

Among other notable works was *Court-circuit des lignes brisées*, a sound piece that subtly created the exhibition's general ambience. It's too bad that it wasn't audible throughout the space without a headset. In any case, once I heard it, its end-of-the-world atmosphere inhabited me throughout my visit. Particularly successful on the formal and technical levels, the nearby lenticular print (also called a hologram) was unsettling. I didn't know if the person portrayed, who seemed to be operating a strange device, was at the controls, having fun, or the victim of a profusion of images that mingled reality and virtuality. This ambiguity enhanced the work.

Among the few still images in the exhibition, *Territoire en auto-construction où les marges redessinent la ville* was certainly a strong work. Behind each light in this nocturnal panorama was a life story – a narrative to hear, to be told. Like *Court-circuit des lignes brisées*, this visual stayed with me during and after my visit to the exhibition, provoking melancholy questions. Is the world made simply of abuse and suffering that glisten and spread throughout the city?

Uchronie brought together an impressive number of ideas and reflections related to photography, film, video, and contemporary art with social sciences

and philosophy: uchronia, utopia, dystopia, eschatology, documentary, fiction, reality, truth, objectivity, subjectivity, fake news, docufiction, engaged art, Idle No More, and, at the end of the spectrum of contestation, *el pueblo unido jamás será vencido (hasta la muerte)*. Two familiar figures are essential when we think about photography as a tool of social critique and documentation of reality: Gisèle Freund and Donigan Cumming. With Freund, we understand that we can say one thing and its opposite in a single image; it's the context, the discourse that surrounds it, that gives it full meaning. All of Cumming's works involve a denunciation of the pseudo-truth that emerges from images. Most of the time, they respond to the imperatives and to ways of showing that bend them to certain ends. In this view, the perception of reality is thus found not only in the observed object but as much, if not more, in the observing subject – in the eye behind the camera that almost inevitably serves an ideological concept of some sort. Because Dionne and Gingras have a strong grasp of these issues, *Uchronie* navigated in these waters, intelligently avoiding the shoals of objective pseudo-documentation and appealing to the people concerned to say what needs to be said and show what needs to be shown.



Yuli, 2021, film, 18 min 11 s

By using the notion of uchronia – a time that doesn't exist, a reinvented reality – Dionne and Gingras allow us to imagine other possibilities. Although utopias are disappearing, (renewed) social engagement is not out of the question; considering human beings as perfectible beings is a right, even a necessity. It could even be a reason to have a good life, as Dionne and Gingras prove, if you look closely.

Translated by Käthe Roth

Marcel Blouin, born in Saint-Hyacinthe, Quebec, in 1960, studied social sciences and art history, then was director of Vox Populi (today VOX), Le Mois de la Photo à Montréal (today MOMENTA) – of which he was one of the founders – and Ciel variable. From 2001 to 2025, he was the general and artistic director of EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, and co-director of ORANGE, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe.

Yan Giguère

Somme toute

Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, Montréal
10.04.2025 — 14.06.2025

Dans le cadre de l'exposition *Somme toute*, Yan Giguère présentait douze ensembles photographiques. Le projet éponyme de quatorze « stations » – ainsi intitulées – totalisaient 242 images analogiques. Les compositions et la façon dont elles étaient installées témoignent du soin renouvelé qu'apporte l'artiste à l'objet photographique et à son potentiel narratif. Un document à l'entrée de la galerie proposait de nombreuses données techniques, des types d'appareils photo (dont des instantanés) aux formats de pellicule, en passant par la marque du révélateur utilisé pour le développement. Ces informations attestent non seulement l'érudition de l'artiste et son rapport au médium, mais aussi une certaine nostalgie qui imprègne le projet.

Chaque station se présentait comme une nuée d'images agglomérées autour d'une photographie centrale, encadrée, plus grande que les autres. Certaines épreuves, plus petites, étaient insérées en bordure du cadre, devant ou derrière la vitre, rappelant celles qu'on appose d'un geste intime sur le miroir de notre



Station 8, vue d'ensemble / overall view

chambre. Le contenu des images, empruntant parfois à des séries antérieures de l'artiste, se déployait aussi à la manière d'un album photos personnel : une réunion amicale, des clins d'œil au soleil, une sacristie, une fleur en gros plan, un échafaudage, un chat dans le jardin, un crucifix, le verglas, son amoureuse, ses œuvres à elle, des graffitis, un vieil autoportrait, une barrière, des chape-

de sa condamnation à mort à sa mise au tombeau. Le titre *Somme toute* sous-entendant l'idée d'un bilan, le choix du terme « station » et de leur nombre ne paraît pas anodin. Devant quelle mise à mort Giguère souhaite-t-il que nous nous recueillions ? Celle du paysage urbain tel qu'il le connaît ? Du patrimoine ? De la photo ? Ou peut-être celle du recueillement même ?

généralement non linéaire, elles sont qualifiées de constellations, de systèmes solaires ; les images gravitent, attirées par un noyau, comme des satellites en orbite... Ce rapprochement n'est toutefois pas vide de sens. Observer les étoiles, c'est regarder le passé. Et les photos sont aussi des traces de lumière dans un espace-temps. Les constellations répondent au besoin humain de

its narrative potential. A sheet of paper at the entrance to the gallery offered much technical information, from types of cameras (including instant cameras) to film formats to developer brands. These data attest not only to his deep knowledge of and relationship with the medium but also to the nostalgia with which the project is imbued.

Each station was presented as a cloud of images clustered around a central photograph that was framed and larger. Some smaller prints were inserted at the border of each frame, in front of or behind the glass, reminiscent of how we might privately tuck snapshots into the edge of a bedroom mirror. The content of the images, sometimes borrowing from his previous series, also bore some resemblance to a personal photo album : a group of friends, someone squinting at the sunshine, a sacristy, a close-up of a flower, a scaffolding, a cat in the garden, a crucifix, sleet, his lover, her works, graffiti, an old self-portrait, a barrier, rosaries. That being said, the motifs of religion and building sites stood out. The dualities of construction and destruction, of elevation and excavation, of stability and fragility, of life and death, were manifest. To make these tensions palpable, Giguère exploited plays on the gaze and formal associations. Tree branches echo a church's organ pipes. A crane takes the shape of a mound of earth. A bandage over an eye reflects the profile of a chair; a rose window, a self-portrait in shadow on a pile of cables. From these resemblances emerged a reflection on permanence and impermanence, time, even legacy. We couldn't help but think that the architectural and cultural heritage is even more abused than is the living heritage; that matter bears memory. And that the sacred (whatever its nature) will survive the concrete.

Motifs evoking Catholicism, already present in Giguère's work, seem to have taken on greater conceptual importance in this body of work. The entire series comprises fourteen numbered stations. In Catholic iconography, the Stations of the Cross are traditionally composed of fourteen images that illustrate moments at the end of Christ's life, from when he was condemned to death to when he was laid in the tomb. The title *Somme toute* implies the idea of a summary, and so the choice of the term "station" and the number of assemblages do not seem innocuous. Which death does Giguère wish us to reflect on? That of the urban landscape as he knows it? The patrimony? Photography? Or perhaps reflection itself?

Unlike the Stations of the Cross, Giguère's narrative, composed of recurring motifs often belonging to different temporalities, is far from linear. In the view of Sylvain Campeau, it constitutes "a kind of operant illusion" that, like moments but of emerging and sporadic



Station 6, vue d'ensemble / overall view

lets. Cela dit, les motifs du religieux et du chantier se démarquaient. Les dualités de la construction et de la destruction, de l'élévation et de l'excavation, de la stabilité et de la fragilité, et de la vie et de la mort y étaient manifestes. Pour rendre ces tensions palpables, Giguère a exploité les jeux de regard et d'associations formelles. Des branches d'arbre font écho aux tuyaux de l'orgue d'une église. Une grue épouse la forme d'un monticule de terre. Le bandage d'un œil reflète le profil d'une chaise, d'une rosace, d'un autoportrait en ombre sur un amas de câbles... De ces rapprochements émerge une réflexion sur la permanence et l'impermanence, le temps, voire l'héritage. On ne peut s'empêcher de penser que le patrimoine architectural et culturel est encore plus malmené que le vivant. Que la matière est porteuse de mémoire. Et que le sacré (peu importe sa nature) survivra au béton.

Les motifs appartenant à la religion catholique, déjà présents dans le travail de l'artiste, semblent avoir pris davantage d'importance conceptuelle dans ce corpus. La série entière compte quatorze stations numérotées. Le chemin de croix, dans l'iconographie catholique, est traditionnellement composé de quatorze stations qui illustrent autant de moments de la fin de la vie du Christ,

Contrairement au chemin de croix, la narration du photographe, composée de motifs récurrents appartenant souvent à des temporalités différentes, est loin d'être linéaire. Elle constitue, selon Sylvain Campeau, « une sorte d'illusion opérante » qui, comme la mémoire, n'est pas formée d'instants successifs, mais bien d'images émergentes et sporadiques¹. Il revient alors au public de combler les vides du récit. C'est bien ainsi qu'on faisait l'expérience de cette exposition. On regardait à travers les interspaces, comme lorsqu'on se trouve devant la clôture d'un chantier ou la façade décrépite d'une église abandonnée.

En ce sens, le texte d'Annie Lafleur qui accompagnait l'exposition vise juste. Le triptyque poétique est composé de fragments séparés par des tildes. Si on dénote certaines références à des images particulières et à l'acte photographique (mon ombre ~ une image flush ~ debout entre les piliers ~ le phare domine ~ les bois qui me tiennent tête ~ une prise de face ~ lanière de cuir autour du cou), c'est surtout dans l'esprit d'association que ce texte répond à la proposition de l'artiste.

Les métaphores astreines fusent quand vient le temps de décrire les installations photographiques de Yan Giguère. Accrochées au mur de façon

narration et d'illustration. De la même façon, les œuvres de Giguère invitent le public à relier les points entre l'art et la vie.

¹ Sylvain Campeau, « Images en orbite ! » dans Y. Giguère (dir.), *Yan Giguère, Musée d'art de Joliette*, 2016, p. 206.

Diplômée en histoire de l'art de l'Université de Montréal et en études curatoriales de l'Université de Toronto, **Charlotte Lalou Rousseau** est habitée par la réconciliation du fond et de la forme. En tant que commissaire indépendante, elle a signé l'exposition *The Time it Takes* d'Emma Waltraud Howes (Musée d'art de Joliette, 2024). Ses textes sont parus dans les revues *Le Sabord*, *Ciel variable*, *Esse* et *Spirale*. Elle conjugue ses pratiques de commissariat, de critique et d'écriture en poursuivant une maîtrise en traduction.

Somme toute

In his exhibition *Somme toute*, Yan Giguère presented twelve photographic assemblages from his eponymous project of fourteen "stations" – Giguère's word for them – which totalled 242 analogue images. Their composition and form of installation testified to his renewed attention to the photographic object and

images.¹ It is up to viewers to fill the holes in the story. That was how this exhibition was experienced. We looked through the interstices, as if we were in front of a fence at a construction site or the decrepit façade of an abandoned church.

In this sense, the exhibition essay by Annie Lafleur aimed true. Her poetic triptych was composed of fragments separated by tildes. If one denoted certain references to particular images or to the photographic story (*my shadow ~ a flush image ~ standing between the pillars ~ the lighthouse towers ~ the woods stand in my way ~ a head-on shot ~ a strip of leather around the neck*), it was mainly in that spirit of association that her essay



Verrière n° 1, Station 7

responded to Giguère's offering. Astral metaphors abound in the description of Giguère's photographic installations. Hung in a generally non-linear way, they are called constellations, solar systems; the images gravitate around a nucleus, like satellites in orbit. This similarity is not insignificant. To observe the stars is to see the past. And photographs are also traces of light in a space-time. Constellations respond to the human need for narration and illustration. Similarly, Giguère invited the public to connect the dots between art and life. Translated by Käthe Roth

¹ Sylvain Campeau, "Images in Orbit!," in Yan Giguère, ed. Yan Giguère (Joliette: Musée d'art de Joliette, 2016), 236.

With diplomas in art history from the Université de Montréal and in curatorial studies from the University of Toronto, Charlotte Lalou Rousseau is interested in the reconciliation between content and form. As an independent curator, she organized Emma Waltraud Howes's exhibition The Time it Takes (Musée d'art de Joliette, 2024). She has published articles in the magazines Le Sabord, Ciel variable, Esse, and Spirale. She combines her curating, criticism, and writing practices as she pursues a master's degree in translation.

Marie-Alice Dumont en conversation avec Raymonde April

Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup

20.06.2025 — 12.10.2025

Quelle brillante idée d'avoir réuni les photographes Marie-Alice Dumont (1892–1985) et Raymonde April (1953–)! Un duo *a priori* improbable. C'est pourtant le pari qu'a fait la conservatrice et commissaire, Oriane A.-Van Coppenolle, avec l'exposition *Marie-Alice Dumont en conversation avec Raymonde April*, au Musée du Bas-Saint-Laurent. Le projet comprenait en amont une résidence

sont très différents. Les images d'April réfèrent à son univers intime : ses proches et ses pérégrinations, sans que le spectateur n'en possède les clés. La polysémie chez elle est du ressort de la poésie. Elle travaille souvent en séquence, joue avec l'autofiction, inspirée par le cinéma et la littérature.

À l'opposé, le langage de Dumont est univoque. Le contexte contractuel

milieu, comme dans le studio. Son œuvre possède une liberté de style qui n'était pas courante au tournant du 20^e siècle. D'ailleurs, elle a d'abord utilisé un Brownie, l'appareil des débuts de la photographie « amateur ». Elle a donc évolué d'une pratique facile, candide et personnelle vers une autre commerciale en studio, plus méthodique et exigeante. Ce qui peut expliquer qu'elle ait conservé

de-Kamouraska. C'est dans ce même village qu'elle a établi en 1925 sa pratique commerciale. Le rapprochement géographique serait bien insuffisant à lier Dumont et April de manière créative, si ce n'était des affinités inattendues que révélait l'exposition. Malgré des écarts temporels et stylistiques, les deux photographes ont en commun une réelle empathie envers leurs sujets au travers de la famille et des amitiés, de même qu'une connivence avec le quotidien, la matérialité et le paysage rural.

L'exposition se tenait dans une galerie blanche que le regard jaugeait en un coup d'œil. S'y trouvaient sur les murs



DE GAUCHE À DROITE / FROM LEFT TO RIGHT : **Marie-Alice Dumont, Mlle Angélina Desjardins, 1937**, négatif / negative : 10 × 16 cm, impression / print : 38 × 56 cm ; **Raymonde April, Prisme, 2024**, 38 × 51 cm
TOUS LES PHOTOS DE / ALL PHOTOS : impressions sur papier Hahnemühle Photorag / inkjet prints on Hahnemühle Photorag paper, photos : JHA photographie

d'artiste réalisée par Raymonde April en 2024 au sein de la collection du musée.

Une rencontre improbable, en effet, car Dumont est une figure historique de la photographie québécoise, première femme photographe professionnelle du Bas-Saint-Laurent, et April appartient résolument à la scène artistique contemporaine – elle a reçu le prix Paul-Émile-Borduas en 2003. Leurs langages visuels

et communicationnel de son travail laissant peu de place à l'ambiguïté, ses photographies sont limpides. Chez elle, la puissance esthétique provient de l'attachement et de la bienveillance envers ses sujets. Attitudes qui transparaissent dans la frontalité des prises de vue, la lumière favorable, l'abondance de scènes conviviales et son regard participatif, parfois ludique, sur les gens dans leur

une expression spontanée et décomplexée dans l'exercice de son gagne-pain.

Cela dit, toutes deux partagent une affection pour la région du Bas-Saint-Laurent. Raymonde April, native de Moncton, a vécu sa jeunesse à Rivière-du-Loup, où elle a étudié les arts plastiques et où elle revient souvent. Marie-Alice Dumont n'a jamais quitté son village d'origine, Saint-Alexandre-

plus d'une centaine de photographies de Dumont et tout autant dans des vitrines contenant également des artefacts – archives, appareils photo, outils de chambre noire – et dans un montage vidéo. On a eu l'heureuse idée d'exposer ses tirages originaux – petits formats encadrés – aux côtés de leurs agrandissements. Une option qui préservait la dimension historique de l'œuvre tout