-même, ne constituant pas le propos de ce mémoire. Dans

¹ Bourdin Alain, McLuhan, Communication, technologie et société, Éditions universitaires, Paris, 1970, p. 24.

² Idem, p. 27.

le cadre de ma recherche, il s'agit de comprendre l'incidence d'un support sur mon processus de création.

Mes lectures sur McLuhan m'amenèrent à réfléchir d'une façon plus large sur le support en tant que dispositif de représentation, et sur son impact éventuel sur ma pratique. Qu'est-ce que le **support** proprement dit et quel est son incidence sur ma pratique ? Le support étant est souvent papier dans le cas d'une pratique photographique. Aussi je crois qu'il est encore plus qu'un simple support, cette surface externe, il devient pour moi matière. De ce fait, le support fait partie intégrante du dispositif de représentation. Ce dernier constitue l'ensemble des moyens employés dans l'atteinte de l'objectif qu'est la mise en scène de ma photographie. Ce dispositif de représentation s'avère pour moi l'installation photographique mise architecturalement en contexte. Ce support, le bâtiment, s'avère l'élément déclencheur d'un désir de création. Le support, dans son sens élargi, est la pierre angulaire de cette recherche et en agrandit les horizons.

La notion de dispositif recouvre les notions de support et de technique et me permet de les considérer sous l'angle de la représentation dans le processus de création. Le dispositif de représentation prend le pas sur le support. Je passe d'un questionnement très intradisciplinaire, c'est-à-dire des supports photographiques mis en contexte les uns par rapport aux autres, à un questionnement plus englobant et plus complet de ma pratique se confrontant à l'architecture. Le dispositif de représentation n'est pas seulement finalité mais se situe en amont de la création et il

est souvent déclencheur d'idées. Il ne vient pas en fin de course mais à son début et il fait partie intégrante de l'œuvre. Dans le cadre de cette recherche, il prend forme avec l'architecture. Je suis donc passée d'un support bidimensionnel à un support tridimensionnel, de la photographie à l'installation photographique.

2. Du papier à l'architecture

Dans la poursuite de ces recherches, je suis toujours préoccupée par le paradoxe mcluhanien. Pour comprendre davantage sa pensée, j'ai ouvert le territoire de ma création : la petite histoire d'un quartier, d'une expérience, d'une rencontre avec une architecture qui me parle, qui s'adresse à moi, qui élève l'émotion. Je ne travaille plus à l'intérieur d'une discipline mais avec la discipline photographique. C'est avec elle et non par elle que je transmets. Les oeuvres que je propose ont cette notion de subjectile, quoique ma compréhension du concept de support soit différente. Le support est présent sous une forme beaucoup plus articulée, soit par le biais du dispositif de représentation, et il s'inscrit dans un ensemble global permettant ainsi une meilleure compréhension et une plus grande appropriation de cette notion.

Le support peut-il influencer un processus de création? Si oui, comment ? Le subjectile est inspirant. Par sa forme, son état, il me permet de concevoir et d'élaborer une œuvre. Il devient édifice. C'est à partir de celui-ci que j'érige mes oeuvres, elles deviennent in situ. Auparavant, je m'appuyais sur un médium pour

aller vers l'extérieur, vers l'autre, maintenant je pars de l'extérieur et le ramène vers moi, vers ma création. L'architecture est mon support élargi. C'est elle qui dicte, dirige, exige, tant de la photographie que de moi. Mon acte de création s'est inversé. Ce n'est plus l'histoire photographique mais l'histoire d'une expérience, d'une rencontre. Autre support, autre dispositif de représentation, autre prétexte à la création, autre œuvre. Le désir de communiquer, de raconter une histoire est toujours présent, mais il évolue sous une forme renouvelée.

Mais comment passe-t-on d'une surface papier à un édifice ? On a un coup de foudre, un moment de folie ! On tombe en pâmoison devant un bâtiment qui devient la motivation, le leitmotiv pour mettre en scène des images, les imprimer, les projeter. L'architecture n'est-elle pas la plus belle représentation de l'histoire, d'un savoir-faire, de l'inscription du passé dans le présent et d'une ouverture vers le futur ? Maintenant, c'est l'architecture qui me dicte les couleurs, les moyens d'impression, l'œuvre. Le support est pour moi ville, quartier, bâtiment, histoire d'un acte de création, d'une expérience personnelle. Je quitte la surface pour pénétrer la matière. Je conçois à partir d'elle. Le subjectile devient trois dimensions avec une présence physique imposante. Je ressens, je vois, je touche, j'habite, je bâtis. Mon processus de création se modèle face au défi que l'architecture m'impose. Je m'inspire de la création d'un autre, je communique avec son œuvre et me l'approprie volontairement. Je dois faire mien cet édifice, le regarder à ma manière, l'observer, l'étudier, l'investir, le vivre différemment.

McLuhan m'a permis de comprendre les concepts de support, technique et dispositif mais cette théorie ne sait me satisfaire complètement. Je dois poursuivre plus en avant mes recherches. Je comprends mieux mon processus de création, par contre il manque encore certains éléments signifiants. Je sais maintenant que le support, comme l'histoire, est un des prétextes et que ma création débute avec un stimulant extérieur à ma discipline. C'est avec la photographie que je communique, mais elle s'appuie sur des leitmotivs extrinsèques. L'architecture dans ce cas-ci me permet l'atteinte de mes objectifs de recherche.

La photographie est donc mon moyen de communication et de concrétisation d'un acte de transmission. Le prochain chapitre est la pierre angulaire de ma réflexion théorique. Les écrits de Debray me guident sur la route de ma médiologie.

CHAPITRE II

Raconter une histoire, transmettre une expérience

« J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir » .

Louis Aragon

1. Raconter pour transmettre

L'histoire, qu'elle soit celle d'une discipline, d'un quartier ou d'une expérience, est « une certaine pratique de l'indirect ; un effet de différé et de décalage. Un retard à la transmission » .³ Or mon acte de création se veut une ode au temps évanoui à jamais, à des rencontres gravées sur la pellicule et dans ma mémoire. Il est archivage perpétuel d'un instant révolu, pour ensuite le détacher de moi et l'offrir à voir avec les manques et les failles de ma propre mémoire.

Ce désir de matérialiser l'hier et de l'offrir à voir est une préoccupation constante depuis mes débuts en photographie. Dès mes premiers clichés, j'enregistre des fragments architecturaux me permettant de monter le passage du temps, de révéler le vétuste. L'intérêt pour l'histoire de ces matières et cette intention de perdurance trouve sens dans l'acte de transmission et est en continuité directe avec ma production photographique ultérieure.

Pour transmettre, je dois d'abord matérialiser le passé et par sa présence, créer du futur. D'où vient le concept de transmission et quel est-il ? Cette notion s'inscrit dans le courant philosophique de la médiologie que Régis Debray définit ainsi :

³ Debray Régis, Cours de médiologie générale, Édition Gallimard, 1991, p. 383.

...les études sur les intersections technique/culture... La médiologie (Mac Luhan (sic) n'étant qu'un ancêtre parmi tant d'autres) ne se limite pas au champ contemporain des communications. Elle voudrait éclairer plus largement les phénomènes d'efficacité symbolique (comment les idées deviennent forces matérielles ?). Elle interroge pour se faire les agents, processus et vecteurs de transmission symbolique .⁴

La transmission est un processus qui, plus que simple enregistrement ou archivage de traces, engage un désir de communiquer dans l'espace et le temps en déterminant qui le fait et par quels moyens.

Mais pour qu'il y ait remémoration, il doit d'abord y avoir perte, altération et aussi organisation de la matière mémorable. Il est à noter que les moyens utilisés pour enregistrer, recueillir et conserver, sont indissociables de toute transmission. La photographie me sert de véhicule à cette transmission. Cette discipline, bien qu'elle soit chargée d'histoire et du savoir-faire de mes prédécesseurs, ne pourra jamais être pure transmission. Je ne peux pas transmettre uniquement l'histoire de la photographie et cela n'est pas mon intention. Toute transmission a besoin d'un véhicule et ma discipline, la photographie, s'avère ce moyen privilégié. Par contre, avec elle, je transmets un message qui en est du même coup quelque peu modifié.

Debray explique en ces termes la nature de cette modification:

... un processus de transmission n'a pas les caractères de message initial. Pour faire pousser une idée quelle qu'elle soit, il faut commencer par l'altérer ou la déformer pour la reformer autrement.⁵

⁴ www.médiologie.com , L'association ad.rem (association pour le développement et la recherche en médiologie).

⁵ Debray Régis, Transmettre, Éditions Odile Jacob, Paris, Février, 1997, p. 49.

Chez McLuhan, tel que souligné dans le chapitre précédent, le canal de communication modifie le message ; dans le concept médiologique, un ensemble de facteurs modèlent le transporté. Ce dernier se veut chez Debray synonyme de message. Le médiologue « pensera production et réception autant que création, trouvant autant d'intérêts à ce qui a été ressenti par le public que ce qui a été réalisé par les metteurs en scène » . ⁶

Ma pratique photographique permet de matérialiser des expériences et de les raconter. Mes réalisations artistiques transmettent une certaine culture et ainsi j'ai espoir de partager ce moment en perpétuant un instant intime, révolu dans le passé, pour lui permettre de perdurer au présent et donc devenir futur. **N'était-ce pas cela aussi photgraphier ?** « Photographier, c'est essayer d'agir contre le temps : arrêter le temps, rendre présent pour toujours le passé, transformer un instant en éternité, un monde en image » . ⁷

2. Enregistrer et matérialiser pour transmettre

Pour qu'il y ait transmission, nous devons enregistrer, recueillir et conserver. La photographie en ce sens, cultive des parentés avec le concept de médiologie. La transmission et la photographie ont en commun un certain rapport au temps et à l'espace. Dans toute démarche de transmission, il y a un souci de durée, de construction par opposition au précaire et au transitoire qui peuvent qualifier une

⁶ Idem p. 175.

⁷ Soulages François, Esthétique de la photographie. la perte et le reste, Édition Nathan, Paris, ,1998, p. 185.

communication. Une communication, contrairement à une transmission, se déroule dans un temps relativement court, elle a une durée de vie très éphémère et des buts de compréhension rapides et non ambigus. Nous n'avons qu'à penser aux reportages en direct que nous offrent maintenant les télévisions et les radios. C'est le « fast food » de la consommation de l'information, où l'acte est éphémère, alors que la transmission sous-tend un savoir-faire qui est de l'ordre de la pérennité et qui a un réel désir de diffuser le message dans le temps.

La photographie et ses théories ont toujours interrogé ces liens étroits avec les notions d'espace et de temps. Schaeffer considère que l'image photographique relève de deux forces concurrentes « à la fois » : à la fois elle garde la trace du réel et à la fois elle se modifie pour en être la figuration. Elle n'est pas seulement trace mais aussi indice de la rencontre entre le sujet photographié et le photographe, une portion d'espace-temps. Pour Barthes, la photographie est de l'ordre du « ça a été », du moment révolu mais qui à divers degrés est plus ou moins significatif pour le spectateur. Pour Barthes c'est l'assurance de l'existence de ce moment enregistré par l'acte de photographier. Pour Philippe Dubois la notion spatio-temporelle s'explique brièvement en ces termes dans L'acte photographique:

Temporellement... l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en ne saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une tranche, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement taillée dans le vif.⁸

⁸ Dubois Philippe, L'acte photographique et autres essais, Édition Labor-Nathan, Bruxelles, 1992, p. 153.

En photo, il ne s'agit que d'une tranche spatio-temporelle, mais celle-ci se prolonge dans le présent pour qui la voit. C'est un espace-temps qui se répète sans cesse au même titre que certains gestes qui se refont à travers les âges et que l'on peut qualifier de transmission. Bien sûr, ils se modifient, mais leur essence demeure.

Concernant le processus de transmission en soi, la notion d'espace-temps associée au monde photographique est technique. Pour que le photographe obtienne une image latente, il doit d'abord avoir impression de la pellicule photographique. La durée de l'exposition ainsi que la profondeur de champ choisis sont primordiales. Le choix de ces deux variantes demeure les clés d'une bonne photographie ou d'une image ratée. Une photographie manquée est une portion d'espace temps perdue, un moment qui ne reviendra plus jamais. Faire de la photographie, c'est travailler avec du temps et de l'espace. Il en est ainsi pour transmettre. L'appareil photographique se veut le moyen de cette transmission.

La transmission et la photographie, un savoir et une discipline qui par des moyens différents archivent et conservent, non pas par mélancolie ou amertume, mais par souci de prolonger certains moments, faits ou histoires pour transmettre ces derniers à d'autres. C'est davantage du côté du partage de l'expérience que nous pouvons tisser des liens entre la transmission et la photographie. Ma photographie est de cet ordre et ce même si l'imagerie est abstraite. Le dispositif d'installation me permet par contre d'aller plus loin dans ce désir de communiquer

l'expérience et de révéler le passé. C'est se souvenir pour comprendre où l'on va, c'est permettre à d'autres de vivre et de connaître ces moments, ces tranches d'histoire, qu'elles soient celles de l'humanité ou celles que l'on vit en soi.

CHAPITRE III

Les strates du réel photographique

« Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous
nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville,
au milieu de la foule, chose parmi les choses,
homme parmi les hommes » .

Jean-Paul Sartre

1. Les strates du réel photographique, l'œuvre

Comment raconter un histoire ? Comment prend-elle forme ? Et comment ces intentions se concrétisent-elles ? Ces questions ne peuvent trouver leurs réponses que par l'action, la création d'une œuvre. Je dois donc faire, agir, créer pour communiquer et transmettre. Mais quelle est donc cette histoire que je souhaite rendre matérielle ? Celle d'un coup de foudre, celle d'un rendez-vous entre une architecture et mon imaginaire.

L'installation in situ *Les strates du réel photographique*, qui a eu lieu à la Caserne Dalhousie à Québec du 16 au 28 octobre 1998, est née de cette rencontre. Ce projet est imposant tant par sa nature que par son ampleur, mais combien stimulant.

Les strates du réel photographique
Québec, Octobre 1998



Avant de m'attarder à l'installation, il est important de vous décrire brièvement mon support, soit l'édifice d'Ex Machina. Habitant le quartier du Vieux-Port à Québec, j'erre souvent à la découverte de rues et de fragments à capter par la photographie. C'est dans cet état de vagabondage que s'effectue ma quête d'images, à la rencontre du hasard. Évelyne Rogniat mentionne dans son livre Le photographe à l'œuvre à propos des errances d'André Kertész que : « Si la déambulation et la disponibilité apparaissent comme des préalables à l'accueil ou à la quête de merveilleux, c'est le regard même du photographe qui l'instaure » .⁹ C'est dans cet état d'esprit que je découvre cette bâtisse durant l'une de ces escapades. Ce bâtiment est situé dans le vieux port de Québec et a été rénové récemment. L'architecture de la Caserne Dalhousie, ancienne caserne de pompiers, allie l'ancien et le moderne dans la construction ainsi que le vrai et le faux dans sa représentation. La façade de l'édifice a été conservée mais pour la prolonger et la compléter, deux faux murs latéraux imitant bien la façade ont été érigés. L'arrière du bâtiment est une immense boîte noire faite de dalles, qui n'est pas sans me rappeler les premiers appareils photos. Toutes ces expressions architecturales ont déclenché mon coup de foudre initial pour l'édifice. Le bâtiment d'Ex Machina est la représentation du passé, du présent et du futur de même que celle de mon médium, la photographie. Qui plus est, il interroge mes préoccupations en rapport à la transmission. La

⁹ Rogniat Évelyne, André Kertész, le photographe à l'œuvre, Presses Universitaires de Lyon , Presses Universitaires de la Sorbonne, Lyon, et Paris, 1997, p. 57.

transmission est en quelque sorte une charnière dans le temps. Elle est le prolongement dans l'aujourd'hui et le futur de ce qui a été.

Vue de l'édifice d'Ex Machina,
la Caserne Dalhousie, Vieux-Port
de Québec



M'inspirant de cette construction, j'ai créé l'installation photographique *Les strates du réel photographique*. L'édifice a orienté certaines décisions tant au niveau de la création des oeuvres que pour l'élaboration du concept d'exposition. Sous-jacente à cette intention d'intégration à l'architecture, le concept d'exposition et les oeuvres reposent sur une préoccupation pour le temps. La photographie témoigne d'un temps révolu, de quelque chose qui a été et qui, sans ce référent, n'aurait pu exister. Dans ce cas précis, la Caserne n'aurait pu être ce qu'elle est sans cette restauration et sans ce souci de conservation de son passé. Pour transmettre, nous avons, tant en photographie qu'en architecture, façonné la matière pour qu'elle garde en mémoire la trace, le savoir-faire. J'utilise les moyens ou dispositifs qui me semblent les plus justes dans l'atteinte de l'objectif « raconter

une histoire » et ainsi concrétiser l'immatériel. Ce dispositif trouve sa force et sa pertinence par l'installation photographique dans un lieu public. Travailler à l'extérieur d'un bâtiment situé dans un cadre urbain me permet de rejoindre un plus grand nombre de spectateurs. Je leur offre au détour d'une rue, au hasard d'une promenade, une œuvre qui montre les strates d'un passé lointain ou d'un futur possible. En ce sens, le spectateur réengage à son insu le processus même de ma déambulation et de ma démarche.

La notion de transmission, dans cette installation, se situe au niveau de mon acte photographique. Par contre, je pousse plus loin ce concept en utilisant l'installation comme révélatrice des failles de la transmission. Là où j'estime qu'il y a eu un manque, j'interviens par mes œuvres. C'est pour cette raison que ma création est localisée sur un seul côté du bâtiment, la façade la plus mensongère avec tous ces faux-semblants que sont le faux mur reprenant la façade principale et le faux mur noir rappelant vaguement le marbre noir. Le mensonge exprimé par le faux en architecture est pour moi un mauvais raccourci à la transmission, il brouille le message d'éternité du passé. Il est certain que chaque geste de transmission modifie le message mais celui-ci doit se faire avec parcimonie et respect. Il n'en demeure pas moins que la Caserne est transmission et qu'avec mon installation cette notion s'en trouve amplifiée. N'oublions pas que la transmission est processus, pérennité d'un passé ainsi que collectivisation de ceux-ci.

Je me sers donc de ces notions du vrai et du faux mises en présence dans l'édifice pour réaliser cette installation. L'idée maîtresse trouve son expression dans cette intention de montrer les effets du temps camouflés derrière la rénovation de l'édifice, et de dégager, par l'imagerie révélatrice, des traces de ce passage. *Les strates du réel photographique* se veut une ode au temps qui passe, une mise en scène de celui-ci, qu'il soit de l'ordre de la promenade ou de ces empreintes par trois différentes oeuvres/stratégies. Ce sont : la **promenade** représentée par le biais d'une *stèle paysage* ; le *viseur* traduisant le **regard rapproché** ; le **regard révélateur** du caché représenté par la *grande photographie* installée sur le mur noir, pour moi devenue la boîte noire.

Ces trois pièces, malgré leurs différences, parlent toutes du temps et du regard que je pose sur lui. Cette démarche soulève un curieux paradoxe : tout ce que j'expose, je ne l'ai, en réalité, jamais vu lors de la prise de vue. Au moment même où je déclenche l'obturateur, le miroir se relève pour une fraction de seconde et j'enregistre ce manque, cette faille dans le temps : défaillance de ma vue, trou dans ma mémoire qu'un cliché, perçu comme représentation du réel de ce que j'ai vu, viendra combler. Je travaille sur cet instant, j'essaie de le perpétuer, j'essaie de conjurer la disparition, la course du temps et peut-être la mort. Je parle donc de la disparition autant que de la révélation, je parle de la distance, de la photographie.

Philippe Dubois souligne que :

*C'est cette hantise (séparation), faite de distance dans la proximité,
d'absence dans la présence, d'imaginaire dans le réel, qui nous fait*

*aimer les photographies et leur donne toute leur aura : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.*¹⁰

Cette distance est présente tant dans le processus de réalisation de l'image que dans l'outil même. L'acte de la prise de vue et l'appareil photographique agissent comme distanciateurs entre l'objet et moi, entre la réalité et mon imaginaire. Après l'acte de la prise de vue, il y a l'attente de l'image, je ne peux voir immédiatement ce qui s'est imprégné sur la pellicule, je patiente et j'espère... pour enfin découvrir cette représentation de la réalité. L'enregistrement et la révélation de l'image sont deux moments de découverte et d'émerveillement séparés par le temps et l'espace. Pour le regardeur, cette distance, cette séparation est aussi présente lors de la contemplation de l'image photographique. En effet, lorsqu'il regarde une photographie, il exécute mentalement un certain va-et-vient entre l'ici-maintenant de la photo et le là-bas-autrefois de la prise de vue. Ce sont deux phases du processus contenues à l'intérieur même de l'image et de mon concept d'exposition. Ce sont la naissance de l'image et sa possible contemplation perpétuelle mais en ce qui concerne l'installation elle-même, c'est l'ici-maintenant qui prédomine et ce, même si dans l'imagerie il est question d'un ailleurs et d'un autrefois.

Pour qu'il y ait contemplation, il doit nécessairement y avoir exposition des oeuvres. Or, pour ce faire, j'utilise des dispositifs de présentation qui influencent le

¹⁰ Dubois Philippe, L'acte photographique et autres essais, Édition Labor-Nathan, Bruxelles, 1992, p. 266.

spectateur et dirige son regard. Ces dispositifs cadrent certaines parties du bâtiment, mettent en évidence certaines autres ou servent de phare pour attirer l'attention des passants et leur offrir l'installation. Dans les lignes qui suivent, je décris plus en détails chacune des parties de l'installation.

2. La promenade et la stèle paysage

La stèle est située dans l'antre d'un des deux faux murs de l'édifice (fig. 3, page 41). Elle est la représentation du vrai dans cette fausseté. Les dimensions hors tout (hors tout en design signifie d'une extrémité à l'autre) de cette structure sont de soixante et un centimètres de large par trois mètres de haut par vingt-cinq centimètres d'épaisseur. La même photographie de paysage est sur les deux faces de la boîte, elle est inversée puisque l'édifice choisi est un bâtiment vivant, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de celui-ci des gens travaillent. Avec cette stratégie, je permets une communication entre l'extérieur et l'intérieur de la Caserne, la stèle étant située devant une partie vitrée du bâtiment (fig. 4, page 42). Enfin, je souhaite que le passant fasse le tour de cette stèle représentant la promenade, marche à l'intérieur de la structure et voit les réflexions que permettent les surfaces réfléchissantes de la stèle. L'épreuve photographique est protégée par une boîte en acrylique dont les côtés sont faits de la même matière mais miroir. Ainsi, par certaines de ses surfaces, la stèle s'intègre au bâtiment en le reflétant. La partie du bâtiment située derrière la stèle est vitrée et lors de journées

ensoleillées la stèle se prolonge par la réflexion du ciel dans les fenêtres du bâtiment, ce paysage s'intègre alors davantage à l'édifice (fig. 5, page 43). Le choix de protéger la photographie est délibéré car dans ce cas-ci, je ne souhaitais pas qu'il y ait détérioration de l'image. Cette boîte d'acrylique permet de conserver intacte la photographie et rend ce paysage immuable.

Cette photographie de paysage a été prise dans le parc des Laurentides. Elle est l'évocation du vagabondage, de cet état d'errance dans lequel je suis lors de mes promenades en quête d'images, car c'est lorsque je flâne dans mon quartier que je photographie. Ces promenades me permettent d'être sur le qui-vive, aiguissent ma disponibilité à voir. Évelyne Rogniat parle des errances du photographe André Kertész en ces termes :

Et la « vacance » du photographe vagabond est le moyen privilégié de s'y accorder : conserver l'étonnement, le comportement ludique de l'enfance, capter les hasards offerts, ce peut être aussi laisser surgir des images enfouies : entre passivité réceptrice et activité créatrice, une disponibilité proche de l'attention flottante .¹¹

Le vagabondage s'avère pour plusieurs photographes un état propice à la création, à l'acte photographique. Je ne me balade pas dans le but de faire de la photographie, les images s'imposent à moi et surgissent au détour d'une rue, du vacillement du regard.

Ce paysage prend aussi une autre signification, il incarne l'autre lieu, Chicoutimi, l'autre endroit où je vis, où je crée. C'est la rencontre entre deux

¹¹ Rogniat Évelyne, André Kertész, le photographe à l'œuvre, Presses Universitaires de Lyon , Presses Universitaires de la Sorbonne, Lyon, et Paris, 1997, p. 46.

villes, Chicoutimi et Québec, le transit, mais aussi la jonction entre deux endroits où j'expose et le parcours entre les deux, le trajet, la promenade.

Une ouverture a été pratiquée à l'intérieur de la stèle et correspond à la hauteur de mes yeux. Les côtés de cette ouverture sont aussi réfléchissants et permettent ainsi la communication entre l'intérieur de l'édifice et l'extérieur (fig. 6, page 44). Cette stratégie permet d'inverser l'environnement. Lorsque l'on regarde vers l'extérieur, vers la rue, le ciel et le sol basculent et notre vision de l'environnement est alors perturbée, multipliant ainsi les compositions construites par le regardeur. Le spectateur doit lui aussi avoir recours à sa mémoire pour reconstruire l'image. Il réactive en quelque sorte une partie de mon acte photographique.

3. Le regard rapproché et le viseur

Par la suite, le spectateur se dirige vers la seconde œuvre : le viseur. Cette pièce est en même temps leurre et acte photographique. Leurre, car elle est une copie des viseurs que l'on peut retrouver sur la terrasse Dufferin près du Château Frontenac, et aussi parce qu'elle trompe réellement (fig. 7, page 45). Le viseur est situé face à un mur de briques de la Caserne, à gauche de la stèle (fig. 8, page 46). Spontanément, lorsque nous sommes en voyage, en promenade, nous allons vers ces jumelles d'approche pour voir un possible paysage. Ici, lorsque le regardeur se penche pour voir, il est trompé. Au lieu de voir le mur très agrandi, il

est confronté à des couleurs et des textures qui ne sont pas sans rappeler un paysage abstrait mais sans lien avec l'édifice. Dans les faits, il s'agit d'une tôle marquée par le passage du temps, c'est ce dernier qui a dessiné sur elle cette impression de paysage (fig. 9, page 47). Cette œuvre/stratégie incarne mon geste de photographe. À chaque fois que j'enregistre un moment de réel, je me penche sur les choses, je me rapproche d'elles. S'installe alors une relation intime avec le sujet photographié. Je suis dans l'image. J'essaie par ce moyen de faire vivre au regardeur cette réalité de ma pratique (fig. 10, page 47). Avec le viseur je souligne que les récentes rénovations faites à l'édifice maquillent le passage du temps par le faux-semblant. Par cette œuvre/stratégie, je tente de révéler le vétuste derrière le neuf, l'autrefois de l'édifice pour que l'on se souvienne que celui-ci a une histoire.

4. Le regard révélateur et la grande photographie

La dernière œuvre composant cette installation est la photographie de grande dimension apposée au mur de la Caserne, sur sa partie noire (fig. 11, page 48). Cette photographie n'est pas protégée, désirant que le temps fasse son œuvre, qu'il marque le papier, qu'il abîme l'image et qu'ainsi cette photographie devienne œuvre de transmission avec ces marques laissées par le passage du temps. Peut-être rendra-t-il celle-ci plus belle, parce que plus vraie ?

L'image est fractionnée en huit parties et elle reprend, par souci d'une plus grande intégration à l'architecture du bâtiment, la structure carrelée du mur noir.

Les dimensions de chaque segment de l'image sont d'un mètre quatre-vingt-trois par soixante-seize centimètres pour une dimension totale de trois mètres soixante-six de largeur par environ trois mètres de hauteur. Même si l'image est divisée et même si l'espacement entre les bandes photographiques varie de haut en bas en s'élargissant, cela ne nuit en rien à la lecture de l'ensemble. J'emploie cette stratégie d'augmentation de l'espacement pour accentuer la profondeur dans l'image.

La photographie choisie représente une portion d'une clôture de métal endommagée et derrière elle se révèle du bois vieilli. La déchirure du métal est en forme de triangle isocèle et rappelle le dôme de la Caserne que le regardeur peut entrevoir s'il est situé à une certaine distance de l'édifice (fig. 12, page 49). Cette image s'intègre particulièrement bien à l'architecture, par les couleurs et les formes contenues dans la photo. La photographie, par sa grande dimension, sert de phare, elle attire les passants et elle n'est pas sans rappeler les panneaux « Médiacom » : peut-être un clin d'œil inconscient à ma formation précédente de publicitaire... Cette photographie couleur est visible de loin, elle est extrêmement lumineuse. Pour bien la voir, le regardeur doit être sur le trottoir situé en face, ce qui lui permet d'embrasser d'un même coup d'œil l'ensemble de l'installation (fig. 13, page 50). De plus, une série d'arbres l'encadre, formant une allée qui dirige le regard du spectateur. Dans cette image, la portion réelle de la clôture « vue », transposée sur la photographie, n'est que d'environ quatre pouces de hauteur. Le très petit devient

ici monumental par ce changement d'échelle, l'objet peu visible est maintenant manifeste. Je représente ainsi la dichotomie entre le réel et sa représentation, entre *l'index* photographique et la matérialité de la photographie. La mise en scène de l'image dans ce contexte complexifie la réelle reconnaissance du sujet. Elle ajoute de l'imaginaire et me permet de bien faire ressentir au regardeur un trou, une béance dans ce bâtiment. Je mets à nu ce qui pourrait se produire suite à un éventuel abandon du bâtiment. Je projette le présent dans le futur et je tente également, comme pour l'œuvre précédente, de montrer le vétuste qui se dissimule derrière cette couche noire. Je transforme la première strate, je rends celle-ci transparente et j'offre à voir au spectateur le caché. Je lui permets de constater que ce bâtiment a une histoire et qu'elle se compose aussi de l'érosion du temps sur les matériaux, de leurs altérations dues aux années.

Cette exposition, par son cadre géographique urbain ainsi que par son caractère public, m'a permis de rejoindre des gens qui autrement n'auraient pu voir ces œuvres (fig. 14, page 50). J'ai passé de longs moments à observer les visiteurs de l'installation et j'ai pu constater qu'ils font le parcours. Ils tournent autour de la stèle, se penchent sur le viseur et marchent jusqu'au trottoir d'en face pour contempler la grande photographie murale. Ils vivent en quelque sorte mon acte photographique et l'idée de la promenade qui l'a suscité. Le visiteur participe aussi à la transmission voyant les stigmates du temps ainsi exposés. Il comprend ma démarche par la participation et l'expérience.

Cette exposition fut un tremplin et un très grand accomplissement pour moi. Les critiques ont été positives et les spectateurs, pour la plupart, ont saisi mon intention première. Cette expérience m'a permis une plus grande compréhension de mon processus de création et a engendré un désir de continuer mes recherches. À Chicoutimi, où je dois présenter l'exposition, il y aura une intervention extérieure et publique. Je travaille avec la ville et la rue, par conséquent c'est aussi avec elles que je désire présenter mon travail. Ramener mon travail seulement en galerie serait pour moi un manque de fidélité à ma création. Le chapitre suivant présente le deuxième volet de ma recherche création.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

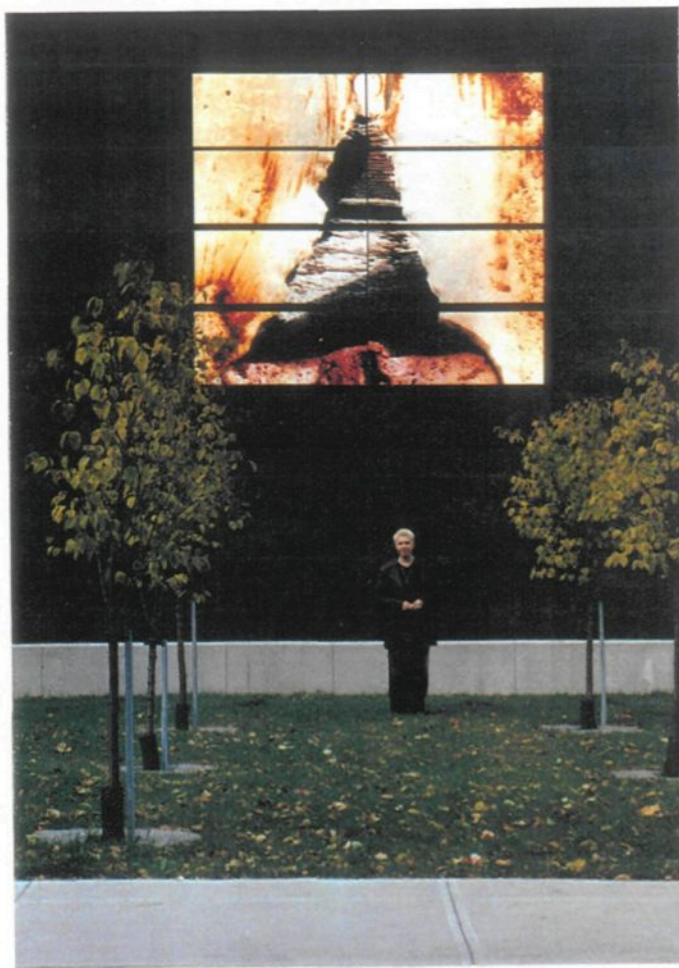


Fig. 11



Fig. 12

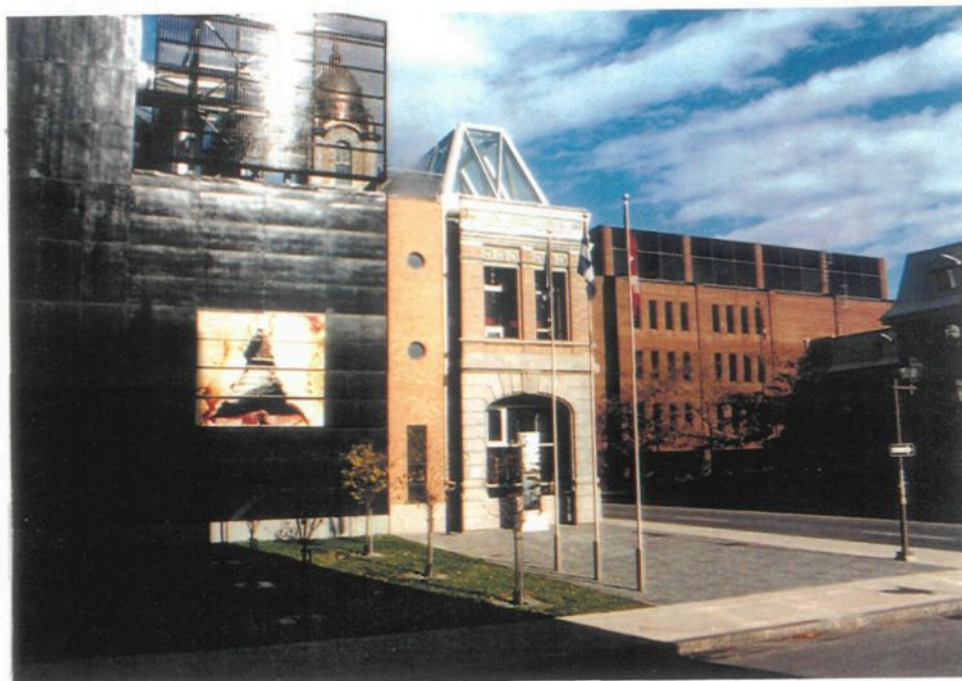


Fig. 13



Fig. 14

Chapitre IV

Raconter à nouveau

Les strates du réel photographique

« ...notre mémoire n'est faite que de photographies » .

Philippe Dubois

1. L'installation déracinée

À la caserne Ex Machina, l'installation a disparu. Seulement quelques traces de bandes adhésives subsistent de son passage d'une durée de trois semaines. Je dois maintenant raconter à nouveau et dire autrement. Je suis confrontée à ce défi afin de ramener à Chicoutimi l'installation réalisée à Québec. C'est maintenant le temps de lui donner une seconde vie. J'ai quelque peu l'impression de déraciner les oeuvres, de mettre en péril ce que j'ai voulu dire, car cette installation extérieure a été inspirée par la Caserne Dalhousie et a été conçue pour la ville de Québec. J'aborde cette nouvelle aventure avec autant d'anxiété que lors de la création de l'exposition *Les strates de réel photographique*. Je la confîne maintenant à un espace fermé, un centre d'artistes. C'est un nouveau défi, c'est un autre espace à conquérir.

C'est à Chicoutimi, au centre d'artistes Espace Virtuel dans la salle B que se tient cette exposition. Cette nouvelle installation dépasse l'idée même du documentaire. C'est en quelque sorte l'exacerbation de la photographie elle-même. J'expose du passé pour créer ainsi un certain futur avec un événement qui, lui, est définitivement révolu et qui ne vivra que par les traces. C'est la photographie dans tout son être. C'est un nouveau processus de création au même titre que la

première oeuvre. C'est une installation neuve avec des oeuvres qui ont un passé et un futur certain.

La salle où j'expose est un espace difficile à travailler. Il s'agit d'un long corridor de dix-huit mètres de longueur par trois mètres soixante-cinq de largeur avec beaucoup d'ouvertures, dix fenêtres et deux portes. Cet emplacement est significatif pour moi, parce qu'il est un lieu de passage et que l'on traverse sans vraiment s'y attarder, sans vraiment regarder. Je souhaite travailler cet espace et y créer un lieu nouveau où l'on peut déambuler, un peu comme je me promène dans la ville. Par le concept d'exposition, je désire transporter le spectateur dans un autre univers pour qu'il soit réceptif à l'œuvre, ouvert à la photographie et soulevé par celle-ci. Le spectateur tient toujours une place importante dans ma démarche et je crois qu'il est impératif de le considérer. Sylvain Campeau mentionne à cet effet :

*Il faut englober le spectateur dans un lieu qui remette en cause les conditions d'appréhension de l'image-photo. Prise empiriquement, la photographie est d'abord une expérience de réception. Tout l'effort de photographe tend à faire en sorte que le spectateur vive l'inédit d'un voir comme l'opérateur l'a lui-même d'abord éprouvé, avant lui.*¹³

L'installation me permet de rendre plus accessibles les oeuvres pour le spectateur et de mieux contrôler l'environnement. Exposer dans une salle facilite l'atteinte de cet objectif. Présenter des oeuvres à l'extérieur sous-entend que celles-ci soient en fait en position d'humilité, puisqu'elles doivent être intégrées à

¹³ Campeau Sylvain, Chambres obscures, photographie et installation, Éditions TROIS, Québec, 1995, p. 229.

l'environnement et qu'elles doivent se plier à un bâtiment existant, comme dans le cas de l'exposition *Les strates de réel photographique*.

Le passage de l'extérieur à l'intérieur ne se fait pas sans heurt, je dois adapter et tenir compte de la monumentalité de certaines de mes pièces et des dimensions de la salle. Dans le cas de la grande photographie, ce sont les dimensions de l'œuvre qui imposent son emplacement dans l'espace. Raconter une « histoire » demeure au cœur de mes préoccupations et comme pour l'exposition précédente, je travaille à partir du construit.

2. Raconter autrement

Comment raconter à nouveau sans dénaturer l'essence de l'installation. C'est avec la promenade en tête et l'errance que je la conçois. Je décris ici cette nouvelle installation en recréant le parcours.

À notre arrivée sur le parvis du bâtiment, nous sommes immédiatement plongés dans l'univers photographique. Deux murs concaves d'un mètre vingt de hauteur par un mètre vingt de largeur dominant. Sur ces deux murs, une projection de diapositives attire le regard des spectateurs et les prépare à ma photographie (fig. 15, page 60). Par cette œuvre, j'introduis le spectateur à l'exposition située à l'intérieur et lui mentionne que cette dernière a eu un passé extérieur. Cette œuvre est importante dans ma démarche, elle marque le caractère public de mon intervention passée. Comme pour l'installation qui a eu lieu à Québec, j'intègre

une œuvre dans un cadre extérieur et je marque ma présence. Cette œuvre s'offre aux promeneurs hasardeux et agit comme phare attirant l'attention des passants. Comme dans le cas de la grande photographie murale, ce point de repère les motive à poursuivre leur errance, maintenant curieuse, à venir voir ce qui se cache à l'intérieur. Ils prolongent donc leur promenade à l'intérieur de la salle et font face à une photographie de grande dimension mesurant un mètre cinquante-deux de largeur par un mètre cinquante-deux de hauteur. C'est une photographie montrant l'installation à Québec (fig. 16, page 61) . Elle est là, se dressant à droite sur un mur concave et nous rappelle ce qui a été. Elle permet au spectateur de voir l'événement de l'automne dernier, de prendre contact avec l'*a priori* de cette production. C'est en quelque sorte la genèse et la mise en contexte de ces œuvres. Pourquoi ont-elles été conçues ? Dans quel environnement ont-elles été exposées précédemment ? Omettre de signifier le contexte de création de ces œuvres serait, à mon avis, oublier leur passé. Il y a ce souci de conservation dans l'acte de transmission et cela même s'il y a perte et altération de l'œuvre initiale. Le spectateur comprend en un coup d'oeil par cette image, qu'il a rendez-vous avec l'hier. Lorsque son regard se détourne de cette photographie, il réalise qu'il participe à l'ici et maintenant de la nouvelle installation et en un sens à l'acte de transmission.

La promenade se poursuit dans ce long corridor, à la gauche on retrouve une stèle, dont l'imagerie montre un paysage du parc des Laurentides (fig. 17,

page 62). Elle représente la déambulation et le transit. Le paysage a terminé sa course, il a lui aussi, fait le trajet, il est passé d'un lieu à l'autre. Il marque le lien entre les deux lieux d'exposition (fig. 18 page 63).

La stèle descend du plafond tel une stalactite, n'atteignant pas le sol, flottant dans l'espace. Elle semble légère malgré toute la lourdeur de la boîte d'acrylique qui la protégeait des intempéries lors de l'installation précédente. La stèle tangué un peu lorsque l'on s'appuie sur elle et la fente miroirique, qui est à la hauteur des yeux, trouble encore notre vision. Celle-ci inverse le quadrillage du plafond avec celui du plancher. L'oscillation de la stèle empêche le spectateur de faire le focus convenablement et le mouvement de balancier rend la reconnaissance de l'environnement complexe, tout s'inverse, tout bascule.

Au détour de la stèle, à gauche, apparaît un grand mur noir ceinturé de deux colonnes blanches sur lequel est apposé un cadre or, lui-même bordé d'un rideau de velours rouge semblable à ceux que l'on voit dans certains théâtres (fig. 19, page 64). Une projection vidéo joue déjà à l'intérieur du cadre. Le spectateur doit reculer pour assister à la représentation. La projection présente l'oeuvre dans son contexte initial lors de son exposition dans la ville. Elle offre des plans rapprochés de la grande photographie et fait voir l'installation de jour ainsi que de soir. Elle permet au spectateur de voir l'installation vivre. Ce dispositif à caractère théâtral fait directement allusion à la vocation de l'édifice d'Ex Machina, lieu de travail de créateurs théâtraux. Les éléments du dispositif, le drapé rouge et

le cadre or, sont choisis en fonction de leurs fortes connotations et de la relation que l'on peut établir avec la Caserne. Georges Banu souligne, dans son livre Le rouge et l'or, la place que le rideau occupe dans l'univers du théâtre :

*... le rideau remplace la loge comme emblème du théâtre à l'italienne. Emblème qui évoque le théâtre avec la même pertinence que le masque le fait pour le théâtre grec.*¹⁴

Plus qu'un simple emblème, le dispositif en entier guide le regard du spectateur comme l'allée d'arbres le faisait dans l'installation précédente. Banu mentionne à propos de l'encadrement du regard que :

*Le cadre ferme pour mieux dire que ce lieu n'est pas voué à la participation, mais au regard. Au regard comme activité artistique fondée sur la mise à distance de l'image et non pas sur l'immersion dans l'acte. Le cadre délimite et distingue, mais aussi organise et captive : il découpe dans l'étendue de l'espace le contour d'un rectangle.*¹⁵

Le mur noir, avec son rectangle blanc permettant la projection, rend possible la création d'un rythme dans ce long corridor. Il marque le passage dans l'univers de la Caserne et de la ville de Québec. Il renvoie aussi à l'édifice comme tel, à la boîte noire sur laquelle était collée la grande photographie.

À l'extrémité du corridor, un viseur se dresse devant une portion de mur située entre deux fenêtres (fig. 20, page 65). Il attend patiemment que l'on se penche et regarde. Le viseur pointe vers l'extérieur, vers le paysage que

¹⁴ Banu Georges, Le rouge et or, une poétique du théâtre à l'italienne, Éditions Flammarion, Paris, 1989, p. 259.

¹⁵ Idem, p. 101.

possiblement l'on pourrait voir si le mur était transparent. Même si cela était réalisable, le spectateur serait encore une fois trompé, ce n'est pas un vrai paysage qu'il verrait mais la trace du temps montrée par la dégradation de la matière, par la richesse des couleurs et des textures. Comme pour l'installation extérieure, le viseur tente de révéler le caché, l'intérieur du mur.

À la gauche du viseur s'élève la grande photographie (fig. 21, page 66). Elle est montée sur un faux mur concave placé à l'extrémité de la salle. Ce mur est très présent dans l'espace et permet un contact assez particulier entre le regardeur et la photographie. Le spectateur est transporté dans l'image, est entouré par elle. Il voit la photographie dans toute sa matérialité. Il rencontre la lumière, la matière de la photographie. Le spectateur peut percevoir les points de lumière de différentes couleurs : le magenta, le jaune et le cyan, grâce à l'échelle et l'agrandissement de la photographie. Ce n'est plus une photographie mais la substance même qu'il regarde, il est en contact avec la lumière, la constituante majeure de la photographie. Cette présence est un des sentiments les plus forts que j'ai ressenti dans ma carrière de photographe. C'est la première fois que j'ai un contact aussi étroit avec la matérialité de ma discipline et cela me trouble d'autant plus que cette photographie a déjà eu un ailleurs, une autre vie et que sa peau est marquée par cet autrefois. Elle est déchirée, sa fine couche d'émulsion est par endroit détachée du support plastique, du papier, elle vit ; elle conjugue un moment

passé au présent. Outre l'émotion que la grande photographie me procure, j'ai le sentiment de conjuguer toute l'installation au futur antérieur.

La promenade est terminée, le spectateur rebrousse chemin et se dirige vers la sortie. Il perçoit l'ensemble de l'installation autrement, voit les formes, les couleurs des oeuvres mais il n'est plus habité par ce sentiment de découverte qui guidait auparavant son parcours (fig. 22, page 67). Son regard n'est plus aux aguets, il survole maintenant les choses sans vraiment y porter attention. Le promeneur a vécu mon processus de création en entier car comme moi, il ne voit plus vraiment. Lorsque je connais trop un quartier, une ville, mes pas me guident vers une autre destination afin que sans cesse je découvre d'autres architectures, d'autres images à capter pour ensuite pouvoir raconter à nouveau.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

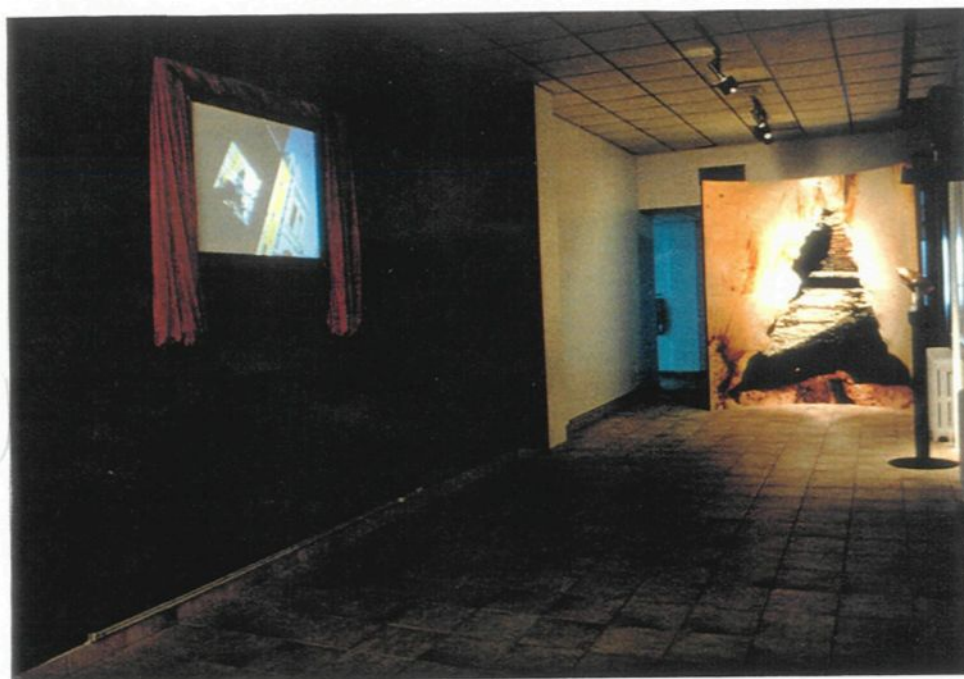


Fig. 19

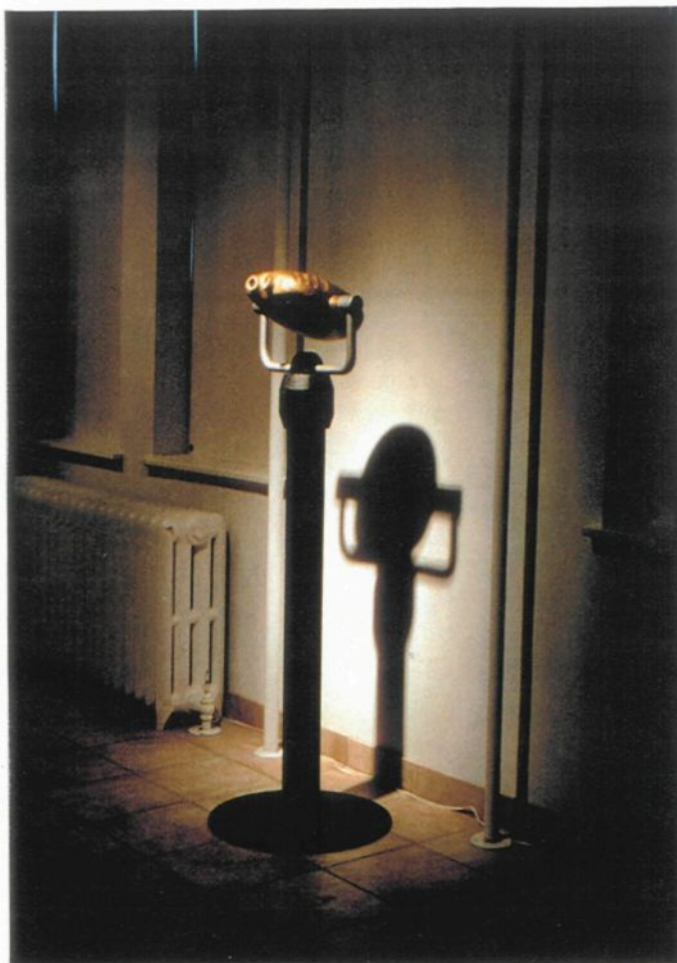


Fig. 20

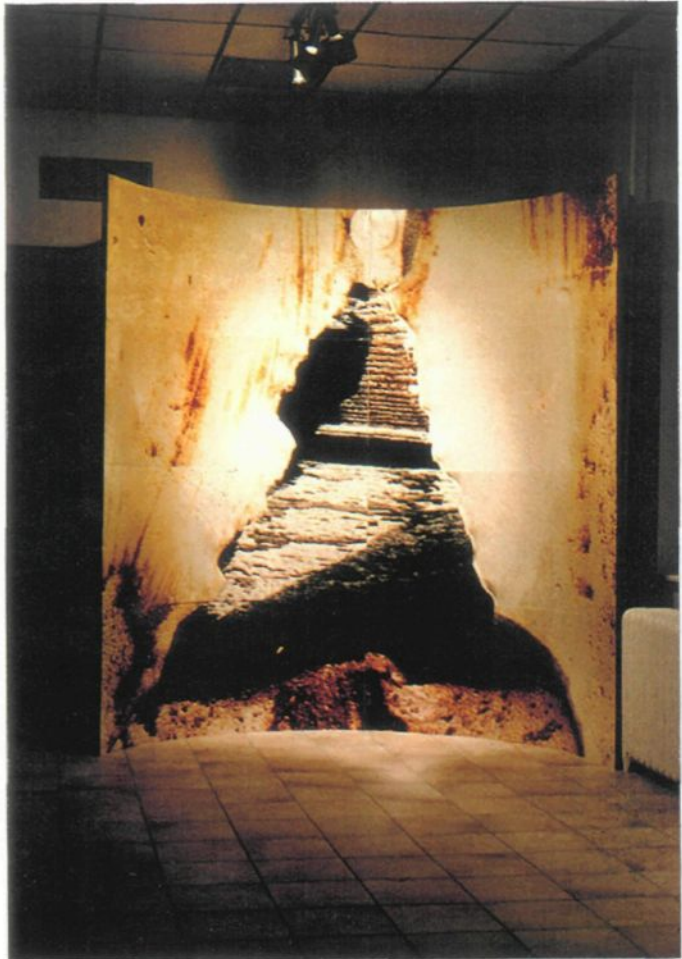


Fig. 21



Fig. 22

« Chercher n'est pas une chose et trouver une
autre, mais le gain de la recherche, c'est la
recherche même » .

Grégoire de Nysse (saint)

Conclusion

L'aventure s'achève mais je n'ai pas le sentiment d'avoir vraiment atteint la destination. Ce mémoire est seulement l'instantané de mes réflexions présentes, un moment figé dans le temps. Jamais je n'aurais pu me douter que cette recherche me mènerait jusqu'à l'architecture et à l'installation de mes images photographiques. Ce fut un parcours sinueux mais riche en questionnements et réflexions. Je considère que cette recherche n'est que le début d'une longue quête et déjà ma réflexion évolue au gré des rencontres et des lectures.

Mon questionnement premier en est un qui pourrait sembler être une démarche portant sur la communication. Offrir des images photographiques à des spectateurs semble peut-être une entreprise facile pour certains mais pour moi il s'agit d'offrir mes oeuvres au maximum de leur capacité. Je considère l'art comme étant un dialogue avec le regardeur, alors, au fil de ma recherche, j'ai suivi la piste de la communication qui m'a menée d'abord à la théorie mcluhannienne. Cette théorie élaborée par Marshall McLuhan, porte sur les canaux de communication, c'est à dire le substrat matériel de celle-ci.

Pour McLuhan c'est en effet le véhicule du message qui importe et non pas le message en tant que tel. En début de recherche, je considérais que c'était le support qui influençait l'image, le message et plus globalement mon processus de création. Rapidement, j'ai dû me rendre à l'évidence que dans ma démarche ce n'était pas tant le support proprement dit mais le dispositif de représentation qui avait une incidence sur ma création. Le dispositif de représentation est en fait l'ensemble des moyens employés dans l'atteinte des objectifs qui sont la mise en scène de mes photographies et la communication avec le spectateur. Dans le cadre de cette recherche, ce moyen est l'architecture, le support passe donc de la deuxième à la troisième dimension. Le message du passage du temps demeure par la trace mais s'en trouve modifié et prend un autre sens. Il devient axé sur l'histoire d'un quartier, d'une rencontre, en utilisant l'empreinte du temps sur des édifices et le bâtiment lui-même, la Caserne Dalhousie.

Ce désir de transmettre aux regardeurs mon amour de l'empreinte temporelle architecturale et de la rendre matérielle, c'est fait au moyen de la transmission issue du courant médiologique. C'est aux écrits de Régis Debray que je dois ce cheminement sur la voie de la médiologie et de la transmission. La transmission est un processus qui, plus que simple enregistrement ou archivage de traces, engage un désir de communiquer dans l'espace et le temps en déterminant qui le fait et par quels moyens. Pour moi, transmettre est réalisable au moyen de la photographie et de l'installation urbaine.

L'installation *Les strates du réel photographique* réalisée à Québec est la concrétisation matérielle de cette recherche. Présenter une oeuvre sur un édifice qui lui-même est porteur de cette transmission trouve son sens dans le dialogue avec le passant. Cette installation offre à ce dernier l'histoire de ma démarche, l'histoire d'une rencontre entre une architecture et la photographie. Cette création fut déterminante dans le cadre de la recherche. D'abord le caractère environnemental de la présentation de mon oeuvre est une révélation. Le passant au détour d'une rue ne s'attend pas à être confronté à une installation photographique, j'entre donc dans son univers. Du même coup, pour un instant, il entre dans mon monde, erre dans l'installation, se questionne, vit l'oeuvre. Les photographies ont gagné en espace, prennent d'assaut la façade d'un édifice, habite pour un moment une section de la ville, revivent autrement.

La seconde exposition *Raconter à nouveau les strates du réel photographique* a eu lieu à Chicoutimi et fut un autre défi de taille. Avec cette nouvelle organisation de l'espace, c'est un lieu autre que j'habite. Québec rencontre Chicoutimi dans un espace-temps virtuel.

L'installation, avait été conçue pour l'extérieur, pour la ville. Or, ramener cette oeuvre à l'intérieur posait plusieurs problèmes. J'ai décidé d'utiliser la notion d'errance pour concevoir cette nouvelle exposition. Comme pour l'installation à la Caserne Dalhousie, un pendant extérieur est nécessaire pour marqué l'a priori de l'oeuvre. La projection diapositive lors du vernissage servait

de trace, elle marquait l'ailleurs-antérieur de l'installation. La projection vidéo est un élément nouveau à l'intérieur de cette oeuvre. Elle n'a pas été réalisée par moi. Il était nécessaire qu'elle soit réalisée par une autre personne ayant un regard nouveau sur l'installation. C'est le regard de l'autre sur mon travail que je désirais, celui du passant qui découvre, qui interprète l'installation. Ce dispositif permettait au nouveau promeneur de faire rencontre avec l'autrefois de l'oeuvre, avec un regard qui n'était pas le mien.

Le regard est aussi une notion très importante dans ma démarche. Elle est d'ailleurs présente dans les deux expositions. À Québec j'utilise des stratégies tels que le viseur, des rangés d'arbres ou la fente à l'intérieur de la stèle pour diriger le regard. À Chicoutimi c'est entre autres au moyen de l'éclairage que je guide le promeneur. L'artiste français Georges Rousse travaille beaucoup en ce sens, il modifie des lieux désaffectés, élabore des dispositifs pour mettre en valeur certaines parties du lieu et utilise la lentille de l'appareil photographique comme moyen pour voir. C'est avec cette dernière et seulement celle-ci que le spectateur peut voir l'oeuvre de l'artiste. Il demande au regardeur de jouer le jeu et lui impose son point de vue.

Dans le cadre de *Raconter et Transmettre ; Les strates du réel photographique*, je demande au visiteur de participer à l'expérience, de partager le voyage, l'errance, d'être disponible à la découverte. Le plaisir pour moi dans mon processus de création se situe au niveau de la découverte de nouvelles empreintes

temporelles, de nouveaux fragments, au niveau du regard. Par la suite, je crée des dispositifs de représentations dans un lieu donné pour dialoguer avec le promeneur.

Que retenir de cette aventure? Le désir de continuer dans un cadre public, c'est à dire extérieur, de conserver l'émerveillement et surtout de poursuivre le dialogue. Dans cette optique d'avenir j'ai déjà quelques projets en banque. Un d'entre eux se concentre plus particulièrement sur le caractère public. Je souhaite utiliser un canal propre à la communication, soit des panneaux publicitaires, et concevoir une exposition qui serait axée sur le regard et la surprise. Ce projet n'est qu'à l'état de l'idéation, il m'est donc difficile d'élaborer d'avantage sur son développement. Un autre projet, plus avancé, consiste en une recherche-crédation collective, menée par un regroupement de quatre artistes, travaillant tous sur concept de collectif. Ce nouveau défi, bien que différent de ma pratique habituelle, me permettra de comprendre d'avantage la réception de mes oeuvres par l'interaction avec l'autre, et m'offre la possibilité d'éviter l'isolement, si fréquent dans le domaine des arts visuels. Je crois que le passage entre la maîtrise et la *vrai vie* se fera en douceur avec ce projet collectif. J'entrevois l'avenir avec enthousiasme et j'ai hâte de repartir à la découverte pour ensuite en partager l'expérience avec l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

Banu Georges, *Le rouge et or, Une poétique du théâtre à l'italienne*, Éditions Flammarion, Paris, 1989.

Barthes Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Édition de l'Étoile, Gallimard, du Seuil, Paris, 1980.

Beaudelaire Charles, *Curiosités Esthétiques*, Paris, Louis Conard Libraire Éditeur, 1923.

Bourdin Alain, *McLuhan, Communication, technologie et société*, Éditions Universitaires, Paris, 1970.

Campeau Sylvain, *Chambres obscures, Photographie et installation*, Éditions TROIS, Québec, 1995.

Debray Régis, *Transmettre*, Éditions Odile Jacob, Paris, Février, 1997.

Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, 1992.

Debray Régis, *Cours de médiologie générale*, Édition Gallimard, 1991.

Dubois Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Édition Labor-Nathan, Bruxelles, 1992.

Grundberg Andy, McCarthy Grauss Katherine, *Photography and art : Interactions since 1946*, Museum of art, Fort Lauderdale, Los Angeles, Abbeville Press, Publishers, New York, 1987.

Krauss Rosalind, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Éditions Macula, Paris, 1990.

McLuhan Marshall, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Édition HMH, Collection Constantes, Volume 13, Montréal, 1967.

Payant René, *Vedute*, Édition TROIS, Québec, 1992.

Pirson Jean-François, *La structure et l'objet : Essais, expériences et rapprochements*, Pierre Mardaga Éditeur, Belgique, 1984.

Rogniat Évelyne, *André Kertész, Le photographe à l'œuvre*, Presse Universitaire de Lyon, Presses Universitaire de la Sorbonne, Lyon, et Paris, 1997.

Shaeffer Jean-Marie, *L'image précaire*, Éditions du Seuil, Paris 1987.

Soulages François, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste*, Éditions Nathan, Paris, 1998.

Exposure : Photographes canadiens contemporains, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada, 1975.

Instantanés photographiques : œuvres choisies de la Collection, Musée d'art Contemporain de Montréal et Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, Montréal, Québec, 1995.

Les cahier du musée d'art moderne, *Exposition de la Photographie* Printemps 1991 No. 35, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1991.

Les cahier du musée d'art moderne, *Art et architecture*, Printemps 1992, No. 39, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1992.