

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

par

PIERRE COSTIN

ITINÉRAIRE DE LIEUX FRAGMENTÉS

(photographie)

MARS 1992



### **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.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à souligner la très grande disponibilité de mon directeur de maîtrise, M.Denis Langlois. M.Langlois qui a su me diriger sans m'imposer sa vision des choses, en respectant mes idées et en me conseillant tout au long de cette démarche. Grâce à lui je suis parvenu à faire «l'Itinéraire de lieux fragmentés».

Merci à:

Mme Hélène Roy

Mme Madeleine Forcier

M. Michel Gaboury

M. Jean Bernard Roumanés

M. Michaël Lachance

M. Denis Tremblay

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS .....	2
INTRODUCTION .....	3
RELATION AVEC LE LIEU .....	4
ÉCLATEMENT ET PRISE DE CONSCIENCE .....	4
LIEN AVEC L'HISTOIRE .....	4
ÉTAPE NOUVELLE .....	5
CHAPITRE I	
RELATION AVEC LE LIEU .....	6
CHAPITRE II	
ÉCLATEMENT DU CADRE ET PRISE DE CONSCIENCE	24
CHAPITRE III	
LE LIEN AVEC L'HISTOIRE .....	49
CHAPITRE IV	
L'ÉTAPE NOUVELLE .....	63
DESCRIPTION DES SYSTÈMES EMPLOYÉS .....	70
TIRAGE FRESSON .....	71
LE DURAFLEX .....	73
LE PHOTOCOPIEUR .....	74
RAISONS DE L'UTILISATION	
DES TROIS SYSTÈMES DE REPRÉSENTATION ...	75
LE CHARBON COULEUR .....	76
LE DURAFLEX .....	77
LE PHOTOCOPIEUR L'ART TECHNOLOGIQUE .....	78
CONCLUSION .....	98
SOURCE DES EXEMPLES .....	103
BIBLIOGRAPHIE .....	105
ANNEXE 1 .....	107

## INTRODUCTION

Les photographies que vous allez voir jalonnent ma démarche depuis bientôt cinq ans. À travers elles, vous pourrez vous rendre compte du chemin que j'ai parcouru.

#### RELATION AVEC LE LIEU

Je me suis d'abord promené en réalisant des clichés de lieux que je choisissais, sans vraiment savoir où tout cela allait me conduire.

#### ÉCLATEMENT ET PRISE DE CONSCIENCE

Avec le temps, je me suis aperçu que je pouvais faire éclater le cadre traditionnel de la photographie en peignant sur le support ou en agencant les photographies en puzzle.

#### LIEN AVEC L'HISTOIRE

En parcourant l'histoire de la photographie, que j'ai pu constater que les difficultés que j'avais à me faire accepter comme artiste, à l'instar de plusieurs de mes amis photographes, étaient dues à l'apparente facilité d'accès de ce médium. Étant donné qu'à peu près tout le monde peut faire de la photographie, j'ai longtemps cherché les moyens de me distinguer.

## ÉTAPE NOUVELLE

Dans le cadre de mes études de maîtrise, je suis parvenu à retracer la règle interne de mes oeuvres; règle interne que j'ai trouvée en retouchant plusieurs fois les mêmes images. C'est en utilisant différentes techniques que je me suis aperçu que je pouvais en changer la réalité. Les heures passées à travailler en chambre noire n'auront donc pas été vaines puisqu'elles m'auront permis de contrôler, en partie du moins, les normes de la vérité en photographie.

CHAPITRE I  
RELATION AVEC LE LIEU



"Je me suis d'abord promené en réalisant des clichés de lieux que je choisissais, sans vraiment savoir où tout cela allait me conduire."

Prendre des photographies est pour moi existentiel, c'est-à-dire que j'ai besoin de dépaysement dans le temps et dans l'espace, pour bien fonctionner.

J'ai trouvé ce dépaysement dans mes randonnées solitaires, passées à photographier des lieux qui se prêtaient bien à la composition presque abstraites.

Un lieu désertique comme la Vallée de la Mort en Californie où ce silence absolu et oppressant ainsi que ce ciel dramatique avec lequel je me fais du cinéma me font perdre toute notion de la réalité (voir figure 1).

Mes images se rapprochent de celles du photographe J.A. Kraulis par leur contenu et par la recherche des ciels dramatiques pour donner tout le pictural au paysage. La même approche du lieu semble nous habiter pour mettre en évidence l'endroit choisi et attendre le moment le plus saisissant pour le faire. (voir exemple A).



Figure 1



EXAMPLE A

Je me suis rendu compte qu'en faisant de la photographie ma relation avec la nature devenait médiatisée; passer à travers la lentille et enregistrer sur pellicule ces lieux étrangers que seul l'appareil peut transposer me permettent de garder la trace et me donnent la sensation de transférer le lieu en image, ce qui serait impossible autrement. Je choisis un lieu pour ce qu'il dégage et pour ce que je ressens en le regardant.

J'explore le lieu en "regardeur", mon appareil me permettant de faire le découpage du lieu et le cadrage.

C'est ainsi que la lumière et les aspects troublants de l'espace infini de même que ceux du temps éphémère que je prolonge, passent par ma photographie (voir figure 2).

Comme J.A. Kraulis, je mets en scène des éléments qui accentuent la singularité du lieu, toujours en exploitant la théâtralité des ciels (voir exemple B).





Figure 2





EXAMPLE B

La notion "temps" devient encore plus importante quand je veux l'arrêter dans des lieux où l'architecture est ancienne et donne le sentiment ou l'impression de retourner en arrière.

Un coin d'architecture ancienne a ce don particulier de me projeter dans ce passé que je cherche à découvrir et à comprendre (voir figure 3).





Figure 3

Dans la figure 4, l'utilisation d'un téléobjectif se traduit par une impression d'aplatissement de l'espace qui, pour moi, devient pérenne, car tout se passe sur un autre plan. L'arche contribue à rendre cet aplatissement du temps donnant une lecture presque sans profondeur. L'absence de profondeur dans cette image est pour moi un signe important car il me fait comprendre que la notion de temps peut se dégager d'une photographie, même s'il s'agit d'un paysage. La lumière très atténuée vient renforcer cette vision. Tout y est figé et statique; la brume enveloppe le paysage et nous ramène un instant dans ce passé.

L'utilisation d'un téléphoto dans les photographies de Dennis Stock donne un effet d'aplatissement à l'image et ramène tout au premier plan (voir exemple C).



Figure 4





EXEMPLE C

Le jeu de miroir entre les deux arcades de la figure 5 donne l'impression de multiplier le lieu comme dans un rêve. La lumière ressemble à celle de la figure 4, sauf que cette fois-ci elle donne une lecture plus modulée des lieux. Le reflet du ciel dans l'eau, qui apparaît en dessous de chaque arcade, illumine la photographie et la rend plus profonde.

On a l'impression que plus rien n'existe, au-delà du reflet de l'arcade.





Figure 5

La photographie me fait donc prendre conscience des arrêts du temps. En définitive, je photographie des lieux historiques pour en retenir une image qui ressemblerait à une vieille photographie de famille ou d'êtres chers disparus que l'on regarde avec nostalgie.

Pour moi comme pour beaucoup de photographes, l'appareil sert à capter le temps. Il me rend plus sensible à la fuite du temps, aux choses irréversibles, à la mélancolie et parfois à l'angoisse. L'appareil devient pour moi le carnet de croquis, l'instrument à interroger le temps. Il me donne une sorte de spontanéité, d'instantanéité à découvrir le lieu, qui laisse ainsi transparaître mon goût de l'explorer.

Un certain mélange de pérenne et de fini se découvre dans la prochaine photographie de la figure 6. Le premier plan, en aplati dans l'ombre, encercle le lieu pour lui donner un certain air dramatique.

Le second plan,dans la lumière, révèle des montagnes érodées par le temps, un temps qui demeure encore. L'arrière-plan, comme une fin, laisse croire que l'infini n'est plus.





Figure 6

## CHAPITRE II

### ÉCLATEMENT DU CADRE ET PRISE DE CONSCIENCE

"Avec le temps, je me suis aperçu que je pouvais faire éclater le cadre traditionnel de la photographie en peignant sur le support ou en agençant les photographies en puzzle."

Après avoir pris ces photographies de lieux fragmentés et les avoir comparées avec celles d'autres photographes, je me suis aperçu que je venais de fermer une boucle. J'ai constaté que le genre d'inventaire photographique que je faisais me conduisait vers un "art du temps" alors que je voulais expérimenter un "art de l'espace".

J'ai exploré ces lieux pour terminer ce voyage non sans me questionner sur la direction à prendre pour sensibiliser ma photographie. Quelle autre démarche me permettrait d'avancer?

Je me suis rapidement trouvé pris au piège de l'accumulation de mes photographies; prendre des clichés à gauche et à droite ne me satisfaisait plus. J'avais besoin d'aller plus loin. Un besoin indéfini de ce qui permettrait à mes paysages de s'animer, de se moduler et de prendre naissance dans une autre lumière. J'avais besoin de mouvement, je voulais que le spectateur s'éclate et s'anime devant mes images de lieu.

Que faire pour retrouver l'enthousiasme de mes débuts? Le hasard allait jouer un rôle prédominant dans ma vie. En effet grâce à un heureux concours de circonstances, j'ai fait la connaissance de Jean-Claude Cardaire, portraitiste, qui vivait lui aussi les mêmes préoccupations que moi, à savoir: que ses photographies s'animent et soient mises en action par le spectateur. Bizarrement, sa recherche se situait sur le plan du mouvement des photographies afin de rendre l'image moins statique. Cardaire venait de déposer un brevet en France, un concept nouveau qu'il avait intitulé "l'image évolutive".

Cependant,mes premiers contacts avec l'image évolutive furent décevants,particulièrement en ce qui concerne le portrait.

Jean-Claude découpait des photographies en morceaux et les collait sur une surface de plastique aimantée. Le spectateur pouvait ainsi jouer avec ces morceaux et produire de drôles de portraits(voir exemple D), Jean-Claude, plutôt que de faire ressortir le caractère artistique de sa découverte, cherchait à rentabiliser son brevet.



EXEMPLE D

Nous n'avions pas la même approche car je désirais plutôt donner une dimension plus libre à l'image évolutive.

À cette époque, j'étais "habité" par les portes et les fenêtres, que je considère comme d'excellents symboles pour exprimer la liberté, l'ailleurs, la fuite, le monde à découvrir.

Rassembler ces éléments pour en faire une image dite "évolutive" était ma principale préoccupation. Cardaire et son concept m'ont permis de me libérer. Je devais mener l'image évolutive plus loin.

Petit à petit, mon interprétation de l'image évolutive est devenue "une fenêtre sur...". Ce qui ne s'est pas fait sans heurt car j'ai dû faire pression sur Jean-Claude pour pouvoir garder toute ma liberté d'expression; il tenait à son brevet.

Parce que j'ai fait la promotion d'un brevet français hors du pays, j'ai été décoré avec fierté, de la médaille de l'Assemblée nationale de Paris (voir figures 7, 8, 9 et 10).





Figure 7



Figure 8





Figure 9

Avec mon image évolutive, le spectateur était davantage amené à varier le sens de mes images, puisque je faisais jouer deux ou trois photographies de fenêtres morcellées sur un fond de paysage. J'ai créé de la sorte, dans l'esprit de "l'image évolutive", quinze tableaux. Ces derniers sont faciles à manipuler puisqu'ils mesurent 50 centimètres sur 60 centimètres. Lors'ils sont fixés sur un mur, on peut en changer la réalité quotidiennement.

J'ai donc trouvé un éclatement à mon travail de solitaire; l'obstacle était franchi. L'image évolutive a été l'interaction entre la fenêtre, le lieu où l'on regarde et le lieu regardé.

L'expérience avec l'image évolutive m'a amené à me questionner et à l'explorer de nouvelles avenues: période de remise en question, arrêt dans le temps de ma production; je cherchais une nouvelle façon de transposer l'image photographique. L'occasion m'en fut fournie lors d'un séjour à Miami.

L'élément déclencheur, toujours le dépaysement, était là. Mais j'avais toutefois une grande réticence envers cette ville que je trouvais superficielle. Comment travailler si, au départ, je ne trouve pas cet enchantement?

Miami a été à l'origine d'une série d'images qui portait le nom de "Charivari", du mot latin "caribaria" qui signifie mal de tête, tapage, tumulte, vacarme. Le titre choisi exprimait mes sentiments face à ce monde artificiel.

Dans cette série, j'ai enlevé toute référence à Miami. J'ai réglé un compte avec ce lieu en me dépayasant et en créant un dépaycé.

Pour réaliser cette série, j'ai travaillé avec un film à haut contraste et je n'ai gardé que l'essentiel des lignes. Ainsi la mer est devenue un espace sans nom et le sable est devenu blanc, sans autre référence que les objets qui flottent à sa surface. J'ai dépouillé Miami... Mon imagerie avait pris une toute autre direction (voir figures 11, 12 et 13).

Le fait de peindre sur mes photographies m'a donné l'impression de retourner aux sources de la photographie, à une époque où l'on colorait les miniatures à la façon des peintres. Les photographes s'inspiraient alors de la peinture de différentes manières, certains par la forme, d'autres par la composition ou la couleur.



Figure 11



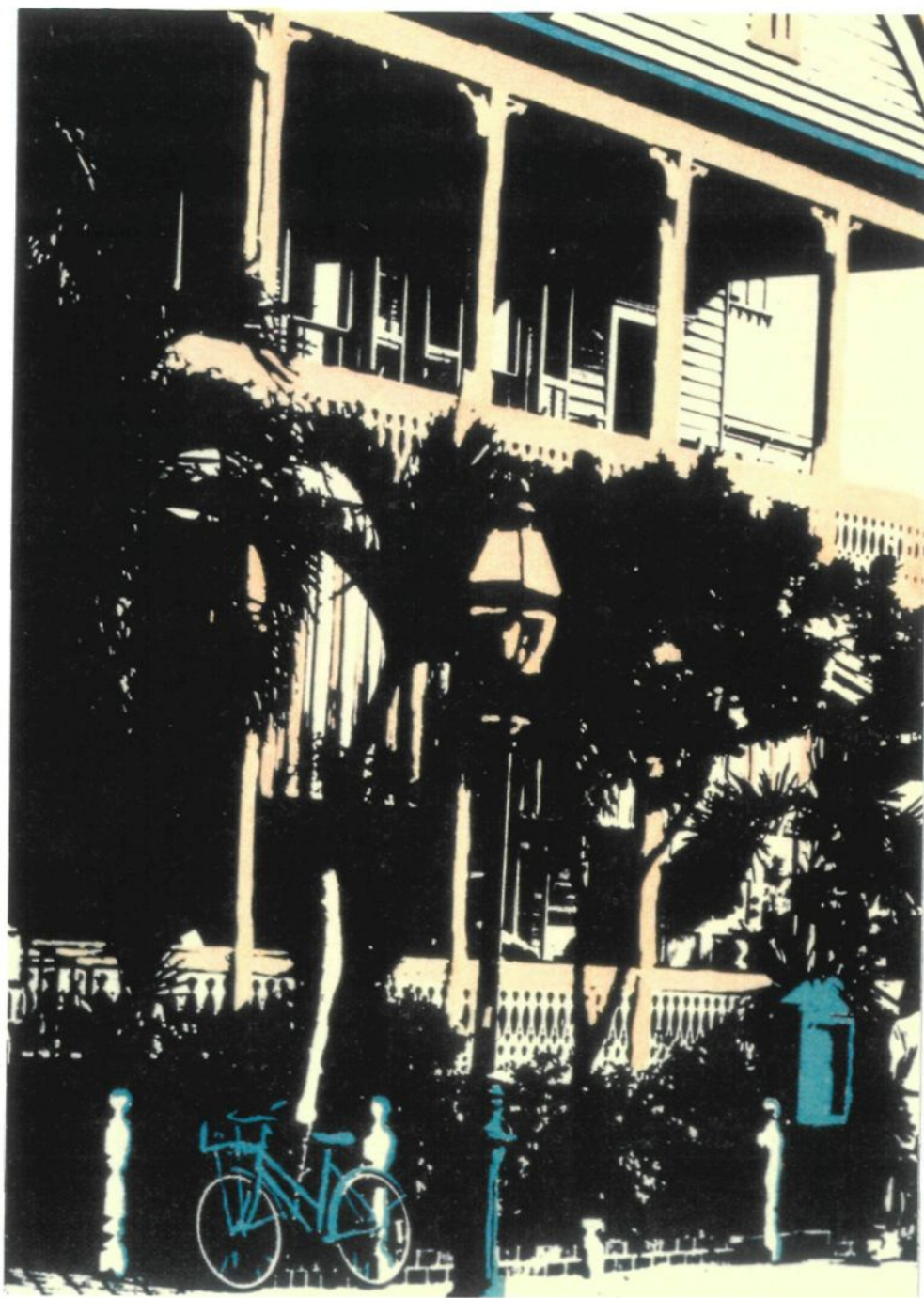


Figure 12





Figure 13

Ce retour en arrière a donné naissance à une réflexion sur les formes que peuvent prendre la représentation photographique et les types d'images à partir desquelles je désirais travailler et, simultanément, il m'a fait découvrir mes propres limites.

C'est en voyant des images d'Ouka Lele (voir exemple E) que cette idée de peindre mes photos s'est manifestée.



EXEMPLE E

Toutes ces expériences m'ont incité à regarder de plus près les techniques de représentation de l'image photographique.

Depuis le cliché pris directement en passant par la manipulation jusqu'à l'ajout de couleurs sur mes photographies, tout cela ne m'avait pas donné pleine satisfaction. C'est donc sur les techniques photographiques et de représentations que je concentrais maintenant ma recherche.

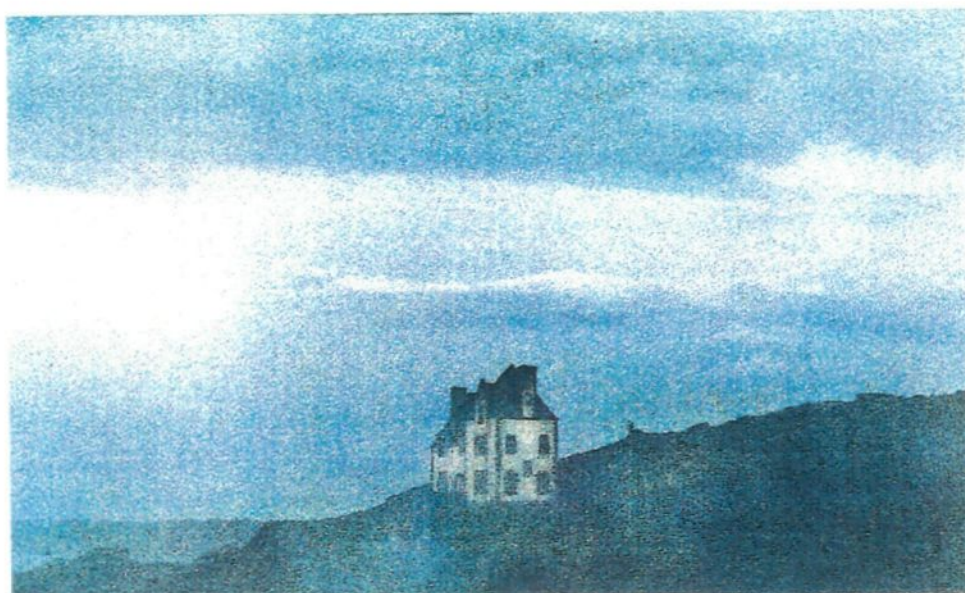
Chaque étape de travail m'entraînait un peu plus loin dans ma recherche, me donnant toujours à réfléchir sur le médium photographique, et ce à une époque où je voulais tout laisser tomber. Je devais choisir entre prendre des clichés purs ou intervenir sur le support photographique.

Dès le début de ma pratique, les techniques anciennes de développement photographiques hantaient mon subconscient. Je cherchais à réaliser des illustrations photographiques monochromes, bleues, rouges ou jaunes.

En travaillant sur cette technique de la photographie monochrome, je me suis aperçu qu'il existait un vieux procédé qui me permettait de superposer toutes les couleurs avec l'ajout du passage au noir. Cette technique ancienne s'appelle le procédé "charbon couleur". À cet effet, rappelons qu'il existe en France un vieil atelier où l'on fait encore le tirage au charbon. Un séjour me permit d'expérimenter cette technique avec Michel Fresson, fils de l'inventeur de ce procédé. Ce dernier ressemble beaucoup à la façon dont on tire les images en imprimerie (voir exemple F).

À la suite de cette rencontre avec Fresson, je me suis rendu aux "Rencontres Internationales de Arles", haut lieu de la photographie, où se tient un festival annuel mettant en relation plusieurs formes d'expressions artistiques actuelles en photographie. J'allais y découvrir tout un éventail de photographies, tant du point de vue technique que du point de vue artistique.

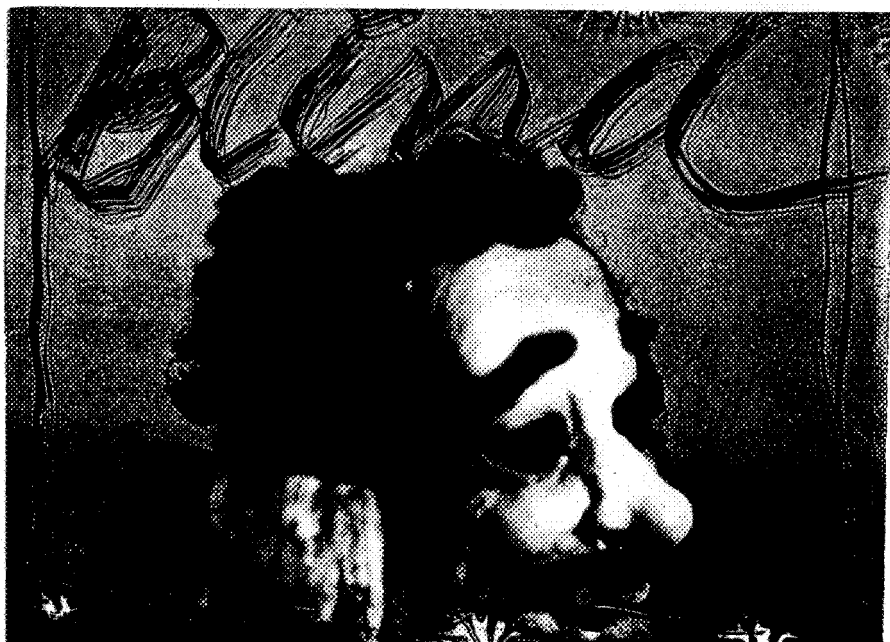




EXEMPLE F

Tout était réalisé de façon tellement différente, des images peintes, colorées à la main, déchirées, démontées, remontées! Je me trouvais en face d'un tout autre aspect de l'image photographique. J'étais loin de me douter de l'effet que cela produirait sur ma pratique. En découvrant chaque jour les nouveaux morceaux d'un gigantesque puzzle d'expressions photographiques. Je pense aux images de Robert Frank (voir exemple G), qui fit éclater la notion de "témoignage objectif", et à celles, entre autres, d'Élisabeth Sunday, qui transposent l'image photographique à travers un miroir déformant, nous livrant ainsi une vision métamorphosée (voir exemple H).

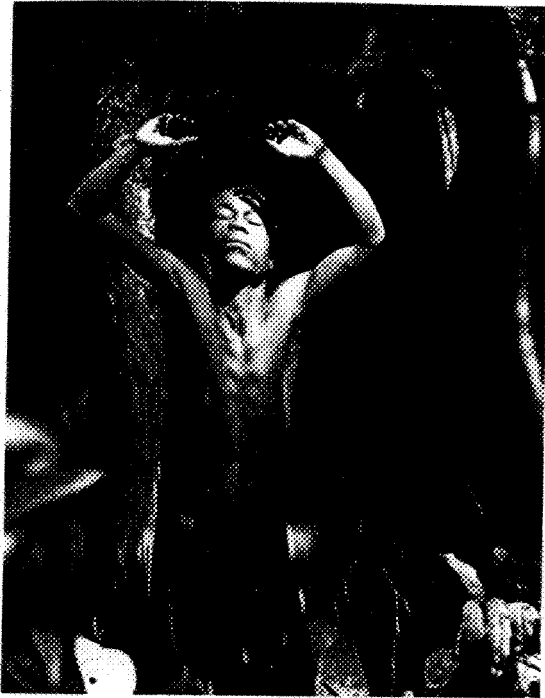
Un déclic venait de se produire, à Arles, au contact de toute cette imagerie. Je venais de reprendre goût à la photographie, je venais de me situer dans ce bain photographique et par le fait même, découvrir que d'autres cherchaient les mêmes modes d'expression, je trouvais ma propre identité.



Moban 1981 Robert



EXEMPLE G



EXAMPLE H

**CHAPITRE III**  
**LE LIEN AVEC L'HISTOIRE**



"C'est en parcourant l'histoire de la photographie que j'ai pu constater que les difficultés que j'avais à me faire accepter comme artiste, à l'instar de plusieurs de mes amis photographes, étaient dues à l'apparence facilité d'accès de ce médium. Étant donné qu'à peu près tout le monde peut faire de la photographie, j'ai longtemps cherché les moyens de me distinguer."

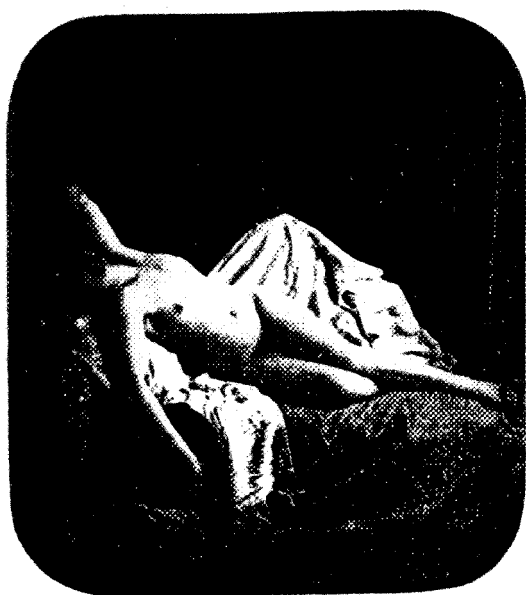
Le texte qui suit montrera bien l'état d'esprit dans lequel je me trouvais au sortir des Rencontres Internationales de Arles en 1989. De plus mes oeuvres étaient rarement admises dans le cercle des initiés, les galeries de photographie boudaient mon travail.

Je m'étais fait une idée de la photographie selon laquelle je devais toujours m'imposer un sujet. Je savais maintenant jusqu'où pouvaient aller les photographes qui abandonnaient la représentation, et qui se servaient du support photographique comme le peintre utilise un bout de papier pour dessiner.

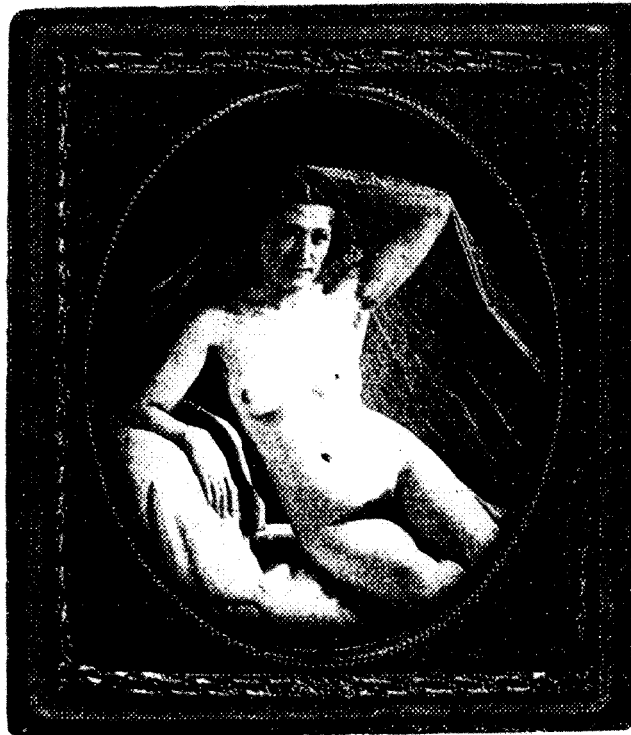
Je me suis donc mis à l'histoire de la photographie afin de découvrir s'il existait un parallèle entre ma situation et celle de photographes qui m'avaient précédé. Je compris les choses avaient beaucoup évolué depuis le temps où les photographes imitaient les peintres dans leurs sujets.

Je commençai à me servir des modèles d'autrefois pour mieux situer ma recherche, ce qui, dans l'histoire de ma pratique, fut d'une grande importance.

L'esprit de ma recherche prend sa source à la naissance de la photographie et aux débuts de la peinture impressionniste. Ma méthode consiste à transposer des images prises aujourd'hui en empruntant des techniques d'impression utilisées à une époque lointaine. J'en viens ainsi à me rapprocher des systèmes de représentation où l'image ressemble plus à une peinture reproduite qu'à une photographie. J'ai le sentiment que cette méthode me permet de revivre tout une période de l'histoire de la photographie. (voir exemples H, I, J, K et L).



EXEMPLE I



EXEMPLE J





EXEMPLE K



EXEMPLE L



EXAMPLE M

C'est en 1839 que la photographie est entrée dans le domaine public en France. C'est d'ailleurs ce qui permet à celle-ci d'amplifier son développement technique et son expansion. On découvre que la photographie n'est pas réservée exclusivement à l'artiste, une formidable évolution au cours de laquelle l'art du portrait sous toutes ses formes, c'est-à-dire la peinture à l'huile, la miniature et la gravure, est presque complètement écarté. Cette évolution se fait tellement rapidement que les artistes qui subviennent à leurs besoins grâce au portrait perdent presque tous leurs moyens d'existence.

Ce fut cependant parmi ces mêmes artistes que se recrutèrent les premiers photographes. Cette découverte technique les obligea à travailler avec une nouvelle forme d'expression qui, de technique contrôlée qu'elle était au départ, devint un art à part entière.

Ces premiers photographes étaient issus pour la plupart d'un milieu qu'on appelait "la bohème": peintres sans nom, littérateurs, écrivains, miniaturistes, graveurs...

Un des noms à retenir de cette époque est sans nul doute celui de Félix Tournachon Nadar, qui ouvrit un atelier photographique, en 1853, sur la rue Saint-Lazarre à Paris. Nadar fut d'abord écrivain, puis graveur; son entrée dans le monde de la photographie est due au hasard: il rachète l'équipement d'un ami, mais sans connaître les règles élémentaires de la photographie. Toutefois, sa formation comme graveur et son goût pour la peinture et les arts en général sont pour lui des atouts majeurs. Ainsi, à l'âge de trente-trois ans, Nadar est une des figures les plus en vue dans le domaine de la photographie à Paris. Son atelier devient vite le rendez-vous des intellectuels de Paris. Le peintre Eugène Delacroix, le dessinateur Gustave Doré, le compositeur Giacomo Meyerbrer, le révolutionnaire Bakounime, le poète Baudelaire et bien d'autres grands personnages de l'époque viennent chez lui pour se faire photographier.

Ces premiers photographes n'avaient aucune prétention à l'art. Le plus souvent, ils travaillaient pour eux- mêmes, modestement, leurs oeuvres n'étant connues que d'un cercle restreint d'amis.

La bataille pour que la photographie soit considérée comme étant un art était déjà en cours. C'est ainsi que le poète Lamartine , en 1858, condamnait la photographie: "Cette invention du hasard qui ne sera jamais un art mais un plagiat de la nature par l'optique", changea d'opinion après avoir vu les belles épreuves d'Adam Salomon, un ancien sculpteur. Instruit par les expériences que lui a fournies la sculpture, Adam Salomon obtient des effets de lumière, une plasticité et un certain flou qui font en sorte qu'une attirance particulière émane de ses photographies. Et comme le dira Lamartine: "la photographie, contre laquelle j'ai lancé un anathème, inspiré par le charlatanisme qui la déshonore en multipliant les copies, la photographie, c'est le photographe. Depuis que j'ai admiré les merveilleux portraits saisis à un éclat de soleil par Adam Salomon, je ne dis plus que c'est un métier: c'est un art. C'est mieux qu'un art, c'est le phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil".



Ne peut-on, 150 ans plus tard, redire les mêmes paroles et ressentir les mêmes effets que Lamartine?

Au moment même où la photographie commence à vivre, le phénomène de l'impressionnisme commence à faire surface.

Il subsiste encore dans mon esprit quelques réminiscences de cette période où le photographe avait du mal à se faire comprendre. En effet, même si j'ai réservé mes meilleurs moments à la photographie de création, j'ai dû, à l'instar de ce photographe d'autrefois, faire plusieurs concessions.

En travaillant comme technicien photographe, j'ai obtenu le titre de photographe professionnel, sur la base de mon travail de création antérieure. Je crois maintenant pouvoir démontrer que je suis capable d'aller encore plus loin dans le champ de la création.

Je me questionne sur ce temps passé, mais surtout sur le temps futur. Grâce à cette maîtrise, j'ai pu évacuer plusieurs inhibitions et acquérir une plus grande ouverture d'esprit face à l'art contemporain.

J'ai dû me repositionner avec mes images prise ça et là et chercher le lien entre chacune de mes périodes de production. J'ai entre autre refait la structure de mon discours sur l'art et j'ai pensé davantage à être admis dans le milieu de l'art contemporain, mais sans toutefois changer le fondement de mon discours ou celui de mon oeuvre.

L'art contemporain accepte de considérer la photographie comme un art à part entière. Il est cependant difficile de percer dans le milieu mais je crois qu'une étude approfondie permettra de mieux cerner l'oeuvre et de l'amener plus loin.

Les prochains mois seront déterminants pour moi: je me propose de me situer et d'être vu davantage. Je travaillerai à l'atteinte de cet objectif et continuerai mon travail de recherche sur d'autres formes de représentation de l'image photographique, laissant libre court à mon imagination en vue de transposer mes lieux avec une vision renouvelée.

## CHAPITRE IV

### L'ÉTAPE NOUVELLE

Dans le cadre de mes études de maîtrise, je suis parvenu à retracer la règle interne de mes oeuvres; règle interne que j'ai trouvée en retouchant plusieurs fois les mêmes images.

"Dans le cadre de mes études de maîtrise, je suis parvenu à retracer la règle interne de mes oeuvres; règle interne, que j'ai trouvée en retouchant plusieurs fois les mêmes images. C'est en utilisant différentes techniques que je me suis aperçu que je pouvais en changer la réalité. Les heures passées à travailler en chambre noire n'auront donc pas été vaines, puisqu'elles m'auront permis de contrôler, en partie du moins, les normes de la vérité en photographie."

Dans cette dernière partie de mon travail, je tenterai d'expliquer, étape par étape, le parcours de ma création. Il y sera beaucoup question de technique, car je prétends que la réalité d'une même photographie peut varier considérablement en suivant la technique de développement employée.

J'ai fait de nombreux retours en arrière, qu'il faudra suivre avec attention. J'ai repris des photographies vieilles de plusieurs années pour mieux faire comprendre l'imaginaire que je traite aujourd'hui.

Comme nous l'avons vu antérieurement, ma démarche photographique consiste au départ en la recherche de dépaysement.

Comme j'ai besoin de modifier mon entourage, de m'exiler, l'endroit que je choisis pour ce projet fut la Californie (voir figure 1). D'abord, la découverte du lieu est très importante.

L'étape ultime de ma création devient la prise de vue. Le contact direct avec le terrain choisi et la prise de conscience avec le lieu et son environnement constituent, en quelque sorte, la claustration de mes découvertes au moyen de l'appareil photographique. Les moments privilégiés que je vis avec le lieu et l'attente de la mise en place des éléments que la nature veut bien me donner sont ces instants précis où tous mes sens entrent en éveil pour mieux saisir un lieu, le voir, le sentir, l'aimer et enfin le photographier. Capter cet instant, rêver et le redécouvrir dans un autre temps, un autre lieu, tout cela me permet de devenir ce que j'appelle «la mémoire sensorielle de mon appareil photographique».



L'enregistrement de la prise de vue est une chose, la transposition du cliché dans son intégralité en est une autre. Je fais alors corps avec mon appareil pour pouvoir redécouvrir, quelque temps plus tard, ces lieux et leur redonner vie. Tel mon appareil qui enregistre une certaine quantité de lumière, j'emmagasine une certaine quantité d'ambiance pour pouvoir redonner à mon lieu, au moment voulu, toute sa dimension et l'aspect pictural désiré. Ces lieux relèvent cependant plus souvent de mon imaginaire que du réel. Ils deviennent ainsi des lieux qui ne savent exister qu'à travers mes yeux.

La deuxième étape de mon travail de création consiste à sélectionner les épreuves qui feront partie de mon projet d'exposition. Cette phase je l'accomplis seul, sans les conseils de personne. Je préfère éviter toute forme d'influence extérieure sur mon travail. Souvent, d'un premier jet, les photographies sont sélectionnées, mises de côté, montées et numérotées. J'établis entre elles la continuité essentielle au déroulement d'un premier scénario pour au bout du compte obtenir un "Itinéraire de lieux fragmentés".

Les facteurs déterminants dans ce choix sont la pertinence de l'oeuvre, c'est-à-dire l'ambiance qu'elle dégage, le choc visuel et les formes.

La recherche constante de dégradés souvent monochromes, les effets de brume, les atmosphères mélancoliques qui traduisent les états d'âme... Comme le peintre impressionniste, je cherche à dégager une atmosphère qui est plus intérieure. J'utilise le maximum de la technique pour parvenir aux résultats escomptés.

L'ordre selon lequel les photographies apparaissent dans l'exposition respecte la chronologie de l'itinéraire; il représente le temps.

Lorsque je présente mon travail, il est important pour moi de respecter ces étapes. Le temps et l'espace seront repris et utilisés de manière à ramener le spectateur dans un cadre précis, un lieu rendu imaginaire par la transposition technique sur différents supports.

Jouer avec le temps amènera le spectateur dans mon lieu à un temps donné et lui fera saisir toute la dimension du temps et de l'espace à entrevoir dans mes photographies.

La troisième étape est axée sur le choix des supports qui seront utilisés pour chaque photographie. Mon travail de création consiste donc à mettre en relation trois systèmes de représentation de l'image photographique. Chaque système de représentation permet une vision distincte située dans une époque différente. Travailler avec le temps et l'illustrer à travers divers systèmes, que ce soit l'ancien (Fresson), le contemporain (Duraflex) ou le technologique (photocopieur), cela fait partie intégrante de ma recherche.

## DESCRIPTION DES SYSTÈMES EMPLOYÉS

### TIRAGE FRESSON

Ce procédé du nom de son inventeur, est une adaptation du tirage charbon noir et blanc mis au point et commercialisé au début du siècle par Théodore-Henri Fresson; adaptée pour la couleur par Pierre Fresson, cette méthode quadrichrome s'approche des techniques de l'imprimerie.

La technique: de sa préparation à sa sensibilisation, le papier subira un grand nombre de manipulations auxquelles s'ajouteront celles propres à l'exposition puis au développement. Le papier doit être pré-mouillé et débarrassé de tous ses résidus de fabrication afin d'être stabilisé dans ses dimensions (après ce passage dans l'eau, la dimension du papier ne bouge plus). Une fois sec et aplani, le papier est gélatiné, puis séché et aplani de nouveau. Il reçoit ensuite une couche de pigment et il est une nouvelle fois séché et aplani avant d'être sensibilisé au moyen d'une solution au bichromate de potassium.

Le papier ainsi préparé peut être conservé pendant deux jours. Trois heures complètes seront nécessaires avant la phase proprement dite de l'exposition et du développement.

De façon générale, le papier utilisé est le Velin; d'autres papiers peuvent être utilisés, comme le papier arche, mais le Velin reprend mieux sa forme après le mouillage. Il faut préciser que ces papiers ont une longévité et une durabilité supérieures à celles des papiers photographiques.



### LE DURAFLEX

Équivalent du Cibachrome en ce qui a trait aux transferts de diapositives, le duraflex est par ailleurs un papier photographique très résistant. On l'emploie surtout en publicité pour son rendu des couleurs et sa durabilité; presque impossible à déchirer, mais difficile à travailler.

Son fini super brillant rend sa manipulation assez difficile. La couche d'émulsion se brise facilement si elle est mal manipulée. Toutefois, dès qu'il est laminé, ce papier perd toute sa fragilité de même qu'une grande partie de sa brillance. Dans le cas présent, il ne sera pas laminé, c'est à dire qu'il sera présenté dans toute sa brillance avec tous les problèmes inhérents (froideur des images, accumulation de poussière à sa surface, possibilité de traces de doigts, etc).

## LE PHOTOCOPIEUR

L'image photographique est reproduite sur une feuille de papier blanc au moyen d'un photocopieur couleur. Les agrandissements sont possibles et peuvent varier de 5 X 7 pouces à 4 X 6 pieds; pour mon travail, j'utiliserai deux formats seulement.

Le photocopieur offre certains avantages, telle l'intervention directe sur l'image photographique, avant ou après l'enregistrement. La manipulation est facile mais le montage est plus difficile à cause du peu d'épaisseur du papier. Enfin, la durabilité n'est pas assurée et le jaunissement est possible.

RAISONS DE L'UTILISATION  
DES TROIS SYSTÈMES DE REPRÉSENTATION

## LE CHARBON COULEUR

Mon choix s'est arrêté sur le charbon couleur pour son rendu pictural. Il donne une image qui ressemble davantage à une reproduction de peinture. L'aspect des couleurs qui sont estompées et la granulation apparente des gélamines utilisées me permettent de retrouver les reproductions sur lesquelles je me suis longuement attardé pour comprendre la façon dont elles étaient réalisées.

Le procédé au charbon donne un rendu que je compare facilement aux oeuvres reproduites de Monet, de Seurat, ou de Corot, non dans son concept mais dans sa façon de bien passer à la reproduction. La gélamine par couches successives ressemble beaucoup au pointillisme chez Seurat. Ce procédé comparativement au procédé d'impression duraflex, donne des images moins réalistes.

## LE DURAFLEX

D'emploi plus contemporain, que je considère comme étant la modernité dans l'image photographique, le Duraflex permet une plus grande saturation des couleurs, les rendant plus vives et plus éclatantes. Il m'éloigne des tableaux impressionnistes reproduits en quadrichrome. Le Duraflex rend en outre la dimension réelle de l'image photographique. On peut comparer le type d'image obtenu aux tableaux de Gauguin, dont les couleurs saturées étaient la grande passion.

John Batho, photographe contemporain français, qui travaille l'étude de la couleur en paysage, utilise régulièrement le Duraflex.

## LE PHOTOCOPIEUR L'ART TECHNOLOGIQUE

Dans un monde où la technologie occupe une grande place, j'ai voulu traiter mes photographies au photocopieur pour découvrir d'autres effets. Ainsi le simple fait de transférer mon image photographique au moyen d'un photocopieur me donne une image qui ressemble étrangement à celle que j'obtiens par le système Fresson, tant par la transformation des couleurs que par la visualisation du grain de la photographie.

Une grande diversité de format permet plusieurs audaces. Le système de mémoire du photocopieur peut, entre autre, enregistrer une photographie, diviser une image en portion, imprimer chaque partie ainsi décomposée et réaliser de très grands tirages.

Dans mon projet, j'ai utilisé le photocopieur comme simple appareil de reproduction pour établir un parallèle avec les autres systèmes de représentation de l'image photographique.



Les mêmes rapports avec les débuts de l'histoire de la photographie peuvent être faits, c'est-à-dire qu'en photocopie, les tirages ressemblent grandement à ceux du début du siècle avec leurs couleurs un peu faussées et délavées, telles qu'on les retrouvait au lors des premières expériences sur la reproduction d'images qui ressemblaient à des peintures impressionnistes.

Le rapport avec la peinture impressionniste est le même que celui des tirages au charbon, les mêmes références peuvent être faites.

Dans ma recherche, j'utilise les trois systèmes de façon conventionnelle, sans rechercher d'effets qui pourraient me faire dévier de mon sujet. Il s'agit pour moi de démontrer qu'une photographie peut mentir. Par conséquent, il est important que j'évite de modifier le cliché et que je m'en tienne aux seules méthodes de développement.

Au terme de mon itinéraire j'ai imprimé un même négatif sur trois supports photographiques différents. Ces oeuvres exposées en fin de maîtrise à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval démontrent bien le glissement que j'ai voulu faire en élaborant des méthodes différentes et jusqu'où peuvent nous amener ces procédés.

Le premier système représenté est le support traditionnel du papier photographique avec le duraflex, gardant toute référence avec la photographie que nous sommes habitués de voir sans changer la lecture de l'image.

Mais aussitôt mis en parallèle avec celle qui suit le photocopieur on se rend vite compte du glissement qui s'effectue à partir de la même oeuvre. Elle devient une transposition de celle qui la devance en nous montrant une autre réalité de la photographie. Le photocopieur transgresse les couleurs originales pour donner des tons plus délavés comme si la photographie était vue à travers un miroir déformant et donnant ainsi une nouvelle réalité.

Le tirage Fresson viens enlever toute référence de départ et fait apparaître une réalité qui va plus dans le sens de la peinture impressionniste que vers la photographie. Cette transformation est encore plus évidente dans les trois images identique misent en comparaison les unes par rapport aux autres. Dans ces trois tirages c'est là que l'on sens véritablement la variation que j'ai voulu donner à mon travail.

La référence au temps et à l'espace nous apparaissent doublement évident à cause de la mise en abîme et du prolongement qui se produit en visualisant les trois images. C'est en quelle que sorte la conclusion de l'exposition et le début de la recherche vers une nouvelle intrerprétation du lieu. C'est seulement à partir de ces trois images que ma prochaine étape de recherche va s'effectuer.

Ces trois images deviennnent pour moi le miroir par lequel mon ouvrage futur devra passé. Abandonner les clichés traditionnelles, pour réaliser des images plus contemporaines par leur aspect sans changer le fondement de ma mémoire.

Cette étude deviendra donc une nouvelle approche de la matière car c'est par là que je devrais passé pour arriver à me situer dans l'art contemporain.

Ce glissement de sens est la base de mon travail, changer la réalité de mes images photographiques et surtout changer ma vision du lieu. Si mes lieux sont aujourd'hui référentiel à la nature, demain je veux renoncer à cette référence et trouver une forme de photographie qui pourrait me permettre de me rapprocher d'avantage de l'art contemporain.

Ma recherche en maîtrise m'a permis d'évacuer cette réalité dont j'ai toujours fait oeuvre me projetant ainsi au bord du précipice d'une nouvelle forme d'expression photographique qui serait plus percutante si elle était que des fragments de fragments. Ce qui signifie qu'elles perdent dès le départ la désignation avec le lieu. Comment arriver dès transcription (exposition), sans qu'elles ne deviennent des renvois à un lieu réel nous montrant une réalité déjà existante.

Comme je suis paysagiste je dois figurer des épreuves qui ne sont plus des configurations mais des fragments de panorama non référentiel entre la vraie nature et mon oeuvre.

Comment concrétiser cette essence de l'oeuvre à partir de mon vécu et en gardant l'intégralité de ma perception . Je pense avoir pu au court de cette maîtrise libérer l'artiste en moi et compris que si je veux me positionner avec les photographes contemporains. Je dois modifier la façon de travailler mes clichés pour qu'ils soient plus actuel.

Le temps, l'espace et la fuite de la réalité vont garder dans mon oeuvre une place première. C'est avec ces éléments que je vais m'amuser à transcender la réalité. Construire des oeuvres qui vont interroger ma conviction photographique.

Ce que je veux atteindre c'est de l'inédit à partir du déjà vu. Mon étude jusqu'à présent a été de reproduire une exactitude qui est visible et que l'on peut identifier facilement.

Le lieu réel prenant une trop grande place et me préoccupant aucunement des tendances dans l'art contemporain. D'instinct sans poser de véritables question sur le médium, j'ai terminé cette forme de travail et je me dois de construire des images plus percutantes par leurs questionnement que leur beauté simple. Éprouver les bases fondamentales de la représentation de l'image photographique.

Si ma formation de technicien à prévalu d'avantage dans les années antérieures aujourd'hui je veux associer l'artiste pour lui donner toute la place, la maîtrise m'aura permis d'arriver à ce but. Au lieu de contester l'art contemporain m'en faire un allié avec lequel je pourrai aisément perfectionner ma recherche.

Ce changement ne peut s'effectuer dans un seul bloc, je devrai apprendre des autre en regardant d'avantage ce qui se crée autour de moi et prendre conscience de la totalité du monde de l'art.

Mon prochain projet sur lequel je suis en amorce est l'utilisation des gommes bichromates. C'est une ancienne méthode de travail qui permet, de changer à l'infini le sens de la réalité, en photographie par plusieurs étapes de manipulation direct, que ce soit à partir du négatif où l'ajout de couleur à la gélatine. C'est un retour aux sources, à la pratique d'une forme d'art aujourd'hui presque disparue ou seulement ceux qui sont prêts à mettre de l'énergie et du temps peuvent arrivés à quelques résultats.

Dans l'avenir mon travail aura qu'une seule base commune celle du négatif de départ le reste ne sera qu'une transformation du médium sur des supports différents. Ces dits supports fait à la main comme l'artiste le faisait au début du siècle.

Contrôlée les normes de la vérité est dépassé avec Itinéraire de lieux fragmentés je me dois de m'investir dans une relation particulière avec mon médium et transgresser les lois premières de la photographie comme une représentation simple d'un lieu ou d'une chose.



## Itinéraire de lieux fragmentés





Figure 14



Figure 15





Figure 16



Figure 17





Figure 18



Figure 19





Figure 20



Figure 21





Figure 22



Figure 23





Figure 24

## CONCLUSION

L'itinéraire de lieux fragmentés se situe sur le plan des différentes méthodes de représentation d'une même image photographique.

L'histoire de la photographie m'a appris qu'autrefois les photographes imitaient les peintres dans leur sujet. En effet avec cette technologie naissante, les photographes hésitaient à explorer autre chose que ce que les peintres avaient représenté avant eux. L'histoire nous informe aussi de tout ce que les peintres ont découvert grâce à la photographie, notamment par l'étude du mouvement et de la lumière. Les peintres ont ainsi pu amener le tableau encore plus loin tandis que la photographie, pour sa part devenait un art à part entière et non seulement un système de reproduction, comme beaucoup l'ont cru lors de son invention.

D'autre part, les techniques anciennes de développement m'ont appris que, à partir d'une image prise aujourd'hui, je pouvais présenter une photographie comme une peinture.



En travaillant avec la méthode Fresson, qui est une vieille méthode de développement des images en chambre noire, j'ai réussi à obtenir une texture rappelant, à certains égards, celle des tableaux des peintres impressionnistes. J'ai aussi exploré longuement des effets semblables afin de donner, avec un même cliché, une certaine distanciation temporelle.

Plus tard, j'ai expérimenté la méthode Duraflex. Avec cette dernière, le développement des photographies me donne maintenant des effets presque contraires, et ce avec les mêmes négatifs que ceux que j'utilisais avec la méthode Fresson. La technique du papier Duraflex est souvent utilisée en publicité. C'est une technologie de pointe qui permet d'augmenter la définition des formes, de les rendre plus visibles, donc plus claires, et d'obtenir des tonalités lumineuses hyper-colorées.

J'ai également travaillé avec le photocopieur. Lorsque j'utilise des grands formats, je retrouve avec la photocopie couleur, la texture que j'obtenais avec l'ancienne méthode Fresson.

Par ailleurs, avec la photocopie, j'ai le sentiment de participer à un imaginaire technologique encore plus fort que celui que m'offre la méthode Duraflex, car elle me permet de multiplier et d'agrandir mes photographies d'une manière nouvelle. C'est précisément sur cet imaginaire technologique, aux effets de distanciation temporelle et aux possibilités multiples d'agrandissement, que je me suis attardé cette année. Mon exposition, vous fournira l'occasion de voir le tracé des différentes méthodes énumérées antérieurement. Avec "L'itinéraire de lieux fragmentés", montrera aux spectateurs comment, grâce à diverses méthodes de tirage, j'ai renversé le sens de mes photographies que je croyais pourtant durables. Je n'ai pas cherché à obtenir un produit qui puisse être identifié à première vue comme étant une oeuvre d'art, j'ai plutôt voulu démontrer que la technique jouait un rôle prépondérant en photographie et qu'elle pouvait être sobre d'inspiration. Aujourd'hui, je voudrais simplement exposer la façon dont la photographie s'est libérée de la réalité objective que je lui conférais. La photographie a tellement influencé ma perception de la réalité que je désirais me sortir du conformisme dans lequel je m'étais engagé.

Par la création de mes oeuvres nouvelles, je crois avoir atteint un degré de conscience qui me permet de comprendre qu'il n'y a pas seulement une réalité photographique, mais plusieurs et que dans l'avenir, j'aimerais les explorer.

Mon travail n'en fut pas un de dénonciation à proprement parler. Je me suis plutôt consacré à répéter différemment et plusieurs fois les mêmes images, afin de bien faire comprendre que, en photographie, une grande part de la réalité dépend du tirage et de la technique de reproduction.

## SOURCE DES EXEMPLES

- Exemple A. KRAULIS, J.A., Desertlands of America,  
Gallery Books, 112 Madison Ave., New York, 1988.
- Exemple B. Idem.
- Exemple C. STOCK, Dennis, Provence Memories,  
Magnus Edizioni SpA, Brown Company Inc., 1988.
- Exemple D. BATAIS, B., Le courrier professionnel,  
Kodak Pathé, No. 101, p. 28-31, avril 1988.
- Exemple E. Lele, O. Agence Vu, 1987.
- Exemple F. FRESSON, M., Collection privée
- Exemple G. Batais, B., op.cit.
- Exemple H. Idem.
- Exemple I. Anonyme français,  
Odalisque, Circa 1855,  
Daguerréotype stéréoscopique colorié.
- Exemple J. Anonyme français,  
Nu, Circa 1850,  
Daguerréotype colorié
- Exemple K. Hippolyte BAYARD,  
Composition avec des sculptures, 1839-1840,  
Épreuve positive directe.

- Exemple L. Alfred Stieglitz,  
A Snapshot, Paris, 1911,  
Photogravure d'après le négatif original.
- Exemple M. Fernand ARNAL,  
Brouillard sur l'oise, 1905,  
Épreuve tirée sur le papier charbon couleur  
artigues J. Fresson.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAMS(Ansel)The Print, The New Ansel Adams  
Photography, series/book 3, Little Brown and Company  
Boston, Toronto, London, 1989.
- AUMONT (Jacques), L'image, Nathan, 1990.
- BATAIS (Bernard), Les rencontres d'Arles 86, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.94, juillet 1986.p.2-18.
- BATAIS (Bernard), Photographie d'illustration, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.96, janvier 1987.p. 17-19.
- BATAIS (Bernard), Le Mont Blanc en voit de toute les couleurs, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.96, janvier 1987.p.39.
- BATAIS (Bernard), François Dupuy, voyager pour photographier, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.98, juillet 1987.
- BATAIS (Bernard), Une pépinière pour le News Magazine, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.106, juillet 1989. p.21 à 28.
- BATAIS (Bernard), Arles 89 vingt ans de rencontres, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.107, Octobre 1989.p.2-49.
- BATAIS (Bernard), trois jours en France, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.108, janvier 1990 p. 2-29.
- BATAIS (Bernard), Christophe Lorme photographie et peinture, Paris, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, n°.109, avril 1990.p.23-26.

- BATAIS (Bernard), Rodolphe Hammadi, Alexandrie d'Égypte, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, no. 109, avril 1990, p. 27-31.
- BAYER (Jonathan), Reding Photographs,  
The Photographers' Gallery, ltd, 1977.
- BOOGAERTS (Pierre), Travaux photographiques 1984-89,  
Galerie Séquence Chicoutimi, février 1990.
- BOOGAERTS (Pierre), Clie-Eclipse, Parachute no. 57.
- DURAND (Régis), Photographies, "Événement de l'espace", Art Press.
- FRANCHETEAU (Jean), 6e Rencontre photographique en Bretagne, Kodak Pathé,  
Le courrier professionnel, no. 100, janvier 1988, p. 32 à 35.
- GIFFEN (Peter), Sugino Portfolio, Arts Inc. Ontario,  
Applied Arts, vol. 6, no. 1 avril 1991, p. 44 à 54.
- MANAUD (Jean-Luc), Niger: un fleuve dans le désert,  
Photo no. 267, décembre 1989, p. 46-51.
- NADEAU (Luis), History and Prattice of Carbon Process,  
Atelier Luis Nadeau, Frédéricion, N.B. 1982.
- NADEAU (Luis), Modern Carbon Printing,  
Atelier Luis Nadeau, Frédéricion, N.B., 1986.
- NADEAU (Luis), Gum Dichromate and other Carbon Process,  
From Artigue to Zimmerman, Atelier Luis Nadeau, Frédéricion,  
N.B., 1987.
- NEWMAN (Arnold), One mind's Eye, New York Graphic Society,  
Little Brown and Company, 1974.

## ANNEXE 1



PIERRE COSTIN  
PHOTO SENSIBLE  
ARTS VISUELS

CYRILLE-GAUVIN FRANCOEUR

La distance et le temps fragmentent les souvenirs conservés par la mémoire. L'itinéraire que Pierre Costin nous invite à parcourir dans son exposition de photographies, a subi le même découpage. Costin a d'abord emmagasiné ses images de lieux. Paysages du Sud-Ouest américain qu'il a guettés, épiés dans l'attente qu'une impression glisse entre deux montagnes, qu'un certain arbre se découpe contre une certaine lumière. Un seul cliché qui doit être parfait, car il utilisera sans retouche ni manipulation. Il travaille plein négatif sans recadrer l'image, dont il respecte l'intégrité du moment où elle s'est imposée à lui.

La partie suivant de son travail s'accomplit ensuite doucement, sans heurts. Il laisse décanter images et impressions qui suggèrent la manière dont il les tirera sur papier. C'est là qu'elles retrouvent une présence, une matérialité qui les imposent avec puissance.

Pierre Costin, maître photographe et technicien en photographie depuis vingt ans à l'Université Laval, reprend alors le plein contrôle de processus. L'exposition qu'il nous propose à la Galerie des arts visuels du pavillon Louis-Jacques Casault, témoigne d'ailleurs d'une solide maîtrise des aspects techniques de la photographie.

On y retrouve trois procédés dont il explore les différentes propriétés expressives. Le tirage au charbon couleur, selon la méthode Fresson, est long et coûteux. Il permet à Costin d'obtenir une épreuve qui se rapproche des reproductions imprimées de toiles impressionnistes. Il veut d'ailleurs donner à voir son image davantage comme une peinture que comme une photo.

La seconde méthode qu'il utilise, le duraflex, permet un tout autre effet. Plutôt que de rappeler les impressionnistes, elle donne une intensité brutale aux couleurs et un fini très brillant. Pierre Costin expérimente aussi un autre procédé qui donne une qualité d'image étonnante: la photocopie en couleurs. Pour reproduire ces photos, il a travaillé en collaboration avec Kodak, qui possède des machines permettant la réalisation de formats assez grands. Il a ensuite monté ces photocopies en plus vastes tableaux.

Au début de l'exposition , le photographe présente différents tirages qui expliquent les trois techniques utilisées, et montre comment elles peuvent transformer le même cliché. On entreprend ensuite un voyage, qui commence et s'achève sur des photos d'architecture, puisque Costin a amorcé le sien dans des villes. Entre les deux, un parcours qui nous mène à travers des oeuvres dont les plus puissantes s'agrippent à notre regard et s'impriment dans notre mémoire, pour y suivre un autre itinéraire.

VOIR. VOL. 1 NO 1 19 AU 25 MARS 1992

## LE REGARD FRAGMENTÉ DE PIERRE COSTIN

« Faire de la photo pour faire de la photo ne m'intéresse pas », déclare Pierre Costin, maître photographe, dont l'exposition « Itinéraire de lieux fragmentés » se poursuit jusqu'au 27 mars, à la Galerie des arts visuels du pavillon Louis-Jacques Casault, dans le cadre du « Printemps des Arts ». « Mon but n'est pas de refléter comme un miroir ce qui se passe, mais d'interpréter ce que je découvre en intensifiant la perte de la réalité », explique ce technicien photographe à l'École des arts visuels. Avec « Itinéraire de lieux fragmentés », l'artiste veut illustrer le fait qu'en photographie, une grande part de la réalité dépend du tirage et de la technique de reproduction. « Une photographie peut mentir » résume-t-il sans équivoque.

### AU-DELA DES APPARENCES

Pour réaliser les quelques vingt photographies de paysages formant l'exposition, l'artiste s'est rendu sur la côte ouest des États-unis, en Californie. « Je me suis d'abord promené en réalisant des clichés de lieux que je choisisais sans vraiment savoir où tout cela allait me conduire », raconte-t-il en soulignant qu'il a voulu mettre en scène « des éléments qui accentuaient la singularité du lieu, toujours en exploitant la théâtralité des ciels ». Dans cette exposition, en effet, peu de vastes étendues mais des paysages « fragmentés », donnant à voir ce que l'artiste a choisi de mettre en valeur : la façade d'un immeuble, les crevasses de la Vallée de la mort, un nuage qui traverse le ciel coincé entre un arbre et la pente abrupte d'un rocher. Accompagnant certaines photographies, des fragments de corps humains en plâtre. « Tout n'est que fragment d'une chose » insiste Pierre Costin.

Mais au-delà de cette recherche du sujet, l'artiste a une autre préoccupation plus formelle. Ainsi, «Itinéraire de lieux fragmentés» présente différentes méthode de représentation d'une image photographique: la méthode Fresson, qui est une vieille méthode de développement des images en chambre noire inventée vers 1890, la méthode Duraflex, souvent utilisée en publicité, et enfin celle de la photocopie couleur.

«Chaque système de représentation permet une vision distincte située dans une époque différente, dit Pierre Costin. Je travaille avec le temps et je l'illustre à travers divers systèmes. Par exemple, la méthode Fresson donne des photos de paysages accordées à l'idéal de la peinture impressionniste et laisse croire à des reproductions de tableaux, où tout est un peu diffus. Par ailleurs, la méthode du papier Duraflex est une technologie de pointe qui rend les formes plus visibles, donc plus claires, avec une tonalité lumineuse hypercolorée . Quant à la «Photo-copie», elle me permet de diviser une image en portions, d'imprimer chaque partie et de réaliser de très grands tirages. Lorsque j'utilise de grands formats, je retrouve avec la photocopie couleur la texture que j'obtiens avec la méthode Fresson.»

Loin de considérer « Itinéraire de lieux fragmentés» comme l'aboutissement de son travail de création, Pierre Costin estime que cette exposition n'est que l'embryon de recherches à venir; dans le futur, il prévoit explorer d'autres moyens de transformer l'image, notamment l'ordinateur, soutenant qu'il n'y a pas qu'une seule réalité photographique mais plusieurs, «Je veux délaisser les clichés» affirme-t-il .Pour un photographe avouons que cela n'est pas une sinécure.

RENÉE LAROCHELLE

AU FIL DES ÉVÉNEMENTS VOLUME 27, NUMÉRO 25. 19 AU 25  
MARS 1992