

Une « saison photo » au MNBAQ
Quelle photographie au musée ?
“Photo Season” at the MNBAQ
What Photography for the Museum?

Pierre Dessureault

Number 100, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78501ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dessureault, P. (2015). Une « saison photo » au MNBAQ : quelle photographie au musée ? / “Photo Season” at the MNBAQ: What Photography for the Museum? *Ciel variable*, (100), 54–61.

UNE « SAISON PHOTO » AU MNBAQ

Quelle photographie au musée ?

PIERRE DESSUREAULT

La querelle qui s'est développée, au cours du XIX^e siècle, entre peinture et photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions respectives, nous paraît aujourd'hui abstraite et confuse¹.

Est-ce à dire que cet énoncé de Walter Benjamin, datant des années 1930, clôt définitivement le débat et que dorénavant la photographie trouve naturellement sa place dans les musées ? C'est cette question que soulève la « Saison photo » présentement en cours au Musée national des beaux-arts du Québec, laquelle propose trois expositions aussi disparates que le reportage réalisé au Québec en 1950 par la photojournaliste américaine Lida Moser, qu'une sélection de photographies de personnalités en vue réalisées par la vedette rock Bryan Adams et qu'un ensemble d'œuvres tirées de la collection du Musée.

Moser. À l'été 1950, le magazine *Vogue* commande à la photographe new-yorkaise Lida Moser² un reportage sur le Canada³. Dès son arrivée à Montréal, elle rencontre Paul Gouin, conseiller culturel du premier ministre Duplessis, qui l'introduit dans les milieux culturels montréalais et l'invite à l'accompagner dans une tournée qui les mènera à Québec, à l'île d'Orléans, dans Charlevoix, en Gaspésie et dans le Bas-Saint-Laurent en compagnie de l'écrivain Félix-Antoine Savard et de l'ethnologue Luc Lacourcière.

Le reportage de Moser se présente selon les canons du genre : une trentaine de photographies réparties sur six pages sont accompagnées de courts textes qui s'attachent à une vision impressionniste et convenue du Canada. La moitié des photographies retenues par les rédacteurs portent sur le Québec et l'essentiel du sujet est constitué de portraits de personnalités canadiennes auxquels se greffent quelques vues du Nouveau-Brunswick et du Québec ainsi que quelques traces d'urbanité entrevues à Toronto et à Hull. Bien que produit selon les règles de l'art, le reportage de Moser ne se démarque, ni par sa forme, ni par sa démarche, de la production de l'époque.

Une tout autre approche est adoptée en 1975 pour la publication d'un vaste ensemble de photographies de Moser dans *Perspectives*⁴, le supplément illustré inséré dans les principaux quotidiens du Québec. Cette reformulation fait la part belle à la photographie et s'attache à l'éventail complet des images réalisées lors du périple québécois de la photographe. Qu'il s'agisse de vues urbaines de Québec et Montréal, d'un aperçu de la culture

“PHOTO SEASON” AT THE MNBAQ

What Photography for the Museum?

The nineteenth-century dispute over the relative artistic merits of painting and photography seems misguided and confused today.¹

Does Walter Benjamin's statement, dating from the 1930s, put a final stop to the debate over whether photography naturally belongs in museums? This is the question raised by the “photo season” currently underway at the Musée national des beaux-arts du Québec, which features three widely disparate exhibitions: a series of pictures of the province taken by American photojournalist Lida Moser in 1950, a selection of photographs of celebrities by rock star Bryan Adams, and a group of works drawn from the museum's collection.

Moser. In the summer of 1950, *Vogue* commissioned New York photographer Lida Moser² to produce a report on Canada.³ When she arrived in Montreal, she met Paul Gouin, cultural advisor to Premier Duplessis, who introduced her to the city's cultural communities and acted as her tour guide; they travelled to Quebec City and île d'Orléans, the Charlevoix region, the Gaspé, and the Lower St. Lawrence in the company of writer Félix-Antoine Savard and ethnologist Luc Lacourcière.

Moser's photo essay was presented according to the canons of the genre: thirty photographs on six pages were accompanied by short texts that gave an impressionistic and conventional vision of Canada. Only half of the photographs chosen by the editors were taken in Quebec, and essentially the piece involved portraits of Canadian figures along with a few views of New Brunswick and Quebec, along with a few traces of urban life shot in Toronto and Hull. Produced within the rules of art, Moser's report stood out neither for its form nor for its approach to production at the time.

A completely different approach was used in 1975, when a large number of Moser's photographs were published in *Perspectives*,⁴



Lida Moser
Vue des îles du Bic, 1950
 BAnQ (P72851D1P1615)



Bryan Adams
Amy Winehouse, Musique, 2007



Nicolas Baier
Sas, 2005, 2008-2010
 impression jet d'encre /
 inkjet print
 290 × 137 cm
 photo: Idra Labrie, MNBAQ

populaire ou de portraits de personnalités, pour Pierre Gascon, le rédacteur en chef du magazine, le tout peint une fresque complexe d'un passé encore récent. Sa construction de cette nouvelle présentation procède d'une vision façonnée de l'intérieur qui met en lumière sa propre familiarité avec le sujet. Les quelques textes d'accompagnement se bornent à circonstancier les images ou à identifier les volets du reportage.

En 1978, un ensemble de tirages est exposé au Musée McCord, puis, en 1982, paraît *Québec à l'été 1950*⁵, un ouvrage regroupant les photographies de Moser et un texte de l'écrivain Roch Carrier. Nous nous trouvons ici devant un fort livre qui, comme son titre l'indique, constitue un document sur un temps révolu. La narration de Carrier – qui jamais ne fait allusion aux images reproduites – égrène ses souvenirs de l'époque. Bien que les photographies, agencées en suites thématiques et la plupart du temps recadrées pour créer un rythme propre au livre, aient été choisies pour leur qualité tant documentaire que photographique, le récit visuel qu'elles composent ne s'écarte jamais de la description d'un temps et d'une culture marqués par le poids de la tradition.

Le déplacement vers le musée propose une nouvelle lecture des photographies en créant un espace de réception qui les réinvente en les inscrivant dans une continuité qui est non plus celle du récit du magazine ou du livre, mais celle du parcours de l'exposition. La commissaire a choisi, comme fil conducteur, de reconstituer le périple de Moser au Québec. Pour ce faire, elle est retournée au matériel d'origine du reportage : les négatifs et les tirages conservés à Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Des quelque 1700 photographies réalisées, elle en a retenu près de 200, auxquelles elle a joint pages de magazines, numérisations des reportages publiés, correspondance et planches-contacts. Ces ressources contextuelles redonnent aux images l'épaisseur que le

the illustrated supplement inserted in Quebec's main dailies. This reformulation prominently featured the photographs, offering a complete range of the images made during Moser's trip through Quebec: urban views of Quebec City and Montreal, an overview of popular culture, and portraits of celebrities that, in the view of Pierre Gascon, the magazine's editor-in-chief, painted a complex portrait of a still-recent past. This new presentation resulted from Gascon's multifaceted vision from within and familiarity with the subject. The few accompanying texts were limited to providing details on the images or identifying aspects of the photo essay.

In 1978, a group of Moser's prints was displayed at the McCord Museum, and in 1982 the book *Québec à l'été 1950*⁵ was published, combining her photographs and an essay by writer Roch Carrier. It is a strong book that, as its title indicates, documents a bygone time. Carrier's narrative – which never alludes to the images reproduced – is permeated with his memories of the period. Although the photographs, arranged in thematic series and most reframed to create a rhythm specific to the book, were chosen as much for their documentary as their photographic quality, the visual story that they tell never wavers from a description of a time and culture weighed down by tradition.

The shift toward the museum offers a fresh reading of the photographs by creating a new space for reception that reinvents them by placing them within a context that is not a magazine story or a book but a path through an exhibition. The curator re-created Moser's trip through Quebec. To do this, she returned to the original material behind the photo essay: the negatives and prints conserved at the Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Of the some 1,700 photographs made, she chose almost two hundred, with which she associated pages from magazines, digital versions of published stories, correspondence, and contact sheets. These

passage du temps a accumulé à leur surface, forte de leur contenu, de la manière de la photographe et des usages du temps, tout autant que des pratiques culturelles et des schémas interprétatifs qui se sont succédé et ont jeté des éclairages ponctuels sur leur sens premier.

La plupart des tirages retenus ont été produits par Moser entre 1950 et 1994, à l'exception de 59 d'entre eux, qui ont été réalisés pour l'exposition à partir des négatifs originaux. Il fait partie de ce type de recontextualisation d'archives de tirer des épreuves de négatifs offrant une qualité visuelle exceptionnelle qui avaient jusque-là été laissés pour compte. Car la photographie, objet infiniment reproductible, met à mal la notion chère à l'histoire de l'art voulant que seul l'auteur soit apte à déterminer le rendu définitif du tirage. Par ailleurs, comme tous les artefacts, les tirages photographiques possèdent une histoire et il aurait été plus conforme à la méthodologie actuelle que le Musée indique, pour chaque photographie, s'il s'agit d'un tirage d'époque ou contemporain, plutôt que de se contenter d'une notice générale en début d'exposition.

La reconstitution du parcours de la photographe qui charpente l'exposition fait ressortir la présence et le rôle de ses guides – ces personnes qui lui ont ouvert des portes – ont organisé des rencontres, l'ont dirigée vers des endroits typiques, par l'intermédiaire de portraits en situation qui laissent entrevoir leur influence sur

L'histoire de la photographie au Québec est un champ d'études où presque tout reste à faire.

la vision de Moser. Cela est manifeste dans la section consacrée aux conteurs et conteuses où l'on voit le travail de collecte de Lacourrière au moyen de portraits de quelques-uns de ses informateurs, accompagnés d'enregistrements réalisés sur le terrain. Cette section nous en apprend finalement plus sur les méthodes de l'ethnologue que sur la démarche de la photojournaliste, dont les portraits paraissent ici accessoires.

L'exposition accumule les documents et peint – tout comme les reportages et le livre – un portrait détaillé du périple de la photojournaliste au Québec, mais noie les trop rares photographies exemplaires d'un vocabulaire photographique fort dans une fresque sociale qui multiplie les images de qualité moyenne donnant la vedette à l'anecdote et au pittoresque facile.

Adams. Parallèlement à sa carrière de chanteur, Bryan Adams⁶ réalise des portraits « d'acteurs, de mannequins et de vedettes⁷ » pour le compte des magazines *Vogue*, *Harper's Bazaar* et *Elle*. Alors qu'à l'époque où travaillait Moser le photojournalisme s'attachait à des sujets d'intérêt général et à rendre compte de l'actualité, les illustrés d'aujourd'hui s'intéressent en priorité à la vie des gens riches et célèbres. Il s'agit de vendre un produit : la notoriété basée sur la visibilité de personnalités qui se disputent la une des publications spécialisées grâce à leur image, que taille sur mesure le portrait photographique.

Pour ce faire, Adams déploie un luxe de moyens : studio manifestement bien équipé, assistants, stylistes et maquilleurs qui œuvrent en coulisse à la préparation des modèles. À cette

contextual resources returned to the images the depth that the passage of time had accumulated on their surface, with the strength of their content, the photographer's style, and the customs of the time, as much as the cultural practices and interpretive diagrams that have succeeded them and shed a little light on their original meaning.

Most of the prints chosen were produced by Moser between 1950 and 1994, except for fifty-nine that were made for the exhibition from the original negatives. It is in keeping with this type of archival recontextualization to make prints from negatives of exceptional visual quality that have up to now been left in obscurity. On the one hand, the photograph, an infinitely reproducible object, belies the notion, dear to art history, that only the creator is able to determine the definitive rendering of the print. On the other hand, like all artefacts, photographic prints have a history, and current methodology would have been better served if the museum had indicated for each photograph whether it is a period or contemporary print rather than simply putting a general notice at the beginning of the exhibition.

The reconstruction of the photographer's path that forms the framework for the exhibition brings out the presence and the role of her guides – who opened doors, organized encounters, and directed her toward typical sites – through portraits taken on site that allow us to glimpse their influence on Moser's vision. This is obvious in the section devoted to storytellers, in which we see Lacourrière's work of collecting through portraits of some of his informers accompanied by recordings made in the field. In the end, this section teaches us more about the ethnologist's methods than about the photojournalist's approach, as her portraits here seem incidental.

The exhibition brings together documents and paints – as do the stories and the book – a detailed portrait of the photojournalist's trip through Quebec but buries the too-rare photographs exemplary of a strong photographic vocabulary in a social fresco with a flood of average-quality images that give the starring role to anecdotes and facile quaintness.

Adams. In parallel with his career as a singer, Bryan Adams⁶ makes portraits of “actors, models, and celebrities”⁷ for *Vogue*, *Harper's Bazaar*, and *Elle*. At the time when Moser was working, photojournalism was involved with subjects of general interest and showing current events, but today's illustrated magazines place the priority on the rich and famous. The idea is to sell a product: fame based on the visibility for figures who vie to appear on the covers of specialized publications in images tailor-made by photographic portraits. To produce his images, Adams has every means at his disposal: an obviously well-equipped studio, assistants, stylists, and makeup artists working backstage to prepare the models. To this mobilization of resources is added the irreproachable quality of the work: careful compositions, seductive tones, harmonious colours, clinical precision, and flattering lighting to highlight the merchandise being offered for sale.

As far back as 1859, Baudelaire, in his review of that year's Salon,⁸ denounced the perversion of photography as industry and the photograph as a market object ruled solely by supply and demand, whose function could be summarized as reinforcing the narcissism of the rising bourgeoisie and sanctifying its position on



Lida Moser
*La famille du conteur Pierre Pilote,
 aux Éboulements, 1950*
 BAnQ (P728S1D1P0508)

*Les toitures du Château Frontenac,
 à Québec, 1950*
 BAnQ (P728S1DQ01P50)

*Travailleurs sur le quai lors du chargement
 de billots de bois sur une goélette,
 à Saint-Joseph-de-la-Rive, 1950*
 BAnQ (P728S1D1P0409)

*Pêcheurs chargeant la morue fraîche
 sur la grève, à Percé, 1950*
 BAnQ (P728S1D1P1401)

mobilisation s'ajoute la qualité irréprochable du travail : compositions rigoureuses, tons séduisants, couleurs harmonieuses, précision clinique et éclairages flatteurs mettent en valeur la marchandise qui s'offre à la vente.

Déjà Baudelaire, dans son compte rendu du Salon de 1859⁸, dénonçait cette perversion de la photographie, devenue industrie et objet de marché régis par la seule loi de l'offre et de la demande et dont la fonction se résumait à conforter le narcissisme de la bourgeoisie montante et à consacrer sa position dans l'échelle sociale. Les magazines illustrés à grand tirage ont aujourd'hui remplacé les vitrines des grands studios du XIX^e siècle dans la promotion du culte de la visibilité. Quoiqu'en disent les commissaires de l'exposition, pour qui Adams « révèle dans ses photographies la personnalité et la sensibilité à fleur de peau de ses modèles », ces images restent à fleur de visibilité et se contentent de nous en mettre plein la vue. Celles-ci se présentent dans le brouhaha médiatique comme purs objets de plaisir et de spectacle, la norme pour les évaluer se résumant à la jouissance dans l'instant de leur consommation. Même au musée, les photographies d'Adams demeurent une marchandise dans la foire aux images dont le seul but est de fabriquer la notoriété des vedettes de l'heure et de la pérenniser à coups de répétitions, la célébrité du fabricant d'images garantissant la notoriété des modèles. Est-ce bien le rôle du musée de se poser en courroie de transmission dans la fabrication des images, aussi luxueuses soient-elles, et de se soumettre au culte de l'accroche ?

Une autre série intitulée *Wounded – The Legacy of War*⁹ occupe un espace clos au fond de la salle d'exposition. Au dire des commissaires, dans ces images « Adams cherche à révéler la détermination et l'engagement exceptionnels de soldats britanniques, hommes et femmes, dont la vie a été bouleversée par de graves blessures subies en Irak, en Afghanistan ou pendant l'entraînement militaire ». Ces tirages noir et blanc surdimensionnés montrent ces mutilés de guerre posant sous le feu des projecteurs dans le *no man's land* du studio. Ce vocabulaire visuel théâtral, dans lequel les contrastes des images ont été estompés pour ne retenir qu'une gamme restreinte de gris, qui viennent dénaturer les chairs en n'en conservant que les contours, donne la vedette aux membres mutilés, aux visages défigurés, aux corps cousus de cicatrices, réduisant les soldats à de simples figurants sans autre individualité qu'un nom, un âge et la guerre où ils ont été blessés.

Cette absence de repères renforce l'effet de facticité des images qui, désespérément, appellent un contexte autre que celui de l'objet esthétisé par la prise de vues. C'est ce que propose le livre, dans lequel les récits des soldats fournissent au regard que nous portons sur les images le poids d'une certaine réalité personnelle. C'est la parole de ces soldats, et non l'image magnifiée de leurs blessures, qui donne corps à leur souffrance et révèle leur courage.

Incarnations. La trentaine d'œuvres photographiques que regroupe *Incarnations*¹⁰ prend le contre-pied de « la culture de la surface » alimentée par « l'industrie de la mode et de la publicité [qui] exploite ce penchant collectif pour la fuite, en vendant l'illusion de la jeunesse éternelle ». Nous sommes ici devant l'anti-Bryan Adams : simple coïncidence ou volonté du Musée de faire contrepoids en offrant une autre perspective sur le corps ?

L'un des fils conducteurs de l'exposition est l'autportrait qui,

the social scale. Today, mass-circulation illustrated magazines have replaced the showcases of the great nineteenth-century studios in promoting the cult of visibility.

Despite the curators' statement that Adams "captures the personality and highly charged sensibility of his subjects" in his photographs, these images are highly visible and fulfil their mission simply by being placed in full view. They are presented in the media maelstrom as pure objects of pleasure and spectacle, and the standard for evaluating them is summarized in the momentary enjoyment of consuming them.

Even in the museum, Adams's photographs remain merchandise in the image market, as their only goal is to manufacture renown for the stars of the moment and perpetuate that renown through repetition. The celebrity of the maker of the images guarantees the models' fame. Is it really the role of the museum to be a cog in the image-making wheel, as luxurious as those images are, and to join the cult of the catchphrase?

Another series, *Wounded – The Legacy of War*⁹ occupies a closed space at the back of the exhibition gallery. In these images, according to the curators, "[Adams's] images pay stunning tribute to the dignity and courage of these [British soldiers] seared in their flesh by battles [in Iraq or Afghanistan] that will forever remain graven

. . . the grouping of these three exhibitions in a season with photography as a theme raises a series of questions, the main one seeming to be the museum's desire to inscribe photography in an international perspective by giving Moser and Adams starring roles.

on our memories." In the over-sized black-and-white photographs, people mutilated by war pose under bright lights in the no-man's-land of the studio. This theatrical vocabulary, in which the contrasts in the images have been faded to a narrow range of greys that denaturalize flesh and preserve only its contours, highlight maimed limbs, disfigured faces, and bodies with stitched scars, reducing the soldiers to supporting players without any individuality but a name, an age, and the war in which he or she was wounded.

This absence of reference points reinforces the effect of artificiality for images that desperately call for a context other than that of object aestheticized by photography. This context is offered in Adams's book of the same name, in which the soldiers' stories add the weight of a personal reality to the pictures. It is the words of these soldiers, and not the magnified images of their injuries, that give substance to their suffering and reveal their courage.

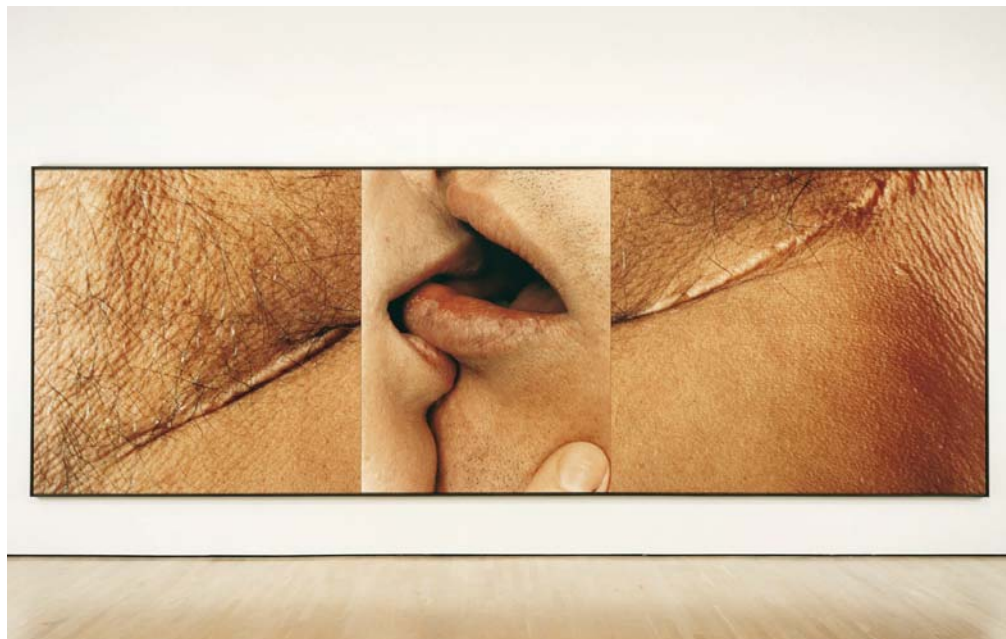
Incarnations. The thirty photographs brought together in *Incarnations*¹⁰ form a counterweight to the "cult of appearances" fed by what the curators describe as the fashion and advertising industry, which exploits society's penchant for escape by feeding the illusion of eternal youth. Here we have the anti-Bryan Adams: is it simply coincidence or the museum's desire to offer a different perspective on the body?



Bryan Adams
Lindsay Lohan, New York, 2007
Sir Ben Kingsley, Londres, 2010

Autoportrait, Londres, 2011
Marine Joe Townsend, Londres, 2011





Geneviève Cadieux
La Fêlure, au cœur des corps, 1990
 épreuves chromogènes sur bois /
 chromogenic prints on wood
 225 × 659 cm
 permission de / courtesy of Galerie René Blouin
 photo: Patrick Altman, MNBAQ

contrairement à l'égoportrait qui s'attache à l'ici et maintenant de l'individu, explore la présence au monde de son auteur, tels que ces portraits de Corine Lemieux dans son atelier ou de Raymonde April qui saisit au vol un instant d'intimité avec sa mère, de Michel Campeau qui fait la fête à sa silhouette se découpant sur le foisonnement de la végétation ou de Paul Lacroix dont l'ombre portée sur des rochers confronte la minéralité à l'évanescence. Ou encore d'autres, comme Milutin Gubash et Evergon, qui se mettent en scène avec leurs proches pour explorer les liens qui les unissent et révéler des airs de famille.

Andrea Szilasi, Éliane Excoffier et Irene F. Whittome prêtent leur corps à des mises en scène dans des actions pensées pour la caméra qui en recueillera la trace. Le travail de Szilasi explore de plus le matériau photographique, qu'elle découpe et tisse, mêlant les temporalités et superposant à sa performance son intervention sur la matière. Le travail sur l'image est aussi présent dans *La Fêlure, au cœur des corps* de Geneviève Cadieux, dans laquelle la coupure effectuée dans le gros plan d'une cicatrice s'ouvre sur des lèvres jointes en un baiser et génère une métaphore visuelle. Pour sa part, Roberto Pellegrinuzzi survole et scrute des visages comme un territoire qu'il explore en une multitude de fragments que, par la suite, il recompose à la manière d'un entomologiste dans des constructions monumentales qui magnifient la matérialité du visage.

Si l'exposition fait la part belle à des corps ordinaires, les images de Donigan Cumming et de Chih-Chien Wang nous touchent particulièrement. Les hommes dont les corps hors norme sont mis en scène par Cumming viennent dire en chœur le deuil et clore un long cycle de travaux dans lequel le photographe a repoussé les frontières du bon goût et bousculé nombre de conventions. Les deux photographies de Wang sont en quelque sorte des fragments du quotidien produits d'une épure du regard unique de leur auteur : le torse zébré de marques rouges et le pilon de poulet, qui tous deux se découpent sur un fond blanc et lisse, disent, dans leur minimalisme, un instant où se côtoient fragilité et trivialité.

One of the exhibition's themes is the self-portrait, which, unlike the "selfie" that is involved with the individual's here and now, explores the presence of its creator's world: Corine Lemieux poses in her studio, Raymonde April catches on the fly a moment of intimacy with her mother, Michel Campeau celebrates his silhouette by casting it against luxuriant vegetation, and Paul Lacroix's shadow cast on rocks confronts minerality with evanescence. Other artists, such as Milutin Gubash and Evergon, stage themselves with their loved ones to explore the links that unite them and reveal the similarities of family.

Andrea Szilasi, Éliane Excoffier, and Irene F. Whittome lend their bodies to settings in actions conceived for the camera, which gathers their traces. Szilasi's work also explores photographic material, which she cuts out and interweaves, mingling temporalities and superimposing on her performance her intervention in the material. Such work on the image is also in evidence in Geneviève Cadieux's *La fêlure au cœur des corps*, in which the caesura formed in a close-up of a scar opens to lips joined in a kiss, creating a visual metaphor. Roberto Pellegrinuzzi looks at and scrutinizes faces as a territory that he explores as a multitude of fragments, which he then recomposes as an entomologist might in monumental constructions that magnify the materiality of the face.

Although the exhibition features ordinary bodies, the images by Donigan Cumming and Chih-Chien Wang are particularly touching. The men whose unusual bodies are staged by Cumming form a chorus of mourning and end a long cycle of works in which the photographer pushed back the boundaries of good taste and upset a number of conventions. Wang's two photographs offer fragments of everyday life produced by an outline of their creator's unique gaze: the torso striped with red marks and the chicken drumstick, both standing out against a shiny white background, bespeak, in their minimalism, a moment in which fragility and triviality come together.

These images are grouped around a theme that casts a wide net that, although it is not striking for its originality, inscribes the works

Ces images, regroupées autour d'un thème qui permet de rattacher large à défaut de frapper par sa nouveauté, inscrivent les œuvres présentées dans un double contexte : celui de la collection qui est en quelque sorte le cœur du musée, dont la mission est de conserver, d'interpréter et de communiquer un savoir sur l'art, et celui, plus général, de la production québécoise actuelle en photographie. À cet égard, l'exposition valide et met en valeur une grande variété de travaux qui reflètent la diversité et la richesse des approches actuelles du médium. À quand d'autres expositions qui viendront mettre en lumière la vitalité de la photographie québécoise ?

En conclusion, le regroupement de ces trois expositions en une saison ayant la photographie pour thème suscite une série de questions, dont la principale est liée au désir apparent qu'a le Musée d'inscrire cet art dans une perspective internationale en donnant la vedette à Moser et Adams. Ce désir demeure pertinent, mais les points de référence choisis laissent songeur, car leur place dans un musée d'art, sous la forme où ils nous sont présentés, ne paraît pas concluante. La question de la mise en valeur de fonds d'archives photographiques est aujourd'hui cruciale, et le musée joue un rôle de premier plan dans cette entreprise. Il existe quantité de fonds publics et privés qui n'attendent qu'on s'y intéresse. À cet égard, l'histoire de la photographie au Québec est un champ d'études où presque tout reste à faire.

S'il est louable de proposer des mises en situation de pratiques actuelles et de nouvelles lectures des productions culturelles du passé selon de nouveaux paramètres et ainsi ouvrir de nouveaux espaces de réception aux images, tous ces produits ne sont pas d'égale valeur et n'ont pas la même pertinence quant à leur utilisation du vocabulaire photographique. Il sera toujours difficile de faire la part entre l'intérêt patrimonial des documents, qui est affaire d'archives et de musées consacrés à l'histoire et aux faits sociaux, et leur portée sur le plan de l'histoire du médium et de ses qualités propres, qui appartient au musée d'art.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues et d'articles sur la photographie actuelle. Il a dirigé l'ouvrage *Nordicité*, publié en 2010 aux Éditions J'ai vu et regroupant un ensemble de photographies d'artistes québécois, canadiens et d'Europe du Nord et d'essais de spécialistes de l'histoire de l'art et des sciences humaines.

1 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Sur la photographie*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2012, p. 173. 2 1950. *Le Québec de la photojournaliste américaine Lida Moser*, exposition produite par le Musée national des beaux-arts du Québec et présentée au MNBAQ du 19 février au 10 mai 2015. Commissaire : Anne-Marie Bouchard. 3 « Canada: The Enticing Neighbor with a Faintly Foreign Air. Photographed by Lida Moser », *Vogue* (éd. américaine), 15 mai 1951, p. 70-75. 4 Bee MacGuire, « En ces temps-là... Le Québec d'il y a 25 ans vu par une photographe new-yorkaise », *Perspectives*, vol. 17, n° 52 (27 décembre 1975). 5 Roch Carrier et Lida Moser, *Québec à l'été 1950*, Montréal, Libre Expression, 1982. 6 Bryan Adams s'expose, exposition organisée par Crossover (Hambourg) et présentée au MNBAQ du 19 février au 14 juin 2015. Commissaires : Anke Degenhard et Mat Humphrey. Voir aussi Bryan Adams, *Exposed*, Göttingen, Steidl, 2013, 304 p., ill. 7 Les citations dans cette section proviennent du site suivant : www.mnbaq.org/exposition/bryan-adams-s-expose-1224. 8 Charles Baudelaire, « Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859 », dans Michel Frizot et Françoise Ducrot (dir.), *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, 1987, p. 27-34. 9 Bryan Adams, *Wounded – The Legacy of War*, Göttingen, Steidl, 2013, 304 p., ill. 10 *Incarnations. Photographies de la collection du MNBAQ de 1990 à aujourd'hui*, exposition organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec et présentée au MNBAQ du 19 février au 10 mai 2015. Commissaire : Maude Lévesque.

presented in a double context: that of the collection, which is in a way the heart of the museum, whose mission is to conserve, interpret, and communicate knowledge about art, and that of more general knowledge of current Quebec photographic production. In this regard, the exhibition validates and highlights a wide variety of works that reflect the diversity and richness of contemporary approaches to the medium. When will other exhibitions attest to the vitality of Quebec photography?

In conclusion, the grouping of these three exhibitions in a season with photography as a theme raises a series of questions, the main one seeming to be the museum's desire to inscribe photography in an international perspective by giving Moser and Adams starring roles. This is a relevant idea, but the points of reference chosen raise concern, as their place in an art museum in the form in which they are presented does not seem convincing.

The question of drawing attention to photographic archives is crucial today, and the museum plays an important role in this undertaking. There are many public and private archives that are simply waiting to be discovered. In this regard, the history of photography in Quebec is a field of study that remains largely unexplored.

Although it is laudable to offer contextualizations of current practices and new readings of past cultural production within new parameters, and thus to open new spaces within which images can be received, these productions are not of equal value and do not have the same pertinence when it comes to their use of photographic vocabulary. It will always be difficult to take into consideration the interest in heritage documents, which is the bailiwick of archives and of museums devoted to history and social facts, and their influence at the level of the history of the medium and its specific qualities, which is in the realm of the art museum. *Translated by Käthe Roth*

Pierre Dessureault is a historian of photography and an independent curator. He has organized numerous exhibitions and published a large number of catalogues and articles on contemporary photography. He was the editor of *Nordicité* (Éditions J'ai vu, 2010), featuring photographs by Quebec, Canadian, and northern European artists and essays by experts in art history and the human sciences.

1 Walter Benjamin, "Work of Art in the Age of Reproducibility (Third Version)" [1939], trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott, in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938-1940* (Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 258. 2 1950: *Le Québec de la photojournaliste américaine Lida Moser*, exhibition produced by and presented at the Musée national des beaux-arts du Québec, February 19 to May 10, 2015. Curator: Anne-Marie Bouchard. 3 "Canada - The Enticing Neighbor with a Faintly Foreign Air. Photographed by Lida Moser," *Vogue* (U.S. edition), May 15, 1951: 70-75. 4 Bee MacGuire, "En ces temps-là... Le Québec d'il y a 25 ans vu par une photographe new-yorkaise," *Perspectives*, vol. 17, no. 52 (December 27, 1975). 5 Roch Carrier and Lida Moser, *Québec à l'été 1950* (Montreal: Libre Expression, 1982). 6 Bryan Adams *Exposed*, exhibition organized by Crossover, Hamburg, and presented at the Musée national des beaux-arts du Québec February 19 to June 14, 2015. Curators: Anke Degenhard and Mat Humphrey. See also Bryan Adams, *Exposed* (Göttingen: Steidl, 2013). 7 The quotations in this section are taken from www.mnbaq.org/en/exhibition/bryan-adams-exposed-1224. 8 Charles Baudelaire, "Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859," in Michel Frizot and Françoise Ducrot (eds.), *Du bon usage de la photographie* (Paris: Centre national de la photographie, 1987), 27-34. 9 Bryan Adams, *Wounded – The Legacy of War* (Göttingen: Steidl, 2013). 10 *Incarnations. Photographies de la collection du MNBAQ de 1990 à aujourd'hui*, exhibition organized by and presented at the Musée national des beaux-arts du Québec February 19 to May 10, 2015. Curator: Maude Lévesque.
