

UNE TRADITION
DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC?
QUELLE TRADITION?
QUEL DOCUMENTAIRE?

Aspects de la photographie
québécoise et canadienne

Serge ALLAIRE

Vox Populi, Le Mois de la Photo à
Montréal, septembre 1993
16 p., 11 illus. n/b, 5,00 \$

En déclarant son intention «d'affiner la lecture de la petite histoire de la photographie» (p.3) québécoise, celle des décennies soixante et soixante-dix, Serge Allaire affiche d'emblée la difficulté de l'entreprise. Est-il pertinent de s'interroger sur *la* tradition documentaire? «Quel intérêt y a-t-il à s'interroger sur les modalités d'*une* tradition documentaire au Québec?» (p.2), L'utilisation de ces deux articles, *la* défini et *une* indéfini, met en cause la nature même du projet. Peut-on modaliser de façon définitive la question du documentaire photographique québécois récent? L'intérêt soulevé par toute réflexion sur ce sujet sera tributaire des réponses et des propos qu'on y apportera. Quant à la pertinence, elle s'impose pour tout historien dont la fonction est précisément de se consacrer à ce genre d'exercice.

Serge Allaire est historien de l'art. Depuis quelques années, la photographie occupe une bonne part de ses champs d'investigation, surtout du point de vue de l'historiographie.



Ainsi, dans un texte publié dans le cadre du *Mois de la Photo*, s'interroge-t-il sur la justesse historique de quelques récents discours relatifs à une éventuelle tradition photographique documentaire québécoise. Son intervention accompagnait alors une exposition dont il a assuré la production, où onze photographes montréalais montraient une partie de leur production documentaire des années soixante-dix: Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Alain Chagnon, Serge Clément, Charles Gagnon, Pierre Gaudard, Clara Gutsche, Brian Merrett, David Miller, Michel St-Jean et Gabor Szilasi.

Fort de ces exemples, Serge Allaire s'appuie sur leur thématique commune, la ville, afin de démontrer que la tradition documentaire pho-

tographique québécoise, jusqu'ici essentiellement présentée sous le couvert nationaliste, peut s'envisager autrement. La qualité incontestable du travail de l'historien aura été de faire, peut-être pour la première fois, une synthèse de plusieurs projets photographiques montréalais, tout en traçant fort bien l'éventail des préoccupations nombreuses et variées qui les caractérisent. De cette manière, il a cherché à court-circuiter toute velléité de limiter l'interprétation du documentaire photographique québécois à sa dimension socio-politique. Pour ce faire, Serge Allaire énumère une série de projets photographiques montréalais qu'il situe dans leurs dimensions propres. Afin de les intégrer à une problématique relative à une tradition documentaire qui serait spécifique au Québec, il examine d'abord avec une certaine sévérité ce qui a déjà été écrit sur le sujet.

Allaire prend ses distances vis-à-vis ce qui semble être le leitmotiv affiché notamment par Pierre Dessureault (1979;1988) et Serge Jonqué (1990) quant au(x) fondement(s) d'une pratique documentaire au cours des années soixante et soixante-dix, soit le contexte socio-politique qui régnait alors, et dont le mot *nationalisme* résumerait l'essentiel. L'auteur dénonce cette interprétation réductrice et propose d'autres voies d'appréciation, en affichant nettement sa volonté de «penser autrement les articu-

lations d'une tradition documentaire» (p.4).

Bien que les intentions de l'auteur soient tout à fait louables, ses propos ne nous semblent pas traduire adéquatement les textes qu'il a choisi de commenter; à certains égards, l'historien paraît succomber aux tentations réductrices qu'il vilipende par ailleurs chez ses interlocuteurs.

À ceux-ci, il reproche, notamment une «méconnaissance des pratiques de la photographie québécoise de la décennie soixante» (p.5). Allaire ne se contente pas de proposer une lecture plus fine de cette problématique, mais encore il veut le faire par une analyse plus rigoureuse (p.14) et sérieuse (p.4). Nous entendons discuter sa proposition telle que présentée, alors que, encadré différemment, son apport historiographique nous apparaîtra pertinent.

Après avoir posé les limites de son entreprise, notamment en regard du contexte actuel qui n'autorise plus aussi facilement l'investigation des traditions et des pratiques artistiques spécifiques, sans compter la perte des prototypes inhérente à l'éclatement post-moderne, l'auteur aborde son objet en résumant, pour le reconsidérer, le «discours qui, depuis la fin des années 70 fonde l'existence d'une tradition documentaire comme essentiellement vouée à la quête d'une image de l'homme québécois» (p.3).

Allaire rappelle que, pour Pierre Dessureault, la tradition du documen-

taire québécois remonte aux travaux des Szilasi et Gaudard, à la fin des années soixante, ainsi que du travail des photographes associés aux groupes Photo-Cell, GPP ou GAP. On a ainsi appelé ce moment «la période constitutive -1971 à 1976 - du documentaire québécois qui tient lieu, depuis, de fondement à la tradition» (p.3). Ce serait, croyons-nous, se contenter de bien peu et contempler alors une tradition bien jeune. À cet égard, Serge Jongué, parlant de cette même période, préfère parler d'école plutôt que de *tradition*. Ce terme nous paraît convenir davantage, car la notion de tradition suppose une certaine ancienneté.

Sur le «mythe fondateur», lié aux travaux de Szilasi et de Gaudard, Allaire ne s'étend pas trop, sinon pour suggérer de remonter un peu plus avant, soit chez le Michel St-Jean des années cinquante et soixante. Il s'attaque plutôt aux présumées prétentions des Dessureault et Jongué quant aux fondements essentiellement nationalistes qui formeraient le *substratum* de la pratique d'alors.

Pour Serge Jongué, cette tradition - qu'il nomme «école» - remonte à l'expérience de Disraeli en 1972, «date de la première documentation d'envergure d'un milieu donné par la jeune photographie québécoise» (1990:43), une documentation par ailleurs marquée par la naïveté, la spontanéité et le manque d'expérience (M. Campeau; 1975: 8). Poser Disraeli

comme archétype du documentaire photographique québécois réduit, pour Serge Allaire, «la complexité des conditions qui président à l'explosion de la photographie documentaire...» (p.5). En cela, l'auteur a raison de prôner ainsi une vision à la fois globale et plurielle des choses. Il aura tort par ailleurs, croyons-nous, d'imputer à Dessureault et à Jongué la conception monolithique d'une photographie essentiellement nationaliste qui ne nous apparaît pas pertinente quant aux textes cités par l'auteur.

S'il est exact que Dessureault écrit que le documentaire «s'inscrit dans le mouvement d'affirmation nationale qui imprimait sa marque à toute l'époque» (1988:67), il ajoute aussi que «les territoires à explorer sont légion» (1988:67) et relativise ainsi le paradigme nationaliste pour l'ouvrir à différentes mises en forme. De même Serge Jongué, qui parle d'un «renouveau culturel... multiforme» (1990:53) et qui insiste, sans négliger pour autant l'idéologie nationaliste, sur la diversité des pratiques photographiques d'alors (1990:53), suit précisément la démarche proposée par Serge Allaire qui, en l'occurrence, n'innove pas. Il n'en demeure pas moins, et voilà sans doute la grande qualité de son travail, qu'il a réussi à tracer le portrait d'une pratique documentaire par ailleurs non pas québécoise, mais bel et bien, et spécifiquement, d'origine montréalaise.

Serge Allaire fustige donc la dimension nationaliste qui n'a pas l'évidence que lui prêtent les discours (p.7) ce qui, on l'on vu, mérite quelques nuances. Le parcours de l'auteur est, à cet égard, éloquent. En début de texte, il oppose carrément le nationalisme monolithique à «l'enchevêtrement des forces sociales en présence» (p.4); plus loin, même vocabulaire où la question nationale dominante «s'enchevêtre dans l'ensemble des forces en présence» (p.7), alors que quelques lignes plus tard, ce sont ces mêmes forces, sous forme d'engagements divers, qui seront «enchevêtrées à la question nationale» (p.8). D'une certaine manière, Allaire s'avère plus radical que Dessureault qui se contentait de parler «d'inscription» du nationalisme, plutôt que «d'enchevêtrement».

Le trajet même proposé par l'écriture d'Allaire indique que le nationalisme et la pratique documentaire des années soixante et soixante-dix sont liés. Loin «d'hypostasier» cette relation, Dessureault et Jongué la relativisent également; leur approche sera cependant plus générale. À cet égard, Allaire sera plus précis, ciblant davantage, au cours des années soixante-dix, une pratique montréalaise et un seul thème: la ville. En ce sens et pour cette raison, parler d'école, à la façon de Serge Jongué, nous apparaît plus pertinent.

Quant à la tradition, Dessureault, faute de mieux, la situe du côté

des Américains (1988:67) et Jongué, plutôt chez les Européens, surtout Français (1990:43). Personne, et voilà peut-être une erreur commune, ne pense à une tradition locale qui remonterait avant 1950, par exemple chez un Pierre Gustave Joly de Lotbinière qui, dès 1839, photographiait l'Égypte pour l'éditeur parisien Lerebours, ou encore chez Napoléon-Alexandre Comeau qui, en 1898, publiait une vingtaine de photographies documentaires sur le Labrador et Anticosti. S'il y a une tradition documentaire, elle appartient à l'histoire de la photographie occidentale que l'on a peu interrogée ici; quant à sa partie québécoise, elle remonte aux origines même de l'apparition publique de la photographie, en 1839.

Lorsque Serge Allaire cherche à pluraliser la pratique photographique montréalaise, il a pleinement raison de le faire et y réussit assez bien. Toutefois, son texte aurait dû s'intituler autrement. Par exemple: «Une pratique documentaire à Montréal? Quelle pratique? Quel documentaire?», plutôt que le titre proposé qui fait référence à une éventuelle tradition québécoise dont on ne retrouve pas l'écho espéré au sein du texte. Il aurait fallu alors traiter des pratiques dites régionales, remonter le cours du temps un peu plus avant, et inclure notamment l'apport fondamental, pour la décennie traitée, du *Magazine Ovo* au sein même de cette pratique et de cette

tradition documentaires, et où, par ailleurs, nombre de réponses aux questions posées se retrouvent pour quiconque se donne la peine de chercher.

Entendu comme une présentation de l'école documentaire montréalaise des années soixante-dix, le texte de Serge Allaire s'enrichit soudainement de grandes qualités qui, sous d'autres prétentions, s'estompent quelque peu. Ainsi, l'école montréalaise des années soixante-dix apparaît finalement sous un jour jusqu'ici jamais dévoilé sous une forme synthétique. L'apport de l'auteur est à cet égard exemplaire; non pour avoir dénoncé de présumés excès chez certains confrères, mais bien plutôt pour avoir analysé de plus près une pluralité de pratiques dont d'autres avaient déjà entrevu les généralités. En ce sens, Allaire poursuit un travail déjà entamé. Il le fait en considérant le multiple sous le global déjà débroussaillé par d'autres (Dessureault, 1988; Jongué, 1990), un multiple par ailleurs ciblé dont Montréal sera la terre d'élection, à titre de ville. Sous cette rubrique, sa «dimension nord-américaine» (p.11), sa «trame urbaine» (p.11), «comme lieu d'investigation» (p.12), son apparition en «filigrane» (p.11), Allaire trace le portrait d'un moment photographique.

L'école documentaire montréalaise trouve ainsi son identité et fait montre d'un éclectisme sans doute étonnant pour qui se faisait une vision

monolithique caricaturée par le qualificatif *misérabilisme* souvent utilisé par certains détracteurs du documentaire. Au contraire, ce que nous propose Serge Allaire dans sa lecture de l'école montréalaise (p.8-13) démontre une grande diversité de pratiques; voilà la qualité principale de sa proposition par ailleurs appuyée de plusieurs photographies.

Dans ce contexte, Allaire a réussi à faire éclater un cadre à l'intérieur duquel la question du documentaire a déjà été formulée. Ainsi réussit-il à présenter une pratique documentaire comme lieu de tensions et de visions concurrentes (p.13).

Ce qu'il aura moins bien réussi toutefois, c'est de vouloir forcer l'identification de la pratique montréalaise des années soixante-dix à une éventuelle tradition documentaire québécoise dans son ensemble. Sous cette prétention, le travail de l'historien ne nous apparaît pas pertinent et succombe *ipso facto* au réductionnisme - sans parler d'impérialisme culturel - qu'il cherche à éviter par ailleurs.

Aucun des auteurs cités ne semble avoir songé à considérer l'effervescence du documentaire photographique québécois au cours des années soixante-dix en relation avec la question moderne; pourtant, ce qu'Allaire nous décrit, c'est un passage vers la modernité. Il est acquis que les années cinquante sont celles de l'avènement d'une photographie moderne en

Occident. Dans cette optique, les années soixante et soixante-dix seraient l'aboutissement de cette modernité, où des auteurs s'affichent comme sujets, en rupture avec une tradition monopolisée par les pouvoirs étatiques ou médiatiques, en attente de l'éclatement de toute structure prototypique, soit l'ère postmoderne.

Si l'on doit absolument satisfaire l'intelligibilité quant à la mise en place de paradigmes historiques, mieux vaut choisir des cadres de très grandes dimensions, ce qui permet d'y situer autant d'éléments qu'on y voudra, sans y voir quelque vérité que ce soit, sauf celle d'un regard, par ailleurs éphémère.

JEAN LAUZON

Étudiant au doctorat en sémiologie
Université du Québec à Montréal