

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PLACE DES FEMMES DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA
PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC (1970-1985)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
EVE LAFONTAINE

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu les quatorze photographes que j'ai eu l'immense privilège de rencontrer, dans différents cafés de Montréal ou à leur domicile, entouré.e.s de tous leurs projets et de leurs souvenirs : Louise Abbott, Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Stephanie Colvey, Judith Lerner Crawley, Suzanne Girard, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Clara Gutsche, Brian Merrett, Ann Pearson, Charlotte Rosshandler, Hélène Samson, ainsi que Jerri Zbiral. Ces photographes ont toutes et tous été d'une très grande générosité et confiance à mon égard, me permettant d'accéder à leurs archives et d'entretenir avec elles et eux des discussions passionnantes sur leurs vies et sur cette période foisonnante que furent les décennies 1970 et 1980. Un merci particulier à Judith Lerner Crawley, avec qui j'ai développé une amitié sincère, et qui par ses encouragements et ses conseils m'a beaucoup épaulée dans mes recherches. Merci également à Toby Harper-Merrett pour le partage de ses archives familiales.

J'aimerais de plus remercier plus particulièrement mon directeur de recherche, Vincent Lavoie, pour ses précieux conseils, et sa très grande ouverture face à mes nombreux doutes et questionnements en cours de recherche. Un grand merci aux technicien.ne.s, commis et bibliothécaires de la bibliothèque des arts de l'UQAM, qui ont également été d'une grande aide et disponibilité dans mes recherches, ainsi qu'aux bibliothécaires et archivistes de l'Université Concordia, d'Artexte et de Radio-Canada, qui par leurs archives uniques m'ont permis de faire des découvertes passionnantes. Merci également à Thérèse Saint-Gelais, Eduardo Ralickas, mais aussi à

Dominic Hardy, Nathalie Miglioli et à toute l'équipe de l'ÉRHAQ pour leur soutien à ma recherche, et leurs encouragements dans la poursuite de mes études. Travailler dans un cadre si stimulant et amical aura certainement marqué de façon unique mon parcours à l'UQAM. Je tiens également à remercier le CRSH, le FRQSC, le département d'histoire de l'art de l'UQAM, ainsi que M. Laurier Lacroix et M. Jacques Fournier pour leur soutien financier à ma recherche. Ces bourses ont été un encouragement et un soutien incroyables dans mon parcours académique. Finalement, j'aimerais remercier ma famille et mes ami.e.s pour leur écoute, leurs conseils et les innombrables discussions sur l'importance de la photographie québécoise que je leur ai (gentiment) imposées.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ	xvi
ABSTRACT	xvii
INTRODUCTION	1
0.1 Résumé des chapitres	4
0.2 Choix des corpus étudiés et limites de la recherche.....	6
CHAPITRE 1 ANALYSE DU CONTEXTE SOCIOARTISTIQUE.....	13
1.1 L'acception québécoise de la photographie documentaire.....	13
1.1.1 Origines et temporalisation de « l'école » documentaire.....	14
1.1.2 Un contexte d'effervescence	17
1.1.3 Une photographie « sociale » et engagée.....	20
1.1.3.1 Le début des années 1970.....	20
1.1.3.2 La seconde moitié des années 1970 et le début des années 1980	26
1.2 Photographie et « photographique » : l'entrée de la photographie dans le milieu de l'art contemporain	28
1.2.1 Conséquences de cette désaffection face à la photographie documentaire	32
1.2.2 Une photographie « d'auteur »	34

1.2.3	La photographie documentaire et la photographie sociale : une distinction terminologique.....	37
1.2.4	Hypothèses de recherche	40
1.3	Conclusion	41
CHAPITRE 2 MOUVEMENT DES FEMMES ET PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE		
		44
2.1	Des lieux de résistance et de mise en commun	46
2.1.1	Maisons d'édition et publications féministes	54
2.1.1.1	Les Éditions du remue-ménage	55
2.1.1.2	<i>La Vie en rose</i>	57
2.1.1.3	Les Presses de la santé de Montréal / <i>Montreal Health Press Book</i>	60
2.2	Rôles dans le milieu photographique.....	62
2.2.1	Espaces et galeries photographiques	63
2.2.1.1	Espace et magazine <i>OVO</i>	64
2.2.1.2	<i>Dazibao</i>	67
2.2.1.3	<i>Le Art Workshop</i>	68
2.2.1.4	<i>Women in Photography, 1985</i>	71
2.2.2	Professeures et critiques d'art.....	71
2.2.3	Photographie de presse et photoreportage.....	73
2.2.4	Photographies d'artistes et du milieu théâtral	74
2.2.5	Collectifs de photographie	80
2.2.5.1	<i>Plessisgraphe (1976-1987)</i>	81

2.2.5.2	Oculus (1984-1989)	88
2.2.6	Vidéo et cinéma documentaire	90
2.3	Pratiques documentaires et féminisme : le documentaire en tant qu'outil de réappropriation	92
2.3.1	Photographier le mouvement féministe et les actions des femmes	93
2.3.2	Les femmes en tant qu'agentes de leur représentation : défaire les stéréotypes et les conventions rattachés à la représentation des femmes	102
2.3.3	Repenser et remettre en question les conventions du « style » documentaire	105
2.3.3.1	Le privé est politique	105
2.3.3.2	Défaire les frontières intra-artistiques	118
2.4	Conclusion	124
CHAPITRE 3 SURVOL DE PROJETS DOCUMENTAIRES		126
3.1	Image du Cirque (1979-1980) – Stephanie Colvey.....	127
3.2	Entre la chaise et le lit (1977-1978) - Anne de Guise	131
3.3	Fort George (1973) – Louise Turner	136
3.4	Fort George (1972-1973) – Jerri Zbiral	140
3.5	Autoroute Ville-Marie (1969-1972) - Jennifer Harper et Brian Merrett	144
3.6	Conclusion	148
CONCLUSION.....		150
ANNEXE A		156

APPENDICE A LOUISE ABBOTT.....	200
APPENDICE B CLAIRE BEAUGRAND-CHAMPAGNE	214
APPENDICE C MARIK BOUDREAU	218
APPENDICE D STEPHANIE COLVEY	227
APPENDICE E LOUISE DE GROSBOIS	233
APPENDICE F ANNE DE GUISE	240
APPENDICE G SUZANNE GIRARD.....	244
APPENDICE H CLARA GUTSCHE.....	251
APPENDICE I JENNIFER HARPER	255
APPENDICE J JUDITH LERMER CRAWLEY	263
APPENDICE K CHARLOTTE ROSSHANDLER	267
APPENDICE L LOUISE TURNER	277
APPENDICE M JERRI ZBIRAL.....	282
BIBLIOGRAPHIE.....	292

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1 Suzanne Girard, <i>Les Éditions du remue-ménage : (de g. à d.) Odette DesOrmeaux, Mimi Latour, Rachel Bédard, Suzanne Girouard et Hélène Larochelle, Montréal, 1985 © Zwartsenberg, 1986, p. 97</i>	56
Figure 2 Anne de Guise, <i>Louise Gadbois, peintre</i> (Page du magazine <i>La Vie en rose</i>), 1983 © De Guise, 1983a, p. 23	59
Figure 3 Louise de Grosbois, <i>Sans titre</i> (Page du manuel des Presses de la santé de Montréal), [s. d.] © Les Presses de la santé de Montréal, 1984, p.42	61
Figure 4 Judith Lermer Crawley, <i>Suzanne and Marik at l'espace Ovo</i> , 1985 © Archives privées de Judith Lermer Crawley	65
Figure 5 Anne de Guise, <i>Équivoque de Diane Bégin, avec Suzanne Lemoyne et Pol Pelletier</i> , [s. d.] © Vaïs, 1983, p.128	77
Figure 6 Charlotte Rosshandler, <i>Françoise Sullivan dans son atelier</i> , 1985 © Gravel, 1988, p. 47	78
Figure 7 Suzanne Girard (Plessisgraphe), <i>Loulou's Band</i> , [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1984, [s. p.].....	83
Figure 8 Marik Boudreau, <i>Suzanne</i> , de la série <i>Les années Plessisgraphe</i> , 1976 © Fonds documentaire de la galerie VOX.....	85
Figure 9 Plessisgraphe, <i>Affiche du Plessisgraphe</i> , 1980 © Archives privées de Marik Boudreau.....	87
Figure 10 Louise Abbott, <i>Archives privées de Louise Abbott</i> , [s. d.] © Archives privées de Louise Abbott.....	89

- Figure 11 Anne de Guise, *Garçon jouant après l'école*, de la série *Le Grand Écart, ou la petite histoire d'un enrôlement*, 1980-1981 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 95
- Figure 12 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1984, [s. p.] 98
- Figure 13 Suzanne Girard (Plessisgraphe), *Sans titre*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1983, [s. p.] 100
- Figure 14 Marik Boudreau, *Montréal, 1976*, de la série *Les années Plessisgraphe*, 1976 © Fonds documentaire de la galerie VOX 102
- Figure 15 Suzanne Girard, *Arlene Sawyer, monteuse d'originaux*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1987, [s. p.] 109
- Figure 16 Judith Lermer Crawley, *Arlene Steiger and Twins, from : Giving Birth Is Just the Beginning*, 1984. © Lermer Crawley, 2015a 112
- Figure 17 Judith Lermer Crawley, *Shirley Pettifer Interview, from : Giving Birth Is Just the Beginning*, 1984 © Lermer Crawley, 2015a 114
- Figure 18 Judith Lermer Crawley, *Gideon and Corina Crawley, from : One in Five...*, 1990 © Lermer Crawley, 2015a 116
- Figure 19 Judith Lermer Crawley, *Gideon and Corina Crawley, from : Relations*, 1979-1980 © Lermer Crawley, 2015a 118
- Figure 20 Suzanne Girard, *Sans titre* (Page du magazine *La Vie en rose*), [s. d.] © Girard, 1984-1985, p. 48 121
- Figure 21 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 128
- Figure 22 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 131

- Figure 23 Anne de Guise, *Portrait de patient, Hôpital St-Charles Borromée*, de la série *Entre la chaise et le lit*, Montréal, 1977 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 133
- Figure 24 Anne de Guise, *Exposition « Entre la chaise et le lit », octobre 1978, Complexe Desjardins*, 1978 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 134
- Figure 25 Louise Turner, *Sans titre*, [s. d.] © Monk, Office national du film du Canada *et. al.*, 1975, p. 22 138
- Figure 26 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 16 139
- Figure 27 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral 141
- Figure 28 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral 142
- Figure 29 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral 143
- Figure 30 Jennifer Harper, *Mrs. Amos, Little Burgundy, Montreal*, [s. d.] © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett 146
- Figure 31 Jennifer Harper, *Mrs. Campbell, Autoroute Ville-Marie*, 1971 © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett 147
- Figure 32 Claire Beaugrand-Champagne, *La rivière Richelieu déborde, Québec, 24 mars 1976*, 1976 © Beaugrand-Champagne, 2014-2016 156
- Figure 33 Charlotte Rosshandler, *Monique Périgny, peintre, Joliette*, 1981 © Zwartsenberg, 1986, p. 54 157
- Figure 34 Charlotte Rosshandler, *Miyuki Tanobe, peintre, Montréal*, 1983 © Zwartsenberg, 1986, p. 50 158

- Figure 35 Charlotte Rosshandler, *Dorothée Deschamps, céramiste, Montréal*, 1981 © Zwartsenberg, 1986, p. 49..... 159
- Figure 36 Suzanne Girard, *Martine Huysmans, propriétaire de la librairie des femmes L'Aube-Épine, Montréal*, 1985 © Zwartsenberg, 1986, p. 104 160
- Figure 37 Suzanne Girard, *Travailleuses, fouilles archéologiques, Montréal*, 1985 © Zwartsenberg, 1986, p. 22..... 161
- Figure 38 Judith Lerner Crawley, *One in Five... Installation, Harbourfront, Toronto*, 1993 © Lerner Crawley, 2015a..... 162
- Figure 39 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 163
- Figure 40 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 164
- Figure 41 Louise Turner, *James Bay, Fort George*, 1973 © OVO photo, 1974, p. 52 165
- Figure 42 Louise Turner, *Sans titre*, [s. d.] © Art Gallery of Ontario (AGO), 1975, p. 160 166
- Figure 43 Louise Turner, *James Bay*, 1972, 1972 © Wachtel, 1978, p. 45. 167
- Figure 44 Louise Turner, *Rupert House*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 17..... 168
- Figure 45 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 17..... 169
- Figure 46 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 18..... 170
- Figure 47 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 19..... 171
- Figure 48 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 19..... 172

- Figure 49 Jerri Zbiral, *From the Fort George series, 1972-1973* © Archives privées de Jerri Zbiral..... 173
- Figure 50 Jerri Zbiral, *From the Fort George series, 1972-1973* © Archives privées de Jerri Zbiral..... 174
- Figure 51 Jennifer Harper, *Autoroute Ville-Marie, Montréal, 1971* © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett..... 175
- Figure 52 Jennifer Harper, *Mrs. Campbell, Autoroute Ville-Marie, 1971* © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett 176
- Figure 53 Jennifer Harper, *Resident, Autoroute Ville-Marie, Montreal, 1971* © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett 177
- Figure 54 Jennifer Harper, *Demolition, Dorchester & Fort Streets, Autoroute Ville-Marie, 1970* © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett 178
- Figure 55 Jennifer Harper, *Fred Leclair, Autoroute Ville-Marie, 1971* © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett 179
- Figure 56 Louise Abbott, *Bridesgirls (Bridesmaids), Harrington Harbour, Qc., de la série The Lower North Shore (1982-1986), 1982* © Fonds documentaire de la galerie VOX 180
- Figure 57 Louise Abbott, *Montagnais Women from La Romaine with Handicrafts to Sell, Harrington Harbour, Qc., de la série The Lower North Shore (1982-1986), 1984* © Fonds documentaire de la galerie VOX .. 181
- Figure 58 Louise Abbott, *Emile Benoit with His Beloved Fiddle Outside His Home, Black Duck Brook, Nfld., de la série French Newfoundlanders (1985-1989), 1985* © Fonds documentaire de la galerie VOX 182

- Figure 59 Louise Abbott, *Barnyard, Marche's Point, Nfld*, de la série *French Newfoundlanders (1985-1989)*, 1985 © Fonds documentaire de la galerie VOX..... 183
- Figure 60 Claire Beaugrand-Champagne, *Mme Ethel Nelson et son oiseau Peter, rue Prince-Arthur, Montréal*, 1974 © Beaugrand-Champagne, 2014-2016 184
- Figure 61 Claire Beaugrand-Champagne, *Le sergent Ouirion et le soldat St-Pierre, face à face pendant l'inspection, Base militaire de Saint-Jean*, 1984 © Beaugrand-Champagne, 2014-2016 185
- Figure 62 Claire Beaugrand-Champagne, *Thien et Hung (1980-1995), Hung et son fils Vinh découvrent le logement qu'ils occuperont à Auteuil, Laval*, [s. d.] © Beaugrand-Champagne, 2014-2016 186
- Figure 63 Marik Boudreau, *Yuet Sing Cantonese Music Association, Chinatown*, 1981 © Bibliothèque et Archives Canada 187
- Figure 64 Marik Boudreau, *Beijing, 1976*, de la série *Chine 1976, 1976* © Fonds documentaire de la galerie VOX..... 188
- Figure 65 Stephanie Colvey, *El Rimac, Pérou*, 1976 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 189
- Figure 66 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © De Grosbois et Chicoine, 1982b, p. 66 190
- Figure 67 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © De Grosbois et Chicoine, 1982b, p. 190 191
- Figure 68 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © De Grosbois *et al.*, 1978, p. 154 192
- Figure 69 Anne de Guise, *Vieil homme sur le seuil de sa porte*, Photographie prise sur le vif, Montréal, 1976 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 193

- Figure 70 Anne de Guise, *Homme et chien à la buanderie*, Photographie prise sur le vif, Montréal, 1974 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste 194
- Figure 71 Clara Gutsche, De la série *Milton Park*, 1970-1973 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection des Archives nationales du Canada 195
- Figure 72 Clara Gutsche, *5157 boul., St-Laurent, Montréal, avril 1978 April*, de la série *Inner Landscapes / Les paysages vitrés*, 1976 - 1980 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa et collection du Musée McCord, Montréal 196
- Figure 73 Clara Gutsche, De la série *Six Sisters / Les six sœurs*, 1974-1976 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa 197
- Figure 74 Clara Gutsche, *Noémi and Sarah*, de la série *Sarah*, 1982-1989 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa 198
- Figure 75 Jerri Zbiral, *From the Slaughter House series*, 1973 © Archives privées de Jerri Zbiral 199
- Figure 76 Eve Lafontaine, *Louise Abbott à son domicile, Cantons-de-l'Est*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine 200
- Figure 77 Eve Lafontaine, *Claire Beaugrand-Champagne à son domicile, Montréal*, 2015, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine... 214
- Figure 78 Eve Lafontaine, *Marik Boudreau à son domicile, Montréal*, 2015, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine 218
- Figure 79 Eve Lafontaine, *Stephanie Colvey à son domicile, Montréal*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine 227

- Figure 80 Eve Lafontaine, *Louise de Grosbois à son domicile, St-Hilaire*, 2015, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine..... 233
- Figure 81 Eve Lafontaine, *Anne de Guise à son domicile, St-Hilaire*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine..... 240
- Figure 82 Judith Lerner Crawley, *Suzanne Girard Outside Plessisgrappe Studio*, 1986 © Archives privées de Judith Lerner Crawley 244
- Figure 83 Eve Lafontaine, *Clara Gutsche, Université Concordia, Montréal*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine..... 251
- Figure 84 Brian Merrett, *Portrait of Jennifer Harper with a Glass Plate Negative of Alexandria, Ont. Studio Photographer, Duncan Donovan*, 1977. (ref. 77-009) © Archives privées de Brian Merrett..... 255
- Figure 85 Eve Lafontaine, *Judith Lerner Crawley à son domicile, Montréal*, 2015, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine..... 263
- Figure 86 Charlotte Rosshandler, *Leo & Charlotte*, 1987 © Chagnon, [1994] 267
- Figure 87 George Legrady, *Louise Turner Inside A Tipi*, 1973 © Legrady, [s. d.]a 277
- Figure 88 Jerri Zbiral, *Jerri Zbiral, Louise Turner & David Evans*, [s. d.] © Archives privées de Jerri Zbiral 278
- Figure 89 Eve Lafontaine, *Jerri Zbiral en visite à Montréal, Université du Québec à Montréal*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine 282

RÉSUMÉ

Ce mémoire cherche à rendre compte de l'agentivité des femmes dans le développement des pratiques documentaires au Québec de 1970 à 1985, période durant laquelle l'émergence de collectifs photographiques et de pratiques documentaires s'intensifie. Il cherche plus précisément à retracer et à analyser l'implication entrecroisée de treize femmes photographes au sein du milieu photographique et du mouvement des femmes au Québec durant ces mêmes années, afin d'étudier de quelle manière la photographie documentaire constitua un outil d'expression critique pour représenter la réalité sociale et politique des femmes, ainsi que leurs actions au sein du milieu féministe. Cette recherche démontre de plus de quelle façon les codes traditionnels associés à la photographie documentaire se sont vus remis en doute à travers cette production photographique.

En priorisant une méthodologie basée sur la transmission orale des photographes rencontré.e.s ainsi que sur un important travail en archives, cette étude cherche à pallier une marginalisation des pratiques documentaires de femmes qui s'inscrit, plus largement, dans une désaffection pour le genre documentaire au tournant des années 1980. Ce mémoire pose ainsi un regard critique sur la situation des femmes photographes durant cette période, en lien avec le contexte artistique dans lequel elles ont évolué, ainsi qu'à travers le mouvement des femmes et les différents groupes sociaux dont plusieurs photographes ont fait partie. Cette lecture entrecroisée contribue finalement à une réécriture féministe et critique de l'histoire photographique québécoise par sa démonstration de l'importante contribution des femmes au milieu photographique québécois, ainsi que par la mise de l'avant de corpus photographiques peu connus.

MOTS-CLÉS : Femmes, photographie, documentaire, Québec, féminisme, Louise Abbott, Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Stephanie Colvey, Judith Lerner Crawley, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Suzanne Girard, Clara Gutsche, Jennifer Harper, Charlotte Rosshandler, Louise Turner, Jerri Zbiral

ABSTRACT

This report seeks to illustrate the agency of women in the development of documentary practices in Quebec from 1970 to 1985, a period during which the emergence of photographic collectives and documentary practices intensified. More specifically, it pursues the objective of redrawing and analyzing the intertwined involvement of thirteen women photographers within the photographic environment and the women's movement of Quebec, studying the use of documentary photography as a tool of critical expression to represent the social and political reality of women as well as their actions within the feminist movement of this period. This research demonstrates, furthermore, how the traditional codes associated with documentary photography have been questioned through this photographic production.

By prioritizing a methodology based on oral transmission by the photographers themselves, as well as on important archival work, this study tries to address the marginalization of women's documentary practices linked, more broadly, to a certain disaffection towards the documentary genre that was brought on in the 1980s. This report therefore provides a critical perspective on the situation of women photographers during this period, in relation to the artistic context in which they evolved, as well as through the women's movement and the various social groups in which several photographers participated. Finally, this mixed reading contributes to a feminist and critical rewriting of Quebec photographic historiography through its demonstration of the important contribution of women in Quebec's photographic milieu, as well as its emphasis on unexplored photographic corpora.

KEYWORDS : Women, photography, documentary, Quebec, feminism, Louise Abbott, Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Stephanie Colvey, Judith Lerner Crawley, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Suzanne Girard, Clara Gutsche, Jennifer Harper, Charlotte Rosshandler, Louise Turner, Jerri Zbiral

INTRODUCTION

La photographie documentaire québécoise, qui était jusqu'à tout récemment plus effacée sur la scène culturelle, fait curieusement l'objet, depuis quelques années, d'un regain d'intérêt qui se manifeste principalement par la mise sur pied de nombreuses expositions collectives et individuelles. Parmi les plus récentes expositions rétrospectives, mentionnons *Émouvante vérité - Photographies de 1970 à 2013* dédiée au travail de Claire Beaugrand-Champagne (Musée McCord, 2014), *La photographie d'auteur au Québec : une collection prend forme au musée* (Musée des beaux-arts de Montréal, 2013), ainsi que *Décllic 70* (Galerie SAS de Montréal, 2011).

Malgré ces multiples initiatives, ainsi que les nombreux articles qui ont découlé de ces expositions, peu d'ouvrages ou de textes rétrospectifs plus approfondis sur les pratiques documentaires québécoises ont néanmoins été réalisés depuis le début des années 1990. Parmi les plus récents textes sur la période, on retrouve toutefois un mémoire de maîtrise réalisé en 2004 par Marthe Bujold, à l'Université Carleton à Ottawa. Dans les années 1990, Serge Allaire et Lise Gagnon écriront également, dans la monographie *Montréal au XXe siècle : regards de photographes*, dirigée par Michel Lessard (*et al.*, 1995), une excellente revue des différents projets et enjeux documentaires des décennies 1970 et 1980, amorçant une réflexion sur les interrelations entre photographie documentaire et mouvement des femmes et réalisant un panorama des différentes publications, espaces et événements photographiques de cette période. Lise Lamarche (2003) a également complété cette cartographie à travers son analyse des expositions collectives

de photographie au Québec (principalement à Montréal) durant la décennie 1970-1980. Celle-ci y retrace les « personnages, lieux et moments » (Lamarche, 2003, p. 223) de la photographie québécoise de cette décennie de façon entrecroisée autour du thème de l'« exposition », entendue à la fois comme événement (en galerie ou encore au musée, par exemple) et en tant que publication papier (dans les journaux, les livres et les magazines). À ces ouvrages précèdent également les textes importants de Suzanne Beauchamp (1987), Pierre Dessureault (1979), Gaétan Gosselin (1992) et de Serge Jongué (1990), présentés dans différents ouvrages collectifs ou catalogues d'exposition datant de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990. Ceux-ci y font état des enjeux et problématiques variées touchant la photographie durant cette période particulièrement effervescente des pratiques documentaires au Québec, et apportent des réflexions sur les « tendances » photographiques québécoises qui ont marqué l'historiographie sur la pratique.

En dépit de ces ouvrages importants, il apparaît que le travail des femmes dans le milieu documentaire reste encore aujourd'hui très peu étudié, tout comme leur implication au sein du mouvement des femmes au Québec. L'objectif de mon mémoire est de compléter l'étude de ces entrecroisements, afin de mettre davantage en valeur l'agentivité des femmes au sein du milieu photographique, mais aussi au sein du mouvement des femmes durant la période 1970-1985, et de participer ainsi à l'écriture d'une histoire de l'art incluant davantage les femmes artistes.

Ce mémoire prolonge en ce sens le travail d'historiennes qui, depuis les années 1960 et 1970 surtout, ont cherché à redonner aux femmes leur pleine place au sein de l'histoire, mais aussi à questionner cette dernière. Citons à

cet effet les auteures du collectif Clio (1982) et leur important ouvrage portant sur l'histoire des femmes au Québec, ou encore les textes de Rose Marie Arbour (2007, 2004, 2003, 1999a, 1999b, 1982) s'intéressant plus particulièrement à l'agentivité des femmes au sein du milieu artistique. Ma recherche s'inscrit également dans la lignée du travail d'historiennes ayant démontré l'importante contribution des femmes au milieu photographique québécois dès les débuts de la pratique du médium, ainsi qu'en témoigne l'excellente étude de Madeleine Marcil (1990) portant sur les femmes photographes de la période 1839-1940, ou encore de Colleen Marie Skidmore (1999) sur les femmes ayant travaillé au studio de William Notman entre 1856 et 1881. Elle poursuit également la démarche de plusieurs commissaires cherchant à mettre de l'avant le travail des femmes photographes au Québec et au Canada - pensons par exemple au travail de Laura Jones (*et al.*, 1983) et à son exposition *Rediscovery: Canadian Women Photographers, 1841-1941*¹, ou encore à l'exposition *Elles photographes* actuellement présentée au Musée des Beaux-arts de Montréal (MBAM, 2016-2017) et consacrée au corpus photographique de 30 femmes canadiennes et américaines. En mettant de l'avant le corpus de femmes photographes peu étudiées, ma recherche s'inscrit plus largement dans la lignée du travail historique visant à reconnaître l'importance de la photographie documentaire québécoise, mais vise aussi à offrir un regard

¹ Cette recherche s'inspire également des recherches importantes de Naomi Rosenblum (*et al.*, 1984/2010), Paula Rabinowitz (1984) et de Liz Heron et Val Williams (1996) s'intéressant à écrire l'histoire de différentes femmes photographes. J'ai par ailleurs été très surprise de constater l'absence de monographies ou d'ouvrages détaillés sur les femmes photographes au Québec après 1960, bien que plusieurs études, mémoires et thèses se sont consacrés à l'analyse de corpus précis (voir par exemple le mémoire d'Anne-Marie Proulx (2013), dédié uniquement au travail de Raymonde April, ou encore le projet virtuel du Centre VOX mis sur pied par Lucie Bureau en 2005, portant sur Sally Eliza Wood, Marie-Alice Dumont et Anne Katherine Kew (VOX, centre de l'image contemporaine et Bureau, 2005; voir également Bureau, 2006)).

nouveau sur cette dernière en s'intéressant au travail documentaire réalisé au sein de collectifs de femmes (Plessisgraphe, Oculus), de différents groupes féministes (*La Vie en rose*, Les Éditions du remue-ménage) ainsi qu'à l'analyse de pratiques individuelles.

0.1 Résumé des chapitres

Le premier chapitre du mémoire permettra de rappeler brièvement le contexte sociopolitique et artistique dans lequel se sont développées les pratiques documentaires au Québec, à travers une revue de littérature des principaux ouvrages sur la photographie documentaire québécoise. Cette analyse permettra également de comprendre les cadres temporels établis pour penser la production des photographes documentaires de la période 1970-1985. Le cadre théorique employé pour cette partie de la recherche sera ainsi composé d'une approche sociohistorique visant à étudier brièvement le contexte artistique des photographes de cette époque.

Cette démonstration mènera à l'énoncé de la problématique de recherche, suggérant que la contribution des femmes aux pratiques documentaires du Québec pour cette période a été peu étudiée jusqu'à présent, alors même que plusieurs d'entre elles ont participé à la formation d'un genre documentaire féministe, et qu'une étude entrecroisée de la photographie documentaire et du mouvement des femmes au Québec contribue à un approfondissement de ces deux champs. Mon hypothèse de recherche consistera pour sa part à suggérer que cette marginalisation des pratiques documentaires des femmes photographes s'inscrit, plus largement, dans une

désaffection pour le genre documentaire à partir des années 1980, causée par une forme d'institutionnalisation de la photographie à la faveur de son entrée dans le milieu de l'art contemporain.

Le second chapitre sera pour sa part consacré à l'analyse entrecroisée du milieu photographique et du mouvement des femmes du temps. Il y sera question des activités et de l'agentivité des femmes photographes au sein de différentes expositions collectives, publications et maisons d'édition mettant de l'avant le travail des femmes durant cette période, mais aussi de leur travail à titre de commissaires, coordonnatrices d'événements et de publications, photojournalistes, critiques d'art, professeures ou encore de directrices de galeries dans le champ de la photographie. Ce regard d'ensemble permettra également de constater les entrecroisements entre photographes que ces différents événements et activités auront favorisés².

Bien que ce second chapitre s'emploiera principalement à retracer les activités et le travail des femmes photographes de mon corpus, l'étude de leur contribution nécessite également à mon avis une réflexion critique et entrecroisée sur les liens existants entre genre et photographie documentaire, plus particulièrement dans le contexte d'un développement de la compréhension de la photographie documentaire au Québec durant cette période. Le rappel de différentes critiques postmodernes et féministes du

² Ce chapitre se concentrant plus particulièrement sur l'étude des différentes approches et thématiques du travail documentaire des femmes photographes, j'ai choisi de placer l'ensemble des informations relatives aux publications, expositions, bourses et honneurs de chaque photographe en appendices du mémoire. Il est également à noter que le choix d'étudier les productions du second chapitre à travers l'étude d'enjeux et de thématiques communes a pour but d'éviter une lecture « auctoriale » de leur travail ainsi que de faciliter une lecture entrecroisée de leur production, et non de réduire le contenu et la richesse de leur travail.

médium photographique me permet ainsi de réfléchir, dans la seconde partie de ce chapitre, aux pratiques documentaires de photographes ayant fait des réalités et de l'expérience des femmes le cœur de leur travail documentaire, et qui ont à travers leur pratique remis en cause de différentes manières les limites et conventions de la photographie documentaire :

Through the lens of feminist analysis, as it were, the disciplinary object « photography » is altogether remapped, refigured, and revised. This is because feminist theory and analysis, of whatever stripe, is not a supplementary activity appended to an existing critical apparatus, but, on the contrary, an epistemological shift that involves nothing less than a restructuration, a reconstitution of knowledge (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. xxx-xxxi)³.

Finalement, puisque l'élaboration d'une révision féministe des pratiques documentaires implique également la mise en valeur de pratiques peu connues, le troisième chapitre traite de différents projets documentaires qui demeurent absents des rétrospectives actuelles, et qui participent eux aussi à une remise en cause des compréhensions actuelles de la photographie documentaire au Québec.

0.2 Choix des corpus étudiés et limites de la recherche

Les femmes dont il sera plus précisément question au sein de cette recherche sont Louise Abbott, Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Stephanie Colvey, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Suzanne Girard, Clara Gutsche, Jennifer Harper, Judith Lerner Crawley, Charlotte

³ « *Introducing the terms of a feminist perspective, critique, or analysis insistently calls into question the conceptual framework upon which entire categories of objects, relations, and practices have been traditionally conceived (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. 190) ».*

Rosshandler, Louise Turner, ainsi que Jerri Zbiral. Le choix des photographes étudiées fut en grande majorité déterminé par un dépouillement de la revue *OVO*, des agendas des Éditions du remue-ménage, ainsi que par la possibilité de rejoindre les femmes qui y étaient mentionnées et que j'ai pu rencontrer, pour la grande majorité, en entrevue⁴. Il est certain que ce critère de sélection s'avère plutôt limitatif et regroupe davantage des femmes ayant travaillé, ne serait-ce que partiellement, au sein des réseaux institutionnels de diffusion et de légitimation artistique. Une méthode d'enquête plus large et davantage inclusive aurait permis une problématique de recherche et une lecture très différentes de la photographie documentaire de cette période, et aurait permis de constituer un groupe de femmes moins homogène. J'ai néanmoins été surprise de constater que peu d'études s'étaient intéressées au travail des femmes de mon corpus, malgré leur participation très active au milieu photographique du temps. Il est également certain que plusieurs autres photographes auraient pu être abordées, et auraient apporté des lectures très intéressantes des limites du documentaire; pensons par exemple à la pratique de Raymonde April, de Doreen Lindsay et d'Ann Pearson, mais aussi à des pratiques moins connues comme celle de Sheila Greenberg⁵.

⁴ Suite à un dépouillement exhaustif de ces publications, une recherche en archives et sur le web fut réalisée pour l'ensemble des photographes y étant citées afin de collecter les coordonnées de ces dernières ainsi que de l'information sur leur travail. Un courriel respectant le processus de certification éthique (c'est-à-dire expliquant, entre autres, le sujet et les limites de la recherche, ainsi que les thèmes abordés lors de l'entrevue) fut par la suite envoyé aux photographes afin de les inviter à participer à une entrevue. Les rencontres furent pour leur part réalisées entre l'automne 2015 et le printemps 2016. Les questions des entrevues portaient sur la production photographique des personnes rencontrées, la place des femmes dans le développement de la photographie documentaire au Québec, le milieu photographique québécois ainsi que le mouvement des femmes au Québec durant la période des années 1970 et 1980.

⁵ À noter que la contribution documentaire de plusieurs autres femmes sera néanmoins citée au sein des prochains chapitres.

L'un des principaux problèmes de ma recherche réside par ailleurs dans le grand nombre de femmes abordées. Si cette approche favorise une vue d'ensemble, ainsi que la mise de l'avant d'un plus grand nombre de pratiques et de points de vue sur les questions de ma recherche, il est certain qu'un corpus plus réduit de photographes aurait permis un meilleur approfondissement des pratiques traitées. C'est ainsi avec beaucoup de regret que je ne peux qu'effleurer l'ensemble des activités et de la production des treize photographes citées, et que je n'ai malheureusement pas pu traiter du travail documentaire de l'ensemble des femmes photographes rencontrées. C'est également en raison des limites de temps et d'espace qui m'étaient impartis que les chapitres 2 et 3 sont consacrés à l'étude de pratiques photographiques qui avaient jusqu'à présent été moins étudiées, ou pas du tout abordées, au détriment d'une étude de la contribution documentaire de chacune et de projets qui, bien que plus connus, mériteraient eux aussi une analyse plus approfondie. Afin de pallier en partie ce problème et de mettre en exergue l'important travail de ces photographes, j'ai choisi de créer d'importantes annexes et appendices comprenant, pour chaque photographe rencontrée, une courte biographie, un curriculum vitæ, des photographies de leur production, ainsi qu'un portrait de ces dernières.

Cette recherche ne prétend pas à l'objectivité ni à l'exhaustivité, mais constitue plutôt une première ébauche de recherche sur ce terrain d'étude encore peu exploré dans l'historiographie de la photographie documentaire québécoise. Afin d'éviter la catégorisation des pratiques, ou de donner de fausses intentions aux photographes à l'étude, j'ai également privilégié l'emploi de citations tirées d'entrevues réalisées avec les photographes, ainsi que de différents articles et catalogues d'exposition dans lesquelles ces dernières expriment leur rapport à titre personnel, ainsi qu'en tant que

photographes face au féminisme⁶. Si ma propre interprétation de chercheuse peut bien entendu différer des conceptions diversifiées de ces dernières, cette méthodologie permettra du moins, je l'espère, d'inclure le point de vue et la conception actuelle des femmes photographes de l'époque sur leur travail de ces années.

Le cadre méthodologique de ma recherche comprend, en plus des entrevues, le dépouillement des fonds d'archives de musées, de galeries et de la réception critique permettant de documenter les activités (expositions, publications, emplois, formations, etc.) et les « territoires » (chambres noires communes, réseaux de diffusion parallèles, etc.) des femmes photographes et des pratiques photographiques individuelles et collectives concernées. Les différentes orientations choisies pour traiter de l'implication de chaque photographe au sein des milieux photographique et féministe s'expliquent ainsi en partie par la nature qualitative des entrevues réalisées et des archives trouvées sur chaque photographe, menant à des directions de recherche plus subjectives, et possiblement moins précises quant aux aspects traités au sein de ce mémoire⁷. Le large travail archivistique qu'a

⁶ À cet effet, il conviendra, ainsi que le souligne Thérèse Saint-Gelais (1982, p. 147), de ne pas confondre engagement politique et contenu féministe dans la lecture des corpus documentaires de ces photographes, puisque ces derniers peuvent exprimer un propos différent de l'engagement de chaque photographe. Dans un même ordre d'idées, ce sera à travers l'analyse des corpus et le propos même des photographes interrogées et non systématiquement que nous pourrons déterminer le(s) caractère(s) féministe(s) des projets documentaires.

⁷ L'information recueillie lors des entrevues fut, lorsque cela était possible, contre-vérifiée à travers différents documents d'archives et publications cités au sein de la bibliographie. Toutefois, étant donné la nature très subjective inhérente à ce type de collecte d'information, il est possible que certaines erreurs persistent.

nécessité cette recherche explique également le caractère descriptif des deux derniers chapitres⁸.

Je tiens également à souligner que le choix d'étudier plus spécifiquement le corpus photographique de femmes ne renvoie pas à l'idée d'une différenciation essentialiste entre les pratiques photographiques, mais plutôt à un désir de reconnaître leur agentivité et la diversité de leur travail, d'où par ailleurs le désir de créer un troisième chapitre dédié à la multiplicité de leurs projets documentaires. Il ne s'agira ainsi pas de prouver l'affirmation d'une « photographie de femmes⁹ », ou d'unifier les pratiques de ces dernières sous un tout homogène, mais plutôt d'indiquer de quelle façon les corpus photographiques de plusieurs des femmes photographes étudiées expriment un changement dans le statut et la représentation des femmes dans la société, lié au développement d'un contexte social et artistique particulier, soit celui, pour paraphraser la théoricienne et professeure Ève Lamoureux

⁸ Une étude statistique plus poussée aurait également permis une approche très intéressante pour étudier de façon plus concrète les conditions sociales, économiques, mais également artistiques des photographes de mon corpus, les femmes artistes demeurant, encore aujourd'hui, sous-financées contrairement aux artistes de genre masculin, ainsi que le démontre une étude récente : « En 2010, selon une estimation statistique, on compte environ 3 632 artistes professionnels en arts visuels au Québec, dont 60% de femmes et 40% d'hommes. La proportion de femmes est largement supérieure à celle que l'on observe dans la population active (47%) et à celle que l'on observe au sein de l'effectif de l'ensemble des professions culturelles au Québec (52% en 2006) [...] Dans l'ensemble, le revenu de création des femmes est inférieur à celui des hommes. En effet, le revenu de création médian des artistes de sexe féminin est de 2 400\$, comparativement à 5 200\$ chez leurs confrères masculins. De plus, seulement 10% des femmes ont un revenu de création supérieur à 20 000\$, comparativement à 24% des hommes (Routhier, 2013, p. 9-10) ».

⁹ « Il n'y a pas de photographie « de femmes », mais il existe des femmes qui, avec des sensibilités particulières – ce qui nous renvoie à l'individualisme de l'expression photographique – ont pratiqué la photographie avec pertinence. Et qui se situent donc par rapport aux courants photographiques de leur époque (Caujolle, 2009, p. 44). »

(2007, p. 78), d'un questionnement féministe¹⁰ posé à travers les arts visuels au début des années 1970, suivant l'émergence de la « deuxième vague¹¹ » féministe au Québec. Le choix de traiter principalement du travail documentaire fait au Québec s'inscrit pour sa part dans un critère de sélection visant à retrancher le très large corpus d'étude possible.

Finalement, la décision d'élargir le champ d'études généralement consacré à la photographie documentaire aux années 1980 s'inscrit dans ma problématique de recherche, et exprime un désir de s'ouvrir à une multitude de corpus et de photographes documentaires peu étudié.e.s jusqu'à présent, puisque, tel que nous le verrons, plusieurs projets documentaires liés au mouvement des femmes se développeront davantage durant les années 1980. Ainsi que l'exprime à cet égard Françoise Collin, l'élargissement ou la redéfinition temporelle d'un sujet d'étude peut en effet s'avérer parfois nécessaire, comme cela est en l'occurrence le cas, à une écriture sur l'histoire des femmes :

La périodisation traditionnelle de l'histoire dominante ne coïncide pas nécessairement avec la périodisation de l'histoire en tant qu'elle intéresse le sort des femmes : ce ne sont pas les mêmes événements, les mêmes facteurs, les mêmes dates qui les rythment (Collin, 1993, p. 15).

¹⁰ Ma définition du terme « féminisme » reste toutefois ouverte à l'analyse des différentes situations liées au genre, et rejoint l'idée d'Iris Marion Young à ce sujet, mettant de l'avant le caractère multiple et non limitatif du terme : « Le féminisme lui-même n'est pas un regroupement de femmes; il existe plutôt plusieurs féminismes, plusieurs regroupements de femmes dont le but est de politiser le genre et de changer, à certains égards, les relations de pouvoir entre les hommes et les femmes [...] Le féminisme aura donc tendance à être multiple et ne peut constituer lui-même une totalité unifiée (Young, 2007, p. 34) ».

¹¹ J'emploie ici cette formulation, bien que cette notion de « vagues » reste plutôt contestée, ou du moins questionnée par plusieurs théoriciennes. Voir à cet effet le texte de Mélissa Blais, Laurence Fortin-Pellerin, Ève-Marie Lampron et Geneviève Pagé (2007).

Ce cadre temporel plus élargi (1970-1985), loin de se vouloir limitatif, cherche ainsi plutôt à élargir le cadre temporel souvent défini pour traiter de la photographie documentaire au Québec, tel que nous le verrons au premier chapitre.

Je souhaite ainsi que mon sujet de recherche favorise l'apport de nouvelles connaissances sur le travail des femmes photographes de l'époque, et contribue à une réécriture critique de l'histoire photographique québécoise incluant davantage le point de vue des femmes photographes. En affirmant l'agentivité constante des femmes photographes au sein des milieux artistiques et féministes, j'aspire également à aller dans le sens des moyens suggérés par Norma Broude et Mary D. Garrard. Selon ces dernières (2005, p. 22), il serait important de rééquilibrer « le portrait général » de l'histoire de l'art en démontrant que l'histoire culturelle n'est pas celle d'une dominance masculine ponctuée de rares réalisations « féminines ». Je souhaite également aller dans le sens des réflexions de Françoise Collin, qui affirme que réinscrire les femmes et leurs actions au sein de l'histoire permettrait de réinscrire celles-ci dans la mémoire collective :

L'histoire féministe voudra souligner comment les femmes, des femmes du moins, ont été génératrices de la vie socioculturelle soit comme groupes, soit comme individus exceptionnels, même si leur apport n'a été reconnu et authentifié ni au moment même, ni dans le savoir historique. En recourant à des sources et à des documents jusque-là négligés, elle procédera alors à une réhabilitation du rôle des femmes dans l'histoire, et dans leur histoire (Collin, 1993, p. 16).

À l'heure des grandes expositions rétrospectives évoquées précédemment sur le travail documentaire de ces années (1970-1985), il importe ainsi à mon avis et plus que jamais d'illustrer l'importance et l'agentivité des femmes photographes dans cette histoire qu'il reste encore à écrire et à revisiter.

CHAPITRE 1

ANALYSE DU CONTEXTE SOCIOARTISTIQUE

1.1 L'acception québécoise de la photographie documentaire

Loin de faire l'unanimité, la compréhension et les définitions entourant la pratique de la photographie documentaire au Québec durant les années 1970 et 1980 est le lieu de définitions concurrentes, et de réflexions souvent contradictoires. Si cette ambivalence face aux différentes conceptions de cette pratique est tributaire de la pluralité des propositions photographiques de cette large période temporelle, on remarque néanmoins une certaine propension, au sein des expositions et écrits rétrospectifs, à lier la photographie documentaire au Québec à une utilisation dite « sociale » du médium, ainsi qu'à une limite temporelle concentrant les pratiques documentaires à la fin des années 1960 et au début des années 1970.

Dans le plus récent ouvrage rétrospectif portant sur les pratiques photographiques de cette période¹², l'auteure Marthe Bujold (2004, p. 2)

¹² Ce mémoire de maîtrise porte plus spécifiquement sur l'évolution et les changements des pratiques photographiques québécoises dans les trente dernières années, à travers l'étude du travail des photographes Michel Campeau, Geneviève Cadieux et Ramona Ramlochand : « *This thesis argues that the shift in Quebecois photography is rooted in the broader social, political and institutional environment within which it was practised. More specifically this thesis identifies the centrality of identity formation to the shift in Quebecois photographic practice* (Bujold, 2004, p. ii) ».

montre en effet, en se basant sur les principaux ouvrages sur la question, que la notion de photographie documentaire renvoie généralement tout autant à une période temporelle qu'à une catégorie de pratiques très précises au Québec :

Social documentary photography characterizes both a photographic practice and a period in time in Quebec. As a practice, it encompassed the work of mostly young Francophone¹³ photographers, largely self-taught, who combed the province during the 1960s and 1970s capturing in photographs its social, political, economic, and cultural landscape (Bujold, 2004, p. 1).

1.1.1 Origines et temporalisation de « l'école » documentaire

L'origine de ce que Pierre Dessureault (1979, [s. p.]) nomme cette « tradition¹⁴ » documentaire, ou encore, selon l'expression de Serge Jongué

¹³ Il est à noter que cette séparation entre pratiques francophones et anglophones est remise en question par Serge Allaire dans ses textes de 1993 et 1995, bien que cette conception reste généralement très présente dans les textes de catalogues ainsi que dans certains écrits de l'époque (Voir Beauchamp, 1987 et Vallières, 1974, p. 43-44). Cette dichotomie est souvent justifiée par le rattachement des pratiques documentaires au projet nationaliste québécois, ainsi que par les différents types de formation alors offerts aux photographes montréalais, le premier à l'Université Concordia, et le second au Cégep du Vieux-Montréal (lieu par ailleurs fondateur de la revue *OVO*, associée à la diffusion de la photographie documentaire sociale au Québec) : « Les deux niveaux d'enseignement [...] pourrai[en]t laisser supposer que les producteurs des groupes linguistiques adopteront des attitudes différentes dans leurs relations à leurs œuvres (Beauchamp, 1987, p. 83) ». Bien que cette conception n'ait pas pu être abordée plus en profondeur dans le cadre de ce mémoire, elle y sera néanmoins indirectement critiquée par la mise de l'avant de nombreux corpus photographiques québécois effectués par des femmes issues du milieu anglophone, ainsi que de différentes communautés culturelles et linguistiques.

¹⁴ Serge Allaire ayant effectué une excellente déconstruction de l'idée d'une « tradition » documentaire au sein son texte et exposition du même nom (*Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? : aspects de la photographie québécoise et canadienne*, 1993), nous ne nous attarderons pas ici aux diverses problématiques rattachées à cette notion : « La notion de tradition, ce qu'elle charrie parce qu'elle relance la question de l'identité, parce qu'elle appelle celle de spécificité, celle du devenir historique, résiste mal à

(1990, p. 50), de cette « école » de photographie documentaire québécoise, est définie différemment au sein des écrits rétrospectifs.

Certains auteur.e.s et critiques tels que le photographe et théoricien Serge Jongué rattachent l'origine de ce mouvement au projet documentaire *Disraëli*, effectué par plusieurs membres du Groupe Action Photographique dans le village de Disraëli, dans les Cantons-de-l'Est, à l'été 1972¹⁵. L'historien de la photographie Serge Allaire (1995, p. 180-181) situe pour sa part les prédécesseurs de ces pratiques du côté, d'une part, des photographes documentaires et des vidéastes ayant œuvré pour l'Office national du film et l'Office du film du Québec durant les années 1950 et 1960¹⁶, mais aussi, plus localement, au travail de photographes québécois des années 1950 et 1960 tels que Gabor Szilasi, Pierre Gaudard¹⁷ ou encore Charles Gagnon et Sam Tata. Plusieurs auteur.e.s y voient également l'influence de la photographie

l'éclatement postmoderne (Allaire, 1993, [s. p.]) ». Pour une lecture féministe de la notion de tradition et de canon, voir également Pollock (1999, notamment p. 10 et 23).

¹⁵ Pour certains auteur.e.s, *Disraëli* constituera un point culminant des pratiques de la « première » génération de photographes documentaires (Jongué, 1990, p. 43). Selon Serge Allaire (1993, [s. p.]), faire de ce projet une « figure archétypale » « rédui[rait toutefois] considérablement la complexité des conditions qui président à l'explosion de la photographie documentaire au cours de la décennie 70 [et] confine[rait] l'histoire du documentaire à une conception monolithique du nationalisme, à une vision ethnocentriste de la tradition ». Pour plus d'informations quant à l'importance et aux nombreux débats et controverses qui ont suivis ce projet, voir Serge Jongué (1990, p. 42-44) et Pierre Dessureault (1987, p. 72-73).

¹⁶ Cette mise en parallèle avec le travail documentaire de l'ONF est également partagée par Gaétan Gosselin (1992, p. 8-9). Serge Allaire (1993, [s. p.]) considère la pratique documentaire de cette période comme étant en rupture avec « la pratique documentaire des agences d'État liée à la propagande, en rupture également avec les représentations sociales de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle – la bourgeoisie décrite par William Notman n'existant plus - ou du milieu du XXe siècle, où Mgr Albert Tessier idéalisait la paysannerie ». Pour un historique des pratiques du Service de la photographie de l'ONF, voir également Latulippe (2009).

¹⁷ Ce rattachement aux pratiques de Gabor Szilasi et de Pierre Gaudard est également suggéré par Pierre Dessureault (1987, p. 68) et Serge Jongué (1990, p. 43).

documentaire américaine des années 1930, plus particulièrement du travail de la *Farm Security Administration* et de photographes tels que Dorothea Lange, Walker Evans ou encore Lewis Hine¹⁸. Le photographe et théoricien Jean Lauzon (1993, p. 112) propose quant à lui de retracer les sources de cette école documentaire dans les pratiques québécoises du XIXe siècle, citant à titre d'exemple le travail de Pierre Gustave Joly de Lotbinière et de Napoléon-Alexandre Comeau¹⁹.

Si ces nombreuses pratiques locales et internationales ont pu constituer des influences importantes au développement des pratiques documentaires durant cette période, Serge Allaire (1995, p. 178, 180) attribue également cette effervescence du documentaire au contexte sociopolitique particulier du Québec des années 1960 et 1970, ainsi qu'à l'essor considérable du milieu photographique durant cette période, ici comme à l'international²⁰.

¹⁸ Voir à titre d'exemple Dessureault (1987, p. 67-68), Gosselin (1992, p. 8), Vallières (1974, p. 42-43), ou encore Allaire (1995, p. 180).

¹⁹ J'ajouterais à ces remarques le travail important de plusieurs femmes photographes, notamment les nombreux portraits environnementaux et les paysages effectués dans le Bas-Saint-Laurent par Marie-Alice Dumont à partir des années 1920, et qui sont recensés dans l'important ouvrage de Madeleine Marcil (1990).

²⁰ D'un point de vue historique, c'est donc, de manière générale, aux années 1970 qu'on associe le moment de formation de « l'école » documentaire au Québec, bien que, tel que le fait remarquer Serge Allaire (1995, p. 173), cette décennie constitue en fait, à bien des égards, « le prolongement ou l'aboutissement de problématiques fixées au cours de la décennie précédente et comme la mise en place de ce qui caractérisera les années 1980 ».

1.1.2 Un contexte d'effervescence

Les années 1960 et 1970 ont en effet constitué des décennies particulièrement chargées au plan politique et social, les suites de la Révolution tranquille²¹ ayant profondément modifié le visage culturel et économique du Québec²². Époque de contestation et de remises en question, le Québec de ces années fut alors le lieu de profondes transformations liées entre autres à une modernisation et une intervention plus importante de l'État au sein des institutions culturelles²³, mais également, dans le milieu artistique, à une effervescence particulière se manifestant par la création de nombreux collectifs et regroupements d'artistes. En photographie, cette effervescence s'est exprimée par la création de plusieurs collectifs, parmi lesquels on retrouve le travail du Groupe Action Photographique (GAP), comprenant Roger Charbonneau, Michel Campeau, Serge Laurin, Pierre Gaudard, Claire Beaugrand-Champagne et Gabor Szilasi²⁴, du Groupe Photographes Populaires (GPP), comprenant selon Serge Jongué (1990,

²¹ Selon Linteau, Durocher et Robert (1983/1991, p. 308), la période de la « Révolution tranquille » est délimitée et définie de différentes manières par les auteur.e.s l'ayant étudiée. J'emprunte ici la première définition plus générale employée par les trois auteurs : « *In the strict sense, the Quiet Revolution generally refers to the political, institutional and social reforms undertaken between 1960 and 1966 by the Liberal government of Premier Jean Lesage* (Linteau et al., 1983/1991, p. 307) ».

²² Pour plus d'informations à ce sujet, voir Landry et De Koninck (1999, p. 93-113) et Linteau et al. (1983/1991, p. 307-593).

²³ Pour plus d'informations relatives aux différentes transformations et à l'implication étatique provinciale et fédérale dans le milieu des arts durant cette période, voir Ève Lamoureux (2007).

²⁴ Selon Serge Allaire (1995, p. 172), Claire Beaugrand-Champagne, Pierre Gaudard et Gabor Szilasi se seraient ajoutés au Groupe d'Action Photographique (GAP) à partir de 1972.

p. 53) plus de dix photographes, dont Alain Chagnon, André Sénécal, Jean Fiorito et Marc Brosseau, ou encore le collectif Photo-Cell, qui comprenait le travail de Clara Gutsche, David Miller et Nicholas Deichmann²⁵. Ainsi que l'exprime Pierre Dessureault (1987, p. 68), « plus qu'un mode de fonctionnement, le travail collectif correspond [alors] à une manière d'être de l'époque : les préoccupations personnelles sont, encore aujourd'hui, difficilement dissociables de celles d'une génération ».

Le tournant des années 1970 est également considéré comme un moment charnière par plusieurs auteur.e.s dans le processus d'institutionnalisation et de légitimation du médium (Bujold, 2004, p. 2-3), lié plus largement aux différentes transformations du milieu culturel et artistique de cette période. Les nombreux changements institutionnels étendus au reste la société durant cette période se sont entre autres manifestés dans le champ photographique par la création de programmes de photographie dans les universités et les collèges. À Montréal, on crée alors un programme spécialisé en photographie et cinéma au Collège Loyola (1967), la technique de photographie au Cégep du Vieux-Montréal (1969), ainsi que le programme de photographie de l'Université Concordia (1978) (Allaire, 1995, p. 179).

C'est également suite à l'initiative de deux étudiants (un en littérature, l'autre en photographie) du Cégep du Vieux-Montréal que naîtra en 1970 la revue OVO, qui deviendra durant les décennies 1970 et 1980, le principal véhicule

²⁵ Plusieurs photographes amateurs et amatrices se regroupèrent également sous forme d'associations, telles que Les Ateliers d'animation photographique du Québec (LADAP). Par ailleurs, cette façon d'associer la photographie documentaire du début des années 1970 à une pratique collective du médium est très fréquente, bien que, tel que le souligne Serge Allaire (1993, [s. p.]), plusieurs photographes, souvent autodidactes, ne s'associèrent à aucun collectif photographique, tel que nous le verrons plus particulièrement en chapitre trois à travers l'étude des projets de Stephanie Colvey, Louise Turner ainsi que Jerri Zbiral.

de diffusion de la photographie documentaire au Québec. Ce magazine, tout comme le supplément *Perspectives* (alors inséré dans *La Presse* et différents quotidiens tels que *Le Soleil*), ou encore la chronique photographique du *Jour*, se développeront également durant ces années, et constitueront des lieux de diffusion et de légitimation importants de la photographie²⁶.

Cette période marque également l'ouverture de plusieurs galeries parallèles²⁷ présentant le travail de photographes, et d'un accroissement du nombre d'expositions individuelles et collectives (Allaire, 1995, p. 179). L'appui des gouvernements fédéraux et provinciaux dans la promotion et la diffusion du médium photographique par la création de différents programmes et bourses²⁸ pour les photographes constituait également un soutien considérable à la légitimation du champ photographique, tout comme la prise d'importance et la reconnaissance d'institutions nationales telles que le Service de la photographie de l'Office national du film, qui effectuait alors de nombreuses expositions itinérantes et d'expositions au sein de leur galerie, la Galerie de l'Image, à Ottawa (Bujold, 2004, p. 3; Allaire, 1995, p. 178)²⁹.

²⁶ Serge Allaire évoque également l'importance de la revue *Foto-Canada*, née en 1967 sous l'initiative de Jens Wahl et de Sam Tata. Pour plus d'informations quant aux différents lieux d'exposition et de publication des photographes, voir également Lise Lamarche (2003).

²⁷ Pour plus d'informations à cet effet, voir notamment Allaire (1986) et Huard (1984).

²⁸ Parmi les bourses les plus couramment citées par les photographes au sein de mes entrevues, on retrouve les nombreuses bourses du Conseil des arts, ou encore la bourse *Perspectives Jeunesse*, qui a par ailleurs permis le financement du projet à Disraëli.

²⁹ Pour plus d'informations relatives à l'importance de ces institutions, voir Allaire (1995, p. 178-179).

1.1.3 Une photographie « sociale » et engagée

Dans le milieu artistique, les années 1960 et 1970 constituent également une période de questionnement sur le rôle social des artistes au sein de la société (Saint-Pierre, 1999, p. 191), ces derniers et dernières participant eux et elles aussi, tel que le souligne la professeure Ève Lamoureux, à la modernisation de la société :

Elle [la jeune génération d'artistes] collabore à la propagation de nouvelles valeurs sociales et esthétiques et provoque une révolution culturelle [...] La nouvelle génération rejette la rupture moderne entre l'art et les autres champs de la pratique sociale, et remet en cause l'aspiration des artistes à un idéal universaliste en liant l'art au contexte social et populaire (Lamoureux, 2007, p. 43-44).

La nouvelle génération d'artistes suivant la Révolution tranquille exprimait alors un désir d'intégrer l'art à la société³⁰, et à prendre la parole de façon tout à la fois individuelle et collective au sein de leur travail (Landry et De Koninck, 1999, p. 5-6).

1.1.3.1 Le début des années 1970

Ces questionnements sur les liens unissant l'art et le social ont eu des échos directs dans le milieu photographique, à travers le travail des nombreux collectifs de photographie documentaire mentionnés ci-haut. Selon Serge

³⁰ Ainsi que le précise Rose-Marie Arbour (1999a, p. 121), « le lien entre l'art et le social n'était [toutefois] pas chose nouvelle : les avant-gardes historiques depuis le début du XXe siècle européen a[vaient] assumé l'objectif de transformation sociale par l'art et ce, dans des formes plastiques et visuelles novatrices ».

Allaire (1993, [s. p.]), le travail de ces photographes était en effet rattaché à une pratique engagée du médium, qui visait à enregistrer ou à décrire « l'image de l'homme québécois dans sa réalité quotidienne », et à susciter une prise de conscience politique et sociale à travers l'image³¹.

Ces pratiques, par leur prédilection très fréquente pour le portrait et la documentation qu'elles effectuaient des lieux sociaux, du « patrimoine géographique, économique, social et culturel (Gosselin, 1992, p. 9) », de l'environnement et de « l'ordinairement vécu (Campeau, 1975, p. 8) » de la population québécoise, s'inscrivaient selon Allaire, Jongué et Dessureault, directement dans le projet d'affirmation nationale de l'époque, d'une représentation de l'identité collective québécoise à travers le médium photographique, et participaient ainsi à une revalorisation et une réflexion sur l'identité et la culture populaire québécoise (Jongué, 1990, p. 44, 45; Dessureault, 1987, p. 67)³² : « Dans le contexte particulier du Québec », souligne à cet effet Serge Allaire, « on ne peut ignorer l'enjeu politique d'une telle entreprise, voire l'écueil que représente le discours politique sur l'identité (Allaire, 1993, [s. p.]) ».

Toutefois, si cet enjeu était sans contredit primordial, il ne constituait cependant pas, ainsi que le soulignent ces mêmes auteurs, l'enjeu principal

³¹ Cette association des pratiques de la première moitié des années 1970 à une pratique engagée est partagée par Serge Jongué (1990, p. 41), et a également été reprise par Marthe Bujold (2004, p. 38).

³² Allaire effectue à cet effet d'intéressants rapprochements entre les pratiques documentaires, littéraires et cinématographiques au sein de son texte. Voir Allaire (1995, p. 180, 182).

des projets documentaires de cette période³³. En effet, la pluralité³⁴ des pratiques et des préoccupations socioculturelles et politiques des photographes documentaires de la première moitié des années 1970 était tributaire, nous dit Serge Allaire, non seulement du milieu de vie, mais aussi des différentes formes que pouvait prendre l'engagement de ces photographes, plusieurs d'entre eux et elles s'impliquant au sein des nombreux comités, centrales syndicales, journaux ou groupes communautaires et populaires de leur quartier³⁵, et présentaient une forte dimension critique au sein de leur travail (Allaire, 1993, [s. p.]; 1995, p. 181-182).

Tel que nous le verrons aux chapitres 2 et 3, les multiples enjeux politiques et sociaux de l'époque furent l'objet de nombreux projets documentaires.

³³ « Que la pratique documentaire des années 1970 soit traversée de part en part par une réflexion sur l'identité culturelle est incontestable. Que le mouvement d'affirmation nationale ait suscité une prise de parole et contribué à l'affirmation d'une nouvelle génération de photographes francophones ne saurait être mis en doute. Mais, à considérer tant les projets que les images de cette époque, et les préoccupations qu'elles révèlent, la dimension nationaliste n'a pas l'évidence que lui prêtent les discours. D'autres discours, d'autres aspects apparaissent tout aussi importants (Allaire, 1993, [s. p.]) ». Parmi ceux-ci, l'auteur cite « l'action du mouvement syndical, celle du féminisme et de la contre-culture, sans parler des contradictions qui déchirent les tenants du socialisme, du marxisme et du nationalisme (Allaire, 1993, [s. p.]) ».

³⁴ Cette mise en emphase des multiples thématiques et préoccupations des photographes documentaires, d'un point de vue tout à la fois individuel et collectif, est effectuée par Serge Allaire au sein de son exposition et de son texte de 1993, intitulés *Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire? : aspects de la photographie québécoise et canadienne* (Allaire, 1993).

³⁵ Il est à noter que ces différents enjeux seront traités davantage au sein des chapitres 2 et 3, et ne seront donc pas explicités ici, au risque d'alourdir le texte. Ainsi qu'il le fut mentionné dans l'introduction, Serge Allaire (1993, 1995) Lise Gagnon (1995), Lise Lamarche (2003) et Suzanne Beauchamp (1987) ont par ailleurs effectué une excellente revue des différents projets et enjeux documentaires des décennies 1970 et 1980 au sein de leurs ouvrages respectifs.

Certains photographes s'intéressèrent à l'urbanisation de la province et à ses répercussions sur le patrimoine architectural et le milieu de vie de ses résident.e.s (Clara Gutsche, David Miller et Nicholas Deichmann, Jennifer Harper et Brian Merrett), au milieu de vie dans les quartiers populaires de Montréal³⁶ (Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Suzanne Girard), au milieu syndical (Louise de Grosbois), à la documentation de régions éloignées du Québec et aux différentes communautés culturelles du Québec (Louise Abbott, Louise Turner, Jerri Zbiral), ou encore à la documentation de la culture populaire (Louise de Grosbois).

S'intéressant plus particulièrement au corpus documentaire des collectifs photographiques Montréalais³⁷, Allaire (1995, p. 182) définit les démarches de la première moitié des années 1970 par leur propension à favoriser la frontalité, à leur approche directe, qu'il associe au cinéma-vérité, ainsi qu'aux pratiques de Szilasi et de Gaudard. Le choix d'un point de vue frontal ainsi

³⁶ Par ailleurs, s'il est vrai que Montréal constituait alors un noyau important du milieu photographique par ses programmes de photographie et ses nouveaux espaces de diffusion et de publication de la photographie, il ne faut toutefois pas oublier l'importance de galeries telles que la galerie VU et La Chambre Blanche, à Québec, la galerie Séquence, à Jonquière (par la suite à Chicoutimi), ou encore l'Espace F, à Rimouski (Lessard, 1992, p. 30), ainsi que le travail de plusieurs photographes réalisés à l'extérieur de la ville, qui seront discutés au sein du troisième chapitre. À cet effet, notons également l'importance des projets documentaires de Gabor Szilasi dans Charlevoix et à l'Île-aux-Coudres, et de Normand Rajotte et Jean Lauzon à Drummondville.

³⁷ Cet angle d'approche s'explique par la thématique de la monographie à laquelle a participé Serge Allaire en 1995, intitulée *Montréal au XXe siècle : regards de photographes* et dirigée par Michel Lessard, qui s'intéressait à dresser l'histoire de la ville de Montréal et celle de la photographie à travers le travail de photographes. Selon Allaire (1995, p. 186), la ville aurait constitué un « objet privilégié d'investigation » pour les photographes documentaires durant les années 1970, et se serait exprimée à travers trois pôles, soit celui de : « la ville-monument, centré sur la ville, son architecture; celui de la ville-événement, centré sur l'interaction entre l'homme de la rue et son environnement [...] celui enfin, que nous désignons faute de mieux de « portrait urbain », et qui contrairement à celui de la ville-événement, à l'anonymat de la rue, porte une attention à l'individualité du citoyen, à ses particularités ».

que d'une ouverture du diaphragme plus petite afin de donner une netteté à l'ensemble de l'image était alors associé à une approche plus « transparente », plus directe de la réalité, permettant de témoigner le plus fidèlement possible de la réalité sociale : « Leur intérêt se porte sur les conditions d'existence en milieu urbain et industriel, c'est un parti pris politique qui s'exprime, un point de vue de classe empreint d'humanisme qui s'affirme (Allaire, 1995, p. 182) ». Cette description se perçoit également chez Serge Jongué (1990, p. 43) lorsqu'il définit le travail du Groupe Action Photographique à Disraëli : « [Leur] démarche photographique privilégiait le contact direct avec les gens, sous la forme d'un "face à face sympathique", manière issue en droite ligne de la tradition forgée par le reportage européen (Kertesz, Doisneau, Izis, Capa)³⁸ ». Le théoricien Gaétan Gosselin (1992, p. 8-9) partage également cette conception face aux photographes québécois « de la première vague », qu'il définit lui aussi par leur désir à « rendre visibles les conditions sociales d'existence rurale et urbaine du Québec d'alors », tout en présentant des démarches très engagées au tournant des années 1960 et 1970. L'historien de la photographie Pierre Dessureault, qui était durant cette période le chef de service du département de photographie à l'Office national du film, dira plus généralement des photographes documentaires de cette décennie que leur travail allait « dans le sens de l'affirmation et de l'identification et que leurs images directes et sans apprêt

³⁸ Jongué va toutefois plus loin dans son analyse du travail du GAP, en accusant celui-ci, tout comme celui du GPP, d'un certain « populisme » : « Parallèlement à ce véritable "dogmatisme territorial", dans une démarche où se combinent le manque d'expérience et le défi idéologique, cette nouvelle image documentaire va confondre la manière "sans apprêt", "à hauteur du regard", avec l'approche directe – l'approche qui veut "nommer le monde" [...] et assimiler cette dernière à la dénégation de toute préoccupation esthétique (Jongué, 1990, p. 44) ». L'auteur suggère que ce refus de considérations esthétiques aurait empêché le dialogue de ces groupes avec d'autres communautés photographiques montréalaises du temps comme celle du Collège Loyola, alors chapeauté par John Max et Charles Gagnon et de laquelle fit par ailleurs partie, tel que nous le verrons, Louise Turner ainsi que Jerri Zbiral.

affichaient une sympathie manifeste pour leurs sujets (Dessureault, 1987, p. 79) ».

Si cette approche favorisant la transparence et l'objectivité est bien souvent citée pour définir la pratique de la photographie documentaire au Québec, plusieurs auteur.e.s soulignent toutefois la part subjective toujours inhérente à ce type de pratique, que celle-ci soit mise de l'avant ou non :

Certains opteront pour l'action directe et le militantisme. Certains choisiront le silence. D'autres s'engageront dans une forme de travail subjectif et personnel où justement le photographe examinera son insertion sociale plutôt que les conditions d'existence d'une société donnée. Son œuvre devient alors un commentaire sur les rôles, y compris le sien, assumant ainsi la part forcément personnelle de tout document [...] Chose certaine, tout le documentaire québécois des années 1970 consacre, bien involontairement, l'apparition du politique et du personnel dans un genre qui a gagné ses lettres de noblesse grâce à son « objectivité » et à son « impartialité » (Dessureault, 1987, p. 73)³⁹.

Une autre spécialiste de la période, Lise Lamarche, a montré que les déclarations brèves données par les collectifs généralement associés au documentaire et actifs durant cette période, soit le Groupe d'Action Photographe et le Groupe des Photographes Populaires⁴⁰, quant à la définition de leur pratique photographique au sein de revues spécialisées, auraient été constamment reprises par les photographes, commissaires et auteur.e.s de la période, et auraient ainsi servi à son avis à cristalliser une certaine conception de la position du ou de la photographe documentaire de

³⁹ Cette citation fait suite à la description du conflit engendré par le projet Disraëli, et aux notions de réalité et de subjectivité photographique que celui-ci a générées.

⁴⁰ Selon Alain Chagnon, du Groupe des Photographes Populaires, la « philosophie du groupe » pouvait alors se comprendre ainsi : « Photographier, c'est capter notre milieu social, le rendre en images, pour ensuite dans la mesure de nos moyens agir sur lui (Chagnon, 1973, cité dans Lise Lamarche, 2003, p. 256).

cette période, soit « celle du photographe engagé, entre le photojournaliste attaché à un organe d'information et l'artiste lié au système des galeries et du musée (Lamarche, 2003, p. 256)⁴¹ ».

1.1.3.2 La seconde moitié des années 1970 et le début des années 1980

Selon Serge Jongué (1990, p. 45), les pratiques documentaires au Québec auraient par la suite vécu un tournant décisif vers 1976, alors que plusieurs photographes se seraient engagé.e.s de façon plus active dans différents groupes militants et communautaires, mais aussi, ainsi que le souligne Serge Allaire (1995, p. 184), que plusieurs collectifs de photographes se seraient dissociés⁴², menant à la poursuite de cheminements plus individuels⁴³.

Le mouvement aurait également subi un certain « renversement de pouvoir » vers 1983 selon Jongué (1990, p. 41), suite au passage de la production des

⁴¹ Cette remarque met en lumière les ambiguïtés liées à l'institutionnalisation de la photographie documentaire à travers son exposition en galerie, mais aussi les différentes terminologies possibles de ces pratiques photographiques. Lamarche (2003, p. 225) suggère qu'un autre type de séparation pourrait ainsi être établi si l'on souhaitait jouer avec les catégories, qui placerait par exemple la photographie documentaire du côté d'une photographie « d'information » (apportant de cette façon un lot de question en ce qui a trait à la photographie de presse) par « opposition » à une photographie dite « plasticienne » ou « créative ».

⁴² « Mil neuf cent soixante-seize marque un tournant décisif : le happement constant de la photographie par le politique se fait désormais patent (Jonqué, 1990, p. 45) ».

⁴³ Gaétan Gosselin (1992, p. 9-10) attribue également cette transition à la « mise en veilleuse de la question nationale », qui aurait mené les photographes à exprimer leur expérience individuelle plutôt que collective du social, ainsi qu'aux résultats de la modernisation de la société enclenchée au cours des années 1960.

photographes de l'espace public (le travail des photographes documentaires étant généralement présenté par le biais d'expositions dans des lieux variés tels que tavernes, caisses populaires, ou restaurants⁴⁴) à une exposition s'opérant en galerie, et se mêlant ainsi de façon plus prononcée avec le milieu de l'art contemporain⁴⁵. Cette entrée dans le milieu des galeries aurait eu pour effet de modifier considérablement la façon d'appréhender la photographie documentaire puisque, tel que le souligne Pierre Dessureault (1987, p. 72), l'exposition des photographies sur les lieux mêmes de leur production avait pour conséquence d'abolir « les frontières entre la photographie et l'action sociale », mais aussi, tel que l'exprime Lise Lamarche (2003, p. 242), de « rendre aux modèles leurs images ».

Suzanne Beauchamp (1987, p. 81) remarque que cette transition du champ photographique se serait en fait réalisée dès le début des années 1970, à travers l'intégration de la photographie dans les milieux d'avant-garde de Montréal, par l'entremise d'expositions dans des galeries telles que Véhicule Art et la galerie Powerhouse (aujourd'hui nommée La Centrale). La photographie se rapprochait alors davantage, nous dit l'auteure, du milieu de l'avant-garde et de l'art contemporain que d'espaces dédiés à l'art traditionnel

⁴⁴ Cette diversité des lieux d'exposition était également liée selon Lise Lamarche (2003, p. 242) au coût élevé, à l'époque, des albums de photographie, ainsi qu'à l'absence ou au manque de lieux spécifiques dédiés à la photographie durant cette période. L'auteure déplore par ailleurs que cette situation ait peu changé aujourd'hui pour les nouveaux photographes.

⁴⁵ Pour plus d'informations à ce sujet, voir également les articles de Maryse Pellerin dans le quotidien *Le Jour* (Pellerin, 1976a, 1976b) qui effectuent une analyse des galeries de Montréal en 1976, ainsi qu'une critique de la relation des photographes documentaires avec ces différentes institutions. Voir également l'entrevue de l'émission *L'observateur*, à Radio-Canada de 1980 (Marcoux et Nadeau, 1980), traitant des rapports entre art et photographie, ainsi que de la prolifération des galeries photographiques à Montréal. Les invité.e.s de l'émission s'exprimant sur le sujet sont Gabor Szilasi, Denyse Gérin-Lajoie, André Panneton, James Borcoman et Michiko Yajima.

ou commercial, et commençait tranquillement son entrée dans le milieu de l'art contemporain (Beauchamp, 1987, p. 82). Dans ce contexte, les pratiques photographiques se voyaient bien souvent juxtaposées, à travers les expositions collectives, aux pratiques de nombreux artistes employant la photographie, ainsi qu'aux démarches photographiques s'intéressant à ce que Serge Allaire (1995, p. 173) nomme une approche plus « formaliste » ou « expérimentale » du médium, ou « photographie plasticienne ».

1.2 Photographie et « photographique » : l'entrée de la photographie dans le milieu de l'art contemporain

Et, de fait, les décennies 1970 et 1980 marquent au Québec l'entrée plus prononcée de la photographie dans le milieu de l'art, et, plus généralement, l'entrée du « photographique⁴⁶ » dans les pratiques artistiques contemporaines⁴⁷ :

La photographie d'art cède le pas à l'art photographique, de sorte que, multipliant et combinant ses figures hétérogènes, la photographie a subtilement pris les artistes à son jeu théorique et à ses enjeux historiques, à ce point qu'il leur sera désormais impossible de réaliser sans elle leurs plus doux désirs, désormais impossible de ne plus en « faire acte »... (Gosselin, 1992, p. 11).

⁴⁶ André Rouillé (2005, p. 19) souligne à cet effet la distinction souvent effectuée entre « art des photographes » et « photographie des artistes » : « L'« art des photographes » désigne une démarche artistique interne au champ photographique, tandis que la « photographie des artistes » se rapporte à la pratique ou à l'utilisation de la photographie par les artistes dans le cadre de leur art, en réponse à des questions spécifiquement artistiques ».

⁴⁷ « *In short, photography was no longer considered merely as a medium of reproduction capable of descriptive accuracy, but a legitimate form of artistic practice capable of self-expression. At this time, photography became a prominent medium in contemporary art generally, with artists not previously associated with the medium* (Bujold, 2004, p. 2-3) ».

Serge Jongué affirme que la photographie québécoise aurait dès lors vécu une transition très franche au niveau de ses paramètres de mise en espace, mais aussi de ses modes d'appréhension de la réalité au cours des décennies 1970 et 1980 :

En l'espace record de deux décennies à peine, l'effervescence documentaire du début des années 70 a cédé le pas à une occupation quasi totale des cimaises des galeries – privées ou parallèles – et des musées par l'image spéculative. La photographie québécoise est passée, sans transition ou presque, de l'investissement spontané des lieux publics – depuis le traditionnel sous-sol d'église jusqu'aux murs enfumés de la taverne – à l'occupation de l'espace structuré mais confinatoire de la galerie (Jongué, 1990, p. 41).

Alors que le début des années 1970 marquerait, selon Pierre Dessureault (1987, p. 67), la période du documentaire en tant que « genre privilégié » des pratiques photographiques, le milieu des années 1970 et le début des années 1980 constitueraient pour leur part, selon le théoricien Gaétan Gosselin, une période présentant une définition plus large de la photographie, désormais libérée du « carcan documentaire » associé aux années 1960 et 1970 :

Désormais libérée du carcan documentaire et prise en charge par une génération d'artistes identifiés au domaine plus vaste des arts visuels, la photographie du Québec abandonnera graduellement son habitus « socialisant », avant même qu'il obtienne ses lettres de noblesse, pour se frotter aux grands courants de l'art contemporain et de l'histoire sociale (Gosselin, 1992, p. 10).

Quant aux « photographes d'expression réaliste », ceux-ci auraient, d'après Gosselin (1992, p. 11), sans mettre de côté leurs engagements politiques, opté pour un « alignement conceptuel de nature à inscrire leurs œuvres au registre de la création artistique légitime »⁴⁸ :

⁴⁸ De façon générale, le fait d'exposer la photographie documentaire en galerie semble avoir pour conséquence de mettre de l'avant davantage la subjectivité du ou de la photographe, sa figure d'auteur.e, plutôt que le contenu politique, social des images. Pour une réflexion sur les conséquences de la muséification et l'exposition en galerie de la photographie

Affichant leur statut d'artiste [...] ils rejoign[irent] ainsi cette classe d'artistes visuels aux apparences monolithiques, dans le but de partager le « nouvel esprit artistique » et les paramètres intellectuels de l'acte et du discours photographiques contemporains (Gosselin, 1992, p. 11).

Selon l'historienne de l'art Francine Couture (2000, p. 138-139), cette attitude relèverait plutôt de choix commissariaux liés au contexte d'internationalisation de l'art québécois. La grande majorité des expositions collectives de photographie de l'époque s'inscrivaient en effet, selon l'auteure, dans un contexte très particulier d'entrée, mais aussi d'internationalisation de la photographie québécoise dans le milieu de l'art contemporain, par le biais d'expositions locales qui étaient par la suite diffusées à l'étranger. Un nombre important d'expositions collectives de photographie avait alors lieu, telles qu'*Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes* (Musée d'art contemporain de Montréal, 1982), ou encore *Regards sur la photographie actuelle au Québec* (Galerie Séquence, 1988). Ces expositions, qui partageaient l'objectif commun d'opérer certains constats sur les grandes « tendances » et « esthétiques » du médium à travers un regroupement des pratiques photographiques⁴⁹, étaient très importantes durant cette période, puisque les expositions collectives constituaient alors des « lieu[x] socia[ux]

documentaire, et la modification de la réception et de la compréhension des photographies que cela entraîne, voir Rosler (1981/2004a; *et al.*, 1979/2004b).

⁴⁹ Une autre stratégie commissariale importante durant cette période selon Couture privilégiait pour sa part le rassemblement d'une « pluralité de tendances » sous l'appellation « photographie contemporaine » (Couture, 2000, p. 139). Ce serait cette stratégie qui aurait été employée dans des expositions telles qu'*Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes*, exposition itinérante présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1982 (Couture, 2000, p. 142).

de production de représentations de l'art fait au Québec (Couture, 2000, p. 122)⁵⁰ ».

Toutefois, cette nouvelle « tendance » d'internationalisation de la photographie avait également la propension, nous dit Couture, à se séparer bien souvent de la photographie documentaire, qui était associée plus étroitement au contexte culturel et national québécois et à des références locales plutôt qu'internationales (Couture, 2000, p. 138-142). Plusieurs commissaires d'expositions du temps tels que Jean Tourangeau, commissaire de l'exposition *Photographie actuelle au Québec / Quebec Photography Invitational*, présentée en 1983 au Centre Saidye Bronfman de Montréal (aujourd'hui le Centre Segal des arts de la scène), semblent également avoir partagé cette définition de la photographie contemporaine québécoise comme un mouvement se distançant de la « tradition documentaire » :

[Contemporary photographers] were proposing an alternative to the documentary tradition and striving "to go beyond what they [had] inherited" [...] to activate their own presence which then [could] become the sign of a reality invested by a subject which represents the support of the photographic vocabulary (Tourangeau et al., 1982, p. 6).

Marthe Bujold (2004, p. 41) considère pour sa part que cette conjoncture serait liée à la professionnalisation de la photographie à travers la création de programmes de photographie et à l'institutionnalisation du médium. La création d'espaces dédiés à la photographie, ainsi que la création d'un discours théorique sur la photographie à travers ces programmes

⁵⁰ À ces différentes initiatives suivra par ailleurs le Mois de la Photo, en 1989, lieu de légitimation important qui présente aujourd'hui à mon avis très peu des projets récents des photographes documentaires à l'étude.

expliqueraient selon elle cette « rupture⁵¹ », cette « transition » des pratiques photographiques, qui semble avoir eu pour conséquence une mise à l'écart de la photographie documentaire face à l'art photographique⁵².

Serge Jongué (1990, p. 41) souligne également un certain abandon des pratiques documentaires chez plusieurs photographes au tournant des années 1980, mis en exergue par l'important conflit au sein de la revue *OVO*, touchant autre autres à la forme, à l'orientation, au rôle, à la représentativité et au fonctionnement du magazine⁵³.

1.2.1 Conséquences de cette désaffection face à la photographie documentaire

Or, s'il est vrai que cette période apporta de nombreuses remises en question des modalités de perception et de création des images photographiques⁵⁴, et constitua une époque charnière dans la redéfinition des pratiques

⁵¹ Françoise-Claire Prodhon (1992, p. 17) semble préférer pour sa part le terme d'« ouverture » à celui de « rupture » du champ photographique, ces nouvelles pratiques révélant selon elle un élargissement des possibilités du médium et un prolongement des réflexions sur ce dernier.

⁵² Voir à cet effet Beauchamp (1987), Jongué (1990) et Bujold (2004, p. 41).

⁵³ Pour plus d'informations à ce sujet, voir Serge Jongué (1990, p. 46-48), Campeau (1981, p. 4-6) et Clément (1981, p. 7-10).

⁵⁴ Il est toutefois bon de rappeler, ainsi que le souligne Abigail Solomon-Godeau (1991/2009, p. 187), que certaines de ces critiques postmodernes relatives aux notions de vérité et d'autonomie de l'image photographique avaient toutefois été initiées bien avant, à travers par exemple le travail des avant-gardes artistiques.

documentaires⁵⁵, il serait faux de prétendre qu'il y eut dès lors une absence de pratiques documentaires⁵⁶, ou que ces dernières ne participaient pas elles aussi aux interrogations et à la déconstruction du médium photographique, ainsi que le souligne très justement l'auteure Lise Gagnon :

On voit qu'elles aussi [les photographies documentaires] remettent en question les notions de réalité, d'objectivité et de vérité qui sont traditionnellement associées à cet art. Mais en même temps, elles se constituent à partir de traces de réel et veulent témoigner de cette filiation (Gagnon, 1995, p. 257).

Ainsi que le souligne l'auteure, la réduction de la photographie documentaire à son caractère réaliste peut venir dénaturer le travail de plusieurs photographes, mais instaure également des hiérarchisations entre genres

⁵⁵ Selon Serge Allaire (1995, p. 195), cette modification des comportements face aux pratiques documentaires aurait mené, chez plusieurs photographes, à un abandon de la prise de vue frontale, ainsi qu'à une remise en question de la notion d'objectivité qui se rapprocheraient des approches plus exploratoires du documentaire des photographes de la fin des années 1950 tels que Sam Tata, John Max ou encore Charles Gagnon : « [Leurs] préoccupations rejoignent une tout autre problématique du documentaire affirmée par un groupe de photographes issus de la bohème artistique de la fin des années 50 qui fréquentent l'Échouerie ou les bars de l'ouest de la ville ». Cette approche plus exploratoire du documentaire sera par exemple privilégiée par des photographes telles que Jerri Zbiral, dont il sera question en chapitre trois.

⁵⁶ « Essentiellement centrée et définie autour de la formation des premiers groupes de photographes francophones, l'histoire du documentaire conduit paradoxalement à un constat de silence au cours des années 1976-1980. Cette remarque renvoie sûrement à l'abandon de la pratique photographique chez certains photographes francophones, mais probablement aussi au silence de la critique, au peu de cas qu'elle fait de cette photographie documentaire. Car si on considère la photographie du point de vue de la production, on ne saurait parler de silence documentaire (Allaire, 1993, [s. p.]). Cette mise à l'écart des pratiques documentaires est également soulignée par Serge Jongué (1990, p. 39), qu'il associe à un certain confinement des rôles qui leur furent attribués : « La pratique documentaire sociale québécoise portait, dès son coup d'envoi, les stigmates d'une image dominée, plus souvent outil d'une démonstration idéologique qu'instrument raisonné, autonome, d'une investigation libre du réel (Jongué, 1990, p. 42) ». Plus loin, il explique les différents problèmes qui menaceraient la poursuite des pratiques documentaires : « Les enjeux de son existence sont nombreux : le conservatisme de l'ignorance, qui grève l'usage et l'évolution de la photo dite "de service" ; l'incapacité grandissante de s'entretenir de la réalité; enfin, la déperdition de la notion de métier (Jongué, 1990, p. 50) ».

photographiques venant « relé(guer) au second plan tout un genre photographique qui, au fil des ans, n'a eu de cesse de s'interroger et de se transformer » (Gagnon, 1995, p. 256)⁵⁷.

1.2.2 Une photographie « d'auteur »

De la même manière, rassembler les pratiques photographiques de cette période sous la bannière d'une photographie « d'auteur » (tel il en fut le cas, en 2013, au sein de l'exposition *La photographie d'auteur au Québec : une collection prend forme au musée*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal) peut venir à mon avis réduire les multiples dimensions possibles du documentaire, son potentiel en tant que « genre » à proprement parler.

Ce terme-valise, s'il est pratique en ce qu'il permet de mettre en valeur un plus grand nombre de pratiques photographiques, mérite en effet d'être questionné, en ce qu'il instaure, ainsi que le souligne la théoricienne Rosanna Maule (2005, p. 36-37), une certaine unification du créateur ou créatrice et de l'interprétation, de la production et de la réception de ses œuvres pouvant venir limiter, dans le contexte de « muséification » de la

⁵⁷ En fait, ce qui semble ici mis en cause, c'est, ainsi que le souligne Jean Lauzon (1993, p. 114), le passage de la photographie vers le parachèvement de la modernité, le moment d'une interrogation importante sur les spécificités et la nature du médium photographique, et non pas, ainsi que le souligne Serge Jongué, la fin des projets documentaires en soi. L'auteur (1990, p. 48) considère pour sa part qu'une « tendance alternative » du documentaire caractériserait plusieurs pratiques photographiques de la décennie 1980, qui s'intéresserait aux principes de la narration, de l'autobiographie et aux « virtualités esthétiques du format (Jongué, 1990, p. 49) ». Gaétan Gosselin parle quant à lui de pratiques témoignant d'une « expérience singulière du social : la division sexuelle du travail, la violence raciale, le respect des minorités, la question écologique et le voisinage transculturel (Gosselin, 1992, p. 10) ».

photographie québécoise, l'interprétation que l'on se fait des photographes documentaires.

À titre d'exemple, si, ainsi que l'exprime la professeure de photographie et auteure Katherine Tweedie, il est vrai qu'il existait, durant les années 1970 et 1980, très largement, deux tendances photographiques, la première se portant vers une photographie documentaire, et la seconde vers une approche plus conceptuelle, il serait néanmoins naïf de penser que ces deux groupes soient distincts (National Conference on Canadian Photography *et al.*, 1979, p. 109). Diverses fonctions « actoriales⁵⁸ » se retrouvaient en effet chez les photographes documentaires des décennies 1970 et 1980, plusieurs photographes ayant produit tout à la fois des corpus à fonction documentaire et d'autres d'ordre plus conceptuel au cours de cette période.

Il apparaît par ailleurs pertinent de souligner que la notion d'auteur fut (et continue d'être) largement critiquée au sein du champ des études féministes, où la figure d'auteur est considérée par plusieurs théoriciennes, ainsi que le souligne Rosanna Maule (2005, p. 36), comme un concept patriarcal, et est « associé[e] à un contexte social où l'homme domine largement » et où la femme auteure, « incarnation d'une subjectivité ou d'une tradition culturelle spécifiquement « féminine » (vision défendue notamment dans la théorie littéraire et l'histoire de l'art) trahit une perspective essentialiste⁵⁹ ». Cette idée d'un auteur cohérent, unifié, fut également contestée au Québec par les différentes artistes, critiques et théoriciennes féministes, qui voyaient en cet

⁵⁸ Au sujet de la fonction actoriale, voir également Michel Foucault (1994, p. 817-849).

⁵⁹ L'historienne de l'art Lisa Tickner (1994, p. 52), pour sa part, propose que la notion d'*agent* puisse venir se substituer à la notion conventionnelle « d'auteur ».

idéal de l'artiste « moderne » (« une image, un style, un homme (Arbour, 2004, [s. p.] ») un effacement de la subjectivité de l'auteur et de son identité sexuelle⁶⁰.

Il semble ainsi nécessaire de ne pas limiter nos conceptions du terme « documentaire », tout comme ceux de photographie « conceptuelle » ou « plasticienne », et d'éviter de vouloir à tout prix délimiter ceux-ci de façon précise, puisque ces derniers ne constituent pas en soi des concepts figés, et peuvent par ailleurs tous se retrouver au sein d'une même pratique photographique⁶¹.

⁶⁰ Cette idée a également été étudiée par Abigail Solomon-Godeau (1991/2009, p. 28-51), pour qui l'idée d'auctorialité, si elle peut parfois sembler « naturelle », constitue en vérité une construction historique, rattachée et formée par des institutions et des individus aux intérêts variés travaillant au sein de ceux-ci, venant former ces différents canons : « *The twentieth-century documentary tradition, itself coeval with photographic modernism, thus constructs a type of nature-viewed-through-a-temperament model, in which both nature and the temperament are conceived as stable unities that guarantee each other's truth* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. 188) ». Voir également l'intéressant article d'Aurore Evain (2008) portant sur le retrait du féminin « autrice » et la généralisation du masculin « auteur » au XVIIe siècle.

⁶¹ À noter que cette tendance à rassembler les pratiques sous cette appellation provient possiblement de l'utilisation de ce terme par l'ONF, vers le début des années 1970 : « Au service de la photographie de l'ONF, Lorraine Monk et Ron Solomon multiplient les initiatives pour encourager le développement d'une photographie d'expression que l'on qualifiait, à l'époque, de « photographie d'auteur » pour la distinguer d'une « photographie de commande » liée au mandat de l'ONF qui relève encore de la promotion, de l'éducation et de la propagande (Allaire, 1995, p. 178) ». Ce terme est par ailleurs employé par Serge Allaire au sein de son texte de 1995.

1.2.3 La photographie documentaire et la photographie sociale : une distinction terminologique

Par ailleurs, ainsi que l'exprime le sociologue Howard Becker (1995, p. 5), toute photographie documentaire constitue en vérité une construction sociale, dont la signification (et la valeur) est directement liée aux contextes des « mondes photographiques » auxquels elle est, ou fut liée⁶². De ce fait, aucun des termes pouvant se rattacher aux pratiques étudiées (photographie « documentaire », « conceptuelle », « féministe ») n'est employé de la même manière aujourd'hui qu'il ne l'était durant les décennies 1970 et 1980, et peut ainsi être défini différemment selon la lecture et les objectifs argumentaires de celui ou celle qui en traite⁶³. En fait, en ce qui a trait à la photographie documentaire, le fait même de tenter une définition mène, tel que le souligne Abigail Solomon-Godeau, à un lot de contradictions, de confusions et d'ambiguïtés : « *Photographic uses, and the meanings ascribed to them, are constantly in flux, repositioned and reoriented to conform to the larger discourses which engender them* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. 169-170) ».

De ce fait, si, par le passé, l'expression « photographie sociale » était employée plus généralement pour définir plusieurs des pratiques

⁶² « *Visual sociology, documentary photography, and photojournalism, then, are whatever they have come to mean, or been made to mean, in their daily use in worlds of photographic work. They are social constructions, pure and simple [...] Just as paintings get their meaning in a world of painters, collectors, critics, and curators, so photographs get their meaning from the way the people involved with them understand them, use them, and thereby attribute meaning to them* (Becker, 1995, p. 5) ».

⁶³ Pour paraphraser Beaumont Newhall (1984, p. 1), la notion même de photographie documentaire a défié toute définition depuis l'introduction du terme, en 1930.

photographiques à l'étude, le sociologue Éric Gagnon (1994) constate qu'il y aurait eu un certain abandon de cette notion renvoyant à un changement de perspective face à cette pratique. Selon Gagnon, cette résiliation s'expliquerait par le fait que cette catégorisation engageait au départ l'idée d'une réalité sociale indépendante, qui pouvait se comprendre de façon distincte des individus; elle donnait ainsi l'illusion « d'un rapport direct avec la réalité, à une transparence de l'image (Gagnon, 1994, p. 82)⁶⁴ ». Cette idée de la réalité sociale en tant que lieu distinct aurait été aujourd'hui abandonnée selon l'auteur, au profit de nouvelles façons de lire et de faire de la photographie, qui serait également liée à de nouvelles façons de concevoir l'identité :

L'identité renvoie moins aujourd'hui à une culture ou une nation, et davantage aux particularités de chaque individu (âge, occupations, orientations sexuelles, etc.), sur la base desquelles se constituent les groupes identitaires [...] Par le fait même, les individus se singularisent, et les types sociaux deviennent pour nous moins apparents. Cette mutation des identités n'est pas sans modifier la production ou la lecture des images [...] La photographie sociale comme catégorie et comme projet, renvoie moins finalement à un objet, qui serait commun à un groupe de photographes, qu'à une certaine idée du social (Gagnon, 1994, p. 81-82).

De ce fait, si plusieurs textes rétrospectifs sur les pratiques documentaires au Québec ont tendance à rattacher ces dernières à l'idée d'un documentaire dit « social », le choix de ne pas associer ce terme générique à l'ensemble des productions documentaires au sein de ce mémoire n'est pas attribuable à un rejet des enjeux qu'il sous-tend, mais plutôt à un désir d'élargir les

⁶⁴ « Les images montrent des types sociaux, des relations sociales, derrière lesquels on devine des rapports sociaux. Les individus manifestent, non pas leur singularité, mais des traits culturels, des conditions sociales [...] L'art du photographe consiste souvent à trouver le cas-type, à mettre en évidence ce qui le caractérise, en même temps que ce qui est universel: nous pouvons ici reconnaître les individus comme nos semblables, les comprendre (se mettre à leur place) tout en mesurant l'écart avec notre situation (Gagnon, 1994, p. 75-76) ».

différentes compréhensions possibles de ces corpus, et de remettre en cause la pertinence de définir - ou de contraindre - les contours de la photographie documentaire québécoise de cette période⁶⁵.

Dans un même ordre d'idées, afin de réfléchir aux particularités des pratiques photographiques documentaires à l'étude, sans tomber dans des catégorisations ou prototypes qui viendraient limiter la compréhension de ces corpus, je propose de poser un regard sur les pratiques de femmes photographes documentaires de cette période à travers une étude de l'approche documentaire des photographes ainsi que des différentes *fonctions* et des *usages*⁶⁶ de leur corpus documentaire, plutôt que de les étudier en tant qu'images répondant à un « style⁶⁷ » photographique à proprement parler, et répondant à certaines composantes essentielles. Pour citer Pierre Dessureault (1967, p. 66), il ne s'agira ainsi pas de « question de style, mais plutôt d'approche et d'attitude qui reposent sur les qualités les

⁶⁵ À noter que ces deux termes (« documentaire » et « documentaire social ») recouvrent toutefois des sens différents, qui sont interprétés et conceptualisés différemment selon les auteur.e.s s'y intéressant. Olivier Lugon conçoit par exemple la notion de photographie « sociale » comme rattachée plus particulièrement à la pratique documentaire américaine des années trente, vouée à l'expression et à une sensibilisation aux réalités politiques, et s'exprimant par des figures de la *Farm Security Administration* (F.S.A.) telles que Berenice Abbott, Walker Evans ou encore Dorothea Lange (Voir Lugon, 2001, p. 31-115). Tel que nous avons pu le constater dans le présent chapitre, cette acception est souvent reprise dans l'historiographie sur la photographie au Québec pour interpréter les pratiques dont il est question dans ce mémoire.

⁶⁶ Cette façon de procéder s'inspire des réflexions d'Abigail Solomon-Godeau à cet égard : « *Like all mass media, photography is routinely made – or employed – to affirm, confirm, and promote the interests, the beliefs, the social and sexual relations of the class that possesses it. And as a corollary (for how, indeed, could it be otherwise ?), I would submit that the history of photography is not the history of remarkable men, much less a succession of remarkable pictures, but the history of photographic uses* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. xxiv) ».

⁶⁷ Cette approche s'inspire également de la distinction effectuée par Olivier Lugon (2001) afin d'analyser les rapports entre « style » et « fonction » documentaire.

plus fondamentales du médium que sont l'exactitude et l'effet de réalité », car « à la limite, toutes les images sont des documents⁶⁸ ». Si, tel que nous l'avons vu précédemment, les réflexions postmodernes ont su créer de nouvelles appréhensions et réflexions sur le documentaire, les pratiques documentaires, tout comme la notion même du « documentaire », n'en conservent pas moins aujourd'hui toute leur pertinence, et méritent à cet effet d'être étudiées de manière particulière⁶⁹. Cette façon d'approcher les pratiques étudiées permet également d'éviter un retour à la grande dichotomie entre art et document⁷⁰, et permettra je l'espère une conception plus ouverte du documentaire québécois, à l'image de l'hétérogénéité des préoccupations sociales et des façons d'approcher le médium photographique des photographes étudiées.

1.2.4 Hypothèses de recherche

À la lumière de cette revue de littérature et de ces diverses réflexions, il apparaît que les modalités du discours ayant été établies au sein des

⁶⁸ Pour plus d'informations quant à la définition du documentaire, voir également Solomon-Godeau (1991/2009, p. 169-183).

⁶⁹ Ainsi que le souligne Richard Bolton (1990, p. 11), « *The important question is not "Why is this art?", but "Does this representation enlarge social experience?" Since representation remains crucial to the exercise of power, it also remains crucial to challenges to this power* ».

⁷⁰ Ainsi que l'exprime à cet égard Serge Jongué (1990, p. 51), il est en effet nécessaire et essentiel « de briser l'opposition hiérarchique entre plasticiens et documentaristes », et de « souligner l'ironie d'un vocabulaire totalement inadapté au fait photographique, lequel reste fondamentalement subjectif et physiquement documentaire avant qu'une intentionnalité ne vienne le surdéterminer. Du point de vue des mentalités donc, [il conviendrait de] mettre plutôt en application le principe des vases communicants ».

nombreuses expositions collectives ou rétrospectives de photographie quant aux pratiques documentaires ont constitué des lieux de légitimation importants qui, à mon sens, ont pu contribuer à marginaliser certaines pratiques documentaires, demandant aujourd'hui à être redécouvertes et analysées à travers un regard actuel.

Parmi ces pratiques, on retrouve le corpus documentaire de nombreuses femmes photographes ayant pratiqué dès les années 1970, ainsi que des corpus réalisés au tournant des années 1980, dont les projets documentaires ont été peu abordés jusqu'à présent.

1.3 Conclusion

Ces photographes ont constitué, tel que nous le verrons au chapitre suivant⁷¹, des agentes importantes du milieu photographique et, plus largement, du secteur culturel, en travaillant ou en s'impliquant à titre de conférencières, de critiques d'art, de commissaires, de directrices d'espaces d'exposition ou encore de professeures de photographie au sein des différentes institutions et publications culturelles de l'époque. Elles contribuèrent aussi à la diffusion et à la réflexion sur le médium photographique en s'impliquant au sein des réseaux de galeries parallèles (Dazibao, les Galeries de photographie du Centaur (Optica), Powerhouse), et en travaillant conjointement, bien souvent, avec d'autres femmes artistes

⁷¹ À cet effet, se référer également aux appendices de ce mémoire, comprenant une courte biographie ainsi que le curriculum vitæ de chaque photographe.

liées au domaine théâtral, musical ou littéraire. Plusieurs participèrent également ou diffusèrent leur travail au sein des nombreux congrès, périodiques, librairies ou maisons d'édition féministes de l'époque.

L'étude des pratiques documentaires de ces femmes photographes s'avère primordiale afin que l'historiographie de la photographie au Québec participe d'une écriture soucieuse de la diversité des pratiques, des enjeux et des personnalités artistiques, et puisse mettre de l'avant l'agentivité des femmes non seulement dans le développement du milieu photographique, mais aussi du mouvement des femmes au Québec. En effet, plusieurs femmes photographes participèrent, à travers leur production documentaire, non seulement à la visibilité du mouvement des femmes au Québec, mais également, tel que le prochain chapitre cherchera à le démontrer, à la formation d'un genre documentaire féministe, qui s'exprimera différemment selon le niveau d'engagement et les préoccupations de chacune. Si certaines participèrent à travers leur travail documentaire à déconstruire les stéréotypes et conventions rattachés à la représentation des femmes, d'autres viendront en effet, ainsi que nous le verrons, remettre en question les conventions mêmes du « style » documentaire par l'adoption d'un point de vue féministe et la remise en cause des frontières intra-artistiques. Le survol de productions documentaires peu connues réalisé en chapitre 3 nous permettra pour sa part de s'interroger sur l'historiographie actuelle sur la photographie documentaire au Québec, en ce qui a trait par exemple à la formation autodidacte de plusieurs photographes, à la production documentaire réalisée au Collège Loyola, aux cheminements plus individuels (hors collectifs), ainsi qu'aux projets réalisés dans différentes communautés culturelles du Québec.

L'analyse de leurs activités (chapitre 2) ainsi que la présentation des projets documentaires de plusieurs de ces photographes (chapitres 2 et 3) permettra ainsi, je l'espère, le commencement d'une révision historiographique venant compléter les ouvrages actuels sur la pratique documentaire au Québec à travers la mise en exergue du travail des femmes photographes, et participera à restituer aux femmes leur pleine place dans l'histoire.

CHAPITRE 2

MOUVEMENT DES FEMMES ET PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

Lorsque l'on jette un regard sur les expositions rétrospectives, ainsi que sur l'historiographie traitant de photographie documentaire au Québec durant les années 1970 et 1980, il apparaît que peu d'analyses conjointes ont été faites, jusqu'à présent, entre le développement de la photographie documentaire et le développement parallèle du mouvement des femmes au Québec⁷². Pourtant, si, tel que nous l'avons constaté, les années 1970 et le début des années 1980 constituèrent une période charnière pour le milieu photographique, ces mêmes années sont également considérées comme une période très importante pour les pratiques artistiques féministes⁷³ au Québec. Cette période marque de plus le moment d'une remise en question du manque d'inclusion des femmes dans le milieu artistique, de leur place tout à la fois à titre d'artistes que d'agentes dans la diffusion et le développement des arts⁷⁴. Comme le souligne la professeure Ève Lamoureux

⁷² Si Serge Allaire (1993, [s. p.], 1995, p. 174, 183) a souligné très justement l'importance du féminisme dans les préoccupations de certaines photographes documentaires, un approfondissement des différentes ramifications ayant pu s'opérer entre le milieu féministe et photographique reste en effet à être réalisé.

⁷³ Il convient ici de rappeler, encore une fois, la distinction soulignée par Thérèse Saint-Gelais (1982, p. 147) entre l'engagement politique et le contenu féministe dans la lecture des corpus documentaires des photographes à l'étude, ces derniers pouvant exprimer un propos différent de l'engagement de chaque photographe.

⁷⁴ « À partir des années 1960 surtout, des éléments contextuels liés à la valorisation et la promotion des femmes, l'accès à l'éducation supérieure, une autonomie professionnelle de plus en plus accessible amenèrent des femmes, mais aussi quelques hommes, à mettre en lumière le rôle et l'apport des femmes dans le champ de l'art moderne et contemporain au Québec (Arbour, 2003, p. 101) ».

(2007, p. 78), le contexte de l'époque rendait ainsi presque « indissociables l'art des femmes et l'art féministe puisque la pratique des artistes femmes s'inscri[vait] dans une lutte visant leur inclusion dans les institutions de l'art et la reconnaissance de la valeur artistique de leurs œuvres⁷⁵ ».

Plus largement, les années 1960 à 1980⁷⁶ constituent également une période de prise en considération de l'identité de l'artiste comme « paramètre structurant » le statut de l'œuvre d'art, mais aussi de l'histoire de l'art (Arbour, 1999a, p. 138). Les artistes cherchaient alors à renverser et à déconstruire les constructions et la logique discriminantes du milieu de l'art telles que la division entre art et artisanat (Arbour, 1982, p. 11), mais aussi la mise à l'écart des identités sexuelles dans la production artistique. Ces reconsidérations menèrent selon Rose-Marie Arbour à un véritable éclatement des pratiques traditionnelles (Arbour, 1999a, p. 123, 138), ainsi qu'à une relecture critique de l'histoire de l'art, à une remise en cause des sujets et conventions artistiques :

⁷⁵ Selon Ève Lamoureux (2007, p. 78), ce serait en fait à travers l'émergence de la seconde vague du féminisme au Québec au début des années 1970 que se serait posée plus distinctement la question du féminisme en art. Toutefois, ainsi que l'exprime Lamoureux, « il n'y a pas eu au Québec, contrairement aux États-Unis, de mouvement ou de regroupement précis autour de la notion d'art féministe. Les artistes féministes et les femmes artistes en général adoptent diverses stratégies. Le combat est mené à plusieurs niveaux et chaque artiste réalise sa propre « combinaison » : certaines revendiquent leur position féministe, d'autres leur valeur en tant qu'artiste femme; certaines mènent le combat dans et par leur art, d'autres dans un engagement extérieur; certaines se concentrent sur une lutte dans le milieu de l'art, d'autres se joignent au mouvement social féministe; certaines sortent leur art dans la rue, d'autres défient les lieux institutionnels, etc. (Lamoureux, 2007, p. 82) ». Tel que nous le constaterons, les formes d'engagement ou de participation des photographes documentaires au mouvement des femmes se sont à cet effet exprimées différemment d'une photographe à l'autre.

⁷⁶ Il est à noter que la définition de cette période historique ne pourrait cependant pas, ainsi que le souligne Rose-Marie Arbour (1999a, p. 138), être « aujourd'hui présentée comme unifiée et cohérente ou fondée seulement sur le fonctionnement interne des œuvres ».

Les femmes artistes, dans le dynamisme généré par ce mouvement, commencèrent à poser des questions jusque-là taboues sur le rapport entre leur carrière artistique et leur vie privée, entre les courants artistiques dominants et leur volonté d'expression sur d'autres sujets ou thèmes plastiques et formels (Arbour, 1999a, p. 117).

2.1 Des lieux de résistance et de mise en commun

L'une des manifestations de ces remises en question s'est exprimée par le développement durant les années 1970 et 1980 de nombreuses expositions collectives de femmes artistes visant à inclure et à inscrire le travail des femmes dans l'espace public et institutionnel. Les textes de Rose-Marie Arbour soulignent à cet effet l'importance du rôle joué par ces expositions collectives dans l'affirmation identitaire des femmes au cours des années suivant la Révolution tranquille. Dans son texte intitulé *Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990*, l'auteure affirme que le modèle de l'exposition collective aurait permis aux femmes artistes de revendiquer non seulement une reconnaissance de leur identité d'un point de vue à la fois public et institutionnel, mais aussi de leur valeur en tant qu'artistes (Arbour, 2003, p. 154)⁷⁷.

Selon Arbour (2003, p. 154), ce serait grâce à une forme d'appropriation des espaces institutionnels par le biais d'expositions collectives, mais aussi par l'appropriation du discours savant (s'opérant à travers les différents textes de catalogues ainsi que les écrits théoriques) qu'aurait alors pu s'élaborer « un

⁷⁷ « L'identité des femmes n'[y] est toutefois pas fixe, ni fixée une fois pour toutes, surtout elle n'est plus vue en complémentarité à celle de l'homme : voilà le sens général de ces entreprises événementielles que sont les expositions collectives au cours de cette période (Arbour, 2003, p. 154) ».

discours sur une culture et un territoire de femmes⁷⁸ ». Arbour défend l'idée qu'un nouveau genre de territorialité⁷⁹ aurait ainsi été conçu, c'est-à-dire la formulation affirmée d'une communauté de femmes « qui n'était plus liée à un seul point géographique mais à plusieurs et qui se fondait sur la pluralité même des options et visions face à l'art contemporain⁸⁰ (Arbour, 2003, p. 156) ».

Cette pluralité s'est exprimée, chez les femmes photographes, par une participation au sein de différents médias et publications féministes liant des disciplines variées (*La Vie en rose*, les Éditions du remue-ménage), mais aussi par l'occupation d'une diversité d'espaces d'exposition tels que les nombreux cafés, librairies et bars de Montréal, qui permettaient une alternative, mais aussi une prise de pouvoir des lieux symboliques de diffusion de la création.

⁷⁸ Il serait par ailleurs intéressant de comparer cette notion de « territoire » avec celle employée par Diane Lamoureux dans son ouvrage intitulé *Fragments et collages* pour traiter des liens entre nationalisme et féminisme dans les années 1960 et 1970 : « Si le féminisme a emprunté au nationalisme contemporain l'idée de la nécessité d'une solution d'ordre politique – et non seulement culturelle – à l'oppression, il ne pouvait lui emprunter autrement que métaphoriquement la solution politique, à savoir la libération du territoire. Dans ce sens, le corps a rempli dans une large mesure la fonction du territoire. De façon marginale, certains courants du féminisme ont tenté de construire des communautés de femmes comme territoires libérés de l'emprise patriarcale (Lamoureux, 1986, p. 106) ».

⁷⁹ L'auteure s'appuie ici plus spécifiquement sur la série d'événements du *Réseau Art-femmes*, qui s'est déroulée en 1982 dans différentes régions du Québec (Montréal, Québec, Sherbrooke et Chicoutimi) (Voir Arbour, 2003, p. 120-137).

⁸⁰ Ainsi que l'exprime cette dernière, quinze expositions régulières dédiées uniquement à l'œuvre des femmes se seraient ainsi tenues au Québec de 1965 à 1990 (Arbour, 2003, p. 99).

Ainsi que l'exprime la photographe Tiny Van Dijk, les espaces publics constituaient en effet des endroits privilégiés de diffusion pour bon nombre de femmes photographes de l'époque⁸¹ :

Nous savons que Montréal n'est pas riche en galeries spécialisées dans la photographie. Les rares qui existent semblent évidemment donner la préférence à des photographes qui ont déjà acquis une certaine réputation. Il existe par contre un grand nombre d'endroits sympathiques et non négligeables [...] Ce sont la multitude de petits cafés-restaurants qui grouillent partout dans le centre-ville et sa périphérie, et il n'en tient qu'aux femmes de présenter là leur travail (Van Dijk, 1980, p. 79).

En fait, de manière plus générale, les photographes documentaires de l'époque étaient alors confronté.e.s à une certaine contradiction liée à l'institutionnalisation des pratiques photographiques discutée en chapitre un. Ceux et celles-ci se heurtaient en effet à la problématique d'une possible invisibilité s'ils choisissaient de travailler en dehors des lieux institutionnels, qui constituaient des lieux de légitimation de leur travail, alors qu'ils possédaient bien souvent une moins grande liberté quant à la façon d'exposer leur travail, et s'éloignaient d'une certaine accessibilité, d'un renvoi de leur travail à leurs sujets s'ils choisissaient de s'y inscrire. Étant donné la mise à l'écart plus générale, tel que nous l'avons vu, des pratiques documentaires au tournant des années 1980, et du nombre relativement minime, malgré le développement des galeries parallèles, de lieux spécifiques où ces dernières pouvaient exposer leur travail, la majorité des photographes rencontrées en entrevue ont ainsi pris pour partie d'exposer leur travail tout à la fois à l'extérieur qu'à l'intérieur des espaces institutionnels.

⁸¹ Il serait à cet égard intéressant d'effectuer une cartographie plus détaillée de ces différents lieux d'exposition favorisés par les femmes, tels que La Librairie des Femmes, ainsi que les nombreux bars et cafés de quartier au sein desquels celles-ci exposaient leur travail.

Ce genre de problématique démontre également à quel point des lieux tels que la galerie Powerhouse, dédiée uniquement au travail de femmes artistes, étaient et continuent aujourd'hui d'être des lieux importants pour pallier cette problématique en assurant que le discours institutionnel mette de l'avant le travail des femmes, mais aussi en constituant des lieux de reconnaissance et de prise de pouvoir visible des femmes. Incorporée en tant que galerie en 1974, Powerhouse est par ailleurs considérée comme la première galerie d'art féministe au Canada (Stratica-Mihail, 2014)⁸², et comporta, parmi ses membres fondatrices, la photographe Clara Gutsche⁸³.

Les photographes documentaires seront ainsi nombreuses à participer et à occuper activement différents espaces de collaboration et de création, à travers des expositions, publications, colloques, caucus et événements interdisciplinaires, parfois dédiés uniquement au travail de femmes photographes. Parmi les expositions collectives comportant un grand nombre de photographes documentaires, on retrouve l'importante exposition *Art et*

⁸² Toujours active après plus de 40 ans, l'importance de la galerie Powerhouse fut sans contredit cruciale dans la mise de l'avant du travail des femmes artistes; la grande quantité d'expositions organisées par Powerhouse figurant dans ce chapitre, tout comme dans les curriculums vitæ des photographes en appendices de ce mémoire, en attestent. Puisque plusieurs études plus particulières y ont déjà été consacrées, je ne m'y attarderai pas davantage ici, bien qu'une étude plus particulière sur les liens entre la galerie et les pratiques photographiques reste à être réalisée. Pour plus d'informations sur la galerie, voir Beudet (1984), Broadhurst (1997), ou encore Stratica-Mihail (2014).

⁸³ Il est intéressant de noter que, avant à ses débuts à Powerhouse, la photographe s'est également impliquée au sein du Centre des femmes de Montréal sur la rue Sainte-Famille, réalisant des photographies pour le centre au moment où celle-ci effectuait son projet photographique à Milton Park, vers 1973. Premier centre des femmes à Montréal, ce dernier accueillait par ailleurs, aux dires de la photographe, un lieu de rencontre pour les membres ayant mis sur pied le *Birth Control Handbook*, publication à laquelle la photographe a participé, et qui sera abordée un peu plus loin (Stratica-Mihail, 2014 et Gutsche, 2016).

féminisme (Musée d'art contemporain, 1982)⁸⁴, qui rassemblait le travail de 14 photographes⁸⁵. L'Année internationale de la Femme, en 1975, fut également la source de plusieurs projets d'expositions individuelles⁸⁶, mais surtout collectives, tels que *ARTFEMME'75*⁸⁷ ou encore *The Female Eye/Coup d'œil féminin*⁸⁸, présentée par l'Office national du film du Canada et rassemblant pour sa part uniquement le travail photographique de différentes femmes canadiennes.

Plus à l'écart des lieux institutionnels, l'exposition *Femmes autrement vues*⁸⁹, organisée dans le cadre de la Journée internationale de la femme de 1980, constitue un événement exemplaire de l'investigation plurielle des espaces publics par les femmes. Organisé en mars 1980, l'événement présentait

⁸⁴ Cette importante exposition a fait l'objet de plusieurs analyses plus poussées. Voir par exemple Arbour (2003), Couture (1982) ou encore Mélançon (2010).

⁸⁵ Ces photographes sont Louise Abbott, Louise Bilodeau, Sorel Cohen, Judith Lerner Crawley, Sheila Greenberg, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Clara Gutsche, Doreen Lindsay, Ann Pearson, Plessisgraphe (Marik Boudreau, Suzanne Girard et Camille Maheux) ainsi que France Renaud.

⁸⁶ L'ensemble des expositions individuelles et collectives de chaque photographe ne pouvant être traitée ici, l'information sur ces dernières se retrouve au sein du curriculum vitæ respectif de chaque photographe, en appendices de ce mémoire.

⁸⁷ Parmi les photographes ayant participé à cette exposition, on retrouve notamment Ann Pearson ainsi que Louise Turner.

⁸⁸ L'exposition *The Female Eye/Coup d'œil féminin*, regroupait entre autres le travail de Louise Abbott, Stephanie Colvey, Louise Turner, Camille Maheux, Ann Pearson, Clara Gutsche et Claire Beaugrand-Champagne.

⁸⁹ Le titre exact de l'exposition reste incertain, car j'ai éprouvé de la difficulté à trouver des traces de cette exposition, ma source principale étant la mémoire orale des photographes rencontrées en entrevue, ainsi que l'article de Tiny Van Dijk (1980). Le projet fut mis sur pied par Christine Lemoine, Claudine Kurtzman et Renée Ouimet.

simultanément le travail de 34 femmes photographes dans huit différents espaces, cafés et restaurants de Montréal⁹⁰. L'événement avait pour objectif de « couvrir Montréal » de plus de 123 photographies de femmes afin de célébrer l'Année internationale de la femme, mais surtout de présenter, sous un regard multiple, les femmes « autrement vues » par les femmes, à travers « une présentation du regard des femmes sur elles-mêmes, sur leurs sœurs, sur leurs mères, sur leurs filles (Van Dijk, 1980, p. 78) ». L'événement se voulait inclusif, et accepta de ce fait l'ensemble des propositions soumises à l'événement. Il cherchait également à effectuer une mise en commun⁹¹ et un rapprochement entre femmes photographes, que celles-ci exercent la photographie de façon professionnelle ou amateur. Dans un article faisant suite à l'exposition, l'une des participantes de l'événement, la photographe Tiny Van Dijk, illustre l'esprit collaboratif du projet, mais aussi l'importance d'une telle initiative dans la représentativité des femmes photographes :

Une chose est certaine : la situation économique des femmes photographes est très aléatoire mais, loin de se décourager, il semble que celles-ci sortent de leur isolement pour éventuellement mettre leurs projets en commun et il reste à souhaiter que ces projets puissent continuer d'être menés à terme, comme ils l'ont été pendant ce mois fructueux (Van Dijk, 1980, p. 79).

Dans un article de 1986 paru dans *La Criée*, journal communautaire du Centre-Sud, traitant d'une exposition organisée par le collectif Plessisgraphe, la photographe Suzanne Girard évoquait de la même manière l'importance et

⁹⁰ Ces espaces étaient Les restaurants Le Café, Le Café de la Librairie des Femmes, les Entretiens, La Chacone, la Corriveau, la Librairie Opuscule, le Vidéographe ainsi que l'UQAM (Van Dijk, 1980, p. 78).

⁹¹ Les organisatrices de l'événement avaient par ailleurs pour projet de trouver un lieu pour exposer l'ensemble de ces photographies, « histoire de se rapprocher, de se mettre encore plus ensemble, et de montrer que "nos quotidiens et nos imaginaires" se tiennent, que les femmes photographes amatrices [sic] ou professionnelles ont du cran, et qu'elles n'ont pas peur d'être... hors foyer... (Van Dijk, 1980, p. 79) ».

la résonance qu'avait alors la mise en commun du travail des femmes au sein de telles expositions⁹² :

Il n'y a pas de thème à cette exposition, mais on retrouve cette volonté des femmes de regrouper leurs œuvres et de les exposer ensemble, ce qui dégage une force réelle. Au lendemain de la décennie de la femme, l'ère n'est plus strictement à la revendication, mais à la réalisation d'œuvres communes. Les images sont positives et de qualité nettement professionnelle. Le regard féministe que nous les femmes photographes portons sur le monde en est renforcé (Girard, [s. d.], citée dans J.F., 1986, p. 5).

Dans le contexte de mise de l'avant du travail des femmes, mais aussi de prise de parole et d'affirmation des femmes évoqué précédemment, l'image documentaire viendra constituer un outil privilégié d'affirmation et de contestation pour plusieurs femmes photographes, qui, diffusé via ces expositions collectives ainsi que dans différents médias de masse, participera non seulement à la formation et à l'affirmation d'une collectivité de femmes, mais également à renforcer positivement l'expérience des femmes, en venant défaire les stéréotypes de genre ainsi que d'appartenance culturelle rattachés aux rôles sociaux.

L'exposition intitulée *Les femmes du Québec dans les années 80 : un portrait*, présentée en 1986 à la Galerie Powerhouse et réunissant le travail

⁹² Intitulée *L'effet visuel / Titlesearch*, l'exposition évoquée, présentée au sein de la Galerie OVO en 1986, comprenait le travail de 27 photographes québécoises et canadiennes, dont le travail était principalement à caractère socio-documentaire (Girard, [s. d.], citée dans J.F., 1986, p. 5). Parmi les photographes exposées, on retrouvait Louise Abbott, Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Judith Lerner Crawley, Louise de Grosbois, Suzanne Girard, Camille Maheux, Ann Pearson, Charlotte Rosshandler et Petronella Van Dijk. À noter que cette dernière semble s'appeler parfois Tiny, ou Tina Van Dijk (voir à cet effet, par exemple, Van Dijk (1980)), mais cette information n'a malheureusement pas pu être vérifiée.

de 22 femmes photographes⁹³, présentait par exemple un corpus documentant la vie et l'histoire de femmes issues de différentes communautés culturelles, qui venait témoigner de leur vitalité dans les milieux culturels, politiques et sociaux. La commissaire de l'exposition, Annet Zwartsenberg (1986, [s. p.]), affirme dans le catalogue de l'exposition que les photographies exposées dévoilaient une communauté, un lien existant entre les femmes de différentes cultures. L'exposition mettait ainsi également de l'avant des façons plurielles de penser la notion d'identité au Québec, par la représentation de femmes issues de différentes communautés, dont les voix sont également représentées par le biais de citations directement à la gauche des photographies, ou à la fin du catalogue d'exposition⁹⁴. Les images présentées venaient également démontrer que les femmes pouvaient avoir un rapport différent à l'identité nationale, et que cette dernière pouvait se penser et se construire de façon plurielle, alors même que, selon l'historien

⁹³ L'exposition comprenait au total le travail de 24 photographes : Louise Abbott, Marik Boudreau, Claire Beaugrand-Champagne, Alain Chagnon, Lyne Charlebois, Ginette Clément, Lucia Contrino, Denuse Coutu, Judith Lerner Crawley, Louise de Grosbois, Suzanne Girard, Sheila Greenberg, Linda Dawn Hammond, Doreen Lindsay, Camille Maheux, Suzanne Paquet, Ann Pearson, Lynn Phaneuf, Charlotte Rosshandler, Linda Rutenberg, Audrey Schirmer, Sylvia Spring, François Truchon et Annet Zwartsenberg. Cette exposition regroupait un nombre impressionnant de photographies et de femmes photographes documentaires. Malheureusement, la priorité donnée aux sujets de la représentation plutôt qu'aux photographes au sein du catalogue rend plus difficile l'étude du corpus de chaque photographe, les mentions et informations photographiques se retrouvant à la fin du catalogue plutôt que sous chaque photographie.

⁹⁴ Ainsi que le souligne par ailleurs Lise Gagnon (1995, p. 251-252), une plus grande reconnaissance de la diversité culturelle québécoise se serait manifestée durant les années 1980 dans le milieu artistique, menant à la fondation de différentes publications et initiatives artistiques mettant de l'avant une approche transculturelle, et promouvant une revitalisation possible de la culture à travers les différentes communautés culturelles du Québec. Étant donné les choix méthodologiques ainsi que les limites de temps liées à ma recherche, mon corpus n'est malheureusement pas, à cet égard, aussi inclusif que je l'aurais au départ espéré. Néanmoins, j'ai cherché, le plus possible, à mettre de l'avant une majorité de femmes anglophones au sein de ma recherche, ainsi que plusieurs projets participant à une documentation de différentes communautés culturelles du Québec. Ces différents projets seront abordés plus en détail au chapitre 3.

George Lachmann Mosse, « les théories sur le nationalisme tendent à ignorer le genre comme une catégorie constitutive du nationalisme lui-même⁹⁵ », et que, ainsi que le souligne Micheline Dumont (2013, p. 24), la nationalité serait, de la même manière que le genre, une « réalité socialement (et politiquement) construite⁹⁶ ». Ainsi que l'exprime la professeure et sociologue Andrée Fortin (1999, p. 34), le mouvement de libération ouvert par le contexte sociopolitique de la Révolution tranquille prônait en effet non seulement un « Nous » collectif, mais aussi l'expression de chacun : « Le Nous n'est plus « donné »; ce n'est plus le Canadien-français-catholique, mais il faut le construire à partir de sujets sexués, différents ».

2.1.1 Maisons d'édition et publications féministes

Pour plusieurs photographes, ce sera à travers une implication au sein des nombreuses maisons d'édition et publications féministes de l'époque que s'affirmera cette prise de parole, qui leur permettait également de se solidariser avec d'autres femmes issues des milieux militants, artistiques et littéraires, tout en participant à rendre visible le travail de ces dernières à travers leurs images.

⁹⁵ Lachmann Mosse, 1985, cité dans Dumont, 2013, p. 21.

⁹⁶ Par ailleurs, le courant nationaliste québécois a eu des liens profonds avec le mouvement des femmes durant les années 1960 et 1970, le nationalisme constituant alors, aux dires de Diane Lamoureux (1986, p. 101), « dans sa composante radicale [...] le discours par excellence de la critique sociale et des mouvements de changement social ».

2.1.1.1 Les Éditions du remue-ménage

De nombreuses photographes documentaires s'impliqueront par exemple à titre de bénévoles au sein des Éditions du remue-ménage, maison d'édition fondée en 1975 qui participait (et continue aujourd'hui) à rendre visibles les « revendications et problématiques féministes » du temps (Lamont, 1984, p. 105)⁹⁷. L'organisation effectuait chaque année des agendas thématiques, comprenant des textes critiques sur différents enjeux féministes ainsi que sur l'histoire des femmes au Québec, illustrés par le travail de photographes, d'illustratrices et de bédéistes.

⁹⁷ « Les Éditions du remue-ménage ont été fondées dans la mouvance de l'Année internationale de la femme de 1975, à Montréal, par un collectif de femmes qui souhaitent faire connaître un autre versant de la mémoire collective (Les éditions du remue-ménage, [s. d.]) ».



Figure 1 Suzanne Girard, *Les Éditions du remue-ménage* : (de g. à d.) Odette DesOrmeaux, Mimi Latour, Rachel Bédard, Suzanne Girouard et Hélène Larochelle, Montréal, 1985 © Zwartsenberg, 1986, p. 97

Ces agendas constituaient d'importants lieux de publication du corpus documentaire des femmes photographes de l'époque. En effet, l'agenda, paru de 1978 à aujourd'hui, a rassemblé le travail de photographes telles que Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau, Suzanne Girard, Louise de Grosbois, Anne de Guise, ainsi que Camille Maheux⁹⁸. Leur travail documentaire permettait d'illustrer les articles et thématiques de l'agenda, portant sur différents sujets et thématiques féministes tels que le salaire au

⁹⁸ L'agenda comprenait également de magnifiques photographies produites par des femmes non citées au sein de ce mémoire, et pour lesquelles il serait intéressant d'effectuer une recherche plus extensive, parmi lesquelles on retrouve Denyse Coutu (1987), Odette DesOrmeaux (1981; 1982), Christine Lemoine (1981; 1982), Christiane Beudet (1979), Marie Décary (1979), Raymonde Lamothe (1978; 1979), Louise Sauvé (1985) et Tiny Van Dijk (1979; 1981; 1982). L'agenda comprenait également à l'occasion des contributions de photographes tels que Pierre Gaudard (1979) Guy Turcot (1982) ou encore Roger Charbonneau (1980).

travail ménager, le problème de la conciliation entre le travail et la famille, l'occupation par les femmes de métiers dits peu conventionnels, le mariage ou encore le célibat⁹⁹.

2.1.1.2 *La Vie en rose*

De 1980 à 1987, le périodique *La Vie en rose*, faisant suite à des revues féministes telles que *Québécoises deboutte !* (1971-1974), *Pluri-elles* (1977-1978), ou encore *Les Têtes de pioche* (1976-1979) (Collectif Clio, 1982, p. 501), emploiera également à titre de collaboratrices de nombreuses photographes, dont les images accompagneront les différentes chroniques féministes de la revue, mais aussi et surtout les nombreux portraits de femmes qui y figuraient¹⁰⁰. Les photographies documentaires et d'artistes diffusées au sein du magazine participaient également, au même titre que les différentes illustrations et bandes dessinées de la revue, à promouvoir de nouvelles représentations des femmes¹⁰¹.

⁹⁹ Ainsi que l'exprimait Louise de Grosbois (2015) en entrevue, il y avait une planification et un véritable esprit collectifs des différents projets de la maison. Les Éditions du remue-ménage comprenaient par ailleurs une chambre noire qui pouvait être utilisée par les photographes.

¹⁰⁰ Ainsi que l'exprime Michèle Lamont (1984, p. 102), la revue *La Vie en rose* constituait alors « la principale instance de diffusion du pôle radical. Elle [était] là pour dénoncer alors que les autres revendiqu[ai]ent. Il s'agi[ssai]t de "concrétiser la solidarité des femmes en passant par l'information", "d'aider les femmes à devenir ce qu'elles sont, une force politique", et de "se prononcer sur tout ce qui peut donner une prise sur le réel aux femmes". La perspective adoptée [était] donc celle d'un journalisme de combat ». Pour plus d'informations relatives au périodique, voir Lamont (1984), Des Rivières (1995) et Bergeron (2011).

¹⁰¹ À noter que cet enjeu considérable sera développé et nuancé un peu plus loin.

Anne de Guise y effectuera par exemple de nombreuses entrevues avec des femmes telles que Janette Bertrand, Louise de Gadbois, ou encore Marie Cardinal. Dans le numéro de juillet 1983, elle réalisera également une chronique sur des femmes photographes l'ayant inspirée, parmi lesquelles Diane Arbus, Gisèle Freund et Imogen Cunningham (De Guise, 1983b)¹⁰². Impliquée dès les débuts de la revue, de 1980 à 1983, cette dernière fera partie du comité de lecture et de rédaction du magazine pendant environ une année, et travaillera en tant que journaliste et photographe du magazine pour plus de quinze numéros, couvrant une dizaine d'événements¹⁰³.

¹⁰² C'est également à travers cette implication que la photographe réalisera des photographies du Festival de musique des femmes du Michigan, en août 1983 ainsi que de la Manifestation pour la paix, à New York, en juin 1982 (De Guise, 1984b et Pelletier, 1982).

¹⁰³ En septembre-octobre 1982, la photographe a par ailleurs réalisé une enquête journalistique sur la double exploitation (liée à leur genre et à leur.s origine.s) vécue par les travailleuses d'origine étrangère au Québec au sein du magazine (De Guise, 1982a).

Louise Gadbois, peintre

Louise Gadbois peint depuis 60 ans. Elle s'y met un jour, déjà mariée et mère de six enfants, ne sachant même pas tenir un pinceau. Depuis ? Près de 2 000 toiles, disséminées à travers l'Europe et les Amériques, une quarantaine d'expositions. D'importantes rencontres aussi : le père Couturier, ami de Matisse et de Borduas, Manessier, Fernand Léger et le Groupe des Indépendants avec lequel elle travaille un certain temps. La galerie UQAM prépare pour mars 1983 une rétrospective de son oeuvre.

Je la connaissais avant de faire cette entrevue, elle est ma grand-tante. Et je pourrais ajouter du même souffle un modèle de création, une héroïne. Une sagittaire, tout comme moi. Mais elle est encore plus, je crois. Un regard qui me bouleverse au-delà des mots parce que je sens qu'il ne ment jamais.

Photos Anne de Guise



LA VIE EN ROSE As-tu souffert de vieillir, de l'adopter du stéréotype de la vieille femme ?

LOUISE GADBOIS Les questions de beauté physique ne m'ont jamais atteinte. J'étais trop occupée par la voie que j'avais choisie. J'ai toujours voulu faire de la peinture. Je me suis inscrite contre le gré de mon père à des cours de peinture, au couvent ou j'allais. Oufre-mout, j'ai été mise à la porte parce que j'étais un élément perturbateur, je refusais de reproduire des images, je voulais faire du modèle vivant.

LR: Y a-t-il des femmes peintres qui t'ont marquées ?

LG Une femme peintre a été extraordinaire pour moi, elle s'appelait Lilius Newton. Je suis portraitiste elle aussi, et malgré cela elle a regardé partout que j'étais la meilleure portraitiste au Canada.

J'ai trouvé cela très chic car, voyez, je ne me considère même pas tout à fait comme peintre. Pour moi, c'est d'abord un travail et non une oeuvre que du feu sacré ou d'un quel que soit de grâce. J'aspire à la perfection à chaque nouveau tableau. Mais elle n'exista pas. Alors je passe au suivant.

LR: Est-ce qu'avoir un mari et des enfants a influé sur ton travail artistique ?

LG Non. Mon mari comprenait très bien que j'aie une vie à moi. Quant à mes enfants, plus souvent qu'autrement, je les traite au musée avec moi.

LR: Je sais que tu en être souffrante il y a deux ans, est-ce que le retour de la maladie t'a fait peur ?

LG Non. L'espérer soviètement ne pas t'arrêter trop longtemps pour n'être une charge à personne. À 80 ans, je n'ai aucun handicap majeur et c'est ce qui est important. Mais cela venant, c'est sûr ! Quand ? On sait tellement peu de choses que même après une vie, on en est encore à l'enfance. La sagesse seule peut nous faire accepter la destinée. Je crois qu'on naît avec un schéma de la vie et qu'on ne peut rien contre cela.

LR: Tu as développé la même attitude face à la mort ?

LG Oui. J'ai été confrontée très jeune à la mort. Il y a eu énormément de mortalité dans

11 Plessisgraphe association québécoise, 1986-1990. Membre du Royal Art Association et du British Art Club, technique surtout de la couleur employée et chez les artistes pour les nombreux portraits.

LA VIE EN ROSE, Janvier 1983 23

Figure 2 Anne de Guise, *Louise Gadbois, peintre* (Page du magazine *La Vie en rose*), 1983 © De Guise, 1983a, p. 23

Suzanne Girard fut également la photographe attitrée du magazine de 1982 à 1987, effectuant différents portraits, reportages, couvertures et entrevues photographiques pour le magazine, tout en y diffusant parfois un travail plus personnel (Girard, 2016)¹⁰⁴. Louise de Grosbois ainsi que le collectif Plessisgraphe furent également des actrices importantes de *La Vie en rose*,

¹⁰⁴ Voir par exemple Girard (1984-1985, p. 48-49).

réalisant des photographies des nombreuses manifestations et événements du mouvement des femmes¹⁰⁵.

2.1.1.3 Les Presses de la santé de Montréal / *Montreal Health Press Book*

Durant les années 1970 et 1980, le *Montreal Health Press Book* (Les Presses de la santé de Montréal), un organisme à but non lucratif fondé officiellement en 1972 sous l'initiative, en 1968, d'un groupe d'étudiant.e.s de l'Université McGill (Cherniak, 1973/1984, [s. p.])¹⁰⁶, publiera également le travail de nombreux et nombreuses photographes documentaires québécois.e.s au sein de ses manuels, parmi lesquel.le.s André Bourbonnais, Alain Chagnon, Roger Charbonneau, Stephanie Colvey, Judith Lerner, Judith Lerner, Suzanne Girard, Louise de Grosbois, Clara Gutsche, Gloria Francisco Mallaroni ainsi que David Miller.

¹⁰⁵ Voir à cet effet les nombreuses publications citées au sein des curriculum vitae des photographes, en appendices de ce mémoire.

¹⁰⁶ Pour plus d'informations sur l'historique de cette importante publication, voir Sethna (2006).



Figure 3 Louise de Grosbois, *Sans titre* (Page du manuel des Presses de la santé de Montréal), [s. d.] © Les Presses de la santé de Montréal, 1984, p.42

Du manuel initial, intitulé le *Birth Control Handbook / Le petit manuel de la contraception* (1968), naîtront par la suite suivi les ouvrages intitulés *Les maladies transmises sexuellement*, *L'assaut sexuel* et *La ménopause*, réédités chaque année en français et en anglais. Ces manuels visaient à vulgariser et à transmettre de l'information relative aux enjeux liés à la santé et la sexualité, et étaient vendus à différentes cliniques, hôpitaux, groupes de femmes, centres communautaires, collèges et universités canadiennes et américaines (Cherniak, 1973/1984, [s. p.]). D'abord approchée pour ses photographies, Judith Lerner Crawley deviendra à partir de 1981

coordonnatrice photo du collectif¹⁰⁷, et contactera plusieurs photographes documentaires québécoise.s afin d'inclure leurs images au sein des manuels, publiés selon la photographe sous une perspective résolument féministe¹⁰⁸ :

The basic orientation of the Health Press is to challenge the medical establishment's monopoly on health delivery services by providing people with information and strategies for approaching and dealing with the medical world. Information is not neutrally presented, but within a feminist political perspective. We call into question male authority which so strongly governs people's lives [...] We're not just distributing how-to information. We want to understand the social context that leads us to make certain decisions (Crawley, 1990, p. 18).

Cet exemple montre la diversité des lieux de publication et donc des contextes de réception au sein desquels les photographes documentaires du temps diffusaient leur travail, pouvant mener à différentes lectures de leurs images, mais aussi toute la richesse et l'importance qu'une étude plus poussée des publications communautaires et militantes du temps pourrait amener dans l'étude de la photographie documentaire au Québec.

2.2 Rôles dans le milieu photographique

Dans un tout autre registre, l'étude de l'implication plus particulière des femmes au sein du milieu photographique québécois nécessite que l'on

¹⁰⁷ « I became involved with the group when the Health Press called me in 1980 looking for photographs hours before press time. Surprised that photos were a last-minute concern, though so integral to establishing the meaning of the text, I urged them to pay more attention to the use of visual material. Months later, I was invited to join as Photo Coordinator to work throughout the whole production process (Crawley, 1990, p. 18-19) ».

¹⁰⁸ Ces manuels s'inscrivaient ainsi dans une perspective de reprise par les femmes du contrôle de leur propre corps, et des luttes de l'époque pour le droit à l'avortement et à la contraception libre et gratuite.

s'intéresse également, à mon avis, à l'ensemble du travail qu'elles ont réalisé dans des domaines connexes à titre de directrices de galeries, commissaires, coordonnatrices d'événements et de publications, photojournalistes, critiques d'art ou encore de professeures. Contrairement par exemple aux photographes commerciaux, peu de photographes pouvaient par ailleurs parvenir à gagner leur vie à travers leur seule pratique documentaire, d'autant plus que le documentaire fut, tel que nous l'avons vu au précédent chapitre, boudé par plusieurs galeries au tournant des années 1980. On ne peut ainsi, à mon avis, ne prendre que pour seul témoin le nombre d'expositions ou de publications de chaque photographe afin d'évaluer l'importance de leur contribution au milieu photographique, qui ne rend pas hommage aux particularités et au contexte de pratique photographique de ces derniers et dernières.

2.2.1 Espaces et galeries photographiques

Ainsi, en plus de participer à titre d'artistes aux nombreuses expositions et événements collectifs du temps, les femmes ont été des agentes importantes du milieu artistique à titre de membres, commissaires, ou encore directrices de différents espaces d'exposition et galeries parallèles. Comme l'exprimait Suzanne Girard (2016) en entrevue, ces lieux d'exposition étaient d'autant plus importants qu'ils constituaient alors les principaux lieux de rassemblement pour parler de photographie.

2.2.1.1 Espace et magazine OVO

Lieu incontournable de la photographie documentaire, le magazine *OVO*, tout comme sa galerie, constitueront des lieux significatifs de diffusion du travail des femmes photographes. Plusieurs femmes s'y impliqueront à titre de collaboratrices ou membres de l'équipe¹⁰⁹, tel que le fit Claire Beaugrand-Champagne de 1971 à 1972 (Beaugrand-Champagne, 2014), ou encore à titre de juges au sein des agendas *OVO*, ainsi que le fit Ann Pearson (2016)¹¹⁰.

¹⁰⁹ Cette position consistait à évaluer avec le reste de l'équipe les projets soumis ainsi que les différentes thématiques du magazine (Beaugrand-Champagne, 2015).

¹¹⁰ Plusieurs photographes eurent par ailleurs la chance d'étudier au même moment qu'était produit le magazine *OVO* au sein du Cégep du Vieux-Montréal, tel en fut le cas par exemple pour Claire Beaugrand-Champagne, Marik Boudreau ainsi que Suzanne Girard. Plusieurs femmes ont également participé aux concours de maquettes originales de livres de photographie du magazine. Plessisgraphe a par exemple gagné le premier prix ex æquo du concours de 1985, alors que Judith Lermer Crawlet y a remporté la seconde place.



Figure 4 Judith Lerner Crawley, *Suzanne and Marik at l'espace Ovo*, 1985 © Archives privées de Judith Lerner Crawley

Curieusement, c'est au sein des agendas du magazine que l'on retrouve une majorité du travail des femmes photographes¹¹¹. En effet, si leur contribution se retrouve dans plusieurs numéros du magazine, leur représentativité reste, à mon avis, plutôt moindre au sein de la publication, ainsi qu'un dépouillement des parutions m'a permis de le constater¹¹². Si leur

¹¹¹ Il serait par ailleurs intéressant d'étudier plus en détail le format de publication des agendas et calendriers, au sein desquels de nombreuses femmes ont diffusé leurs projets documentaires durant ces années – pensons par exemple aux agendas *OVO*, aux agendas des femmes des Éditions du remue-ménage, ou encore, plus récemment, aux calendriers du *Women's Daybook*, présentant le travail photographique de photographes canadiennes au sein desquels ont publié entre autres Louise Abbott et Judith Lerner Crawley.

¹¹² Un dépouillement plus exhaustif du magazine serait intéressant à effectuer à cet effet. À titre symbolique, notons par exemple que le numéro spécial « femme » de mai-août 1973 (*OVO photo*, 1973a) (à ne pas confondre avec celui de septembre-octobre 1974 dédié aux femmes photographes (*OVO photo*, 1974)) comprenait seulement 10 photographies

contribution reste minoritaire au sein du magazine, ce n'est toutefois pas faute d'effort de la part de Denyse Gérin-Lajoie, codirectrice de la publication, qui y jouera un rôle très important dans la diffusion du travail des femmes photographes¹¹³. Aux dires de plusieurs photographes rencontrées en entrevue, cette dernière fut en effet très active dans son désir d'intégrer les femmes photographes au sein du magazine, contactant personnellement et encourageant de nombreuses femmes afin que celles-ci y soumettent leur travail (Girard, 2016, Pearson, 2016 et Boudreau, 2015). C'est par ailleurs celle-ci qui fut l'instigatrice du numéro de 1974 (*OVO photo*, 1974), dédié uniquement au travail des femmes photographes, ainsi que de l'exposition qui en a découlé. Intitulée *Les femmes photographes*, l'exposition, qui réunissait 28 des 33 photographes diffusées dans le magazine, fut présentée à la Bibliothèque nationale du Québec¹¹⁴ en 1974-1975. Ainsi que l'exprime Denyse Gérin-Lajoie (1974) dans une entrevue de 1974 diffusée à Radio-Canada¹¹⁵, l'exposition cherchait à démontrer l'importance actuelle, mais aussi historique des femmes dans l'histoire du médium, et rassemblait des

réalisées par des femmes sur un total de 64 images, dont près du tiers (de ces 64 photographies) consistait par ailleurs en des nus de femmes.

¹¹³ Denyse Gérin-Lajoie et Jorge Guerra seront codirecteurs du magazine à partir de 1974 (Ville de Montréal et Pires, 2016). Pour une meilleure idée des réflexions de Denyse Gérin-Lajoie sur les orientations du magazine *OVO*, sur la photographie au Québec et sur l'exposition *Femmes photographes*, voir les entrevues de celles-ci à Radio-Canada (McQuade et Payette, 1986; Rodrigue, 1983, 1985, 1986; Marcoux et Nadeau, 1980; Asselin et al., 1977 et Gérin-Lajoie, 1974).

¹¹⁴ Il est intéressant de noter que la Bibliothèque nationale constitua l'un des premiers espaces diffusion de la photographie, dont il reste peu de traces aujourd'hui. Claude Haeffely, qui fut en charge de plusieurs de ses expositions, constitua par ailleurs, ainsi que l'explique Serge Allaire (1995, p. 179), un important « animateur et défenseur » de la photographie durant cette période.

¹¹⁵ Pour un aperçu de la réception critique de l'exposition, voir De Guise (1974) et Gabeline (1974).

photographies prises entre 1865 et 1974 par des photographes d'origine américaine, française, canadienne et québécoise.

2.2.1.2 Dazibao

Constituant l'un des premiers centres d'artistes québécois dédié entièrement à la photographie, la galerie Dazibao fut également un lieu important d'échange et de diffusion de la photographie, où s'impliquèrent de nombreuses photographes¹¹⁶. Stephanie Colvey y fut cofondatrice et coordonnatrice de 1980 à 1984, et participa à la mise sur pied de nombreuses expositions et de conférences de photographes célèbres à travers son implication dans la galerie (Colvey, 2015)¹¹⁷. Plusieurs autres photographes tel.le.s que Judith Lermer Crawley¹¹⁸, les femmes du collectif Plessisgraphe ou encore Michel Lamothe étaient également impliqué.e.s au

¹¹⁶ Dans une entrevue donnée à Radio-Canada en janvier 1984 (Colvey, 1984), Stephanie Colvey affirme que les objectifs de la galerie étaient au départ de créer un lieu où les photographes locaux pouvaient exposer leur travail, mais aussi de montrer du travail fait à l'extérieur du Québec. L'objectif était également de créer un centre d'animation et de diffusion d'idées, de réflexions théoriques et pratiques sur la photographie. La galerie participait ainsi à créer un réseau de communication avec d'autres photographes.

¹¹⁷ Selon Stephanie Colvey (2015), ce serait par ailleurs grâce à son implication à Dazibao que celle-ci aurait brisé son isolement du milieu photographique et aurait développé davantage ses connaissances de la photographie réalisée au Québec, mais aussi qu'elle aurait commencé à se concevoir en tant que photographe et à affirmer son regard photographique.

¹¹⁸ Judith Lermer Crawley fut membre du comité de sélection de la galerie de 1983 à 1988, où elle rencontra de nombreux photographes tels que Michel Campeau : « *It was an important center for bringing people together [...] It was a very rich experience [to be a member there]* (Lermer Crawley, 2015) ».

sein de la galerie, où se tenaient des discussions animées sur la photographie, ainsi que de nombreuses conférences¹¹⁹.

2.2.1.3 Le Art Workshop

La photographe Louise Turner fut pour sa part directrice de la galerie et de l'atelier de photographie et de sérigraphie du *Art Workshop*¹²⁰ au Collège Loyola, faisant suite vers 1974 à Charles Gagnon¹²¹. Le *Workshop*, créé au

¹¹⁹ Plusieurs photographes considèrent également que les Galeries de photographie du Centaur (aujourd'hui la galerie Optica) constituèrent un lieu de partage et de rencontre important pour les photographes du temps, qui permettait, ainsi que l'exprime Brian Merrett, de rassembler les milieux anglophones et francophones du temps : « *It was a very good regrouping of photographers. We sat on the floor : Michel Campeau, Claire Beaugrand-Champagne, Cedric Pearson and the rest of the GAP group [...] Jennifer and I worked in the west-central part of the city; our francophone colleagues to the east. The gatherings at the Centaur Galleries of Photography / Optica Gallery helped to cement that bridge, to draw us closer to the awareness and identity of our francophone colleagues* (Merrett, 2016) ». Plusieurs photographes ont également mentionné l'importance du Musée des Beaux-arts de Montréal (MBAM) et du Musée McCord à cet égard. Pour une cartographie plus détaillée des différents lieux d'exposition et d'échange entre photographes, on peut se référer à Lise Lamarche (2003) et Serge Allaire (1986, 1995).

¹²⁰ La galerie était dirigée par Louise Turner ainsi que par un petit nombre d'employé.e.s, et était sous la responsabilité et le support financier du *Loyola Campus Student Services*, sans toutefois être affiliée à un département particulier. Le *Art Workshop* (surnommé également simplement *The Workshop*) constituait alors l'unique galerie du Collège Loyola, à l'exception des œuvres permanentes exposées dans les corridors de l'*Administration Building*, et de l'espace de la bibliothèque (Gagnon, 1972, [s. p.]), et était situé au deuxième étage d'un duplex sur la rue Sherbrooke Ouest. L'adresse exacte de l'atelier était le 7308, rue Sherbrooke Ouest (« *Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners* », 1977, [s. p.]; « *A Place for Photography* », 1973, [s. p.]). Pour devenir membre, seuls une cotisation annuelle de cinq dollars et un don de six tirages étaient nécessaires. Les tirages étaient par la suite ajoutés à la collection permanente de la galerie, « *which allow[ed] members "to see what the others are doing in terms of their work". An additional membership requirement is a commitment to the arts of photography and silkscreening* (« *Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners* », 1977, [s. p.]) ».

¹²¹ Le *Art Workshop* fut créé en octobre 1972 par l'entremise de deux artistes (Lo-Dico, 1988, p. 3). La date exacte d'entrée en fonction de Louise Turner reste incertaine. Celle-ci semble

départ en octobre 1972 (« *A Place for Photography* », 1973, [s. p.]), avait été conçu comme un espace de production et de diffusion, mais également un lieu de rencontre et de partage d'idées ouvert à tous et toutes et favorisant un échange interdisciplinaire. Il permettait de développer tout à la fois une pratique amateur ou plus professionnelle de la photographie, grâce à de l'équipement disponible à peu de frais (« *Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners* », 1977, [s. p.]). Au fil des ans, l'atelier semble avoir conservé les mêmes objectifs de départ :

The purpose of the proposed Art Workshop is to enable the students, former students and possibly faculty to work and exchange ideas in specific creative activities demanding physical requirements usually not available to individuals. The immediate aim of the workshop is to promote constructive creative activity in a non-academic environment, and it is hoped that the personal concerns of all individuals will, in effect, be discussed and therefore the influences could be multifold. It is anticipated that the academic background of each will undoubtedly be reflected in the work produced, i.e., artistic, social, political, philosophic, etc. [...] The workshop is not meant necessarily for the individuals who are already involved but for those who are curious, not for those who necessarily know, but for those who want to (Gagnon, 1972, [s. p.]).

La galerie préparait chaque mois une exposition différente qui comprenait des médiums variés (sculpture, photographie, sérigraphie) (« *Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners* », 1977, [s. p.]¹²²). L'espace offrait

avoir travaillé à mi-temps puis à temps complet au *Workshop* avant d'en devenir la directrice. Dans un rapport du *Workshop* rédigé par Charles Gagnon à l'intention de Father Malone, daté du 3 juillet 1973 (Gagnon, 1973, [s. p.]), celui-ci affirme que Louise Turner y travaillait auparavant à temps partiel, et remplaçait désormais Brian McDenough à titre d'employée du *Workshop*, alors que dans un rapport daté du 5 juin 1974, Gagnon annonce qu'il souhaite désormais laisser sa place en tant que directeur : « *I must still be involved until someone can be found or trained to direct it. I cannot « still » be involved with it and teach a full load, and do my own work (Gagnon, 1974, [s. p.])* ». La courte biographie de Louise Turner se retrouvant dans le numéro d'*OVO photo* de septembre-octobre 1974 spécifie pour sa part que cette dernière était « *présentement directrice de l'atelier de photographie au Collège Loyola (OVO photo, 1974, p. 74)* ».

¹²² Parmi les photographes ayant diffusé au sein du *Workshop*, on retrouve Louise Abbott (*Recent Photographs*, 1975), Jerri Zbiral (*Recent Work*, 1975) ainsi que George Legrady, avec qui Louise Turner réalisera son projet à Fort George, dont il sera question au chapitre

aussi deux chambres noires (l'une pour « débutants » et l'autre dite « avancée » (Turner, [1973], [s. p.]), de l'équipement pour réaliser de la sérigraphie, ainsi qu'une bibliothèque et une collection de diapositives. Il offrait de plus de nombreux ateliers techniques et des conférences, et réalisait parfois des calendriers présentant le travail de ses membres (« *Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners* », 1977, [s. p.]¹²³. Selon toute vraisemblance, l'atelier semble avoir fermé ses portes en juin 1988 (Lo-Dico, 1988, p. 3), en raison de coupes budgétaires et d'un supposé manque d'utilisation de l'espace¹²⁴.

trois. Plusieurs artistes tels que Bill Vazan employaient également l'espace de sérigraphie de l'atelier pour leur pratique personnelle, ou encore pour créer leurs propres affiches d'exposition (Turner, [1973], [s. p.]).

¹²³ C'est par ailleurs à travers la rencontre des étudiant.e.s du cours donné par John Max à Loyola, ainsi que par l'entremise des nombreuses activités offertes par le *Workshop* que la photographe Stephanie Colvey aurait développé son intérêt pour la photographie, celle-ci employant également la chambre noire de l'atelier (Colvey, 2015).

¹²⁴ Les justifications données relatives à la fermeture du *Workshop* ont fait l'objet de plusieurs débats et controverses dont témoignent l'article du magazine *The Link* daté du 16 février 1988 (Lo-Dico, 1988, p. 3) ainsi qu'un article datant du 12 février 1988 : « *The Art Workshop, a centre that gives photography courses to members of the Concordia community, may be forced to shut down in June. David Evans [...] the assistant to the Director of the Workshop, says it has over 200 members, but the university is using misleading membership figures to justify the closure [...] A petition is being circulated in the Fine Arts department to keep it open (The Link, 1988, p. 3)* ». Le *Workshop* semble également avoir subi au fil des ans certaines difficultés. Dans un article du 3 mars 1977 du FYI (« *Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners* », 1977, [s. p.]), Louise Turner fait par exemple état de la maigre importance de l'art sur le campus de Loyola, alors que dans son rapport de 1973, elle demandait davantage d'espace pour l'atelier, au sein duquel elle aurait par ailleurs donné quelques cours de photographie.

2.2.1.4 *Women in Photography*, 1985

Plusieurs femmes photographes furent également à l'origine de différents événements touchant aux enjeux de genre liés au médium photographique. Le colloque *Women in Photography*, s'étant déroulé en 1985 au Musée des Beaux-Arts de Montréal, présentait par exemple des conférences traitant de pratiques actuelles et historiques de femmes photographes, mais aussi d'enjeux féministes liés aux rapports entre femmes et photographie tels que la maternité, les relations mère/fille, ou encore le statut triple de plusieurs femmes à titre de mères, artistes et travailleuses. Organisé par Louise Abbott et Doreen Lindsay, l'événement réunissait des figures importantes de la photographie telles que Laura Jones, Judith Lermer Crawley, Sorel Cohen ainsi qu'Aneta Sperber.

2.2.2 Professeures et critiques d'art¹²⁵

Plusieurs femmes photographes ont également travaillé à titre de professeures de photographie et de critiques d'art, et participèrent ainsi directement à la formation et au discours photographique québécois.

De 1977 à 1983, Louise de Grosbois travaillera par exemple à titre de professeure de photographie au Centre culturel de Beloeil, au Cégep

¹²⁵ À noter que l'information d'ordre biographique citée dans les sections 2.2.2 à 2.2.4 provient des entrevues personnelles ainsi que des curriculums vitae respectifs des photographes se retrouvant en appendices du mémoire, sauf s'il en est indiqué autrement.

Montmorency, à l'École professionnelle de l'Ouest-de-Montréal ainsi qu'à l'École de photographie Marsan. À partir de 1970, Judith Lermer Crawley enseignera des cours combinant littérature et photographie au Cégep Vanier. Au début des années 1980, Stephanie Colvey enseignera pour sa part la photographie au département d'éducation de McGill, ainsi qu'à la Commission des écoles protestantes de Montréal, où elle donnera des cours du soir. Durant les années 1980, Jennifer Harper enseignera la photographie au Centre Saidye Bronfman, ainsi qu'au Collège régional Champlain, à Saint-Lambert. Clara Gutsche a également enseigné au Centre Saidye Bronfman (1974-1978), au collège Dawson (1978-1980), ainsi qu'à l'Université d'Ottawa (1979-1980). Depuis 1980, elle enseigne également au Collège Champlain de St-Lambert, ainsi qu'à l'Université Concordia depuis 1985.

Finalement, à partir de 1979, Louise Abbott réalise à titre de critique et de journaliste indépendante¹²⁶ des critiques d'exposition, des entrevues, des essais photographes et différents reportages accompagnés de ses propres photographies pour des médias variés tels que *The Gazette* (Montréal), *Montreal Star*, *CBC Radio*, ou encore *artscanada*. Son travail la mena à voyager à travers le Canada pour interviewer et écrire sur des artistes varié.e.s, parmi lesquel.le.s on retrouve de nombreuses femmes photographes telles que Stephanie Colvey, Judith Lermer Crawley ou encore Clara Gutsche. Première femme éditrice du McGill News, celle-ci a également engagé de nombreux et nombreuses photographes à diffuser leurs images au sein du journal, dont Clara Gutsche et David Miller.

¹²⁶ À noter que celle-ci a toutefois entrepris son travail à titre de journaliste dès le début des années 1970 (voir Appendice A – Louise Abbott)

2.2.3 Photographie de presse et photoreportage

Plusieurs femmes ont également travaillé à titre de photographes de presse ou de photoreporters parallèlement à leur travail documentaire, et ont constitué des pionnières importantes du milieu journalistique local et international¹²⁷.

Considérée comme la première femme photographe de presse au Québec¹²⁸, Claire Beaugrand-Champagne a par exemple travaillé, parallèlement à son travail documentaire, pendant plus de 39 ans en tant que photographe pigiste pour le quotidien *Le Jour* (1975-1976)¹²⁹ (Figure 32) ainsi que pour des journaux, périodiques, magazines et organismes variés tels que l'AQPEHV (Association Québécoise des Parents d'Enfants Handicapés Visuels),

¹²⁷ À cet égard, la différenciation entre photographie documentaire et photojournalisme peut être pensée de différentes façons, ainsi que l'exprime Martha Rosler (*et al.*, 1999/2004c, p. 225) : « *Documentary and photojournalistic practices overlap but are still distinguishable from one another. Photojournalists are primarily employed to work on specific journalistic « stories », supplying images while others provide copy, and their feelings and sympathies about what they are photographing remain unsolicited. In contrast, documentarians choose their subjects and treat them as they will, but with no guarantee of publication. In reality, however, many photographers engage in both practices, and the same images may function in both frames as well* ». Lise Lamarche (2003, p. 225), ainsi que nous l'avons vu en chapitre 1, propose pour sa part que les deux pratiques pourraient être regroupées sous une même catégorie (la photographie « informative »), et souligne très pertinemment qu' : « une typologie plus fine des photographes des années soixante et soixante-dix pourrait être établie en tenant compte de cet important usage de la photographie de presse [...] plutôt que de faire se rencontrer abruptement photographes documentaires et photographes plasticiens (Lamarche, 2003, p. 252) ».

¹²⁸ Delgado (2013) et Musée des beaux-arts du Canada (2016).

¹²⁹ Claire Beaugrand-Champagne y sera mandatée pour effectuer des photographies de plusieurs personnalités publiques telles que Leonard Cohen et Félix Leclerc, ainsi que de nombreux événements tels que les Jeux olympiques de Montréal de 1976, la Commission d'enquête sur le crime organisé (CECO) ainsi que plusieurs manifestations dans les rues de Montréal (Beaugrand-Champagne, 2014-2016).

Cinémag (quotidien du Festival des films du monde), ou encore le journal *La Presse*, où travaillait sa sœur, la journaliste Paule Beaugrand-Champagne (Beaugrand-Champagne, 2014). Stephanie Colvey a pour sa part effectué plusieurs ateliers avec l'ACDI¹³⁰ (l'Agence canadienne de développement international), et sera mandatée, à partir du milieu des années 1980, pour effectuer des mandats photographiques à l'international pour cette dernière, ainsi que pour différentes organisations telles que le CRDI (Centre de recherches pour le développement international), Care Canada, le CECI (Centre d'étude et de coopération internationale), ou encore Plan Canada, impliquées dans le développement international, l'éducation et la santé de différents pays¹³¹.

2.2.4 Photographies d'artistes et du milieu théâtral

Certaines photographes ont également réalisé, tel que nous l'avons vu, des photoreportages pour des magazines féministes tels que *La Vie en rose*, pour lesquels elles effectueront de nombreux portraits d'artistes. D'autres ont aussi

¹³⁰ Stephanie Colvey fut par ailleurs sélectionnée en 1995 avec 5 autres femmes photographes, dont Claire Beaugrand-Champagne, pour effectuer un reportage portant sur les droits des femmes pour l'ACDI et Droits et démocratie, au sein de six pays : « Au Pérou, j'ai rencontré et photographié des femmes fortement impliquées dans la lutte pour combattre la pauvreté et les injustices sociales. Les reportages des 6 photographes ont été rassemblés dans l'exposition *Droits et réalités*, présentée au Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1995, et dans une exposition à la conférence mondiale sur les femmes à Beijing, 1995. Cette exposition a également été en tournée au Canada pendant 5 ans (Colvey, 2016a) ».

¹³¹ « [Colvey] a également traité des droits de la personne, de la pauvreté, du développement économique et de l'environnement au Pérou, en Inde, au Népal, au Sri Lanka, au Vietnam et dans le Timor oriental ainsi que dans les Balkans, en Bosnie et en Albanie durant l'exode des réfugiés Kosovar pour le compte de l'ACDI, Care Canada et autres organisations canadiennes (Colvey, 2016c) ».

travaillé à titre de photographes pigistes pour différentes troupes et productions théâtrales, le milieu des années 1970 voyant le développement, ainsi que le souligne le collectif Clio (1982, p. 500), d'une grande production littéraire qui donnera lieu à de nombreuses pièces féministes. Ces images, si elles étaient bien souvent destinées à la publicité des artistes et des pièces, constituent aujourd'hui une documentation importante, une mémoire photographique des nombreuses femmes artistes de cette période qui témoignent de la vitalité de leur production.

À partir du milieu des années 1970, Anne de Guise a par exemple réalisé de nombreux portraits d'acteurs et actrices tels que Lorraine Pintal, Anouk Simard, Jacques L'Heureux, Nathalie Gascon, Roger Blais, ou encore Pol Pelletier, avec qui elle collaborait au Théâtre Expérimental des Femmes (TEF). Elle fut par ailleurs la photographe attitrée du TEF pendant environ 6 ans, de 1978 à 1983, réalisant plus d'une vingtaine de projets¹³². Elle y photographiera différents événements et festivals, parmi lesquels le Festival de créations des femmes, ou encore la Soirée des Murmures¹³³. Son travail

¹³² En 1979, Anne de Guise réalisera également la conception et la réalisation d'un décor photographique, qui comprenait des photographies de plus de 2 x 4 mètres pour la pièce *Célébrations*. Les photographies d'Anne de Guise servaient bien souvent à annoncer les spectacles, étaient diffusées sur les affiches à l'entrée du théâtre, ou étaient destinées à l'usage des comédiens, à la diffusion dans les journaux, ainsi que pour les archives du théâtre (De Guise, 2016).

¹³³ La photographe a souligné à cet effet le très grand soutien que lui offraient les femmes du TEF, qui la poussaient à entreprendre de multiples projets photographiques. Commentant sa situation en tant que femme photographe, celle-ci souligne l'importance de modèles de femmes autour d'elle, mais aussi le contexte d'un milieu féministe qui fut, à son avis, très favorable à sa pratique photographique : « J'ai toujours eu des modèles de femmes, même à mon époque, qui m'ont beaucoup ouvert la route, et qui ont fait qu'à une petite place à l'intérieur de moi, je me disais que je pouvais tout faire [et que] s'il y avait des défis, ou des écueils, je passerais au travers (De Guise, 2016) ». La plupart des femmes rencontrées en entrevue avaient par ailleurs pour modèles des femmes de leur entourage ainsi que des

dans le milieu théâtral l'a mené à réaliser des photographies de 32 spectacles de théâtre entre 1977 et 1989 pour différentes troupes, dont le Théâtre d'Aujourd'hui, ainsi que les troupes La Manufacture et Le Carrousel. Elle a également travaillé à titre de photographe pour la dramaturge et artiste Jovette Marchessault pour différents travaux d'archives portant sur les femmes, réalisant de nombreux diaporamas¹³⁴ sur des femmes célèbres¹³⁵.

femmes photographes connues, Diane Arbus, Imogen Cunningham ainsi que Julia Margaret Cameron figurant parmi les photographes les plus régulièrement citées à titre de sources d'inspiration dans leur carrière et leur travail photographique.

¹³⁴ La forme du diaporama fut par ailleurs employée fréquemment et de différentes manières par plusieurs autres photographes documentaires telles que Marik Boudreau, Suzanne Girard et Louise de Grosbois durant cette période, que ce soit à titre de support d'exposition, de conférence ou encore lors de spectacles et festivals variés.

¹³⁵ Aux dires de la photographe, ce serait à travers son implication au TEF et pour *La Vie en rose* que sa pensée féministe se serait davantage développée : « Mon féminisme s'est beaucoup exprimé au niveau émotionnel, à travers une fierté, une estime de moi-même et des autres femmes. D'une redécouverte de la sensibilité, la beauté, la particularité des femmes, de leur force et de leur courage (De Guise, 2016) ».



Figure 5 Anne de Guise, *Équivoque* de Diane Bégin, avec Suzanne Lemoyne et Pol Pelletier, [s. d.] © Vaïs, 1983, p.128

Le collectif Plessisgraphe a lui aussi photographié un très grand nombre d'artistes dans leurs studios (céramistes, peintres, poètes, écrivain.e.s), que le collectif côtoyait au quotidien. Les femmes du collectif produisaient également, à titre de photographes pigistes, des dossiers d'artistes, des portfolios ainsi que des reproductions d'œuvres d'art. Suzanne Girard a également photographié les premières pièces du Théâtre Expérimental des Femmes (TEF), avant même que celui-ci ne soit officiellement fondé. La photographe Louise de Grosbois a pour sa part réalisé des photographies et des contrats de graphisme pour le *Théâtre des cuisines*, ainsi que pour la célèbre pièce *Les fées ont soif* (1978) de Denise Boucher.

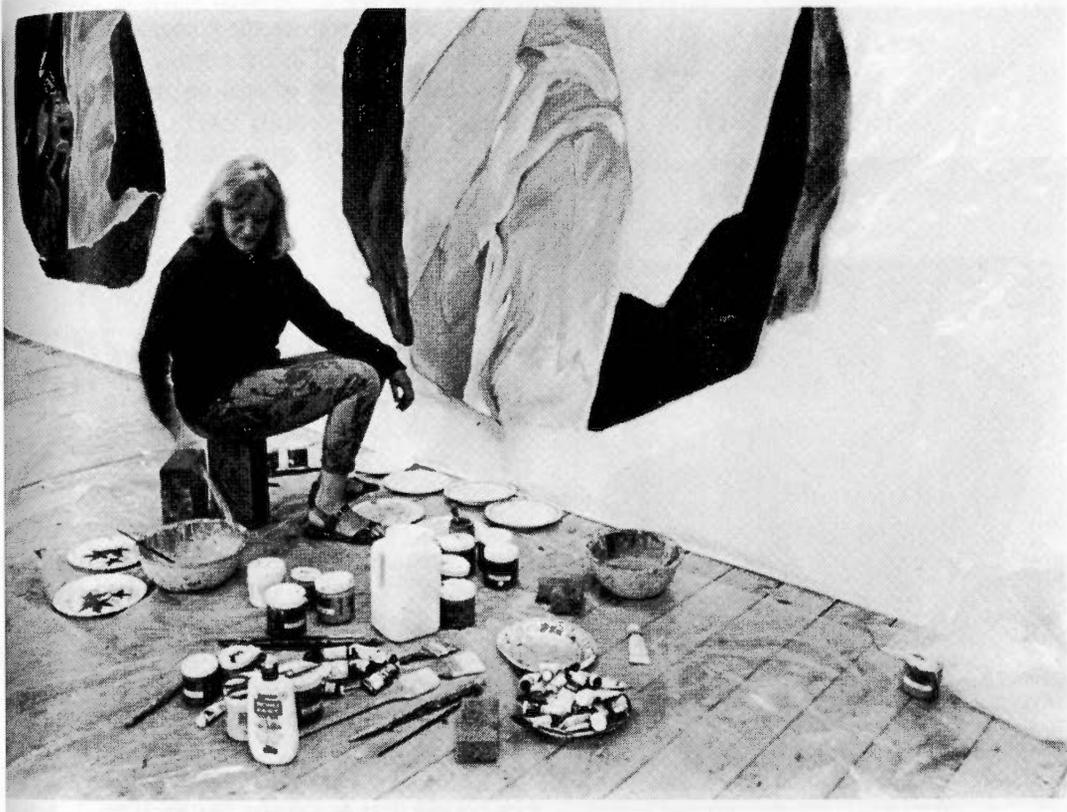


Figure 6 Charlotte Rosshandler, *Françoise Sullivan dans son atelier*, 1985 © Gravel, 1988, p. 47

Finalement, à partir du début des années 1970 et toute sa vie, Charlotte Rosshandler photographiera plus de 600 artistes¹³⁶ (Rosshandler, 2016) accompagné.e.s de leurs œuvres au sein de leurs ateliers et espaces de travail, pour le compte de différents musées, galeries et artistes. Son mari Léo Rosshandler et elle voyageront à travers le Canada et les États-Unis afin de photographier artistes, œuvres d'art, artefacts et collections privées, qui seront publiées au sein de livres, de magazines et de catalogues d'exposition variés. Ainsi que le relate Rosshandler (2016) en entrevue, ses

¹³⁶ À noter qu'il s'agit ici du nombre d'artistes dont les photographies ont été publiées, et non le nombre total d'artistes photographié.e.s.

photographies d'artistes prenaient toujours en compte l'environnement de ces dernière.e.s; elles cherchaient à représenter les artistes en relation avec leurs œuvres, ainsi que la manière dont leur milieu de vie influençait leur art, leur univers de création¹³⁷. Rosshandler prenait ainsi le temps de s'imprégner des lieux qu'elle visitait, mais aussi de discuter avec les artistes qu'elle photographiait :

I would relate with [the artists] [...] Gabor [Szilasi] always told me, you're an intuitive photographer, and I definitely [am]. I'm an intuitive person, and an intuitive photographer. So I think [I have] an intuitive approach to document. I'm not going to stand on facts, I'm going to go intuitively into something. Place myself intuitively there [...] I've [also] always wanted to pull the strength out of people [...] I always got a kick out of seeing characters come out, especially when you're faced with a camera [...] I've always been sort of looking underneath the surface to see what's going on. Finding the meaning underneath things [...] That's what art is; it's going deeper [...] [My photographs were documentary in the sense that] I wasn't just taking the picture of that [artist], in that I always wanted to include what her influences were, where she came from, a sense of what she belonged to [...] Photography gave me an outlet, a way to get in closer [...] I was always trying to touch people, to find them (Rosshandler, 2016).

Parmi les nombreux artistes qu'elle a photographié.e.s, on retrouve Marcel Barbeau, Ernest Gendron, Serge Lemoyne, Serge Tousignant, Bill Vazan, ainsi que de très nombreuses femmes artistes telles que Monique Charbonneau, Marcelle Ferron, Betty Goodwin, Suzy Lake, Rita Letendre, Lida Moser, Françoise Sullivan, ou encore Marta Teles (Figures 33 à 35).

¹³⁷ « J'ai toujours établi un lien entre les créateurs et leur travail. J'ai toujours remarqué que chez les écrivains, les danseurs, les artistes en arts visuels, il y a en eux un monde qui veut s'exprimer, mais qu'ils semblent craindre. Par l'observation de leurs mouvements, j'essaie d'établir des liens avec leur mode d'expression, leur créativité. L'essence des êtres humains, voilà ce que je cherche (Rosshandler, 1988, citée dans Biron, 1988, p. 396) ».

2.2.5 Collectifs de photographie

Les femmes furent également nombreuses à participer aux différents collectifs de photographie des décennies 1970 et 1980. Si, tel que nous l'avons vu au précédent chapitre, l'« école » (Jongué, 1990, p. 50) documentaire est surtout associée aux collectifs tels que GAP, GPP, Photo-Cell¹³⁸ et LADAP¹³⁹, tous des collectifs s'étant développés dans la décennie 1970, il est primordial de souligner que le tournant des années 1980 a également vu le développement de deux collectifs photographiques importants. En effet, le désir d'une organisation collective des femmes, visible au sein des différentes publications et galeries citées, s'est également manifestée par la création de deux collectifs photographiques à Montréal, soit les collectifs Plessisgraphe et Oculus, qui rassemblaient principalement le travail de femmes photographes, et qui s'intéressaient à des problématiques

¹³⁸ Membre du collectif Photo-Cell, la photographe Clara Gutsche fera également partie du projet Photo-Montréal, rassemblant plus d'une trentaine de photographes de différentes générations, dont Gabor Szilasi, Pierre Gaudard, Sam Tata ainsi que Michael White : « L'objectif principal : constituer une documentation photographique sur Montréal et ses environs, documentation touchant les différents aspects et phénomènes urbains (*OVO photo*, 1973b, p. 45) ».

¹³⁹ LADAP (Les Ateliers d'Animation Photographique du Québec) comprenait parmi ses membres plusieurs femmes telles que Louise de Grosbois ainsi que Claire Beaugrand-Champagne. Cette dernière, qui fut également, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, la seule femme du Groupe d'Action Photographique (GAP), de 1972 à 1974, fut par ailleurs membre de l'équipe de photographes de l'agence de photographie Koviteck (1973). De 1975 à 1976, celle-ci reprit également les chroniques photographiques du *Journal*, tenues par Antoine Désilets (Beaugrand-Champagne, 2014). Intitulées auparavant *Le clin d'œil d'Antoine*, ces chroniques faisaient très souvent mention des activités du groupe, et furent par ailleurs renommées dès 1975 *Imageries : La Chronique des ateliers d'animation photographique (LADAP) du Québec*. Claire Beaugrand-Champagne y invitait plusieurs membres du groupe, qui rassemblait plus d'une cinquantaine de photographes, à participer à ses chroniques, à travers des textes portant sur la photographie ou traitant de photographie actuelle, ou encore par la diffusion de leur travail photographique au sein du journal.

féministes ainsi qu'à un usage diversifié des fonctions documentaires de la photographie.

2.2.5.1 Plessisgraphe (1976-1987)

Durant les années 1970 et 1980, le collectif Plessisgraphe, formé des photographes Suzanne Girard, Marik Boudreau, Camille Maheux, Gloria Francisco Mallaroni et Gilbert Duclos, réunira des photographes autour de projets photographiques documentaires variés¹⁴⁰. Dans le texte d'introduction de leur exposition intitulée *L'effetvisuel / Titlesearch*, Plessisgraphe indiquait que le collectif constituait un « atelier de production visuelle de femmes qui travaillent en photographie et en médias connexes [...] organis[ant] et particip[ant] à de nombreuses expositions et manifestations visuelles liées à l'émergence d'une culture féministe (Boudreau *et al.*, [1986], [s. p.]) ».

Le premier atelier de Plessisgraphe se trouvait dans le Centre-Sud, rue Plessis, d'où le nom du collectif (Boudreau, 2015)¹⁴¹. Le local se trouvait à l'emplacement d'un ancien dépanneur, et comprenait un atelier ainsi qu'un laboratoire collectifs (Boudreau, 2014; 2015). Ainsi que l'exprime Suzanne Girard (2016), Plessisgraphe bénéficiait alors d'une très grande liberté, due à

¹⁴⁰ Les débuts de Plessisgraphe remontent aux études de Marik Boudreau, Suzanne Girard, Gloria Francisco Mallaroni et Gilbert Duclos au Cégep du Vieux-Montréal : « Le Plessisgraphe existe depuis cinq ans. Il est né avec la réalisation de projets communautaires, de travaux audiovisuels sur la jeunesse, sur les problèmes relatifs au logement ou à l'immigration (Boudreau *et al.*, 1982, p. 130) ».

¹⁴¹ L'atelier se situait plus précisément au 1874, rue Plessis (Boudreau, 2015).

l'investissement massif du gouvernement dans la culture¹⁴², ainsi que dans les projets liés à la décennie des femmes (1976-1985), ce qui leur permettait de réaliser une grande diversité de projets.

Le collectif déménagea par la suite en 1979 dans un logement de trois pièces et demi situé sur la rue Beaudry, au sein duquel Camille Maheux¹⁴³ se joignit plus officiellement au collectif, ainsi qu'une seconde fois, vers 1979-1980, dans un grand sous-sol situé sur la rue St-Hubert (Boudreau, 2015)¹⁴⁴, un ancien atelier de musique qui faisait office de chambre noire et d'atelier de sérigraphie (Girard, 2016) :

Changement de quartier. Le Plateau Mont-Royal était très animé. Beaucoup d'artistes de rues, de manifestations, parades, cafés. Plessisgraphe diversifie ses activités. S'ajoutaient la sérigraphie, la production et l'impression d'affiches pour nos projets et pour entre autres la Librairie des femmes, Pouet Pouet band, La Jaserie, Loulou's

¹⁴² « On demandait un projet, et on l'avait [...] Sans [tout cet investissement du gouvernement dans la culture], je ne pense pas qu'on aurait fait tous ces projets [...] Quand tu as une expérience aussi extraordinaire comme ça au niveau de l'éducation, ça te marque pour le restant de ta vie. Moi, ça a changé ma vie (Girard, 2016) ! Le collectif fut par ailleurs incorporé en 1977 (Boudreau, 2015) sous l'initiative de Gloria Francisco Mallaroni, ce qui lui permit d'obtenir des subventions pour financer ses différents projets (Girard, 2016).

¹⁴³ La production de Camille Maheux reste à ce jour peu étudiée. Je n'ai malheureusement pas réussi à prendre contact avec celle-ci, ce qui m'empêche de traiter plus en détail de sa pratique au sein de ce mémoire. Voici un bref extrait de ce que m'a relaté Marik Boudreau sur la production photographique de cette dernière : « Je me rappelle de ses photos intimistes qui constituaient une bonne partie de sa production. Elles étaient documentaires et allaient dans le sens le privé est politique. Camille disait qu'il fallait avoir une vie pour faire de la photo (Boudreau, 2015) ». Parmi ses réalisations, on retrouve sa collaboration à l'exposition *L'effet visuel / Titlesearch*, organisée par Plessisgraphe. La photographe participa également à de nombreuses éditions des agendas des Éditions du remue-ménage (1983, 1985), du magazine *La Vie en rose* (septembre-octobre 1982) et de la revue *OVO* (no 17-18; 44-45; 47, Agenda 58), à l'exposition *The Female Eye / Coup d'œil féminin* (1975), ou encore *Art et féminisme* (1982). On la retrouve également au sein d'une entrevue télévisuelle donnée à Radio-Canada (Gérin-Lajoie, 1974), dans le cadre du numéro et de l'exposition d'*OVO* consacrés aux femmes photographes.

¹⁴⁴ L'emplacement du local était plus précisément le 3959, rue St-Hubert (Boudreau, 2015).

band. Je [Marik Boudreau] travaillais aussi en photocopie avec l'artiste multidisciplinaire Marie-Hélène Robert (Boudreau, 2015).



Figure 7 Suzanne Girard (Plessisgraphe), *Loulou's Band*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1984, [s. p.]

Le quartier du Plateau Mont-Royal était à l'époque habité par un grand nombre d'artistes¹⁴⁵ et de groupes du milieu *underground* que Plessisgraphe

¹⁴⁵ Parmi les photographes ayant côtoyé Plessisgraphe, on retrouve plus particulièrement Louise de Grosbois, qui participa bien souvent de façon entrecroisée aux activités du collectif à travers différents événements liés au mouvement des femmes, aux agendas des Éditions du remue-ménage, ainsi qu'aux nombreuses expositions collectives et à son implication au sein du Groupe Intervention Vidéo (GIV).

a photographiés et côtoyés, tels que le regroupement de musicien.ne.s l'Enfantfort, ou encore le *brass band* de femmes Wondeur Brass, que Suzanne Girard a suivi pendant plus de 8 ans [ca. 1981 à 1988]. En raison du faible coût des loyers, la rue Duluth et la ruelle Chateaubriand plus particulièrement abritaient alors de nombreux ateliers d'artistes, et étaient également la scène de multiples manifestations, mais aussi de fêtes de ruelle et de quartier accueillant acrobates, musicien.ne.s, poètes, jongleurs et jongleuses (Girard, 2016).

En plus de documenter cette vie de quartier et de ruelle mouvementée, le collectif travaillait à la pige pour différentes organisations et périodiques tels que Le Théâtre Expérimental des Femmes et *La Vie en rose*, dont les locaux se trouvaient à proximité :

Le milieu féministe favorisait les rencontres et collaborations; les amies musiciennes Marie Trudeau, Claire Saint-Aubin, les artistes de 3 et 7 le numéro magique, les amies lesbiennes, les amies féministes, les nombreux groupes, manifestations, spectacles et partys féministes (Boudreau, 2015).

Il y avait alors une grande proximité, un « voisinage » qui facilitait les collaborations, et auxquels les locaux de Plessisgraphe participaient : « Nous invitions des gens dans les locaux, soit pour les photographier ou encore réaliser des projets; beaucoup de gens passaient, c'était un peu les portes ouvertes, constamment (Girard, 2016)¹⁴⁶ » ! Aux dires de la photographe

¹⁴⁶ L'exposition *Voisinage*, présentée à la Bibliothèque nationale du Québec en 1978, témoigne bien de cet entrecroisement entre vie de quartier et projets photographiques. L'exposition comprenait « une exposition de photographies en noir et blanc et un diaporama sur la vie de famille, les loisirs, le travail et la vie de quartier », et était définie ainsi au sein du Bulletin de la BNQ de septembre 1978 : « *Voisinage* est le portrait de ceux qui travaillent et vivent au centre-ville. Les photographies ont été prises principalement dans le quartier Saint-Louis-du-Parc, réputé pour être le plus cosmopolite de Montréal, puis dans le quartier chinois et le Plateau Mont-Royal. Cette exposition est l'œuvre des cinq photographes suivants :

(Girard, 2016), les locaux de Plessisgraphe constituaient ainsi bien souvent des lieux de production et de rencontre, ouverts à tous et toutes, qui étaient surtout employés par des artistes que le collectif connaissait.



Figure 8 Marik Boudreau, *Suzanne*, de la série *Les années Plessisgraphe*, 1976 © Fonds documentaire de la galerie VOX

Si plusieurs des projets du collectif étaient réalisés de manière individuelle, certains projets étaient également effectués de façon collaborative. Les différents engagements de Plessisgraphe au sein du milieu féministe ont par exemple mené les photographes du collectif à réaliser des expositions dans

Roland Beniak, Marik Boudreau, Raynald Fecteau, Gloria Francisco Mallaroni et Suzanne Girard (« Voisinage », 1978, p. 9) ».

différents bars, cafés et librairies féministes¹⁴⁷. Parmi les nombreux projets et activités réalisés par le collectif, on retrouve, vers la fin des années 1970, la création d'un diaporama pour le spectacle du groupe Wondeur Brass, au bar Les Foufounes électriques¹⁴⁸, mais aussi, en 1979, l'exposition *Femmes en Action*, présentée à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, qui regroupait différentes images de femmes (Boudreau, 2015)¹⁴⁹.

¹⁴⁷ « Pendant plus d'une décennie, le Plessisgraphe produira des expositions et présentera des diaporamas dans des galeries, groupes populaires, lieux publics et salles de spectacles. Il sera aussi atelier de sérigraphie et agence de presse féministe (Boudreau, 2014) ».

¹⁴⁸ « Plusieurs femmes photographes et artistes, entre autres Louise de Grosbois et Marie Chicoine, avaient fourni des photographies et nous les reproduisons avec le procédé Direct Positif (Kodak) pour projection (Boudreau, 2015) ».

¹⁴⁹ L'exposition présentait des « portraits d'artistes, [des photographies de] manifestations, [du] quotidien. Les musiciennes de 3 et 7 le numéro magique [avaient] transformé le vernissage en happening (Boudreau, 2015) ». Voir également les événements cités dans les curriculums vitæ respectifs de Marik Boudreau et de Suzanne Girard (Appendices C et G). Notons également les expositions *Dead girls don't / Amantes perdues* (Dazibao, 1982), *Ras l'bol* (Centre d'essai Conventum, 1980), ainsi que l'environnement visuel *Macramé Power* (Dazibao, 1981).



Figure 9 Plessisgraphe, *Affiche du Plessisgraphe*, 1980 © Archives privées de Marik Boudreau

Finalement, en 1984, Plessisgraphe déménagera sur la rue Saint-Denis¹⁵⁰, où leurs locaux comprendront un laboratoire et un atelier (Boudreau, 2015).

¹⁵⁰ L'adresse exacte des locaux était le 3774, rue Saint-Denis, #002 : « Il s'agissait d'une ancienne dépendance d'un bel édifice et l'entrée donnait dans la ruelle (Boudreau, 2015) ». Aux dires de Suzanne Girard, il s'agissait également d'un ancien atelier de marionnettes (Girard, 2016).

2.2.5.2 Oculus (1984-1989)

Le collectif Oculus regroupait pour sa part un groupe de femmes montréalaises uniquement photographes, et fut formé à l'automne 1984¹⁵¹ (Oculus, 1989, p. 132). Constitué de différents membres au fil des ans, il a réuni les photographes Louise Abbott, Sorel Cohen, Moïra Egan, Sheila Greenberg, Clara Gutsche, Doreen Lindsay, Ann Pearson, Charlotte Rosshandler, Linda Rutenberg, Cheryl Sourkes et Aneta Sperber¹⁵². Le groupe se réunissait une fois par mois afin de discuter collectivement de questions théoriques, photographiques et féministes actuelles. Il constituait également un lieu d'échange et de partage au niveau professionnel et technique (Oculus, 1989, p. 132), au sein duquel les femmes pouvaient présenter leur travail, et recevoir les conseils des autres membres du collectif :

Les membres du groupe n'abordent pas toutes la photographie de la même manière : certaines ont une approche plus traditionnelle (photographie documentaire) alors que d'autres ont une pratique se rapprochant de l'art conceptuel. Par ailleurs, ce qui les unit, c'est leur croyance au pouvoir expressif de ce médium de même que leur désir d'en explorer toutes les avenues (Abbott, 2016a).

¹⁵¹ Cette date a été confirmée par Louise Abbott (2016), et se retrouve également au sein du catalogue du Mois de la photo de 1989 (Oculus, 1989). Toutefois, dans un document d'archives de Louise Abbott présentant le collectif, il est écrit que le collectif « prit naissance au début de l'année 1985 (Abbott, 2016a) ».

¹⁵² Certaines photographes telles que Judith Lerner Crawley ont également participé de façon informelle à quelques rencontres du groupe (Lerner Crawley, 2015).

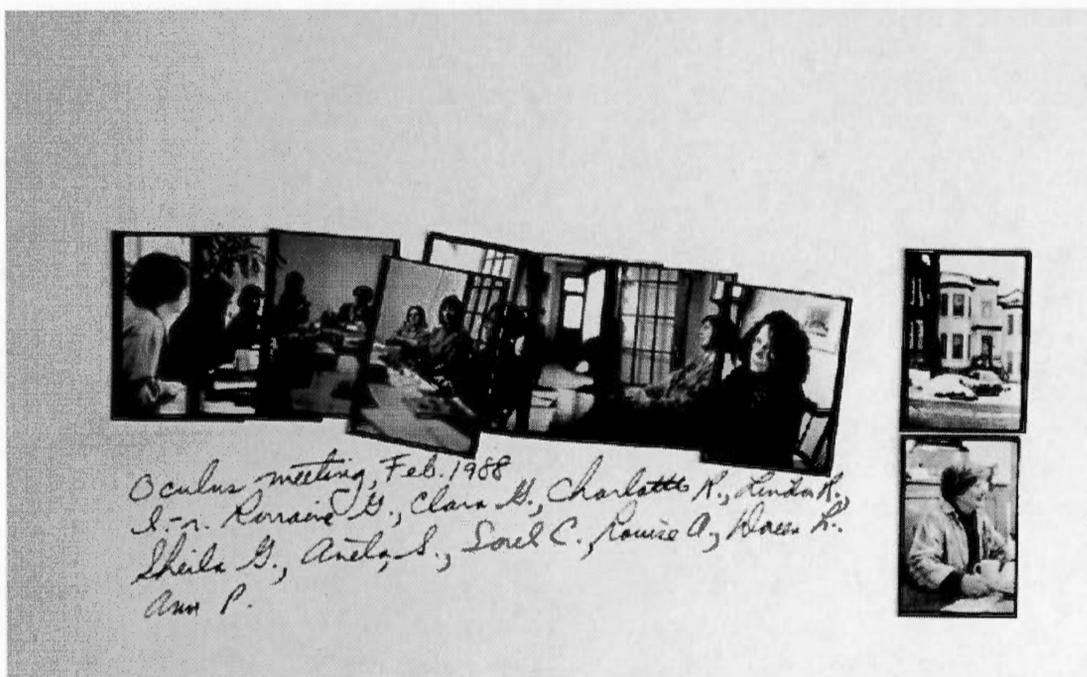


Figure 10 Louise Abbott, *Archives privées de Louise Abbott*, [s. d.] © Archives privées de Louise Abbott

Le collectif a organisé deux expositions : *Transitions* (Powerhouse, 1986), comportant des photographies de 7 femmes du collectif, et *A Posteriori : Les femmes et la photographie, 1839-1989 / Women in Photography, 1839-1989*, présentée à la galerie Paragraphe en 1989 dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal (Abbott, 2016b)¹⁵³. Réalisée lors du 150^e anniversaire du médium photographique, l'exposition comportait également le lancement à travers le Québec d'une collection de cartes postales tirées des photographies exposées, composée de 10 cartes postales réfléchissant à l'histoire et à la pratique de la photographie sous une perspective féministe (Abbott, 2016b) :

¹⁵³ L'ensemble des photographies de cette exposition a par ailleurs été acheté par l'ancien Musée canadien de la photographie contemporaine. Aux dires de Louise Abbott (2016), ce serait également suite à cette exposition que le collectif se serait séparé.

Certaines des membres de [sic] OCULUS ont choisi de rendre hommage à leurs prédécesseuses en montrant l'influence que celles-ci ont exercée sur elles. D'autres membres ont choisi de remettre en question les représentations traditionnelles de la femme produites par le regard masculin. D'autres, enfin, ont réalisé des portraits de femmes en rupture avec les conventions du genre (Abbott, 2016c).

Oculus a également organisé une série de conférences en 1986 à la galerie Powerhouse intitulée *The Female Eye / L'œil féminin, la femme et la photographie 1839-1986*, où plusieurs membres du collectif traitèrent de figures de femmes variées de la photographie telles que Gertrude Käsebier, Anna Atkins, Lucia Moholy, Imogen Cunningham, Dorothea Lange ou encore Diane Arbus¹⁵⁴.

Si les collectifs Plessisgraphe et Oculus travaillaient séparément, et n'ont pas mis sur pied de projets communs, les femmes de ces deux collectifs se retrouvaient bien souvent au sein des mêmes expositions collectives ou publications de l'époque, à travers par exemple leur implication dans les galeries et expositions citées précédemment (*Art et féminisme, Les femmes au Québec dans les années 80 : un portrait, L'effet visuel / Titlesearch*), ou encore des publications telles que *OVO*, ainsi que celles du *Montreal Health Press*.

2.2.6 Vidéo et cinéma documentaire

Finalement, si l'on évoque bien souvent, tel que nous l'avons vu au premier chapitre, l'influence du cinéma-vérité dans la production de plusieurs

¹⁵⁴ Certaines photographes traitèrent également de femmes photographes montréalaises (Cheryl Sourkes) ou encore d'enjeux liés à la photographie postmoderne (Cheryl Simon).

photographes documentaires, il convient également de rappeler, bien que très brièvement, que de nombreux et nombreuses photographes ont également eu des pratiques variées au sein du milieu du cinéma et de la vidéo documentaire, plusieurs femmes travaillant à titre de réalisatrices, de photographes de plateau, ou encore d'assistantes à la réalisation pour différentes productions.

À titre d'exemple, citons les nombreuses réalisations de films et de documentaires produits par Louise de Grosbois au cours de sa carrière¹⁵⁵, tout comme ses photographies de plateau effectuées pour plusieurs productions, ainsi que son travail d'assistante à la réalisation ou encore de stagiaire pour Michel Brault, qu'elle admirait par ailleurs beaucoup (De Grosbois, 2015)¹⁵⁶. Lors de ses études en communication, Anne de Guise a pour sa part réalisé un film avec France Renaud¹⁵⁷ traitant des ouvrières travaillant en manufacture de textile, intitulé *Piquez sur la ligne brisée*

¹⁵⁵ Louise de Grosbois a eu un important travail cinématographique au cours de sa carrière. Pour plus d'informations à ce sujet, se référer au curriculum vitæ de la photographe, en appendices de ce mémoire (Appendice E – Louise de Grosbois).

¹⁵⁶ La photographe dit par ailleurs avoir été très inspirée par des cinéastes tels que Serge Giguère, André Gladu, ou encore Jacques Leduc, dont elle admirait la série *Chronique de la vie quotidienne*, tournée dans les années 1970 (De Grosbois, 2015).

¹⁵⁷ Je ne suis malheureusement pas parvenue à prendre contact avec France Renaud, qui semble elle aussi avoir eu une pratique multimédia, photographique et cinématographique importante, ainsi qu'en témoigne par exemple sa participation à l'exposition *Art et féminisme* (Voir à cet effet Renaud, 1982, p. 132). Selon Anne de Guise (2016), celle-ci aurait effectué des études en arts visuels ainsi qu'en cinéma.

(1976)¹⁵⁸. Elle a également écrit trois scénarios de long métrage (De Guise, 2016)¹⁵⁹.

2.3 Pratiques documentaires et féminisme : le documentaire en tant qu'outil de réappropriation

Si, dans la foulée des nombreuses actions féministes du temps, plusieurs femmes ont collaboré, de différentes façons, aux diverses expositions, publications et événements féministes du temps, plusieurs ont également fait des actions féministes et de l'expérience des femmes au quotidien le sujet principal de leurs projets documentaires. Ainsi que l'exprime l'auteure et artiste Sheena Gourlay (2002, p. 122) relativement au contexte sociopolitique québécois de l'époque, « *[the] link between documentary photography, political commitment and the exploration of, or search for, a collective identity*

¹⁵⁸ On peut par ailleurs retrouver certaines images de ce film au sein de l'agenda des Éditions du remue-ménage de 1983.

¹⁵⁹ Une étude des entrecroisements entre cinéma et photographie documentaire de cette période reste à réaliser, d'autant plus que, ainsi que le relate Louise de Grosbois (2015), plusieurs femmes documentaristes avaient elles aussi bien souvent une pratique photographique, puisqu'elles amorçaient souvent leurs projets à partir de ce médium. Il serait par exemple intéressant d'étudier les rapports des femmes photographes documentaires à l'ONF, où plusieurs femmes traitaient à travers leurs productions de différents enjeux féministes liés au mariage, au travail domestique, au droit à l'avortement ou encore à l'accès aux garderies (Collectif Clio, 1982, p. 492), à travers par exemple le Studio D, le studio des femmes de l'ONF où s'impliquèrent des photographes telles qu'Ann Pearson (voir à cet effet Nambiar, 2004). Pour plus d'informations sur la place des femmes au sein de l'ONF, voir Denault (1993). Il serait également intéressant d'étudier cette interrelation au sein d'institutions et de groupes tels que la COOP vidéo, Vidéo femmes, le Groupe Intervention Vidéo (GIV), Main Films, ou encore Vidéographe, duquel fut membre le collectif Plessisgraphe, qui y travaillait à partir d'images fixes et d'expérimentations à l'ordinateur. Marik Boudreau et Suzanne Girard auront par ailleurs une pratique vidéo importante à partir de la fin des années 1980. Depuis les années 1990, Louise Abbott réalise également des films documentaires au sein de sa maison de production *Rural Route Communications* (voir à cet effet les appendices de la photographe (Appendice A – Louise Abbott)).

was easily articulated to feminist concerns, opening a space for a feminist documentary practice ».

2.3.1 Photographier le mouvement féministe et les actions des femmes

Durant les décennies 1970 et 1980, plusieurs photographes documentaires prendront à cet effet pour parti d'examiner la vie et les préoccupations des femmes au sein de leur travail (Abbott *et al.*, 1986, p. 13), en documentant les effets des changements de la société sur la vie des femmes¹⁶⁰.

Dans son projet intitulé *Le Grand Écart, ou la petite histoire d'un enrôlement (1980-1981)*¹⁶¹, la photographe Anne de Guise a par exemple allié documentaire et féminisme pour venir rendre compte des stéréotypes liés au genre et à leur apprentissage au sein de la société, mais aussi du rôle de la

¹⁶⁰ Par ailleurs, l'emploi du médium photographique pour ce faire est significatif, puisque, ainsi que l'exprime Naomi Rosenblum, ce médium a historiquement joué un rôle important dans la représentation et la perception des enjeux politiques et sociaux au sein de la société : « *To a greater degree than in the other visual arts, photography has played a role in determining how various aesthetic, political, and social issues have been perceived within a culture, and among these issues has been the changing role of women* (Rosenblum *et al.*, 1984/2010, p. 11) ». Ces différents changements dans la situation des femmes ont bien entendu également eu des impacts dans la vie de plusieurs photographes en tant que femmes. Une étude plus approfondie de l'impact de ces changements dans la pratique professionnelle de ces femmes resterait à effectuer, celle-ci s'étant avérée trop grande pour les limites de cette recherche. Par ailleurs, une telle étude s'avère à mon avis plus complexe à réaliser dans le cas des photographes documentaires, qui souvent, tel qu'il le fut mentionné plus haut, ne gagnaient pas leur vie à travers leur pratique documentaire, contrairement aux photographes commerciaux, et ont exercé des métiers variés parfois très éloignés de la pratique de la photographie. (À cet effet, voir les textes de Judith Lermer Crawley et d'Aneta Sperber, dans Abbott *et al.* (1986)).

¹⁶¹ Ce projet fut exposé sous le même titre à la galerie de l'UQAM en octobre 1981, grâce à une bourse du Conseil des Arts du Canada.

famille et de la société vis-à-vis du sexisme. Réalisé dans une période d'un an et demi, le projet consistait à suivre la vie quotidienne d'enfants provenant d'un total de 18 familles, soit 9 familles comportant des enfants de genre féminin et 9 de genre masculin, issu.e.s de différents milieux et d'origine canadienne-française, que la photographe avait approché.e.s à travers différentes garderies sur l'île de Montréal (De Guise, 2016) :

Je suivais [les enfants] partout [...] J'allais à l'école, je les rencontrais, j'allais dans les classes, je les regardais en interaction, j'allais chez eux, j'ai même passé une fin de semaine à la campagne pour photographier un enfant avec ses parents (De Guise, 2016).

Ce travail, pensé dans une démarche féministe (De Guise, 2016), avait pour objectif de constater si le sexisme et les stéréotypes liés au genre continuaient d'être aussi prégnants et systématiques, et pouvaient, en prenant un échantillon de jeunes de 3 à 18 ans, se percevoir dans les comportements des enfants et des jeunes adultes (Foisy, 1982, p. 53) :

On dénonce partout le sexisme. On le dénonce jusqu'à l'exacerbation. Mais la réalité a-t-elle changé pour autant ? Forte de ce questionnement, je me promène pendant un an dans 18 familles pour constater sombrement que non. J'expose les résultats parce qu'il m'apparaît essentiel de ramener la question publiquement. Pas celle du sexisme, mais des changements qui doivent intervenir pour y mettre fin [...] Si je suis convaincue de l'importance que la photographie a jouée dans ce débat, nous renvoyant l'image grossie d'une situation stagnante, qui questionne nos comportements acquis, je sais aussi que je n'ai pas eu de réel plaisir à faire ce reportage. J'étais partie à la recherche de nouvelles images et je suis revenue avec les mêmes. J'étais donc confrontée à montrer, ce que je ne voulais plus voir ! (De Guise, 1984b, p. 67-68).



Figure 11 Anne de Guise, *Garçon jouant après l'école*, de la série *Le Grand Écart, ou la petite histoire d'un enrôlement*, 1980-1981 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste

Si, ainsi que se rappelle la photographe (2016), un critique de l'époque avait déclaré, lors de l'exposition du projet à la galerie de l'UQAM (1981)¹⁶², que ces stéréotypes étaient depuis longtemps connus, pour Anne de Guise, l'important était à son avis de les documenter¹⁶³, de pouvoir effectuer un constat de ces derniers. Le projet servait aussi d'outil de réflexion pour déconstruire la formation sociale des identités liées au genre, en permettant une prise de conscience de l'importance de ces stéréotypes¹⁶⁴.

¹⁶² Son projet fut exposé en 1981 à la galerie de l'UQAM, au Cégep Lionel-Groulx, ainsi qu'au sein de l'exposition *Art et féminisme*, en 1982 (De Guise, 2016).

¹⁶³ Cette prégnance des stéréotypes et ce conditionnement se remarquent par exemple par les jouets des enfants qu'Anne de Guise photographiait, objets qui reproduisent les différents rôles sociaux (ménagère, séductrice) se développant plus tard dans la société, et qui témoignent d'un certain conditionnement des enfants à cet égard (De Guise, 1982b).

¹⁶⁴ Fonctionnant de façon sérielle, le projet comportait un portrait individuel de chaque enfant ayant participé à la série, suivi de photographies effectuées dans leurs milieux de vie et leurs activités. Au sein de l'exposition présentée à la galerie de l'UQAM en 1981, chaque enfant

Ainsi que l'exprime la photographe (De Guise, 2016), si ce projet s'avéra somme toute décevant, d'autres projets, réalisés grâce à son implication au sein du TEF, ainsi que de son entrée à *La Vie en rose*, lui permirent de découvrir et de montrer des réalités différentes de femmes à travers l'image documentaire, ainsi qu'en témoigne par exemple son reportage sur le Festival de musique des femmes du Michigan, réalisé en août 1983 :

[J'y] suis profondément bouleversée par le climat de liberté qui y règne, et la diversité des femmes qui s'y retrouvent : amazones, nymphes, déesses, guerrières, toutes des re-« belles » qui, réinventant leur propre image, transgressent tous les stéréotypes (De Guise, 1984b, p. 68)¹⁶⁵.

Ainsi que l'explique la photographe en entrevue (2016), les images réalisées au sein de ces deux organisations offraient une perception différente des femmes, de leur réalité, et permettaient de renforcer positivement la réalité très diversifiée de ces dernières, ainsi que leur liberté émotive, psychologique ou encore sexuelle, auxquelles celles-ci pouvaient davantage s'identifier¹⁶⁶.

était mis en vis-à-vis avec des photographies d'un enfant du même âge du genre opposé. La photographe sortait ainsi parfois les photographies de leur contexte pour les mettre en opposition, ainsi que le relate Suzanne Foisy au sein de l'exposition *Art et féminisme*, où fut également présenté le projet : « Son étude photographique est provocante ; l'œil se sent comprimé dans le jeu des oppositions sur les murs, il oscille entre les attitudes et les jeux, la relation avec les parents et les activités scolaires [...] La différence entre les comportements se redouble selon les milieux, découvrant ainsi diverses variations dans les sentiments (complicité entre filles, violence entre garçons, etc.) (Foisy, 1982, p. 53) ».

¹⁶⁵ Ce reportage a par ailleurs fait l'objet de certaines critiques lors de sa parution, ainsi qu'en témoigne la réponse de la photographe dans le numéro de *La Vie en rose* de janvier 1984 (De Guise, 1984a).

¹⁶⁶ Dans les années 1980, Anne de Guise a également réalisé une série de photographies documentaires sur les femmes exerçant des métiers non traditionnels : « J'avais rencontré une femme qui était monteuse de ligne, et à l'époque, en 1981, il n'y avait pas beaucoup de femmes qui exerçaient ce métier. Alors je me suis demandé si, au lieu d'essayer de voir si les stéréotypes avaient changé ou pas, je ne travaillerais pas plutôt en amont en montrant des femmes qui exerçaient des métiers non traditionnels (De Guise, 2016) ». La photographe explique qu'elle n'a pu recevoir de subvention pour ce projet, et n'a donc pas pu mettre sur pied d'exposition pour celui-ci. Cela démontre encore une fois l'importance qu'avaient les

Plus qu'un constat, les images d'Anne de Guise participaient à venir déconstruire la perception des différentes réalités des femmes, et assumaient également l'identité de genre de la photographe elle-même, celle-ci étant très consciente de sa situation en tant que femme, et des difficultés y étant associées :

Je ne suis [pas] une simple photographe à l'affut des images qui me touchent. Je suis une femme qui fait de la photographie et qui privilégie un regard; des valeurs totalement différentes de celles admises et prisées dans l'art et la société des hommes en général (De Guise, 1984b, p. 67).

Que ce soit à titre de photographes pigistes ou de bénévoles pour les différents organismes et publications cités précédemment, plusieurs photographes telles qu'Anne de Guise participeront également à travers leurs images à rendre visibles les actions de nombreuses femmes artistes, et à documenter les actions des femmes et leur lutte pour l'égalité de leurs droits et de leur autonomie, que ce soit à travers les manifestations de l'époque pour l'avortement libre et gratuit (1977), ou encore les nombreuses manifestations du 8 mars (années 1980), Journée internationale des femmes¹⁶⁷.

différentes bourses provinciales et fédérales de l'époque dans le travail des photographes documentaires, qui, pour la plupart, ne pouvaient gagner leur vie à travers leur travail documentaire. Ainsi qu'en témoignent par ailleurs les curriculums vitæ des photographes, une grande partie des projets documentaires de l'époque furent rendus possibles grâce au financement de ces différentes bourses et subventions gouvernementales du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada, ou encore du Ministère des affaires culturelles.

¹⁶⁷ Ces manifestations ont par ailleurs été photographiées par Marik Boudreau, membre de Plessisgraphe. Celle-ci a également réalisé des photographies lors de la Manifestation contre la censure de la célèbre pièce *Les fées ont soif* (vers 1979) (Boudreau, 2014). En plus de ces manifestations, elle a documenté la tenue de nombreux événements féministes, parmi lesquels la 3^e Foire internationale du livre féministe (1988), ou encore le 4^e Festival de créations de femmes, organisé par le Théâtre Expérimental des Femmes (1986) (Boudreau, 2015). À noter que les photographies du collectif Plessisgraphe étaient par ailleurs diffusées principalement dans des contextes féministes, qu'il s'agisse de festivals (Festival des films de



Figure 12 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1984, [s. p.]

À titre de photojournaliste, Louise de Grosbois accompagnera, durant les années 1970 et 1980, la lutte des femmes, photographiant l'ensemble des manifestations ayant lieu à Montréal (Allaire, 1995, p. 183). Très rapidement impliquée au sein du mouvement des femmes, la photographe deviendra par ailleurs, en 1980, photographe pour le compte de la Confédération des syndicats nationaux (CSN), où elle restera jusqu'en 1987 (Appendice E – Louise de Grosbois)¹⁶⁸. Elle participera à la mise en visibilité du travail et de l'agentivité des femmes grâce à ses photographies des nombreuses

femmes) ou de cafés fréquentés par une majorité de femmes, où les sujets pouvaient retrouver leur image.

¹⁶⁸ « Depuis 1981, je suis pigiste solitaire et solidaire pour la CSN. Des photos entre le documentaire et le photo-journalisme [sic]. Mê[me] les jobs solidaires deviennent alimentaires. Comment retrouver le jeu dans tout ça? (De Grosbois, 1984, p. 91) ».

manifestations pour le compte de la CSN¹⁶⁹, mais également, tel que nous l'avons vu, à travers son travail pour les Éditions du remue-ménage et *La Vie en rose*, ainsi que pour différents groupes de femmes. Ses photographies permettaient de documenter l'important travail des différents groupes militants et populaires travaillant alors pour les droits des femmes. Ainsi que l'exprime la photographe, ces images permettaient de donner une visibilité et de présenter une image positive des femmes, mais également de projeter une autre image de ces dernières : « des femmes qui veulent prendre leur place, qui sont combatives, qui revendiquent, et qui n'ont pas peur (De Grosbois, 2015) » :

Tous les gestes individuels et collectifs de femmes, dans leurs maisons, leurs *shoppes*, leurs bureaux, dans la rue doivent enrichir notre mémoire de nouvelles images positives. Dénonçons notre oppression, revendiquons nos droits, mais projetons nos rêves aussi pour commencer à vivre en couleurs, bien dans notre peau. Qu'enfin la réalité change ! [...] C'est bon de faire connaissance avec des femmes que l'histoire officielle avait masquées, mises de côté, éclipsées. C'est bon aussi d'avoir les yeux grands ouverts sur ce que vivent les femmes aujourd'hui [...] Au lieu de porter une pancarte, j'avais la caméra dans le cou (De Grosbois, 1982a, p. 102).

¹⁶⁹ Louise de Grosbois y travaillera à temps plein, réalisant des photographies pour le bulletin de nouvelles de la CSN, ou encore pour des numéros à part ou pour différentes commandes, telles que le bulletin du 8 mars, dédié à la Journée internationale des femmes. Plusieurs des mandats de la photographe étaient liés à des manifestations regroupant groupes populaires et groupes syndicaux : « Il y avait beaucoup de fronts communs à l'époque [...] L'image de la société, tu l'avais alors toute là, dans la rue, c'était exceptionnel [...] Les femmes prenaient alors leur place, ça défonceait tout ! Ça a été vraiment unique comme époque (De Grosbois, 2015) ». À noter que la photographe Hélène Rochon figure également parmi les femmes photographes ayant travaillé à la CSN durant ces années selon Louise de Grosbois (2015).

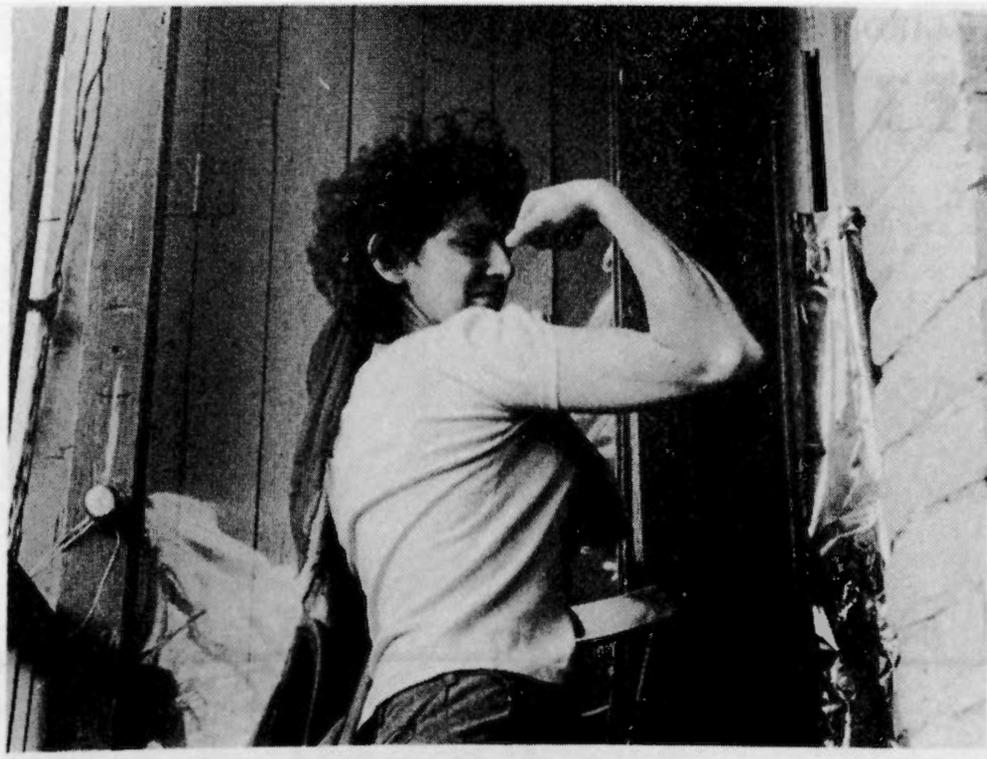


Figure 13 Suzanne Girard (Plessisgraphe), *Sans titre*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1983, [s. p.]

Cette utilisation du documentaire en tant qu'outil de réappropriation ou d'affirmation de l'image des femmes est également au cœur du travail du collectif Plessisgraphe. Selon les membres du groupe (Boudreau *et al.*, 1982, p. 130), il s'avérait, durant les décennies 1970 et 1980, alors nécessaire de réaliser de nouvelles images de femmes dans le contexte d'un développement expansif du mouvement féministe québécois, auquel celles-ci auraient rapidement adhéré¹⁷⁰. Ainsi que l'exprime la photographe Louise

¹⁷⁰ La professeure Ève Lamoureux, se basant sur l'analyse de Rose-Marie Arbour (1999a), suggère pour sa part que le travail des femmes photographes du collectif Plessisgraphe se distinguerait d'un art à proprement parler « féministe », sans toutefois « occulter la dimension politique sous-entendue dans cet art » (Lamoureux, (2005, [s. p.]). L'auteure préfère employer la notion « d'art féminin » pour référer à leur travail, terme emprunté à Thérèse Saint-Gelais et qui référerait à des œuvres « qui explorent et représentent "l'expérience biologique et sociale féminine" (Saint-Gelais, 1982, p. 151) ». La définition donnée à l'« art féministe », soit « un art au contenu politique explicite visant à provoquer un changement

Abbott, alors membre du collectif Oculus, les photographes de Plessisgraphe travaillaient de manière coopérative dans l'objectif clairement signifié d'exprimer différentes préoccupations féministes¹⁷¹ : « *They showed women as real people – not ethereal images created by advertising and the mass media* (Abbott, 1986, p. 18) ». Abbott souligne à cet effet que par le passé, plusieurs œuvres traitant de la condition des femmes étaient réalisées par des hommes, et que le collectif avait ainsi pris pour parti de présenter elles-mêmes leur expérience en tant que femme à travers leur pratique, tout comme l'effectuaient alors plusieurs autres artistes femmes (Abbott, 1986, p. 18). Ainsi que l'exprime à cet égard Ève Lamoureux,

Les artistes femmes [des années 1970 et du début des années 1980] s'interroge[aie]nt sur le fait d'être à la fois femme et artiste dans une société patriarcale [...] Elles adopt[aie]nt une iconographie pla[çant] le sujet-femme au premier plan du langage plastique et visuel avec comme objectif de rendre enfin visible et audible l'expérience des femmes, leurs points de vue, leurs conditions personnelles, sociales et politiques (Lamoureux, 2005, [s. p.]).

social (Lamoureux, 2005, [s. p.]) » semble toutefois à mon avis s'appliquer également au travail des photographes documentaires dont il est question ici.

¹⁷¹ Le collectif s'intéressait à la documentation des femmes et du mouvement des femmes au Québec, mais aussi dans le reste du Canada, en Europe, en Asie ainsi qu'en Amérique latine (Abbott, 1986, p. 18).



Figure 14 Marik Boudreau, *Montréal*, 1976, de la série *Les années Plessisgraphe*, 1976 © Fonds documentaire de la galerie VOX

2.3.2 Les femmes en tant qu'agentes de leur représentation : défaire les stéréotypes et les conventions rattachés à la représentation des femmes

En « s'appropriant » l'appareil photographique et en le tournant vers elles-mêmes, ainsi que vers d'autres femmes, les photographes de *Plessisgraphe*, tout comme Louise de Grosbois et Anne de Guise, (mais aussi, tel que nous le verrons, la photographe Judith Lerner Crawley) participaient ainsi à renverser le regard porté sur les femmes, à défaire le rôle passif joué par ces dernières en tant qu'objets « photographiés », en devenant plutôt des

agentes actives, derrière l'appareil photographique, de leur représentation¹⁷². D'une position de « photographiées », « objets de désir ou de domination », les femmes se mettaient à travers ces photographies documentaires en position d'énonciation : « elles se constitu[ai]ent par ce fait [en tant que] sujets (Gagnon, 1989, p. 182) ». Elles venaient également remettre en question le rôle de la photographie en tant qu'outil de transmission, mais aussi de production et de reproduction de stéréotypes et de normes liées au genre. En effet, ainsi que le souligne Gagnon, le fait de « porter regard », de prendre parole à travers le médium documentaire semble avoir permis à plusieurs femmes de questionner les notions d'identité personnelle et d'identité sociale, à travers un regard considéré par l'auteure comme « complice, porté par un sentiment d'identité entre elles et celle-s qu'elles regardent et qui se donnent à regarder » au contraire d'un « regard de maîtrise, d'objectivité et de prédation (Gagnon, 1989, p. 166) » généralement véhiculé par le médium photographique. Selon la théoricienne, la prétention à l'objectivité véhiculée par la photographie aurait en effet consolidé une certaine conception de l'identité « féminine » au sein de la société :

Être une femme, c'est être comme la femme sur la photo. Nous voyons des milliers d'images de femmes, et c'est toujours la même. Et nous finissons par croire non seulement à sa réalité, mais à sa vérité [...] La prétention à l'objectivité et le déni de la subjectivité de la photographie [...] ont contribué à définir, à modeler l'identité féminine autant, et peut-être plus, que toutes les théories psychologiques et sociales de la féminité [...] [Les photographes] ont octroyé aux mythes sur la femme une authenticité qu'ils n'avaient sans doute pas auparavant (Gagnon, 1989, p. 181).

¹⁷² Pour plus d'informations sur la position « masculine » à laquelle est associée l'acte de photographier, et sur la question du regard (notion de « gaze ») du photographe et du spectateur, voir Mulvey (2009) ou encore Kaplan (1983).

La photographie documentaire sous-tend d'autant plus cette prétention à l'objectivité que ce « type » de photographie est la plupart du temps rattaché à l'idée d'une captation objective (Hamel, 2010, p. 10), et la plus transparente possible, des conditions sociales d'une population donnée.

Toutefois, si les femmes, en représentant leur propre réalité et celle d'autres femmes, venaient ainsi en un sens prendre le contrôle de leur image, du lieu de pouvoir que peut représenter la photographie documentaire, la photographie constitue toutefois, ainsi que le souligne la théoricienne Martha Rosler (1981/2004a), un médium impuissant face à une représentation véritablement « authentique » de la réalité, puisque cette dernière est elle-même comprise par une idéologie, des valeurs¹⁷³. Il ne s'agit ainsi pas de remplacer des images « négatives » de femmes par des images positives, puisque, comme le soutient également Abigail Solomon-Godeau (1991/2009, p. 258), ce serait ainsi essentialiser le débat, et qu'il ne saurait y avoir de distinction claire entre des images acceptables ou pas de femmes, étant donné la possibilité « *that all images of women, from the most idealizing to the most degrading, operate to produce and reproduce the category « woman », a category that is itself a function of patriarchy and, therefore, hardly a mirror of nature* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. xxxii)¹⁷⁴ ».

¹⁷³ Ainsi que l'exprime l'auteure Anne-Marie Hamel (2010, p. 11), selon les définitions du théoricien Peter Hamilton et du sociologue Howard Becker, « la photographie est une vision qui ne pourra jamais être un simple enregistrement du moment. Elle comportera toujours les valeurs de celui qui l'a créée parce que le photographe ne capte pas ce qu'il considère comme étant dépourvu d'intérêt ou de signification ».

¹⁷⁴ « *As long as femininity, as a differential construction, is secondary, lesser, lacking, and other, its photographic incarnations cannot but ratify, reassert, and further naturalize social relations based on domination and subjugation* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. 266) ».

Une analyse féministe du genre¹⁷⁵ au sein de l'étude critique de la photographie nous permet ainsi, tel que le souligne Abigail Solomon-Godeau, de venir défaire les notions traditionnelles associées au documentaire, généralement compris selon l'auteure « *as an indexical window on the real, yielding a fixed message to a sexually indifferentiated spectator*¹⁷⁶ (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. 190) ».

2.3.3 Repenser et remettre en question les conventions du « style » documentaire

2.3.3.1 Le privé est politique

Par ailleurs, cette mise en visibilité de la vie et de l'expérience des femmes ne s'opérait pas uniquement dans la sphère publique. En effet, ainsi que les grandes revendications de l'époque cherchaient à le démontrer, il fallait alors, pour traiter des différents enjeux liés aux réalités des femmes, et plus

¹⁷⁵ Au genre du ou de la photographe et des sujets photographiés, s'ajoute par ailleurs celui du spectateur ou de la spectatrice : « *Once it is acknowledged that the photographer and the viewer of his or her images are gendered, the conventional opposition between photographic pictures that are transcriptive, objective, or impartial and those that are mediated, fabricated, or obviously instrumentalized, collapse altogether. Such a recognition further serves to put in question the concept of « documentary » as a discrete category, implicitly negating as it does any claims to a universalized, objective reading of an image* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. xxx). Cette question, si elle ne peut être abordée plus en détail ici, a toutefois fait l'objet de plusieurs analyses féministes, parmi lesquelles figurent les textes d'Abigail Solomon-Godeau (1991/2009).

¹⁷⁶ « *Photography, like all camera-made images such as film and video, effaces the marks of its making (and maker) at the click of a shutter. A photograph appears to be self-generated—as though it had created itself* (Solomon-Godeau, 1991/2009, p. 180) ».

particulièrement aux enjeux d'inégalité entre les sexes, faire du travail des femmes dans la sphère domestique et des rapports sociaux s'y jouant un enjeu public¹⁷⁷. Pour plusieurs photographes, la documentation des actions et des luttes des femmes dans la sphère publique s'accompagnera ainsi de projets documentaires s'intéressant à la vie quotidienne des femmes, l'image documentaire participant dans ce contexte à venir abolir la frontière entre le privé et le public. Ainsi que l'exprime par exemple Louise de Grosbois en entrevue, commentant son implication au sein du numéro de *La Nouvelle Barre du jour*, cette philosophie féministe de l'époque était partie prenante de son travail photographique :

Pour ma part, je le vivais concrètement lorsque j'étais appelée à faire des contrats pour la CSN. Les films que je commençais à la maison, je les continuais au travail [...] Les contacts devenaient un peu l'histoire de ma vie, entre les manifs, les congrès et ma vie à la maison (De Grosbois, 2015).

Pour Suzanne Girard, ce serait lors des premières années d'activité de Plessisgraphe, lorsque l'atelier du collectif se trouvait sur la rue Beaudry, qu'elle aurait pris conscience de l'absence des femmes dans l'espace public, constatant le manque de femmes au sein de ses photographies de rue : « À un certain moment, tu commences à te poser des questions : où sont les femmes ? Il fallait rentrer à *l'intérieur* pour aller les chercher, et pouvoir les photographier¹⁷⁸ (Girard, 2016) » ! Ce serait entre autres pour cette raison

¹⁷⁷ « [Le principe du "personnel est politique"] permet d'éclairer le problème du sexisme en démontrant que celui-ci découle d'un rapport social de domination. Il critique, d'une part, la séparation libérale entre la sphère publique et la sphère privée — afin de mettre à jour les rapports sociaux d'inégalité et d'oppression présents au cœur de l'espace privé et de la famille — et, d'autre part, la rationalité politique et son langage (Lamoureux, 2007, p. 72) ».

¹⁷⁸ Cette observation est partagée par Anne de Guise qui, dans le catalogue de l'exposition *Art et féminisme* (1982), fera état de ce même constat d'absence des femmes au sein de ses images, constat qui la mènera à réaliser son projet du *Grand Écart* : « Mais voilà qu'un bon matin, Flash ! J'étaie ces scènes de la vie et décide de les enligner les unes à la suite des autres pour voir, juste pour voir !... Il y a des hommes, beaucoup d'hommes, et toujours dans

qu'elle se serait tournée à partir de ce moment vers un contenu plus intime, vers des photographies réalisées à l'intérieur des espaces de vie et de travail (Figure 36), dans l'intimité des femmes, que ce soit dans le cadre de séries personnelles ou pour son travail à *La Vie en rose*, à travers ses nombreuses photographies de femmes artistes dans leurs ateliers.

Son projet intitulé *Syribal*¹⁷⁹ [ca. 1982] témoigne bien de cette approche particulière du documentaire réalisé dans l'intimité, le quotidien des femmes, mais également de la photographe. Cette série, portant le nom inversé du bar lesbien Labyris, fut réalisée alors que Plessisgraphe était situé sur la rue Saint-Denis, tout près de plusieurs bars de quartier alors très fréquentés par la communauté artistique et lesbienne du temps. De nature documentaire, le projet était constitué de photographies de femmes qui attendaient pour entrer dans le bar, et fut réalisé en négatif 35 mm couleur (Girard, 2016). Le documentaire servait ainsi d'outil pour illustrer les différentes réalités de la communauté lesbienne du Plateau qui, ainsi que l'exprime Diane Heffernan, documentariste et coordonnatrice du Réseau des lesbiennes du Québec (RLQ), comportait à l'époque une grande partie de la communauté lesbienne, ainsi que plusieurs lieux féministes tels que « la Librairie des Femmes d'ici, l'Aubépine, l'Essentielle et l'Androgyne – ainsi que divers bars exclusivement lesbiens – l'Exit, le Lilith et le Labyris (Heffernan, [s. d.], citée dans Girard, 2011, p. 58) ». Exposés dans les cafés et librairies du quartier, les sujets des

la rue... Il y a des femmes aussi, mais beaucoup moins, et toujours dans les fenêtres... [...] La constatation est frappante : les femmes sont dans les fenêtres et les hommes dans la rue. Et la puce à l'appareil cette fois, je décide de remonter aussi loin que le courant me le permet dans le temps afin de trouver le filon, la source qui détermine cette différence (De Guise, 1982d, p. 104) ».

¹⁷⁹ À noter que l'orthographe de ce terme respecte la graphie employée dans le curriculum vitae de la photographe (Voir Appendice G – Suzanne Girard).

projets photographiques de Suzanne Girard et du collectif Plessisgraphe pouvaient également s'y s'identifier ou s'y reconnaître, favorisant ainsi un renvoi des images aux sujets photographiés¹⁸⁰.

Dans les années 1980, Suzanne Girard réalisera également un projet documentaire sur les femmes travaillant à l'ONF, dont le travail restait peu connu dans la sphère publique. Publiées au sein de l'agenda des Éditions du remue-ménage de 1987, ses images regroupent des photographies de femmes effectuées dans leur lieu de travail, parmi lesquelles figurent par exemple Diane Carrière, preneuse de son, Zoey Dirse et Susan Trow, *camerawomen*, Barbara Hutchison, technicienne en cinéma, Micheline Lanctôt, cinéaste, Nicole Bidegain, inspectrice de film, ou encore Arlene Sawyer, monteuse d'originaux (Figure 15). Les photographies de Girard venaient ainsi donner une visibilité au travail des femmes au sein de l'industrie du cinéma, domaine où on y reconnaît encore peu aujourd'hui l'agentivité des femmes¹⁸¹.

¹⁸⁰ « Pour Plessisgraphe, la notion de documentaire était large : les portraits d'amies, les scènes de cuisine et d'appartement, échanges à la fois intimes et politiques, documentaient aussi le mouvement des femmes (Boudreau, 2014) ».

¹⁸¹ Voir à cet égard les statistiques de l'étude intitulée « The Celluloid Ceiling : Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2015 (Lauzen, 2016), publiée en 2016.

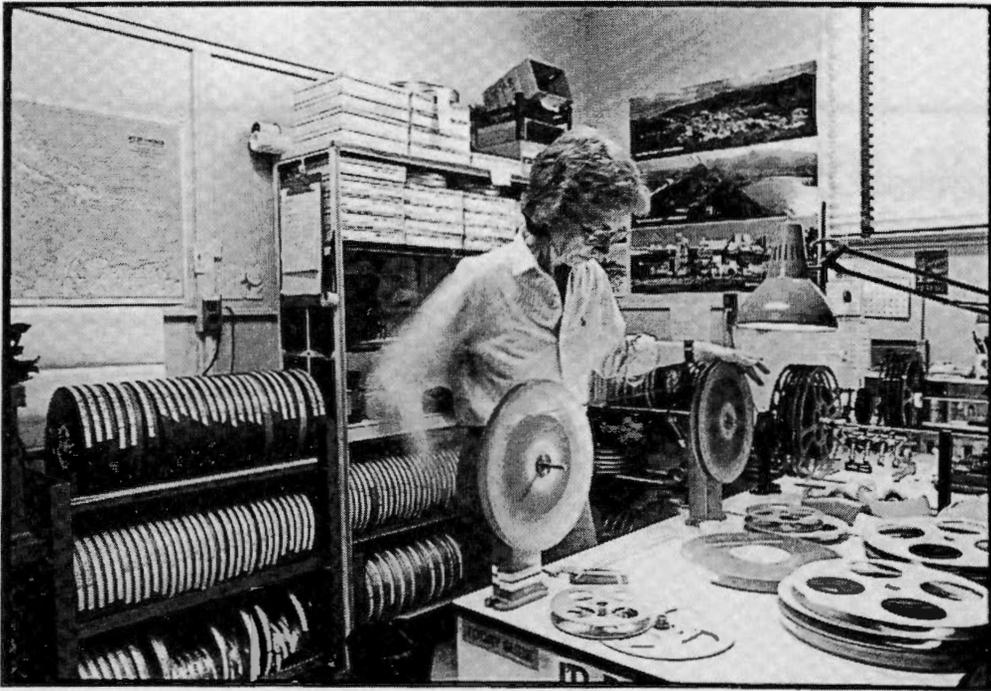


Figure 15 Suzanne Girard, *Arlene Sawyer, monteuse d'originaux*, [s. d.] © L'Agenda des femmes, 1987, [s. p.]

Ce désir de montrer le travail des femmes dans des métiers jugés peu « traditionnels » se remarque également dans ses photographies de femmes artistes (Lise Nantel, *L'Agenda des femmes*, 1987, [s. p.]), pressières (France Grenier, *L'Agenda des femmes*, 1987, [s. p.]), photographes commerciales (Dominique et Monique de « Tilt », *L'Agenda des femmes*, 1987, [s. p.]), ou encore soudeuses (*L'Agenda des femmes*, 1983, [s. p.]). Ainsi que l'exprime Suzanne Girard (2016) en entrevue, peu de femmes étaient à l'époque visibles dans des métiers non traditionnels. Celle-ci s'est donc intéressée à photographier les femmes là où elles se trouvaient, que celles-ci exercent des métiers dits « conventionnels¹⁸² » ou pas (Figure 37).

¹⁸² « En 1981, 67,2% des femmes au travail étaient confinées dans trois catégories d'emplois : le travail administratif, le commerce et les services (Lafrenière et Yergeau, 1985, p. 41-42, selon Statistiques Canada 1981) ».

En prenant conscience que l'image photographique construit plutôt que réfléchit la réalité, et en produisant des photographies cherchant activement à représenter les femmes, ces photographes allaient ainsi à l'encontre d'un effacement du sujet agissant, règle canonique, selon Olivier Lugon (2001, p. 140), du « style « documentaire », et venaient conséquemment défaire, questionner les sujets traditionnels généralement associés à la photographie documentaire. Elles permettaient également de remettre en question les codes de la représentation, tout en utilisant les valeurs informatives du documentaire. Ainsi que l'exprime à cet égard l'auteure Teresa de Lauretis :

The woman cannot transform the codes; she can only transgress them, make trouble, provoke, pervert, turn the representation into a trap [...] [O]nly by knowingly enacting and re-presenting [the signs of "woman" we confront in our daily experience] does a woman today become a subject (De Lauretis, 1984, citée dans Corey Phillips, 1990, p. 113-114 et 121)¹⁸³.

Tel que l'affirmait Pierre Dessureault au premier chapitre du mémoire, la représentation de la réalité sociale telle que permise par la photographie documentaire s'exprimait également différemment d'un.e photographe à l'autre. Si « certains photographes opta[ient] pour l'action directe et le militantisme », à travers par exemple les photographies de Plessisgraphe et de Louise de Grosbois, qui témoignaient des actions des femmes dans la société à travers différents comités ou manifestations, « d'autres s'engage[ai]ent [en effet] dans une forme de travail subjectif et personnel où [...] le photographe examin[ait] son insertion sociale plutôt que les conditions d'existence d'une société donnée » (Dessureault, 1987, p. 73) ».

¹⁸³ Abigail Solomon-Godeau (1991/2009, p. 255) propose également une idée similaire lorsqu'elle affirme : « *A feminist aesthetics can assume no given feminine, can only do its work by dislodging or intervening in the operations that have historically defined and imposed it* ».

Cette deuxième démarche se rapproche sur plusieurs points de pratiques photographiques individuelles telles que celle de Judith Lermer Crawley, qui photographie, depuis la fin des années 1970, son entourage, ses amies et ses enfants, faisant de la vie « privée » et du quotidien des femmes le cœur de son travail : « Pour moi la photographie débute à partir de mes expériences et perceptions personnelles en tant que femme vivant dans un contexte social. Je m'intéresse à une imagerie enracinée dans la spécificité de notre environnement physique et social (Lermer Crawley, 2001, [s. p.]) ». Sa pratique documentaire permettait de mettre en lumière son double statut de mère et de photographe, et à faire valoir de ce fait la réalité sociale et maternelle de l'expérience des femmes à travers ses images (Gagnon, 1991, p. 48). Ainsi que l'exprime la photographe, ses images cherchaient à lier des éléments de la vie privée, soit sa propre situation et celle de ses amies en tant que mères monoparentales, à des éléments de la vie publique, soit le contexte social et politique entourant l'expérience des femmes :

Photography allows me to make public and concrete the private, individualized, isolated experience that is really common and shared by many within the cultural context of the 1980s [...] The main preoccupation of my camera over the years has been women's work as mothers [...] It's women's private life I'm looking at, not the objectified, stereotypical glamour (false) images of women we see in the public domain where I can't locate myself, my community, or our conditions. Women within the network of our immediate relationships with children, each other, and men are my concern (Crawley, 1986, p. 36).



Figure 16 Judith Lermer Crawley, *Arlene Steiger and Twins*, from : *Giving Birth Is Just the Beginning*, 1984. © Lermer Crawley, 2015a

Ses photographies abordaient ainsi des enjeux variés liés à la maternité, à la réalité des mères monoparentales et au travail invisible, domestique et sous-évalué des femmes, mais aussi les problèmes liés à l'éducation des enfants et au rôle de la société au sein de cette dernière. Active au sein d'organisations telles que les Presses de la santé de Montréal ou encore le *Women's Caucus* de la *Society for Photographic Education*, l'engagement exprimé à travers les images de la photographe était lié à son activisme social et à son intérêt face à la question de l'égalité des sexes et du féminisme (Crawley, 1986, p. 35)¹⁸⁴. Son statut de femme dans la société façonnerait directement son travail, et la photographie constituerait à cet

¹⁸⁴ « My socially-motivated photography emerges from a socially-committed, feminist outlook on life. It affects everything I do – as a parent, friend, teacher, union member, women's studies activist, and so on (Crawley, 1990, p. 19) ».

égard un outil dans le processus de réflexion et de compréhension de l'expérience des femmes, compréhension qui aurait été selon la photographe ignorée avant le développement du mouvement féministe à la fin des années 1960 (Crawley, 1986, p. 36).

En photographiant ses propres enfants (plus particulièrement au sein sa série *One in five...*(1978-1991), relatant son expérience en tant que mère monoparentale¹⁸⁵), Lerner Crawley se réappropriait et redéfinissait également l'expérience de la grossesse et de la maternité à partir de sa propre expérience en tant que mère. Il est également significatif que la photographe ait directement impliqué ses sujets au sein de ses différents projets photographiques. Dans sa série *Giving Birth Is Just the Beginning : Women Speak About Mothering*, présentée à la galerie Dazibao de Montréal en 1985, la photographe a par exemple accompagné chacune de ses prises de vue de textes tirés d'entrevues menées avec ses sujets, qui abordaient des questions relatives à la vie des femmes en tant que mères¹⁸⁶.

¹⁸⁵ « *Single parenting has been a main factor in my life for almost 12 years, since the father of my two teens died in a motorcycle accident. I love my kids. But depending on isolated women to do this job alone is an absurd way to ensure the survival of humanity. And an unequal way, too. My imagery is all about showing the effects of this social imbalance* (Crawley, 1990, p. 14) ». Ce projet, comprenant des photographies de ses deux enfants prises au fil des ans, comprenait également un volet textuel très important. Ses photographies étaient en effet accompagnées de textes personnels traitant du rôle des parents, ainsi que de textes tirés de discussions réalisées avec ses enfants, qui abordaient l'absence de leur père, « la tension derrière ces images de santé, de beauté et de vitalité (Lerner Crawley, 1993, [s. p.]) ».

¹⁸⁶ La photographe débutait toujours ses entrevues par une question : « *What do these pictures touch on and what do they ignore in terms of your job as mother ?* » (Crawley, 1986, p. 37). Ainsi que l'exprime Lerner Crawley, les photographies constituaient ainsi le point de départ de ces discussions : « Nous passions du visible à ce que les photos ne montrent pas : notre travail de mère (souvent caché). Nous réexaminions nos joies et nos luttes dans un contexte socio-politique plus vaste (Lerner Crawley, 1987, p. 8) ».



Figure 17 Judith Lerner Crawley, *Shirley Pettifer Interview*, from : *Giving Birth Is Just the Beginning*, 1984 © Lerner Crawley, 2015a

Ces discussions, selon Lerner Crawley, permettaient un partage d'expériences et de support, mais constituaient également un bri d'isolement entre femmes (Crawley, 1986, p. 36). Cette façon de procéder permettait également un certain partage du pouvoir qu'instaure l'appareil photographique, en ce que les sujets mêmes de ses projets participaient à leur propre représentation. À travers sa démarche documentaire, Lerner Crawley venait ainsi tout à la fois confronter les images stéréotypées rattachées aux femmes, mais aussi rappeler les liens communs et évaluer, selon les propos de Rose-Marie Arbour, les « liens positifs » (Arbour, 1982, p. 10) existant entre les femmes, la photographie devenant dans ce contexte un geste social permettant de politiser le vécu des femmes : « C'est en même temps une provocation tranquille qui s'adresse d'abord aux femmes. Photographier, pour elle, consiste en un geste social (Foisy, 1982, p. 54) ». Les images de Lerner Crawley venaient mettre en lumière la

construction sociale entourant le statut de mère, la façon dont « la maternité change parce qu'elle est sociale [et] parce que c'est nous qui la façonnons (Armstrong, 1987, p. 9) ». En documentant, en donnant voix et en faisant participer directement à la formation de ses images des membres de sa famille et de son entourage, Lerner Crawley mettait également de l'avant, tel que le souligne Lise Gagnon, une réalité et une expérience généralement prises pour acquises ou considérées naturelles, et de ce fait dévaluées au sein de la société :

Ses photographies naissent dans un rapport d'intimité et de vulnérabilité chez elle et ses sujets et se trouvent aux confins de l'art et de la vie privée. Elles révèlent ce qui au départ est de l'ordre de l'intime et du familial : sentiments d'abandon, de bonheur, d'amour mais aussi fatigue, perte de liberté, omniprésence des enfants qui parfois dévorent le temps et le corps des mères (Gagnon, 1989, p. 261).

Les sujets de la photographie ne sont, encore aujourd'hui, jamais étrangers à sa communauté, et font partie de son entourage. Loin du voyeurisme¹⁸⁷, ses images travaillent ainsi, tel que l'exprime Martha Rosler (1983, p. 14), à partir du point de vue d'une communauté de femmes, mais également en marge de

¹⁸⁷ La photographe dira par ailleurs de son travail : « *My camera is not pointed up at the rich, nor down at the poor, nor at the sensational or the foreign. Rather I document my immediate community of friends, work, and family. I look to our lives to understand how social forces function and how the personal and the political are interconnected* (Crawley, 1990, p. 14) ».

tout système institutionnel¹⁸⁸, directement dans la vie quotidienne de la photographe¹⁸⁹.

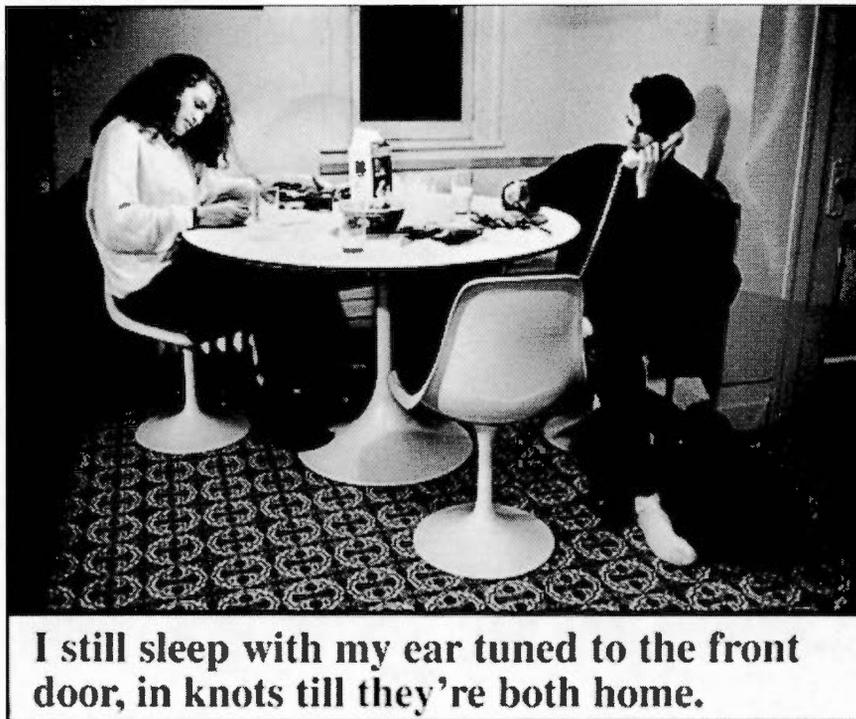


Figure 18 Judith Lermer Crawley, *Gideon and Corina Crawley*, from : *One in Five...*, 1990 © Lermer Crawley, 2015a

Réalisés sur le long terme, les projets de Lermer Crawley s'entrecroisent et font ainsi partie intégrante de sa vie :

¹⁸⁸ La monographie ayant résulté du projet, intitulée *Giving Birth Is Just the Beginning : Women Speak About Mothering / Donner naissance n'est qu'un début : les femmes parlent de maternité* (1987), a par ailleurs été financée par la communauté proche de la photographe, et fut par la suite partagée à travers son réseau, élargissant ainsi l'audience de son projet : « *The audience expands beyond the gallery walls into unknown hands of mothers and prospective mothers everywhere. It speaks of the situation of many in the late 80s, early 90s, and may function to bring people together, to give voice to people's experiences, to generate discussion and strategies for change* (Lermer Crawley, 1991, [s. p.]) ».

¹⁸⁹ Ainsi que l'exprime la photographe en entrevue, « *I didn't start as a photographer artist; I started with the other things, and the photography grew out of it* (Lermer Crawley, 2015) ».

Though I do consider myself as pursuing a career as an artist, it's not the art marketplace that supports me and my 2 children, but my job as a photography teacher at Vanier Cegep. Making art interweaves with my daily life. For me, art is not an escape from but an engagement with my life [...] Since I'm supported by teaching, my career and success as an artist is not measured in terms of economic or self-sufficiency [...] For me, art is not something "out there". I photograph as I live, feel, think, visit, work. One of my shifts feeds my art, which in turn then gives voice to, draws attention to, work that most women do but remains hidden, buried and taken for granted as easy, natural and spontaneous – as does women's art work (Lermer Crawley, [1987], [s. p.]).

Par ailleurs, si les images de Lermer Crawley renvoient, stylistiquement, à la « tradition » documentaire (par l'emploi, entre autres, d'un objectif grand-angulaire permettant de capter l'environnement de ses sujets, ou encore par la frontalité de point de vue et le format horizontal adoptés pour plusieurs de ses images), cette apparente « objectivité » se trouve toutefois remise en cause par la participation active que joue la photographe au sein de ses images, en étant elle-même partie prenante de sa communauté, des scènes qui s'y déroulent, mais surtout en ouvrant la voie à des pratiques documentaires s'intéressant à l'expérience et aux réalités des femmes au quotidien dans la sphère privée :

I'm very aware that photographs are constructed. And I'm using that here. I think that it seems as being a naïve window onto the world, but they're definite constructions. This moment versus another moment [...] They're not a naïve snapshot presentation. Even though they have a snapshot quality (Lermer Crawley, 2015).

La photographe est ainsi très consciente des valeurs rattachées au « style » documentaire, et emploie celui-ci afin de mettre en lumière les structures sociales actuelles affectant la vie des femmes, et mener à une conscientisation sociale que le travail privé des femmes est politique¹⁹⁰.

¹⁹⁰ « *Photography for me links the personal and the political, the private and the public. I use the camera to make connections, to encapsulate, image, concretize, record, remember, share, point to perceptions and relationships. My life, my kids, my friends - at home, at work, in the community at large - are the themes of my art making. I place diaristic, intimate images*

2.3.3.2 Défaire les frontières intra-artistiques

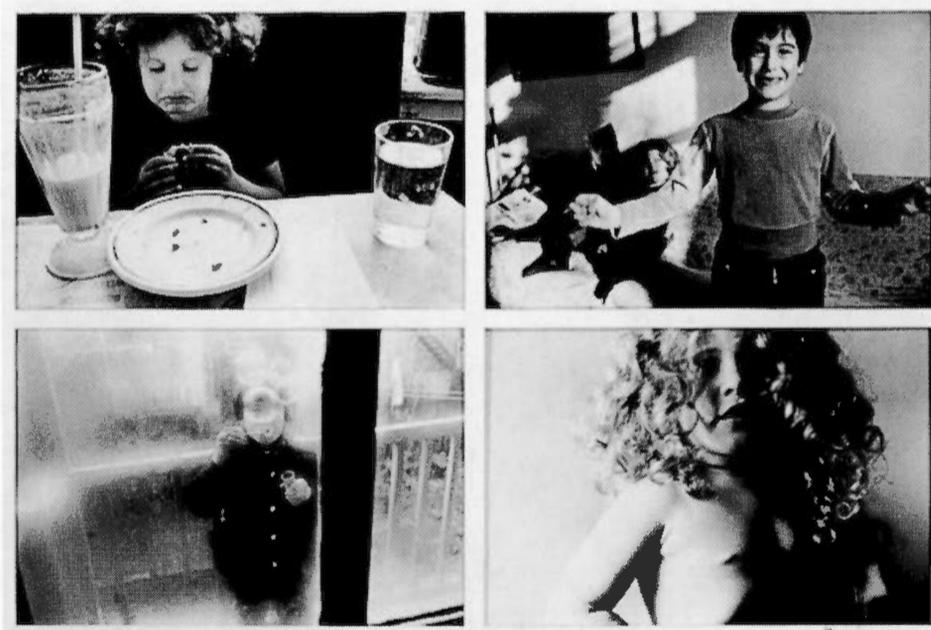


Figure 19 Judith Lermer Crawley, *Gideon and Corina Crawley*, from : *Relations*, 1979-1980 © Lermer Crawley, 2015a

Par ailleurs, l'autonomie dont jouissait la photographe en travaillant plus en marge des réseaux institutionnels lui a permis, tout comme il en était le cas pour Anne de Guise, d'accompagner bien souvent ses photographies de textes (Figures 18 et 38)¹⁹¹, mais aussi de présenter ses images en réseaux,

within a cultural, political context (Lermer Crawley, 2006, [s. p.]) ». Par ailleurs, il est à souligner que plusieurs des projets de la photographe sous-tendent un travail de recherche soutenu, tel il en fut le cas par exemple pour son projet *You Can't Hug Kids with Nuclear Arms* (1982), ainsi qu'*About Auschwitz* (2002-2003).

¹⁹¹ « *The text is not meant to illustrate the visual image, but to expand on the often joyous and loving frozen moments by pointing to complex issues not addressed by the still photographs. The visual and verbal information enlarge on and reinforce each other ultimately telling us more than either would alone* (Katherine E. Nash Gallery, 1985, [s. p.]) ». Tel il en était le cas par exemple pour la série *Giving Birth Is Just the Beginning*, le texte

à l'image du réseau de relations que dépeignait la photographe : « *The combining takes the pressure off the single image in the depiction of relationships, whose medium is duration* (Rosler, 1982, p. 14) ». Employée par plusieurs photographes, cette façon de combiner texte et image documentaire, mais aussi de lier des images entre elles, participait à la remise en cause d'une certaine conception moderniste de l'image photographique, censée se suffire à elle-même¹⁹². Plusieurs photographes rencontrées ont par ailleurs exprimé leur frustration face à certaines publications de l'époque telles qu'OVO (dont on perçoit, à partir surtout de la moitié des années 1970, un changement évident quant à la moins grande prépondérance de texte au sein de ses numéros), qui avaient bien souvent tendance à laisser une grande place à l'image au détriment du texte, à laisser « parler l'image d'elle-même ». Cette façon de lier texte et image participait de plus à une remise en cause des frontières disciplinaires inter ou extra artistiques, à laquelle adhéreront de nombreuses femmes photographes, certaines incluant également dans leur travail des démarches d'ordre anthropologique ou psychologique, liées au domaine de la publicité, ou encore à des disciplines telles que la littérature, la sérigraphie ainsi que la peinture.

permettait également d'aller à l'encontre d'une certaine romantisation de la relation mère/enfant : « *Frequently, by highlighting moments of contact through touch, gaze or nurturing actions, the images allude to an idyllic notion of mother-child interaction. But the text conveys all the ambivalence and contradictions involved in the maternal role* (Tamblyn, 1985, p. 11) ».

¹⁹² Pour une réflexion plus complète sur les rapports entre texte, contexte et réception (compréhension, sens) de l'image documentaire, voir Becker (1995).

Cette façon de jouer, d'expérimenter avec la photographie documentaire est au cœur de la démarche de Suzanne Girard, et se serait amorcée dès le moment de ses études en photographie au Cégep du Vieux-Montréal. Aux dires de la photographe, le type de formation qui y était enseigné était en effet très libre et stimulant, et l'équipement était alors accessible et disponible en grande quantité, ce qui favorisait beaucoup les expérimentations (Girard, 2016). Cette période de foisonnement a amené Suzanne Girard à apprivoiser plusieurs types d'équipement, allant du Graflex portatif 4 x 5 aux techniques de sérigraphie :

Moi les chiffres, ça ne m'a jamais dérangé. J'aimais la technique en photo, j'aimais les chimies, j'aimais calculer. Je travaillais au densitomètre, et j'adorais le travail en laboratoire [...] Quand j'ai découvert le *zone system* [d'Ansel Adams], j'ai fait une panoplie de tests, j'ai passé des boîtes de 4x5 à photographier des cartes grises et à développer, à un point tel que j'avais mon propre système. Mais moi j'adorais ça ! (Girard, 2016).

Adepte de technique, la majorité des projets de la photographe comportaient ainsi plusieurs étapes de réalisation. Si ses images étaient à la base de nature documentaire, relate la photographe, le rendu de ses photographies était par la suite travaillé de multiples façons en chambre noire à travers différents processus de montage, de sérigraphie, de superposition, de grattage ou encore de teinture. L'emploi de texte par-dessus certaines photographies (Figure 20) participait également à ce désir d'expérimenter avec l'image de toutes les manières possibles; plusieurs de ces textes provenaient par ailleurs de femmes poètes qui côtoyaient la photographe (Girard, 2016)¹⁹³.

¹⁹³ Suzanne Girard a également expérimenté l'impression grand format. Certaines de ses photographies furent en effet imprimées sur du papier de plus de 3 mètres de longueur, pouvant parfois comprendre plus d'une centaine de photographies, et qui prenaient conséquemment parfois plus de 9 heures à réaliser en chambre noire. La photographe a également réalisé de nombreux environnements visuels pour différents festivals, bars et



Figure 20 Suzanne Girard, *Sans titre* (Page du magazine *La Vie en rose*), [s. d.] © Girard, 1984-1985, p. 48

Durant les années 1980, le collectif Plessisgraphe, duquel faisait partie Suzanne Girard, explorera également de différentes manières les limites de l'image documentaire, en venant jouer avec le rendu de l'image et en mélangeant couleur et noir et blanc, sérigraphie et photographie¹⁹⁴. Ainsi que

spectacles de musique à Montréal, où ses images étaient projetées sous forme de diapositives ou de diaporamas (voir le curriculum vitæ de la photographe (Appendice G – Suzanne Girard)).

¹⁹⁴ « Avec Suzanne », explique Marik Boudreau, « nous avons longtemps maintenu un laboratoire couleur. Nous avons développé des techniques d'impression couleur en bassin et température ambiante. Nous avons aussi exploré plusieurs techniques: virages, duotones, solarisation et procédés artisanaux, tant en couleur qu'en noir et blanc (Boudreau, 2015) ».

l'explique Suzanne Girard (2016) en entrevue, la base de leurs projets était documentaire : photographies de quartiers, de ruelles, de l'intimité et de la vie des femmes au quotidien : « La base, c'était du « pur » documentaire, mais qu'on transformait [...] à travers un travail sur le *rendu* de l'image photographique¹⁹⁵ ». L'emploi de négatif couleur pour effectuer leurs projets documentaires les distancaient également de plusieurs de leurs collègues de l'époque¹⁹⁶, mais leur ouvrait également plusieurs possibilités esthétiques et techniques, imprimant parfois du négatif noir et blanc sur du papier couleur, et parfois tout à la fois noir et blanc et couleur sur la même impression.

Plessisgraphe se démarquait ainsi des autres collectifs documentaires des années 1970 par l'éclatement qu'elles effectuaient des frontières du documentaire, mais aussi par leur choix de signer collectivement plusieurs de leurs projets, tel qu'il en fût par exemple le cas au sein des agendas des Éditions du remue-ménage¹⁹⁷. En effet, en priorisant une signature collective,

Par ailleurs, tel que le remarque Suzanne Girard (2016), cette propension à mêler différents médiums est en quelque sorte une continuation de leur apprentissage au Cégep du Vieux-Montréal, où des cours de photographie, de sérigraphie et d'arts plastiques étaient donnés simultanément.

¹⁹⁵ Ce travail va ainsi dans le sens de la thèse d'Olivier Lugon (2001, p. 106) démontrant que *fonction* et *style* documentaires ne concordent pas toujours, et peuvent parfois suivre des voies opposées.

¹⁹⁶ Ainsi que le souligne Suzanne Girard (2016), la couleur était en effet, au départ, très peu associée au documentaire plus « traditionnel ». Selon elle, la faible qualité d'impression et de conservation de la couleur expliquait également, à l'époque, la réticence de certain.e.s photographes à employer la couleur plutôt que le noir et blanc pour leurs projets.

¹⁹⁷ Malgré cette différence dans leur façon d'approcher le documentaire, Plessisgraphe a remporté, en 1985, le premier prix ex-aquo (avec Sam Tata) du concours de maquettes du magazine OVO pour leur livre *Pièces jointes* (voir Appendice C – Marik Boudreau).

le collectif venait ainsi, consciemment ou non, remettre en cause la notion d'auctorialité :

The word « author » is etymologically linked to that of « authority » just as it is to « authorize ». Historically, the concept of the author is linked to that of property [...] Too, the notion of the author is integrally linked with that of patriarchy; to contest the dominance of the one is implicitly to contest the power of the other [...] To refuse authorship itself functions to puncture the ideology of the artist as the bearer of a privileged subjectivity (Solomon-Godeau, 1985/1996, p. 310).

Par ailleurs, ainsi qu'il en fut question au chapitre 1, la plupart des photographes de l'époque employaient, selon leurs projets et envies du moment, une diversité de fonctions « auctoriales » différentes, pouvant effectuer tout à la fois un corpus au style documentaire plus évident, parfois des projets vidéos et cinématographiques ou, à d'autres moments, tel il en fut le cas pour Plessisgraphe, de la sérigraphie.

Plus largement, ces explorations, tout comme la reconsidération des valeurs traditionnelles associées au médium documentaire, s'inscrivaient dans le contexte d'internationalisation de l'art québécois évoqué précédemment, ainsi qu'aux influences, tel que l'exprime Marthe Bujold (2004, p. 4), des différents questionnements postmodernes, féministes et postcolonialistes sur le médium photographique au début des années 1980¹⁹⁸. Les reconsidérations apportées par le mouvement féministe et les questionnements postmodernes

¹⁹⁸ « *The influx of foreign theoretical discourse, including postmodernism, psychoanalysis, and feminist and post-colonialist theory, on Quebecois arts at the beginning of the 1980s, had a profound influence on the practice of photography. By being informed and infused by a variety of theoretical positions, the practice opened itself to plurality. At the same time a critical discourse around the character of Quebecois photography and its connection to international practice emerged (Bujold, 2004, p. 4) ».* Certain.e.s théoricien.ne.s tel.le.s que Serge Jongué (1990, p. 49) ou encore Gaétan Gosselin (1992, p. 9-10, 16) proposent également que la décennie 1980 aurait été marquée par le développement d'une tendance vers l'introspection, l'autobiographie et la narration au sein des pratiques documentaires.

sur le médium ont en effet apporté de nouvelles réflexions sur la photographie documentaire québécoise, réflexions qui se sont vues devenir, tel que nous l'avons constaté, des stratégies au sein de plusieurs pratiques photographiques de femmes de l'époque, participant ainsi à de nouvelles utilisations critiques du médium documentaire au Québec.

2.4 Conclusion

Le présent chapitre, si bref soit-il, aura contribué, je l'espère, à une étude des entrecroisements s'étant opérés entre les pratiques et activités des femmes photographes et le mouvement des femmes des années 1970 et 1980, mais aussi à démontrer toute la pertinence qu'une relecture féministe des pratiques documentaires du temps peut entraîner quant aux paradigmes et aux « canons » traditionnels associés à la photographie documentaire au Québec. L'étude des expositions et publications auxquelles les photographes ont participé et de leur implication variée à titre de commissaires, coordonnatrices d'événements et de publications, photojournalistes, critiques d'art, professeures et directrices de galeries nous a permis de démontrer que les femmes furent des agentes très importantes du milieu photographique et féministe du temps. Leurs images, tout en constituant une documentation de la lutte et de l'expérience des femmes, participèrent également aux réflexions critiques de la période relatives au pouvoir de la représentation par l'image. Pour plusieurs, le documentaire constituera un outil de réappropriation de leur image, permettant de venir questionner les valeurs d'authenticité et de vérité liées traditionnellement à l'image photographique par l'affirmation d'un point de vue résolument féministe. D'autres encore questionneront l'impact de ces conventions dans la représentation des femmes à travers l'image.

Cette révision critique et féministe de la photographie documentaire au Québec ne saurait toutefois être complète, à mon avis, sans l'étude de corpus de femmes photographes demeurant en marge des grands textes rétrospectifs sur la période. C'est pourquoi le prochain chapitre se consacrera entièrement à la mise de l'avant plus spécifique de projets documentaires peu connus de cinq photographes, réalisés au Québec durant la période 1970-1985. Cette étude viendra de la même manière mettre de l'avant la diversité des préoccupations et des intérêts des femmes photographes documentaires du temps, tout en participant à renouveler notre compréhension de la photographie documentaire de ces années.

CHAPITRE 3

SURVOL DE PROJETS DOCUMENTAIRES

Parallèlement à leur travail de bénévoles et de pigistes au sein des milieux photographiques et féministes, les femmes photographes ont nourri des projets documentaires variés, à l'image de la diversité de leurs intérêts et de leurs préoccupations sociales et politiques. Le présent chapitre cherche, à travers les mots des photographes elles-mêmes ainsi que des résultats d'un travail en archives soutenu sur chacune d'entre elles, à présenter brièvement cinq corpus documentaires restant aujourd'hui malheureusement très mal connus, qui mériteraient leur pleine place au sein des rétrospectives actuelles sur la photographie documentaire au Québec¹⁹⁹.

La mise en exergue de ces cinq projets participe également à une révision de l'historiographie sur la photographie documentaire québécoise à laquelle souhaite contribuer ce mémoire. Si ces projets ne sont abordés ici que très sommairement, ceux-ci sont néanmoins emblématiques à mon avis de l'invisibilité de plusieurs corpus au sein de l'historiographie sur la pratique documentaire, d'un regard inattentif sur des pratiques qui pourtant participent elles aussi aux questionnements sociaux et politiques variés des pratiques photographiques du temps, ainsi qu'à une mise à jour des questions fondamentales entourant la photographie documentaire québécoise.

¹⁹⁹ Sauf s'il en est indiqué autrement, l'information citée provient des entrevues personnelles réalisées avec chacune des photographes, ainsi que du curriculum vitæ de ces dernières.

L'étude de la production des femmes photographes m'a tout d'abord permis de constater qu'une grande partie des corpus photographiques peu étudiés jusqu'à présent ont été produits plus à l'écart des écoles et collectifs photographiques de la période. Les pratiques photographiques de Stephanie Colvey et d'Anne de Guise sont exemplaires à cet égard, ces dernières ayant appris la photographie de façon entièrement autodidacte²⁰⁰, et produit leurs projets documentaires en retrait des collectifs photographiques du temps. L'étude de leur pratique documentaire permet de rendre compte de la richesse de nombreux projets produits de façon parfois parallèle aux lieux de légitimation du temps, et qu'il convient d'examiner plus attentivement.

3.1 Image du Cirque (1979-1980) – Stephanie Colvey

Cofondatrice et coordinatrice de la galerie Dazibao de 1980 à 1984, la photographe Stephanie Colvey a eu une pratique photographique très active durant les années 1970 et 1980, qui ne figure pourtant pas au sein des textes et expositions rétrospectives sur la période. L'un des projets marquants de la photographe durant la période à l'étude est la documentation qu'elle a effectuée de différents cirques au Québec, aux États-Unis et au Mexique, en 1979-1980 (Figures 21, 22, 39 et 40). Ce projet permet d'élargir l'étude de la photographie documentaire québécoise à l'extérieur des centres urbains de Montréal et de Québec. Il nous renseigne également sur des dimensions

²⁰⁰ Ainsi qu'il en est fait mention au sein des appendices de Stephanie Colvey (Appendice D – Stephanie Colvey), la photographe a néanmoins côtoyé plusieurs acteurs et actrices important.e.s du milieu photographique à travers les activités du *Art Workshop* du Collège Loyola ainsi que le mentorat et les ateliers de photographes tels que Sam Tata et John Max, bien que son apprentissage de la photographie ait été réalisé de manière autodidacte.

moins connues ainsi que sur les différents enjeux auxquels étaient confrontés les artistes de cirque, tels que la vieillesse, la vie conjugale²⁰¹ ou encore l'éducation et le soin des enfants (Figure 21)²⁰².



Figure 21 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste

²⁰¹ « Un couple au cirque, c'est souvent une équipe, où les deux se partagent la vedette, ou bien, où l'un assiste l'autre. En vieillissant, ils adaptent leur numéro à leurs possibilités, ou encore, en présentent un autre, mais restent dans le cirque. On a dit que c'est parce qu'ils ne sauraient rien faire dans le monde extérieur à l'écart duquel ils ont toujours vécu, et qui leur fait peur. Ils répondent que lorsqu'on a goûté à cette vie-là, on ne veut pas en connaître d'autre (Boisvert, [1982], [s. p.]) ».

²⁰² « Le cirque est un monde en soi, un monde différent et mal connu [...] Les gens du cirque vivent entre eux; ils partagent le même travail, la même vie qu'ils aiment et que de l'extérieur on comprend mal. Une vie qui ne laisse d'ailleurs de place pour rien d'autre entre l'entraînement, les tâches de la vie quotidienne, les spectacles et les déplacements. Vivre du cirque, c'est vivre pour le cirque [...] Quand on naît dans ce milieu, le plus souvent, on y reste. On commence tôt à s'entraîner, les parents enseignent ce qu'ils font à leurs enfants et les numéros passent de génération en génération, six, sept générations parfois (Boisvert, [1982], [s. p.]) ».

Aux dires de la photographe, l'idée à la base du projet lui serait venue lors d'une visite dans les coulisses de la représentation du cirque Gatini, à Napierreville : « J'étais dans les coulisses, et je me suis rendu compte qu'il y avait quelque chose qui se passait derrière la scène qu'on ne voit pas quand on est spectateurs (Colvey, 2015) ».

Après être allée photographier les coulisses du cirque tout un été lors de représentations données aux alentours de Montréal, la photographe a par la suite suivi le cirque dans les Maritimes ainsi qu'à Terre-Neuve, puis a photographié différents cirques en Floride et au Mexique. Celle-ci était accompagnée d'une amie, Lise Boisvert, qui s'occupait du volet écrit du projet, comprenant ses propres observations sur les enjeux entourant la vie des membres du cirque, ainsi que des témoignages de ces derniers et dernières²⁰³.

L'importance donnée au texte et à la parole des sujets au sein de ce projet est par ailleurs au cœur du travail documentaire de Colvey, pour qui l'humain, la rencontre constituent l'essentiel du travail²⁰⁴. Ses projets documentaires revêtent selon la photographe une nature très personnelle, la photographie constituant à son avis tout autant un passeport pour aller vers les autres et découvrir le monde qu'un médium d'expression et de découverte personnelle :

²⁰³ Au Mexique, les deux femmes eurent même accès, par l'entremise du directeur du cirque, à leur propre roulotte personnelle, leur permettant de se déplacer d'un site à l'autre (Colvey, 2015).

²⁰⁴ « Une photo bien construite et qui révèle le caractère unique du sujet, voilà le sens de mon travail et la source de ma motivation (Colvey, 2016a) ».

La photographie est devenue ma passion quand j'ai réalisé que de faire une photo était une expression personnelle parce que cela signifiait devoir décider dans l'instant même quoi inclure dans le cadrage et à quel moment déclencher. Au début, l'exploration du monde autour de moi, les rues de Montréal, les interactions parmi les membres de ma famille et mes amis m'ont apporté un sentiment d'enracinement. Par la suite, la photographie est devenue un outil pour découvrir et décrire la vie d'autres peuples et différentes cultures en documentant les enjeux et les conditions qui ont des répercussions sur leurs vies [...] La photographie [me] permet d'entrer en contact avec les gens, d'explorer, de découvrir et de décrire la richesse de la vie et la résilience des êtres humains (Colvey, 2016b).

La publication et le partage de ses projets documentaires constituent également une dimension importante du travail de la photographe, pour qui le désir de communiquer et de montrer la réalité des autres importerait davantage que la présentation de son œuvre photographique proprement dite²⁰⁵. L'approche documentaire de Colvey allie ainsi un mélange d'expression personnelle, et un désir de montrer la réalité des autres :

Je pense que si on regarde mes images, c'est documentaire. Mais qu'est-ce qui me motive ? C'est l'exploration et de moi-même et de ma réaction face au monde. Quand

²⁰⁵ Malgré la formation autodidacte de la photographe, ainsi que son cheminement plus à l'écart des collectifs photographiques du temps, le projet *Image du Cirque* fut présenté à l'espace OVO, sous la forme d'une maquette de livre. Il fit également l'objet d'une exposition à la galerie Dazibao, intitulée *Image du Cirque* (1982), accompagnée de textes tirés d'entrevues réalisées avec les membres du cirque. Louise Abbott a par ailleurs écrit un article où elle effectue un compte-rendu de l'exposition à la galerie Dazibao, ainsi qu'une analyse de l'approche de la photographe : « *Colvey and Boisvert [...] wanted to convey the pride that the performers take in the mastery of their art and the warmth of their relationships [...] Among the 37 black-and-white prints on display, Colvey has included several of performers during their acts and the audience in the stands. Her more interesting photographs, however, portray circus people in their dressing rooms, trailers, or on the grounds outside [...] As a whole, Colvey's images are characterized by a sense of journalistic detachment – only a handful present the subject close up in direct rapport with the photographer* (Abbott, 1980, p. 50) ». En entrevue, Stephanie Colvey dit pour sa part favoriser une prise de vue rapprochée, la photographe ayant surtout utilisé des appareils 35 mm discrets, et l'emploi de grands angulaires (28mm) pour réaliser son travail documentaire. Elle dit également chercher à capter le mouvement des scènes qu'elle photographie, favorisant pour ce faire une prise sur le vif, tout en préconisant parfois l'attente, la familiarisation de son sujet le plus possible : « On apprend beaucoup en tant que photographes, dans les moments d'attente; c'est là que les petits moments magiques arrivent (Colvey, 2015) ».

on photographie certaines situations, ça nous amène à nous faire face à nous-mêmes. Ça nous force à nous poser des questions sur nous-mêmes aussi (Colvey, 2015).



Figure 22 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste

3.2 Entre la chaise et le lit (1977-1978) - Anne de Guise

À l'écart des collectifs et réseaux photographiques de l'époque, la photographe Anne de Guise a, elle aussi, mené de front plusieurs projets documentaires au cours de sa carrière. Travaillant de façon autodidacte, celle-ci a réalisé seule l'ensemble des étapes de sa production²⁰⁶ :

²⁰⁶ La photographe souligne toutefois qu'elle a reçu au fil des ans les conseils de plusieurs photographes du milieu afin de perfectionner sa pratique (De Guise, 2016).

l'apprentissage plus poussé du médium et des procédés de chambre noire, la recherche de subventions, mais également, pour l'ensemble de ses expositions, la mise sur pied de ces dernières, ainsi que le développement et le tirage des photographies exposées, ainsi qu'en témoigne son projet intitulé *Entre la chaise et le lit* (De Guise, 2016)²⁰⁷.

Réalisé entre 1977 et 1978, ce projet cherchait à faire connaître une réalité peu connue : celle des patients de l'hôpital Saint-Charles-Borromée, offrant des soins de longue durée pour hommes, où celle-ci travaillait en tant qu'intervenante.

²⁰⁷ Le titre de la série évoque l'espace de vie de ses sujets, qui souvent se limitait à celui entre la chaise et le lit de leur chambre d'hôpital (De Guise, 2016).

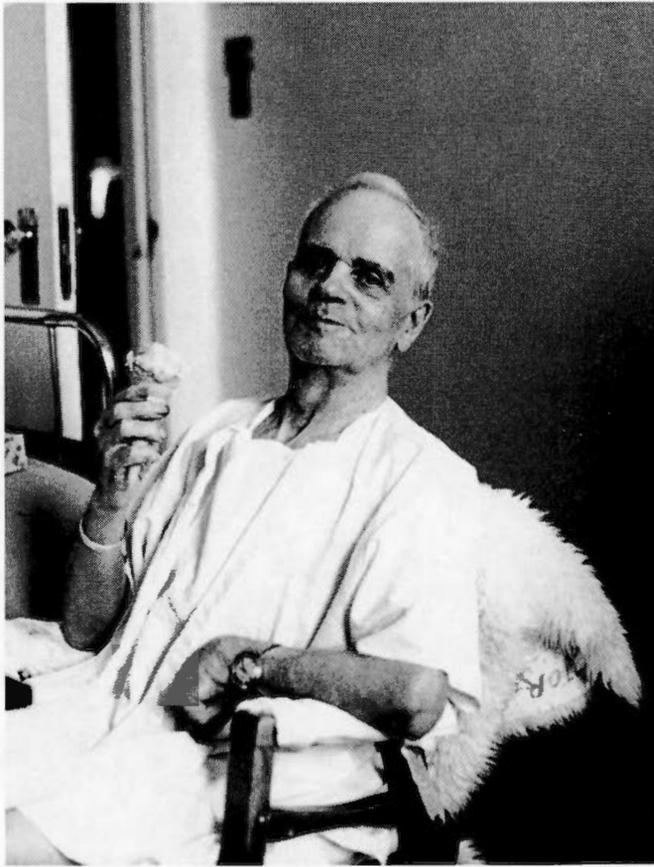


Figure 23 Anne de Guise, *Portrait de patient, Hôpital St-Charles Borromée*, de la série *Entre la chaise et le lit*, Montréal, 1977 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste

Après avoir obtenu les permissions nécessaires de ses sujets et de la direction de l'hôpital, la photographe réalisa une exposition de son projet à la place Desjardins, située à côté de l'hôpital²⁰⁸. Ce lieu d'exposition fut choisi en raison de cette proximité et facilité d'accès pour ses sujets, mais également parce qu'il s'agissait d'un lieu public très passant, qui pouvait ainsi rejoindre un plus large public :

²⁰⁸ L'exposition, intitulée *Entre la chaise et le lit*, fut présentée pour une durée d'une semaine à la Place du Complexe Desjardins, en octobre 1978, et fut financée par une bourse du Conseil des Arts du Canada (De Guise, 2016).

Mon projet avait vraiment une nature sociale; je voulais que le grand public puisse le voir, tout comme les gens de l'hôpital. Que les personnes participant à mes projets puissent avoir accès à mes expositions a toujours été au cœur de mes préoccupations (De Guise, 2016)²⁰⁹.



Figure 24 Anne de Guise, *Exposition « Entre la chaise et le lit »*, octobre 1978, *Complexe Desjardins*, 1978 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste

²⁰⁹ La photographe remettait par ailleurs toujours, lorsque que cela s'avérait possible, un tirage des photographies qu'elle réalisait à ses sujets (De Guise, 2016).

Le projet avait pour objectif de faire connaître la réalité méconnue de ces hommes, mais aussi de raconter leur histoire²¹⁰. Chacune de la soixantaine de photographies exposées était ainsi accompagnée d'un texte situant l'histoire de ses sujets : leur métier, leur famille, leur origine, leur parcours. Pour la photographe, il était également important qu'un contact s'établisse entre elle et ses sujets (De Guise, 2016). Ces derniers participaient donc activement à la prise de vue, ainsi qu'en témoigne le regard direct de ceux-ci face à l'appareil photographique. La démarche très humaniste de la photographe s'exprimait par son désir de retourner l'image aux sujets photographiés, mais également par l'importance qu'elle accordait à ces derniers :

En fait, je pense que j'ai toujours été une portraitiste²¹¹ [...] Ce qui venait toujours me chercher et que je mettais au cœur de mes photographies, c'était la personne. Et si on pouvait la voir encore plus en grand plan, et qu'on puisse avoir accès à une émotion dégagée que je pouvais capter et renvoyer, c'était extraordinaire [...] Pour moi, c'était la nature profonde, un peu comme l'âme des gens que je montrais, et c'est peut-être ce qui m'éloignait du courant de photographes qui privilégiaient davantage la composition [tout comme le fait que] j'étais un électron libre, je n'étais pas dans le « circuit » de la photographie (De Guise, 2016).

Ainsi que l'exprime Anne de Guise, la photographie constitue pour elle un outil de découverte permettant d'exprimer son propre regard, mais également celui de son sujet :

²¹⁰ La photographe restait présente sur les lieux de l'exposition afin de discuter de sa pratique avec les visiteurs, ce lui permit par ailleurs de rencontrer certaines personnes du milieu photographique et artistique tels que Gilbert Duclos ainsi que Charles Gagnon : « [Le projet] a suscité tellement de réactions que c'est là que j'ai pris conscience de l'impact de la photographie comme outil de réflexion, de conscientisation sur des réalités méconnues (De Guise, 1982b) ».

²¹¹ Cette propension pour le portrait se remarque par ailleurs par les cadrages souvent verticaux de la photographe, ainsi que par des prises de vue plus rapprochées.

Ce qui est important, c'est la vibration, la connexion que j'établis, entre ce que je prends et ce qui est ressenti quand les gens regardent ce que j'ai vu [...] La photographie c'est une question d'ouverture; mon appareil s'ouvre, mais moi aussi je dois m'ouvrir en même temps, ainsi que mon sujet, sinon il n'y a rien qui se passe dans la photo (De Guise, 2016).

3.3 Fort George (1973) – Louise Turner

Une autre dimension peu explorée dans l'historiographie de la photographie documentaire est la documentation, réalisée par plusieurs photographes, de différentes communautés culturelles du Québec, et plus particulièrement de leur travail au sein de plusieurs communautés autochtones²¹². Si beaucoup d'espaces de formation étaient concentrés à Montréal, un très large éventail de projets documentaires furent pour leur part réalisés un peu partout au Québec, ce dont témoignent très peu les principaux textes rétrospectifs sur la période. Pour plusieurs photographes, la photographie documentaire permettait de sensibiliser la population aux transformations affectant ces communautés, et servait ainsi d'outil de conscientisation, et de transformation sociale face aux enjeux auxquels celles-ci étaient confrontées. Leurs images permettaient également de préserver et de transmettre la mémoire de ces communautés, tout en constituant un outil de rencontre et d'échange.

Le projet documentaire de Louise Turner, réalisé en compagnie des photographes George et Miklos Legrady ainsi que Lillian Sly dans la région de la Baie James, plus particulièrement à Fort George (aujourd'hui relocalisé

²¹² Louise Abbott et Louise de Grosbois se sont elles aussi intéressées à la vie de différentes communautés culturelles du Québec. Pour plus d'informations à cet égard, voir les appendices de ces dernières (Appendice A – Louise Abbott et Appendice E – Louise de Grosbois).

à Chisasibi (« The Big River »), un ancien village cri sur la rive Est de la Baie James, est exemplaire à cet égard (Figures 25, 26, 41 à 48)²¹³. Réalisé au printemps 1973, le projet visait à effectuer une documentation de la vie quotidienne au sein de ce village, en discutant et en s'intégrant à la vie et aux activités des résident.e.s. Il cherchait également à documenter les changements dans le mode de vie et l'environnement de cette communauté, engendrés par l'invasion et l'occupation de leur territoire par des chantiers de projets hydroélectriques, ainsi que la construction de la route de la Baie James (Legrady, 1973, p. 27)²¹⁴ :

I arrived in Fort George on La Grande River in May just after break-up had begun and the rivers were still too full of ice to enter by boat. Fort George, and the other settlement I spent time in, Rupert House, were in the area to be affected by the (then) proposed hydro electric plan known as the James Bay Project. At the time I did not have a clear view how the James Bay Project would affect the Indians²¹⁵ and Inuit living there. I did know their homes and way of life would be changed and I hoped in these photographs to establish the James Bay Indians as a valid independent group

²¹³ Je n'ai malheureusement pas réussi à prendre contact avec Louise Turner. Cette information provient du site de ressource ethnographie de la Baie James, au sein duquel George Legrady ([s. d.]a) explique qu'il n'a pu rejoindre Louise Turner ni Lillian Sly, et que conséquemment, aucune de leurs photographies ne se trouve sur le site web, contrairement aux siennes et à celles de Miklos Legrady. À noter que ce projet fut par ailleurs financé, en 1973, par une bourse fédérale Opportunités Jeunesse (*Opportunities For Youth*) (Legrady, [s. d.]a).

²¹⁴ « *Due to the flooding of the lands around the La Grande River for the James Bay Hydro-electric project, the Fort George community was resettled off the island where these photographs were taken and relocated to a new town, Chisasibi, a few miles' distance from the island* (Legrady, [s. d.]b) ».

²¹⁵ Si ce terme était à l'époque employé plus couramment, il revête aujourd'hui une connotation négative. On utilise plutôt le terme « autochtone » : « Le terme "Autochtones" désigne les premiers peuples d'Amérique du Nord et leurs descendants (Gouvernement du Canada, Affaires autochtones et du Nord Canada, 2015) ».

and to remove any vague concepts about them. My own mythical notion of Indians began to break down immediately (Turner, 1976, p. 16)²¹⁶.



Figure 25 Louise Turner, *Sans titre*, [s. d.] © Monk, Office national du film du Canada *et. al.*, 1975, p. 22

Grâce au chef métis de la localité, guide et traducteur des quatre photographes, ceux-ci purent visiter l'ensemble des maisons des résident.e.s, où ils photographiaient et discutaient avec ces dernier.e.s²¹⁷ :

²¹⁶ « [La population vivait auparavant] de la chasse et de la pêche; maintenant, [elle] doit travailler dans les écoles et les chantiers de construction [...] Tout en remarquant que leur région change trop rapidement, les *indiens* subissent parallèlement une invasion technologique [...] Simultanément, ils prennent conscience des aliénations qui pèsent sur une société créée par l'homme blanc; plus particulièrement pour les groupes minoritaires faisant partie de celle-ci [qui] voient une nette discrimination dans la répartition des tâches à l'intérieur des structures locales de l'Hydro-Québec. De leur côté, les blancs se sentent ignorés par le reste de la population, ce qui réduit à un strict minimum la communication dans cette région (Legrady, 1973 p. 27) » (L'italique est de moi).

In Fort George, we did not begin to photograph right away. For the first few days we walked around without our cameras and met the families. The people were shy but friendly. Some spoke English and some only Cree; there was a language barrier but not a serious one because the unspoken communication we had was very good. I remember one occasion while walking around photographing, I met an old woman sweeping in front of her house [Figure 26]. She did not speak a word of English and I did not speak Cree, but we carried on a conversation about my family and hers for more than an hour. I tried to photograph everything from the simple day to day living (which for me is the most interesting and revealing of a people), to the ceremonies (Turner, 1976, p. 16, 18).



Figure 26 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 16

²¹⁷ « J'ai adopté la politique de demander, dans chaque maison où j'allais, si je pouvais prendre des photographies [...] Presque tous ceux qui apparaissent sur les photos [du magazine OVO] ont reçu une copie 8"x 10' de leur portrait (Legrady, 1973, p. 27) ».

Ainsi que l'expriment George et Miklos Legrady, le projet visait à conscientiser la population sur la situation de ces communautés²¹⁸. Plusieurs des photographies du projet furent par ailleurs utilisées pour soutenir les revendications politiques de ces dernières, et furent diffusées publiquement à travers le Canada (Turner, 1976, p. 15). Ces photographies constituent aujourd'hui un document historique important sur cette période cruciale dans la vie des communautés Cri de la Baie James.

3.4 Fort George (1972-1973) – Jerri Zbiral

La photographe Jerri Zbiral avait elle aussi, avant Louise Turner, effectué une documentation du village de Fort George en octobre 1972, pour une durée de deux semaines, ainsi qu'en février 1973 (Figures 27 à 29, 49, 50)²¹⁹. Réalisé selon une tout autre approche, le projet de la photographe comprenait pour sa part une dimension plus exploratoire du documentaire.

²¹⁸ « *I understood our role to be cultural photographers raising awareness of the native people in order to boost their public support* (Legrady, [s. d.]c) ».

²¹⁹ Le projet fut par ailleurs financé par deux bourses du Conseil des arts du Canada, en 1971-1972.



Figure 27 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral

Selon la photographe, son objectif était de réaliser une documentation des habitant.e.s de Fort George, mais aussi une documentation visuelle du village (Zbiral, 2016). L'approche de Zbiral consistait à photographier spontanément les gens qu'elle rencontrait, ses interactions avec ceux-ci, ainsi que les différentes activités du village :

I wanted to observe life around me. And that's just the way I was thinking back then. Now, I would be thinking a little bit differently. But back then, I just wanted to go in and see what happens [...] I think I was more searching for myself, and trying to find myself [...] I was always attracted to people who were on the exterior a little bit. Myself being a refugee, and being an immigrant three times, I think I was always interested in people who are also on the edge, somehow [...] And I thought that maybe by photographing ethnic groups, that I would find out who I am. So, I think [it] was always a personal exploration [...] I didn't think of myself that much as a documentary photographer, as I would think of myself of someone who was exploring the documentary tradition. And someone who is exploring, who is searching for something that's there (Zbiral, 2016).



Figure 28 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral

Son projet avait ainsi une dimension et une signification très personnelles, ses images relatant davantage ses impressions sur son expérience et sa rencontre avec la communauté du village. Sa démarche se rapprochait en ce sens d'une approche plus exploratoire du documentaire, s'exprimant par exemple par un jeu avec les propriétés du médium (films poussés lors du développement en laboratoire, forts contrastes, longs temps d'exposition), ainsi que par le regroupement visuel des photographies du projet lors de son exposition à la Cinémathèque québécoise (*Photographs from Fort George*, 1973) et le petit format des impressions photographiques (5x7), qui venaient, aux dires de la photographe (Zbiral, 2016), ajouter une dimension d'autant plus intime au projet.



Figure 29 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral

Par ailleurs, il est intéressant de noter que le projet de Zbiral, tout comme celui de Turner, furent réalisés au début des années 1970, soit après leurs études au département des *Communication Arts* du Collège Loyola, où enseignait alors le photographe John Max. Si Serge Allaire (1995, p. 195) et Serge Jongué (1990, p. 45) ont témoigné à cet égard de l'importante communauté photographique réunie à Loyola, l'étude des pratiques documentaires des photographes y ayant étudié reste pour sa part très peu abordée.

3.5 Autoroute Ville-Marie (1969-1972) - Jennifer Harper et Brian Merrett

Finalement, les années 1970 furent le lieu de nombreuses transformations de l'environnement et du patrimoine urbain et architectural de Montréal, qui firent l'objet de plusieurs projets documentaires (Allaire, 1993; 1995). Plusieurs photographes se sont en effet intéressés durant cette période à documenter le patrimoine urbain et architectural menacé par les grands travaux urbanistiques du temps, mais également à montrer par leurs images les impacts de ces transformations sur le milieu et la qualité de vie des résident.e.s des quartiers touchés²²⁰.

Si l'on connaît bien les photographies d'architecture et de paysage réalisées par Brian Merrett au sein du projet documentaire *Autoroute Ville-Marie (1969-1972)*, présenté tout récemment au sein de l'exposition *La photographie d'auteur au Québec : une collection prend forme au musée* (Musée des beaux-arts de Montréal, 2013), l'étude des photographies réalisées par Jennifer Harper au sein de ce même projet permet de jeter un regard nouveau sur cette série photographique, et de comprendre l'importance que revêt l'étude de ses portraits environnementaux pour bien saisir toute la richesse et les différentes facettes de ce projet.

²²⁰ Serge Allaire a à cet égard très bien traité du projet de Clara Gutsche, David Miller et Nicholas Deichmann au sein du quartier Milton Park, où se construisait alors le complexe La Cité (Allaire, 1995, p. 174). Tout comme il en était le cas pour Jennifer Harper et Brian Merrett, ceux-ci étaient personnellement touchés par ces travaux, qui venaient affecter leur milieu de vie.

Réalisé de 1969 à 1972, le projet consistait à documenter les transformations du quartier La Petite-Bourgogne (*Little Burgundy*), où s'amorçait la construction de l'Autoroute Ville-Marie ainsi que du centre-ville de Montréal, qui venaient affecter directement la qualité de vie de quartier des deux photographes (Figures 30, 31, 51 à 55) :

Suddenly my street was no longer a residential street, it was a highway exit [...] Houses disappeared, buildings disappeared, the neighborhood changed [...] We [started photographing] a great deal from our windows, we photographed in the neighbourhood, [Jennifer] photographed kids on the street. It was just a documentation for the love of recording what was there as it changed (Merrett, 2016).

Le Comité d'Animation de Westmount, qui luttait depuis 1971 contre la démolition de quartiers engendrée par la construction de l'autoroute, eut vent de leur travail, et amorça une collaboration avec les deux photographes pour documenter le quartier. Jennifer Harper allait ainsi cogner aux portes pour discuter et photographier les résident.e.s du quartier, alors que Brian Merrett se concentrait davantage sur l'architecture et le paysage²²¹. Leur projet visait à documenter et protester contre la destitution des résident.e.s de leurs demeures, ainsi que la destruction de ces dernières pour la construction de l'autoroute. Les portraits réalisés par Jennifer Harper permettaient à cet égard de venir rappeler la part humaine de tels projets urbanistiques.

²²¹ Commentant les différences et les similitudes au sein de leurs approches, Brian Merrett (2016) définissait ainsi leurs démarches respectives : « *I was more vocal in my photographs, I would make it the way I wanted it to look. She was an observer, there was always a message [in her photographs], like any visual language, and she was very good at that. She had the ability for the viewer to see her humour [...] It was normally a sympathetic humour. The love of humanity that just gives you these moments that you would never otherwise see (Merrett, 2016)* ». Dans un article de 1996 publié dans *The Gazette*, le critique d'art Lawrence Sabbath exprimait pour sa part ainsi la différence au sein de leurs approches : « *Brian Merrett seeks out architectural niceties, clarity of form, outline and detail, as though he were documenting the heritage of a site [...] His wife, Jennifer Harper, on the other hand, chooses the fantasy hidden in the reality of her shots and exploits it [...] Harper employs the imaginative opportunities offered by discreet and usually overlooked material (Sabbath, 1986, p. 11)* ».



Figure 30 Jennifer Harper, *Mrs. Amos, Little Burgundy, Montreal*, [s. d.] © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett

En 1972, leur travail fut présenté à la Galerie Perception de Montréal, rue Mackay²²². Harper et Merrett présentèrent également ce projet au sein de l'exposition *Montréal plus ou moins ?*, sous un mode narratif prenant la forme d'une sorte de photoroman intitulé *Mme Campbell*. L'exposition présentait des photographies de cette résidente (Figures 31 et 52) marchant au sein des ruines de son quartier démoli, accompagnées de texte : « *A real mess,*

²²² Leur travail fut également présenté à la Place Ville Marie, et fit l'objet d'une exposition publique en 1971 sur des panneaux accompagnés de texte présentés dans différents lieux de Westmount et de l'Ouest de Montréal (Merrett, 2016).

eh, Mrs. Campbell ? / Voilà, Mme Campbell. Un vrai désordre (Charney *et al.*, 1972, p. 51) », Mme Campbell devenant le symbole des conséquences de la construction de l'autoroute et du désarroi de ses résident.e.s (Merrett, 2016).



Figure 31 Jennifer Harper, *Mrs. Campbell, Autoroute Ville-Marie*, 1971 © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett

Suite au projet de l'Autoroute Ville-Marie, Jennifer Harper réalisera principalement des projets personnels, photographiant différentes scènes de rue, des ami.e.s, ainsi que plusieurs portraits d'enfants, et travaillera davantage par images individuelles que par séries²²³ :

She would photograph in gardens, in streets, wherever she found her view [...] She wasn't setting things to go photograph [...] It was very quiet, and very personal [...] She was a very private photographer, she photographed for the pure joy of the imaging

²²³ Aux dires de Brian Merrett (2016), son équipement photographique comportait principalement un Nikon F, doté d'un seul téléobjectif 105mm.

process, for her own complete pleasure in photography. She wasn't doing it to make a statement to anybody else [...] She worked for the joy of expressing, like a writer writing a short story, she would just take a photograph (Merrett, 2016).

Selon Brian Merrett, la force de son travail résidait ainsi dans la recherche non pas du moment décisif à la Henri Cartier-Bresson, mais plutôt des événements se déroulant en marge :

It was finding the odd moment, the off-moment. So it wasn't a dramatic photo she was after. She was after the little personal asides [...] Anything she did, she saw it through the humanist eye [...] I think she had a human, sympathetic heart about the world. Never were her photographs accusatory, they never pointed a finger (Merrett, 2016).

3.6 Conclusion

L'étude de la production documentaire de ces cinq femmes photographes nous a ainsi fourni des pistes de réflexion supplémentaires pour venir repenser l'histoire de la photographie documentaire au Québec. Elle nous a permis de venir mettre de l'avant des pratiques documentaires de femmes peu connues, dont les démarches et approches photographiques rejoignaient pourtant les différents questionnements sociaux et politiques des photographes documentaires de cette période (1970-1985). Les corpus discutés ont également permis de mettre en relief l'importance d'étudier la pratique de photographes ayant réalisé d'importants corpus documentaires de manière autodidacte, à l'écart des écoles et collectifs photographiques du temps, comme cela fut le cas pour Stephanie Colvey et Anne de Guise. L'analyse du travail de Louise Turner et de Jerri Zbiral nous a pour sa part renseignée sur l'importance de tenir compte des projets documentaires réalisés au sein de différentes communautés culturelles du Québec, ainsi que des pratiques documentaires de photographes ayant étudié au Collège

Loyola. Finalement, la présentation du travail de Jennifer Harper nous a permis de jeter un regard nouveau sur un projet documentaire très important de la période. Ces cinq projets, s'ils n'ont été abordés que très sommairement, constituent néanmoins une vitrine ouverte sur de nombreux projets documentaires négligés à tort, et dont il convient aujourd'hui de rappeler l'importance dans l'étude de la photographie documentaire au Québec.

CONCLUSION

Cette étude de la production documentaire des femmes ainsi que l'analyse des liens pouvant être tissés entre photographie et féminisme dans le contexte plus spécifiquement québécois constituent ainsi une première amorce pour venir jeter un regard nouveau sur la photographie documentaire québécoise de la période 1970-1985.

Sujet du premier chapitre, le retour sur les différentes analyses et définitions de la photographie documentaire au Québec nous a tout d'abord permis de comprendre les cadres temporels établis pour penser la production des photographes documentaires de la période étudiée, tout en permettant de rappeler le contexte sociopolitique et artistique dans lequel se sont développées les pratiques documentaires au Québec. Celui-ci aura de plus fourni l'occasion de revoir les différentes définitions des termes « documentaire » et « documentaire social », afin d'ancrer plus finement cette définition dans le contexte sociohistorique et artistique québécois. Finalement, ce premier chapitre se sera intéressé aux modalités de mise à l'écart de la photographie documentaire au tournant des années 1980, menant à la démonstration que la contribution documentaire des femmes photographes au Québec pour cette période a été peu étudiée jusqu'à présent, alors même que plusieurs d'entre elles ont participé à la formation d'un genre documentaire féministe. Il a également montré qu'une étude entrecroisée de la photographie documentaire et du mouvement des femmes au Québec contribue à un approfondissement de ces deux champs.

Dans les chapitres deux et trois, nous avons procédé à l'étude des activités et du travail documentaire de treize femmes. Il s'agissait de mettre en visibilité leur agentivité au sein des milieux photographiques et féministes, afin de comprendre les différents entrecroisements survenus entre leur pratique documentaire et le mouvement des femmes durant la période 1970-1985. Nous avons cru nécessaire de rappeler que les femmes furent des agentes importantes du milieu photographique, celles-ci ayant travaillé à titre de directrices de galeries, de professeures, de commissaires, de photojournalistes, de critiques d'art et de photographes pigistes pour des organismes variés. Nous avons également discuté de leur implication au sein de différentes publications telles que le magazine *OVO* et *Les Presses de la Santé de Montréal*, et des raisons ayant conduit certaines d'entre elles à poursuivre une pratique documentaire vidéographique ou filmique. Leur participation nombreuse au sein de différentes expositions collectives de femmes artistes, leur travail à titre de bénévoles et de photographes pigistes dans des publications telles que *La Vie en rose* et *Les Éditions du remue-ménage*, tout comme l'étude de deux collectifs photographiques préoccupés par des enjeux féministes (*Plessisgraphe* et *Oculus*) ont pour leur part permis de mettre en visibilité l'importance de leur travail photographique au sein du mouvement des femmes.

L'étude plus spécifique de pratiques documentaires menée dans le second chapitre visait à démontrer de quelle façon la photographie documentaire constitua un outil d'expression critique mis au service des différentes préoccupations sociales de ces photographes. Pour certaines, le documentaire participait à une réflexion critique sur les réalités et l'expérience des femmes, ou permettait de mettre en visibilité les actions des femmes au sein du mouvement féministe. Pour d'autres, l'image documentaire contribuait

à défaire les stéréotypes et les conventions rattachés à la représentation des femmes, et participait ainsi à une (des) réflexion(s) féministe(s) sur l'image. D'autres encore venaient à travers leur pratique remettre en cause de différentes manières les limites et conventions de la photographie documentaire. Finalement, le troisième chapitre aura mis en lumière plusieurs projets documentaires demeurant absents des rétrospectives actuelles, qui participent eux aussi aux différentes préoccupations sociales et politiques des photographes du temps, ainsi qu'à une remise en cause des compréhensions actuelles de la photographie documentaire au Québec.

Les rencontres privilégiées dont j'ai pu bénéficier avec plusieurs des photographes concernées m'ont permis de prendre conscience de tout le travail qu'il restait à réaliser pour mettre de l'avant l'ensemble de leur contribution aux milieux photographiques et féministes québécois, tout comme la grande diversité et richesse de leur production documentaire. Mon plus grand regret reste ainsi de n'avoir pu aborder qu'une portion minimale de l'étendue de leurs projets et préoccupations photographiques. Parmi les projets fondamentaux dont il n'a pas été question ici, notons la documentation de la Basse-Côte-Nord et des villages côtiers du Québec réalisée par Louise Abbott tout au long des années 1980 (Figures 56 à 59), le projet de Clara Gutsche sur Milton Park (avec David Miller et Nicholas Deichmann) (1970-1973) (Figure 71), les projets sur la culture et les traditions populaires de Louise de Grosbois effectués un peu partout à travers le Québec (*Les Patenteux* (1972-1974) (Figure 68), *Lâchés lousSES* (1982)) (Figures 66 et 67), ainsi que les nombreuses séries de Claire Beaugrand-Champagne (Figures 60 à 62) portant sur les personnes âgées (1973-1975), sur ses voisin.e.s et les gens de son quartier. Ces projets fondamentaux mériteraient à eux seuls une analyse attentive conduite par un regard neuf.

Compte tenu des objectifs et limites de ce mémoire, cela n'a malheureusement pas été possible.

Ces discussions m'ont fait réaliser la diversité des parcours et des apprentissages du médium empruntés par les photographes rencontrés, ainsi que leur façon d'interagir avec le milieu photographique durant cette période. Si certaines ont par exemple appris la photographie de manière entièrement autodidacte, d'autres ont choisi volontairement, ou en raison des contraintes de l'époque, de suivre une formation à l'étranger ou au sein des programmes naissants de photographie au Cégep du Vieux-Montréal, ainsi qu'au Collège Loyola. Il serait à cet égard intéressant de réaliser une étude plus détaillée des lieux de rencontre et d'entrecroisement des photographes durant la période à l'étude en lien avec cette diversité de parcours et de formations, tels que le *Art Workshop*, les Galeries de photographie du Centaur (Optica), la galerie Dazibao, la galerie Powerhouse, ou encore la revue *OVO*.

J'ai par ailleurs pu constater que les milieux anglophones et francophones s'entrecroisaient bien plus souvent que l'historiographie le laisse parfois supposer à travers ces différents espaces d'échange et de diffusion, ainsi que par l'entremise de figures telles que Gabor Szilasi, John Max, Ron Solomon²²⁴, Denyse Gérin-Lajoie et Jorge Guerra. Ces derniers et dernières furent en effet des acteurs et actrices important.e.s du milieu photographique, qui ont fait office de mentors pour plusieurs photographes, en plus de favoriser les rencontres entre des photographes aux parcours et

²²⁴ Celui-ci travaillait alors au Service de la photographie de l'ONF.

préoccupations variés. Bien que les collectifs photographiques aient été sans conteste très importants durant cette période, j'ai également pu remarquer, à l'instar de Serge Allaire, que l'étude des nombreux cheminements individuels permettait une analyse beaucoup plus riche du milieu photographique du Québec, en nous renseignant par exemple sur les entrecroisements des photographes québécois.es avec le milieu photographique canadien et américain au sein de publications variées (*Impressions, Image Nation, Photo Communiqué*), d'expositions collectives ou d'organisations telles que la *Society for Photographic Education*, au sein de laquelle se sont impliquées Louise Abbott, Judith Lermer Crawley et Jerri Zbiral. Par ailleurs, bien que cette étude se soit concentrée principalement sur des projets montréalais, il resterait encore beaucoup à écrire sur les pratiques documentaires réalisées dans les différentes régions du Québec ainsi qu'à l'étranger, mais aussi sur les productions documentaires plus en marge des réseaux académiques et institutionnels du temps. Finalement, le rapport entre texte et photographie documentaire mériterait à lui seul une étude plus particulière. Le texte constitua en effet une dimension très importante du travail de plusieurs des photographes rencontrées, que celui-ci fasse partie du processus narratif de leurs projets, d'un travail de recherche soutenu sur le sujet traité, ou encore qu'il s'inscrive dans une démarche visant à donner la parole aux sujets photographiés.

Si cette étude a constitué un premier survol des entrecroisements plus particuliers entre photographie documentaire et mouvement des femmes, il est certain que cette histoire reste à compléter, et que ma recherche ne constitue à cet égard qu'un point de vue subjectif sur plusieurs histoires qu'il resterait encore à écrire. Ce mémoire a néanmoins voulu participer à la formation d'une histoire plus complète, qui rend compte de l'importance du

travail des femmes photographes, tout en contribuant à une réécriture critique de l'histoire photographique québécoise incluant davantage le point de vue des femmes. Étant donné l'intérêt actuel que suscite la photographie documentaire dans le milieu institutionnel, il sera ainsi intéressant et profitable de poursuivre cette réflexion à la lumière des prochaines expositions rétrospectives sur la période, qui, souhaitons-le, sauront donner une place plus grande au corpus riche et diversifié des femmes photographes.

ANNEXE A



Figure 32 Claire Beaugrand-Champagne, *La rivière Richelieu déborde*, Québec, 24 mars 1976, 1976 © Beaugrand-Champagne, 2014-2016



Figure 33 Charlotte Rosshandler, *Monique Périgny, peintre, Joliette*, 1981 © Zwartsenberg, 1986, p. 54



Figure 34 Charlotte Rosshandler, *Miyuki Tanobe, peintre, Montréal, 1983* © Zwartsenberg, 1986, p. 50



Figure 35 Charlotte Rosshandler, *Dorothee Deschamps, céramiste, Montréal, 1981*
© Zwartsenberg, 1986, p. 49



Figure 36 Suzanne Girard, Martine Huysmans, propriétaire de la librairie des femmes L'Aube-Épine, Montréal, 1985 © Zwartsenberg, 1986, p. 104



Figure 37 Suzanne Girard, *Travailleuses, fouilles archéologiques, Montréal, 1985*
© Zwartsenberg, 1986, p. 22



Figure 38 Judith Lerner Crawley, *One in Five... Installation, Harbourfront, Toronto, 1993*
 © Lerner Crawley, 2015a

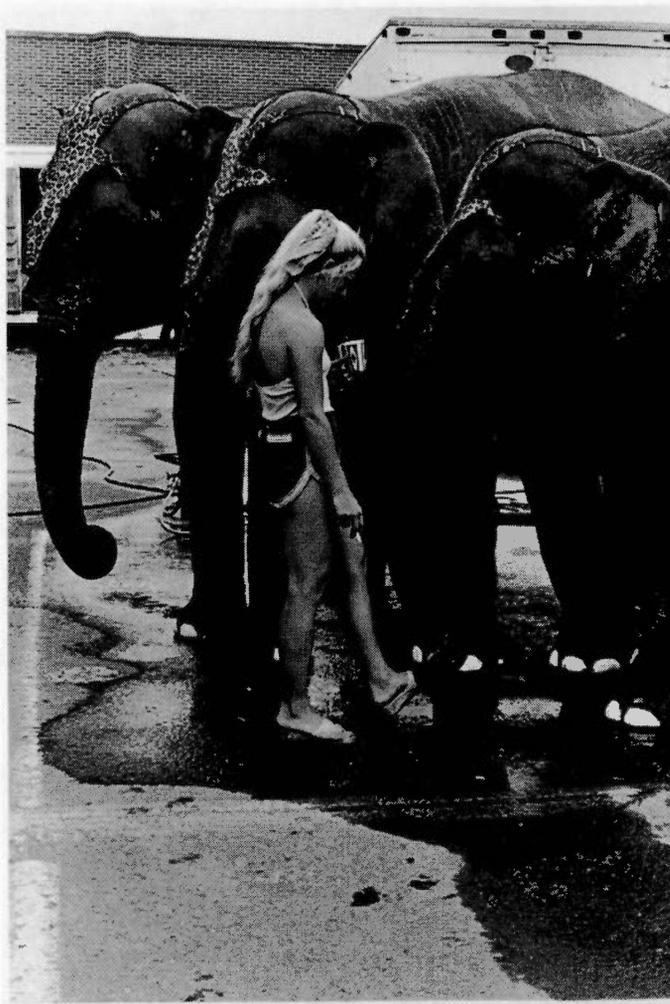


Figure 39 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste



Figure 40 Stephanie Colvey, *Cirque Gatini*, 1979 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste



Figure 41 Louise Turner, *James Bay, Fort George*, 1973 © OVO photo, 1974, p. 52



Figure 42 Louise Turner, *Sans titre*, [s. d.] © Art Gallery of Ontario (AGO), 1975, p. 160



Figure 43 Louise Turner, *James Bay*, 1972, 1972 © Wachtel, 1978, p. 45



Figure 44 Louise Turner, *Rupert House*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 17



Figure 45 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 17



Figure 46 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 18



Figure 47 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 19



Figure 48 Louise Turner, *Fort George*, [s. d.] © Turner, 1976, p. 19

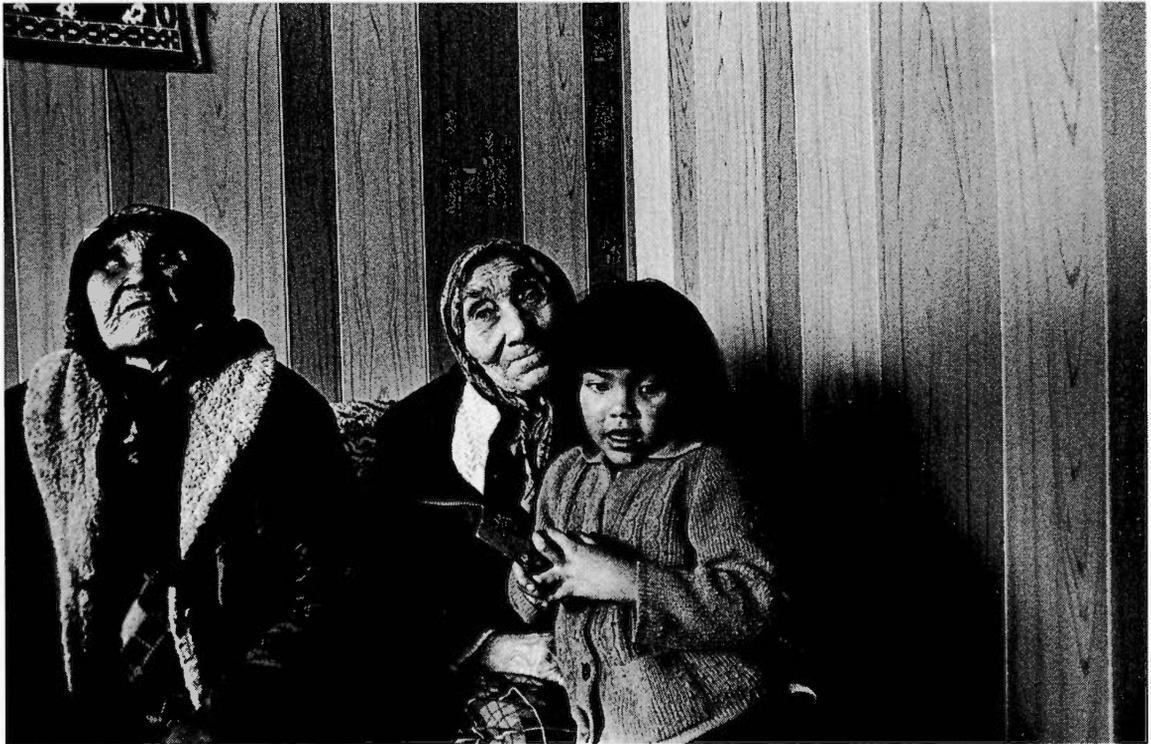


Figure 49 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral



Figure 50 Jerri Zbiral, *From the Fort George series*, 1972-1973 © Archives privées de Jerri Zbiral



Figure 51 Jennifer Harper, *Autoroute Ville-Marie, Montréal*, 1971 © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett



Figure 52 Jennifer Harper, *Mrs. Campbell, Autoroute Ville-Marie*, 1971 © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett



Figure 53 Jennifer Harper, *Resident, Autoroute Ville-Marie, Montreal, 1971* © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett



Figure 54 Jennifer Harper, *Demolition, Dorchester & Fort Streets, Autoroute Ville-Marie*, 1970
© Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett



Figure 55 Jennifer Harper, *Fred Leclaire, Autoroute Ville-Marie*, 1971 © Estate of Jennifer Harper, photographie numérisée avec l'approbation de Brian Merrett



Figure 56 Louise Abbott, *Bridesgirls (Bridesmaids)*, Harrington Harbour, Qc., de la série *The Lower North Shore (1982-1986)*, 1982 © Fonds documentaire de la galerie VOX



Figure 57 Louise Abbott, *Montagnais Women from La Romaine with Handicrafts to Sell, Harrington Harbour, Qc.*, de la série *The Lower North Shore (1982-1986)*, 1984 © Fonds documentaire de la galerie VOX



Figure 58 Louise Abbott, *Emile Benoit with His Beloved Fiddle Outside His Home, Black Duck Brook, Nfld.*, de la série *French Newfoundlanders (1985-1989)*, 1985 © Fonds documentaire de la galerie VOX



Figure 59 Louise Abbott, *Barnyard, Marche's Point, Nfld*, de la série *French Newfoundlanders* (1985-1989), 1985 © Fonds documentaire de la galerie VOX



Figure 60 Claire Beaugrand-Champagne, *Mme Ethel Nelson et son oiseau Peter, rue Prince-Arthur, Montréal, 1974* © Beaugrand-Champagne, 2014-2016



Figure 61 Claire Beaugrand-Champagne, *Le sergent Ouirion et le soldat St-Pierre, face à face pendant l'inspection, Base militaire de Saint-Jean, 1984* © Beaugrand-Champagne, 2014-2016



Figure 62 Claire Beaugrand-Champagne, *Thien et Hung (1980-1995), Hung et son fils Vinh découvrent le logement qu'ils occuperont à Auteuil, Laval, [s. d.]* © Beaugrand-Champagne, 2014-2016

Image retirée afin de respecter le droit d'auteur
de Bibliothèque et Archives Canada

Image récupérée de

http://collectionsCanada.gc.ca/ourl/res.php?url_ver=Z39.88-2004&url_tim=2017-01-08T18%3A33%3A34Z&url_ctx_fmt=info%3Aofi%2Ffmt%3Akev%3Amtx%3Actx&rft_dat=3302387&rft_id=info%3Asid%2FcollectionsCanada.gc.ca%3Apam&lang=eng

Figure 63 Marik Boudreau, *Yuet Sing Cantonese Music Association, Chinatown*, 1981 ©
Bibliothèque et Archives Canada



Figure 64 Marik Boudreau, *Beijing, 1976*, de la série *Chine 1976, 1976* © Fonds documentaire de la galerie VOX



Figure 65 Stephanie Colvey, *El Rimac, Pérou*, 1976 © Archives privées de Stephanie Colvey, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste



Figure 66 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © De Grosbois et Chicoine, 1982b, p. 66



Figure 67 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © De Grosbois et Chicoine, 1982b, p. 190



Figure 68 Louise de Grosbois, *Sans titre*, [s. d.] © De Grosbois et al., 1978, p. 154



Figure 69 Anne de Guise, *Vieil homme sur le seuil de sa porte*, Photographie prise sur le vif, Montréal, 1976 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste

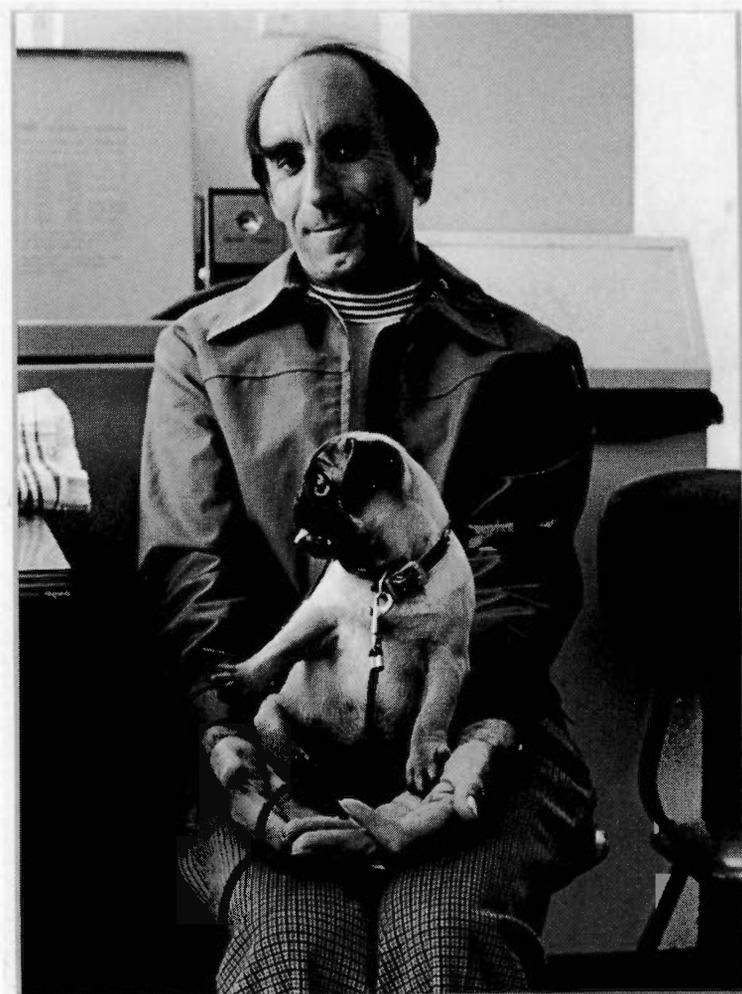


Figure 70 Anne de Guise, *Homme et chien à la buanderie*, Photographie prise sur le vif, Montréal, 1974 © Archives privées d'Anne de Guise, photographie numérisée avec l'approbation de l'artiste



Figure 71 Clara Gutsche, De la série *Milton Park*, 1970-1973 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection des Archives nationales du Canada



Figure 72 Clara Gutsche, *5157 boul., St-Laurent, Montréal, avril 1978* April, de la série *Inner Landscapes / Les paysages vitrés*, 1976 - 1980 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa et collection du Musée McCord, Montréal



Figure 73 Clara Gutsche, De la série *Six Sisters / Les six sœurs*, 1974-1976 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa



Figure 74 Clara Gutsche, *Noémi and Sarah*, de la série *Sarah*, 1982-1989 © Fonds documentaire de la galerie VOX, Collection du Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa



Figure 75 Jerri Zbiral, *From the Slaughter House series*, 1973 © Archives privées de Jerri Zbiral

APPENDICE A²²⁵

LOUISE ABBOTT



Figure 76 Eve Lafontaine, *Louise Abbott à son domicile, Cantons-de-l'Est*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

²²⁵ Sauf s'il en est indiqué autrement, l'information comprise dans les appendices (A à M) provient des entrevues personnelles réalisées avec chaque photographe, de leurs sites web personnels ainsi que de leurs curriculums vitae respectifs.

Biographie

Louise Abbott est née à Montréal en 1950. C'est durant ses études en littérature anglaise à l'Université McGill (1969-1972) que celle-ci amorce sa carrière en tant que journaliste indépendante pour le journal *Montreal Star*, ainsi que pour le magazine du campus, le *McGill News*, dont elle devient l'éditrice à la fin de ses études. Afin de pouvoir accompagner ses articles de ses propres photographies, elle suit des études au Banff Centre School of Fine Arts, en Alberta (1971-1972). Elle effectue également des ateliers de photographie avec David Miller (1979), Gabor Szilasi (1972, 1979) et Sam Tata (1973), ainsi que l'atelier du *Visual Studies Workshop* à Rochester, NY (1980), afin d'approfondir ses connaissances en tant que critique photographique²²⁶. Suite à ses études, elle commence très rapidement à exposer en tant que photographe. Sa première exposition se déroule au *Art Workshop*, où travaillait Louise Turner. À partir de 1979, elle devient critique photographique pour le journal *The Gazette* (Montréal), puis travaille en tant que critique d'art pour l'émission *Saturday Spotlight, CBC Radio*, ainsi que

²²⁶ En juillet 1979, elle étudie également avec Mary Ellen Mark, lors des Rencontres Internationales de la Photographie à Arles, en France. Cette rencontre marquera grandement la photographe, ainsi qu'en témoigne un texte de 2002 évoquant très éloquemment l'influence d'Ellen Mark sur son propre cheminement photographique : « *One winter, when I was twenty-three, I had an unexpected holiday that changed my life. A blizzard was raging in Montreal, and my workplace was closed. I sat down with a book called Passport by American documentary photographer Mary Ellen Mark. Her compelling black-and-white images portrayed realities far from my own: dirt farmers in Appalachia, heroin junkies in London, desert dancers in Africa. Photography, the introduction explained, had educated Mark about "other cultures... other ways of life."* I got up, put on my parka, and set out with my camera. I walked and walked, occasionally ducking into a doorway to clean off my lens. I photographed pedestrians struggling through the snow, ghostly-looking buildings, firemen in ice-encrusted helmets. When I returned home, I was painfully cold, but exhilarated. I'd been photographing aimlessly for a couple of years. Now I understood what I should be doing. That was twenty-seven years ago, and I'm still pursuing documentary photography, at home and abroad, with the same sense of purpose and satisfaction (Abbott, 2002, [quatrième de couverture]) ».

pour différents médias tels que *artscanada*. Elle réalise également de nombreux projets éducatifs pour des organisations telles que *Blue Metropolis*. Parallèlement à son travail de journaliste et de photographe pigiste, Louise Abbott a réalisé un nombre important de projets documentaires de grande envergure dans différentes régions rurales du Québec. À partir des années 1980, la photographe s'est en effet consacrée à documenter la vie des populations isolées de la Basse-Côte-Nord et des villages côtiers du Québec, ainsi que de différentes communautés autochtones (Figures 56 à 59). Ses photographies permettaient de faire reconnaître l'existence et le quotidien peu documentés de ces communautés, tout comme la richesse de leur culture et de leur patrimoine²²⁷.

Louise Abbott a publié six livres : *Memphrémagog : Une histoire illustrée* (2014), *Eeyou Istchee : Land of the Cree / Terre des Cris* (2010), *Le coeur de la ferme* (2012), *A Country So Wild and Grand* (1999), *The French Shore* (1996) et *The Coast Way* (1988). Au niveau de son équipement photographique, Louise Abbott a d'abord travaillé avec un appareil photographique Nikkormat, avant de passer à Nikon puis à Leicaflex. Elle travaillait très souvent avec deux appareils autour du cou, l'une possédant de la diapositive couleur (Kodachrome ou Ektachrome), et la seconde avec du noir et blanc, et travaille simultanément depuis quelques années avec une caméra vidéo.

Depuis 2007, elle a réalisé avec son partenaire Niels Jensen une documentation photographique et vidéo de la Baie James, en partenariat

²²⁷ « *I have tried to give face and a voice to those who are too often unseen and unheard in the urban clamour for attention* (Abbott, [s. d.], citée dans Vanier, 2007, p. 5) ».

avec le COTA (Cree Outfitting and Tourism Association). Ces derniers ont également collaboré avec des organisations Cris telles que la Cree Regional Authority, la Cree Nation of Wemindji, et la Cree Nation of Mistissini, et travaillent actuellement à réaliser le second volume d'une histoire illustrée de la région de Memphrémagog. Louise Abbott a réalisé de nombreux films dont, en 2004, le film *Nunaaluk : Une histoire oubliée*. Elle est également présidente de la coopérative d'artistes gestionnaire du Studio Georgeville, dans les Cantons-de-l'Est. Elle poursuit aujourd'hui activement sa démarche documentaire, qui s'exprime à travers l'écriture, la photographie et la vidéo.

Site web de la photographe

<http://www.ruralroutecommunications.com/>

Dossier VOX

<http://www.centrevox.ca/fd/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=fr&page=1&pageaff=0&debug=1&artistes=22&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&textes=0>

Dossier Artex

410 – Abbott, Louise

390 - Oculus (Montréal, Qc)

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailler_av-artist_detail_adv.app?rID=10&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=Abbott%2C+Louise&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=ARRF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER_OR_EQUAL&flcp2=LESS_OR_EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND&tccon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM_ASC&ps=50

Curriculum vitae (1)

Source : Archives privées de Louise Abbott, 2016

Louise Abbott: Curriculum Vitae (Partial)

Louise Abbott is a non-fiction writer, photographer, and documentary filmmaker based in the Eastern Townships of Quebec. She has dedicated most of her career to exploring the culture, heritage, and natural environment of rural and indigenous communities in Canada and abroad, and the social and environmental challenges facing these communities.

Books

Abbott has published six books of text and photos:

- *The Coast Way* (McGill-Queen's University Press, 1988) Finalist for non-fiction award given by QSPELL (now the Quebec Writers' Federation)
- *The French Shore* (Waterous, 1996)
- *A Country So Wild and Grand* (Coasters' Association, 1999)
- *The Heart of the Farm* (Price-Patterson, 2008)
- *Eeyou Istchee: Land of the Cree* (COTA, 2010)
- *Memphrémagog: An Illustrated History* (Volume 1) (Georgeville Press, 2014)

Her latest book, *Memphrémagog: An Illustrated History* (Volume 2), will be published by Georgeville Press in May of 2017.

Documentary Films

Abbott has directed numerous documentary films, including *Nunaaluk: A Forgotten Story* (COTA, 2014), which was selected for the Wakefield International Film Festival; the Global Visions Festival in Edmonton; the First Peoples' Festival Présence Autochtone in Montreal; the Jasper Short Film Festival; the American Indian Film Festival in San Francisco; the Explorers' Club Polar Film Festival in New York City; and the Indianer Inuit: Das Nordamerika Film Festival in Stuttgart, Germany.

Nunaaluk won the "Best Film by an Established Filmmaker" award at the Jasper Short Film Festival and was a finalist for the Best Documentary Short award at the American Indian Film Festival.

Select Filmography

- Director, *The History of Nunavik* (Katavik Educational Television, 1993)
- Director/Photographer, *The Pinnacle and the Poet* (National Film Board of Canada, 1995) *The Pinnacle and the Poet* was a finalist at the 3rd International Environmental Film Festival in Pretoria, South Africa.
- Script Writer/Assistant Director, *The Empty Net / Le filet vide* (Imageries, 1996) This documentary was named Best Documentary (science, technology, and environment) at Hot Docs! in Toronto in 1996. It was also named Best Public Affairs Documentary at the Yorkton Film Festival in 1996. It won the Special Jury Prize at *Images de la Mer* in La Rochelle, France in 1996; the Gold Plaque at the Chicago TV Festival in 1997; and a Gemini Award for best overall sound in the documentary division in 1998. In 1996 Abbott was a finalist for a *Prix Gémeaux* for best research in public affairs programming as script researcher and archival visual researcher for *Le Filet vide*.
- Writer (narration only), *The Mystery of the Blue Whale* (Imageries, 1998)
- Director, *Alexander Walbridge: The Visionary of Mystic* (Missisquoi Historical Society, 2002)
- Director/ Videographer, *Quebec Roots* (Blue Metropolis Foundation, 2008)
- Director/Videographer, *A Journey to Remember* (Neeposh Family, 2008)

- Director/ Videographer, *Giving Shelter: Historic Barns of the Eastern Townships* (Rural Route Communications, 2009)
- Director/Videographer, *Crisscrossing Space and Time: A History of Farm Fencing* (Rural Route Communications, 2009)
- Director/Videographer, *A New Life for an Old Bridge* (Hamlet Heavy Timberwork, 2011)
- Director/Videographer, *Once Upon a Time* (Blue Metropolis Foundation, 2012)
- Director/ Videographer, *Nunaaluk: A Forgotten Story* (COTA, 2014)
- Director/Videographer, *Saving the Founder's Home* (Brome County Historical Society, 2015)
- Director/ Videographer, *The Islands of Lake Memphremagog: A Natural and Human History*. (Rural Route Communications, 2015)

Newspaper and Periodical Publications

Abbott has published feature stories and/or photographs in various newspapers, including:

- *The (Montreal) Gazette*
- *The (Toronto) Globe and Mail*
- *The Boston Globe*
- *The Ottawa Citizen*
- *The Edmonton Journal*
- *The Victoria Times Colonist*

She has also published illustrated feature stories in various magazines, such as

- *Harrowsmith Country Life*
- *Heritage*
- *Journal of Eastern Townships Studies*
- *Photo Life*
- *Plaisirs de Vivre*

Abbott has published book reviews in both newspapers and magazines, including:

- *Canadian Geographic*
- *Montreal Review of Books*
- *The (Montreal) Gazette*

- *The (Toronto) Globe and Mail*
- *Photo Communiqué*

Anthologies

Abbott has published creative non-fiction in various anthologies, including:

- *Taproot: Poetry, Prose and Images from the Eastern Townships* (Townshippers' Association, Sherbrooke, 1999)
- *Taproot II: Poetry, Prose and Images from the Eastern Townships* (Townshippers' Association, Sherbrooke, 2002)
- *Taproot III: Poetry, Prose and Images from the Eastern Townships* (Townshippers' Association, Sherbrooke, 2004)

Photography Exhibitions, Publications, and Collections

Abbott has participated in many photography exhibitions in Canada and abroad. She was particularly active as an exhibiting photographer in the 1970s, 1980s, and early 1990s. Since then she has focussed on photographing for books or other publications. Nonetheless, she has shown work in the following exhibitions since the late 1990s:

(Group)

- February-March 2014, "The Photographers of Scotia Waterous," Whyte Museum of the Canadian Rockies, Banff
- 2008-2016, Group exhibitions at Studio Georgeville, Georgeville, QC
- October 2008: "Horsepower," Davis-Kell Gallery during "Art and the Automobile," Ogden, Quebec
- April 28-June 1, 2008: "Impressions of Québec," Open-air exhibition organized by the Ministère des Relations internationales du Québec, Mexico City
- May-August 2007: "Un Hommage aux Orchidées," Galerie Charmante, Sutton
- June-October 2007: "Configurations," Open-air exhibition organized by the McCord Museum, Montreal
- January-February 2000, "Laundry," Stephen Bulger Gallery, Toronto
- November-December 1999: "Latent Images," Galerie Mistral, Montreal
- May-June 1999: "A Dog's Life," Galerie Mistral, Montreal
- November-December 1998: "Small Pleasures," Galerie Mistral, Montreal
- November-December 1997, "Small Worlds," Galerie Mistral, Montreal

- September 1997: "L'essence du lieu / The Spiritual Landscape," part of "Le Mois de la Photo," Espace 424, Montreal
- April 1997 "Regards du Québec" was shown in Quebec City and subsequently toured throughout Quebec.

(Solo)

- Summer 2004: "Crisscrossing Space and Time," Piggery Theatre Gallery, North Hatley, QC
- March-May 2001: "The Heart Endures: A Portrait of Rural Anglophones in the Eastern Townships of Quebec," Uplands Cultural and Heritage Centre, Lennoxville, Quebec
- September-October 2000: "The Heart Endures: A Portrait of Rural Anglophones in the Eastern Townships of Quebec," Photo Passage, Harbourfront Centre, Toronto
- October 1998: "The Rural English-speaking Minority in the Eastern Townships," Bishop's University, Lennoxville, Quebec
- April 1996: "The Pinnacle and the Poet," Galerie Arts Sutton, Sutton, QC

Abbott's photographs have been published in more than thirty books, such as:

- *The Female Eye* (National Film Board of Canada, Clarke-Irwin, 1975)
- *Exposure* (Art Gallery of Ontario, Gage Publishing Ltd., 1975)
- *Sweet Immortality* (Edmonton Art Gallery, 1978)
- *Art et féminisme*, (Musée d'art contemporain, Montreal, 1982)
- *Quebec Women in the 80s: A Portrait* (Les Éditions du remue-ménage inc., Montreal, 1986)
- *Children in Photography—150 Years* (Firefly Books, Toronto, 1990)
- *Faces of Canada* (Urban Photographic Projects, Inc., Toronto, 1992)
- *Treasures of the National Archives of Canada* (University of Toronto Press, 1992)
- *Facing History* (National Archives of Canada, Ottawa, 1993)
- *Montréal au XX^e siècle* (Les éditions de l'homme, Montreal, 1995)
- *Regards du Québec* (Urban Photographic Projects, Inc., Montreal, 1997)
- *Hivers* (2003, Les 400 coups)
- *Legacy: Twenty Years of Global Black-and-White Photography* (Scotia Waterous, 2013).

Abbott's photographs are found in several public collections:

- Canada Council Art Bank
- Canadian Museum of Contemporary Photography (National Gallery of Canada)
- Edmonton Art Gallery
- Library and Archives Canada
- Musée du Québec
- Stewart Hall Art Gallery, Pointe-Claire, QC
- Winnipeg Art Gallery

Awards

Abbott has received various grants, fellowships, and awards:

- Canada Council for the Arts (1979, 1981, 1982, 1996)
- Royal Canadian Geographical Society (1982)
- Quebec ministère des Affaires culturelles, (now Conseil des Arts et des Lettres, 1985, 1989)
- George Drew Memorial Trust Fund (1986)
- Canadian Studies Directorate, Department of the Secretary of State of Canada (1986)
- *Faces of Canada* photo competition (1992) 3 honourable mentions
- J.W. McConnell Family Foundation (1993-1996)
- United Church Heritage Trust Fund (1998)
- Townshippers' Research and Cultural Foundation (1998, 2003)
- Bélanger-Gardner Foundation, Bishop's University (1998, 2003)
- Norman Kucharsky Award for Cultural and Artistic Journalism, Periodical Writers Association of Canada (2002)
- Greg Clark Internship Award, Canadian Journalism Foundation (2002)
- Bannerman Family Foundation (2011-2016)

Teaching and Community Involvement (1997-2016)

- 2016-2017: Serving as mentor for Cree communications officer in Ouje-Bougoumou
- 2016: Gave a workshop in non-fiction writing—*How to Produce a News Story*—for Cree adults in Ouje-Bougoumou
- 2016: Organized an aboriginal film festival and co-organized other elements of a month-long aboriginal arts festival held in Georgeville in the summer
- 2009-2016: President, Studio Georgeville (artist-run gallery in Georgeville, QC)

- 1997-2016: Guest speaker and film presenter for assorted community groups in Quebec and Vermont
- 2000-2014: Participant in Quebec Writers in Schools program. Abbott gave writing/storyboarding workshops to schoolchildren in various parts of the Eastern Townships as well as in Drummondville and in Grand-Métis (Metis Beach).
- 2013: Gave a workshop in the art of the photo essay to Inuit students under the aegis of Arctic College in Arviat, Nunavut
- 2010: Gave a workshop in non-fiction writing—"The Art of the Profile"—for the Quebec Writers' Federation in Montreal
- 2009-2010: Participant in Blue Metropolis Foundation distance-education project, "Voices of Quebec"
- 2006-2007: Participant in Blue Metropolis Foundation distance-education project, "Quebec Roots"
- 2004-2005: Participant in Blue Metropolis Foundation distance-education project, "Quebec Reads"
- 2000-2003: Member, Massawippi-Tomifobia Watershed Committee
- 2000-2003: Jury member for the Canada Council for the Arts, the Quebec Writers' Federation, and the Conseil des arts et des lettres du Québec
- 1999-2003: Environmental spokesperson, Tomifobia Valley Homeowners' Association
- October 2002: During National Library Week, Abbott went on an author's tour of the Gaspé Peninsula that was organized by the Centre régional de services aux bibliothèques publiques de la Gaspésie/Îles-de-la-Madeleine, Qc, and subsidized by the Canada Council for the Arts. She made presentations in Port-Daniel, Newport, and Douglastown.
- 2001: As a member of the Periodical Writers Association of Canada (PWAC), Abbott gave two workshops on photojournalism at PWAC's Annual General Meeting in Montreal, May 31-June 3, 2001.
- 2000: Member of six-person steering committee that organized a conference, "Building a Future for Our Past," at Bishop's University, Lennoxville, Qc, June 23-25, 2000. At this conference, a new provincial association was established—the Quebec Anglophone Heritage Network (QAHN).
- 2000: As a member of the Writers' Union of Canada (TWUC), Abbott gave a workshop—"Making Your Grant Application a Winner!"—at TWUC's Annual General Meeting in Kingston, May 12-14, 2000. Her presentation was incorporated into a booklet—*Writers Guide to Grants*—subsequently published by TWUC.

- 1997-1998: President, Stanstead Historical Society (Colby-Curtis Museum)

Curriculum vitæ (2)

Source : Dossier 410 – Abbott, Louise, Archives d'Artex

Curriculum Vitae:

Louise Abbott

b. July 26, 1950, Montreal, Quebec

Studies: -McGill University (1969-1972), BA'72 (Honours English)
 -Banff Centre School of Fine Arts, Alberta (six-week photography courses, 1971, 1972)
 -Photography workshops with David Miller (1979), Gabor Szilasi (1972, 1979), and Sam Tata (1973)
 -Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, France, July 1979

Awards: -University Scholar (McGill) 1971, 1972
 -Dora Forsythe Prize for English Literature (McGill), 1971
 -School Scholarship for Photography (Banff Centre School of Fine Arts), 1971
 -Grant from McGill University to undertake a study of the anglophones of Quebec, 1978
 -Canada Council short-term grant for photography, 1979

Photo Shows:

(Group) "Photography 25," National Film Board, Ottawa, January 1972
 -"Femmes Photographes," Bibliothèque Nationale, Montreal, October 1974
 -"Photography 75," National Film Board, Ottawa, June 1975
 -"Exposure," Art Gallery of Ontario, Toronto, October 1975
 -"Contact," Port Royal, Place des Arts, Montreal, July 1976
 -"Corridart," Montreal, July 1976
 -"Sweet Immortality," Edmonton Art Gallery, September 1978
 -"Canada at Work," Burlington Cultural Centre, Ontario, November 1978
 - Déja Vue Gallery, Toronto, June 1980
 (Solo) The Workshop, Concordia University (Loyola Campus), Montreal, February-March 1975
 -Powerhouse Gallery, Montreal, March 1976 and December 1979

Photo Publications:

-Ovo Photo magazine, Nos. 17-18, September-October 1974
 -The Female Eye, National Film Board (Clarke-Irwin), 1975
 -Exposure, Art Gallery of Ontario (Gage Publishing Ltd.), October 1975
 -Saturday Night magazine, April 1977
 -Ovo Photo magazine, November-December 1979
 -Canadian Women's Studies magazine, Vol. 2, No. 3 1980
 -Sweet Immortality catalogue, Edmonton Art Gallery, 1979

Curriculum Vitae:

Louise Abbott

-2-

Employment:

- Research Assistant, Centre d'Etude de Québec (Concordia University, Sir George Williams Campus), 1969-1970 (part time)
 - Assistant Editor, McGill News quarterly alumni magazine, November 1972-April 1973
 - Editor, McGill News, April 1973-November 1977
 - Freelance writer-photographer, November 1977- present
 - Guest editor, Dalhousie University Law Faculty publication, July, August 1978
 - Photography Critic, Montreal Gazette, March 1979- present
 - Researcher, CBC-TV, August-December 1979
 - Part-time lecturer, Photography Department, Continuing Education, Concordia University, September 1979-April 1980
- Freelance clients include: The Montreal Gazette, the Toronto Globe and Mail, CBC-TV, CBC-Radio, artscanada, Afterimage, Canadian Lawyer, Dalhousie University Law Faculty, McGill University, and the National Film Board.

APPENDICE B

CLAIRE BEAUGRAND-CHAMPAGNE



Figure 77 Eve Lafontaine, *Claire Beaugrand-Champagne à son domicile, Montréal, 2015*, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Claire Beaugrand-Champagne est née à Montréal en 1948. Après avoir effectué des cours classiques à Montréal (1960-1968), elle suit un cours du soir en photographie au Marylebone Institute, à Londres, au cours d'un séjour d'une durée d'un an en Angleterre (1968-1969). Au retour de son voyage, elle suit des cours en enseignement, avant de finalement s'inscrire par un concours de circonstances en photographie au Cégep du Vieux-Montréal (1969-1972), où elle sera la seule femme de sa cohorte. Ce serait son travail réalisé à Disraëli à l'été 1972 qui, aux dires de la photographe, l'aurait menée plus résolument vers la photographie documentaire.

Considérée comme la première femme photographe de presse au Québec²²⁸, Claire Beaugrand-Champagne a travaillé, parallèlement à son travail documentaire, pendant plus de 39 ans en tant que photographe pigiste pour le quotidien *Le Jour* (1975-1976) ainsi que pour des journaux, périodiques et organismes variés. Ancré dans son quotidien, le travail documentaire de Claire Beaugrand-Champagne s'organise encore aujourd'hui par projets, dont les sujets se définissent au fil de ses rencontres et discussions avec les gens de son entourage, rassemblés à travers des thématiques qui s'échelonnent généralement sur plusieurs années. Parmi ceux-ci, on retrouve son travail sur les personnes âgées (*Les personnes âgées*, 1973-1975) (Figure 60), réalisé au domicile de près d'une centaine de sujets; ses nombreuses photographies d'enfants (*Les enfants*, 1971-2008), de voisin.e.s et de gens de son quartier; ou, encore, son projet portant sur un groupe de recrues femmes de l'armée

²²⁸ Delgado (2013) et Musée des beaux-arts du Canada (2016).

canadienne à la base militaire de Saint-Jean (*Les recrues de l'armée*, 1984) (Figure 61), effectué de l'arrivée des recrues jusqu'à la fin de leur formation. Elle a également réalisé un reportage d'envergure sur les camps de réfugiés indochinois (*Les camps de réfugiés*, 1980), où elle rencontra deux familles vietnamiennes, qu'elle photographiera à partir de 1980 lors de leur immigration au Québec et qu'elle suivra de nombreuses années par la suite (*Thien et Hung*, 1980-1995) (Figure 62).

La photographe continue aujourd'hui sa pratique documentaire, et considère que son approche serait restée assez similaire au fil des ans : « À la base, mon travail consiste toujours à rencontrer des gens, discuter avec eux, et les photographier. C'est ce que j'aime encore toujours de la photographie : c'est une façon de rencontrer bien des gens, et d'écouter leurs histoires (Beaugrand-Champagne, 2015) ». Son appareil principal reste également un Leica. Claire Beaugrand-Champagne est l'une des rares photographes à avoir eu une exposition rétrospective sur son travail, intitulée *Émouvante vérité - Photographies de 1970 à 2013*, présentée au Musée McCord en 2014. Elle vient également tout juste de publier un livre effectuant une rétrospective de son travail, qui rassemble des images de 1970 à aujourd'hui (Beaugrand-Champagne, 2016).

Site web de la photographe

www.clairebeaugrandchampagne.ca

Dossier VOX

<http://www.centrevox.ca/fd/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=fr&page=1&pageaff=0&debug=1&artistes=2&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&textes=0>

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_av-artist_detail_adv.app?rID=1019&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=beaugr and-champagne&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=AR RF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER OR EQUAL &flcp2=LESS OR EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND &tcon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM ASC&ps=50

Curriculum vitæ

Curriculum vitæ récent disponible en ligne au :
<http://www.clairebeaugrandchampagne.ca/about.html>

APPENDICE C
MARIK BOUDREAU



Figure 78 Eve Lafontaine, *Marik Boudreau à son domicile, Montréal, 2015*, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Marik Boudreau est née à Montréal en 1951 (Arbour *et al.*, 1982, p. 182). Enfant, elle pratique la photographie grâce à un appareil Kodak Brownie. Celle-ci a d'abord étudié au Cégep du Vieux-Montréal (1969-1971) en arts plastiques, avant d'interrompre ses études en 1971 pour voyager en Europe et au Moyen-Orient. À son retour, elle s'inscrit en photographie au Cégep du Vieux-Montréal (1973-1976)²²⁹ (Arbour *et al.*, 1982, p. 182), où elle s'intéresse spontanément à la photographie documentaire, et travaille principalement avec un Leica 3C et un appareil moyen format Yashica²³⁰.

Tout au long de sa carrière, Marik Boudreau réalisera à titre de photographe pigiste de nombreux portraits d'artistes, mais aussi des reportages *freelance*, et couvrira, fin 1970, plusieurs manifestations regroupant des travailleuses, entre autres de la Croix-Rouge et de Bell Canada, ainsi que les nombreuses manifestations du 8 mars, durant les années 1980 (Boudreau, 2014). Impliquée dans le mouvement féministe, elle photographiera également plusieurs festivals, dont le 4^e Festival de créations de femmes, organisé par le Théâtre Expérimental des Femmes (1986), et s'impliquera au sein du magazine *La Vie en rose* et les Éditions du remue-ménage. Elle créera et coréaliserà de plus de nombreux diaporamas pour différents organismes, groupes populaires et spectacles de musique. En 1984, sa rencontre avec les

²²⁹ Selon Suzanne Girard (2016), Marik aurait fait partie de la dernière cohorte plus orientée vers la photographie documentaire : « Le choix documentaire n'était pas celui de tous les étudiants. Il n'était pas prioritaire au Département. Mais le documentaire était dans l'air (Boudreau, 2015) ».

²³⁰ En 1974, Marik Boudreau se procurera également un Leica M2 muni d'une lentille 35 mm, son objectif préféré.

artistes Lyne Lapointe et Martha Fleming lui permettra de réaliser de nombreux projets multidisciplinaires et marquera sa pratique de façon déterminante.

Marik Boudreau a effectué une large production de projets documentaires de différentes natures, qu'elle continue encore aujourd'hui à produire et à développer. Parmi ses nombreux projets, on retrouve plusieurs reportages réalisés à l'étranger, dont *Chine*, 1976 (Figure 64), réalisé « pour un groupe de femmes en voyage d'études sur la condition féminine en Chine (Boudreau, 2015) », ou encore *Les remakes*, 1976-2003), son travail sur la communauté chinoise de Montréal (à partir de 1978) (Figure 63), ainsi que des expositions telles qu'*Architectures oubliées* (Optica, Vu Photo, 1990) et *Eaux troubles* (VOX, Espace F, 1993). Sa pratique actuelle combine l'urbanisme, l'architecture, la photographie, la vidéo expérimentale et le son :

J'ai repris la prise de vue sur pellicule en 2008, un peu là où je l'avais laissée. Depuis deux ans, je photographie les humains dans les rassemblements publics en alternance avec les transformations du tissu urbain. J'ai effectué des prises de vues dans de multiples manifestations, vigiles, marches, actions et festivals, travaillant avec un agenda élaboré à partir de réseaux internet. Ces rassemblements constituent un espace de liberté pour les photographes. La loi reste imprécise, mais les images produites lors d'« événements d'intérêt public » bénéficient d'une exception en ce qui concerne le droit à l'image et de diffusion au Québec. Je m'intéresse aux places publiques, aux enclaves, aux chantiers et aux trajets des trains urbains qui dévoilent l'envers du décor. J'imprime mes photos en noir et blanc chez Suzanne. Je numérise ma production et effectue des assemblages pour projection (Boudreau, 2015).

Dossier VOX

<http://www.centrevox.ca/fd/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=en&page=1&pageaff=0&debug=1&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&artistes=4&texte=%23>

Dossier Artex

410 – Boudreau, Marik

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_av-artist_detail_adv.app?rID=18800&fID=2&lang=fr&qlang=fr&plD=1&an=boudreau%2C+marik&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=ARRF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER OR EQUAL&flcp2=LESS OR EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND&tcon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM ASC&ps=50

Curriculum vitae (1)

Curriculum vitae récent disponible en ligne au :

http://www.vitheque.com/Portals/0/vitek_documents/auteurs/Boudreau_Marik_cv_f.pdf

Curriculum vitae (2)

Source : Archives d'Artex, Dossier 410 – Boudreau, Marik

CURRICULUM VITAE
MARIK BOUDREAU

MARIK BOUDREAU



Expositions individuelles

- ARQUITETURAS ESQUECIDAS
Galeria Alliance Française, São Paulo, Brésil 1991
- ARCHITECTURES OUBLIÉES
Galerie Optica, Montréal 1990
Galerie Vu, Québec 1991

Expositions collectives

- QUEUES, RENDEZ-VOUS, RIOTS : QUESTIONNING THE PUBLIC
Banff, Alberta 1992
- EDGE 92, BIENAL INTERNACIONAL DE ARTES VISUALES
Lyne Lapointe et Martha Fleming, direction artistique
Madrid, Espagne 1992
- THE WILDS AND THE DEEP
Lyne Lapointe et Martha Fleming, direction artistique
Battery Maritime Building, New York 1990
- PERDRE DE VUE
Mois de la Photographie, Galerie Skoll, Montréal 1989
Axe Néo 7, Hull 1990
Langage Plus, Alma 1991
Galerie d'Art de Matane, Matane 1991
Galerie d'Art de l'Université de Moncton, Moncton 1991
- FLASH : FRANCE-QUÉBEC
Musée du Vieux-Palais, St-Jérôme, Québec 1988
Grand Amphithéâtre des Arts et Métiers, Paris, France 1987
- 2^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PHOTOGRAPHIE ACTUELLE
Bibliothèque du Plateau Mont-Royal, Montréal 1988
- LA DONNA DELINQUENTA
Lyne Lapointe et Martha Fleming, direction artistique
Théâtre Corona, Montréal 1987
- SEMAINE DE L'AMITIÉ CHINOISE
Complexe Guy-Favreau, Montréal Plessisgraphe 1987
- HOMMAGE À MARCEL DUCHAMP
London Regional Art Gallery, London, Ontario 1987
- TITLESEARCH / L'EFFET VISUEL
Espace Ovo, Montréal Plessisgraphe 1986
- FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE
Liège, Belgique 1986
- 4^e FESTIVAL DE CRÉATION DE FEMMES
100 K, installation, Espace Go, Montréal 1986
- 3^e RENCONTRE LATINO-AMÉRICAINNE DES FEMMES
Bertioga, Brésil 1985
- 1^{ère} BIENNALE DE COPIE-ART DE BARCELONE
Musée des Arts Décoratifs, Barcelone, Espagne 1985
- ARTS AND TECHNOLOGY FESTIVAL
Technical University of Nova Scotia, Halifax, Nouvelle-Écosse 1985

Expositions collectives

SEOUL INTERNATIONAL MAIL ART EXHIBITION Sunkjungkwan University, Séoul, Corée		1985
LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC Photographer's Gallery, Saskatoon, Saskatchewan		1985
Floating Gallery, Winnipeg, Manitoba		1986
Latitude 53, Edmonton, Alberta		1986
Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta		1987
Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan		1987
National Exhibition Center, Swift Current, Saskatchewan		1987
Peter Whyte Gallery, Banff, Alberta		1987
St Mary's University Art Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse		1988
Memorial University Art Gallery, St. John's, Terre-Neuve		1988
Strut's Gallery, Sackville, Nouveau-Brunswick		1988
SO DE VOCE Student Union Building, Université McGill, Montréal	Plessisgraphe	1984
DO NOT CRUSH Colloque ICRAF, Université du Québec (UQAM), Montréal	Plessisgraphe	1984
JE — 18 AUTO-PORTRAITS Maison de la Culture Côtes-des-Neiges, Montréal		1984
ART EN COMMUN Autobus de la STCUM, Montréal		1984
FÉMINISTE TOI-MÊME, FÉMINISTE QUAND-MÊME La Chambre Blanche, Québec		1984
LA PHOTOGRAPHIE ACTUELLE AU QUÉBEC Centre Saidye Bronfman, Montréal		1983
L'EXPOSITION PHOTOGRAPHIQUE DE LA COMMUNAUTÉ CHINOISE DE MONTRÉAL Centre Uni, Quartier chinois, Montréal	Plessisgraphe	1983
DEAD GIRLS DON'T Galerie Dazibao, Montréal	Plessisgraphe	1982
AGORA E PRECISO MELHOR LEVAR Nova Mulher Clube, São Paulo, Brésil		1982
ART ET FÉMINISME Musée d'Art Contemporain, Montréal		1982
RAS L'BOL Centre d'essai Conventum, Montréal	Plessisgraphe	1980
UN GRAND CRU Galerie Dazibao, Montréal		1981
Bordeaux, France		1981
ACTION Bibliothèque Nationale, Montréal	Plessisgraphe	1979
LES MOINS DE 35 Casa Loma, Montréal		1973

Vidéo

SÉRIE FLEUVE	
photo-vidéo clip	réalisation
Plessisgraphe et Vidéographe, production	1987
Cinéma ONF, Montréal	1988
Festival How Do I Look, New York	1989
Mois de la Photographie, Cinéma Parallèle, Montréal	1989
Quand le photographique inspire le filmique, Cinématographe VU, Québec	1991
REST-O-RANT	
photo-vidéo clip	
Suzanne Girard, réalisatrice	assistance à la réalisation
Plessisgraphe et Vidéographe, production	1987

Environnements visuels

HOMMAGE À MADELEINE PARENT	
Spectrum, Montréal	1986
TA BOM	
1 ^{er} Festival Nacional das Mulheres nas Artes, São Paulo, Brésil	1982
MACRAMÉ POWER	
Galerie Dazibao, Montréal	1981

Reportages

Festival international de musiciennes innovatrices	1988
3 ^e Foire internationale du livre féministe	1988
Festival international de Jazz de Montréal	1983
1 ^{er} Festival Nacional das Mulheres nas Artes	1982
Trois semaines en Chine nouvelle	1976

Publications

La communauté chinoise de Montréal	Presses de l'Université de Hong Kong
The Women's Day Book	Second Story Press, Toronto
Le Québec des différences	Revue Possibles, été 88
Les femmes du Québec dans les années 80	Les Éditions du Remue-Ménage
Ne rien faire	Nouvelle Barre du Jour #136 / 137
Un coin du ciel	Magazine Ovo #44 / 45

Châtelaine	La Presse / Le Devoir	Ovo Photo	The Gazette
Exposure	La Vie en Rose	Perspectives	Vanguard
Fuse	Montreal Health Press	Photo-Cinéma	Vélo-Québec
L'Espresso	Montreal Mirror	Quartier Chinois	Virus
La Gazette des Femmes	New York Times	Quill & Quire	Zoom

Bourses et prix

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC	
Bourse de projet	1991
Aide aux expositions	1979
CONSEIL DES ARTS DU CANADA	
Bourse de projet	1987
Bourse de voyage	1982
MAGAZINE OVO	
Pièces jointes, maquette de livre, 1 ^{er} prix ex-æquo	1985
Coeur de ville, maquette de livre, 1 ^{er} prix ex-æquo	1981

Collections publiques

MUSÉE DU QUÉBEC	1991
ARCHIVES NATIONALES DU CANADA	1991
PHOTOGRAPHER'S GALLERY, Saskatoon, Saskatchewan	1988

APPENDICE D
STEPHANIE COLVEY



Figure 79 Eve Lafontaine, *Stephanie Colvey à son domicile, Montréal, 2016*, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Stephanie Colvey est née à Montréal en 1949 (Tourangeau et Tweedie, 1982, p. 39). C'est au moment de la réalisation de son baccalauréat en littérature au Collège Loyola qu'elle fait la rencontre de John Max et de ses étudiant.e.s, et découvre à travers l'observation de leurs images les potentiels expressifs du médium photographique. Celle-ci y apprend également les rudiments du travail en laboratoire à travers les chambres noires du *Art Workshop*. Colvey ne pensait d'abord pas faire de la photographie une carrière, employant le médium photographique uniquement dans sa vie quotidienne, et lors de ses voyages en Europe. Elle avait également une importante pratique de photographie de rue, arpentant, notamment, les différents quartiers de Montréal qu'elle apprenait à connaître à travers son appareil photographique. Ce serait au retour d'un voyage de neuf mois au Pérou, vers 1973, que la photographe aurait davantage amorcé sa carrière dans le domaine, à travers sa rencontre avec le photographe Sam Tata. Ce dernier l'aidera à effectuer une sélection de ses images et à former un premier portfolio, ce qui lui permettra d'obtenir une bourse du Conseil des Arts et de retourner au Pérou (Figure 65).

Au début des années 1980, Stephanie Colvey enseigne la photographie au département d'éducation de McGill, où elle développe plus encore ses connaissances techniques en photographie, ainsi qu'à la Commission des écoles protestantes de Montréal, où elle donne des cours du soir. En 1980, elle devient cofondatrice de la galerie Dazibao, qu'elle coordonnera jusqu'en 1984, participant à la mise sur pied de nombreuses expositions et de conférences de photographes locaux et internationaux. Elle a également donné des cours de photographie et de chambre noire au département

d'éducation permanente de l'Université Concordia (1996-2000), ainsi que des ateliers de photographie au magasin de photographie Lozeau (2006-2013). Photoreporter jusqu'en 2005 pour des organisations variées impliquées dans le développement international, l'éducation et la santé de différents pays telles que l'ACDI, le CRDI, Care Canada, CECI ainsi que Plan Canada, elle a réalisé des photoreportages et des films dans différentes parties du monde, entre autres en Inde, au Vietnam et au Sri Lanka. Elle travaille aujourd'hui à son compte en tant que photographe professionnelle, tout en poursuivant sa démarche documentaire et son implication dans le milieu communautaire.

Sites web de la photographe

<http://www.stephaniecolvey.com/>

<http://stephaniecolvey.photoshelter.com/>

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailler_av-artist_detail_adv.app?rID=20070&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=colvey%2C+stephanie&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=ARRF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER_OR_EQUAL&flcp2=LESS_OR_EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND&tcon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM_ASC&ps=50

Curriculum vitæ

Source : Archives privées de Stephanie Colvey, 2016

STEPHANIE COLVEY

PHOTOGRAPHE

Photographe professionnelle

Comme photographe, je suis surtout intéressée à documenter l'expérience humaine.

J'ai développé, en parallèle, une clientèle pour :

- Portraits professionnels
- Photographie d'événements corporatifs et sociaux
- Photographie pour publications éducationnelles, organisations municipales et services de santé, etc.
- Photographie publicitaire pour designers, artistes, artisans, joaillers, fleuristes, etc.

Photoreportage

Mandatée par des organisations œuvrant dans le développement international et dans le secours et aide humanitaire telles que l'ADCI (Agence canadienne de développement international), le CRDI (Centre de recherches pour le développement international), Care Canada, EUMC (Entraide universitaire mondiale du Canada), le CECI, Plan Canada, et d'autres. 1987-2005

Principales réalisations :

- Sélectionnée avec 5 autres femmes photographes canadiennes pour un photoreportage sur le thème des droits de la femme dans six pays. Au Pérou, j'ai rencontré et photographié des femmes fortement impliquées dans la lutte pour combattre la pauvreté et les injustices sociales. Les reportages des 6 photographes ont été rassemblés dans l'exposition *Droits et réalités*, présentée au Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1995, et dans une exposition à la conférence mondiale sur les femmes à Beijing, 1995. Cette exposition a également été en tournée au Canada pendant 5 ans.
- Photoreportage sur CLIDEP (Clinique d'épilepsie de Port-au-Prince), crée par le Dr Lionel Carmant, neurologue à l'Hôpital Sainte Justine, Montréal, un projet du Club Rotary Montréal Ville-Marie. Production d'un document vidéo, un montage de photographies et de séquences vidéo pour présenter le but, l'équipe, l'impact et les défis de ce projet médical en Haïti, mars 2013
- Photoreportage et vidéo sur les coopérants volontaires de l'EUMC (Entraide universitaire mondiale du Canada) dans 7 pays africains, le Vietnam et le Sri Lanka. Production de 8 vidéos sur l'impact de leurs œuvres sur les populations locales.
- Photoreportage sur une coopérative de femmes, issues d'un bidonville à New Delhi, Inde, qui mettent sur pied une entreprise de fabrication et livraison de repas chauds pour les travailleurs dans les immeubles de bureaux, ACIDI, 2002.
- Photoreportage sur les réfugiés kosovars en Albanie, ACIDI, CARE Canada, et le CECI, 1999
- Reportage photo et vidéo sur les coopérants volontaires de l'EUMC (Entraide universitaire mondiale du Canada) dans 7 pays d'Afrique, au Vietnam et au Sri Lanka. Production de 8 vidéos sur les impacts de leur travail et sur le quotidien des coopérants volontaires. 1994-2005
- Photographie des Tibétains en exil en Inde et au Népal (projet personnel), 1987, 1989. Les photos ont été présentées dans des expositions à Montréal et en Inde, et publiées dans le journal *The Montreal Gazette*.

Expositions

- *L'Art sacré du Tibet* : Galerie Luz, Montréal, 2000
- *Droits et Réalités* : Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa 1995 et Beijing, Chine 1995 (exposition de groupe)
- *La vie tibétaine en exil*, Université de Montréal, 1991 (exposition de groupe)
- *Tibetans in Exile* : Pondicherry, Inde 1987
- *Le portrait*, OVO, Montréal et Mexico 1984 (exposition de groupe)
- *Photographes québécois contemporains* : Centre Saidye Bronfman, Montréal 1983 (exposition de groupe)
- *Image du Cirque* : Dazibao, Montréal 1982 (exposition solo)
- *Un Grand Cru* : Dazibao, Montréal et l'ARPA, Bordeaux, France, 1981 (exposition de groupe)
- *L'Oeil féminin* : Office national du film, Ottawa, 1976 (exposition de groupe)

Subventions

- Conseil des Arts du Canada : projet de photographie des réfugiés tibétains en Inde, 1987
- Ministère de l'éducation du Québec : production d'une série de photos représentant des thèmes de la littérature canadienne, 1977
- Conseil des Arts du Canada : projet de photographie au Pérou, d'une communauté qui reconstruit leur vie après que leur ville avait été complètement détruite par un avalanche causé par un tremblement de terre majeure, 1976

Collections

- Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada
- Winnipeg Art Gallery
- CIDA Photothèque
- CRDI Photothèque
- UNICEF Photo Library

Formation professionnelle

Autodidacte en photographie, j'ai bénéficié du mentorat et de la participation à des ateliers par des photographes que j'admire :

- Sam Tata était le premier photographe qui m'avait encouragée et guidée dans ma photographie, 1974-1978
- Atelier « Materials and Methods », Visual Studies Workshop, Rochester, NY, 1975
- Atelier avec Howard Becker, sociologue et un des fondateurs du mouvement Sociologie visuelle, Visual Studies Workshop, Rochester, NY, 1979
- Ateliers avec John Max, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1982-1984
- Atelier avec photojournaliste Stan Grossfeld, Maine Photographic Workshop, 1999

Enseignement de la photographie

- Lozeau – ateliers sur la photographie, 2006 -2013
- Université Concordia, Éducation permanente : cours en photographie et chambre noire, 1996-2000

Cofondatrice et coordonnatrice de Dazibao, centre de photographie actuelle (première galerie de photographie à Montréal, gérée par des artistes) 1980-1984 Cette galerie existe toujours et est bien reconnue dans le milieu de l'art contemporain.

Expérience bénévole et causes

- Photographie au Gala annuel et autres activités d'information et/ou levée de fonds pour la Fondation Carrefour pour Elle (hébergement pour les femmes et les enfants victimes de violence conjugale,) 2013 – à ce jour
- Comité organisateur du Contact-Matinal Montréal, Réseau des femmes d'affaires du Québec, janvier 2012 – juin 2013
- Conseil d'administration de la Fondation Rigpé Dorjé, qui soutient des projets de santé et de développement pour des populations en besoin dans l'Himalaya, 1985 – à ce jour

Langues parlées : Anglais, français, espagnol

Contact :

514 913-7473

photo@stephaniecolvey.com

www.stephaniecolvey.com

stephaniecolvey.photoshelter.com

APPENDICE E
LOUISE DE GROSBOIS



Figure 80 Eve Lafontaine, *Louise de Grosbois à son domicile, St-Hilaire*, 2015, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Louise de Grosbois est née à Montréal en 1947 (Arbour *et al.*, 1982, p. 191). Elle a d'abord réalisé un baccalauréat en arts au Collège Sainte-Marie, à Montréal (1968), avant d'effectuer des études en graphisme et quelques cours de photographie à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1968-1969). Ainsi que l'exprime la photographe en entrevue, cette dernière se serait tout de suite passionnée pour la photographie.

Suite à ses études, elle travaille pendant deux ans au sein de la troupe des Cuillères à soupe, d'abord en tant que clown, décoratrice et costumière, puis la deuxième année, en tant que photographe du groupe (*OVO photo*, 1974, p. 74). Ce dernier illustre des contes de la tradition orale, et faisait le tour des écoles primaires pour donner des spectacles. Par la suite, Louise de Grosbois réalisera plusieurs reportages et travaillera en tant que photographe pigiste pour différents événements culturels et plateaux de tournage, ainsi que comme graphiste pour des organismes variés. Elle travaillera à ses débuts grâce à l'obtention de subventions pour ses projets de publication, ainsi qu'à titre de professeure de photographie (1977-1983) au Centre culturel de Beloeil, au Cégep Montmorency, à l'École professionnelle de l'Ouest-de-Montréal, de même qu'à l'École de photographie Marsan. À partir de 1980, elle travaillera à titre de photographe pour la CSN, où elle restera jusqu'en 1987. Elle participera également à la mise en visibilité du travail et de l'agentivité des femmes grâce à ses photographies des nombreuses manifestations du mouvement féministe (Figure 12), publiées au sein des publications de la CSN, des Éditions du remue-ménage et de *La Vie en rose*.

Étant donné l'ampleur et la teneur souvent collective des projets documentaires de la photographe, son travail a traversé plusieurs disciplines, la menant à collaborer avec de nombreuses personnes issues du milieu théâtral, musical et des arts visuels. « Chercheuse à l'affut de traditions susceptibles de forger la mémoire collective (De Grosbois, 2002, p. 51) », l'important, pour la photographe, serait que ses projets « viennent de la vie »; sa pratique documentaire a ainsi toujours été engagée dans son quotidien, et dans son intérêt pour la tradition orale et populaire²³¹ :

C'était très naturel, comme un mode de vie pour moi, faire de la photographie, dès le départ [...] Le fil conducteur de ma vie, ça a été la mise en valeur de personnes qui ont des pratiques artistiques, artisanales, festives, des traditions et manifestations. Des personnes qui s'expriment, et qui reflètent une identité collective en mouvance et très diverse (De Grosbois, 2015).

Son intérêt pour la culture populaire se manifestera, dès 1973, par un documentaire sur le festival de St-Tite (De Grosbois, 1984, p. 88), dont plusieurs images ont été publiées au sein de sa monographie *Lâchés louses : les fêtes populaires au Québec, en Acadie et en Louisiane*, paru en 1982 (Figures 66-67). Réalisé entre 1972 et 1974 avec Lise Nantel et Raymonde Lamothe, le projet des *Patenteux* s'est intéressé pour sa part à l'art des « patenteux », c'est-à-dire aux nombreuses décorations de parterre et autres objets créés à partir de différents matériaux hétéroclites par des résident.e.s de dix régions administratives du Québec (De Grosbois, 2002) (Figure 68).

²³¹ Louise de Grosbois a par ailleurs réalisé un mémoire de maîtrise à l'UQAM en 2004 en communication, portant sur la valorisation du patrimoine vivant, et intitulé *Les forges de la mémoire : le travail de valorisation du patrimoine vivant* (De Grosbois, 2004).

Louise de Grosbois a eu une rétrospective de son travail en 1987 à la galerie du cégep Montmorency, accompagné du travail de Gabor Szilasi et de Michel Campeau, sous forme de diaporama ainsi que sous forme d'exposition²³². Depuis 1995, elle travaille comme coordonnatrice à la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise.

Curriculum vitæ

Source : Archives privées de Louise de Grosbois, 2016

Louise de Grosbois

Je travaille à la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise depuis 1995, actuellement comme coordonnatrice et affectée au développement de projets. J'y ai développé, entre autres, un projet de Centre de traditions vivantes, un concept d'Espace Trad des arts de la veillée.

Formation

Maîtrise en communication intitulée *Les forges de la mémoire*, UQAM, 2004.
 Montage sur Final Cut au GIV, 2008
 Certificat en scénarisation, UQAM, 1988.
 Bac. en Design 2D, UQAM, 1972.
 Beaux-Arts de Montréal, 1968-69.
 Bac. ès arts spécialisé en littérature, Collège Ste-Marie, 1968.

²³² Fait intéressant, la photographe avait alors placé ses photographies autour d'une table d'exposition, s'inspirant de l'installation artistique *The Dinner Party* de Judy Chicago.

Publications

LÂCHÉS LOUSSES, les fêtes populaires au Québec, en Acadie et en Louisiane. Ed. VLB, 1982.

Idée originale, coordination, recherche, rédaction et photographies.
En collaboration avec Evelyne Foy, Francine Poirier et Marie Chicoine.

LES PATENTEUX DU QUÉBEC

Ed. Parti Pris, 1974. Réédition en 1976. Maintenant aux éd. l'Hexagone
Recherche, rédaction, photographies et graphisme.
En collaboration avec Lise Nantel et Raymonde Lamothe.

HISTOIRES VRAIES DE TOUS LES JOURS

Livre de contes pour enfants, illustré. Ed. du Remue-Ménage, 1976.
Recherche et illustrations. En collaboration avec Lise Nantel, Raymonde Lamothe et Nicole Lacelle.

Enseignement et animation

Techniques de prises de vues et de chambre noire. Conception d'expositions et production de diaporamas dans divers lieux comme le Centre culturel de Beloeil, le Cegep Montmorency, l'École professionnelle de l'Ouest à Montréal, l'école Marsan. Entre 1977 et 1983.

Conférence sur la photographie documentaire comme outil de prise de conscience individuelle et collective. Frédéricton, Nouveau-Brunswick, 1982.

Conférence sur les patenteux du Québec, dans le cadre du colloque Indiscipline organisé par la Société des arts indisciplinés, Montréal 2003.

Pratique photographique

Photographie de reportage pour la CSN entre 1980 et 1987.

Photographie de spectacle lors d'événements culturels.

Photographie sur de nombreux plateaux de tournage.

Photographie documentaire sur des porteurs et porteuses de traditions depuis 1973.

Diaporamas : Les patenteux du Québec, La chasse aux portraits. Aux Archives nationales du Québec.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

Galerie du Cegep Montmorency à Ville de Laval, 1987.

Avec Gabor Szilasi et Michel Campeau.

PARTICIPATION A DES EXPOSITIONS DE GROUPE

Participation à l'exposition sur l'accordéon du CVPV, Centre de valorisation du patrimoine vivant.

Galerie OVO, organisé par Plessisgraphe, 1985

Galerie de l'UQAM - "Art et ordinateur " Série d'images de Nellie, 1986.

Galerie Powerhouse- exposition et collaboration à la publication intitulée Les femmes du Québec dans les années 80 : un portrait » Ed. du Remue-Ménage, 1986.

Musée d'art contemporain- exposition collective intitulée : "Art et féminisme".

3 MURALES PHOTOGRAPHIQUES

Réalisation solo dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture, à l'école St-Joseph de St-Paul d'Abbotsford dans la Montérégie, 1984-85.

FEMMES RÉVÉLATRICES ET PHOTOS

Ed. La Nouvelle Barre du Jour, 1984.

Textes et photographies. Œuvre en collaboration.

LA CHASSE AUX PORTRAITS

Diaporama réalisé par Marie Décary à partir du fonds photographique d'Alphida Crête, mon grand-père.

Prod. : Office du Film du Québec, 1977. Copie sur vidéocassette VHS, 30 min., disponible aux Archives nationales du Québec à Québec. Recherche, photographie et montage-image.

Pratique cinématographique

JOCELYN BÉRUBÉ, UN CONTEUR FLAMBOYANT

Recherche, tournage, montage, réalisation et production, SPDTQ 2010

GABRIEL LABBÉ, UN PASSIONNÉ D'HARMONICA

Réalisation et montage de deux DVD, documentaires sur le musicien Gabriel Labbé. Production SPDTQ 2007.

LES FORGES DE LA MEMOIRE

Recherche et scénario d'un film documentaire sur les conteurs Jocelyn Bérubé et Michel Faubert. Vent d'est Films, productrice: Johanne Bergeron. 1998.

OPITCIWAN

Film documentaire, 52 min., avec les Atikamekw du village d'Opitciwan.
Recherche, scénario et réalisation. Production Les Films du Tricycle 1997.

LE CHEMIN BRUT de Lisette et romain

Film documentaire, 90 min. réalisé par Richard Boutet. Production Vent d'est
1995. Assistance à la réalisation.

NELLIE

Film en 16 mm, 15 min., prod. GRAAV 1992.

Scénario, production et réalisation avec la participation financière du Conseil
des Arts et du service d'Aide au Cinéma Indépendant de l'ONF.

Dist.: Société du 8 mars. Premier prix du court métrage/ catégorie Premier
film, au festival La Mondiale de films et de vidéos réalisés par des
femmes, 1993.

LA BAIGNEUSE

Vidéo expérimental 3/4", 6 min. production GRAAV 1988.

Réalisation faite dans le cadre d'une expérimentation d'images créées à l'aide
d'ordinateurs, lors d'un stage au Western Front de Vancouver.

Recherche, scénario et réalisation. En collaboration avec Paul Gauvin.

Graphisme

Brochures, dépliants, affiches, images sur ordinateurs pour divers
organismes tels que des groupes populaires, des maisons d'édition, la CSN,
l'Union des Artistes, TV Ontario, SPDTQ.

APPENDICE F
ANNE DE GUISE



Figure 81 Eve Lafontaine, *Anne de Guise à son domicile, St-Hilaire*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Anne de Guise est née à Montréal en 1952 (Arbour *et al.*, 1982, p. 191). Elle a effectué un baccalauréat en communication option cinéma à l'Université du Québec à Montréal (1978), au cours duquel elle suivit un cours en photographie. Suite à celui-ci, elle amorça une importante pratique de photographie de rue, qu'elle réalisait le matin avant de se rendre à ses cours (Figures 69-70).

À la fin de sa formation, elle se retrouve dans le milieu théâtral à travers son travail pour la troupe La Rallonge, pour laquelle elle effectue des photographies de spectacle. Elle travaille également comme intervenante auprès des grands malades à l'hôpital Saint-Charles-Borromée, qui offrait des soins de longue durée pour hommes. Davantage active en tant que photographe de 1976 à 1987, celle-ci fut la photographe attitrée du Théâtre Expérimental des Femmes (TEF) pendant environ 6 ans, de 1978 à 1983, réalisant plus d'une vingtaine de projets. Son travail dans le milieu théâtral (Figure 5) l'a mené à réaliser des photographies de 32 spectacles de théâtre entre 1977 et 1989 pour différentes troupes, dont le Théâtre d'aujourd'hui, ainsi que les troupes de théâtre La Manufacture et Le Carrousel. Elle a également travaillé à titre de photographe pour la dramaturge et artiste Jovette Marchessault, réalisant différents travaux d'archives portant sur les femmes ainsi que de nombreux diaporamas sur des femmes célèbres. Son équipement photographique était constitué d'un Canon F1, doté principalement d'un objectif 50 mm ainsi que d'un téléobjectif, avec lesquels elle réalisait à la fois son travail documentaire et commercial. De 1980 à 1983, elle travaillera également pour le magazine *La Vie en rose* (Figure 2). Elle fera partie du comité de lecture et de rédaction du magazine pendant

environ une année, et travaillera à titre de journaliste et de photographe du magazine pour plus de quinze numéros, couvrant une dizaine d'événements. Depuis 2003, elle est la directrice générale de l'organisme communautaire *Vers l'équilibre*.

Curriculum vitæ

Source : Archives privées d'Anne de Guise, 2016

ANNE DE GUISE

SOMMAIRE

40 années d'expérience en réalisation, coordination et gestion de projets sociaux et artistiques.

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES

Depuis 2003- --Directrice générale **Vers l'équilibre**, Montréal

Organisme communautaire, fondé en 1965 par *l'Association canadienne pour la santé mentale du Québec* (ACSM), dont la mission est d'offrir une démarche de développement personnel et relationnel aux personnes adultes qui vivent avec une problématique de santé mentale à Montréal.

1997-2003 – Directrice générale **Tel-Écoute**, Montréal

Organisme communautaire, fondé en 1990 par le CLSC Mercier-Est Anjou, dont la mission est d'offrir un service d'aide téléphonique gratuit, anonyme et confidentiel aux personnes en détresse et/ou en crise suicidaire de la collectivité.

Création de deux nouveaux services d'écoute :

- ***Tel-Aînés***, pour les personnes de 60 ans et plus, en octobre 1997
- ***Tel-Écoute en ligne***, service sur Internet, en octobre 2001.

1992-1995 – Directrice générale

Greenpeace, section du Québec, Montréal
Mouvement écologique international

1991 - Relationniste/rechercheur
Groupe de création et d'éducation Mia Maure Danse, Montréal

1988-1989 - Directrice générale
Institut biomédical et philosophique Sunarom, Montréal

1976-1987 - Photographe à la pige

- **Revue** : *La Vie en Rose*, *Châtelaine*, *Gazette des femmes*, *Guide Ressources* et *Jeu* (carnet de théâtre) ;
- **Théâtre d'Aujourd'hui**, **Théâtre Expérimental des femmes**, troupe de théâtre *La Rallonge*, troupe de théâtre *La Manufacture*, troupe de théâtre *Le Carrousel* (pour enfants) ;
- **Expositions photographiques** : *Entre la chaise et le lit*, Place Desjardins (1978) ; *Le Grand écart ou la petite histoire d'un enrôlement*, Galerie de l'UQAM (1981), *Personnages* (exposition collective) Place Desjardins (années 80) ; *Art et féminisme* (exposition collective) Musée des Beaux-Arts de Montréal (années 80), *Une traversée des apparences*, regard sur l'Inde, Mois de la photo, Place Desjardins (1991), *Maison de la culture Côte-des-Neiges* (1992), Bibliothèque Côte-St-Luc (1993) ;
- **Journaliste et membre du comité de rédaction** : revue *La Vie en Rose*, Montréal (1980-1983).

1977 - Intervenante auprès des grands malades
Centre hospitalier Saint-Charles Borromée, Montréal

1976 - Intervenante auprès des adolescents en difficulté
Projet Le Beau Voyage, Montréal

1973-1975 - Intervenante auprès des personnes âgées
Projet Changement, Montréal

FORMATION ACADÉMIQUE

1978 - Baccalauréat en communication
Université du Québec à Montréal

APPENDICE G
SUZANNE GIRARD

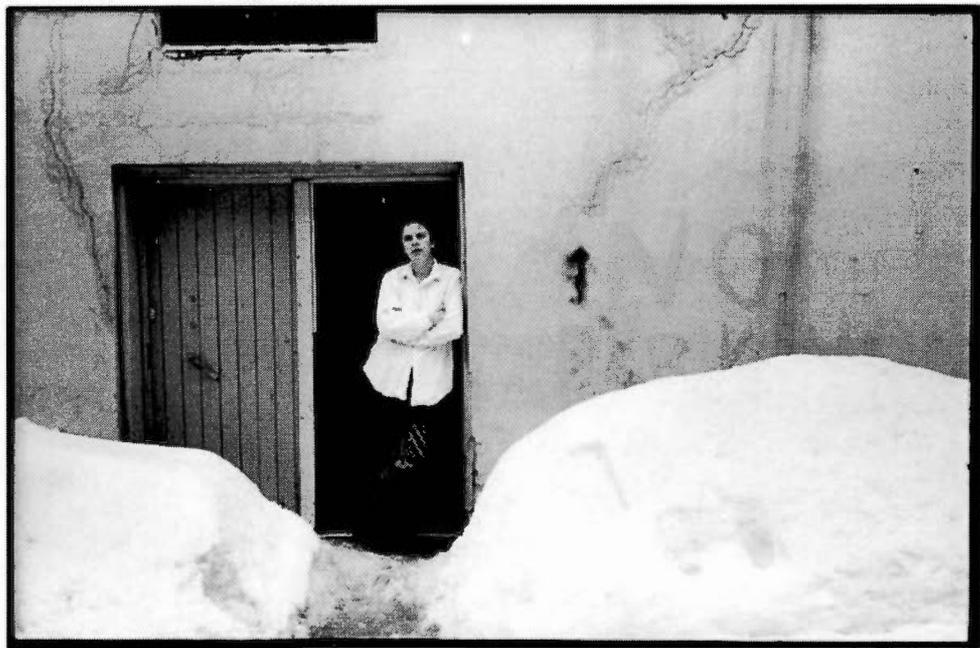


Figure 82 Judith Lerner Crawley, *Suzanne Girard Outside Plessisgrape Studio*, 1986
© Archives privées de Judith Lerner Crawley

Biographie

Suzanne Girard est née à Granby en 1949 (Arbour *et al.*, 1982, p. 190). Elle a d'abord effectué un cours en graphisme à l'Institut des arts graphiques (aujourd'hui le Collège Ahuntsic) (1967-1970), ainsi que des cours privés au School of Modern Photography de Montréal (1972), avant de réaliser des études en photographie au Cégep du Vieux-Montréal (1974-1976). Un professeur du programme, Philip Lim, l'y encouragera à se tourner davantage vers la photographie documentaire.

Suzanne Girard a par la suite travaillé à titre de photographe pigiste pour différents événements, colloques, organisations et conférences liés au mouvement des femmes tels que la Fédération des femmes du Québec (FFQ), Cinéma femmes, *La Vie en rose*, Le Théâtre Expérimental des Femmes (TEF) ainsi que les Éditions du remue-ménage. Elle a également réalisé un grand nombre de portraits, de dossiers d'artistes ainsi que de reproductions d'œuvres d'art. Elle a de plus réalisé plusieurs pochettes de disques, des affiches ou encore des couvertures de livre à titre tout à la fois de photographe pigiste et de graphiste. Elle fut cofondatrice et directrice du festival Divers/Cité, et travaille dans le milieu des événements et festivals depuis plus de 30 ans. Ses photographies ont été publiées dans des ouvrages variés, tels que *La Gazette des femmes*, *Exposure*, *La Presse*, ou encore *le McGill Daily*. Depuis 1995, elle enseigne la photographie au *Department of Creative Arts* du collège John Abbott. Elle poursuit sa pratique photographique numérique et argentique, et continue d'opérer son propre laboratoire à son domicile.

Dossier Artexte

410 – Girard, Suzanne

Curriculum vitæ

Source : Archives d'Artexte, Dossier 410 – Girard, Suzanne

CURRICULUM VITAE

SUZANNE GIRARD

Montréal, Québec

Téléphone:

Date de naissance: 24 août, 1949

Langues parlées et écrites: français et anglais

ÉTUDES

1988 Apprentissage à la caméra 16mm. Stage donné par Par l'Image.
 1985 Images et ordinateur, stage au laboratoire de médiatique de l'UQAM.
 1974-76 Photographie, Cegep du Vieux Montréal.
 1972 Photographie, School of Modern Photography, Montréal.
 1967/70 Graphisme, Institut des arts graphiques, Montréal

CINÉMA ET VIDÉO

1987 Rest-O-Rant, photo-vidéo clip, co-production avec Vidéographe. Festival International de films et de vidéos de femmes de Montréal 1987. REALISATION.
 Espace, film 35mm. de Louise Martin. Festival international de films et de vidéos de femmes de Montréal 1987. CAMÉRA/IMAGES.
 Série fleuve, photo-vidéo-clip, de Marik Boudreau. Assistance à la réalisation.

ENVIRONNEMENTS VISUELS

1990 La Légende de la pluie, Festival de musique actuelle, Spectrum, Montréal.
 1986 100 K, installation, 4e Festival de création de femmes, Espace Go, Montréal.
 1984 Performance avec diapositives en collaboration avec Wondeur Brass, Montréal.
 1980/82 Spectacle Wondeur Brass, Montréal et Québec. (20 représentations)
 Autres environnements dans des bars à Montréal.
 Diaporama Macramé Power à la galerie Dazibao.
 Diaporama Ta Bom présenté au 1er Festival des arts et des femmes à Sao Paolo, Brésil.
 1978 Trois diaporamas socio-documentaires sur le quartier Laurier à Montréal.

EXPOSITIONS PLESSISGRAPHE (organisation/participation)

- 1987 SEMAINE DE L'AMITIÉ CHINOISE, Complexe Guy Favreau, Montréal
- 1986 TITLESEARCH/L'EFFETVISUEL, Espace Ovo, Montréal (28 participantes)
- 1985 SO DE VOCE, Student Union Building, Université McGill, Montréal.
- 1984 DO NOT CRUSH, Université du Québec à Montréal.
- 1983 LA COMMUNAUTÉ CHINOISE DE MONTRÉAL, quartier chinois, Montréal.
- 1982 DEAD GIRLS DON'T, galerie Dazibao, Montréal.
CONTACTES, Nova Mulher Clube, Sao Paolo, Brésil.
- 1980 RAS L'BOL, Centre d'essai Conventum, Montréal
- 1979 FEMMES EN ACTION, Bibliothèque Nationale, Montréal, avec M. Boudreau.
- 1978 "VOISINAGE", Bibliothèque Nationale, Montréal.

EXPOSITIONS/participation

- 1990 TANG REN JIE, Parc Sun Yat Sen, Montréal (coordination, participation).
PERDRE DE VUE, Axe Néo 7, Hull.
- 1989 MOIS DE LA PHOTO, Galerie Skoll, Montréal.
- 1988 FLASH, FRANCE/QUÉBEC. Musée du Vieux Palais, St-Jérôme
- 1987 GRALAB & SEL D'ARGENT Grand Amphithéâtre des Arts et Métiers, Paris.
GALERIE DARE DARE, Montréal.
- 1986 IV FESTIVAL DE CRÉATION DES FEMMES, Espace Go, Montréal, installation (100K)
FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE, Liège, Belgique.
LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE AU QUÉBEC:
Photographer's Gallery, Saskatoon 85
Floating Gallery, Winnipeg 86
Latitude 53, Edmonton 86
Southern Alberta Gallery, Lethbridge, Alberta 87
Dunlop Art Gallery, Regina 87
National Exhibition Center, Swift Current, Sask. 87
Peter Whyte Gallery, Banff, Alberta 87
St. Mary's University Art Gallery, Halifax, N.E. 88
Memorial University Art Gallery, St. John's, T.N. 88
Strut's Gallery, Sackville, N.B. 88
- 1985 TROISIEME RENCONTRE LATINO-AMÉRICAIN DES FEMMES, Bertloga, Brésil.
CANADIAN WOMEN'S FESTIVAL, Winnipeg.
1e FESTIVAL DE CINÉMA-FEMME MONTRÉAL, Cinémathèque Québécoise, Montréal.
- 1982 ART ET FÉMINISME, Musée d'art contemporain, Montréal.
AGORA E PRECISO MELHOR LEVAR, Nova Mulher Clube, Sao Paolo, Brésil.
PORTRAITS Galerie Powerhouse, Montréal. (série intitulée Syribal).
- 1981 UN GRAND CRU Bordeaux, France et la galerie Dazibao, Montréal.

OEUVRES PUBLIÉES

- 1986 Les femmes du Québec dans les années 80. Editions du Remue-Ménage
 1984 Photorepl, Nouvelle Barre du Jour, #136/137.
 1983 Journal intime et politique, La Vie en Rose.
 1981 Lettre à Camille, magazine OVO, #44/45.

LIVRES D'ARTISTES

Contactes, Maintenant il faut aller mieux tout l'temps, production Plessisgraphe.

Pieces jointes, co-production avec Marik Boudreau.

PHOTOS PUBLIÉES

Le Jour	Fuse Magazine
Le Devoir	Le Temps Fou
La Presse	Virus
McGill Daily	La Vie En Rose
Perspectives	Vélo Québec
Liaison St-Louis	Québec Rock
Têtes de Pioche	La Gazette des Femmes
Montreal Health Press	Exposure
Journal du Quartier Chinois	L'Agenda du Remue-Ménage 82,83,85,86,87
OVO Photo	Photo Cinema Revue
Village Voice	

BOURSES personnelles

- 1985 1er prix ex-quo, concours de maquette de livre organisé par la revue OVO, prix du Ministère des affaires culturelles.

*Accessibilité, Ministère des affaires culturelles du Québec.

BOURSES/Plessisgraphe (coordonnatrice)

- 1985 Exploration, Sec. d'Etat du Canada.
 Multiculturalisme, Sec. d'Etat du Canada.
 Promotion de la femme, Sec. d'Etat du Canada.
- 1984 Promotion de la femme, Sec. d'Etat du Canada.
- 1982 Connaissance et animation du patrimoine, Ministère des Affaires culturelles du Québec.
- 1981 Promotion de la femme, Sec. d'Etat du Canada.
- 1979 Promotion de la femme, Sec. d'Etat du Canada.

ASSOCIATIONS PROFESSIONELLES

Membre/fondatrice de PLESSISGRAPHE, un atelier de productions visuelles.
Membre de Vidéographe.

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE (photographie)

- Mois de la photo, Montréal 1989. Membre du jury; volet jeunes photographes.
- 54e Congrès mondial du P.E.N. international, Montréal-Toronto. 1989
- LA VIE EN ROSE, 82-87, portraits, reportages, couvertures, illustrations.
- Photographe de conférences, colloques, événements: (CSN, FIDES, ICRAF, FFQ, MAISON des QUATRES, CINEMA FEMMES, FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSICIENNES INNOVATRICES).
- Photo illustration: couvertures de livre, pochettes de disque, affiches, articles et textes.
- Photo de scène : Théâtre Expérimental des Femmes, Théâtre Expérimental, CIRCUS et spectacles.
- Photo technique: dossiers d'artistes, portefeuilles, archives et reproductions.
- Technique de laboratoire: noir et blanc et couleur, effets spéciaux.

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE (administration,)

- | | |
|---------|--|
| 1990 | Administratrice. Festival international du cinéma chinois de Montréal. |
| 1989 | Administratrice Intérimaire. VIe Festival international de filmset de vidéos de femmes |
| 1987-88 | Administratrice. Ia Troisième Foire internationale du livre féministe |
| 1977-87 | Administratrice. Plessisgraphe |

APPENDICE H
CLARA GUTSCHE



Figure 83 Eve Lafontaine, *Clara Gutsche*, Université Concordia, Montréal, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Clara Gutsche est née en 1949 à Saint-Louis, au Missouri. Elle étudie d'abord à Oberlin College, aux États-Unis (1967-1969), puis quitte le pays pour s'installer à Montréal avec son conjoint David Miller, en 1970. C'est à Montréal qu'elle apprendra la photographie de façon autodidacte, ainsi qu'à travers les conseils de David Miller et de Nicholas Deichmann, avec qui elle formera le collectif Photo-Cell. Elle a également complété une maîtrise en photographie (arts visuels) à l'Université Concordia (1986).

Clara Gutsche a été professeure de photographie au Centre Saidye Bronfman (1974-1978), au collège Dawson (1978-1980), ainsi qu'à l'Université d'Ottawa (1979-1980). Elle enseigne au Collège Champlain de St-Lambert depuis 1980, ainsi qu'à l'Université Concordia depuis 1985. Elle a également été membre de jury pour plusieurs institutions et expositions prestigieuses, et critique d'art pour des périodiques tels que *Photo Communiqué*, *Vanguard* et *C Magazine*. Elle est également l'une des membres fondatrices de la galerie Powerhouse. Parmi ses nombreux projets photographiques, on retrouve la série *Milton Park* (1970-1973) (Figure 71), *Six Sisters / Les six sœurs* (1974-1976) (Figure 73), *Inner Landscapes / Les paysages vitrés* (1976-1980) (Figure 72), *Parkscapes / Les paysages domestiques* (1982-1984), *Sarah* (1982-1989) (Figure 74), et sa série *Convents / Les couvents* (1991-2009). Plus récemment, elle a réalisé la série *Windows II / Les vitrines II* (2002-2008) et *Siblings* (2008-2014), s'intéressant à la réalisation de portraits, ainsi qu'aux intérieurs architecturaux et aux paysages urbains.

Site web de la photographe

<https://claragutsche.com/>

Dossier VOX

<http://www.centrevox.ca/fd/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=fr&page=1&pageaff=0&debug=1&artistes=54&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&textes=0>

Dossiers Artex

410 – Gutsche, Clara

390 – Oculus (Montréal, Qc)

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_av-artist_detail_adv.app?rID=6856&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=gutsche%2C+clara&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=ARF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER OR EQUAL&flcp2=LESS OR EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND&tcon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM ASC&ps=50

Curriculum vitæ

Curriculum vitæ récent disponible en ligne au :
[https://claragutsche.files.wordpress.com/2014/06/cv_claragutsche_website.p
df](https://claragutsche.files.wordpress.com/2014/06/cv_claragutsche_website.pdf)

APPENDICE I
JENNIFER HARPER



Figure 84 Brian Merrett, *Portrait of Jennifer Harper with a Glass Plate Negative of Alexandria, Ont. Studio Photographer, Duncan Donovan, 1977.* (ref. 77-009) © Archives privées de Brian Merrett

Biographie

Jennifer Harper est née à Toronto en 1946. Après avoir effectué un baccalauréat en littérature anglaise à l'Université McGill (1964-1967), ainsi que des études en photographie à la Guildford School of Art en Angleterre (1967-1969), elle amorce une carrière en tant que photographe commerciale, et réalise des reproductions d'œuvres d'art pour différentes publications et catalogues d'exposition à Montréal. C'est en 1968 qu'elle rencontre son mari, le photographe Brian Merrett, avec qui elle travaillera commercialement jusqu'en 1990. Ensemble, ils photographieront des œuvres de collections privées pour différents clients à Montréal, ainsi que les collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario ainsi que pour la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, leurs images étant par la suite publiées dans différents catalogues d'exposition. Ils collaboreront également à titre de photographes aux ouvrages et aux projets de recherche du père de la photographe, l'historien de l'art John Russell Harper.

Jennifer Harper fut également très active au sein du groupe *La femme et son nom* du Centre des femmes du YWCA, qui, vers 1974, militait pour le droit des femmes de conserver légalement leur nom de famille initial suite au mariage, donnant lieu à la loi provinciale 98 sur la famille et le mariage²³³. En 1974, elle participe à la restauration d'une collection de négatifs sur plaques de verre du photographe ontarien Duncan Donovan, qui firent l'objet d'un livre intitulé *City Work at Country Prices : The Portrait Photographs of Duncan Donovan* (Harper et Donovan, 1977). Durant les années 1980, elle a

²³³ Voir à cet effet *Loi – Famille (SU) – Mariage – Montréal*, 1981.

également enseigné la photographie au Centre Saidye Bronfman, ainsi qu'au Collège régional Champlain, à Saint-Lambert. Elle est décédée en 1997.

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_bas-artist_detail_bas.app?rID=28159&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=harper%2C+jennifer&ps=50&sort=AM_ASC

Publications et articles en lien avec la photographe

Charney, M. (conception de l'exposition et rédaction du catalogue) et Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). (1972). *Montréal, plus ou moins / Montreal, Plus or Minus*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Harper, J. et Donovan, D. (1977). *City Work at Country Prices : The Portrait Photographs of Duncan Donovan*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Oxford University Press.

Loi – Famille (SU) – Mariage – Montréal. (1981). [Émission télévisée, Vidéocassette]. Nouvelles. Montréal : Radio-Canada.

OVO photo. (1974). Montréal, [n. é.], (15), 8.

OVO photo. (1975). Montréal, [n. é.], (19).

Sabbath, L. (1986, 25 janvier). Music, Art, Literature Team Up in Homage to Proust ; Writer's Life and Times in Multidisciplinary Program. *The Gazette*, section D – Entertainment, p. 11.

White, M. (1972, 3 mai). Pictures Express Concern for City. *The Gazette*, 20.
Récupéré de
<https://news.google.com/newspapers?id=uoluAAAAIBAJ&sjid=O6EFAAAAIBAJ&hl=fr&pg=5605%2C8154482>

Curriculum vitae

Source : Archives privées de Toby Harper-Merrett, 2016²³⁴

Jennifer Harper

Montréal, PQ

Née le 14 juin 1946 à Toronto, Ontario.

Langues parlées : anglais, français

ÉTUDES

- | | |
|-----------|---|
| 1990... | Université McGill, Montréal
Cours de traduction |
| 1967-1969 | Guildford School of Art, Angleterre
Études en photographie |
| 1964-1967 | Université McGill, Montréal
Baccalauréat : Honours English |
| 1959-1964 | Glebe Collegiate Institute, Ottawa
Diplôme d'école secondaire : Grade 13 |

²³⁴ Ce curriculum vitae est le résultat d'une combinaison de trois curriculums vitae de la photographe, rédigés en français ([s. d.]) et en anglais [ca. 1989-1990]. Afin de respecter au maximum le format de présentation de ces derniers, j'ai conservé la langue de rédaction de chacun lors de leur mise en commun.

FONCTION PUBLIQUE DU QUÉBEC

- 1990... Ministère du Tourisme
Préposée aux renseignements, téléphonie
- traduction de documents internes

EXPÉRIENCE DANS L'ENSEIGNEMENT

- 1988... Institut des Banquiers Canadiens, Montréal
Professeure de Writing Skills
- correction des cours de techniques de l'écriture et de grammaire anglaise
- développement et révision de cours par correspondance
- consultation téléphonique avec étudiants adultes au Canada et aux Caraïbes
- 1980... Champlain Regional College, Saint-Lambert
Professeur de photographie
- conception et enseignement de cours aux adolescents et adultes
- 1989 Multi-Langues Saykaly, Montréal
Professeur d'anglais langue seconde et de l'écriture

This teaching has been primarily to adults and has involved course development and revision as well as actual instruction.
- 1979-1980 Centre Saidye Bronfman, Montréal
Professeur de photographie

CORRECTION DE TEXTES

- 1988-1990 Meridian Press, Montréal
- corrections et révisions de traductions vers l'anglais

EXPÉRIENCE EN PHOTOGRAPHIE

- 1972-1990 Brian Merrett & Jennifer Harper Inc.
- photographie d'œuvres d'art et d'architecture

- 1972-1986 Office National du Film, Galerie Optica, etc.
- expositions photographiques
- 1970-1972 Centre for Instructional Technology, Université Concordia (Sir
Georges Williams University)
Photographe

PUBLICATIONS – PHOTOS ET TEXTE

- 1980-1981 Canadian Geographic Magazine : reportages
- 1981 : « Montreal's Dow Planetarium »
- 1980 : « The Polyglot World of Montreal's Main »
- 1977 Oxford University Press, Toronto et Addison House, États-Unis
City Work at Country Prices: The Portraits of Duncan Donovan
- 1974 « City Work at Country Prices – The Portraits of Duncan
Donovan »
ArtsCanada, An Inquiry into the Aesthetics of Photography

PUBLICATIONS – PHOTOS

- 1973-[1980] Various National Gallery of Canada publications, including
« Twenty-Five African Sculptures »
- 1980 Artcraft Magazine
- 1980 Reader's Digest
- 1979 « Krieghoff », U of T Press
- 1978 « Windows », « Doors », Macmillan of Canada
- 1976-1979 McGill News
- 1972-1974 Industrial Relations Centre Review, McGill
- 1974 « A People's Art », U of T Press
- 1973, 74,
77, 80 Montreal Calendar

- 1973 Antiques
- 1972-1973 Time Canada
- 1973 « Cornelius Krieghoff », Éditions La Frégate
- 1973 Impressions – « Photographie Québécoise »
- 1972 Geographical Magazine
- 1971 « Paul Kane's Frontier », U of T Press

EXPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES

- 1981 « Sights of History », National Film Board, Ottawa
- 1981 « Flore », Galerie Optica, Montréal
- 1978 ICP, New York
- 1977 Photo Caravan 77, Montreal
- 1977 The Grange, Art Gallery of Ontario, Toronto
- 1976 Trois Rivières and Bowmanville Gallery of Photography
- 1975 « The Portrait Studio of Duncan Donovan », Galerie Optica,
Montreal
- This show is of turn-of-the century portraits printed from the
 original plates. The work was funded by a Canada Council
 Project Cost Grant.
- 1973 « From an Icicle I Made Winter », National Film Board, Ottawa
- 1972 « Photographs of Women by Women », Baldwin St Gallery,
Toronto
- 1972 Joint show with Brian Merrett, Perception Gallery, Montreal
- 1972 « Photography 25 », National Film Board, Ottawa

TRAVAIL COMMUNAUTAIRE

1983-1988 Dunrae Gardens School Committee, Ville Mont-Royal
Présidente (Chairman 1984-1988)

Responsibilities of a school committee chairman include public speaking, research and clarification of issues, memo and letter writing, and liaison between parents and school administration/commissioner.

1977-1983 Y des Femmes, Montréal
Conseil d'administration (Vice-présidente 81-83)

During my time with the YW I held a variety of committee positions, all requiring organizational, public speaking and writing skills. This work included liaison with the Day Care, Comité la femme et son Nom, Recording Secretary and NAC Conference delegate.

APPENDICE J

JUDITH LERMER CRAWLEY

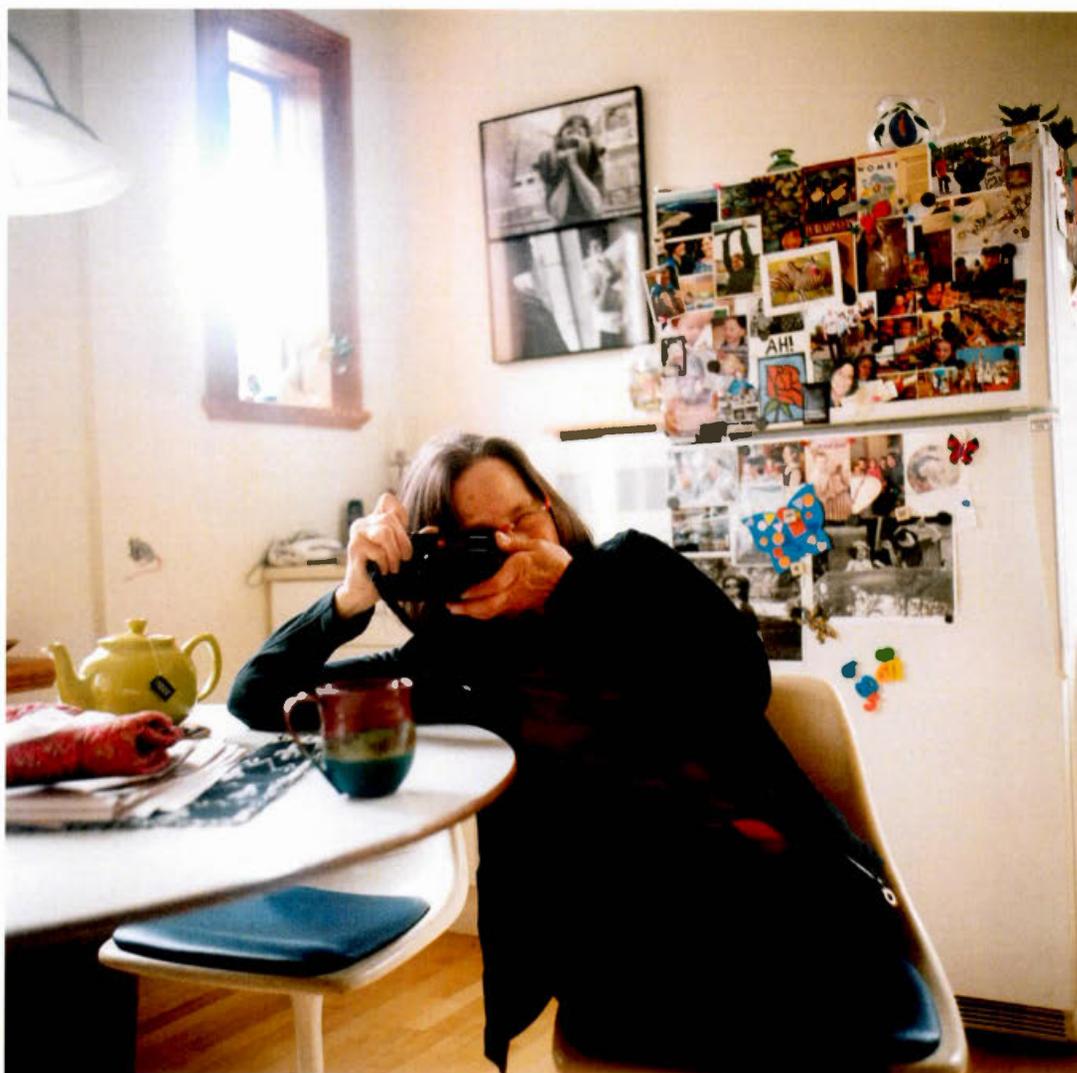


Figure 85 Eve Lafontaine, *Judith Lermer Crawley à son domicile, Montréal, 2015*, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Judith Lermer Crawley est née en 1945, de parents juifs polonais, et a grandi à Montréal (Crawley, 2006; 2015). Elle est titulaire d'un baccalauréat et d'une maîtrise en littérature anglaise à l'Université Sir-George-Williams (Concordia) (1966) et à l'Université de Toronto (1967). D'abord enseignante de littérature au Collège Loyola (1967-1970), c'est lors d'un voyage à San Francisco à l'été 1968 qu'elle s'intéresse plus activement à la photographie, où elle apprend, par essais et erreurs, dans une chambre noire communautaire (aujourd'hui le *Harvey Milk Photo Center*), les rudiments de la photographie argentique. C'est également à travers les conseils d'am.e.s artistes qu'elle développe son œil pour la composition de ses images.

De retour de voyage, elle continue sa pratique photographique parallèlement à son enseignement. En 1970, suite à la création du Cégep Vanier, elle propose un cours combinant littérature et photographie. Elle y enseignera la photographie jusqu'en 2004. Très sensibilisée aux enjeux liant les rapports entre femmes et photographie, ses cours traitaient de la place des femmes artistes dans l'histoire, ainsi que du rapport des femmes à la représentation et à l'image publicitaire. La photographe s'est également engagée au sein du collectif des Presses de la santé de Montréal en tant que coordinatrice photographique (1981-2001), ainsi que du *Women's Caucus* de la *Society for Photographic Education*, basé aux États-Unis, qui cherchait à donner plus d'espace aux femmes au sein de l'organisation. Elle a de plus fait partie du comité de sélection de la galerie Dazibao, de 1983 à 1988.

Puisqu'une grande partie de ses photographies sont prises à l'intérieur, en basse lumière, celle-ci travaille depuis la fin des années 1970 avec un

appareil photographique sans miroir, un Leica, doté d'un unique objectif grand-angulaire parfaitement adapté à ce type de prises de vue, et qui lui permet de transporter son appareil plus aisément en tout temps. La photographe poursuit aujourd'hui très activement ses projets photographiques, qui s'ancrent toujours dans sa vie quotidienne :

I continue to make images amongst family and friends, whatever draws me, digging into relationships and connections, the texture of life. My work benefits from the perspective of time as I move beyond my late-60s (Lermer Crawley, 2015a)²³⁵.

Parmi ses plus récents projets et expositions, on retrouve le *Women's Daybook Series* (2006), *About Auschwitz* (2002-2003) et *La cinquantaine / The 50s* (1997).

Site web de la photographe

<http://www.judithcrawley.ca/>

Dossier Artexte

410 – Crawley, Judith

²³⁵ « *My current work shifted now to color from black and white, [and] challenges the limiting, narrow stereotypes which persist, if not increase in our middle and senior years (Lermer Crawley, 2015a) ».*

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_av-artist_detail_adv.app?rID=20589&fID=2&lang=fr&qlang=fr&plD=1&an=crawley%2C+judith&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=ARRF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER OR EQUAL&flcp2=LESS OR EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND&tcon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM_ASC&ps=50

Curriculum vitæ

Curriculum vitæ récent disponible en ligne au :
<http://www.judithcrawley.ca/cv/>

APPENDICE K

CHARLOTTE ROSSHANDLER

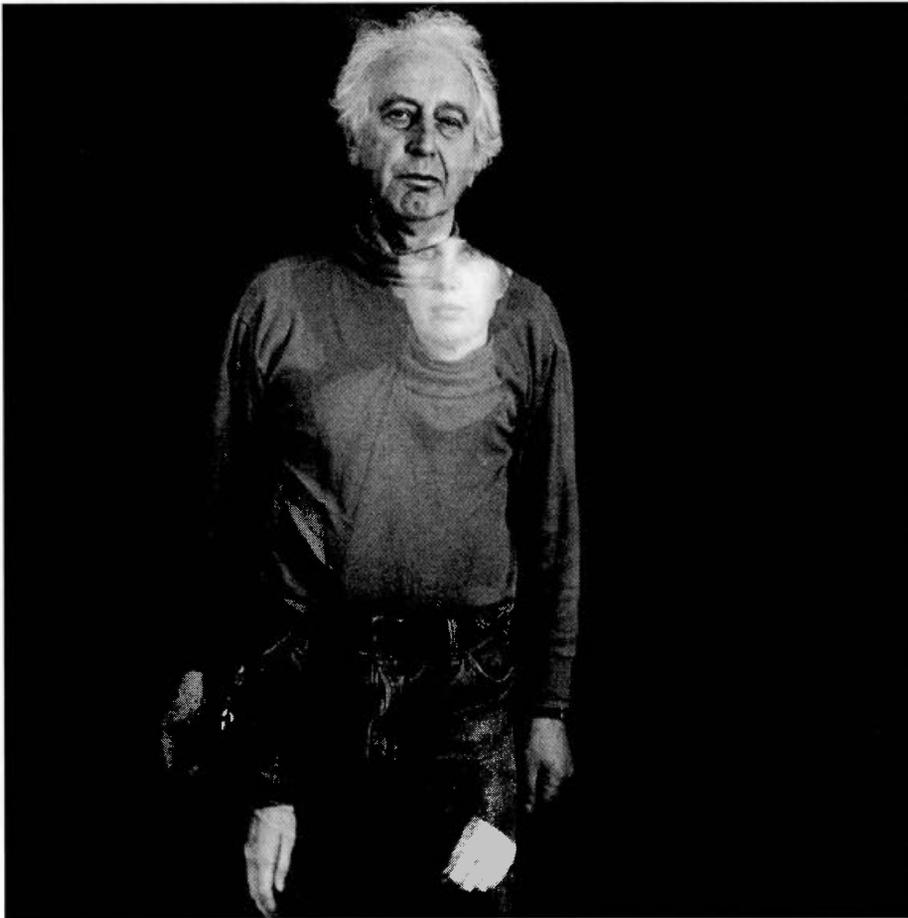


Figure 86 Charlotte Rosshandler, *Leo & Charlotte*, 1987 © Chagnon, [1994]

Biographie

Charlotte (Hooper) Rosshandler est née en 1943 à La Nouvelle-Orléans, aux États-Unis. En 1967, elle devient directrice de la galerie d'art contemporain *Gallery 331*, dans le French Quarter, à La Nouvelle-Orléans (Rosshandler, 2000). C'est durant cette période qu'elle développe plus particulièrement son intérêt pour l'art et la culture. Elle y rencontre son mari, Léo Rosshandler, l'un des artistes de la galerie. En 1969, elle déménage à Montréal, et entame sa carrière de photographe. C'est à travers des cours de photographie donnés au Musée des beaux-arts de Montréal qu'elle apprend les rudiments de la photographie, ainsi qu'en observant les photographes du musée durant leurs contrats de reproduction d'œuvres d'art.

Rosshandler photographiera d'abord des peintures et des sculptures, avant de s'intéresser plus particulièrement à la réalisation de portraits d'artistes et à leur environnement de travail et de création. À partir du début des années 1970 et toute sa vie, elle photographiera plus de 600 artistes, accompagné.e.s de leurs œuvres au sein de leurs ateliers et espaces de travail, pour le compte de différents musées, galeries et artistes (Figures 6, 33-35). Son mari Léo Rosshandler et elle voyageront à travers le Canada et les États-Unis afin de photographier artistes, œuvres d'art, artefacts, mais aussi collections privées, qui seront publiées au sein de livres, de magazines et de catalogues d'exposition variés.

En mars 1977, elle réalisera, pour une durée de trois semaines, un projet photographique en Chine, en tant que membre d'un groupe parrainé par la Conférence Canadienne des Arts (« Expositions », 1977-1978, p. 77-78). Au

cours de ses voyages en Europe et en Asie, elle réalisera également de nombreux journaux photographiques personnels. À partir de 1987, la photographe s'intéressera à des temps prolongés de pose, et développera un travail en surimpression au sein de son atelier, donnant lieu à la série intitulée *Aurora's Auras*. Charlotte Rosshandler a eu une exposition rétrospective de son travail en 1993, intitulée *Questions & Portraits, Vingt ans de photographie* (Rosshandler et al., 1993).

Dossier Artexte

410 – Rosshandler, Charlotte

390 - Oculus (Montréal, Qc)

Fiche du réseau canadien d'information sur le patrimoine

https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_av-artist_detail_adv.app?rID=14171&fID=2&lang=fr&qlang=fr&plD=1&an=rosshandler%2C+charlotte&sf1=BP&con1=AND&sf2=DP&con2=AND&mcon=AND&msf=ARRF&dsf=BDATE&dcp=EQUALS&flcon=AND&flcp1=GREATER_OR_EQUAL&flcp2=LESS_OR_EQUAL&dcon=AND&scon=AND&acon=AND&ccon=AND&tcon=AND&fcon=AND&ncp=EQUALS&sort=AM_ASC&ps=50

Curriculum vitæ (1)

Source : Archives privées de Charlotte Rosshandler, 2016

Charlotte Hooper Rosshandler,

Photographe

NAISSANCE

27 février 1943

EXPOSITIONS SOLO

- 2000 GALERIE QVADRIGE, Nice, France *Identities*
- 1995 THE JUSTINA M. BARNICKE GALLERY, Hart House, University of Toronto, Ont. *Time Exposure: Portraits*
- 1993 CENTRE SAIDYE BRONFMAN, Montréal, Qc
Questions & Portraits : Vingt ans de photographie (pour célébrer: *Le mois de la photo*)
- 1990 GOETHE-INSTITUT, Montréal, Qc *Maggie and Honey*
- 1991 THE GALLERY, University of Vermont, Burlington
Maggie and Honey
- 1986 GALERIE MICHEL TÉTREAULT ART CONTEMPORAIN, Montréal, Qc
Portraits d'Artistes
- 1984 THE BISHOPS CHAMPLAIN ART GALLERY, Lennoxville, Qc
China77
- 1980 WEYBURN ART CENTRE, Sask. *China77*
CENTENNIAL MUSEUM, Kittingmat, B.C. *China77*
- 1979 THE CONTEMPORARY ART CENTER, New Orleans (Louisiane)
China77
MUSÉE HISTORIQUE DE VAUDREUIL, Qc *China77*
MOOSE JAW ART MUSEUM, Sask. *China77*
ESTEVAN NATIONAL EXHIBITION CENTRE, Sask. *China77*
- 1978 DUNLAP ART GALLERY, Regina *China77*
GLEN ELM BRANCH LIBRARY - ART GALLERY *China77*
ART GALLERY OF VICTORIA, Victoria, C.-B. *China77*
L'HÔTEL DE VILLE D'OTTAWA, L'Association d'amitié Canada-Chine *China77*
GALERIE MÉDIA, Montréal, Qc *China77*
- 1978 BAU-XI GALLERY, Toronto, Ont *China77*
- 1977 GALERIE MIRA GODARD, Montréal, Qc *China77*
LE MUSÉE D'ART DE JOLIETTE, Qc dir: Jacques Toupin *China77*
GALERIE MÉDIA, Montréal *China77*

EXPOSITIONS DE GROUPE

- 2002 ARTS SUTTON, Sutton, (Qc)
- 2001 LEONARD AND BINA ELLEN ART GALLERY, Concordia University,
Montreal (Qc)
Defining the Portrait
- 2000 GRANBY
Gaia
- 2000 MAISON BRÜCKE, CENTRE CULTUREL DE COWANSVILLE (Qc)
Gaia
- 1999 FIREHOUSE CENTER FOR THE VISUAL ARTS, Burlington,
Vermont Portraits: What You Look Like
- 1995 LA MAISON DE LA CULTURE FRONTENAC, Montréal
Acte photographique, Déclics entre art et société
- 1989 HOCHSCHULE DER KÜNSTE (ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE
BERLIN)
Berlin/Montréal : Portraits d'Artistes
- 1889 CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, Montréal (Qc)
Regards sur la Chine - 1949, 1979, 1989 - Tata, Rosshandler,
Wang
- 1988 GALERIE POWERHOUSE, Montréal (Qc)
Oculus
- 1988 MUSÉE DE LA CIVILISATION, exposition itinérante (2 ans)
VivreLongtemps
- 1986 L'ESPACE OVO, Montréal (Qc)
L'Effet Visuel (Wall photos: Josette Trepanier)
- 1986 GALERIE ARCHIBALD INC., Montréal (Qc)
Six Photographes Contemporains (Aurora's Auras)
GALERIE POWERHOUSE, Montréal (Qc)
Les femmes du Québec des années 80 : Un Portrait (Lotte Brott,
etc.)
- GALERIE JOHN A. SCHWEITZER, Montréal
L'Art Contre Le Sida (Renée Van Halm:portrait)
GALERIE POWERHOUSE, Montréal, (Qc)
Transitions : Photographies par des Membres D'Oculus (Trepanier's
Wall)
- 1985 MUSÉE CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE
(exposition circule en Europe et au Canada - A.Vaillancourt,
R.Roussil, C.Tousignant)
Carte de Visite
- 1982 GALERIE GRAFF, Montréal (Qc) Portraits d'Artistes
1981 MAGAZINE OVO, exposition itinérante, Montréal, Qc, Portraits

- 1978 MINISTÈRE DE LA MAIN-D'ŒUVRE DU CANADA exposition jury,
itinérante
Burlington, Ontario (etc) Canada at Work
- 1976 MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, curator: Gilles
Dempsey
(exposition itinérante au Canada) Contact

RÉALISATIONS

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

- Réalisation de photos d'artistes; photos d'œuvres pour des publications de presse; catalogues; invitations; productions audio-visuelles d'expositions du Musée

1988	<i>Jean McEwen</i>
1987	<i>Betty Goodwin</i>
1977	<i>Ernest Gendron</i>
1976	<i>Forum 76</i>
1975	<i>Quebec, TV & Co., Ernest Gendron</i>
1974	<i>Rita Letendre: Vibrations colorées</i>
1973	<i>Cultures du soleil et de la neige</i>
1972	<i>Les chroniques du Québec d'Arthur Villeneuve</i>
1972	<i>Man Eaters and Pretty Ladies</i>

Réalisation d'installations photographiques (de grandes dimensions) à l'appui d'expositions du Musée des beaux-arts de Montréal :

Musée des beaux-arts du Montréal

- | | |
|------|---|
| 1976 | <i>Forum76</i> |
| 1975 | <i>Ernest Gendron</i> |
| 1973 | <i>Cultures de soleil et de la neige</i> |
| 1973 | <i>Arthur Villeneuve, Quebec Chronicles</i> |
| 1972 | <i>Mangeurs d'hommes et jolies dames</i> |
| 1970 | <i>Denis Juneau</i> |

ROBERT McLAUGHLIN GALLERY, OSHAWA, ONT

- Réalisation de photos pour catalogues, invitations et audiovisuels

1977	<i>Ernest Gendron</i>
1978	<i>Gordon Rayner</i>
1976	<i>Louis de Niverville</i>

GALERIE LAVALIN

- Réalisation de photos d'artistes et de photos d'œuvres pour des publications à l'appui d'expositions de la galerie (expositions locales ou itinérantes) de 1978 à 1988
 - 1990 *Edmund Alleyn*
 - 1990 *Robert Roussel*
 - 1989 *Berlin/Montréal*
 - 1989 *Kompakt*
 - 1985 *Innovascotia*
 - 1984 *Expron*
 - 1982 *Prints and Plates*
 - 1981 *Terre et trame*
 - 1980 *Art d'après nature*
 - 1979 *Vivre en ville*
 - 1978 *Avec ou sans couleur*

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

- Réalisation d'une installation photographique (de grande dimension) à l'appui d'une exposition du Musée
 - 1979 *Denis Juneau*

CATALOGUES SIGNIFICATIFS

- Réalisation de photos d'artistes et de photos d'œuvres pour des publications
 - 2000 *Horacio Sapare, Budapest*
 - 1998 *Refus Glabal, un dossier, Montréal (Marcel Barbeau, Le regard en fugue)*
 - 1995 *Rita Cohen, Montréal*
 - 1991 *Louis-Pierre Bougie: Morsures, Montréal*
 - 1990 *Les Femmeuses, Montréal*
 - 1989 *Regards sur la Chine : Tata - Rosshandler - Wang*
 - 1985 *Présences de jeunes artistes : Questions de Culture. Qc*
 - 1978 *Louis de Niverville: Retrospective, Ontario*

AUTRES RÉALISATIONS

DIVERS

- Carte Postale : published by Musée Canadien de la photographie contemporaine
 - 1985 *portrait: Claude Tousignant, 1976*

- Couvertures de livres, pochettes de disques, affiches, cartons d'invitation, catalogues et photos fréquemment publiées pour :
VIE DES ARTS, SATURDAY NIGHT, PERSPECTIVES, CAHIER, TIME ('72), MONTRÉAL GAZETTE, MONTREAL STAR, LA PRESSE, LE DEVOIR, ARTSCANADA, SATURDAY NIGHT, THE ART POST, CANADIAN FORUM, ARTS ATLANTIC, BRANCHING OUT, ST-LOUIS SUD, YWCA, GALERIE LIPPEL:ART PRIMITIF, DIVERS MAISON AUCAN, DIVERS GALERIES D'ART et DIVERS MUSÉES
- Des catalogues pour :
Miss Edgar's and Miss Cramp's School Inc., Mtl.
Cherokee, Country Day Camp, Qc
David Sorensen, artiste
Richard Roblin, artiste
- Photos publiées dans l'agenda *OVO*
 1983, 1984, 1986
- Portfolio publié dans le magazine : *OVO*
Le portfolio japonais
Le portfolio mexique
- Portefolio photo publiée par : MUSÉE DE LA CIVILISATION:
Vivre Longtemps
- Portefolio photo publiées dans la *REVUE CV*
 1994
- Film ONF: 1998 director, Shui-Bo Wang
Sunrise Over Tiananmen Square

LIVRES

- 1995 *Montreal au XXe Siecle: Regards de Photographes*, (portrait: Ernest Gendron)
- 1995 *Montreal au XXe Siecle: Regards de Photographes*, (portrait: Ernest Gendron)
- 1988 *Femmeros: Madeleine Gagnon & Lucie Laporte*
- 1988 *Paroles de L'Art* Dossiers Documents, par Norman Biron
- 1988 *Tanobe*, Miyuki Tanabe (portraits & paintings)
- 1976 *Quebec je t'aime* : Miyuki Tanobe
- 1980 *Les Femmes du Québec dans les années 80 : Un Portrait*, (groupe)
- 1979 *Nations Autochtones en Amérique du Nord*, par N'Tsuk et robert Vachon
- 1978 *There Is A Voice*, A collection Poetry and Photography by Montreal Women (Photos d'Peru et Japon)
- 1975 *People From Our Side*, Peter Pitseolak, Innuït (recovery of ancient negatives)

1975 Le Bouddha et les deux Bouddhismes, par Jacques Langlais
(photos du Japon)

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

- Expositions itinérantes
 - 1978 *Louise de Niverville*, audiovisuel, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ont
 - 1978 *Gordon Rayner*, audio-visual Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (Ont.)
 - 1980 *Ernest Gendron*, audiovisuel Musée de Joliette
 - 1977 *China77*, Dunlop Art Gallery, Regina Public (Sask.)
 - 1977 *China77*, Conférence au pavillon de la chine
 - 1973 *Arthur Villeneuve*, Musée des Beaux Art de Montréal

PRIX DE MÉRITE

- Société des graphistes du Canada
 - 1980's Catalogue *Arthur Villeneuve*
 - Catalogue *Prints & Plates*
 - Catalogue *Expron*
- Art Direction Magazine
 - 1980's Catalogue pour Lavalin Inc.
 - Art Exhibition Catalogue*

BOURSES

- Bourse du Conseil des Arts du Canada, 1977
production: exposition China77

COLLECTIONS PUBLIQUES

- Les Archives nationales du Canada, Ottawa, Ont
Portraits divers (9)
- L'Office national du film
Portraits divers
- La Galerie d'Art Concordia, Université Concordia, Montréal, Qc
Portrait
- Musée canadien de la photographie contemporaine
Portraits divers

(Aussi de nombreuses collections privées)

Études avec Gabor Szilasi, 1973
 Études avec John Max, 1974, 1975

Update _____

Since 2003, Charlotte Rosshandler has been living in Vermont and participated in the following Group shows :

2005

Arvin A. Brown Library ; Richford, Vermont	May
Montgomery Public Library, Montgomery, Vermont	July
Agur Galerie; Sutton, Quebec	July
Montgomery Historical Society Annual Exhibit	August

2006

DLAC (David Ludmer Art Contemporain)	May
Montgomery Organics Art Gallery	July
Montgomery Historical Society Annual Exhibit	August
Northern Border Artists ; Richford, Vermont	November

APPENDICE L
LOUISE TURNER



Figure 87 George Legrady, *Louise Turner Inside A Tipi*, 1973 © Legrady, [s. d.]a

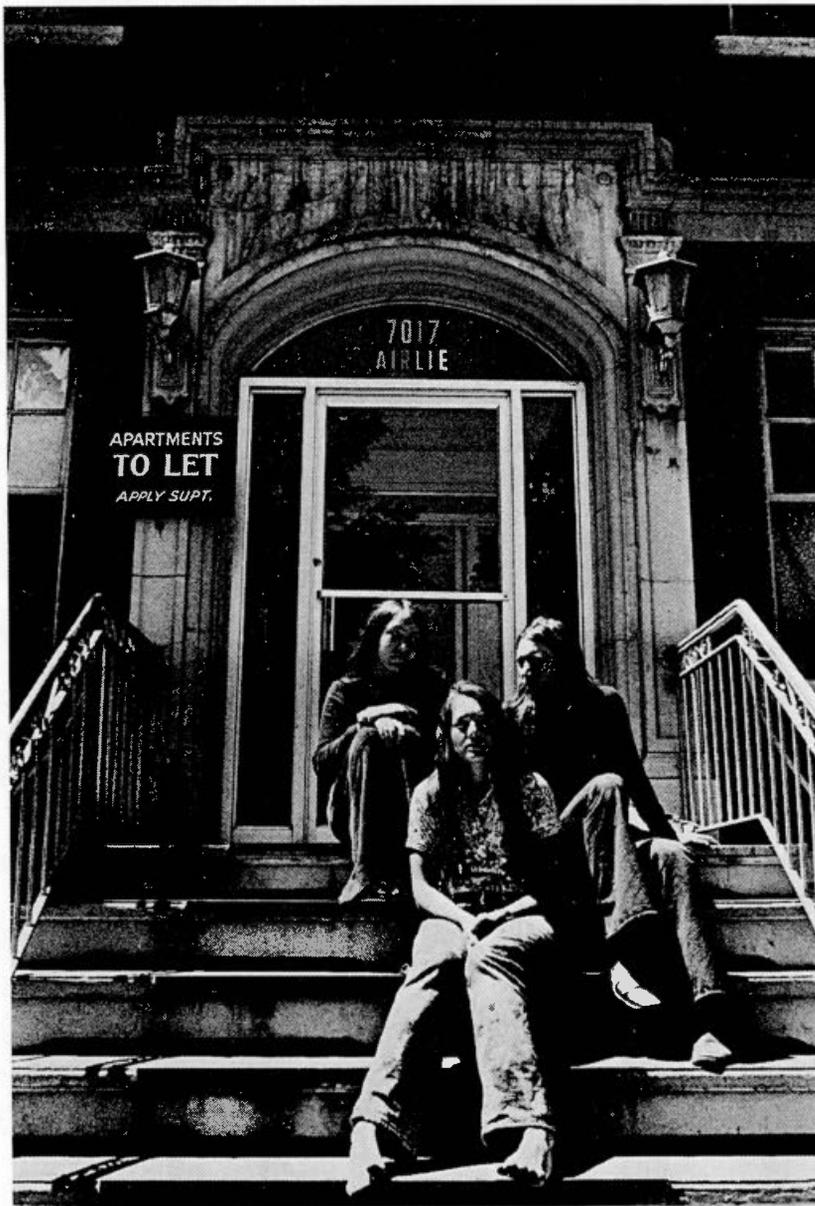


Figure 88 Jerri Zbiral, *Jerri Zbiral, Louise Turner & David Evans*, [s. d.] © Archives privées de Jerri Zbiral

Biographie

Louise (Wheeler²³⁶) Turner est née à Montréal en 1950 (Dessureault, Hanna et Langford, 1984, p. 175). Elle a amorcé sa pratique photographique vers 1968 (*OVO photo*, 1974, p. 74), et a étudié la photographie au département des *Communications Arts* du Collège Loyola [ca. 1971] avec John Max, où elle faisait partie de la même cohorte que Jerri Zbiral. Elle fut également directrice du *Art Workshop* du Collège Loyola [ca. 1974-1988] (Gagnon, 1973; 1974 et Lo-Dico, 1988, p. 3). Son travail a été exposé à la bibliothèque Vanier du Collège Loyola ([s. d.]), à l'exposition *Photographie canadienne contemporaine de la collection de l'Office national du film du Canada* (ONF, 1984), *The Female Eye/Coup d'œil féminin* (ONF, 1975), *Artfemme'75 : Une exposition d'œuvres de femmes artistes* (Centre Saidye Bronfman; MACM; Powerhouse, 1975), *Exposure* (Art Gallery of Ontario, 1975), *Definitions* (Galerie de l'Image de l'Office national du film, [s. d.]), et *Photographie et Cinéma* (Bibliothèque nationale du Québec, 1973). On retrouve également son travail au sein de différentes publications telles qu'*Image Nation*, le magazine *OVO*, la publication *North / Nord* et le recueil *There Is A Voice : A Collection of English Poetry and Photography by Montreal Women* (Wachtel, 1978).

²³⁶ Le nom complet de la photographe se retrouve dans un rapport que celle-ci a réalisé pour le *Art Workshop*, le 27 novembre 1973 (Turner, 1973). Il s'agissait également du nom que la photographe employait lorsque celle-ci étudiait à Loyola, au début des années 1970 (Zbiral, 2016).

Publications et articles en lien avec la photographie

Art Gallery of Ontario (AGO). (1975). *Exposure : Canadian Contemporary Photographers / Exposure : photographes canadiens contemporains*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Art Gallery of Ontario.

Dessureault, P., Hanna, M., Langford, M. et Office national du film du Canada, Service de la photographie. (1984). *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*. [Catalogue d'exposition]. Edmonton : Hurtig.

« Expositions ». (1973). *OVO*, 14, 5.

Gabeline, D. (1974, 2 novembre). Women Behind the Lens. *The Gazette*, p. 54.

Legrady, G. [s. d.]a Dans James Bay Ethnographic Resource, Digital Collections of James Bay Photographic, *Archives About the Project*. Récupéré de <http://tango.mat.ucsb.edu/jamesbay/about>

Monk, L. et Office national du film du Canada. (1975). *The Female Eye / Coup d'oeil féminin*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Clarke, Irwin.

Monk, L., Gareau-des-Bois, L. et Waddington, M. (1975). *Photographie 1975 : l'Office national du film du Canada célèbre l'Année internationale de la Femme*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : The Division.

OVO photo. (1974). Édition française. Montréal, [n. é.], (17-18), 52-53, 74.

Saint-Martin, F. et Gail, L. (1975). *Artfemme '75 : Une exposition d'œuvres de femmes artistes / Artfemme '75 : An Exhibition of Women's Art*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Centre Saidye Bronfman.

The Link. (1988). (32), 3.

Turner, L. W. (1973). *For Information*. [Montréal] : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

Turner, L. [1973]. *Workshop et al.* [Montréal] : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

- Turner, L. (1976). The James Bay Indians. *North/Nord*, 23(2), 14-19.
- Wachtel, W. (1978). *There Is A Voice : A Collection of English Poetry and Photography by Montreal Women*. [New York, NY] : Angle Lightning Press.

APPENDICE M

JERRI ZBIRAL



Figure 89 Eve Lafontaine, *Jerri Zbiral en visite à Montréal, Université du Québec à Montréal*, 2016, photographie argentique couleur © Eve Lafontaine

Biographie

Jerri Zbiral (Jaroslava Irena Zbiralová) est née à Prague, dans l'ex-Tchécoslovaquie en 1948. Elle réside à Montréal à partir de 1954 (NCSML, 2016), et complète, de 1969 à 1971, un baccalauréat en psychologie au Collège Loyola. C'est à travers son implication au sein d'un club de photographie à Loyola qu'elle développe son intérêt pour le médium²³⁷, ainsi que par son engagement à titre d'éditrice pour l'album des finissant.e.s du collège, au sein duquel elle publie le travail de plusieurs étudiant.e.s en photographie de John Max, dont David Evans et Louise Turner. Elle suit par la suite, pour une durée d'un an, le cours de photographie du département des *Communication Arts* donné par John Max, avec qui elle se liera d'amitié.

En 1971, la photographe quitte Montréal sous les conseils de Charles Gagnon et de John Max pour compléter une maîtrise en photographie au sein du programme d'arts visuels de Rochester (*Visual Studies Workshop*, 1974), où enseignaient entre autres Robert Frank et Nathan Lyons. Durant sa maîtrise, elle réalise notamment un projet documentaire dans différents abattoirs québécois et américains (Figure 75). Elle déménage par la suite à Chicago, où elle devient directrice du *Cam Photo Workshop*. Très active sur la scène photographique, elle y établira plusieurs programmes liés à la photographie, parmi lesquels le *Inner-City Photo Workshop* et le *Public Art Workshop Photography Center*, et travaillera à titre d'administratrice, de professeure et de directrice d'un programme photographique spécialisé pour les malentendant.e.s. Elle s'impliquera également au sein de la *Society for*

²³⁷ « I started to discover photography as art. Photography seemed perfect, between the art and the science (Zbiral, 2016) ».

Photographic Education. Depuis 1976, elle dirige avec son mari Alan Teller *The Collected Image*, une firme dédiée à collecter et à promouvoir la photographie américaine et européenne. Elle a également réalisé trois films, intitulés *Following the Box* (2015), *Never Turning Back* (2008), et *In the Shadow of Memory* (1999). Au Québec, son travail a été exposé aux Galeries de photographie du Centaur (Optica, 1972), à la Cinémathèque Québécoise (1973 et 1974), au *Art Workshop* (1975), ainsi qu'au sein de la revue *OVO* (1974).

Sites web de la photographe

<http://thecollectedimage.com/>

<http://shadowofmemory.com/>

<http://neverturningback.net/>

<https://alanteller.wordpress.com/>

Curriculum vitæ

Source : Archives privées de Jerri Zbiral, 2016

JERRI ZBIRAL
 jerri@thecollectedimage.com

PERSONAL INFORMATION

Born: Prague, Czechoslovakia.
 Citizenship: American, Canadian, Czech
 Languages Spoken: Czech, English, French
 Married, two children

EDUCATION

1974 Visual Studies Workshop, Rochester, NY. MFA, Photography
 1971 Loyola College, Montreal, Quebec. BS, Psychology

PROFESSIONAL EXPERIENCE

2015 – Producer, *Following the Box*. A ½ hour documentary film.
 2013 – Director, *Following the Box: Exploring an Anonymous Archive of Photographs from India*. Partially funded through 2013 Fulbright-Nehru grant (Alan Teller, official recipient.)
 2012 *Be Filled With the Spirit*. Post-production manager for this 9 min. film about storefront churches in Buffalo, NY, photographs by Milton Rogovin.
 2010 – 11 Jury Chair for CINE Golden Eagle Awards.
 2009 – 10 *Picture Man, the Poetry of Photographer Milton Rogovin*. Post-production manager for a half hour documentary film about 101 year old photographer and political activist, Milton Rogovin.
 2008 *Jazzography, A Portrait of the Chicago Jazz Festival at 30*. Photo editor/curator for a 120 page photography book/retrospective of the Chicago Jazz Festival, with an accompanying exhibition, co-sponsored by The Jazz Institute of Chicago and the City of Chicago Department of Cultural Affairs.
 2006 – Volunteer at the Marjorie Kovler Center for Victims of Torture. French interpreter for newly arrived refugees, mostly from French speaking African nations.
 2006 – 08 *Never Turning Back, The World of Peggy Lipschutz*. Director and Producer of a half hour documentary film about Peggy Lipschutz, a 92 year old artist and political activist who has devoted her life to peace and justice issues.
 1992 – 99 *In the Shadow of Memory*. Producer of a one hour documentary film about the destruction of Lidice, Czechoslovakia during WWII, and its effects on subsequent generations. The film has been translated into Czech, Russian, Spanish and Portuguese by the Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic and distributed to 180 Czech consulates world-wide. It has also been translated into German by the Bremen Peace Initiative who has made it available to German schools.
 1990 – 94 *The Chicago Photographic Print Fair Inc.* Co-founder of annual photography

- exposition, that brought in dealers & galleries nationwide. Programs included collecting symposia and photography lectures, organized in collaboration with all of the major Chicago area cultural institutions.
- 1988 WTTW, Chicago. Consultant to the Public Broadcasting Company's series, *The Other Side of Europe*. Accompanied producers to Czechoslovakia as translator, guide, and informant.
- 1979 – The Collected Image, Chicago. Partner. Photographic dealer, gallery owner and consultant, specializing in fine art photography for collectors and museums. Appraiser of photography, book and film collections for individuals and institutions nationwide.
- 1978 – 82 Uptown Center Hull House, Chicago. Director, Community Arts Center. Worked with neighborhood schools and community organizations. Administered an extensive photography program for youth and adults. Funded, directed and taught special photography program for the hearing impaired. Organized a major 3 day symposium: *Social Issues and the Arts*, featuring photographer Walter Rosenblum, dancer and choreographer Daniel Nagrin, writer Carol Becker, author and radio host Studs Terkel, artist and critic Harry Bouras, in workshops, exhibition, lectures and panel discussion.
- 1977 Illinois Arts Council/HEW Title VII, *Artists in Residence* project, Lincoln Elementary School, Harvey, IL. Designed group darkroom, developed curriculum, taught teacher workshops on the use of photography in the classroom.
- 1975 – 78 Public Art Workshop, Chicago. Founder and Director of Photography Center. Funded program, designed and built group darkroom and classroom, taught photography to neighborhood youth and students from local elementary school. Founded, designed and ran neighborhood photography gallery at The Austin Public Library, which exhibited work from photography programs from around the world.
- 1975 Howland Elementary School, Chicago. Designed and built darkroom. Taught photography to students, conducted teacher training workshops.
- 1974 – 75 CAM Academy, Chicago. Photography teacher at this inner city alternative high school.

EXHIBITIONS: GROUP SHOWS

- 2011 Schneider Gallery, Chicago. *Photograph as Object*
- 2003 Jewish Women's Center, Evanston, IL
- 2001 Chicago Cultural Ctr. *eMotion Pictures: An Exhibition of Orthopedics in Art*
- 1978 Uptown Hull House Gallery, Chicago. *Creative Impulses*
- 1977 Gilbert Gallery, Chicago
- 1977 Photosynthesis Gallery, Fresno, CA. *Three From Chicago*
- 1976 Indiana Univ. Museum, Bloomington, IN. *Eye on America*
- 1975 Exposure Gallery, Chicago. *Personal Statements: Nine Women Photographers* (an Illinois Arts Council traveling show)
- 1975 Columbia College, Chicago. *The Auction Show*
- 1974 Cinematheque Quebecoise, Montreal, Quebec
- 1972 Centaur Gallery, Montreal, Quebec

EXHIBITIONS: ONE PERSON SHOWS

- 2009 Artwork on permanent display at Beth Emet Synagogue, Evanston, IL

- 1990 One year tour of *From the Mountains to the High-Rise* to numerous venues in The Czech Republic
- 1988 Appalshop, Whitesburg, Ky. *From the Mountains to the High-Rise*
- 1983 Uptown Hull House, Chicago, IL. *From The Mountains to the High-Rise*
- 1975 The Workshop Gallery, Montreal, Quebec. *Recent Work*
- 1973 Cinematheque Quebecoise, Montreal, Quebec. *Photographs from Fort George*

EXHIBITIONS ORGANIZED

- 2015 – Co-Curator, *Following the Box*. A 2,500 sq. ft. exhibition featuring 12 American and Indian artists. On world tour.
- 1990 – 94 Organized & executed annual exhibitions for the Chicago Photographic Print Fair
- 1975 – 82 Arranged over 30 exhibitions of children's photography locally, nationally and internationally, including Ponce, Puerto Rico, and Edinburgh, Scotland.

PRESENTATIONS, WORKSHOPS, LECTURES

- 2013 – 15 *Following the Box: Exploring an Anonymous Archive of Photographs from India*. Numerous presentations in India including: Victoria Memorial Hall, India Institute of Management's Carpe Diem Festival, Modern High School for Girls, American Center, U.S. Consulate, Kolkata and Delhi, Fulbright Regional conference, Chennai, University of Chicago Center, Delhi, Indira Gandhi Center for the Arts, Delhi and others.
- 2012 Participant in international conference: *Making Histories – Recreating Memories. Do We Build Monuments in Order to Forget?* DOX Center for Contemporary Art, Prague, Czech Republic.
- 2011 Panel member: *Cultural Migration. Identity and Assimilation from a Cultural Perspective*, Consulate of the Czech Republic, Chicago
- 2008 – Screened *Never Turning Back, The World of Peggy Lipschutz* at numerous venues and community centers in the Chicago area including: Old Town School of Folk Music; various churches and libraries; the Ethical Humanist Society; Noyes Cultural Arts Center; Aging Well Conference, among others. Film festivals include: Talking Pictures Film Festival, Evanston IL; Rochester Labor Series, Rochester, NY; DC Labor Film Festival; ReelHeart International Film Festival, Toronto, Ontario; SSG Summer Shorts, Beverly Hills, CA; Buffalo-Niagara Film Festival, Peace on Earth Film Festival, Chicago; NY and Chicago United Film Festivals; IL International Film Festival, Chicago, among others. Women's International League for Peace & Freedom, CUNY, NY.
- 1994 – Screened *In the Shadow of Memory* at numerous venues including: Locally: Facets Multimedia; Elmhurst College; Anshe Emet Synagogue; Beth Emet Synagogue; REBA Fellowship; Noyes Cultural Arts Center. Nationally: Los Angeles Museum of the Holocaust; Czech & Slovak Museum & Library, Cedar Rapids, Iowa; Embassy of the Czech Republic, Washington DC; The Library of Congress, Washington DC, Los Angeles Museum of the Holocaust, LA, CA as well as other educational and cultural institutions. Internationally: Lidice, Karlovy Vary and Prague, Czech Republic;

- Jerusalem, Israel; Bremen, Frankfurt and Berlin, Germany.
- 1990 – 94 Chaired several symposia on collecting photography as part of The Chicago Photographic Print Fair.
- 1982 – 94 *In the Shadow of Memory*: Panel member for a symposium on secondary trauma for the Institute for Clinical Social Work. Guest lecturer at Roosevelt University, about the Nazi destruction of Lidice. Interviewed by Bob Edwards on National Public Radio's Morning Edition about the 45th memorial in Lidice. Guest of Studs Terkel on WFMT Radio discussing the making of the film.
- 1975 – 82 Numerous lectures, presentations and workshops on humanistic and alternative approaches to photography, the use of photography in the classroom, and teaching photography to hearing impaired children. Institutions include: Univ. of Illinois, Circle Campus; Columbia College Chicago; area high schools, elementary schools, and community centers. Conferences include: Society for Photographic Education (Midwest and National); Education for Change Conference; Arts and the Handicapped Conference; Photo Therapy Symposium.

PUBLICATIONS / MEDIA

- 2011 – 14 Co-author of the 2014 blog *Following the Box* <http://alanteller.wordpress.com> and the initial, 2011 blog <http://goo.gl/6vsxa>. Originally hosted through the VASA Project on-line international media studies workshop.
- 2011 *In the Shadow of Memory – A Study Guide*. Alan Teller and Jerri Zbiral
- 1994 *On Collecting Photography*. Steve Daiter, Janet Ginsburg, Alan Teller and Jerri Zbiral
- 1990 *Buffalo Horns & Shaking Bells: My Friendship With A Hmong Shaman*. Shaman's Drum. Winter
- 1990 *Daleko od Doma* (Far from Home). Ceskoslovenska Fotografie #4. April 1990. Panorama, Prague, Czechoslovakia
- 1986 *Hmong Life in Chicago: Seven Photographs*. The Hmong World I. B. Johns and D. Strecker, eds. Council on Southeast Asia Studies, Yale Center for International and Area Studies, New Haven
- 1981 *Creative Observations, Photography with Hearing Impaired Children*. Jerri Zbiral and Carol Woodworth. Teaching Photography. T.Neff and T. Frederick, eds., Univ. of Colorado, Denver, CO

PUBLICATIONS / MEDIA ABOUT

- Trail of Photos Offers a Passage to India*. Gulf News. May 13, 2015
<http://gulfnnews.com/culture/heritage/trail-of-photos-offers-a-passage-to-india-1.1510322#>
- Camera Cholche*. Bengali State television interview.
- An Arty Adventure*. The Indian Express. Delhi, India. April 22, 2015
<http://indianexpress.com/article/lifestyle/an-arty-adventure/>
- Stories Spill Out of a Box in Search of Lensman*. The Telegraph. Kolkata, India. April 7, 2015
http://www.telegraphindia.com/1150407/jsp/calcutta/story_13138.jsp#.VSDHMmb6nn-
- Out of the Box*. India Today Magazine. Kolkata, India. March 9, 2015

- Puzzles Inside a Box*. The Telegraph. Kolkata, India. March 7, 2015
http://www.telegraphindia.com/1150307/jsp/opinion/story_7251.jsp#.VUGe1YUbtO4
- Following the Box*. ABP. Kolkata, India. March 5, 2015
- Works Inspired by Box of Pictures*. The Telegraph. Kolkata, India. March 2, 2015
http://www.telegraphindia.com/1150302/jsp/calcutta/story_6406.jsp#.VRVHIGb6nn8
- 'Following the Box' is an Unusual and Refreshing Exhibition*. Hindustan Times. Kolkata, India. March 2, 2015
- Shubham Samoyakee Magazine. Kolkata, India. March, 2015
- Matters of Art. Kolkata, India. February 23, 2015
<http://www.mattersofart.net/reviews-details.aspx?mpgid=5&pgid=5&rid=87>
- Bongrong. Kolkata, India. February 16, 2015
<http://www.bongrong.com/buzz/following-the-box/>
- US Couple Follows 'the Box', and Their Hearts, to Bengal*. Times of India. Kolkata, India. February 11, 2015
<http://timesofindia.indiatimes.com/city/kolkata/US-couple-follows-the-box-and-their-hearts-to-Bengal/articleshow/46193376.cms>
- How a Mysterious Box of Photographs Sent an Evanston Couple Halfway Around the World*. The Chicago Reader. August 28, 2014
<http://www.chicagoreader.com/chicago/jerri-zbiral-alan-teller-1940s-india-photographs/Content?oid=14721946>
- American Couple Follow the Trail of the Box to Bengal's Past*. Business Economics. Kolkata, India, April 1-15, 2014
- Couple on Clue Chase Track Photo Sites*. The Telegraph. Kolkata, India. March 3, 2014
- A Box of Pictures and Lost Tales*. The Telegraph. Kolkata, India. February 26, 2014
- Lidické Zery na Matku Zarily*. Lidove Noviny. June 11, 2012
- Jerri Zbiral: Finding a New Path to Lidice*. Radio Prague, Cesky Roshlas. May 8, 2012
<http://www.radio.cz/en/section/special/jerri-zbiral-finding-a-new-path-to-lidice>
- Documenting the Memories of Czech and Slovak Americans*. Slovo Magazine. Summer, 2011
- Oral History participant for the National Czech & Slovak Museum and Library. Nov. 3, 2010
<http://www.ncsml.org/Oral-History/Chicago/20101103/68/Zbiral-Jerri.aspx>
- Performance Artist*. Chicago Sun Times. Dec. 2008
- Art Activist's Film Screened*. Evanston Review. Nov. 2008
- 88 Year Old Activist-Artist Inspired Documentary*. Evanston Roundtable. Jan. 2007
- Song Pictures*. Sing Out. Fall 2006
- Cruel World – The Children of Europe in the Nazi Web*. Lynn H. Nicholas. Alfred Knopf. 2005
- Eye-Opener aus Bremen* (Eye opener in Bremen). die tageszeitung, Bremen, Germany, May 11, 2002
- “Und dann bombardierte mein Sohn Hamburg”* (“And my son bombed Hamburg”). Weser Kurier, Bremen, Germany, May 11, 2002
- Indelible Shadows – Film and the Holocaust*. Annette Insdorf. Cambridge University Press. 2002
- From Pain Emerges Works of Art*. Evanston Review, October 25, 2001
- In Memory's Shadow*. The Jewish Journal, May 29, 1998
- Documenting the Demons of Childhood*. Chicago Tribune, June, 1996
- Lidice Revisited*. Evanston Clarion, June 1996
- Reel Life: Memories of a Massacre*. Chicago Reader, April, 1996
- Filmmakers Document a Nazi Atrocity*. Evanston Review, April 1996
- Lidice Privezla do Ameriky Zena* (Lidice Brought a Woman to America). Blesk, Prague, Czech

Republic, Oct. 1995

Jerri Zbiral: Living the Legacy of Lidice. The Prague Post, Prague, Czech Republic, Oct., 1995
Lidice Film Documents Holocaust. Screen Magazine, August 1992
A Passion for Photos. Evanston Review, April 9, 1992
Uptown Hmong's Are Exhibit Topic. Chicago Sun Times, Sept. 1983
Hmong Family Portrait. Uptown News, Lerner Newspaper, Aug. 1983
Photographs From a Youthful But Silent World. Chicago Sun-Times, June, 1980
Deaf Kids Develop. Chicago Sun Times, June 1980
Photography Helps Children Focus on Their Silent World. Chicago Tribune, June 1979
Community Photography Programs. Time-Life Photography Annual, 1978
Public Art Workshop Photography Program. Popular Photography, May 1978
Breaking Down Photography's Elitist Image. Chicago Daily News 'Sidetracks', Jan. 1978
New View? It's a Snap! Chicago Sun Times, April 1976
Community Photography Workshop. New Art Examiner, April 1976
Women Photographers from Quebec. OVO Magazine, Montreal, Sept./Oct. 1974
Pictures of Life & Imagination. The Montreal Gazette, Nov. 1973
Le Sourire du Cree. (The Smile of the Cree). La Presse, Montreal, Nov. 1973
Trois Expos. (Three Exhibits). Le Devoir, Montreal, Nov. 1973

GRANTS, AWARDS, HONORS

Awards / Honors for: *Following the Box*

2015 Official Selection, NY Indian Film Festival
 Official Selection, Chicago South-East Asian Film Festival

Awards / Honors for: *Never Turning Back, The World of Peggy Lipschutz:*

2010 Best Documentary Short, IL International Film Festival
 Official Selection, Peace on Earth Film Festival
 2009 CINE Golden Eagle Award
 Official Selection, Rochester Labor Film Festival
 Official Selection, ReelHeart International Film Festival
 Official Selection, DC Labor Labor Film Festival
 Official Selection, Buffalo/Niagara Film Festival
 Official Selection, Chicago & NY United Film Festival

Awards / Honors for: *In the Shadow of Memory:*

2002 Award of Excellence, Documentary Division, The Communicator Awards,
 1999 CINE Golden Eagle Award
 Official Selection, Karlovy Vary Film Festival, Czech Republic
 1998 Finalist, Jerusalem Film Festival, Israel
 1998 Bronze Award, Documentary Division, Worldfest Int. Film Festival, Flagstaff, AZ
 2006 – 2009 Raised over \$50,000 for *Never Turning Back, The World of Peggy Lipschutz.* Except
 for a small grant from the Evanston Arts Council, all funds for the film were raised
 through private contributions.
 1992 – 99 Raised over \$60,000 for *In the Shadow of Memory*, from private contributions,
 corporations, foundations, and government agencies (Illinois Arts Council, Evanston Arts

- Council, Women in Film Foundation...)
- 1990 – 94 Over \$20,000 raised from corporate & private foundations to fund visiting artists for The Chicago Photographic Print Fair
- 1986 Illinois Arts Council Artist's Fellowship
- 1982 – 83 The Chicago Council on Fine Arts Photography Fellowship
- 1973 – 82 Over 30 grants to fund community photography programs. Granting institutions include: Illinois Arts Council; Chicago Council on Fine Arts; National Endowment for the Arts, Illinois Humanities Council. Corporate Foundations include: Borg Warner; Allstate; Continental Bank; Playboy Foundation; Polaroid
- 1971 – 72 The Canada Council Arts Bursary. Two grants to do a photo documentation of the Cree Indian village of Fort George, Quebec

PROFESSIONAL AFFILIATION

- 2005 – Member, Czech & Slovak Society of Arts & Sciences
- 2003 – 05 Board member, Chicago Jewish Women's Center
- 1973 – 90 Member, Society for Photographic Education. Mid-west board member: 1978-80

BIBLIOGRAPHIE

Actes de colloque

Abbott, L., Crawley, J. et Jones, L. (1986). *Women in Photography*. Actes du colloque, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 24 février 1985. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec.

Campeau, M. (1988). *Marques et contrastes la photographie actuelle*. Actes du colloque, Séquence, Chicoutimi, 27-28 novembre 1987. Jonquière : Éditions Sagamie/Québec.

National Conference on Canadian Photography et Ryerson Polytechnical Institute. (1979). *Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography, March 1-4, 1979*. Actes du colloque, Polytechnical Institute, Photographic Arts Department, Toronto, 1-4 mars 1979. Toronto : [n. é.].

Archives et documents non publiés

Abbott, L. (2016a). [Oculus]. Document d'archive présentant l'exposition *Transitions* du collectif Oculus. [Document textuel]. Archives privées de Louise Abbott.

Abbott, L. (2016b). [Oculus]. Document d'archive présentant une demande de subvention pour l'exposition *A Posteriori: Les femmes et la photographie, 1839-1989 / Women in photography, 1839-1989* du collectif Oculus. [Document textuel]. Archives privées de Louise Abbott.

Abbott, L. (2016c). [Oculus]. Document d'archive présentant un pamphlet de l'exposition *A Posteriori*. [Document textuel]. Archives privées de Louise Abbott.

Boisvert, L. et Colvey, S. [1982]. *Image du cirque*. Maquette de livre non publiée présentant du texte et des photographies tirés du projet *Image du cirque*. [Livre d'artiste]. Archives privées de Stephanie Colvey.

Boisvert, L. [1982]. Dans L. Boisvert et S. Colvey. *Image du cirque*. Maquette de livre non publiée présentant du texte et des photographies tirés du projet *Image du cirque*. [Livre d'artiste]. Archives privées de Stephanie Colvey.

Lermer Crawley, J. (1991). *Challenging the Status Quo*. Travail réalisé par la photographe lors d'un cours intitulé *Feminism and Art History*. [Document textuel]. Archives privées de Judith Lermer Crawley.

Lermer Crawley, J. [1987]. *Fine Arts Graduates*. Document d'archive de la conférence donnée par Judith Lermer Crawley au Collège Vanier. [Document textuel]. Archives privées de Judith Lermer Crawley.

Rosshandler, C. H. (2000). *Identities: Studio Portraits. Charlotte Hooper Rosshandler. Artist Statement (August 2000)*. Document d'archive présentant la déclaration d'artiste de Charlotte Rosshandler pour l'exposition *Identities*, s'étant déroulée en 2000 à la galerie Quadriga à Nice, France. [Document textuel]. Archives privées de Charlotte Rosshandler.

Articles de journaux

« A Place for Photography ». (1973, février). *Loyola Alumnus*, [s. p.].

Abbott, L. (1980, 7 novembre). Camera Keys on Circus Life. *The Montreal Gazette*, p. 50.

De Guise, C. (1974, 12 octobre). Les femmes aussi font des photos. *La Presse*, cahier E, p. 22.

Delgado, J. (2013, 7 décembre). Sur la scène des grands honneurs. *Le Devoir*, [s. p.]. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/394490/claire-beaugrand-champagne-sur-la-scene-des-grands-honneurs>

« Encarté ». (1975, 12 avril). *Le Jour*, p. 15.

Gabeline, D. (1974, 2 novembre). Women Behind the Lens. *The Gazette*, p. 54.

L'atelier Cartes-Postales. (1975, 15 février). Généralités. Exposition-animation cartes-postales. *Le Jour*, p. 17.

LADAP. (1975, 19 avril). Imageries. *Le Jour*, p. 17.

Lo-Dico, F. (1988, 16 février). Art Workshop Shuts Down in June. *The Link*, p. 3.

Pellerin, M. (1976, 31 janvier)a. Les galeries photographiques (1) : accrocher ou décrocher ? *Le Jour*, p. 33.

Pellerin, M. (1976, 7 février)b. Les galeries photographiques (2) : des îlots perdus dans la mer montréalaise... *Le Jour*, p. 19.

Pontaut, A. (1975, 4 janvier). [Les patenteux du Québec] ou le fabuleux quotidien. *Le Jour*, p. 11.

Sabbath, L. (1986, 25 janvier). Music, Art, Literature Team Up in Homage to Proust; Writer's Life and Times in Multidisciplinary Program. *The Gazette*, section D – Entertainment, p. 11.

Toupin, G. (1978, 26 octobre). Photographies directes sur une dure réalité. *La Presse*, cahier A, p. 17.

Vanier, V. (2007, 3 octobre). A Focus on Small Worlds. *The Stanstead Journal*, p. 1, 5.

Articles de périodique

Abbott, L. (2002). *The Women's Daybook 2002*, [quatrième de couverture].

Arbour, R.-M. (2004). Féminin pluriel et féminismes en arts visuels au Québec. *Esse*, 51, [s. p.]. Récupéré de <http://esse.ca/en/dossier-feminin-pluriel-et-feminismes-en-arts-visuels-au-quebec>

Becker, H.S. (1995). Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism : It's (Almost) All a Matter of Context. *Visual Sociology*, 10(1-2), 5-14.

Bergeron, M.-A. H. (2011). *La Vie en rose* (1980-1987) - Construction rhétorique d'un leadership. *Globe - Revue internationale d'études québécoises*, 14(2), 105-120.

Blais, M., Fortin-Pellerin, L., Lampron, È.-M., et Pagé, G. (2007). Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical. *Recherches féministes*, 20(2), 141-162.

Bolton, R. (1990). Introduction. *Exposure*, 27(3), 10-11.

Byrnes, T. (1989). Gentle Witness. *Photo Life*, 16-17.

Campeau, M. (1981). Expositions et publications sur la Photo-League. *Gélatine : mensuel d'information photographique*, (2), 4-6.

Campeau, M. (1975). Walker Evans et Disraëli. *OVO photo*, (21), 7-8.

Caplan, P. (1993). We Need a New Documentary. *Creative Camera*, 20.

*Chagnon, A. (1973). [Les Photographes]. *Impressions*, (5), [s. p.].

Chagnon, S. [1994]. Charlotte Rosshandler – Stéphane Chagnon, Aux profondeurs de l'intimité. *Ciel variable*, 27. Récupéré de <http://cielvariable.ca/charlotte-rosshandler-stephane-chagnon-aux-profondeurs-de-lintimite/>

Clément, S. (1981). OVO – dix ans après. *Gélatine : mensuel d'information photographique*, (2), 7-10.

Collin, F. (1993). Histoire et mémoire ou la marque et la trace. *Recherches féministes*, 6(1), 13-24.

Couture, F. et Lemerise, S. (1982). L'art des femmes : La partie n'est pas gagnée! *Possibles*, 7(1), 29-44.

Crawley, J. (1990). Giving Birth Is Just the Beginning. *Exposure*, 27(3), 13-19.

De Guise, A. (1984a). Quels regards pornographiques ? *La Vie en rose*, 15, 7.

- De Guise, A. (1984b). Autopsie d'une démarche. *La Nouvelle Barre du jour*, Révélatrices femmes et photos, (136-137), 65-70.
- De Guise, A. (1983a). Louise Gadbois, peintre. *La Vie en rose*, 23-24.
- De Guise, A. (1983b). Les grandes chasseuses d'images. *La Vie en rose*, 12, 54-58.
- De Guise, A. (1982a). À l'ombre des Québécoises. *La Vie en rose*, 26-27, 33.
- De Grosbois, L. (2002). Des patenteux à l'art populaire. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 51-55.
- De Grosbois, L. (1984). Pour publication immédiate. *La Nouvelle Barre du jour*, Numéro Révélatrices femmes et photos, (136-137), 87-91.
- Denault, J. (1993). Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945. *Recherches féministes*, 6(1), 113-118.
- Des Rivières, M.-J. (1995). *La Vie en rose* (1980-1987) - Un magazine féministe haut en couleur. *Recherches féministes*, 8(2), 127-136.
- Doyle, J., et Jones, A. (2006). Introduction : New Feminist Theories of Visual Culture. *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, 31(3), 607-615.
- Dumont, M. (2000). Un champ bien clos : L'histoire des femmes au Québec. *2000*, 25(1), 17.
- Evain, A. (2008). Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours. *SÊMÉION, Travaux de sémiologie*, (6), [s. p.]. Récupéré de <http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A -Evain.pdf>
- « Expositions ». (1977-1978). *Vie des arts*, (89), 78-84.
- « Expositions ». (1973). *OVO*, 14, 5.
- Fields, J. (2012). Frontiers in Feminist Art History. *Frontiers : A Journal of Women Studies*, 33(2), 1-21.
- Gagnon, É. (1994). Sur la photographie sociale. *Horizons philosophiques*, 5(1), 74-83.

- Gagnon, L. (1991). Ces photographes qui parlent d'histoire et de mémoire. *Photo Sélection*, 46-50.
- Gagnon, L. (1990). Québec 70-80 : À travers la photographie, les femmes et l'identité. *Esse : Arts et opinions*, 52-67.
- Girard, J. (2011). Le Mile-End, au cœur de la vie *queer*. *Entre Elles*, (111-112), 58-59. Récupéré de http://www.guidedaiduquebec.com/magazine/entreeelles/entreeelles_112.pdf
- Girard, S. (1984-1985). Journal intime et politique, *La Vie en rose*, 22, 48-49.
- Girouard, G. (1991). Perspectives féministes et réécriture de l'histoire. *Culture française d'Amérique*, 223-235.
- Grant Marchand, S. (1991). La photographie et le musée. *ETC*, (15), 61-63.
- Gravel, C. (1988). Françoise Sullivan : la parole retrouvée. *Vie des Arts*, 32(130), 44-47.
- Homberger, E. (1991). Transcending the Agendas : Gender and Photography. *Word & Image*, 7(4), 377-382. <http://dx.doi.org/10.1080/02666286.1991.10435885>
- Image Nation : Eleven Photographs by Women about Women*. (1972). Toronto : Coach House Press.
- J.F. (1986). Vingt-sept femmes photographes exposent grâce à Plessisgraphe. *La Criée*, 6(42), 1, 5.
- Joubert, S. (1982). Expositions - À la découverte de l'art féminin. *Vie des Arts*, 27(108), 70.
- L'Agenda des femmes*. (1978-1987). Montréal : Éditions du remue-ménage.
- L'Agenda des femmes*. (1987). L'agenda des femmes 1987. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- L'Agenda des femmes*. (1984). L'agenda des éditions du remue-ménage. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- L'Agenda des femmes*. (1983). L'agenda des éditions du remue-ménage. Montréal : Éditions du remue-ménage.

L'Agenda des femmes. (1978). Agenda 1978. Notes sur l'histoire des femmes au Québec. Montréal : Éditions du remue-ménage.

LADAP. (1975). *OVO*, 19, 7.

Lafrenière, C. et Yergeau, N. (1985). Les emplois non traditionnels : une alternative à considérer. *Possibles*, 9(2), 41-50.

Lamont, M. (1984). Les rapports politiques au sein du mouvement des femmes au Québec. *Politique*, (5), 75-107.

Legrady, G. (1973). Fort Georges. James Bay. *OVO*, (10), 27.

Lemay, Y., Langlois, S. et Lessard, M.-A. (1992). La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 1980 : la question de l'art et du politique. *Recherches sociographiques*, 33(2), 239-258.

Maillé, C. (1997). Mouvement des femmes et questions identitaires dans le Québec contemporain. *Quebec Studies*, 24, 94-106.

Maule, R. (2005). Une histoire sans noms : les femmes et le concept d'auteur dans le cinéma des premiers temps. *Cinémas*, 16(1), 35-58.

Mills, S. (2004). Québécoises deboutte ! Le Front de libération des femmes du Québec, le Centre des femmes et le nationalisme. *Mens*, 4(2), 183-210.

Murphy, M. (2001). Picture/Story : Representing Gender in Montana Farm Security Administration Photographs. *Frontiers : A Journal of Women Studies*, 22(3), 93-115.

OVO. (1970-1986). Montréal, [n. é.]

OVO photo. (1975). Montréal, [n. é.], (19).

OVO photo. (1974). Édition française. Montréal, [n. é.], (17-18).

OVO photo. (1973a). Édition française. Montréal, [n. é.], (12-13).

OVO photo. (1973b). Édition française. Montréal, [n. é.] (10).

Pelletier, F. (1982) Les cavalières de l'anti-apocalypse. *La Vie en rose*, 46-50.

Rosler, M. (1983). Some Contemporary Documentary. *Afterimage*, 11(1-2), 13-15.

Rowe, D. (2004). Women Writing Art's Histories. *The Oxford Art Journal*, 127-130.

Sekula, A. (1978). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, 29(4), 859-883.

Sethna, C. (2006). The Evolution of the Birth Control Handbook : From Student Peer-Education Manual to Feminist Self-Empowerment Text, 1968-1975. *CBMH/BCHM*, 23(1), 89-118. Récupéré de <http://www.cbmh.ca/index.php/cbmh/article/view/1294>

« Spécial musées : La présence de la photographie dans les collections des musées ». (1995). *CV Photo*, (32), 25-50.

Sperber, A. (1984). Photoquébécoise. *Exposure*, 22(2), 35-39.

Tamblyn, C. (1985). Three Views of Families. *Artweek*, 16, 11.

The Link. (1988). (32), 3.

Turner, L. (1976). The James Bay Indians. *North/Nord*, 23(2), 14-19.

Vaïs, M. (1983). Ballade pour trois baleines. *Jeu : revue de théâtre*, 26(1), 128.

Van Dijk, T. (1980). Les femmes autrement vues par les femmes... un défi ? un précédent ! *Canadian Women Studies*, 2(3), 78-79.

« Voisinage ». (1978). *Bulletin de la Bibliothèque nationale du Québec*, 12(3), 9.

White, M. (1972, 3 mai). Pictures Express Concern for City. *The Gazette*, 20. Récupéré de <https://news.google.com/newspapers?id=uoluAAAAIBAJ&sjid=O6EFAAAAIBAJ&hl=fr&pg=5605%2C8154482>

« Workshop Boosts Photographers, Silkscreeners ». (1977). *FYI*, 3(21), [s. p.].

Young, I.M. (2007). Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social. *Recherches féministes*, 20(2), 7-36.

Brochures

Le Centre Uni de la Communauté Chinoise de Montréal / Montreal Chinese Community United Center. [ca. 1983]. *Exposition photographique de la communauté chinoise de Montréal / Montreal Chinese Community Photographic Exhibition*. [Brochure]. [s. l. : n. é.]

Catalogues d'exposition

Allaire, S. et Maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce. (1993). *Une tradition documentaire au Québec ? Quelle tradition ? Quel documentaire ? : aspects de la photographie québécoise et canadienne*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Vox populi.

Arbour, R.-M., Murgia, P. (conception et coordination) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). (1982). *Art et féminisme*. [Catalogue d'exposition]. Québec : Ministère des affaires culturelles.

Art Gallery of Ontario (AGO). (1975). *Exposure : Canadian Contemporary Photographers / Exposure : photographes canadiens contemporains*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Art Gallery of Ontario.

Blache, P., Jean, M.-J., Ninacs, A.-M. et VOX : centre de diffusion de la photographie. (1999). *Le mois de la photo à Montréal 1999 : le souci du document*. [Catalogue d'exposition]. Laval, Québec : Éditions Les 400 coups.

Boudreau, M., Girard, S., Maheux, C. et Plessisgraphe. [1986]. *L'effetvisuel : femmes photographes / Titlesearch : Women Photographers*. [Catalogue d'exposition]. [s. l.] : Plessisgraphe.

Bureau, L. (2004). *Sous l'oeil de la photographe : portraits de femmes, 1898-2003 / In the Eye of Women Photographers : Portraits of Women, 1898-2003*. [Catalogue d'exposition]. Val d'Or, Québec : Centre d'exposition de Val-d'Or.

Charney, M. (conception de l'exposition et rédaction du catalogue) et Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). (1972). *Montréal, plus ou moins / Montreal, Plus or Minus*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Committee for Women Artists, et Winnipeg Art Gallery. (1975). *Woman as Viewer : An International Women's Year Project Independently Presented*. [Catalogue d'exposition]. Winnipeg, MA : Winnipeg Art Gallery.

Dessureault, P. et Musée canadien de la photographie contemporaine. (1999). *Regards échangés le Québec : 1939-1970 / Exchanging Views: Quebec: 1939-1970*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine.

Dessureault, P., Hanna, M., Langford, M. et Office national du film du Canada, Service de la photographie. (1984). *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*. [Catalogue d'exposition]. Edmonton : Hurtig.

Dessureault, P. (1979). *La photographie : un documentaire québécois des années 70*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Flammarion.

Gaboury, M. et Galerie Séquence. (1988). *Regard sur la photographie actuelle au Québec Lucie Lefebvre, André Martin, Daniel Dutil, Roberto Pellegrinuzzi, Diane Poirier*. [Catalogue d'exposition]. Chicoutimi : Galerie Séquence.

Galerie Optica. (1993). *La Photographie en tant que document vulgaire / Towards the Photograph as a Vulgar Document*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : l'auteur.

Harper, J. et Donovan, D. (1977). *City Work at Country Prices : The Portrait Photographs of Duncan Donovan*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Oxford University Press.

Langford, M., Graham, R., Cumming, D. et Musée canadien de la photographie contemporaine. (1986). *Reality and Motive in Documentary Photography / La réalité et le dessein dans la photographie documentaire*.

[Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine.

Monk, L., Gareau-des-Bois, L. et Waddington, M. (1975). *Photographie 1975 : l'Office national du film du Canada célèbre l'Année internationale de la Femme*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : The Division.

Monk, L. et Office national du film du Canada. (1975). *The Female Eye / Coup d'oeil féminin*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Clarke, Irwin.

Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). (1980). *Tendances actuelles au Québec la gravure et la peinture : la photographie, la sculpture et la vidéo*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : l'auteur.

Musée de la civilisation, Québec et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). (1999). *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Fides.

Oculus (1989a). *A posteriori : les femmes et la photographie : 1839-1989 / Women in Photography : 1839-1989*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : l'auteur.

Rosshandler, C., Chagnon, S., et Centre Saidye Bronfman. (1993). *Questions & portraits : Vingt ans de photographie : Centre Saidye Bronfman, Montréal, 17 août-15 septembre 1993*. Montréal : Communications Rosshandler et associés.

Saint-Martin, F. et Gail, L. (1975). *Artfemme '75 : une exposition d'œuvres de femmes artistes / Artfemme '75 : An Exhibition of Women's Art*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Centre Saidye Bronfman.

Tourangeau, J. et Tweedie, K. (1982). *Photographie actuelle au Québec / Quebec Photography Invitational*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Centre Saidye Bronfman.

Vox populi. (1993). *Le Mois de la photo à Montréal : [3e biennale], septembre 1993 : aspects de la photographie québécoise et canadienne*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : l'auteur.

VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie. (1985). *Fragments photographie actuelle au Québec*. [Catalogue d'exposition]. Québec : l'auteur.

Walker, R., Heyer, P. et Galerie Optica. (1974). *Camerart 24 artistes du Québec*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie Optica.

Zwartsenberg, A. (1986). *Les femmes du Québec dans les années 80 : un portrait / Quebec Women in the 80's : A Portrait*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Chapitres de livre ou de catalogue

Allaire, S. (1995). Montréal 1970-1980 : la ville revendiquée. [Chapitre de livre]. Dans M. Lessard (dir.) et S. Allaire et al., *Montréal au XXe siècle : regards de photographes* (p. 171-247). Montréal : Éditions de l'Homme.

Arbour, R.-M. (2003). Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990. [Chapitre de livre]. Dans F. Couture, R.-M. Arbour (dir.) et Centre de diffusion 3D, *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement* (p. 99-166). Montréal : Centre de diffusion 3D.

Arbour, R.-M. (1999a). Dissidence et différence : aspects de l'art des femmes. [Chapitre de livre]. Dans Musée de la civilisation et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970* [Catalogue d'exposition]. (p. 116-149). Montréal : Fides.

Arbour, R.-M. (1982). Art et féminisme. [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. (p. 1-14). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Armstrong, P. (1987). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans J. Lerner, G. H. Nemiroff et P. Armstrong, *Donner naissance n'est qu'un début : les femmes parlent de maternité / Giving Birth Is Just the Beginning : Woman Speak About Mothering* (p. 9-10). Montréal : l'auteur.

Beauchamp, S. (1987). Traveling Photo-Québec 1971-1979. [Chapitre de livre]. Dans F. Couture (dir.) et Université du Québec à Montréal, *Mise en scène de l'avant-garde* (p. 77-86). Montréal : Université du Québec à Montréal, Département d'histoire de l'art.

Boudreau, M., Girard, S. et Maheux, C. (1982). Plessisgraphe. [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. (p. 130-131). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Broude, N. et Garrard, M.D. (2005). Introduction. Reclaiming Female Agency. [Chapitre de livre]. Dans N. Broude et M.D. Garrard (dir.), *Reclaiming Female Agency : Feminist Art History after Postmodernism* (p. 1-25). Berkeley, CA : University of California Press.

Caujolle, C. (2009). Regards de femmes. [Chapitre de livre]. Dans F. Muzzarelli (dir.), *Femmes photographes : émancipation et performance, 1850-1940* (p. 44-46). Paris : Hazan.

[Cherniak, D.] (1984). L'histoire des Presses de la santé de Montréal. [Chapitre de livre], dans Les Presses de la santé de Montréal, *Le contrôle des naissances* (2^e édition). [s. p.]. Montréal : l'auteur. (Œuvre originale publiée en ©1973).

Corey Phillips, C. (1990). Speaking Through Silence : Female Voice in the Photography of Nina Raginsky, Clara Gutsche and Lynne Cohen. [Chapitre de livre]. Dans S. Jongué et Musée canadien de la photographie contemporaine, *13 Essays on Photography* (p. 113-127). Ottawa : Canadian Museum of Contemporary Photography.

Couture, F. (2000). L'art du Québec exposé à l'étranger : une figure protéiforme. [Chapitre de livre]. Dans G. Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (p. 121-144). Montréal : Liber.

Crawley, J. (1986). Giving Birth Is Just the Beginning : Women Speak About Mothering. [Chapitre de livre]. Dans L. Abbott (dir.), J. Crawley et L. Jones, *Women in Photography* (p. 35-37). Montréal : Bibliothèque nationale du Québec.

De Grosbois, L. (1982a). Louise de Grosbois. [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. (p. 102). Québec : Ministère des affaires culturelles.

De Guise, A. (1982d). Anne de Guise. [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et*

féminisme [Catalogue d'exposition]. (p. 104-105). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Dessureault, P. (1987). Le documentaire : entre l'expression et l'affirmation. [Chapitre de livre]. Dans M. Campeau (dir.), *Marques et contrastes la photographie actuelle* (p. 66-81). Actes du colloque, Séquence, Chicoutimi, 27-28 novembre 1987. Jonquière : Éditions Sagamie/Québec.

Foisy, S. (1982). Le moment de la prosopopée des femmes. [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. (p. 43-58). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Fortin, A. (1999). Affirmation collectives et individuelles. [Chapitre de livre]. Dans Musée de la civilisation, Québec et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970* [Catalogue d'exposition]. (p. 10-49). Montréal : Fides.

Foucault, M. (1994). Qu'est-ce qu'un auteur. [Chapitre de livre]. Dans M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1988* (p. 817-849). Paris : Gallimard.

Gagnon, L. (1995). Montréal 1980-1998 : la ville plurielle. [Chapitre de livre]. Dans M. Lessard (dir.) et S. Allaire et al., *Montréal au XXe siècle : regards de photographes* (p. 249-325). Montréal : Éditions de l'Homme.

Gosselin, G. (1992). Rêver les mirages... [Chapitre de livre]. Dans J. Arrouye, P. Altman, Arrouye, J., Altman, P. (dir.), Fonds régional d'art contemporain, Reims, France, Transfrontières et VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, *La traversée des mirages : photographie du Québec* (p. 6-12). Troyes, France : Transfrontières.

Jongué, S. (1990). Le nouvel ordre photographique. [Chapitre de livre]. Dans S. Jongué et Musée canadien de la photographie contemporaine, *Treize essais sur la photographie* (p. 36-54). Ottawa: Musée canadien de la photographie contemporaine.

Katherine E. Nash Gallery. (1985). Judith Crawley. [Chapitre de livre]. Dans L.B. Brooks (dir.) et Katherine E. Nash Gallery, *Family : Tradition/Transition* [s. p.]. Minneapolis, MN : The Gallery.

Lamarche, L. (2003). La photographie par la bande. Notes de recherche à partir des expositions collectives de photographie à Montréal (et un peu ailleurs) entre 1970 et 1980. [Chapitre de livre] Dans F. Couture, R.-M. Arbour

(dir.) et Centre de diffusion 3D, *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement* (p. 221-265). Montréal : Centre de diffusion 3D.

Landry, P. et De Koninck, M.-C. (1999). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans Musée de la civilisation, Québec et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970* [Catalogue d'exposition]. (p. 5-9). Montréal : Fides.

Lessard, D. (1992). Désir de voyage : vingt billets pour la France. [Chapitre de livre]. Dans J. Arrouye, P. Altman, Arrouye, J., Altman, P. (dir.), Fonds régional d'art contemporain, Reims, France, Transfrontières et VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, *La traversée des mirages : photographie du Québec* (p. 20-33). Troyes, France : Transfrontières.

Lerner Crawley, J. (1987). Préface. [Chapitre de livre]. Dans J. Lerner Crawley, G.H. Nemiroff et P. Armstrong, *Donner naissance n'est qu'un début : les femmes parlent de maternité / Giving Birth Is Just the Beginning : Woman Speak About Mothering* (p. 7-8). Montréal : l'auteur.

Newhall, B. (1984). A Backward Glance at Documentary. [Chapitre de livre]. Dans D. Featherstone, M. Morris Hamburg et Friends of Photography, *Observations* (p. 1-6). Carmel, CA : Friends of Photography. *et al.*

Oculus. (1989b). Les femmes en photographie. Paragraphe – Cartes postales : les femmes en photographie. Oculus. [Chapitre de livre]. Dans Vox populi, *Le mois de la photo à Montréal* [Catalogue d'exposition] (p. 132-133). Montréal : Vox populi.

Prodhon, F.-C. (1992). Sans titre. [Chapitre de livre]. Dans J. Arrouye, P. Altman, Arrouye, J., Altman, P. (dir.), Fonds régional d'art contemporain, Reims, France, Transfrontières et VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie, *La traversée des mirages : photographie du Québec* (p. 13-18). Troyes, France : Transfrontières.

Renaud, F. (1982). France Renaud, [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. (p. 132). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Rosler, M. (2004a). In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography). [Chapitre de livre]. Dans M. Rosler (dir.) et International Center

of Photography, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* (p. 151-206). Cambridge, MA : MIT Press. (Œuvre originale publiée en ©1981).

Rosler, M. (2004b). Lookers, Buyers, Dealers, and Makers : Thoughts on Audience. [Chapitre de livre]. Dans M. Rosler (dir.) et International Center of Photography, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* (p. 9-52). Cambridge, MA : MIT Press. (Œuvre originale publiée en ©1979).

Rosler, M. (2004c). Post-Documentary, Post-Photography ? [Chapitre de livre]. Dans M. Rosler (dir.) et International Center of Photography, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* (p. 207-244). Cambridge, MA : MIT Press. (Œuvre originale publiée en [1999]).

Saint-Gelais, T. (1982). Remarques sur l'art féminin et l'art féministe. [Chapitre de livre]. Dans R.-M. Arbour, P. Murgia (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition]. (p. 145-153). Québec : Ministère des affaires culturelles.

Saint-Pierre, G. (1982). Illusions et désillusions autour de l'idée de vouloir changer le monde. [Chapitre de livre]. Dans Musée de la civilisation, Québec et Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970* [Catalogue d'exposition]. (p. 190-227). Montréal : Fides.

Solomon-Godeau, A. (1996). Winning the Game When the Rules Have Been Changed : Art Photography and Postmodernism. [Chapitre de livre]. Dans L. Heron et V. Williams, *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present* (p. 307-318). Durham, NC : Duke University Press. (Œuvre originale publiée en ©1985).

Tickner, L. (1994). Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre. [Chapitre de livre]. Dans M. Tucker (dir.) et École nationale supérieure des beaux-arts, France, *Féminisme : art et histoire de l'art* (p. 41-62). Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Vallières, P. (1974). L'absurde fonctionnel [sic]. [Chapitre de livre]. Dans R. Walker, P. Heyer et Galerie Optica, *Camerart 24 artistes du Québec*. [Catalogue d'exposition] (p. 42-44). Montréal : Galerie Optica.

Compte-rendus

Lauzon, J. (1993). Compte rendu du livre de S. Allaire et Maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce, *Une tradition documentaire au Québec ? Quelle tradition ? Quel documentaire ? : aspects de la photographie québécoise et canadienne*, Montréal : Vox populi, 1993, *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, 15(2), 109-114. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/42615281>

Documents audiovisuels

Asselin, S., Gagnon, E. (anim.) et Laurendeau, F. (réal.). (1977). *Entrevue de Suzanne Asselin avec des photographes*. [Émission radio, Fichier audio]. Au fil des arts. Montréal : Radio-Canada.

Beaugrand-Champagne, C. (1982). Dans M. Bélanger (anim.) et F. Ouellette (réal.), *La photographe Claire Beaugrand-Champagne raconte ses débuts*. [Émission radio, Fichier audio]. Le travail de la création. Montréal : Radio-Canada.

Colvey, S. (1984). Dans J. Deschamps (anim.) et C. Godin (réal.), *Les projets d'avenir de la galerie de photographies Dazibao*. [Émission radio, Fichier audio]. L'art aujourd'hui. Montréal : Radio-Canada.

Colvey, S. (1981). Dans S. Giguère (journ. et int.), *"Expo 80", une exposition de photographies*. [Émission radio, Fichier audio]. Antenne 5. Montréal : Radio-Canada.

De Guise, A. (1982b). Dans J. De Varennes (réal.), *Anne de Guise, photographe*. [Émission télévisée, Vidéocassette]. Femme d'aujourd'hui. Montréal : Radio-Canada.

De Guise, A. (1982c). Dans E. Gagnon (anim.) et A. Lafond (int.) (1982c). *Entrevue avec Anne de Guise, journaliste au magazine La Vie en rose*. [Émission radio, Fichier audio]. La vie quotidienne. Montréal : Radio-Canada.

Deschamps, J. (anim.) et Godin, C. (réal.). (1983). *Le 50^e numéro de la revue photo OVO* ». [Émission radio, Fichier audio]. L'art aujourd'hui. Montréal : Radio-Canada.

Gérin-Lajoie, D. (1974). Dans L.-P. Beaudoin (réal.), A. Desjardins (anim.) et F. Labbé (int.), *L'expression de la femme par la photographie*. [Émission télévisée, Vidéocassette]. Femme d'aujourd'hui. Montréal : Radio-Canada.

Loi – Famille (SU) – Mariage – Montréal. (1981). [Émission télévisée, Vidéocassette]. Nouvelles. Montréal : Radio-Canada.

Marcoux, R. (réal. et coord.) et Nadeau, F. (int. et journ.). (1980). *Un drôle d'objectif ?* [Émission télévisée, Vidéocassette]. L'observateur. Montréal : Radio-Canada.

McQuade, W. (anim.) et Payette, J. (réal.). (1986). *Magazine "Ovo"*. [Émission télévisée, Bande sonore]. Telex Arts. Montréal : Radio-Canada.

Rodrigue, C. (anim.) (1986). *Cécile Rodrigue reçoit Denise [sic] Gérin-Lajoie, co-directrice du...* [Émission radio, Fichier audio]. Les belles heures. Montréal : Radio-Canada.

Rodrigue, C. (anim.) (1985). *Denise [sic] Gérin-Lajoie (revue Ovo) – livres de photographies*. [Émission radio, Fichier audio]. Les belles heures. Montréal : Radio-Canada.

Rodrigue, C. (anim.) (1983). *Ovo, revue de photographie québécoise*. [Émission radio, Fichier audio]. Les belles heures. Montréal : Radio-Canada.

Service de la photographie, Office national du film du Canada. (1979). *Vue : le photographe canadien. Propos et images : Claire Beaugrand-Champagne, 1979*. [Fichier audiovisuel]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=DTCuICS1-3s>

Données statistiques

Routhier, C. (2013). *Les artistes en arts visuels portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010*. Québec : Institut de la statistique du

Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.
Récupéré de <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279586>.

Entrevues personnelles

Abbott, L. (2016, 22 janvier). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Louise Abbott*. Cantons-de-l'Est.

Boudreau, M. (2015, décembre). Dans E. Lafontaine, *Entrevue écrite avec Marik Boudreau*. Montréal

Boudreau, M. (2014). Dans È. Lamoureux et M.-C. Gingras-Olivier, [*Entrevue avec Marik Boudreau, 2014, UQAM*] (*document partagé avec l'approbation de la photographe*). Montréal.

Beaugrand-Champagne, C. (2015, 4 novembre). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Claire Beaugrand-Champagne*. Montréal.

Colvey, S. (2015, 11 décembre). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Stephanie Colvey*. Montréal.

De Grosbois, L. (2015, 1 décembre). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Louise de Grosbois*. St-Hilaire, Québec.

De Guise, A. (2016, 12 février). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Anne de Guise*. St-Hilaire, Québec.

Girard, S. (2016, 7 janvier). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Suzanne Girard*. Montréal.

Gutsche, C. (2016, 18 février). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Clara Gutsche*. Montréal.

Lermer Crawley, J. (2015, 16 décembre). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Judith Lermer Crawley*. Montréal.

Merrett, B. (2016, 3 février). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Brian Merrett*. Montréal.

Pearson, A. (2016, 7 avril). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Ann Pearson*. Montréal.

Rosshandler, C. (2016, 21 avril). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Charlotte Rosshandler*. Montréal.

Samson, H. (2016, 7 mars). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Helene Samson*. Montréal.

Zbiral, J. (2016, 30 mai). Dans E. Lafontaine, *Entrevue avec Jerri Zbiral*. Montréal.

Mémoires et thèses

Allaire, S. (1986). *Optica, un centre au service de l'art contemporain*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Beaudet, P. (1984). *La Galerie Powerhouse : réflexion sur dix années d'existence*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

Broadhurst, M. L. (1997). *Strategic Spaces : Towards a Genealogy of Women Artists' Groups in Canada*. (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing*.

Bujold, M. (2004). *Problematizing Identity: The Shift in Quebecois Photography*. (Mémoire de maîtrise). Université Carleton. Récupéré de CURVE. <https://curve.carleton.ca/theses/27117>

Bureau, L. (2006). *Le portrait photographique au Québec les cas de Sally Eliza Wood (1857-1928) et de Marie-Alice Dumont (1892-1985)*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

De Grosbois, L. (2004). *Les forges de la mémoire : le travail de valorisation du patrimoine vivant*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Gagnon, L. (1989). *Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Gourlay, S. (2002). *Feminist/Art in Quebec, 1975-1992*. (Thèse de doctorat). Université Concordia. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing*.

Hamel, A.-M. (2010). *La photographie documentaire comme aide-mémoire de l'identité féminine américaine (1920-1960)*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/3416/>

Huard, M. (1984). *Organisations d'artistes et nouvelles galeries d'art : Les centres autogérés au Québec*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

Lamoureux, È. (2007). *Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec*. (Thèse de doctorat). Université Laval, Québec. Récupéré d'Archimède.

Latulippe, J.-A. (2009). *Le tournant artistique du service de photographie de l'ONF, 1960-1978 : mutation du statut de la photographie et construction de sa valeur artistique dans le contexte canadien*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/id/eprint/2681>

Lemay, Y. (1984). *Le discours critique et la photographie les années 1970 à 1980 au Québec*. [Microfiche] (Mémoire de maîtrise). Université Laval, Québec.

Marcil, M. (1990). *Femmes et photographies au Québec (1839-1940)*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Mélançon, C. (2010). *La réception des expositions d'art engagé à la fin du XXe siècle au Québec : entre reconnaissance et institutionnalisation*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1866/4878>

Nambiar, G. (2004). *Identity Politics to Address Artworld Issues : A Case Study of the New Initiatives in Film Program at The National Film Board Of Canada*. (Thèse de doctorat). Université McGill, Montréal. Récupéré de <http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object id=85192&silos library=GEN01>

Proulx, A.-M. (2013). *Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires*. (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.

Rousseau, V. (2012). *Vers une définition de l'art populaire : l'institution problématique d'une notion polysémique : l'axe France-Canada dans une perspective européenne et nord-américaine*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM.

Skidmore, M.C. (1999). *Women in Photography at the Notman Studio, 1856-1881*. (Thèse de doctorat). University of Alberta.

Tremblay, N. (1983). *Répertoire analytique des galeries de Montréal et de ses banlieues de 1975 à 1980*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Verity, B. (1989). *The Relationship Between Text and Image in Documentary Photography*. [Microfiche]. (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.

Monographies

Arbour, R.-M. (1999b). *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Éditions Artexes. Récupéré de E-Artexes <http://e-artexes.ca/id/eprint/13714>

Beaugrand-Champagne, C. (2016). *Émouvantes vérités*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.

Becker, H.S. (2010). *Les mondes de l'art* [2^e éd.]. Paris : Flammarion. (Œuvre originale publiée en ©1988).

Bellavance, G. (2000). *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal : Liber.

Biron, N. (1988). *Paroles de l'art*. Montréal : Québec/Amérique.

Bolton, R. (1989). *The Contest of Meaning : Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA : MIT Press.

Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.

- Burgin, V. (1982). *Thinking Photography, Communications and Culture*. Londres : Macmillan.
- Chan, K.B. [1991]. *Smoke and Fire : The Chinese in Montreal*. Shatin, Hong Kong : The Chinese University Press.
- Collectif Clio. (1982). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal : Quinze.
- Couture, F., Arbour, R.-M. et Centre de diffusion 3D. (2003). *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*. Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Davidov, J.F. (1998). *Women's Camera Work : Self/Body/Other in American Visual Culture*. Durham, NC : Duke University Press.
- De Grosbois, L., et Chicoine, M. (1982b). *Lâchés louses les fêtes populaires au Québec, en Acadie et en Louisiane*. Montréal : VLB éditeur.
- De Grosbois, L., Lamothe, R., Nantel, L. et Garand, G. (1978) *Les patenteux du Québec* (2^e édition). Montréal : Parti pris. (Œuvre originale publiée en ©1974).
- *De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN : Indiana University Press.
- Dumont, M. (2013). *Pas d'histoire, les femmes ! : réflexions d'une historienne indignée*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Dumont, M. et Toupin, L. (2003). *La pensée féministe au Québec : anthologie, 1900-1985*. Montréal : Éditions du remue-ménage.
- Featherstone, D., Morris Hamburg, M. et Friends of Photography. (1984). *Observations*. Carmel, CA : Friends of Photography. *et al.*
- Fisher, A. et National Museum of Photography Film and Television, Grande-Bretagne. (1987). *Let Us Now Praise Famous Women : Women Photographers for the U.S. Government, 1935 to 1944 : Esther Bubley, Marjory Collins, Pauline Ehrlich, Dorothea Lange, Martha McMillan Roberts, Marion Post Wolcott, Ann Rosener, Louise Roskam*. Londres : Pandora Press.

Gover, C.J. (1988). *The Positive Image : Women Photographers in Turn of the Century America*, SUNY Series in the New Cultural History. Albany, NY : State University of New York Press.

Heron, L. et Williams, V. (1996). *Illuminations : Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Durham, NC : Duke University Press.

Jones, L., London Regional Art Gallery, Ontario, Oakville Galleries, Mount Saint Vincent University, Gibson House Museum et Musée des beaux-arts de l'Ontario. (1983). *Rediscovery Canadian Women Photographers : 1841-1941*. London, Ontario : London Regional Art Gallery.

Kaplan, E.A. (1983). *Women and Film : Both Sides of the Camera*. New York, NY : Methuen.

*Lachmann Mosse, G. (1985). *Nationalism and Sexuality : Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison, WI : University of Wisconsin Press.

Lahs-Gonzales, O., Lippard, L.R. et St. Louis Art Museum. (1997). *Defining Eye Women Photographers of the 20th Century : Selections from the Helen Kornblum Collection*. Saint Louis, MO : Saint Louis Art Museum.

Lamoureux, D. (2001). *L'amère patrie : féminisme et nationalisme dans le Québec contemporain*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Lamoureux, D. (1986). *Fragments et collages : essai sur le féminisme québécois des années 70, Itinéraires féministes*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Langford, M. et Dazibao, centre de photographies actuelles. (1996). *Portrait d'un malentendu : chroniques photographiques récentes*. Montréal : Dazibao.

Lerner, J., Nemiroff, G.H. et Armstrong, P. (1987). *Donner naissance n'est qu'un début : les femmes parlent de maternité / Giving Birth Is Just the Beginning : Women Speak About Mothering*. Montréal : l'auteur.

Les Presses de la santé de Montréal. (1984). *Le contrôle des naissances* (2^e édition). Montréal : l'auteur.

Lessard, M. (dir.), Allaire, S. et al. (1995). *Montréal au XXe siècle : regards de photographes*. Montréal : Éditions de l'Homme.

Linteau, P.-A., Durocher, R. et Robert, J.-C. (1991). *Quebec since 1930*. (R. Chandos et E. Garmaise, trad.). Toronto : James Lorimer et Company Limited. 1983.

Lugon, O. (2001). *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula.

Mulvey, L. (2009). *Visual and Other Pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Angleterre : Palgrave Macmillan.

Neumaier, D. (1995). *Reframings : New American Feminist Photographies*. Philadelphie, PA : Temple University Press.

Nochlin, L. (1999). *Representing Women*. New York, NY : Thames and Hudson.

Palmquist, P.E. (1995). *Camera Fiends & Kodak Girls II : 60 Selections by and about Women in Photography, 1855-1965*. New York, NY : Midmarch Arts Press.

Parker, R. et Pollock, G. (1981). *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. New York, NY : Routledge.

Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres : Routledge.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference : Femininity, Feminism and Histories of Art*. New York, NY : Routledge.

Rabinowitz, P. (1994). *They Must Be Represented : The Politics of Documentary. Fonds Parachute*. Londres : Verso.

Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary, AFI Film Readers*. New York, NY : Routledge Taylor & Francis Group.

Rosenblum, N. et Rawls, W. (2010). *A World History of Photography* (3^e édition). New York, NY : Abbeville Press. (Œuvre originale publiée en ©1984).

Rothstein, A. (1986). *Documentary Photography*. Boston : Focal Press.

Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain, Collection Folio/essais*. Paris : Gallimard.

Schirmer, L. et Bronfen, E. (2001). *Photos de femmes : une histoire en images de la photographie féminine de Julia Margaret Cameron à Bettina Rheims*. Paris : Plume.

Sekula, A. (1984). *Photography Against the Grain, Essays and Photo Works : 1973-1983, Nova Scotia Series*. Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Solomon-Godeau, A. (2009). *Photography at the Dock : Essays on Photographic History, Institutions, and Practices, Media & Society*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. (Œuvre originale publiée en ©1991).

Sontag, S. (2000) *Sur la photographie, Choix-essais [2^e édition]*. [Paris] : C. Bourgois. (Œuvre originale publiée en ©1973-1977).

Soulages, F. (2009). *Photographie & contemporain : à partir de Marc Tamisier*. Paris : Harmattan.

Sullivan, C., et Parry Janis, E. (1990). *Women Photographers*. New York, NY : H. N. Abrams.

Tagg, J. (2009). *The Disciplinary Frame : Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation : Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke, Angleterre : Macmillan Education.

Tucker, M. et École nationale supérieure des beaux-arts, France. (1994). *Féminisme : art et histoire de l'art, Espaces de l'art*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Wachtel, W. (1978). *There Is a Voice : A Collection of English Poetry and Photography by Montreal Women*. New York, NY : Angle Lightning Press.

Waldman, D. et Walker, J. (1999). *Feminism and Documentary, Visible Evidence* Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.

Williams, V. (1986). *Women Photographers : The Other Observers, 1900 to the Present*. Londres : Virago.

Rapports

Gagnon, C. (1974). *Workshop Budget etc. for 74-75*. Montréal : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

Gagnon, C. (1973), *Report*. Montréal : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

Gagnon, C.F. (1972). *The Art Workshop*. Montréal : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

Lauzen, M.M. (2016). *The Celluloid Ceiling : Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2015*. Californie : Center for the Study of Women in Television & Film, University of San Diego. Récupéré de [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015 Celluloid Ceiling Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)

Turner, L. W. (1973). *For Information*. [Montréal] : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

Turner, L. [1973]. *Workshop et al*. [Montréal] : Collège Loyola. Archives de l'Université Concordia, Montréal.

Sites web / Ressources électroniques

Arbour, R.-M. (2007). *Textes critiques sur/pour l'art des femmes dans les catalogues d'expositions collectives d'oeuvres de femmes qui ont eu lieu au Québec (1982) sous le titre de "Réseau Art-Femmes"*. Récupéré de <http://dx.doi.org/doi:10.1522/24999212>

Beaugrand-Champagne, C. (2014-2016). *Claire Beaugrand-Champagne : photographe*. Récupéré de <http://www.clairebeaugrandchampagne.ca/>

Beaugrand-Champagne, C. (2014). *Claire Beaugrand-Champagne*. Récupéré de <http://www.clairebeaugrandchampagne.ca/about.html>

Colvey, S. (2016a). *LinkedIn*. Récupéré de <https://ca.linkedin.com/in/stephaniecolveyphotographe/fr>

Colvey, S. (2016b). *Mot de bienvenue*. Récupéré de <http://www.stephaniecolvey.com/fr/a-propos-du-photographe.html>

Colvey, S. (2016c). *À propos du [sic] photographe*. Récupéré de <http://www.stephaniecolvey.com/fr/a-propos-du-photographe.html>

Gouvernement du Canada, Affaires autochtones et du Nord Canada. (2015). *Peuples et collectivités autochtones*. Récupéré de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100013785/1304467449155>

Lamoureux, È. (2005). *La question du genre dans les arts visuels - Les femmes artistes mobilisées dans le féminisme au Québec*. Récupéré de <http://sisyphe.org/spip.php?article1597>.

Legrady, G. [s. d.]a. *Archives About the Project*. Récupéré de <http://tango.mat.ucsb.edu/jamesbay/about>

Legrady, G. [s. d.]b. *George Legrady: Fort George*. Récupéré de <http://tango.mat.ucsb.edu/jamesbay/collections/4>

Legrady, M. [s. d.]c. *Miklos Legrady: Fort George*. Récupéré de <http://tango.mat.ucsb.edu/jamesbay/collections/7>

Lerner Crawley, J. (2015a). *Judith Lerner Crawley Photographs*. Récupéré de <http://www.judithcrawley.ca/>

Lerner Crawley, J. (2006). *Photographs by Judith Lerner Crawley, Cégep Vanier College*. Récupéré de <http://www.vaniercollege.qc.ca/audiovisual/slideshow/slideshow169/crawley/index.html#pic17>

Lerner Crawley, J. (2001). *Démarche artistique*. Récupéré de <http://www.judithcrawley.ca/wp-content/uploads/2015/10/D%C3%A9marche-artistique.pdf>

Lerner Crawley, J. (1993). *One in Five... – Démarche artistique*. Récupéré de <http://www.judithcrawley.ca/one-in-five/>

Les éditions du remue-ménage. [s. d.]. *Historique*. Récupéré de <http://www.editions-rm.ca/historique.php>

Musée des beaux-arts du Canada. (2016). *Claire Beaugrand-Champagne*.
Récupéré de <https://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artist.php?iartistid=24139>

Museum of Contemporary Photography (MOCP). (2016). *Zbiral, Jerri*.
Récupéré de <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7892&t=people>

National Czech & Slovak Museum & Library (NCSML). (2016). *Jerri Zbiral*.
Récupéré de <http://www.ncsml.org/exhibits/jerri-zbiral/>

Stratica-Mihail, E. (2014). *Feminist Beginnings: An Interview with Six Founding Members of La Centrale Galerie Powerhouse*. Récupéré de <http://nomorepotlucks.org/site/feminist-beginnings-an-interview-with-six-founding-members-of-la-centrale-galerie-powerhouse-eliana-stratica-mihail/>

Ville de Montréal et Pires, J. (2016). *Jorge Guerra et Le Magazine OVO*.
Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/jorge-querra-et-le-magazine-ovo>

VOX, centre de l'image contemporaine et Bureau, L. (2005). *Regard furtif du côté des femmes photographes au Québec, 1899-1960. Sally Eliza Wood, Marie-Alice Dumont, Anne Katherine Kew*. Récupéré de <http://www.centrevox.ca/fd/parcoursfemmesphotographe/index.html>