



INFILTRATION



INFILTRATION

Ghislaine Charest
Francine Desmeules
Agnès Fortin
Marie-France Giraudon
Ginette Prince
Shelley Reeves
Randy Saharuni
Manon B. Thibault

Dare-dare
Dazibao
La Centrale
Skol

Fuites photographiques

La photo? Ne pas (trop) croire ce que l'on voit. Savoir ne pas voir ce qui s'affiche (et qui occulte). Et savoir voir au-delà, à côté, à travers. Chercher le négatif dans le positif, et l'image latente au fond du négatif. Remonter de la conscience de l'image à l'inconscience de la pensée /.../ Une photo n'est qu'une surface. Elle n'a pas de profondeur mais une fantastique épaisseur. Une photo en cache toujours une autre, sous elle, derrière elle, autour d'elle. Affaire d'écran. Palimpseste.
Philippe Dubois, *L'Acte photographique*

Le titre de l'exposition évoque étrangement l'idée d'une fuite, d'une ouverture, minimale, par où la photographie laisserait pénétrer petit à petit d'autres matières, d'autres types d'énonciation. Infiltration comme on dirait introduction clandestine, indésirable ou alors contrôlée. Pourtant, dans certains cas, c'est l'image photographique qui semble s'immiscer tout entière dans la formulation plastique. Ingérence ou collusion? Elle est à la fois origine de l'oeuvre et prétexte au service d'un énoncé métaphorique plus vaste dépassant largement son cadre, outrepassant ses limites.

Paradoxe car c'est bien sous le signe du métissage, de la cohabitation, du partage des territoires que l'événement s'annonce et se révèle. Profiter de la complexité-complicité de langages multiples pour brouiller les pistes ou pour signifier ce que la photographie seule, dans son autosuffisance narcissique ne parviendrait pas à dire.

Selon la visée que l'on adopte en regard de l'exposition, deux tendances générales se dessinent englobant chacune des

propositions singulières. L'une d'elle relève plutôt de la forme et/ou de l'écriture picturale tandis que l'autre effectue un glissement vers les constructions spatiales et/ou objectales.

Bien qu'au départ on suppose une occupation égale de part et d'autre des médiums, le premier versant affiche toutefois une certaine prédilection pour la photographie, du moins sous son aspect le plus courant, c'est-à-dire développée ou imprimée sur papier, clichés réels pris sur le vif ou assemblés par collage.

Greffant à même sa structure initiale un langage hétérogène, celui par exemple de la touche ou d'un effet similaire, celui du pigment ou de tout autre texture chromatique, celui de l'acte de peindre ou de dessiner, l'oeuvre résulte de la rencontre-superposition de deux univers parallèles, le plastique et le photographique. Relation binaire. Acceptation de l'altérité. Union par les contraires. Complémentarité. Impossible de traiter l'un sans l'autre. Le sens émerge de ce système relationnel, de ce dialogue sans fin entre la trace (neutre?) de l'appareil et la trace (expressive?) de la main.

Autant de possibilités dualistes pour architecturer l'esprit, défier les lois de la pesanteur et dépister le hasard, capturer la boulimique photographie dans son propre piège, poétiser le paysage et réinventer la géographie. Inscrire la marque qui attestera de l'existence de l'artiste, de son «avoir-été-là». Conflit d'indices.

La dichotomie opère au coeur de ces problématiques. Ici, la réalité tangible côtoie la réalité fantasmatique; là, le corps s'unit à l'esprit en un point de contact, la main (qui crée?) et l'oeil (photographique?); ailleurs, le vrai joue avec le faux enfin, la photographie dévorante se fait avaler à son tour. Mais la faim appelle la satiété. Son désir de tout engloutir connaît un terme douloureux, le cadre, reportant ou déportant dans le hors-champ tout ce qu'elle ne peut contenir. Le visible et l'inaccessible.

Dans cette optique, les artistes privilégient le médium photographique comme support à un discours qui hésite peut-être à se fixer. L'image dans l'image, en surimpression. Le travail de la main touche l'action photographique à travers un processus d'imitation. Renversement de point de vue. Plus souvent on aura constaté l'inverse, la photographie empruntant à la peinture

ses modes de représentation (composition, mise en scène, dramatisation et autres stratégies illusionnistes) voire même ses sujets.

En contrepartie à ce volet, se décèle une orientation ouverte à la troisième dimension. Le rapport entre la photographie et les différentes instances discursives exploitées devient subitement plus complexe. De support qu'elle était, la photo se transforme dorénavant en acteur dont le rôle principal serait d'opacifier les structures symboliques mises en oeuvre par l'artiste, plus manifestes mais également plus fuyantes. Composer non plus sur mais avec la matière photographique.

C'est sous cet angle, curieusement, que la photographie retrouve le plus franchement sa valeur ontologique dont on a tant dit qu'elle participait de sa spécificité. Vestige d'un (pseudo) réel ayant déjà existé, appartenant en propre au passé, à l'histoire personnelle de l'artiste qui produit l'épreuve ou encore anonyme et empruntée, employée en tant qu'objet trouvé, appropriation d'une charge émotive exogène.

Toujours malléable, l'image photographique possède la particularité de s'adapter, de se mouler aux différentes propositions artistiques. Elle s'inscrit à l'intérieur d'un système narratif visant à reconstituer un moment, une action précise. Elle procure un sentiment d'épaisseur spatiale et temporelle. Condensatoire, elle transporte, ou plutôt déplace le sens, semant la confusion. Ou encore, elle invite à la commémoration, à l'édification. Tour à tour, elle se fait scénographie d'un geste arrêté, cartographie de souvenirs enfouis, archéologie des profondeurs inconscientes, effigie.

Dans ce contexte, fidèle à sa «tradition», le témoin photographique exhibe son trop plein de présence/absence. Il met en relief, parfois en lumière, la fonction évocatrice qu'on lui attribue dans l'usage commun. Cristallisation d'une preuve, d'un dépôt existentiel, éloge à la disparition. Reste alors à découvrir ce qui se joue derrière cette façade inévitablement trompeuse, ce qui se (re)présente derrière ce filtre qui transmet et retient simultanément.

On pourrait dire que les années soixante-dix, mais surtout quatre-vingt, ont donné naissance à la photographie. En définissant ses paramètres, en défendant ses propriétés intrinsèques, en lui conférant un statut particulier, les théoriciens comme Barthes, Dubois et Krauss, pour ne nommer que les plus visibles, ont largement contribué à en faire un «objet» à part entière. Affranchie du poids des autres modalités représentationnelles dont, notamment, la peinture sa plus grande rivale, elle pouvait dorénavant réclamer sa légitimité, son droit d'entrée dans le champ de la sémiotique visuelle.

La spécificité de la photographie, une fois reçue par «l'opinion éclairée», devenant ainsi une affirmation jugée «endoxale», c'est-à-dire plausible de par l'autorité plus ou moins définie qui la soutient, ne pouvait qu'entraîner des répercussions. On pouvait dès lors tenter de circonscrire son langage, ses effets, ses enjeux, ses conditions de production et de réception.

Au cours de cette décennie, l'énoncé photographique a également abondé dans ce sens. On aura vu la photographie se réfléchir, critiquer ses fondements, questionner ses mécanismes et ses qualités spécifiques. On l'aura vue s'afficher en tant que pratique artistique, en tant que moyen d'expression revendiquant une sémiotique exclusive, mais on l'aura également vue dériver vers des systèmes hybrides que certains auront perçu comme une impureté, un affront, une trahison.

Pourtant, la relation filiale entre l'art et la photographie ne date pas d'hier. On reconnaît depuis longtemps l'importante influence de la tradition picturale sur la photographie, surtout à ses débuts mais avec un retour en force depuis ce que l'on pourrait appeler le plaisir de la citation. Par ailleurs, on tolère assez bien l'usage de la photographie à titre de matériau dans certaines approches antérieures (surréalistes, dadaïstes, pop, etc.) sinon comme aboutissement à une démarche plus exploratoire, la photo comme attestation, comme constat. Mais à force de (mauvaises?) fréquentations, l'art ne s'est pas uniquement contenté du document photographique, il est devenu, au dire de certains protagonistes, de plus en plus photographique, et ce, en adoptant son principe fondamental et jusque là distinct, son caractère indiciel. L'art de la trace.

Cependant, très tôt, les choses ont commencer à vouloir bouger. Ou peut-être sont-elles revenues à ce qu'elles avaient toujours été avant «l'événement» photographique. En effet, l'«*endoxon*», le vraisemblable qui approuvait la formation de l'autonomie du médium (instance d'autorisation, donc permissive) s'est rapidement transformé en «institution», instance de contrôle, dogmatique et restrictive. Conséquence inévitable de cette situation, la photographie s'est mise à résister au discours hégémonique en s'unissant à d'autres langages, au risque parfois de devenir plus ambiguë. La pratique à la remorque de la théorie ou la photo au profit de la production symbolique, au service de l'imaginaire?

Seule, face à sa limpidité aveuglante, acculée au mur de l'«index» et/ou de la «vérisimilitude», on pourrait aller jusqu'à postuler que la photographie, devenue déviante, aura choisi de fuir devant ses propres limites.

Kathleen Goggin

De l'art et, ou, de la photographie. Infiltrations dans l'hiatus.

Pour toutes sortes de raisons, contradictoires mais cumulatives, les métissages entre la photographie et les arts plastiques sont devenus plus fréquents aujourd'hui, plus légitimes aussi. Plus fréquents parce que plus légitimes? Ou plus légitimes parce que plus fréquents? La question reste en suspens. Il y a peu, de telles tentatives auraient de toutes façons exigé de longues justifications (un manifeste peut-être?), ce qui ne semble plus aussi obligatoire maintenant. Les travaux rassemblés dans cette exposition traduisent assez bien la réalité actuelle à cet égard. Ils témoignent plus que d'une simple porosité entre champ photographique et champ artistique. Ils traduisent un niveau d'infiltration ou d'interpénétration en quelque sorte beaucoup plus avancé, une sorte de démanégeaison volontaire qui s'effectue sur des voies d'ailleurs très diversifiées. Ceci témoigne également d'une atténuation sensible de la polarité ambiguë qui oppose et lie depuis longtemps la photographie et l'art, polarisation qui en dissimule d'ailleurs plusieurs autres: objectivité contre subjectivité en tout premier lieu. Avant donc de dire un mot particulier sur cette exposition, il vaut la peine de revenir sur les conditions plus générales qui président à ces relations ambiguës, objet d'une construction historique et aussi peut-être d'une relation conventionnelle à l'art et à la photographie.

Il y a en effet entre les arts au sens conventionnel (Beaux-arts ou arts plastiques) et la photographie au sens tout aussi conventionnel (entendre «documentaire») une longue histoire d'antagonismes, qui remonte aux premiers temps de la photographie et qui conditionne par la suite une bonne part de leur évolution parallèle. La photographie peut-elle être un art? Doit-on d'ailleurs chercher à faire de l'art avec la photographie?

Une bonne photographie n'est-elle pas d'emblée radicalement distincte des anciennes formes d'art, inaugurant éventuellement un nouveau régime de l'image et de la représentation? Derrière ces questions en apparence théoriques, se profile un ensemble d'inquiétudes où s'entremêlent questions morales et esthétiques, liées souvent à des intérêts professionnels moins avoués, beaucoup plus prosaïques et à court terme, où la concurrence économique entre professionnels de l'art et de la photographie tient notamment un rôle non négligeable. La définition juste ou correcte de ce qui est de l'art a en effet des répercussions très concrètes, notamment, quant à l'établissement d'un prix ou d'une cote sur un marché.

Mais ce débat s'inscrit aussi dans une évolution à plus long terme. D'une certaine manière, considérer la photographie comme un art, considérer les possibilités artistiques de la photographie, met en péril l'ancienne idée de Beaux-arts, sinon celle, plus récente, d'arts plastiques. À ces changements de dénominations, qui indiquent des déplacements de valeurs, autant que des changements institutionnels, il n'est pas indifférent d'ajouter la dernière en date. Le terme d'arts plastiques tend en effet aujourd'hui à être délaissé au profit de celui d'arts visuels. Ceci se produit au moment même où l'infiltration de la photographie devient de plus en plus manifeste dans les lieux d'exposition habituels de l'art autant que dans les matériaux de production traditionnels du «plasticien» au sens classique (peintre, sculpteur, graveur). Sans rien dire ici de la condition «photographique» des arts depuis la généralisation du «musée imaginaire», c'est-à-dire cette reproduction tout azimut des oeuvres du passé et du présent. Ce qui peut conduire notamment à penser que celles du futur seront précisément d'emblée photographique, n'auront plus à se soumettre à ce laborieux préalable, mais aussi à ce plaisir, que constitue la production des oeuvres au sens habituel d'objets plastiques en atelier.

On pourrait de la sorte élaborer une petite histoire de l'art du point de vue de la photographie. En montrant par exemple comment la photo a pu servir d'abord d'envers à la peinture et à la sculpture, sorte de principe de définition et d'identification négatif de l'art légitime: d'un côté le document, de l'autre l'oeuvre d'art, en l'occurrence quelque chose qui oscille entre deux formes aussi pures et pauvres que la première, le monument

(pour la sculpture) et l'ornement (pour la peinture). D'une certaine manière la photo participe au 19^e siècle d'un processus réel de différenciation entre ces trois dimensions du travail conventionnel de représentation, contribuant à dissocier des fonctions et directions jusque-là entremêlées. Mais la dimension documentaire, contrairement à la dimension ornementale et monumentale, en est aussi venue à jouer un rôle de repoussoir: image neutre et non-intentionnelle, muette et triviale, issue d'une activité machinale et mécanique, anti-expressive, antithèse commode à l'intentionnalité intégrale et à l'expressivité radicale du peintre ou du sculpteur, dont le geste est quant à lui indissociable et créateur de part en part.

Cette opposition représente par plus d'un côté les deux versants d'une même idéologie, l'une et l'autre s'appuyant mutuellement. Elle dissimule de fait un plus vaste ensemble d'oppositions, quasi systémique, tout à fait caractéristique de la mentalité moderne: du côté de la photo, l'objectivité, l'utilité, la société; du côté des arts la subjectivité, la liberté, l'autonomie individuelle.

Évidemment, à partir du moment où les infiltrations de l'art à la photo se font plus fréquentes, c'est aussi un peu l'ensemble de cette construction historique, et de ce système conventionnel, qui s'en trouve ébranlé, ou qui s'ébranle. Pour le spectateur même averti, ce genre d'ébranlement peut se traduire par l'impression d'avoir affaire à des hybrides plus ou moins monstrueux, à des métissages plus ou moins légitimes, à des accouplements sauvages, ou encore à des objets indifférents et indifférenciés parce qu'inclassables: ni peinture, ni sculpture, ni photographie. Autre chose peut-être, soit soumis à un principe multidisciplinaire, soit emporté par un mouvement postdisciplinaire.

Les oeuvres rassemblées traduisent ces oscillations et ces tensions diverses. L'extrême diversité des démarches révèle d'ailleurs dès l'abord tout l'arbitraire que constitue le regroupement de travaux, tout compte fait fort différents, sous une seule et même rubrique générale. Il reste néanmoins derrière tout cela un même mouvement, une même brèche, une ouverture, qu'on ne vise d'ailleurs pas tant à combler (au sens qu'il y aurait derrière cela le projet d'un art photographique au sens classique ou traditionnel), qu'à expérimenter. Photographes ou plasti-

ciens? Ni l'un ni l'autre vraiment. Même le terme d'artiste, au sens fort comme au sens faible, ne me semble pas toujours convenir. Celui d'*essayistes* m'apparaît plus pertinent et plus intéressant, plus à même de traduire une condition commune et une situation objective d'expérimentation liée à un projet créateur et personnel, entièrement subjectif quant à lui. Que cela donne ou non de l'art après coup, et de qualité en outre, devient dès lors peut-être secondaire.

Par commodité, on peut aisément distinguer ici au moins deux grands types de travaux, les uns préoccupés surtout par l'image photographique en relation à la forme-tableau (Saharuni, Desmeules, Charest, Reeves), les autres plus occupés à exploiter les vertus du dispositif en tant que tel, ou à exciter l'imaginaire de la machine à image, sur la voie de l'installation (Thibault, Prince, Giraudon, Fortin). Ces différents essais se distinguent également en fonction de leurs traitements et de leurs motivations. Chaque oeuvre accorde aussi un rôle plus ou moins central à la photographie, image et dispositif, en regard des autres médiums, à la fois techniques et traditions, auxquels elle se combine. L'infiltration de la photo peut être plus ou moins camouflée, déguisée, par incrustations (Charest) ou par simulations (Saharuni) par exemple. Elle peut s'opérer par glissement progressifs de la photo au tableau, du tableau à la photo, ou par un va-et-vient incessant d'une forme à l'autre, ou encore par un retournement plus abrupt. La photo peut être approchée soit en regard de ses valeurs plastiques, «photo-matière» comme chez Desmeules notamment, soit en regard de ses valeurs visuelles, «photo-lumière» comme chez Giraudon. L'infiltration peut aussi se propager de proche en proche pour donner lieu à des formes de débordement plus intempestives, moins déguisées.

Tout cela peut suggérer la résurgence d'enjeux et de techniques associés à ce mouvement pictorialiste du tournant du siècle, mouvement photographique cherchant à promouvoir les valeurs expressives et artistiques de la photographie. On ne retient la plupart du temps de ce mouvement que sa relation de stricte dépendance vis-à-vis les Beaux-arts au sens le plus conventionnel, ce qui est aussi une façon bien commode de dévaloriser les expériences contemporaines qui pourraient en partager une partie des intentions. Mais on oublie alors que la condition des arts plastiques vis-à-vis la photographie n'est plus du tout

du même ordre aujourd'hui. Aucune des expériences présentées ici ne cherche visiblement à se conformer au cadre d'un art photographique au sens étroitement pictorialiste. Essais néo-pictorialistes à la rigueur (Charrest, Saharuni), leur intérêt provient d'abord de la capacité de ces travaux à mettre en lumière le système d'opposition évoqué plus haut, à jouer de ces clivages comme d'un réservoir de tensions, à jouer de ces tensions pour provoquer une réflexion critique sur ces mêmes clivages.

Ainsi, des travaux comme ceux de Saharuni, dont les manipulations secondes de l'image peuvent évoquer un ensemble de techniques et stratégies pictorialistes (flou, ajout de couleurs, etc.), s'écarte de toute imitation servile et appliquée d'un modèle dominant. On est bien plutôt ici dans l'ordre de la simulation, de la satire et de l'humour, de l'hyper-pictorialisme aussi dans la mesure où le déguisement de la photo en peinture est bien mieux réussi que dans les expériences pictorialistes initiales. Ceux qui aiment d'abord la photographie lorsqu'ils y retrouvent un travail de peintre risquent d'être les plus déçus. C'est la photographie qui soutient ici la peinture, et non l'inverse.

Des travaux comme ceux de Charest relèvent quant à eux d'une problématique beaucoup plus plasticienne que photographique. Ils évoquent néanmoins le pictorialisme en fonction du retour qui s'y effectue à un état premier ou natal de la photographie. Par des moyens détournés, qui sont ceux du plasticien, ces trois pièces évoquent ainsi les anciens daguerréotypes, plaques-miroirs sur lesquelles venaient se graver des images non reproductibles. L'image ne se trouve toutefois plus ici sur le miroir, mais derrière, flottante au fond d'un boîtier artisanal, lointain paysage au tréfonds d'un jeu de miroirs. Au-dessus de ce boîtier ou de cet écran, qui sert autant à refléter qu'à absorber la lumière, deux petits yeux un peu myopes rappellent l'entrée de la lumière dans le sténopé, cet objectif photographique rudimentaire, petit trou percé dans une boîte noire. Par tous ces moyens, Charest joue à la fois de l'image et du dispositif photographiques réinterprétés sur un mode plastique, comme si la main du plasticien voulait retarder ainsi l'émergence de la photo dans son oeuvre, alors même que son oeil ne peut l'éluder.

Les travaux de Reeves et de Desmeules peuvent également être situés dans le champ des arts plastiques, la première par ses accents constructivistes et dadaïstes, la seconde dans la foulée plutôt du développement de la peinture depuis l'expressionnisme abstrait. L'une et l'autre évoquent également le pictorialisme en vertu d'une même insistance sur l'intervention de la main. Desmeules réduit ainsi ni plus ni moins la photographie au geste du peintre et prend le parti de traiter la photo comme une matière au sens propre comme au figuré: photo-matière. La photo est utilisée ici comme un simple matériau, support du geste de peindre et de dessiner. La mise en parallèle du dessin et de la matière photographique permet en l'occurrence de voir s'établir un lien plastique entre sels d'argent (photo) et mines de plomb (dessin).

Les estampes de Shelley Reeves rappellent pour leur part les expériences de Rodchenko et de Dada, par leur forme (les photo-collages, l'affiche) autant que par leur contenu, mélange de politique et de nihilisme, de constructivisme et de déconstructivisme. Ces photo-collages sont reproduits sur un papier d'usage industriel (le *blue-print* d'architecture) et donnent également lieu à une intervention brutale de la main du plasticien, sorte de signature ou de griffe en dernier recours. Ces images, qui participent d'un ensemble de dix estampes, cherchent plus largement aussi à traduire le défilement sauvage de la conscience au fil des jours, sur le mode du *stream of consciousness*, qui est aussi celui du cinématographe. Chacune des séquences enregistre de fait un ensemble d'impressions dont l'entrecroisement et la modification incessants et arbitraires constituent l'expérience courante. Ce que saisit l'image ce sont de fait les résidus de ces tensions comme une trainée de poussière, *strain of thought*, visions fragmentaires, impressions momentanées, souvenirs partiels, et leur propension tâtonnante à faire langage, et en l'occurrence à faire image.

Face à ces oeuvres qui pour l'essentiel demeurent dans l'orbite de la forme tableau, même si fortement secouée de l'intérieur comme de l'extérieur, les oeuvres de Thibault, de Prince et de Giraudon font certainement état d'un niveau plus élevé d'éclatement, ou de débordement. La photo devient partie prenante d'un dispositif plus général d'installation narrative, scénographique, théâtrale, scénarisée. On a en quelque sorte

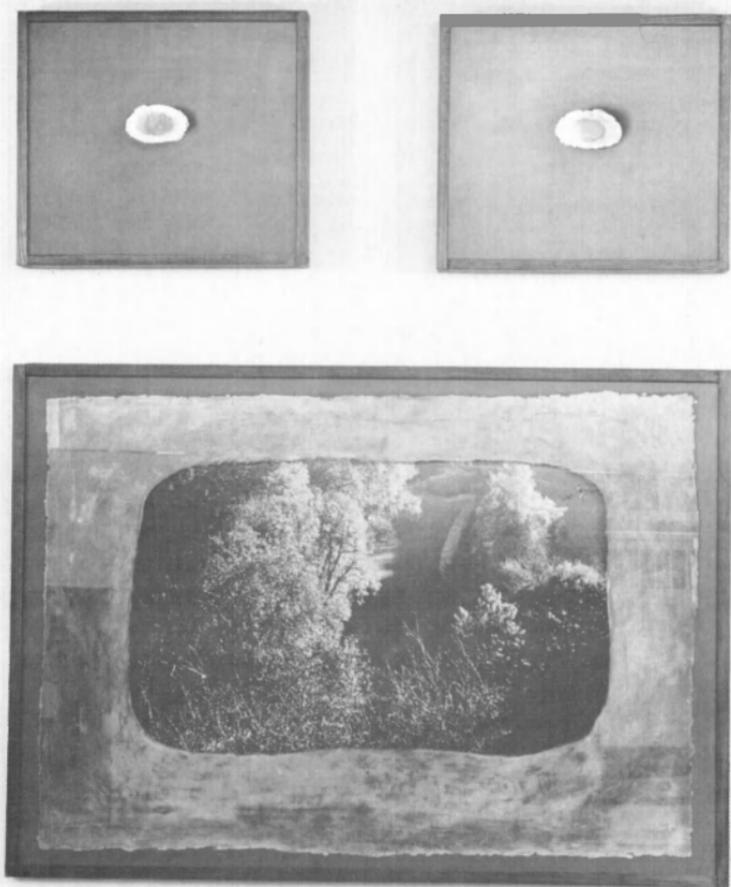
affaire à une exposition dans une exposition, chacune mettant en jeu le rituel d'exposition lui-même. Ce type de travaux s'avère également beaucoup moins dans l'orbite des arts plastiques au sens classique, que dans celui plus indéfini des arts visuels. Dans ce contexte, l'accent tend à se déplacer de l'artefact photographique à son processus, à se placer sur le photographique en tant que dispositif plutôt que sur sa condensation matérielle.

Ainsi, l'insertion de la photo chez Prince participe d'abord d'un rituel d'exposition, l'image photographique d'un noir assassiné, qui en constitue le coeur, renvoyant notamment à cette peinture célèbre de l'assassinat de Marat dans son bain, substitution et affiliation. *Carousel No 16* de Thibault invoque métaphoriquement le carrousel à diapositives. L'artefact photo se trouve réduit à une présence allusive, élément d'un dispositif narratif lui-même justifié par cette métaphore. Disséminées à la périphérie tracée par le mouvement de l'appareil, on trouve rangées dans un élément de pédalier d'orgue, comme dans les coches du carrousel, un ensemble de diapos répétant le même paysage idyllique. À cette évocation musicale des usages ordinaires de la photo s'ajoute un jeu croisé de renvois avec d'autres usages beaucoup moins enchantés, engageant l'ensemble du processus de formation des images: manuscrit trouvé, ou égaré sur rouleau de celluloid; allusion à la main d'un sérigraphiste utilisant des produits toxiques. Enfin, dans le cas du travail de Giraudon, on peut sans doute parler de photo-lumière, au même titre que tout à l'heure de photo-matière, et par contraste. Photo-lumière pour souligner la dimension flottante et immatérielle de l'image, dispositifs de reflets démultipliés, sans point d'ancrage particulier, système de projection et de rétroprojection, voile et transparents. L'enregistrement photographique s'inscrit ici dans le même processus que celui de l'enregistrement sonore et vidéographique, en continuité, conduisant à faire de la durée et du temps lui-même une matière d'exposition, plastique et visuelle.

L'ensemble de ces expériences témoigne de la caducité de l'opposition de principe entretenue de l'art à la photographie. Soit que les plasticiens en soient venus à amadouer les résistances intrinsèques à l'égard de ce qui a été longtemps considéré comme un anti-art, soit qu'ils en soient venus à éprouver une fascination toute perverse à l'égard de ce non-art. Le statut

ambigu de la photo, à la lisière de l'art et du non-art, est en effet au moins aussi important à noter ici que les clivages de nature plus corporatistes entre champs photographiques et champs artistiques. À cet égard, c'est moins le caractère marginal de la photo vis-à-vis un art éventuellement légitime qu'il faut souligner, que l'imprévisibilité des directions que peut prendre la photo, vers l'art ou le non-art, question qui enjoint aussi bien d'ailleurs l'ensemble des autres techniques et traditions de représentation, peinture, sculpture etc., dans la mesure où en effet on peut faire bien autre chose que de l'art avec elles aussi.

Guy Bellavance



Ghislaine Charest, *Ressemblance*, 1992, épreuve argentique, miroir, pigment, bois, 107 X 128 cm.

Ghislaine Charest

Née à Montréal

Vit et travaille à Montréal

Expositions individuelles (sélection)

- 1994 *L'Autre, quel qu'il soit*, Vu, Québec
- 1992 *L'Autre quel qu'il soit*, Galerie Vox, Montréal
- 1990 *Jardins sur feuilles, 8e Coup d'Éclat*, Michel Tétrault Art Contemporain, Montréal
- 1985 *Attention Peinture Fraise*, Skol, Montréal

Expositions collectives (sélection)

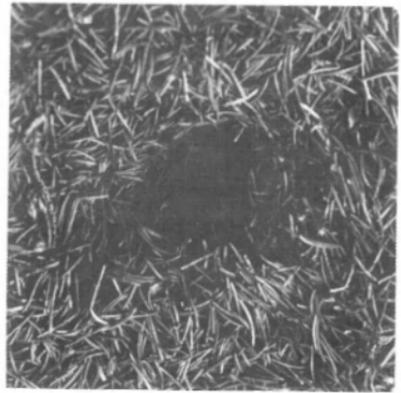
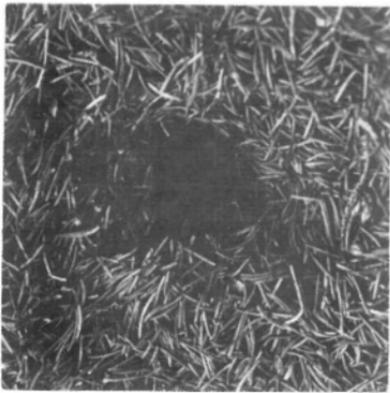
- 1993 *Le Bestiaire / Endangered Species*, Parachute, Montréal
Infiltration, La Centrale, Montréal
- 1992 *1992 Invitational*, Cold City Gallery, Toronto
- 1990 *Art Fair*, Cold City Gallery, Toronto
Tandem Bis, (avec Thomas Corriveau), Dazibao, Montréal
- 1989 *Tandem*, (avec Gilbert Boyer), Dazibao, Montréal
- 1986 *Absurde*, Galerie J.Yahouda Meir, Montréal

Conter une histoire: une histoire de la photographie.

Dans l'intimité de la *camera obscura* se dessine la bouche qui avale, dans l'excès de la photographie apparaît l'ogresse dévorante. Aujourd'hui, la photographie mange tout autour d'elle. La photographie, ogresse, dévore tout, et ses images envahissent notre environnement. Notre regard glisse et s'habitue – prêt à consommer en quantité ces images excessives – aveugle à notre indigestion.

Alors, comme l'ogresse qui mange son semblable, je nourris la *camera obscura* de sa propre production. Je la force à digérer la photographie d'oursons et de paysages dans son estomac acide et révélateur; l'objet photographique présenté dans l'objet photographique. La *camera obscura*, la boîte obscure et réfléchissante de la photographie, ouvre son regard capteur sur sa propre puissance de sélection et d'exclusion, sur son propre mécanisme de capture. Ainsi l'ogresse aime tellement l'autre, qu'elle le mange.

Ghislaine Charest



Francine Desmeules, *sans titre*, 1992, épreuve argentique, 120 X 262 cm.

Francine Desmeules

Née à Guelph

Vit et travaille à Montréal

Expositions individuelles

1991 *Points de fuite*, hors galerie, Montréal

1984 *Peinture*, Galerie La chambre blanche, Québec

Expositions collectives (sélection)

1993 *Infiltration*, Skol, Montréal

Exposition encan, Galerie Optica, Montréal

1992 *Les ateliers s'exposent*, hors galerie, Montréal

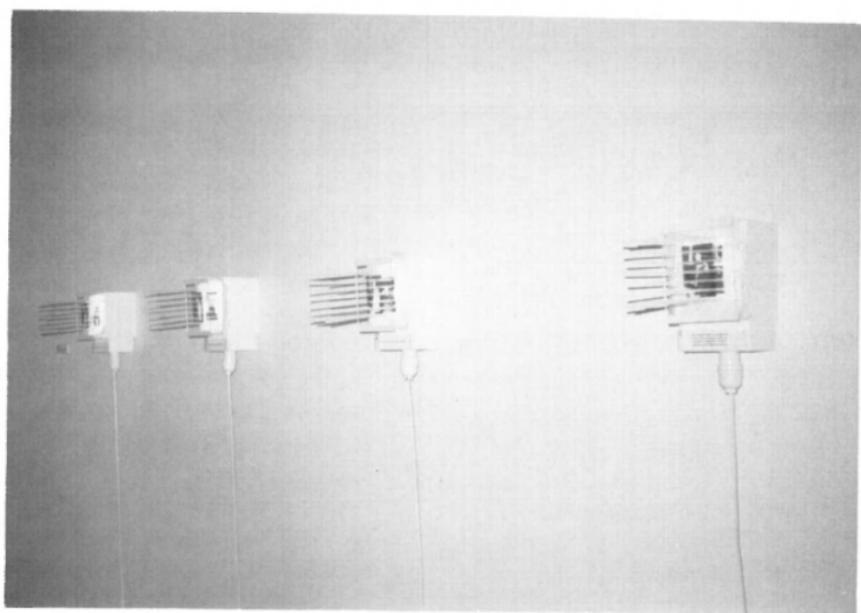
1989 Galerie UQAM, dans le cadre du Mois de la photo à Montréal, Montréal

Jeune Photographie, Dazibao, Montréal

1988 *Série terre de Sienne*, Centro internazionale di sperimentazione artistica, Boissano

Mes oeuvres récentes comportent des ensembles où la photographie est associée au dessin et à l'objet. La photographie m'intéresse en tant que regard, reflet du visible. Le dessin en ce qu'il glisse vers le rendu d'un visible subjectif, exprime une vision parallèle à celle de la photographie. Par un processus de fragmentation et d'assemblage, j'opère une décomposition de l'espace, une mise en relation des différentes visions. Je cherche à jalonner les limites du visible, en montrant l'ambiguïté fondamentale de l'espace: à la fois (objectivement) comme support du corps et (subjectivement) comme contenu de l'esprit qui le perçoit.

Francine Desmeules



Agnès Fortin, *Les regards*, 1992, détail de l'installation, matériaux mixte.

Agnès Fortin

Née à Montréal

Vit et travaille à Montréal

Expositions collectives (sélection)

- 1993 *Infiltration*, Dare-dare, Montréal
Mai, Maison des Arts de Laval, Laval
Objets d'art utilitaires, La Centrale, Montréal
V.A.V. Gallery, Université Concordia, Montréal
- 1992 *Bavardage*, Galerie Verticale, Montréal
- 1991 Coleco Building. Exposition organisée par le département de sculpture de l'Université Concordia, Montréal

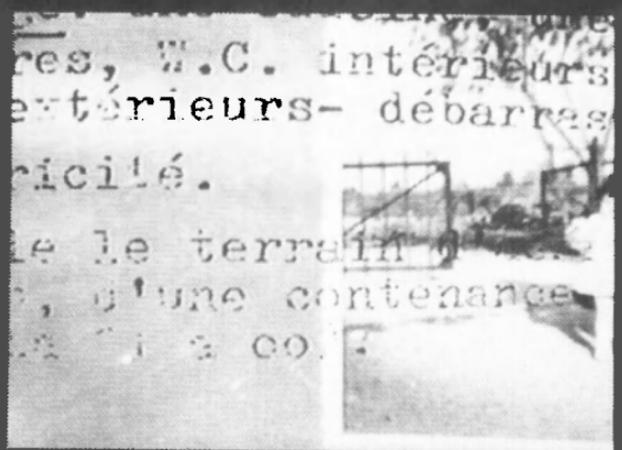
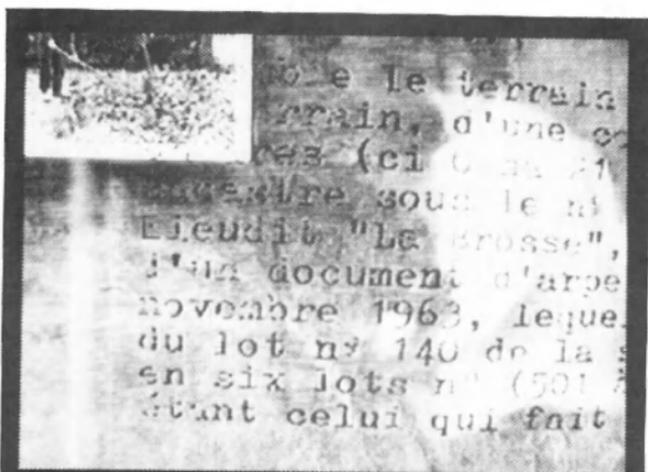
Être. Prendre conscience de cette masse. Affronter cette vulnérabilité dans laquelle ce corps s'est progressivement imprégné.

Nécessité de confronter l'image de son souvenir incrustée à l'intérieur de la photographie aux distances élargies par la sérigraphie. Les accompagner de récits personnels et offrir un second souffle à ce lieu bravé.

Pénétrer ainsi ces espaces intimistes qui deviendront aux yeux de tous un lieu commun où vaquent des sensations volontairement oubliées ou égarées dans une mémoire trop confuse.

Découvrir le nu. S'ouvrir à des voies où se sont réfugiées des perceptions encore, à ce jour, inassouvies.

Agnès Fortin



Marie-France Giraudon, *Topographie intime*, extrait de la bande vidéo, 1993.

Marie-France Giraudon

Née en France

Vit et travaille à Montréal et en France

Expositions individuelles (sélection)

- 1992 *La fin de la Terre (Neuve)*, Galerie Optica, Montréal
1990 *De l'enveloppe à l'écran*, North Water Gallery, Northbay
1989 *Le mythe des grands espaces*, Maison de la culture Maison-neuve, Montréal

Expositions collectives (selection)

- 1994 *Paysages (de la) Vidéo*, Galerie UQAM, Montréal
1993 *Topographie intime, Infiltration*, La Centrale, Montréal
1991 *Oeuvres vidéographiques*, Galerie Graff, Montréal
Photo-Vidéo, Galerie UQAM, Montréal

Topographie intime

Ce tout petit jardin d'où émane une grandeur, une intensité qui sont la nourriture même de l'esprit...

Comprendre comment la perception du jardin initie et introduit à des rapports différents avec le monde.

La ligne qui délimite le jardin, tout comme celle qui englobe le paysage ouvre ces espaces sur un insaisissable, un inconnu qui pousse à aller explorer plus loin ce qui s'y trouve.

Évoquer la pensée du jardin, lieu d'échange, d'impressions et d'énergies.

Renvoi du dehors vers le centre.

Projection de l'imaginaire hors du cadre.

Marie-France Giraudon



Ginette Prince, *Système de larmes*, épreuve argentique, 1991.

Ginette Prince

Née dans les Cantons de l'Est
Vit et travaille à Montréal

Expositions individuelles (sélection)

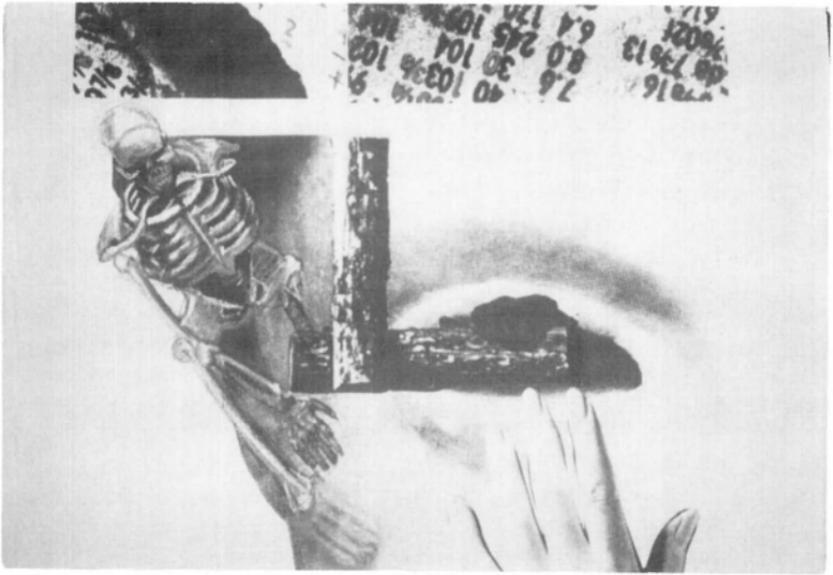
- 1993 *Croisades*, Latitude 53, Edmonton
- 1991 *Croisades*, Optica, Montréal
Le repentir, Circa, Montréal
- 1990 *Croisades*, TPW, Toronto
- 1986 *Ou les traces d'une ballade*, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal
- 1985 *Ou les traces d'une ballade*, Musée d'Art de Joliette, Joliette

Expositions collectives (sélection)

- 1993 *Infiltration*, Dare-dare, Montréal
- 1992 *Milles Plateaux*, Galerie UQAM, Montréal
- 1991 *Infiniment petit*, Dare-dare, Montréal
La Vennerie, Bruxelles
Maison de la culture de Tournai
Maison de la culture de Saint-Malo
- 1990 *Pour l'amour de Gaïa*, Circa, Montréal
- 1989 *Incorporation*, Galerie Lavalin, Montréal
- 1985 Festival International d'Avant-Garde, Paris

En tant qu'artiste multidisciplinaire, je conjugue l'installation, la photographie et la performance. Ma démarche est fondamentale à la question «du lien, du passage et de la limite» qui est au coeur de la multidisciplinarité artistique. Les symboles et les analogies tant formelles qu'iconographiques s'accumulent et se déposent dans l'espace pour dévoiler un «je» qui prend racine et fait corps avec une mythologie personnelle. Je présente à la galerie Dare-dare une installation photographique qui met en jeu la problématique de la spacialisation, du support et de la théâtralisation de l'image photo.

Ginette Prince



Shelley Reeves, *Anatomy of Thought no 1*, 1993, bleu et pastel à l'huile, 58 X 124 cm.

Shelley Reeves

Née au Manitoba

Vit et travaille à Montréal

Expositions individuelles (sélection)

- 1993 *Vanitas*, Galerie Vecchio, Cannes
- 1990 *Recent Paintings*, Canal Complexe, Montréal
- 1988 *Plaza Major*, Galerie Montréalarts, Montréal
- 1987 *Recent Paintings*, White Water Gallery, North Bay

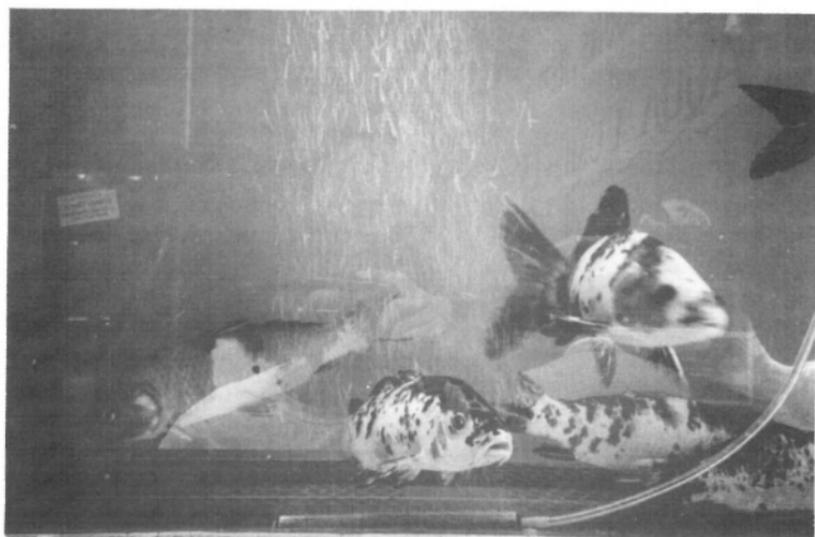
Expositions collectives (sélection)

- 1993 *Infiltration*, La Centrale, Montréal
Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec, Alma
- 1988 *Les Femmeuses*, Pratt & Whitney, Montréal
Un échange/An Exchange, Articule, Montréal et Neutral
Ground, Regina

Fragments of vision,
memories, distractions,
numbered days and nights

categorization of stimuli into language
the blueprint symmetry of the body
broken into an irregular intelligence

Shelley Reeves



Randy Saharuni, extrait de *Les coulisses du désir*, 1989, épreuve argentique et pigments, 120 X 170 cm.

Randy Saharuni

Né en Allemagne

Vit et travaille à Paris

Exposition individuelles (sélection)

Dans les coulisses du désir

1993 *Infiltration*, Dazibao, Montréal

1992 *Axe Néo-7*, Hull

1990-1989 École des Beaux-Arts de Nîmes, Nîmes

La Chartreuse, Villeneuve lez Avignon

La Folie de Prométhée

1991 Galerie Circa, Montréal

1990 Archipel, Festival de la photographie francophone, La Rochelle

Vitreous Humour/Humeur vitrée

1989-1986 Centre culturel Canadien, Rome et Paris

École des Beaux-Arts de Nîmes, Nîmes

Festival d'Avignon, Avignon

Optica, Montréal

Expositions collectives (sélection)

1990 *Vues du Port*, Pont du Gard, Festival d'Avignon, Avignon

ART JONCTION, Galerie Latitude, Nice

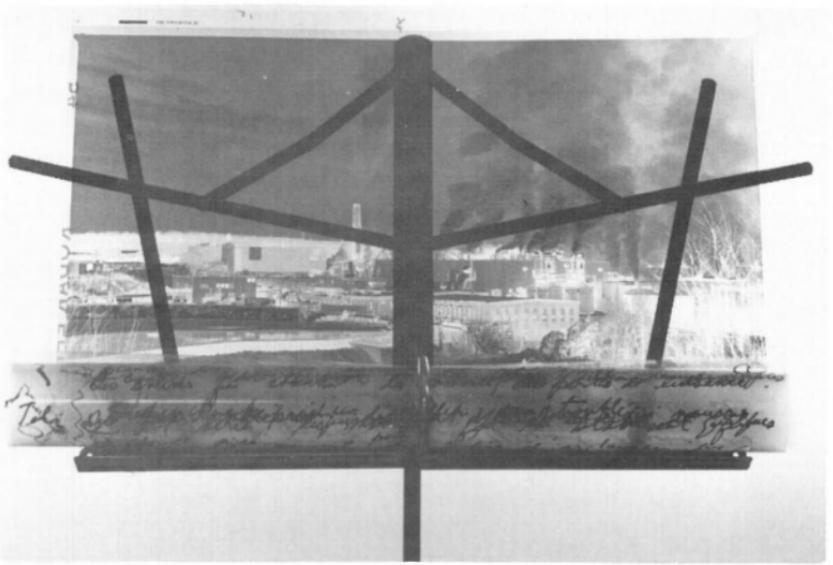
1988 Salon international de la recherche photographique, Royan

What is wet is Freud and what is dry, Lacan... I be fish... getting a grip is the task. A handle, I have not.

Ce qui est mouillé c'est Freud et ce qui est sec, Lacan. Je suis poisson... Ce qui compte c'est de saisir. De clef, je n'ai pas.

(Traduction: R. S.)

Randy Saharuni



Manon B. Thibault, détail de *Carrousel no 6*, 1993, matériaux mixtes.

Manon B. Thibault

Née à Sherbrooke
Vit et travaille à Montréal

Expositions individuelles (sélection)

- 1991 Galerie Dare-dare, Montréal
- 1990 Galerie de l'UQAC, Chicoutimi
- 1988 Galerie Noctuelle/Michel Groleau, Montréal
- 1985 Galerie de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke

Expositions collectives (sélection)

- 1993 *Infiltration*, Galerie Dare-dare, Montréal
- 1991 Galerie Dare-dare, Montréal
- 1990 Centre d'expositions Circa, Montréal
- 1989 Galerie UQAM, Montréal

Imprimer une image dans sa mémoire – peu importe sa source – n'est-ce pas de la photographie? C'est cette fixation virtuelle qui, tel un leitmotiv, travaille en sourdine dans mes installations.

Ce qui m'intéresse, c'est la photo des autres. Je m'approprie l'image trouvée, ratée, mal développée. Ou encore le cliché pris sur commande, médiatisé, puis délaissé. Je privilégie surtout les supports de reproduction tels que: pellicule, diapositive, négatif, *blue print*, illustration, carte postale, acétate et séparation de couleurs... Je les utilise comme artefact, au même titre que les objets trouvés.

Ces icônes non transformées, déplacées ont la propriété de cristalliser l'opposition nature/culture qui jalonne ma production.

Manon B. Thibault

DARE-DARE
DAZIBAO
LA CENTRALE
SKOL
279, Sherbrooke ouest
espace 311
Montréal, Qc
Canada
H2X 1Y2

Les galeries sont ouvertes du mercredi au dimanche,
de midi à 17 heures ainsi que sur rendez-vous.

Copyright 1993
Conception graphique: André Martin

Dépôt légal: 3^e trimestre 1993
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada,
le ministère de la Culture du Québec,
le Conseil des arts de la Communauté urbaine de
Montréal ainsi que nos membres.

GHISLAINE CHAREST

FRANCINE DESMEULES

AGNÈS FORTIN

MARIE-FRANCE GIRAUDON

GINETTE PRINCE

SHELLEY REEVES

RANDY SAHARUNI

MANON B. THIBAUT

*DARE-DARE
DAZIBAO
LA CENTRALE
SKOL*