

MARYSE GOUDREAU

L'APPEL

Miguasha, hiver 2009, 3 h 46 du matin. Je suis réveillée par un coup de téléphone. C'est une erreur de numéro. L'inconnu au bout du fil croyait rejoindre un ami. Au lieu de raccrocher, je lui demande si ça va. Il venait de faire une tentative de suicide, en essayant de se jeter avec sa voiture au bout du quai. Comme une tempête fait rage, il n'avait réussi qu'à enliser les roues du véhicule dans la neige et faire caler le moteur. Le froid cinglant et la poudrière fouettant son visage ont vite fait de couper son élan suicidaire. Vivant à quelques maisons du quai, j'accepte d'aller lui porter secours.

Je lui dédie ce livre, car ma série de projets a été déclenchée par sa rencontre.

TABLE DES MATIÈRES

| | | | |
|---|-----------|--|------------|
| DÉDICACE | 3 | MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS | 34 |
| | | NEW RICHMOND, 2011 | |
| TABLE DES MATIÈRES | 5 | MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS | 54 |
| PRÉFACE MICHEL CAMPEAU | | MANOEUVRE AU QUAI DE CARLETON, 2010 | |
| UN CŒUR-MIROIR KALÉIDOSCOPIQUE | 7 | CHARGE | 58 |
| FORWORD MICHEL CAMPEAU | | LES PHÉNOMÈNES | 74 |
| A KALEIDOSCOPIC REFLECTING HEART | 9 | FORWORD GUY SIOUI DURAND | |
| ABSTRACT ADRIENNE LUCE | | FERRYBOATS | 96 |
| L'ARTISTE ÉCHOGRAPHE | 12 | GUY SIOUI DURAND | |
| ADRIENNE LUCE | | TRAVERSIERS | 97 |
| L'ARTISTE ÉCHOGRAPHE | 13 | REMERCIEMENTS | 89 |
| RÉSUMÉ PABLO RORIGUEZ | | CRÉDITS PHOTOS | 107 |
| PRÉSENT DU LITTORAL: | | NOTES BIOGRAPHIQUES | 108 |
| MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS | | BIOGRAPHICAL NOTICES | 110 |
| DE MARYSE GOUDREAU. | 26 | | |
| LITTORAL PRESENTS: | | | |
| MARYSE GOUDREAU'S | | | |
| MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS | 27 | | |



PRÉFACE
MICHEL CAMPEAU

UN CŒUR-MIROIR KALÉIDOSCOPIQUE

Maryse me demande de l'accompagner au large, moi dont le pied marin craint la houle et préfère la terre ferme. Ayant à peine effleuré les rives de ces territoires «lointains» et «pittoresques», je m'approche, en une approximation subjective, de ce qui m'interpelle sensiblement parmi ses interventions, je m'inscris en passant par la trame narrative de mes travaux « autobiographiques », dans ces métaphores du paysage marin tel un lieu utérin.

J'écris cela d'une ville labyrinthique abritant un gigantesque musée de la mer et l'un des plus grands ports d'Europe, en pensant à un collectionneur de cartes postales follement passionné de l'histoire maritime du Québec et de la région atlantique du XXe siècle, me doutant bien que ces artefacts, au fondement même des œuvres de Maryse, l'auront absorbée dans un questionnement sans fin sur l'histoire, l'identité et les outils de sa propre quête. Je conçois que les circonstances auront déposé entre ses mains les appareils, les optiques, la chimie et les matériaux photosensibles qui lui auront permis de se réinventer un faisceau lumineux et d'émerger du doute.

Vu de plus près et malgré ce qui différencie nos travaux respectifs, nous partageons, Maryse et moi, la volonté de travailler avec les univers d'autrui, le désir de nous imprégner d'une brîbe de sensibilité qui ne soit pas le fruit de notre seul regard, une ouverture à des sources iconographiques qui installent une dimension singulière à la rencontre. Au-delà du territoire de prédilection de Maryse qui imprime dans ses travaux une inégalable marque de fabrique, nous partageons aussi le mystère du rouge de la chambre noire et celui du vermeil au fond des yeux. Nous privilégions, non strictement le réel, mais davantage, son intériorisation, ses strates mémorielles, ses allers-retours qui structurent les enjeux sous-jacents de nos esthétiques réciproques. Nous confrontons les actes de la création et l'idée de la disparition comme un lien viscéral qui, invariablement, nous reconduit à nos origines et à nos urgences, comme si la vie en dépendait : les origines généalogiques de l'un et géographiques de l'autre.

Un quai allait bientôt disparaître. Emporté avec ses débris, un mode de vie imbriqué aux rituels des communautés, en symbiose avec la culture péninsulaire, un lieu de rassemblement et de recueillement rythmé par les jours et les saisons. Maryse a voulu commémorer l'endroit en faisant flotter dans le vent salin de Miguasha des drapeaux «photographiques» sur lesquels elle avait affiché son attachement pour les lieux et sa sensibilité féministe. Mais voilà que son travail a été détruit, violenté et méprisé. Une destruction «machiste», dite en point d'interrogation, une expérience avilissante en point d'exclamation, qui ne la décourage nullement puisque

je l'entends s'entêter et espérer modifier le cours des choses, vaincre la médiocrité. Preuve que l'investissement de l'artiste n'est pas platement économique, que cet engagement est d'abord affectif et symbolique.

Ce vieux quai de pêche et de trafic maritime aujourd'hui interdit, que les instances gouvernementales s'appêtent à démanteler et qui ne sera jamais remplacé, creusant ainsi un peu plus le «délablement» des relations des individus et des communautés. C'est de ce port que les navigateurs rapportaient les denrées pour ravitailler leurs familles, qu'ils revenaient du large avec des cargaisons de pêche rarement miraculeuses, ou qu'ils n'en revenaient jamais, déboussolés par les éléments déchaînés. Serait-ce l'écho de semblables reflets que craignait Maryse, les sens et la conscience en éveil sous son voile photographique, quand elle plongeait son regard interprétatif sur la fragilité de l'existence et du tissu social?

Alors, contre vents et marées, malgré la peur et le dégoût qu'a suscité la destruction intempestive d'une œuvre commémorative, celles qui viendront – et j'en ai la preuve – seront marquées à coup sûr par la détermination, et Maryse, à n'en pas douter, persistera à jouer le rôle de porte-étendard de son territoire et du monde qui l'anime. Car non seulement sait-elle créer des histoires astucieuses, elle est de plus animée d'une conscience critique quant au devenir des collectivités. Dans cet autoportrait tissé au cœur de ses appartenances, elle est accompagnée par une galerie de personnages anonymes trouvés au hasard des marchés aux puces, auxquels elle s'identifie et qui la fortifient dans son intime conviction. Par le biais du portrait photographique passé et des techniques anciennes du ferrotipe et de l'ambrotype qu'elle réactive sciemment, elle lie sa propre histoire à celles de ses aïeules et de sa communauté sur lesquelles son regard chute dans un mouvement performatif immémorial et grandiose.

Les œuvres de Maryse Goudreau tendent constamment à faire apparaître la cartographie d'un monde kaléidoscopique dans toute sa richesse géographique, culturelle, sociale, spirituelle et émotionnelle. Elles font jaillir l'esprit d'un microcosme, celui de la péninsule gaspésienne, et lui donnent une portée qui confère à l'universel.

**Michel Campeau, Hambourg,
5 septembre 2011**



FORWORD
MICHEL CAMPEAU

A KALEIDOSCOPIC REFLECTING HEART

Maryse asks that I accompany her out to sea, but my sea legs tend to be unsteady out in the swell and much prefer terra firma. So, having just barely skirted the shores of those “distant” and “picturesque” lands, I choose instead to take a more subjective approach to what attracts me most in her interventions, using the narrative development of my own “autobiographical” works to enter into the womb-like space of these marine metaphors.

I am writing this from one of Europe’s greatest ports, a labyrinthine city boasting a massive maritime museum, and my thoughts turn to a certain collector of post cards, passionately interested in the twentieth century maritime history of Quebec and the Atlantic region, knowing full well that these simple artifacts served to provide the spark for Maryse’s work and consequently drew her into the ceaseless exploration of the history, the identity and the tools of her own personal quest. I believe that circumstances have placed in her hands the devices, optics, chemicals and photo-sensitive materials necessary for her to create her own shining light and free herself from uncertainty.

Upon closer inspection, regardless of the differences between our respective works, Maryse and I both share a willingness to work within other people’s worlds, a desire to experience a level of sensitivity unconditioned by our own personal perspectives, an openness to iconographic sources which endow each new encounter with a unique potency. Over and above Maryse’s preference for a particular territory, which stamps her work with an irreproducible trademark, we also share an interest in the mysterious red glow of the dark room, the flash of vermilion in the eyes. We hone in not so much on reality as on the internalization of reality, the layers of memory that go into its composition, the back and forth dynamic it exhibits, all of which constitute the prime concerns of our respective aesthetics. For us, creative activity and the concept of disappearance are organically linked and, driven by our own personal sense of urgency, as though life itself depended on it, we are led back to our individual starting points: the genealogical origins for one and the geographical origins for the other.

A certain wharf was slated for demolition and removal. Disappearing along with the debris would be an entire way of life, bound up with the rituals of the community, symbiotically attached to the whole peninsular culture, coming together in this place, moved by the rhythms of the days and seasons. Maryse wanted to commemorate the spot by unfurling “photographic” flags in the salt breeze of Miguasha, flags declaring her personal attachment to the area, along with her feminist outlook. But her work was abused, scorned

and destroyed. A “chauvinist” act of destruction (perhaps), a degrading experience (absolutely), but not enough to discourage her: I can hear her digging her heels in, determined to change the course of things and overcome mediocrity; proof, if need be, that the artist’s commitment is not grossly economic but much rather emotional and symbolic.

This old fisherman’s wharf, servicing vessels that now are no longer permitted to fish, will be dismantled and never replaced, by order of government agencies, and the bonds between individuals and communities will further “decay”. Crews once sailed from this dock, returning with boatloads of fish and supplies for their families, and sometimes not returning at all, lost forever in the unleashed fury of the elements. Was it dismay at the prospect of a similar pattern repeating itself all along the coastline which awakened Maryse’s senses and conscience beneath her photographer’s hood as she cast an analytical look at the fragility of existence and the fabric of society?

And so, despite all the obstacles, despite the fear and disgust occasioned by the untimely destruction of a commemorative work, all her subsequent work will bear the mark of this determination (I have the proof of that right here) and Maryse will, without a doubt, continue to act as standard-bearer for the territory and the world which inspire her. Together with her skill at devising inventive narratives, she is driven by a critical understanding of how a community evolves. In this self-portrait, created in the very heart of the land where she feels she belongs, she is accompanied by an entire gallery of characters, gathered together from random visits to flea markets, with whom she identifies and who give her the strength to uphold her most heart-felt convictions. Through old-fashioned portrait photography and reliance on the old ferrotype and ambrotype processes which she has deliberately revived, she has managed to link her own personal history to the history of her ancestors and of her community, casting her eyes on all of them in what proves to be an unforgettable and grandiose performance.

The works of Maryse Goudreau tend constantly to conjure up the map of a kaleidoscopic world, rich in geographic, cultural, social, spiritual and emotional detail. They evoke the spirit of a microcosm, the Gaspé Peninsula, and endow it with universal significance.

**Michel Campeau, Hamburg,
September 5, 2011**





RÉSUMÉ
PABLO RORIGUEZ

**PRÉSENT DU LITTORAL:
MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES
QUAIS DE MARYSE GOUDREAU.**

Ce texte porte sur l'utilisation du collodion humide dans Manifestation pour la mémoire des quais, une œuvre de Maryse Goudreau mettant à profit la création et la distribution d'une série de cinq portraits de groupes réalisés sur un quai à New Richmond. Accordant autant d'importance à l'exécution des portraits qu'aux images qui en ont résulté, l'auteur suggère que l'usage du collodion humide — un procédé photographique lent, exigeant et tout à fait désuet —, ait permis à l'artiste de souligner l'importance du rapport au temps et du sentiment d'appartenance qui accompagnent nos actes photographiques quotidiens. Le texte traite également des aspects expérientiels et matériels inhérents à la pratique du portrait de groupe, accordant une attention particulière au rythme auquel se déroule l'événement, et à la fonction d'aide-mémoire que l'image finit par acquérir. Si ce procédé photographique suppose certaines fluctuations parmi les participants, les photographies servent néanmoins à rafraîchir la mémoire et à stimuler l'imagination, élargissant à chaque fois (quoique de manière sélective) le cercle de travail des participants. Pour conclure, l'auteur s'interroge sur le rôle que peut jouer une œuvre telle que Manifestation pour la mémoire des quais à l'heure où les discours et les pratiques en art contemporain se questionnent sur la valeur de la photographie analogique dans notre culture.

PABLO RORIGUEZ

**LITTORAL PRESENTS:
MARYSE GOUDREAU'S MANIFESTATION
POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS**

The question of how community, identity, and photography fit together has been one of the defining concerns of Maryse Goudreau's practice of recent years. In Manifestation pour la mémoire des quais, Goudreau addressed this question most poignantly through her use of wet collodion—a largely forgotten photographic process—as well as by locating our performative, everyday uses of photography in a setting charged with cultural significance. Simultaneously a commemoration and a celebration of the social vitality of the wharves of Gaspésie, Manifestation pour la mémoire des quais was Goudreau's biggest contribution to the second Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. For Goudreau, this work also marked the end of a series of site-specific gestures that she had begun in 2010, and which took as their common theme the territory of Gaspésie and its inscription in personal and shared experience. Many of these earlier actions were organized around photographic objects that the artist had found and later re-worked using a mix of digital and analogue processes. Manifestation pour la mémoire des quais was different in that it entailed the creation of a very large, and in many respects, unusual group portrait.

To organize this event, Goudreau first placed a number of ads on a local radio station as well as on the Internet. These notices invited anyone interested to show up at the main wharf in New Richmond on August 22, 2011, at 6:00 p.m., where they would be able to participate in the creation of an unusual group portrait. One of the draws was that this portrait would be made using a rarefied 19th-century photographic process and an equally ancient camera. Another draw was, of course, the idea of coming together with friends and strangers upon a site that is fast becoming a symbol in local struggles to secure access to these vital public spaces. The event is commemorated in a

variety of ways—for instance, in the individual silver-based prints that many participants received in the mail, and in the sequence of five exposures (the five group portraits) that have been digitally scanned and printed in this book.

This text focuses on Maryse Goudreau's use of the wet collodion process in Manifestation pour la mémoire des quais, a work whose unfolding I witnessed first hand. In very broad strokes, I want to suggest that the slow, outmoded, and physically demanding process served to foreground the sense of time and togetherness that accompany our everyday enactments of photography. In Goudreau's projects, the content of photographs tends to offer up only part of the story, a fragment; it is equally important, therefore, to attend to the situations that crystallize around these photographs as well. Two aspects of Manifestation pour la mémoire des quais seem to merit special attention in this respect. One is Goudreau's use of wet collodion to transform the photographic group portrait into a live, orchestrated artistic event—a “manifestation,” or political demonstration, as the work's title suggests. The other is her use of wet collodion to produce compelling visual and material traces of this event. An inventory of these traces would include the four collodion-on-glass negatives and one collodion-on-glass positive (all approximately 12.5 x 18 cm), as well as the innumerable analogue and digital prints that the artist has pulled from these plates. My hope is that considering these two aspects of Goudreau's gesture—her use of photography as a medium of representation and as a cultural practice—will enrich awareness of the artist's motivations and of her works' capacity for creating meaning.



One of the defining characteristics of photographic group portraits is their capacity to invest social gatherings with a heightened degree of social significance. As Jennifer Green-Lewis explains, “a photograph is concerned with the way things are but will not remain, or perhaps the way we wish they were, or the way we wish they might have been. The perceived threat that this state will be lost is inherent to the act of photographing.”¹ Yet beyond this memorializing function, group portraits can also help to grant recognition to collectively shared desires, such as the desire to be photographed together at a given time and place, under specific circumstances.² Goudreau’s action at the wharf in New Richmond was based on these two functions, simultaneously aiding personal memory, and abetting collective claims related to the wharves’ importance as places of social activity and identity-formation.

Group portraits are also intriguing in that practically everyone who poses for a group portrait is aware of the situation and actively engaged in its construction. Unlike impromptu snapshots, which capture events that are in the process of occurring, a group portrait may be said to constitute its own event. Family portraits are an excellent example of this type of situation: they demand that we drop whatever we are doing in order to be together for the duration of the shot, which includes its afterlife as a picture. By advertising the group portrait as a “manifestation pour la mémoire des quais” from the beginning, Goudreau appears to have oriented this common practice in a different direction though, inflecting the act of posing together with ideas and feelings more closely associated with civic demonstrations. Yet one should tread lightly here, for while *Manifestation pour la mémoire des quais* may be regarded as an attempt to mobilize a group around a particular set of issues, the resulting photographs point to a more ambiguous and unpredictable situation. It is, after all, impossible to know, just from looking at these images, whether this or that person in the picture travelled to be there (a sign of their political commitment), or whether—caring little for the motivations of the action—they spontaneously slipped into the crowd to be part of the shot.³

Although the relationship that *Manifestation pour la mémoire des quais* established between memory, civic action, and elements of spectacle merits a degree of attention that is beyond the scope of this text, it is still worthwhile making a few brief points. Given the general fascination with almost

anything that is going out of date in mass culture (wharves and cameras included), it is perhaps not surprising that Goudreau’s group portrait turned into a kind of media spectacle. Notified in advance by the artist, local radio and television crews showed up at the wharf in New Richmond intent on reporting on this mix of old and new. Goudreau’s ancient camera and her use of wet collodion drew a lot of attention, but it also obliged the camera crews to observe and record the event as a whole. Goudreau may have produced only five group portraits with her old wooden camera, but her gesture seems to have prompted the production and dissemination of many more and different kinds of portraits of the group. Besides what the television cameras recorded, who knows how many digital snapshots were taken by participants at this event? Will these pictures be treasured or erased? And in what sorts of social networks will they later circulate?

This line of questioning points back to Goudreau’s initial decision to use wet collodion, both as a pretext to bring people together and as a depictive medium. Certainly it would have been faster, cheaper and easier for Goudreau to document the event with a digital camera. Goudreau’s wet collodion pictures stand out, however, because they stem from a desire to avoid speedier and more efficient ways of making pictures. Nowhere is this more evident than in her intent to distribute only paper copies of the portraits that she had made: as Goudreau told the crowd that evening, she would not be circulating any digital versions; those interested in acquiring a print could provide their name and address to receive a free copy later in the mail. The amassing of this list, the production of dozens of hand-made contact prints, and the delays in reception that this entailed—all of these were ways in which Goudreau tried to intervene in how her work was received later on.

When Frederick Scott Archer announced his wet collodion process to the public in 1851, what he introduced was a new photographic emulsion that would be capable of binding light-sensitive silver halides to a smooth glass plate. If properly prepared, exposed, and developed, Archer’s method was (and is) meant to result in a satisfactory photographic negative. The people who gathered on the wharf in New Richmond were able to see this process performed before their very eyes; indeed, as the subjects of the photographs, they were themselves an integral part of this process. To begin, Goudreau poured the prepared collodion (itself a translucent, viscous substance)



onto a clean glass plate. A gentle and, in the best of cases, well-practiced tilting of the plate facilitated the collodion's even spread across the surface of the glass. After it was coated to her satisfaction, she dipped this plate into a solution of silver nitrate for about three minutes. This made the plate sensitive to light, which meant that the following step—transferring the plate into a light-resistant plate holder—had to be done in darkness. During these moments, most of Goudreau's upper body would disappear into the makeshift, portable darkroom that she had placed in full view of the crowd.

Once the glass plate was safely loaded in the holder, it was ready to be fitted to the camera and exposed. Goudreau's exposures lasted between 10 and 15 seconds. I remember that the first exposure was accompanied by a palpable silence, occasionally broken by nervous giggles from the crowd. (This silence became less apparent the more accustomed we grew to the ritual of the picture, but it never really vanished). After the exposure was completed, Goudreau removed the holder from the back of the camera, climbed down the tall ladder that served as her tripod, and re-entered her darkroom, where she proceeded to develop, fix, and wash the plate. The entire sequence of movements was then repeated for the second, third, fourth, and fifth exposures.

It took no more than one-and-a-half hours to make the five exposures. Part of what is intriguing about *Manifestation pour la mémoire des quais* as an event is that it seemed to sync the movements of the crowd to the particular rhythms demanded by the wet collodion process. For those being photographed, the time necessary to prepare each plate gave us the opportunity to strike up a conversation, to make a phone call, to gaze at the sea, and to inspect the photographer's station. Until the time came to pose again, to turn ourselves into a collective image, before being released a moment later to our ramblings of before. This sort of rhythm, if one can call it that, is eloquently captured in the complete sequence of Goudreau's photographs, and helps to account for the visible changes in the size and composition of the crowd from one photograph to the next. The event's contingencies are also echoed in the visual and material texture of the plates: in some, the collodion has peeled away to reveal smaller and larger areas of the glass surface (these appear as black patches when printed on positive paper), while in others one can detect striations and pockmarks caused by the behaviour of the chemicals that day.



If for participants the group portrait involved an experience of ebbs and flows, for Goudreau and her darkroom assistant these same moments were lived with a greater sense of urgency.⁴ Wet collodion plates need to remain moist throughout the entire process; if the emulsion dries before it can be developed, one risks being left without an image. These constraints gave Goudreau only a brief fifteen- to twenty-minute window for the completion of each photograph—no easy task when simultaneously trying to manage a large crowd. A mix-up in the chemical process, or a misstep, could easily ruin the shot. Goudreau therefore had to keep abreast of the relation between the chemicals, her own movements, and those of the crowd. Any photographer using wet collodion assumes these sorts of risks and responsibilities, but in Goudreau's case the risk was compounded by the fact that this was the first time she had ever used this technique in such a public setting. A course at the International Center for Photography in New York (completed only a few months prior to her scheduled action in New Richmond), along with a week of practice prior to the event, had taught Goudreau the basic skills of the process. Although she continues to hone these skills independently through reading and by trial-and-error, she is the first to admit that she is not an expert. From this perspective, Goudreau's public performance of wet plate photography may be considered as a performance of learning, where there is little place for traditional concerns with mastery over technique. This is in part what gave the event its unfinished, rough-around-the-edges, and quotidian feel.

Historically, the wet collodion process helped fuel a major boom in both commercial photography and itinerant photographic practices soon after it was introduced in the 1850s. Travelling photographers, however, were still quite inconvenienced by the weight and fragility of the glass plates.⁵ The tintype—an early extension of the wet collodion process—was important in that it allowed for the production of a unique, rather than a reproducible, image on a lighter metal plate. Itinerant photographers often preferred this latter method because it cut the glass out of the equation, and produced relatively affordable likenesses that could be sold to customers on the spot. The portable darkroom so often associated with collodion-on-glass and tintype photography is a vital part of Goudreau's artistic process. Made to fit in the trunk of her car, Goudreau's darkroom offers her a degree of autonomy that is hard to achieve in the world of contemporary photographic art, where the high-end spaces of photographic production are so often concentrated in Cégeps, universities, research centers, and private businesses.

So far I have considered *Manifestation pour la mémoire des quais* as a kind of enactment, or performance of photography, whose beginning and end match the time that it took to take the five photographs. But it is equally important to consider a different kind of enactment; namely, the one that corresponds to the experiences and situations that are created around the photographs of an event. As I already mentioned, Goudreau promised to send copies of the photographs to interested participants in the mail (the choice of what shot to send was hers). The prints mailed out are contact prints produced by the artist herself. Each image is 12.5 x 18 cm (the same as the negative), and is printed on slightly larger sheets of black and white photographic paper—this is paper, one might add, that she has salvaged from her own refrigerator and from stashes kept by photographer friends. The images are large enough to allow for the recognition of individuals in the portrait, but not so large (or clear) as to make this an easy task: a fair amount of time and effort are required to visually scan through the crowd, to see who was there and what they looked like, who they were standing next to on that day.

For many theorists and historians of photography, the early decades of the wet collodion process (1850s-1870s) are remembered as an important milestone in photography's transformation "from marvel to commodity, from experimental, scientific amusement to lucrative commercial enterprise."⁶ This is in part because the process was unpatented, and in part because the process allowed for the production of more, and hence more affordable, photographic prints. Today, however, prints pulled from contemporary wet collodion negatives appear more like high-end luxuries than exemplars of the democratization of media. Goudreau toyed with the conventions of this inheritance when she offered her auratic prints free of charge to those who had participated. It takes time to decipher what is going on in these pictures, just as it takes time to receive them as well. In fact, it has taken months, rather than just a few instants, for these pictures to reach their destinations. Like the experience on the wharf, this period of waiting may be filled with chatter and conversation in anticipation of the picture's arrival. Or it may carve out a space for forgetting to step in, all the better to be surprised by the arrival of the memento later in the mail.

Goudreau offered prints only to those who were present at the wharf when the pictures were made, thereby drawing a line between those who were there that day and those who were not. This line has, in fact, worked to

strengthen the photographs' function as souvenirs and mementos. Simply showing you the picture probably won't mean much, unless I enliven this act with stories and anecdotes of what it was like to be there that day.⁷ The photographs serve to jog memory, spark the imagination, and stir debate, expanding at every turn (albeit selectively) the work's circle of participants. Goudreau's pictures seem in this way to invite the same kind of heightened attention and close person-to-person contact that was elicited during the photo shoot, as well as during some of Goudreau's other events along the coast (I am thinking of Charge 1 and 2 especially). Depending on how they are used, these mementos may also help to reinforce a sense of place and identity that is fading for many as federal agencies quietly allow the old wharves to disappear.

The photographs from *Manifestation pour la mémoire des quais* also engage with a range of contemporary critical debates and artistic practices focused on the cultural value of the analogue and the outmoded. Interestingly, these debates and practices have coincided (without quite converging) with the reappraisal of traditional craft practices both inside and on the margins of the museum.⁸ Some writers on photography have tried to describe the resurgence of interest in early processes as an "antiquarian avant-garde" battling against the banalizing effects of digital processes on contemporary experience, while others, such as Geoffrey Batchen, have appealed to the concept of "post-photography"—a condition in which photography itself serves as an index and a reminder of "an industrial age already rapidly passing us by."⁹ Still others have tried to interpret these returns as attempts to reinvigorate the "whole human sensorium" embedded in our cultural experience of analogue photography.¹⁰ In the process, however, artists' use of older vernacular (i.e., non-artistic, commercial, or amateur) models have raised important questions about "whether anything of vernacular photography's specificity and private nature can survive its transformation into a public work of art."¹¹ Goudreau's *Manifestation pour la mémoire des quais* exists at the intersection of many of these debates.

The experience of time manifested in Goudreau's anachronistic long exposures may bring to mind the work of Jerry Spagnoli, a contemporary daguerreotypist who in the past few years has produced absorbing daguerreotype "surveys" of social scenes and the constructed environment of New York City. It may even recall Sally Mann's lyrical and enigmatic

collodion photographs of barren American Civil War battlefields. The works of Mann and Spagnoli, however, focus attention on the pictorial qualities of their photographic objects—qualities that they carefully manipulate to form unique expressions of their subjects. Something very different is going on in *Manifestation pour la mémoire des quais*, a public event with photographic pendants (the prints) that emphasized the lived, social situation that created by and around a particular photographic act. It is important to remember that the crowd featured in Goudreau's photographs also constitutes the work's primary audience. Rather than placing an emphasis on viewing the photographs, Goudreau shifts attention to this fluid scene—the group portrait—and the way it is textured by the practices that make looking at and posing for pictures culturally significant.

Goudreau's photographic mediation of the wharves, and of people's attachment to them, may also bring to mind the work of other artists who have used analogue photography quite explicitly to depict transformations in the urban built environment. Robert Burley's *Photographic Proof* (2008) is a good example. This large-scale, temporary photographic mural showed the image of a splayed, scanned, and enlarged Polaroid picture taken immediately after the demolition of a Kodak-Pathé film plant in France. For curator Gaël Morel, Burley's coupling of the Polaroid with digital processes and the imploded factory served to construct an "allegory of the disappearance of photographic materials."¹² In a similar vein, Zoe Leonard has used celluloid film quite explicitly to record the storefronts and sidewalks of her rapidly gentrifying Lower East Side neighbourhood in New York (*Analogue*, 1998-2009). Like Burley's scanned Polaroid, Leonard's *Analogue* prints show some of the surrounding, unexposed parts of the negative: if, visually, these borders draw attention to the materiality of the pictures, metaphorically, they signal the precariousness and historicity of the places and objects they depict.

In *Manifestation pour la mémoire des quais*, Goudreau appears to point to a similar kind of photographic frame, albeit one that is not so much material as performative. We can imagine this frame as being composed of the energy and time involved in the process of creating the photographs; the lived, social, and inter-subjective frame that supports our attachments to and enactments of photography.¹³ Like Burley's and Leonard's projects, Goudreau's work "yokes together two different elements:" one being the wharf in New Richmond—an outmoded maritime installation—the other

the "obsolete technology that the artist used" to depict it—namely, wet collodion.¹⁴ The meaning of *Manifestation pour la mémoire des quais* might well depend on how one perceives the outmodedness of these two supports, the one maritime, the other photographic. Yet there is a lot of meaning, too, in the obverse idea, which is also proposed by the work: that photography and the wharves remain vital sites of human gathering, anticipation, memory, contestation, and hope. Crucially, Goudreau does not force us to choose between these two options. Instead, she creates a space in which obsolescence and a shared sense of vitality can be experienced and thought about together, as though they were two sides of a single, spinning coin.

For Goudreau the waning of the wharves' official functions constitutes a profound cut in littoral communities' physical and imaginary access to the sea. Her response to this condition is perhaps most persuasively expressed in the composition of the group portraits—in the way that they grant equal attention to the crowd, the wharf, the sky, and the sea. Here, no single element is more important than the others. It is rather the ensemble, shaped by the marks and rhythms of wet collodion, which carries forward the substance of her gesture. Our present and lively participation in this scenario, as viewers, readers, and listeners, will inevitably invest it with new layers of significance.

Pablo Rodriguez Montreal, 2011

¹ Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians* (Ithaca: Cornell University Press, 1996), 17.

² Ariela Azoulay in "Philosophizing photography/photographing philosophy," *Philosophy of Photography* 1: 1 (2010): 8.

³ Jeanmene Przyblyski makes this point in her "Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871," *Yale French Studies* 101 (2001): 63-64.

⁴ Goudreau benefited from the help of many family members, friends, and volunteers in the preparation and execution of this work.

⁵ *The New History of Photography*, ed. Michel Frizot (Köln: Köneman, 1998), 97-195.

⁶ Joan M. Schwartz, *Journal of Historical Geography* 22: 2 (1996): 32n31. Schwartz is drawing on the research of Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871* (New Haven and London 1994).

⁷ As Susan Stewart observes, "the souvenir distinguishes experiences. We do not desire souvenirs of events that are repeatable. Rather we need and desire souvenirs of events that are reportable, events whose materiality has escaped us, events that thereby exist only through the invention of narrative." In *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1993), 135.

⁸ See *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. Maria Elena Buszek (London: Duke University Press, 2011). I thank Nicole Burisch for bringing this book to my attention.

⁹ See Lyle Rexer, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes* (New York: Harry N. Abrams, 2002); and Geoffrey Batchen, "Post-Photography," in *Each Wild Idea* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), 111.

¹⁰ Margaret Iversen, "Analogue: On Tacita Dean and Zoe Leonard," paper, delivered as part of the conference "Agency and Automatism: Photography as Art Since the 1960s," Tate Modern, June 12, 2011, Tate Events Podcast.

¹¹ Martha Langford, "Strange Bedfellows: Appropriations of the Vernacular by Photographic Artists," *Photography & Culture* 1: 1 (July 2008): 73. Langford examines the role of memory in socially engaged photographic practices in *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007), especially pp. 189-285.

¹² Gaël Morel, *Les espaces de l'image/The Spaces of the Image* (Montreal: Le mois de la photo à Montréal, 2009), 19.

¹³ Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (New York: Routledge, 2011).

¹⁴ Jordan Troeller, "Against Abstraction: Zoe Leonard's *Analogue*," *Art Journal* 69: 4 (Winter 2010): 109.

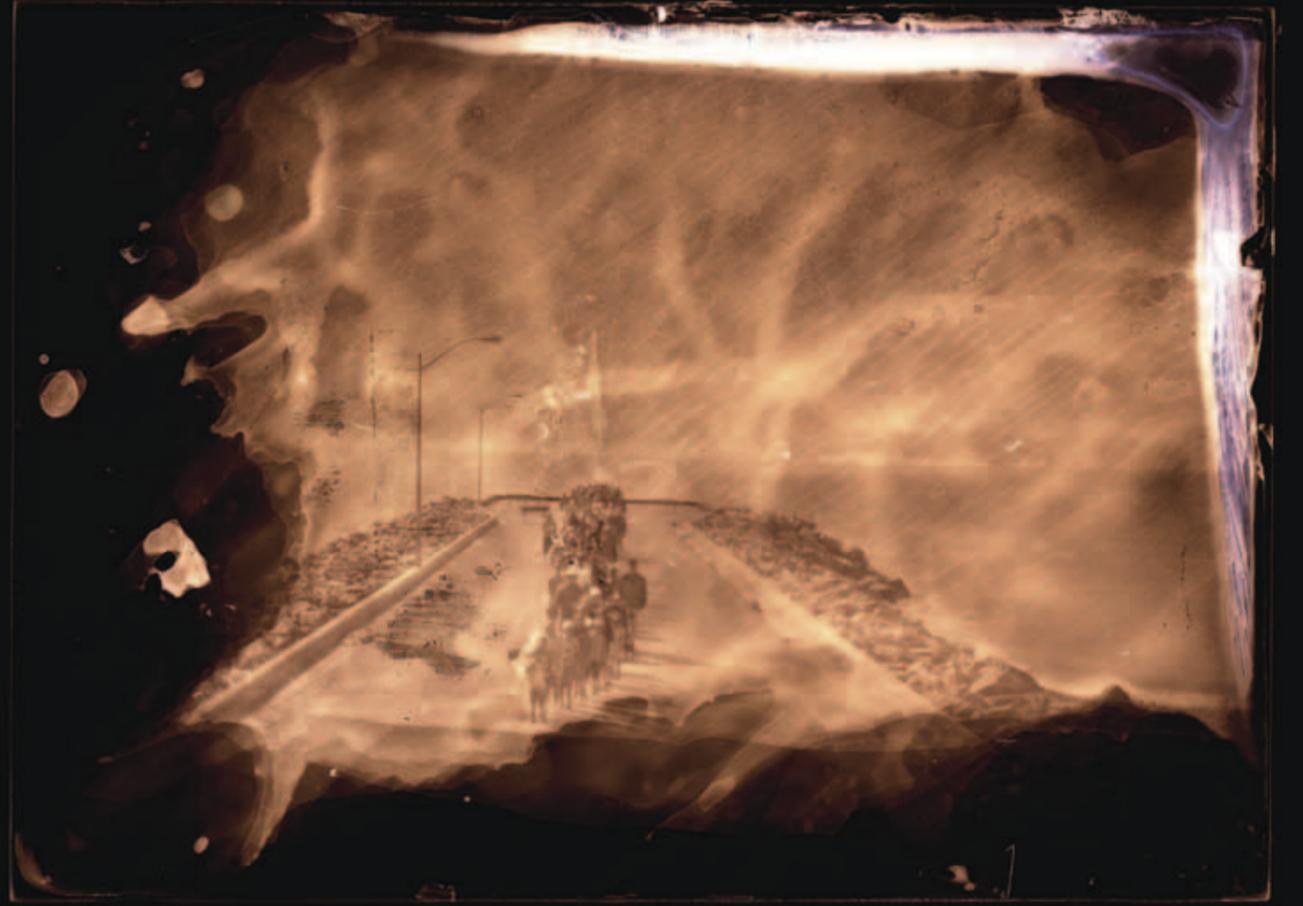
MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS
MANIFESTATION FOR THE MEMORY OF WHARFS



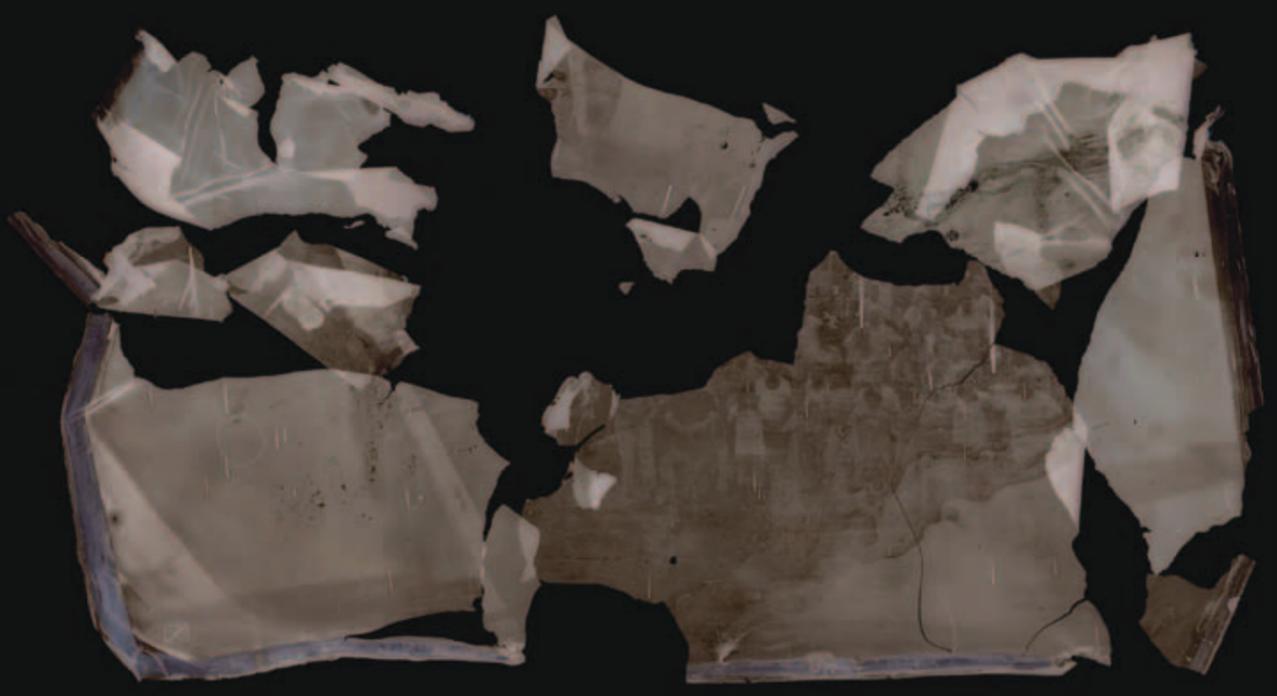


















LISTE DES REPRODUCTIONS

Négatifs de verre au collodion humide (numérisations).

À l'exception de la prise de vue de New Richmond réalisé en 2011, tous les lieux ont été visités par la photographe en 2012.

LIST OF REPRODUCTIONS

Wet plate collodion glass negatives (scans).

With the exception of the New Richmond wharf in 2011, all sites were visited by the photographer in 2012.

| | |
|---|-------------------|
| Quai de New Richmond, Gaspésie | p.ages : 35-39 |
| Port de Chandler, Gaspésie | pages : 40-51-52. |
| Quai de Pointe-Verte, Nouveau-Brunswick | pages : 41-42-46 |
| Quai de Rivière-Ouelle, Bas-St-Laurent | page : 43 |
| Quai de Kamouraska, Bas-St-Laurent | pages : 44-45 |
| Port de Lamèque, Nouveau-Brunswick | pages : 47-47-49 |
| Quai de Campbellton, Nouveau-Brunswick | page : 50 |

MANIFESTATION POUR LA MÉMOIRE DES QUAIS

Manoeuvre au quai de Carleton, 2010





CHARGE

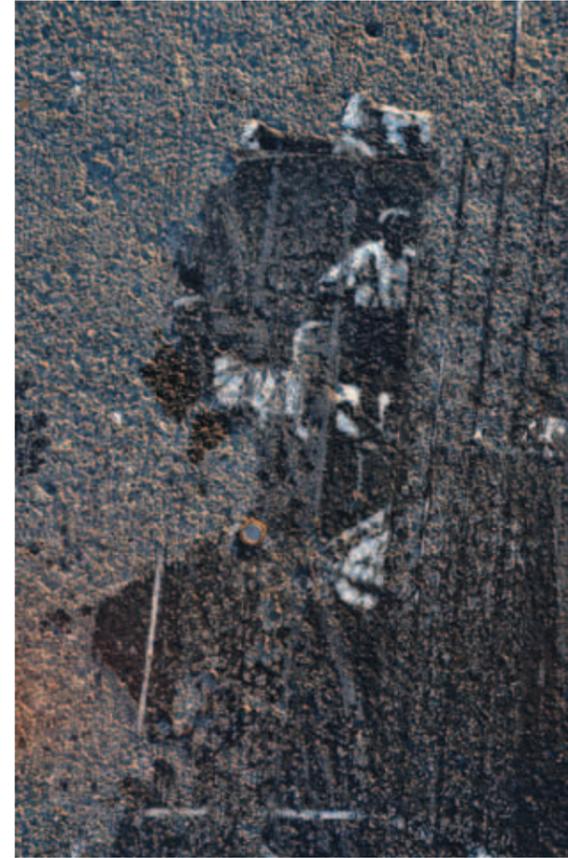
Quai de Carleton, 2010-2012















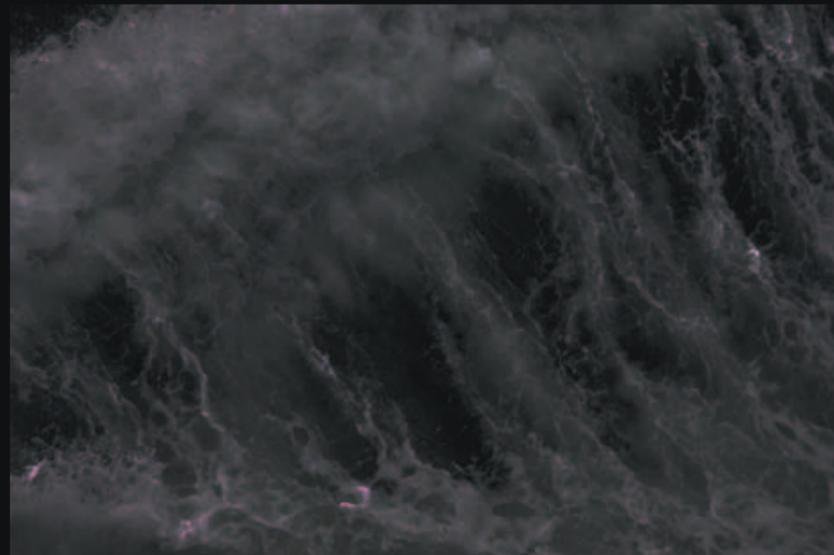
Aller faire un tour sur le quai en auto est une activité populaire. D'ailleurs, ces images au collodion humide du quai de New Richmond ont souvent été jugées étranges par des adolescents de la région, pour le simple fait qu'on n'y voit pas de voiture dans le cadre. L'ancienne photographie à la base du projet CHARGE laisse voir l'activité relative au trafic maritime du quai de Carleton vers les années 1940. Au fil du temps, l'auto aura pris le dessus et la photographie aura disparu progressivement, tout comme son sujet. C'est le va-et-vient des voitures passantes sur l'image posée à même l'asphalte du quai qui permettra à de nouvelles œuvres de se former. Dans l'ovale, on retrouve un morceau de la photo fixée sur l'asphalte. Celui-ci m'a été remis par une femme qui en avait ramassé une pleine sacoche. MG

Going for a drive on the wharf is a popular activity. These wet plate collodion images of New Richmond are often considered strange by local teenagers because of the simple fact that no cars appear on the dock. The old photograph used for the project CHARGE reveals the activities related to maritime traffic on the Carleton wharf in the 1940s. Over time, the cars will take over the photograph and its subject. The image laid on the asphalt platform will gradually be covered by tires tracks, thus allowing for new art works to form. In the oval frame is a piece of the original photograph that is glued on the asphalt. I received it from a woman who had picked up a purse full of such old photographs.









ABSTRACT
GUY SIOUI DURAND

FERRYBOATS

Guy Sioui Durand's essay in critical sociology attempts to answer the question: How are we to understand and explain "living" photographs? The essay presents a singular point of view: the challenge is to "enter" into the imaginary territorialities of the artist who creates such photographs with other people. Writing as though describing a road trip, experienced intimately and almost from within, the author joins Maryse Goudreau in the creation of her in situ photographic projects and exhibitions as part of the 2010 and 2011 editions of the Rencontres Internationales de la Photographie en Gaspésie. The essay deals with issues of appearance and disappearance, dark rooms, waving banners seen through the anonymous eyes of women, recollections of old wharves and aboriginal memories. In short, it provides an opportunity to discover a fascinating style of photography, depending only on our willingness to embark on these "ferryboats" of art.

GUY SIOUI DURAND

TRAVERSIERS

17 août, de nouveau sur la route, je franchissais la vallée de la Matapédia pour attraper un traversier.

Par d'heureux concours de circonstances, ces multiples voyages contribueront à définir mon point de vue. Il se tissera de l'intérieur, impliqué au cœur de ces récentes œuvres in situ. Loin d'une quête d'intériorité existentielle niant l'extériorité sociale, herméneutique et sociologie s'y métissent. D'une part, un peu comme le sculpteur inuit qui considère qu'œuvrer revient à libérer la forme qui est déjà à l'intérieur de la pierre à sculpter, mon regard cherche à mettre en évidence cette part de caché, cet intime et ce sacré dans toute œuvre d'art, si éclatée soit-elle. D'autre part, je m'intéresse de manière sociologique et critique au tangible, à ce qui est révélé, à ce qui s'inscrit et transforme la réalité commune.

L'art vivant de l'artiste nous entraîne sur ces deux versants : les secrets enfouis et les mouvements sociaux. Raison de plus quand des dispositifs photographiques deviennent des traces vécues et imagées de traces antérieures et de tracés présents. Pour peu que l'on ne les réduise pas à de seules empreintes ou expressions d'angoisses personnelles contre l'effacement (de soi, de choses, de lieux), ces photomontages, installations et manœuvres impliquent alors les mémoires plurielles du temps. C'est doublement le cas pour la photographie d'art fondée sur un territoire d'appartenance, comme l'est le paysage gaspésien pour Maryse Goudreau.

Maryse Goudreau voyage par images photographiées. Ses stratégies de visibilité se façonnent de silences et de souffles, de vents et d'effacements, de traces et de départs. Elle visite à rebours un « passé défini ». Paradoxalement, l'artiste crée de nombreuses situations et met en branle divers processus d'activisme aux visées les plus actuelles de l'art. Et qui plus est, ça se passe dans des milieux bien vivants, des territorialités habitées qui se déclinent bellement : Marsoui, Carleton-sur-Mer, Miguasha, New Richmond, Matapédia. Même que son village natal se coiffe de trois appellations et d'un oubli avec le temps : Pointe-à-la-Croix, Cross Point, Listuguj (mais qui aurait pu être Pointe-à-la-Traverse!¹).

Il y a un « road trip » gaspésien parsemé d'inusitées pratiques d'art photographique derrière ces appellations.

Une première escapade avait eu lieu, en mai 2010, au sortir du traversier entre Québec et Lévis, avec un arrêt à la Pointe-de-Rivière-du-Loup. Ensuite en août, j'ai roulé tard dans la nuit vers Marsoui, dormant même dans « mon char ». Un an plus tard, influencé par la pleine lune, je faisais le grand tour de la péninsule par la route 132. Enfilant les bourgades où s'exposaient pour une deuxième année consécutive les Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie, j'aboutis à la résidence du centre autogéré d'artistes Vaste et Vague. J'y rejoignais Adrienne Luce et Pablo Rodriguez. Le 15 août au quai de Miguasha, et le lendemain sur celui de New Richmond, nous serions complices de sa créativité. Levé à l'aube à Pointe-à-la-Croix le



C'est un tel esprit des lieux que j'espère faire ressortir de mon « road trip » et de l'analyse de proximité qui l'accompagne dans cet essai.

Prenons la route.

Fin mai 2010. Faisant route ensemble, nous parlons de sa recherche d'anciennes photos. Je lui évoque celle de ma mère, décédée quand j'étais tout jeune. Elle fut prise à la Pointe-de-Rivière-du-Loup. C'est sur notre tracé. Y faisant halte pour la lui remettre, une toute autre surprise nous y attend. Là, les « cabanes d'Indiens » de mes grands-parents viennent d'être démolies. Double effacement! En route vers la Baie des Chaleurs, il y aura, comme je l'écrirai plus loin, des suites.

Quelques mois plus tard en août, de curieuses « présences » photographiques occupent l'église de Marsoui, y relativisant l'esprit du lieu. Un rituel profane appartenant à l'art s'emmêle à celui qui est religieux.

D'abord, des silhouettes photographiques grand format, qui font office de femmes anonymes, réparties dans les bancs de l'église. Vues de dos, elles créent une perception intime lorsqu'assis à proximité. Ces grands portraits sont modifiés par l'insertion de cartes postales agissant comme des masques. Leurs regards (ou sourires pour certaines) se métamorphosent dès lors en paysages cadrés sans pour autant entraver leurs yeux nous regardant. Je scrute le regard de deux d'entre elles.

Vue Ouest de la réserve titre la première portant une carte postale en guise de masque. Celle-ci donne à voir Listuguj, une des trente communautés amérindiennes (Mi'gmac) du littoral atlantique. De ce regard intense, j'imagine celui porté à sa fenêtre d'enfant d'une jeune fille blanche, de Pointe-à-la-Croix, limitrophe. Ou bien est-ce le regard nomade de l'artiste évadée en art, mais revenue sur les lieux de son attachement/arrachement sociétal, et de sa fascination pour cette sensibilité « sauvage » de la Terre-Mère, différente et pourtant à proximité? Je me donne le temps de lui rendre son regard.

La seconde « présence » diffère des autres. Elle donne à visionner sur son cœur la projection de la vidéo *Départ des glaces* qu'elle a captée le 29 mars 2009. Sur la baie en face de Miguasha, on y voit les pêcheurs en motoneiges qui se démènent, pris par une tempête provoquant le départ hâtif des glaces. Ils luttent âprement pour retirer leurs filets et équipements



de pêche à l'éperlan que les glaces fracassées risquent de laisser au fond de la mer. Le rythme en boucle de la petite vidéo m'apparaît si puissant et si fragile. Comme l'écosystème de glaces qui ne se reformeront plus.

Aux photomontages de femmes anonymes s'ajoutent quatre autres éléments complétant l'installation dans l'église : deux prie-Dieu invitent à s'agenouiller devant une photographie couleur d'un paysage se substituent à une icône ou un portrait religieux, un confessionnal ouvert et habité par une autre silhouette, une chambre photographique sur un trépied antique et un faux bulletin paroissial à l'entrée.

Le confessionnal se trouve métamorphosé en un spectaculaire espace in situ : d'ordinaire fermée, la porte centrale est ouverte. Et, installée à la place du prêtre, une des femmes anonymes nous fixe de son regard. Intense. Un fil sort de son utérus, rattaché à des écouteurs accrochés au mur : peut-on écouter, entendre une photo? Le vent siffle dans nos oreilles.

Ce petit boitier photographique faisant face au confessionnal m'attire, irrésistiblement. En actionnant l'interrupteur de celui-ci dans le chœur de l'église, une image négative de femme apparaît dans le flash rouge. C'est Élisabeth Sioui, ma mère. Elle me tient dans ses bras alors que je suis bébé ²! Cette photographie, que j'avais remise à Maryse quelques mois auparavant, et qui avait été prise à la Pointe-de-Rivière-du-Loup, capte encore le semi-nomadisme de mon clan familial *TsieSei* vers le Bas-du-Fleuve où mes grands-parents y avaient « cabanes d'Indiens » pour y vendre de l'artisanat aux passagers du traversier Rivière-du-Loup – Saint-Siméon. Émotion.

Le lendemain matin du dimanche, relisant le faux feuillet paroissial pris à l'entrée, j'observe bien des métissages, dont la fusion des photomontages aux fidèles réels, pour la plupart des gens âgés pendant la messe dominicale. Pendant que l'officiant rompt le silence de son homélie, je me dis que le silence est une vertu féministe : il sied bien à la méditation intérieure, à l'écoute du vent, aux regards que l'on croise, à la conscience du temps qui fait passer les choses. Le vent dans les écouteurs rejoint dans ma tête les images de la petite vidéo. À des lieues de toutes fonctions religieuses, l'ensemble impressionnant de ces « présences » de femmes donne donc à voir des ailleurs. Elles se feraient porteuses d'activisme sur les quais.

À commencer par la migration des *Chambres photographiques de femmes phares* et la performance sur celui de Marsoui.

Depuis celui dans l'église, on aurait dit que plusieurs boitiers ont migré jusqu'au quai. Une première rangée de ces « boitiers-cœuvres » est installée au tournant, alors que le chemin devient quai. Ceux-là sont près des étals où les pêcheurs arrangent les poissons. L'autre rangée se trouve au bout du brise-lames où de nombreuses personnes s'adonnent à la pêche. Ces boitiers sur tiges s'y alignent en harmonie avec l'horizon, faisant office d'appareils photo d'un genre particulier. Avec pour ouverture un miroir sans tain qui capte le paysage derrière, ils proposent de se faire voyeur et agitateur d'une lumière d'alerte rouge. Ce faisant, le dispositif déclenche la vue d'antiques portraits d'une de ces femmes anonymes étranges, reflétées à l'infini à l'intérieur par un effet miroir. Imaginez l'effet de « beauté bizarre » (Baudelaire) : voir la ferrotypie d'une femme se rongeant les ongles, qui clignote dans le noir sur un antique fond de studio du XIX^e siècle!

Maryse Goudreau s'amène précisément à la jonction de la route et du quai. Les gens s'attourent autour. Elle entreprend de coller au sol une monumentale photographie noir et blanc. Numérisée à partir de l'album d'une résidante décédée, cette image reproduit l'activité maritime de voitures d'eau et autres navires de chargement du bois, jadis effervescente sur ce même quai. A capella, les cheveux aux vents, me voici complice prenant part à la performance. Dans l'esprit d'une médiation artistique, je tente d'expliquer en quoi nous sommes tous conviés ici à « vivre sur place » de l'art en action en temps réel.

L'artiste n'avait au préalable qu'une idée pour sa performance : par le va-et-vient des pneus de sa voiture – dans laquelle dit-elle elle transporte sa vie, ne cessant de déménager entre la Gaspésie et la métropole – « coller l'image c'est tout »! Or, les quelques marques visibles sur la grande photographie signifieraient davantage par la suite. Nous sommes loin de nous douter des autres significations que cette *Charge* – titre de son action – symbolique va déclencher.

Premièrement, sur le site même, la vue de l'ancienne photo témoin du trafic maritime de ce quai réveille les mémoires, déclenchant ainsi un processus communautaire d'appropriation par l'art. Tard dans la soirée,

nous retournons au quai. Des duos, des trios s'attourent encore à discuter, à s'interroger, à se souvenir. Cette photographie « en actes » rassemble donc, réveille les mémoires, ravive le quai, ce « lieu dont l'image dit le lieu » comme espace-temps, comme territoire commun. Cette image devient donc un point de rencontre pour la mémoire de ce quai.

Deuxièmement, dans la lignée de son propre usage de l'auto, la circulation sur l'image posée sur le sol du quai participe, avec l'érosion des saisons, à la disparition progressive de la photographie. Aux yeux de la photographe, il s'agit là d'un effacement progressif qui, avec la manœuvre *Charge 2* en septembre sur le quai de Carleton-sur-Mer, lui permet d'envisager un chantier photographique en évolution, générant par son érosion de nouvelles images.

Troisièmement, ces *Charges (1 et 2)* pour la mémoire des quais prennent en compte leur non-entretien menant à leur fermeture, la priorité étant accordée au transport routier et non au transport maritime, le déclin de la pêche par épuisement de la ressource. Paradoxalement, les quais restent des lieux de multiples fréquentations. L'artiste y ajoute celle de l'art... à risque.

Un an plus tard, le 15 août 2011, je m'insère dans les péripéties rocambolesques de la poursuite de nouvelles formes de *Manifestation pour la mémoire des quais* par Maryse Goudreau. Ce qui ne devait être qu'une intervention de « femmes-drapeaux » sur l'ancien quai à Miguasha se transforme en une périlleuse équipée nocturne en bateau, en vol et vandalisme de son installation, déclenchant illico l'indignation populaire et une enquête de la part de l'artiste elle-même tournant un « polar photoartistique » aux racines plus réelles que l'on aurait pu l'imaginer.

Après cette tempête filmée – « incrustée » à la place du cœur d'une des femmes anonymes de l'exposition dans l'église de Marsoui un an plus tôt –, l'artiste revient symboliquement en gang « avec elles ». À l'entrée de ce parc réputé pour ses fossiles, la photographe crée cette fois une très belle installation in situ : une armada de dix-neuf « tiges visuelles » dont les drapeaux aux photos des *femmes masquées* aux identités inconnues attendent la brise pour flotter au vent sur l'ancien quai en perdition. Sous leurs masques de cartes postales, elles nous fixent toujours de leurs regards perçants.

Au vernissage, deux groupes : les habitués à y pêcher le maquereau, frétilant en cette saison, et à boire des bières autour de « leurs chars » et les convives de la « manifestation », comme disent plusieurs, semblent cohabiter. Plus tard se produit la première des trois nuits de saccage de l'œuvre.

Ces soubresauts de la manœuvre photographique, au-delà de la malchance, de l'illégalité des gestes ou de l'indignation, me donnent matière à réfléchir davantage la réalité complexe de tout art public sur trois plans.

Dans toute création in situ, le choix du site est en soi significatif. Le lieu porte en lui-même une histoire, souvent riche. C'est le cas de Miguasha. L'aire est déclarée site naturel du Patrimoine mondial de l'UNESCO. Son sol ancien regorge de fossiles. Il attire des paléontologues et autres experts qui souhaitent se « faire raconter » par la terre son passé avant les humains. La juxtaposition de deux quais, l'ancien utilisé autrefois par les Mi'gmacs, puis celui pour le traversier entre le Québec et le Nouveau-Brunswick, sont des architectures au sens de « porteuses d'autres histoires collectives », dont certaines passionnantes et d'autres conflictuelles. C'est le support mnémonique sur lequel furent fixés les « drapeaux-femmes » aux regards venus du passé, le lieu ne donnant que plus d'importance au déploiement de l'oeuvre ³.

Toute « œuvre » d'art public s'infiltre dans un milieu vivant. Au-delà des programmes et événements, son intégration (permanente ou éphémère) dans l'environnement sollicite l'adhésion et l'appropriation par les gens qui y vivent. En cela l'art « œuvre » la société par ses monuments, ses architectures et autres créations. Mais ces « présences formelles, imagées, symboliques » peuvent aussi se confronter à l'indifférence, à la non-acceptation. À art « action » se greffe « réaction »; à l'œuvre (par l'art) peut s'opposer « désœuvrer ».

Apprenant la nouvelle de la « disparition » rapide de son œuvre – un effacement brutal réalisant paradoxalement et a contrario le propos à la base des Manifestations –, elle n'allait pas en rester là. En plus de sonner l'alarme médiatique ⁴, elle entreprendra sa propre enquête qui se métamorphosera en une intrigue rocambolesque.



Maryse Goudreau possède cette audace de renouveler ses dispositifs créatifs. Elle imagine ⁵ pour le quai de New Richmond un portrait de groupe troublant.

Orchestrant elle-même l'invitation communautaire, l'artiste activiste visite la radio communautaire et autres médias locaux pour convier la population à la réalisation d'un portrait photographique collectif sur le quai. Malgré une journée pluvieuse, il vient entre 200 et 300 personnes à la tombée du jour. La manœuvre n'est pas sans risque. Outre la pluie qui semble ne pas vouloir cesser vers les 17 heures, le quai vibre de sa quotidienneté : « pick-up » et autres voitures y sont stationnés avec, entre chacun d'eux, des hordes de pêcheurs en cette saison du maquereau abondant. Arpentant ce tablier qui sépare et lie en même temps la mer et la terre, j'observe ce que l'on doit considérer comme l'un des fondements de cette manœuvre photographique. En effet, les relations, les dialogues de Maryse avec les pêcheurs et les conducteurs afin qu'ils se déplacent au profit de l'arrivée des gens venus se faire photographier, et surtout d'en faire partie, sont cruciaux parce que réussis. Si bien qu'une heure plus tard, entre les nuages et une magnifique percée de soleil, l'artiste, grimpée dans un haut escabeau, commande ses directives pour la série de poses. Elle se sert alors d'un des premiers appareils inventés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Exigeant des temps de pose de plusieurs secondes en fonction de la lumière ambiante, la foule se prête joyeusement au compte à rebours, puis à la descente effervescente de la photographe vers sa chambre noire afin de développer les plaques de verre comme autrefois. À nouveau, à travers cet ancien procédé, l'artiste se fait pédagogue auprès d'une grappe de gens qui l'entoure.

Entrer ensemble dans le portrait, certes. J'en suis, de nouveau à l'intérieur de l'œuvre en actes. Pourtant en quittant les lieux, la pensée dédoublée du début me revient en tête. En surface, au plan sociologique, les manifestations sur les quais ont du sens. Un tel art d'attitudes (convier, souder, rendre visible, raviver, donner, donner à réfléchir sur la photographie comme mode de rassemblement « du monde ») a déclenché une situation festive, un rassemblement créant un « nous » momentané, pour vivre ensemble des prises de photographies hors du temps présent, mais dans l'immédiat. Qui plus est, après Marsoui, Carleton-sur-Mer et Miguasha, s'y ajoute la persistance de manifestations multiformes pour une cause géopolitique « globale » (penser global, agir local). La conscientisation de conserver les liens et l'accès à la mer se pose tant en Gaspésie que partout sur la planète.

De plus, comme processus de création scrutant de l'intérieur le mode et les techniques du photographique, une certaine herméneutique artistique est encore observable : que ce soit par la reconstruction de chambres photographiques exposées, de la recherche d'anciennes photographies pour ses photomontages de femmes anonymes ou carrément l'usage d'un de ces anciens appareils et de la chambre noire l'accompagnant, l'artiste sur les quais maintient une constance : elle réfère au corpus de l'évolution technique de la photographie. Elle scrute, comme d'autres photographes, le passé analogique du photographique au moment où la technologie numérique sonne le glas des chambres noires, des laboratoires et de la pellicule. Ses récents projets ravivent les anciennes procédures, réutilisent les anciens appareils, explorent l'archivage, mais avec en plus la lucidité de l'érosion des choses, des images, des solidarités comme des vues de l'esprit.

Au final, n'est-ce pas le silence des regards des femmes anonymes tant à l'église, dans les boîtiers ou flottant au vent, qui persiste? N'est-ce pas l'élégance des images au sol rappelant un temps révolu certes, puis se modifiant, engendrant de nouvelles formes par usure, toutes des traces de ce temps qui a passé? Mais c'est surtout la figure du quai rassembleur, parmi ces constantes de la poétique des manifestations photographiques orchestrées par Maryse Goudreau, qui soulève ma dernière énigme non résolue. Au contraire du navire, qui est un système flottant qui se déplace, le quai est une limite ambiguë. Alors que le navire est la plateforme mobile, le quai est la plateforme fixe. Le quai transborde passagers et marchandises, c'est incontestable, il sert encore le port et ses activités. Bien que cette structure empiète sur les flots pour les calmer, elle stoppe aussi celles et ceux qui y viennent, mais sans être en partance.

Celles et ceux qui restent.

Le quai qui sédentarise convie à d'autres socialités. Les pêcheurs à quai sont peut-être les derniers héritiers de ceux qui, de moins en moins nombreux, voguent au large vers les bancs de poissons. Pour les aînés qui font leur marche comme pour ces jeunes qui viennent virer en « chars », le quai n'est-il pas un havre de liberté restreinte au quotidien, saison après saison? Le quai ne devient-il pas l'aire d'inventions du rêve, entre souvenirs, disparitions, amitiés et moments de désceuvrement, surtout quand il n'y a plus ni chalutiers, ni traversiers? Et pour nous, les nomades de l'imaginaire, qu'en

est-il? Malgré l’inexorable arrachement d’un départ, j’y ai ressenti, dans tout l’activisme de l’artiste, les signaux de l’attachement.

Que voilà fabuleuse lignée d’œuvres/manœuvres. Elles ont parsemé mes voyages gaspésiens. Leur portée photographique révèle plus qu’une littérature imagée entre terre et mer. S’y compose une adéquation contexte, contenant, contenu qui métisse des stratégies de production et de diffusion de portraits et de paysages pluriels. À mes yeux, l’artiste a ainsi tenu son pari : que la photographie d’art soit célébration formelle interdisciplinaire des « pays âges » et rassemblements communautaires au féminin. Je préfère employer la notion de territoire pour les qualifier. Car les lieux où elle y a expérimenté d’audacieuses pratiques sont en lien avec de réels enjeux locaux. Il y a alors art en contexte réel ⁶.

Cette conviction repose sur d’essentiels nomadismes. Ils sont faits d’autant d’allers-retours entre le territoire d’appartenance et l’univers de l’art, entre un avant qui engage maintenant et un devoir de mémoire qui enclenche l’avenir.

J’y décèle un « style » en émergence. À suivre... son étoile.

Guy Sioui Durand TsieSei Senho8en 11-11-11

¹ Maryse Goudreau m’a confié : « Le quai dans mon village est hors d’usage depuis 1961. Il servait à traverser les gens au Nouveau-Brunswick et vice versa. En 1961, le pont a été ouvert et c’était fini pour le quai. Pointe-à-la-Croix, c’est une traduction religieuse des années 1980 de “Cross-Point”, qui aurait dû s’appeler Pointe-à-la-Traverse. Mais le lien avec le plan d’eau n’existait plus, alors les gens ont oublié ce que ça voulait dire de traverser l’estuaire. »

² Voici ma mère. Il y a une flamme de fierté qui brille dans ses yeux. Un sourire affermit ses pommettes et son nez délicatement aquilin de « princesse » du « Village-des-Hurons » (Wendake), comme on l’appelait en 1952, année de ma naissance. Le cadrage de cette photographie est remarquable. Peut-être a-t-il été capté par Maurice, mon oncle. Ma mère se tient sur ce qui semble un parvis de planches directement déposées au sol. Les alentours sont peu défrichés. Sur un fond de ciel laiteux, sa silhouette semble composer avec l’angle de la toiture d’une seconde « cabane », toute en planches celle-là. Des draps blancs flottent au vent léger. Elle me tient emmitouflé tout contre son cœur. Entouré de son bras, je dors, rassuré, paisible.

³ L’idée des drapeaux est venue à l’artiste sur le quai de son village. Elle regardait, à l’entrée du pont, le monument qui souhaite la bienvenue au Québec dans les trois langues. Des membres de la communauté Mi’gmaque, afin de mieux signaler aux automobilistes qu’ils étaient en sol Mi’gmac, étaient grimpés sur le monument pour y fixer un drapeau aux couleurs rouge et blanc de leur première nation. Leur drapeau en lambeaux, usé par les éléments, résistait ; il tenait encore un an après sa pose.

⁴ L’artiste porta plainte aux policiers. Une alerte par le secteur des vols d’œuvres d’art à la Sûreté du Québec fut émise. Les médias relatèrent l’affaire dans toute la province. Des citoyens locaux s’indignèrent dans les hebdomadaires.

⁵ La photographe s’est inspirée de sa participation à l’une des photographies de foule dénudée sur une place publique du photographe américain Spencer Tunick. Elle en reconvertira l’intention dans sa recherche-crédation revisitant les anciens procédés photographiques.

⁶ L’art contextuel fait l’objet de plusieurs réflexions théoriques dont celles de Jan Swidzinsky (L’art comme art contextuel, manifeste, 1976; L’art et son contexte. Au fait, qu’est-ce que l’art ? Inter/Éditeur, 2005) et de Paul Ardenne (Un art contextuel, Flammarion, 2002). Dans mon livre L’art comme alternative. Réseaux et pratiques d’art parallèle au Québec. 1976-1996 (Éditions Intervention, 1997) j’y consacre les chapitres 7 et 8. Les multiples événements de l’art-réseau québécois, notamment en régions, comme au Saguenay, par l’Atelier Insertion au Saguenay, et ceux du collectif Interaction Qui au Lac-Saint-Jean, des Artistes/Installeurs en Beauce ou les projets « supraruraux » du centre d’artistes 3elmpérial en Montérégie, le fameux événement

d’art environnemental « Bonjour Françoise », orchestré par Adrienne Luce en Gaspésie, ne sont que quelques mentions de cet art vivant en contexte réel.

Images présentes dans le texte TRAVERSIERS:

- Vue ouest de la réserve, impression à jet d’encre et collage (carte postale), 2009
- Elizabeth Sioui et Guy photographié par Yolande Sioui en juillet 1952
- Installation dans l’église de Marsoui, 2010
- Installation sur le quai de Marsoui, 2010
- Extraits de la vidéo : départ des glaces, 2:46 minutes, 2009

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes proches : Michel et Mary Lou Goudreau, Mathieu Bouchard Malo, Denis Malo. Je souhaite également à souligner la précieuse aide de Josée Bouchard à l'écriture.

Je désire remercier très chaleureusement toute l'équipe du Centre SAGAMIE, qui a répondu si généreusement à ce projet d'édition, et tous ceux et celles qui ont collaboré avec nous au cours de la réalisation de cette publication. Mes remerciements s'adressent également à Adrienne Luce et Guy Sioui Durand pour leur accompagnement dans l'élaboration de tous ces projets. S'ajoutent à ces derniers Pablo Rodriguez et Michel Campeau pour leurs mots.

À tous ceux et celles qui m'ont accompagné(e), ces remerciements s'adressent à vous : Craig J. Barber, Robert Baronet, Shany Bélanger, Anette Belley, Jean-François Bérubé, Céline Boucher, Gérard Bouillon, Jean-François Caissy, Bertrand Carrière, Annie Chénier, Serge Clément, Jordi Côté Deschênes, Solange Côté, Louis Couturier, Nathalie Dion, Martine Dionne, Robert Dubé, Fernande Forest, Perry Gagné, Régis Gallant, Yves Gonthier, Julie Goudreau, Michel Hébert, Henry Eric Hernandez, Samar Kiameh, Bernard Lamarche, Guylaine Langlois, Edwige LeBlanc, Julien Leblanc, Anick Loisel, Pilar Lopez, Pilar Macias, Emmanuel N. Metallic, Jean-François Nadeau, Émilie Rondeau, Joni Sternback, Gabor Szilasi, Jean Yves Vigneault, Christopher Varady-Szabo, François Wells et bien d'autres.

Je remercie également les organismes qui m'ont appuyée : le Centre d'artistes Vaste et Vague, le Conseil de la culture de la Gaspésie, Espace f, le Musée de la Gaspésie, la Tortue bleue centre d'artistes, les Archives de la Côte-du-Sud, la Maison culturelle Armand Vaillancourt, le Village de Pointe-Verte, la Ville de Lamèque, La ville de Campbellton, la résidence du CALQ au Nouveau-Brunswick et l'équipe des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie dont plus particulièrement Fleurdelise Dumais, Claude Goulet, Marie-Ève Forest, Fanny Lamarre, Martin Roy, la Municipalité de Marsoui, Anne Sohier, Dario Jean, la Municipalité de Nouvelle, la Ville de Carleton-sur-Mer, la Ville de New Richmond et la Ville de Chandler.

Soutenu par le Centre d'artistes Vaste et Vague et le Centre SAGAMIE, ce projet a bénéficié d'une bourse de Soutien au rayonnement des œuvres du Conseil des arts et des lettres du Québec et de la Conférence régionale des élus Gaspésie–Îles-de-la-Madeleine.

CRÉDITS PHOTOS

LOUIS COUTURIER

pages : 57-58

ROBERT DUBÉ

pages : 6-28 (bas)-30 (haut)-86-87-88

MICHEL GOUDREAU

pages : 56

ANICK LOISEL

pages : 8-28 (haut)-30 (bas)

NOTES BIOGRAPHIQUES

MICHEL CAMPEAU

Réflexions et expériences de la création et de l'existence, les travaux de Michel Campeau jalonnent les quatre dernières décennies de la photographie contemporaine. Éclectiques et sans cesse renouvelés, ses œuvres et ses écrits expérimentent les dimensions subjectives, narratives et ontologiques de l'acte photographique.

L'album *Darkroom* a été le premier ouvrage à paraître en 2007 dans la collection Parr/Nazraeli Press et ses travaux ont été montrés en 2010 lors des Rencontres internationales de la photographie d'Arles. Un ensemble de photographies «trouvées» a été publié en 2011 dans la collection in almost every picture de KesselsKramer Publishing à Amsterdam aux Pays-Bas.

Maintes fois récipiendaire de bourses de recherche et de création, Michel Campeau a reçu la Bourse Jean-Paul Riopelle octroyée par le Conseil des arts et des lettres du Québec en 2009-2010, et il a été lauréat du Prix du Duc et de la Duchesse d'York en photographie alloué par le Conseil des Arts du Canada en 2010. Son travail est le sujet de plusieurs ouvrages monographiques et articles. L'artiste est représenté par la Galerie Simon Blais à Montréal et ses œuvres font partie de nombreuses collections, tant au Canada qu'à l'international. Michel Campeau est né en 1948. Il vit et travaille à Montréal, Québec, Canada.

ADRIENNE LUCE

Titulaire d'une maîtrise en art, Adrienne Luce vit et travaille en Gaspésie. Sa pratique visuelle, principalement composée d'installations réalisées depuis une trentaine d'années, a longtemps interrogé la territorialité, en passant par une approche géopoétique qui puise à la source de son propre territoire, le littoral. Plus spécifiquement, sa pratique questionne la *maritimité*, sous-tendue par une préoccupation sociale. En 1990, elle organise en Gaspésie l'événement Art/nature *Bonjour Françoise*. En mettant à contribution la population d'un village et ses sites naturels, terre et mer, ce dernier obtient une visibilité nationale assez importante pour donner de l'élan au centre d'artistes Vaste et Vague (en train de naître) qui produisait l'événement. L'artiste a à son actif plusieurs expositions au Québec et à l'étranger. Plus récemment, elle a opéré un virage dans sa production en y ajoutant la pratique de l'écriture. Ces dernières années, son approche du territoire s'est cristallisée sur la relation entre l'humain et l'animal. En 2010, elle obtient une bourse du CALQ pour un stage en éthologie à l'École normale supérieure de Paris et la création d'un livre d'artiste tiré du vécu partagé dans les rues parisiennes avec les sans-abris qui vivent en compagnie d'un animal.

PABLO RODRIGUEZ

Pablo Rodriguez est écrivain et vit à Montréal. Il a reçu récemment son diplôme de maîtrise en Histoire de l'art de l'Université Concordia. Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre la photographie et la performance dans l'art contemporain. Les articles de Pablo ont paru dans les revues Parachute, Canadian Art et BlackFlash.

GUY SIOUI DURAND

Wendat (Huron) de Wendake (Québec, Canada), Guy Sioui Durand est sociologue critique (Ph. D.), critique d'art et commissaire indépendant. L'art actuel et l'art amérindien sont ses domaines d'intervention. Son livre *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996. Sociologie critique* (1997) est une référence générale tandis que *Riopelle. Indianité* (2003) se démarque par son point de vue autochtone. Cofondateur des Éditions Intervention (la revue Inter, art actuel et Le Lieu, centre en art actuel) de Québec, il écrit pour plusieurs périodiques et catalogues. Commissaire indépendant, Guy Sioui Durand a été commissaire ou directeur artistique d'une dizaine d'événements d'art actuel, d'art social et d'art amérindien entre 2000 et 2010, dont *Gépèg : Souffles de Résistance* (Gatineau/Ottawa, 2009). Il agit comme conférencier et performeur de « conférences-performances » sur les scènes internationales. Il enseigne *Regards sur l'art actuel* au Baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi et *Question d'art XII : Histoire de l'art amérindien*, à l'Université Laval de Québec. En 2011, il a fait partie de la Délégation des conservateurs autochtones du Canada à la Biennale de Venise et a créé successivement des conférences-performances pour l'événement *Integração/Actio : Sao Paulo-Québec* (Brazil).

MARYSE GOUDREAU

Maryse Goudreau est née en Gaspésie (Québec, Canada) en 1980. Elle vit et travaille à Pointe-à-la-Croix et à Montréal. Sa pratique comprend des photographies, des interventions communautaires, des installations et des œuvres in situ dont la photographie constitue un point de départ. Les thèmes de la mémoire et de l'identité sont au cœur de ses recherches. Au fil de celles-ci, les quais de la Gaspésie se sont imposés comme un terrain d'essais emblématique. La désuétude, voire la disparition de plusieurs d'entre eux, lui a servi de piste pour créer une analogie avec les procédés photographiques qui s'éteignent. Pour rendre plus évident encore cet état de fait, elle a mis en branle différentes interventions publiques qui forment une approche singulière de la photographie sociale.

Maryse Goudreau est récipiendaire de bourses en recherche, en création, en mobilité et en commande d'œuvres du Conseil des arts et des lettres du Québec. En 2012-2013 Espace F, le Centre d'artistes Vaste et Vague et VU, centre de diffusion et de production de la photographie, lui consacrent une exposition solo. Ses œuvres ont été présentées dans des expositions collectives au Canada et sur la scène internationale, notamment par le Nadbaltyckie Centrum Kultury à l'église de St-John à Gdansk (Pologne).

BIOGRAPHICAL NOTICES

MICHEL CAMPEAU

The work of Michel Campeau is an on-going reflection on the experience of creativity and existence, spanning the last four decades of contemporary photography. Eclectic and constantly blazing new ground, his works and writings experiment with the subjective, narrative and ontological dimensions of the photographic act.

The *Darkroom* album was the first book to appear, in 2007, as part of the Parr/Nazraeli Press collection and his works were featured in 2010 at the Rencontres internationales de la photographie d'Arles. A collection of "found" photographs was published in 2011 in Amsterdam, Holland, part of KesselsKramer Publishing's in almost every picture collection. Michel Campeau received the Bourse Jean-Paul Riopelle awarded by the Conseil des arts et des lettres du Québec in 2009-2010 and the Duke and Duchess of York Prize in Photography awarded by the Canada Council for the Arts in 2010. His work has been the subject of several monographs and articles. The artist is represented by the Galerie Simon Blais in Montreal and his work is featured in numerous collections both in Canada and abroad. Michel Campeau was born in 1948. He lives and works in Montreal, Quebec, Canada.

ADRIENNE LUCE

Adrienne Luce holds a Master's degree in art and lives and works in Gaspésie. Her visual work, which for the last thirty years has consisted primarily of installations, takes a geo-poetical approach to the exploration of specific territories, drawing inspiration most particularly from the coastal region where she resides. Her work constitutes, more precisely, an investigation into maritime life and reality and the underlying social concerns. In 1990, in Gaspésie, she organised an Art/nature event entitled Bonjour Françoise. This event, relying on the support of the local population and incorporating both the marine and terrestrial natural landscape, garnered national attention and provided a significant boost to the Vaste et Vague artists' center, producer of the event and just then getting off the ground. Adrienne Luce has exhibited her work both in Quebec and abroad. She has participated in several symposiums and artistic residencies and was the recipient of research and creation grants from the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts et des lettres du Québec, along with grants for research internships in Italy and France. She has recently broadened the scope of her work through the written text. In the last few years her approach to the territory has also focused more intently on the relationship between humans and animals. In 2010, she obtained a grant from the CALQ to study ethology at the École normale supérieure de Paris and to produce an artist's book based on the experiences she shared on the streets of Paris with homeless people with pets.

PABLO RODRIGUEZ

Pablo Rodriguez is a writer living in Montreal. He recently received a Master's degree in art history from Concordia University. His current research interests focus on the relation between photography and performance in contemporary art. Pablo's critical writing has appeared in Parachute, Canadian Art, and BlackFlash magazines.

GUY SIOUI DURAND

A Wendat (Huron) from Wendake (Quebec, Canada), Guy Sioui Durand is a critical sociologist (Ph.D.), art critic and independent curator. His research focuses primarily on actual art and aboriginal art. His book *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996. Sociologie critique* (1997) is a reference work, while *Riopelle. Indianité* (2003) distinguishes itself through its aboriginal perspective. He is co-founder of the Éditions Intervention (the journal *Inter*, art actuel and *Le Lieu*, center for actual art) and is a contributor to various periodicals and catalogues. Guy Sioui Durand has been curator or artistic director of a dozen actual, social and aboriginal art events between 2000 and 2010, including *Gépèg : Souffles de Résistance* (Gatineau/Ottawa, 2009). He has been a speaker and performer at several international "performance-symposiums". He teaches *Regards sur l'art actuel*, part of the interdisciplinary Bachelor of Art degree at the University of Quebec at Chicoutimi and *Question d'art XII : Histoire de l'art amérindien* at Laval University in Quebec City. In 2011, he was a member of the Canadian Aboriginal Curators Delegation at the Venice Biennale and produced performance-symposiums for the *Integração/Actio* : Sao Paulo-Québec event in Brazil.

MARYSE GOUDREAU

Maryse Goudreau was born in Gaspésie (Quebec, Canada) in 1980. She lives and works in Pointe-à-la-Croix and in Montreal. Her body of work includes photographs, community interventions, installations and in situ works based on photography. The themes of memory and identity are central to her research, in the course of which the docks of Gaspésie have presented themselves as a fertile ground for symbolic experimentation. In the desuetude and even disappearance of many of these wharves she has found an analogy with the obsolescence of certain photographic processes. To further highlight these developments, she has devised several public interventions which reveal a unique approach to social photography.

Maryse Goudreau has been the recipient of several grants from the Conseil des arts et des lettres du Québec for research, creation, travel and the commissioning of works. In 2012, Espace F, the Centre d'artistes Vaste et Vague and VU, a photography production and distribution center, organized a solo exhibition of her work. Her works have been presented in group exhibitions in Canada and internationally, most notably by the Nadbaltyckie Centrum Kultury in the Church of St. John in Gdansk, Poland.

SAGAMIE

édition d'art



Cette publication est éditée par SAGAMIE édition d'art, en collaboration avec le Centre SAGAMIE, centre d'artiste en art actuel. SAGAMIE édition d'art remercie le Conseil des Arts du Canada pour l'aide accordée à son programme de publication.

This book is published by SAGAMIE édition d'art, in collaboration with the Centre SAGAMIE, an artist-run center for contemporary art. SAGAMIE édition d'art wishes to thank the Canada Council for the Arts for its support for its publishing program.

DIRECTION/ EDITOR

NICHOLAS PITRE

TEXTES/ TEXTS

MICHEL CAMPEAU, ADRIENNE LUCE,
PABLO RODRIGUEZ, GUI SIOUI DURAND,
MARYSE GOUDREAU

TRADUCTION/ TRANSLATION

DOMINIQUE TASSEL, GENEVIÈVE LETARTE

RÉVISION/ PROOFREADING

CHRISTINE MARTEL, PHILIPPE GARON

CONCEPTION GRAPHIQUE/ GRAPHIC DESIGN

EMILI DUFOUR

Le Centre SAGAMIE est soutenu par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et par Ville d'Alma. Le Centre SAGAMIE remercie également la Conférence Régionale des Élus (CRÉ), Emploi Québec ainsi que ses membres pour leur soutien financier. Le Centre est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

The Centre SAGAMIE receives support from the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts and the city of Alma. The Centre SAGAMIE is also grateful to the Conférence Régionale des Élus (CRÉ), Emploi Québec and its members for their financial support. The Centre SAGAMIE is a member of the Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

DÉPÔT LÉGAL / LEGAL DEPOSIT

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012
Bibliothèque et Archives Canada, 2012

© SAGAMIE édition d'art, Maryse Goudreau

Tous droits réservés / All rights reserved

ISBN 978-2-923612-33-1