

Reproduction photographique et pratique de recherche : une catégorie de pensée ?

Didier Prioul

Référence :

PRIOUL, Didier, « Reproduction photographique et pratique de recherche : une catégorie de pensée ? », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 1, automne 2017, p. 3-16.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-1-2-Prioul.pdf>

Didier Prioul

Reproduction photographique et pratique de recherche : une catégorie de pensée ?

La raison pour laquelle j'ai utilisé les termes d'attestation et de témoin dans le résumé de la communication à l'origine de ce texte – « la reproduction photographique possède la force d'attestation de l'œuvre, de l'objet, du lieu représenté. On peut dire qu'elle est le témoin irréfutable de leur existence » –, vient d'une enquête menée par le Getty en 1986 et dont le rapport a été publié deux ans plus tard¹. Il s'agit de 18 entrevues réalisées auprès d'historiens et historiennes de l'art au sujet de leurs pratiques de recherche. Bien que le rapport fournisse la liste des 18 chercheurs dont les travaux nous sont bien connus – Enrico Castelnuovo, T.J. Clark, Ernst Gombrich, Kurt Forster, Rosalind Krauss, Donald Preziosi – et que celui-ci soit entièrement constitué d'extraits d'entrevues, la synthèse publiée n'est jamais nominative. Elle s'ouvre surtout sur la question qui va nous préoccuper : le rapport entre l'œuvre originale et ses reproductions. On ne s'étonne pas de lire que, si la reproduction joue un rôle essentiel dans la recherche, c'est le contact direct avec l'objet, le site et l'œuvre qui se doit d'être privilégié, indépendamment de toutes les contraintes qui l'accompagnent, depuis l'exigence de voyager jusqu'à l'installation nécessaire d'un appareillage (des échelles, un échafaudage) donnant un accès de proximité à un objet isolé en hauteur. De tout cela, un terme ressort pour qualifier la reproduction : celui de substitut.

For most of the scholars interviewed, original works of art are the starting point of art-historical research. Because art historians conduct much of their work at a distance from

the artifacts that they are considering, they often use reproductions as substitutes for works of art. These substitutes are usually photographs, reproductions, such as photographic prints, thirty-five millimeter slides, larger color transparencies, published illustrations [...]²

Quel que soit le dictionnaire choisi, les définitions se rejoignent toutes sur un point : un substitut est ce qui peut remplacer une personne ou une chose en jouant le même rôle. Parler de substitut pour qualifier une reproduction photographique, c'est accepter qu'il existe à la fois une continuité et une analogie entre l'objet et sa reproduction.

Revenir à l'attestation permet d'abord de mettre l'analogie à distance et, ensuite, de faire intervenir un terme d'une plus grande utilité pour la recherche : celui de document. La synthèse du Getty mentionne bien le document mais en lui réservant le statut habituel de la source primaire et du document textuel. Dans un premier temps et dans le contexte de la photographie documentaire, il nous faut examiner ce qu'est un document photographique, en tant que reproduction photographique d'un objet ou d'une œuvre. En quoi serait-il spécifique ? Et, pour rejoindre l'interrogation qui accompagne le titre de ce texte, peut-il être une « catégorie de pensée » en histoire de l'art ? Cela nous conduira, dans un deuxième temps, à examiner deux autres sortes de documents photographiques qui semblent avoir des traits communs avec la précédente, mais qui sont en fait des catégories distinctes : la photographie d'atelier et la photographie d'exposition.

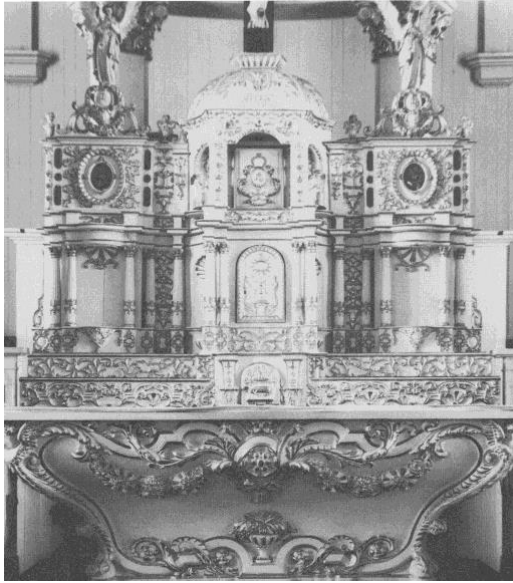
Un document textuel tire son existence de la rencontre d'un chercheur et d'une source; il se trouve construit par le regard que le chercheur lui porte. C'est également le cas du document photographique qui tire parfois son existence de la seule rencontre de l'objet et du chercheur, muni de son appareil photographique. Mais, il arrive bien plus souvent qu'un tiers se soit glissé entre l'objet et le chercheur, ce dernier travaillant alors avec un document photographique déjà construit et dont le regard qui l'a constitué n'est pas le sien mais celui du photographe. C'est de cette forme de document et de ses différentes reproductions, les plus courantes et les plus répandues, dont je voudrais parler.



Ill. 1 – Maître-autel et tabernacle de Paul Jourdain dit Labrosse.
(Source : René Villeneuve, *Le tabernacle de Paul Jourdain*, Ottawa,
Musée des beaux-arts du Canada, 1990, rabat intérieur.)

Nous savons bien que le document photographique, pour exister, fait appel à l'expertise du photographe et nécessite un appareil. Ce qui est moins évident lorsqu'on l'aborde sous l'angle de la substitution, c'est de se convaincre qu'il ne donne aucun accès à la nature de l'œuvre, mais uniquement à l'une de ses représentations. Pour le dire autrement, la reproduction photographique que nous qualifions de photographie documentaire est un autre objet qui a son propre codage. Afin d'en montrer les enjeux, j'ai retenu un objet qui a occupé plusieurs chercheurs en art du Québec durant les années 1980 et 1990 et dont les résultats semblent en avoir épuisé à la fois l'intérêt et la capacité de renouvellement : le maître-autel avec son tabernacle (ill. 1).

Cet objet du culte catholique qui appartient à la grande catégorie du mobilier liturgique a fait l'objet de nombreuses campagnes photographiques qui remontent à Gérard Morisset et à l'Inventaire des œuvres d'art (1937-1969), lequel a été suivi de l'Inventaire des biens culturels du Québec (1974-1983), puis des recherches des musées et des chercheurs eux-mêmes (ill. 2, 3, 4). Habituellement, on insiste surtout sur le fait que de telles reproductions photographiques séparent l'objet de son environnement immédiat – le tableau de son cadre, la fresque de son mur, la sculpture de sa niche – et, dans ce cas précis : le maître-autel du chœur dont il est une pièce de mobilier constitutive. C'est juste, mais je n'irai pas dans cette direction de la séparation et de la perte pour penser plutôt à l'inverse et regarder la reproduction photographique comme étant le résultat d'un processus de production. Il s'agit avant tout de réduire un ensemble à un objet unique afin de le rendre autonome et idéal pour le chercheur. C'est ce document photographique que le chercheur pose sur sa table de travail et qu'il étudie pour le transformer en texte.



III. 2 – *Maître-autel et tabernacle* de l'église de Saint-Onésime, Kamouraska.

(Source : Raymonde Gauthier, *Les tabernacles anciens du Québec des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1974, p. 76. Reproduction photographique d'après l'Inventaire des œuvres d'art du Québec.)



III. 3 – *Maître-autel et tabernacle* de l'église de Saint-Sulpice.

(Source : Joanne Chagnon, *Les chemins de la mémoire. Tome III : Biens mobiliers du Québec*, Québec, Commission des biens culturels du Québec, Les Publications du Québec, 1999, p. 89. Reproduction photographique d'après l'Inventaire des biens culturels du Québec.)



III. 4 – *Autel latéral* de Philippe Liébert, Maison des sœurs grises de Montréal.

(Source : John R. Porter, *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 1984, p. 211. Photographie de Jean-Guy Kérouac, Musée du Québec.)

Je reviens donc à l'une des questions de départ : en quoi ce document photographique serait-il spécifique ? Poser cette question, nous amène à convoquer les recherches d'Olivier Lugon qui a

réalisé un véritable travail de pionnier pour clarifier les enjeux du document et du documentaire en consacrant sa thèse au style documentaire entre 1920 et 1945³. Le point de départ, ce sont

les traits qui caractérisent les vrais documents, ceux des cartes d'identité et des catalogues de vente : netteté absolue du rendu, cadrages simplifiés, généralement frontaux et centrés sur le sujet, neutralité délibérée, absence de toute marque expressive et de tout contenu narratif, statisme⁴.

Ces traits formels ont imposé l'idée que l'objet était simplement enregistré par l'appareil photographique et rendu de manière neutre, comme si la représentation de l'objet coïncidait avec l'objet réel. Devant une telle photographie, le chercheur voit non seulement la photographie elle-même mais, en même temps, l'œuvre qu'elle montre. On croise ici la question de l'objectivité du document photographique et, avec elle, le problème de la transparence. C'est la thèse défendue par Kendall Walton sur la transparence du médium, opposant photographie et peinture :

Les objets causent leurs photographies et les expériences visuelles de l'observateur mécaniquement; ainsi, nous voyons ces objets à travers les photographies. En revanche, les objets causent les peintures non pas mécaniquement mais d'une manière plus « humaine », une manière qui implique l'artiste; ainsi, nous ne voyons pas à travers une peinture⁵.

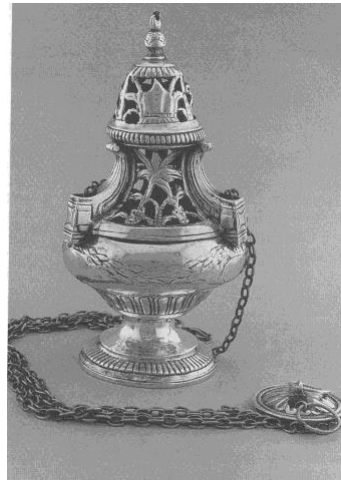
Jiri Benovsky discute la thèse de Walton dans son petit livre *Qu'est-ce qu'une photographie ?* pour lui objecter, avec raison, le fait que la part mécanique du processus est intimement liée à une activité humaine qu'il nomme DN, c'est-à-dire les décisions nécessaires du photographe : « le but final de la photographie n'est pas de dépeindre le monde de manière précise et factive, mais plutôt celui de nous faire voir le monde de la manière de laquelle le photographe souhaite nous le faire voir⁶. »

Une telle citation, qui peut s'entendre comme un truisme, évident de banalité, n'a pas du tout la même portée lorsque le photographe est recherché pour son expertise et son identité remplacée par un crédit photographique dans la publication. C'est en raison de sa pleine maîtrise du protocole de prise de vue qu'un photographe est engagé par une institution ou reçoit une commande pour photographier une œuvre ou un objet. Objets d'art, sculptures, éléments de mobilier liturgique sont ainsi codés selon des critères de précision et de clarté (ill. 5 et 6) : présentation frontale, cadrage serré, éclairage latéral à faible incidence, fond neutre pour les petits objets ou environnement non localisable dans le cas des tabernacles, demeurés *in situ* dans les édifices religieux, comme on l'a vu précédemment. Un tel document photographique n'atteste plus seulement la réalité de l'œuvre, il la désigne en s'y référant. Il n'est surtout pas centré sur l'effet de substitution dont nous parlions au départ mais repose sur un système de liaisons – non pas de continuité – qui renvoie le document photographique au monde réel, celui de l'œuvre et de l'objet. Par là et dans le cas des objets religieux, il participe efficacement au processus de leur

sélection à titre d'œuvres d'art; le document photographique montrant que leurs qualités esthétiques fonctionnent de manière autonome, hors de leur contexte de réalisation⁷.



III. 5 – François Sasseville, *Encensoir et navette*.
(Source : Gérard Morisset, *Les églises et le trésor de Lotbinière*, Québec, s. éd., 1953, fig. 25. Reproduction photographique d'après l'Inventaire des œuvres d'art du Québec.)



III. 6 – François Ranvozy, *Encensoir*.
(Source : René Villeneuve, *Les chemins de la mémoire. Tome III : Biens mobiliers du Québec*, Québec, Commission des biens culturels du Québec, Les Publications du Québec, 1999, p. 107. Photographie de Patrick Altman, Musée du Québec.)

Multiplié par ses reproductions, le document photographique fonctionne alors comme une catégorie de pensée à part entière. Le chercheur qui va inscrire l'œuvre dans ses structures discursives est alors tributaire de l'expertise du photographe et du code employé pour standardiser les objets. Je n'irai pas jusqu'à dire que l'histoire de l'art est d'abord l'histoire de la reproduction photographique de l'œuvre d'art, mais il faut quand même en tirer quelques constats sur le rôle décisif qu'elle joue dans la pratique de recherche. Ce n'est pas la distance entre le document photographique et l'objet réel qu'il faut interroger – une distance marquée par des œuvres que nous avons déjà vues, des œuvres que nous verrons peut-être plus tard, ou des œuvres que nous ne verrons jamais car inaccessibles ou disparues – mais, à l'inverse, une série d'effets qui ont pour dénominateur commun la notion de rapprochement. J'en ai retenu trois.



Ill. 7 – Montage en pleine page de reproductions photographiques de sept statuettes en plâtre et en bronze réalisées par Louis-Philippe Hébert entre 1887 et 1904.
 (Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 271. Photographies individuelles de Jean-Guy Kérouac et Patrick Altman (Musée du Québec); Christine Guest (Musée des beaux-arts de Montréal).)

Le premier, l'effet de proximité, correspond à la caractéristique fonctionnelle du document : il réduit l'écart en ramenant l'objet et l'œuvre à la surface de l'image, accentuant le regard esthétique du chercheur. Il permet ainsi de travailler sur le semblable plutôt que sur le différent tout en créant un effet de familiarité entre des objets (ill. 7). Le second découle du précédent, c'est l'effet du nombre qui permet d'établir des liens, de hiérarchiser les objets. Il ouvre la possibilité d'une approche rationnelle de l'objet et il a produit un nombre conséquent d'analyses formelles et iconographiques en histoire de l'art, comme la création de typologies en sculpture ancienne au Québec. Le troisième effet, l'effet de confirmation, s'appuie sur les deux précédents – proximité et nombre –, tout en profitant du contact direct du chercheur avec l'objet mais un contact souvent éloigné dans le temps, ancré dans l'ordre du souvenir. Si le document photographique facilite les comparaisons et les liaisons, il comporte aussi le risque de créer cet effet de confirmation, transformant une intuition de recherche en conviction, basée sur la technique de représentation de l'objet. Il peut ainsi affaiblir l'attention d'un chercheur en quête de finalités qui verrait alors l'avenir dans le passé, afin de tracer des continuités selon une force qui serait immanente à l'œuvre d'art. La reproduction photographique est donc bien plus qu'un

moment de l'œuvre. Elle est tout autant une catégorie de pensée ayant son autonomie qu'un mode sous lequel s'accomplit l'histoire de l'art.

À cette première question posée par la reproduction de l'œuvre unique, je voudrais maintenant examiner celle de l'œuvre mise en situation d'exposition, d'abord par l'artiste lui-même dans son atelier, puis par le musée et son commissaire. Nous avons alors affaire à deux genres de reproductions photographiques très différents, de plus en plus présents dans la recherche au point d'en constituer des domaines à part : la photographie d'atelier et la photographie d'exposition. Lorsque la connaissance de l'œuvre par les textes est impossible, c'est le rôle de preuve, apportée par le document photographique de l'atelier de l'artiste, que je voudrais illustrer en premier, à partir d'une expérience personnelle de recherche.

En 2011, le Musée national des beaux-arts du Québec a consacré une exposition à Napoléon Bourassa⁸ dans laquelle était montré un tableau peu connu, *La Mort de saint Joseph* (ill. 8). De ce tableau, nous ne savons rien, ni son origine ni sa date⁹. Accroché sur sa cimaise, dans un rapport d'égalité avec le visiteur, le tableau a été regardé à partir de ses défauts : des rapports de proportions difficiles entre les figures, une rupture entre les plans et l'incongruité de Joseph mourant, la tête soutenue par un oreiller. Le thème de la mort de Joseph racontée par Jésus à ses disciples rassemblés sur le mont des Oliviers vient des évangiles apocryphes¹⁰. Il s'agit d'un long récit dont l'essentiel repose sur l'instant de la mort, lorsque l'âme quitte le corps et commence son ascension vers le ciel. Durant ce long trajet, l'âme est en proie à l'effroi, soumise aux tourments des puissances des ténèbres qui veulent s'en emparer. Tout le récit est une supplique que Jésus adresse à Dieu pour qu'il épargne l'âme de Joseph de ces tourments, qu'il envoie des anges pour recueillir son âme « dans un fin tissu de soie¹¹ » et pour accompagner son ascension par des chants, éloignant ainsi la noirceur et la peur. C'est exactement le sujet du tableau de Bourassa, libéré de tout élément anecdotique, à la grande différence des représentations habituelles qui montrent Joseph entouré de ses outils de charpentier¹².



Ill. 8 – Napoléon Bourassa, *La Mort de saint Joseph*, huile sur toile, 292 x 183 cm, Montréal, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal, présentée dans l'exposition *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*. (© Musée national des beaux-arts du Québec)

Reste le dernier point, le plus important en fait, et c'est là qu'intervient la reproduction photographique de son atelier. Elle s'inscrit dans une série de photographies toutes intitulées « Exposition posthume organisée par Augustine Bourassa des œuvres de son père dans son atelier de la rue Sainte-Julie à Montréal ». Je ne m'étais jamais attardé à les confronter entre elles, jusqu'à ce qu'une autre photographie, publiée discrètement dans le catalogue de l'exposition (ill. 9)¹³, me fasse réfléchir autrement. Elle nous montre un lieu de travail, non pas une exposition dans l'atelier. On y voit *La Mort de saint Joseph*, accrochée en hauteur, au-dessus de la porte, indiquant par là que cette décision d'accrochage appartient bien à Bourassa, non pas aux auteurs de l'exposition qui, faute de place suffisante, auraient pu choisir un tel emplacement. On y voit aussi un mannequin d'atelier dont le corps nu est recouvert d'un drapé. C'est à ce moment que la photographie d'atelier se transforme en preuve et devient une catégorie de pensée, permettant de résoudre les incohérences visuelles remarquées devant le tableau. En accrochant son tableau en hauteur, Bourassa nous indique qu'il doit se voir selon le principe du *di sotto in sù* (vue depuis le dessous, vers le haut), non pas selon la ligne d'horizon. Cet effet de perspective qu'il a découvert en Italie crée un effet de raccourci différent selon la situation des figures dans le tableau. Parmi les trois personnages représentés – Marie, Joseph, Jésus –, seul Joseph marque notre propre condition humaine, au moment de la mort et de l'abandon de notre corps physique sur terre, lors de la séparation du corps et de l'âme. Bourassa résout cette dissociation par la disproportion et la lourdeur du corps de Joseph qui marque puissamment son ancrage terrestre, en opposition à l'élévation de son âme, dans un fin tissu de soie. Par sa rigidité et son inconsistance charnelle, le recours au mannequin d'atelier pour représenter Marie nous rappelle qu'elle monta au ciel, corps

et âme. *La Mort de saint Joseph* est donc bien en plein accord avec la philosophie esthétique de Bourassa pour qui la forme n'est qu'un véhicule à l'Idée, au même titre que le corps est une enveloppe de l'âme¹⁴. Ainsi, la photographie de l'atelier nous permet de reconnaître, dans ce que l'on prend trop rapidement pour des manquements dans le tableau, le sens profond de l'art et de l'esthétique de Bourassa, expliquant qu'il ne se soit jamais départi cette œuvre.



III. 9 – Studio Notman, *Étape préparatoire à l'exposition posthume organisée par Augustine Bourassa des œuvres de son père dans son atelier de la rue Sainte-Julie, à Montréal, vue vers l'est, été (?) 1917, épreuve à la gélatine argentique, 20,5 x 25,3 cm.*
(© Musée national des beaux-arts du Québec, fonds Anne-Bourassa, K7203. Don en 1978)

Comme la photographie d'atelier, la photographie d'exposition est quasiment contemporaine de la photographie elle-même, avec les albums des Salons et des expositions universelles. Or, elle n'a guère structuré la recherche autrement qu'à titre de document témoin qu'on voit reproduit dans des publications (ill. 10), laissant un peu entendre que l'image, une fois reproduite, se suffit à elle-même. Il s'agit pourtant d'un document très particulier et fort complexe à étudier, totalement différent de ce que nous avons discuté précédemment. On commence seulement à le conceptualiser, grâce surtout aux travaux en art contemporain. Rémi Parcollet est ainsi l'un des rares historiens de l'art à avoir consacré sa thèse de doctorat à cette question en 2009¹⁵, puis à lancer aujourd'hui un chantier de recherche consacré à la réalisation d'un catalogue raisonné des expositions au Centre Pompidou¹⁶.



Fig. 14. Réproduction Clarence Gagnon. Musée de la province de Québec, juin/juillet 1942.

des environs de Baie-Saint-Paul. Gagnon en appelle de sa propre expérience du terrain et d'une section de pays qui se présente au fil de sa démarche. Cette vision personnelle s'inscrit par ailleurs dans une plus vaste structure d'horizon, comme au le verra en déclinant habilement le caractère « national » de la période. Ce savoir donne un aperçu de la nouvelle dynamique de recherche et d'exploration identitaires qui se développe au Canada durant le premier tiers du 20^e siècle. En abordant ensuite la carrière artistique de Clarence Gagnon, on verra comment il contribue à cette phase de la modernité culturelle qui visait, essentiellement, un plus grand enracinement dans le milieu indigène.

Le chantier identitaire des débuts du 20^e siècle

C'est devenu un lieu commun de dire que la naissance du Groupe des Sept, au début des années 1920, a été l'une des expressions de la prise de conscience nationale qui s'était amorcée à la fin du 19^e siècle et avait pris son ampleur avec la participation du Canada à la Première Guerre mondiale. À des vœux, des institutions nationales furent créées, des agents de la Confédération de 1867. Elles visaient à réaliser les conditions d'une nationalisation de la culture en définissant les contours de l'identité canadienne et en trouvant celle-ci sur des bases historiques et intellectuelles. Ce mouvement n'est pas propre au Canada. Bien des nations en phase de définition préalable au même stade et élaborant une de telles bases leurs grandes mythes fondateurs.

Dans un premier temps, à travers des institutions comme le Secrétariat royal du Canada, l'Académie royale des arts du Canada (ARAC) ou la Galerie nationale du Canada (GNCC), toutes fondées au début des années 1880, c'est au moyen d'une centralisation par ailleurs habilement le caractère « national » de la période. Ce savoir donne un aperçu de la nouvelle dynamique de recherche et d'exploration identitaires qui se développe au Canada durant le premier tiers du 20^e siècle. En abordant ensuite la carrière artistique de Clarence Gagnon, on verra comment il contribue à cette phase de la modernité culturelle qui visait, essentiellement, un plus grand enracinement dans le milieu indigène.

Dans un premier temps, à travers des institutions comme le Secrétariat royal du Canada, l'Académie royale des arts du Canada (ARAC) ou la Galerie nationale du Canada (GNCC), toutes fondées au début des années 1880, c'est au moyen d'une centralisation par ailleurs habilement le caractère « national » de la période. Ce savoir donne un aperçu de la nouvelle dynamique de recherche et d'exploration identitaires qui se développe au Canada durant le premier tiers du 20^e siècle. En abordant ensuite la carrière artistique de Clarence Gagnon, on verra comment il contribue à cette phase de la modernité culturelle qui visait, essentiellement, un plus grand enracinement dans le milieu indigène.

III. 10 – Reproduction photographique de l'exposition *Clarence Gagnon* au Musée de la province de Québec en 1942.

(Source : Hélène Sicotte et Michèle Grandbois, *Clarence Gagnon, 1881-1942. Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec; Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2006, p. 29.)

La photographie d'exposition a un statut différent : elle est d'abord une mise en archive de l'institution. Abordée en tant qu'archive, elle se conforme à un acte d'enregistrement des œuvres en situation, celle de la monstration d'un événement temporaire afin de le préserver dans la durée. Pour suivre la filière de l'archive, on peut dire qu'elle en constitue la trace au sens second du terme : le reste d'un événement. Le reste, au plan étymologique, est ce qui persiste à la suite d'une opération de soustraction. Il y a donc une double nature dans le reste dont il faut tenir compte pour le comprendre : un ensemble dont il provient et duquel il a été retranché pour subsister. Cette articulation entre ce qui n'est plus et ce qui reste rend l'idée de faire l'expérience de l'exposition à partir de la seule reproduction photographique totalement caduque. C'est une illusion pourtant très présente et d'autant plus forte qu'il s'agit de photographies réalisées à échelle humaine, celle du visiteur face à des documents photographiques qui englobent l'espace d'un large regard panoramique pour le diviser ensuite en sections murales (ill. 11 et 12). Alors ? Si l'expérience n'est pas l'enjeu de ces documents pour le chercheur, où faut-il en situer l'importance ? Tout d'abord, en ayant recours au terme de « reste », cela implique que chaque document photographique soit approché comme une totalité close sur elle-même. Cette totalité nous montre une série d'actes, condensés en une seule image ou distribués entre plusieurs, lorsqu'on peut les mettre à la suite. Je ne vais retenir que deux modes d'action de ces documents pour conclure.



Ill. 11 – Neuville Bazin, Vue générale de la salle des peintures au Musée provincial de Québec en 1943.
(© Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Office du film du Québec, n° 16811)



Ill. 12 – Neuville Bazin, Détail de la galerie des arts au Musée provincial de Québec en 1943.
(© Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Office du film du Québec, n° 16809)

Le premier est celui du photographe, entré en interaction avec l'exposition, souvent dans des conditions optimales de visite. Par son regard, il est devenu un spectateur professionnel, le temps de ses prises de vues. En même temps, il prescrit une compréhension de l'exposition par ses décisions de cadrage. Par ses photographies, il nous livre surtout les modes d'agir d'une institution, par l'intermédiaire des personnes qui la représentent, directeurs, conservateurs, commissaires. C'est ainsi que le second mode d'action de ces documents, en tant que restes, est de nous donner accès à un présent en ses actes (l'expression est de Pierre Campion dans son livre sur l'agir littéraire¹⁷). J'entends par là que l'exposition est un monde d'actes fait de lieux, d'objets et de décisions et que la reproduction photographique doit être regardée comme le présent de ces engagements. Elle n'a que peu à dire en tant que document visuel d'un passé révolu. Je dirais plutôt qu'elle nous donne accès aux éléments d'une grammaire de l'art constituée par

l'organisation des sections murales, sans pour autant nous en faciliter la syntaxe, parfois bien difficile à élaborer. La reproduction photographique d'exposition est alors un document que nous devons déployer pour le comprendre, croiser avec les plans des lieux et les textes qui contiennent les décisions et accompagnent l'exposition, en amont et en aval. C'est à la culture visuelle du visiteur que nous accédons, sans qu'il soit évident ou convaincant d'y reconnaître une histoire visible de l'art.

Notes

¹ Elizabeth Bakewell et al., *Object. Image. Inquiry. The Art Historian at Work. Report on a Collaborative Study by The Getty Art History Information Program (AHIP) and the Institute for Research in Information and Scholarship (IRIS)*, Brown University, Santa Monica (CA), The J. Paul Getty Trust, 1988, 199 p.

² *Ibid.*, p. 7. Nous soulignons.

³ Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Éditions Macula, 2001, 308 p.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Kendall L. Walton, « On the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, vol. 11, n° 2, 1984, p. 261. Nous citons d'après la traduction de Jiri Benovsky dans *Qu'est-ce qu'une photographie ?*, Paris, Vrin, 2010, p. 38-39.

⁶ Jiri Benovsky, *op. cit.*, p. 41.

⁷ On peut citer en exemple celui du *Saint Rémi de Reims* de Louis-Thomas Berlinguet reproduit dans Yves Lacasse et John R. Porter (dir.), *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, MNBAQ, 2004, p. 56.

⁸ Napoléon Bourassa. *La quête de l'idéal*, exposition présentée du 5 mai 2011 au 16 janvier 2012.

⁹ Voir Mario Béland (dir.), *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2011, p. 92-93, 301, ill. 53.

¹⁰ « Histoire de Joseph le charpentier » dans *Les Évangiles apocryphes*, traduits et annotés par Gustave Brunet, Paris, Franck, Libraire-Éditeur, 1848 (édition numérisée par Marc Szwajcer, en ligne sur le site : <http://remacle.org/bloodwolf/apocryphes/joseph.htm>)

¹¹ C'est la difficulté rencontrée par Bourassa pour traduire plastiquement ce « fin tissu de soie » qui a créé la confusion du motif avec un oreiller supportant la tête de Joseph expirant.

¹² Giuseppe Maria Crespi, *La Mort de saint Joseph, 1713-1720*, huile sur toile, 310 x 210 cm, Modena, église de la paroisse Stuffione.

¹³ La photographie a été publiée par Anne-Élisabeth Vallée et Mario Béland dans la section « Chronologie » du catalogue *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, *op.cit.*, p. 255. Comme cette photographie précède la série des photographies prises dans l'atelier de Bourassa en 1917, en vue de l'exposition posthume, j'ai modifié le titre afin d'insister sur l'étape préparatoire qu'elle montre.

¹⁴ Voir Anne-Élisabeth Vallée, « La contribution artistique, pédagogique et théorique de Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et 1890 », thèse de doctorat, Montréal, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2009, 644 p. (disponible en ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/2675/1/D1864.pdf>). Anne-

Élisabeth Vallée a publié une version réduite de sa thèse, sans les annexes : *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 2010, 255 p. On consultera surtout, dans le chapitre 4, la section intitulée « La foi et la nation : les fondements d'une esthétique », p. 148-170. Voir aussi le mémoire de maîtrise de Vincent Giguère, *La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal : histoire, composition et fonction du décor intérieur*, Département d'histoire, Université Laval, 2011, 225 p. (consultation en ligne via Archimède)

¹⁵ Rémi Parcollet, « La photographie de vue d'exposition », thèse de doctorat, Paris, Histoire de l'art contemporain, Université Paris 4, Paris-Sorbonne, 2009 (voir le résumé en ligne : <http://www.theses.fr/2009PA040222>)

¹⁶ Voir le site « Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou » : <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/>

¹⁷ Pierre Campion, *L'agir littéraire. Le beau risque d'écrire et de lire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 22 p.; « Le présent en ses actes » est le titre du chapitre VII, p. 127.