

Bertrand Carrière, Apprendre la photographie par les livres
Une entrevue par Serge Allaire
Bertrand Carrière, Learning photography from books
An Interview by Serge Allaire

Serge Allaire

Number 117, Summer 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96297ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Allaire, S. (2021). Bertrand Carrière, Apprendre la photographie par les livres : une entrevue par Serge Allaire / Bertrand Carrière, Learning photography from books: An Interview by Serge Allaire. *Ciel variable*, (117), 103–106.

Bertrand Carrière

Learning photography from books

An Interview by Serge Allaire

Over the last forty years, Bertrand Carrière has produced a personal and varied body of photographic work. His photographs have been exhibited in Quebec, Canada, Europe, and China, and he is represented by Galerie Simon Blain Montreal and the Stephen Bulger Gallery in Toronto. He has taught photography at the Université de Sherbrooke and received grants from arts councils in Canada, Quebec, and Longueuil. He has published several books, including *Le Capteur* (éditions du Renard, 2015). In 2020, a retrospective exhibition and monograph, both titled *Solstice*, highlighted the breadth and depth of his practice.

SA: I'd like to talk about your overall approach and the process that led to the *Solstice* exhibition and book. How did you get the idea for this retrospective project?

BC: I was thinking about a book that would bring together several of my projects. For various reasons, I was sometimes dissatisfied with the previous books: choice of images, layout, printing quality. I wanted to make up for these shortcomings with a book that would be a collection of short excerpts from my projects and previously unseen images. The idea for a retrospective exhibition was quickly abandoned in favour of a collaboration with Plein sud éditions for a monograph.

Then, I received an invitation from Galerie d'art Antoine-Sirois at the Université de Sherbrooke, holding out the possibility of producing a retrospective exhibition. I had already started putting together the book, and I decided to work on both in parallel. After that, the university gallery offered to co-publish the monograph, which involved a major financial contribution.

For the exhibition, which is very different from the monograph, I chose to work with available prints and devote one project to each wall of the gallery. I wanted the exhibition to breathe. I used only images produced starting in 1996. I was my own curator; I selected the works and hung them. I was helped by a really good team at the gallery, starting with its new director, Caroline Loncol-Daigenault, and Mona Hakim helped with the texts.

SA: And the monograph?

BC: Thinking about and working on the monograph started a year before the invitation for the exhibition.

This was related to a major reorganization of my studio and a huge research and digitization project. That's how I came to look over images from the twenty early years, which take up the first half of the book.

During the year, I took advantage of access to the Quebec studio in London. Of course, that six-month stay delayed both projects, but it gave me room to step back and take a fresh look at them. I left for London with a preliminary mock-up of the book, and I had a lot of time to think about it. What luck! I think that the distance created a better book and a better exhibition.

SA: You've published a number of photobooks. How important are books to you? How did you discover this form of dissemination?

BC: I really learned about photography through magazines and the *LIFE* encyclopedia. And the discovery of books was fundamental. The first one I had was a short monograph on Henri Cartier-Bresson, published by Delpire. As broke as I was at the time, I had to borrow it for a very long time. Then, Diane Arbus's book and Josef Koudelka's *Les Gitans* bowled me over.

Finding Charles Harbutt's *Travelog* was significant to me for his very personal vision. I was thrilled by his intimate approach to the travel diary. Then, Garry Winogrand's *Public Relations* was a turning point because of his anti-journalistic approach, the use of the flash, and what was called *snapshot aesthetics*.

I learned photography from books. It's the most

One creates by subtracting. If I've learned one thing with the editor of my films and that I try really hard to apply, it's how to see the tree (the image) and the forest (the book, the film) at the same time: the unique importance of each image, each shot, in a whole that makes sense.

appropriate form for deployment of my projects. It always has been. My first major project – *Les amuseurs publics* (1979–81) – became a book mock-up for a competition organized by the magazine *OVO*. I was already working on the sequence of images, but clumsily. My tools were very primitive.

SA: Can we see a connection with film editing in the conception of a book – in the choice and assembly of images?

BC: Many of my projects start with a fairly vague idea. Sometimes, the images arrange themselves into series. Yet, even when it comes to more documentary projects, the true creative work happens when it's time to organize the images sequentially, by juxtaposing them. It's true that this bears many similarities with the process in film, where editing has the final say. I always liked the idea of going in search of images, without a precise script: to create on a table,

with small proof prints, in order to discover the meaning in them, buried in the encounter with the images. It always ends up resembling a book. I have a cupboard full of mock-ups.

All the images in *Solstice* were first printed in small format, then spread out to form groups and sequences. Only after that did the on-screen work begin. There is something important in the materialization of images, like a deck of cards, necessary for the selection process.

This process, this automatic writing with the images, in which meanings bump up against each other and clash, satisfies my search for meaning. But there's no simple formula or easy method for reaching a meaningful grouping. It's a procedure that's quite intuitive, that you have to go through each time. It's probably the most difficult part of any photographic undertaking: choosing, perpetually choosing, and challenging your choices.

One creates by subtracting. If I've learned one thing with the editor of my films and that I try really hard to apply, it's how to see the tree (the image) and the forest (the book, the film) at the same time: the unique importance of each image, each shot, in a whole that makes sense.

SA: In this process that led you to review your projects since the 1970s, did you discover, or rediscover, photographs that you had neglected and that seem more significant now?

BC: That was one of the most exciting aspects of creating this monograph: reviewing old work with

today's eyes. Because my point of view has changed, the contact prints and prints offered a wealth of new directions.

The work with Héléne Poirier, of Plein sud, was particularly pleasant. She made numerous suggestions on which works to integrate in order to break up the chronological linearity. She increased the number of pages to facilitate integration of new works and saw to the unity of the book as a whole.

I chose to publish a good number of images that had never been seen, some of them from projects never shown, such as those taken from the North Shore and from Scotland (*Don't go to Glasgow*, 2018), and the most recent, *Miroirs acoustiques*, produced in England. Each series is in small format; some take up more space than others. Sometimes they are emotional choices, related to the importance that I wanted to grant them. The book contains some thirty projects.



Dominique, Toulouse, France, 1984, de la série / from the series Carnet d'absences



Sault-au-Mouton, Côte-Nord, Québec, 2013

SA: I was struck when I first read the book by the absence of titles and by the notes that distinguished each part or project. Can you talk about that?

BC: In my books, I've almost always avoided placing titles under the images. I find them distracting. In *Solstice*, there are notes on the titles and the years of the series, but all the other details are at the end. What I wanted to make visible at the start became more discreet as the design evolved. I privileged a more harmonious transition among series, genres, and eras. I wanted to give precedence to the sequence of the images, to create a continuous flow and minimize graphic interruptions between the series. I wanted to avoid a "catalogue" effect.

SA: In general, the first images in a book give the tone to the book as a whole. Why did you choose to start with colour images?

BC: The very first image in the book was a chance find, an image that I probably made when I was fourteen or fifteen. It's of a part of Montreal that no longer exists. What touched me is that it resembles

what I can do today, like the series *Le Capteur*, which closes the book. The second image was made during a trip to Paris in 1981. Another chance find. In both cases, I realized that there is a part of my gaze that hasn't changed – I still love these images. And considering the conditions under which they were kept, it's a small miracle that they survived. When I saw them, I knew that they would open the book, offering at once a look at the past, an enigma, and a sort of revelation. It's a true privilege to be able to go so far back in my work and still find relevance, and resonance, with what I'm doing today. *Translated by Käthe Roth*

Serge Allaire has taught in the department of art history at UQAM. An independent curator and history of photography researcher, he has contributed to Mois de la Photo à Montréal as an author and written for many photography magazines. More recently, he has devoted himself to bringing Quebec photobooks to prominence in Canada and France.



Le Marais, Paris, France, 1981



Arrivée à Toronto, Ontario, 2008, de la série / from the series Le captueur



Rachel, Kelvingrove Park, Écosse, 2018, de la série / from the series *Don't go to Glasgow*



Dungeness, Kent, Angleterre, 2019, de la série / from the series *Miroir acoustique*

la linéarité chronologique. Elle a augmenté le nombre de pages pour faciliter l'intégration des nouvelles œuvres et veillé à l'unité de l'ensemble.

J'ai choisi de publier un bon nombre d'images inédites, issues parfois de projets jamais montrés, tels que ceux tirés de la Côte-Nord et d'Écosse (*Don't go to Glasgow*, 2018), ou le plus récent, *Miroirs acoustiques*, réalisé en Angleterre. Chaque série est en format réduit, certaines ont plus d'espace que d'autres. Ce sont parfois des choix émotifs, liés à l'importance que je souhaitais leur accorder. Le livre réunit une trentaine de projets.

SA: J'ai été frappé dès la première lecture du livre par l'absence de titres et par les indications qui distinguent chacune des parties ou projets. Peux-tu m'en parler?

BC: Dans mes livres, j'ai presque toujours évité de placer des titres sous les images. Je trouve que c'est une distraction. Dans *Solstice*, il y a des indications sur les titres et les années des séries, mais tous les autres détails se retrouvent à la fin. Ce que je souhaitais rendre visible au départ est devenu plus discret avec l'évolution du design. J'ai privilégié un passage plus harmonieux entre les séries, les genres et les époques. J'ai voulu donner préséance

à la séquence des images, pour créer un flux continu et minimiser les ruptures graphiques entre les séries. Je souhaitais éviter l'effet de catalogue.

SA: En général, les premières images d'un livre donnent le ton à l'ensemble de l'ouvrage. Pourquoi as-tu choisi de commencer avec des images en couleur?

BC: La toute première image du livre est une trouvaille, une image que j'ai probablement réalisée à l'âge de 14 ou 15 ans. C'est une partie de Montréal qui n'existe plus. Ce qui m'a touché, c'est qu'elle ressemble à ce que je peux faire aujourd'hui, comme la série *Le Capteur*, qui clôt le livre. La seconde image a été réalisée lors d'un voyage à Paris en 1981. Une autre trouvaille. Dans les deux cas, je constate qu'il y a une part de mon regard qui n'a pas changé – j'aime encore ces images. Et considérant les conditions dans lesquelles elles ont été conservées, c'est un petit miracle qu'elles aient survécu. En les voyant, j'ai su qu'elles ouvriraient le livre, offrant à la fois un regard sur le passé, une énigme et une sorte de révélation. C'est un vrai privilège de pouvoir remonter aussi loin dans mon travail et d'y trouver encore une pertinence, une résonance avec ce que je fais aujourd'hui.



Montréal, Québec, vers / around 1973

Serge Allaire a enseigné au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Commissaire indépendant et chercheur en histoire de la photographie, il a collaboré comme auteur auprès du Mois de la Photo à Montréal, puis auprès de nombreuses publications spécialisées en photo. Plus récemment, il s'est consacré à la diffusion et au rayonnement du livre photographique québécois ici et en France.



photo : Josée Castonguay

Bertrand Carrière

Apprendre la photographie par les livres

Une entrevue par Serge Allaire

Au cours des quarante dernières années, Bertrand Carrière a produit une œuvre photographique à la fois personnelle et variée. Son travail a été exposé au Québec, au Canada, en Europe et en Chine, et il est représenté par la Galerie Simon Blais, de Montréal, ainsi que par la Stephen Bulger Gallery, de Toronto. Carrière, qui a enseigné la photographie à l'Université de Sherbrooke, est bénéficiaire de bourses de différents conseils des arts (Canada, Québec, Longueuil). Il a publié plusieurs livres dont *Le Capteur* en 2015, aux éditions du Renard. En 2020, sous l'intitulé *Solstice*, une exposition et une monographie, toutes deux de nature rétrospective, ont mis en lumière l'ampleur de sa pratique.

SA : J'aimerais aborder l'ensemble de ta démarche et du processus qui a mené à l'exposition et au livre *Solstice*. Comment t'est venue l'idée de ce projet rétrospectif ?

BC : Je songeais à un livre qui regrouperait plusieurs de mes projets. Pour des raisons diverses, je demeurais parfois insatisfait des livres précédents : choix d'images, mise en pages, qualité d'impression. Je souhaitais combler ces lacunes et créer un livre qui puisse rassembler des plus courts extraits de mes projets et des images inédites. L'idée d'une exposition rétrospective fut vite abandonnée au profit d'une collaboration avec Plein sud éditions, en vue d'une monographie.

Puis une invitation m'est venue de la Galerie d'art Antoine-Sirois de l'Université de Sherbrooke, qui m'a permis de voir la possibilité de réaliser une exposition

à caractère rétrospectif. Le travail sur le livre était déjà amorcé et j'ai choisi de travailler les deux en parallèle. Par la suite, la galerie universitaire a proposé de coéditer la monographie, ce qui s'est traduit par un apport financier important.

Pour l'exposition, qui est fort différente de la monographie, j'ai choisi de travailler à partir de tirages disponibles et de consacrer un projet à chacun des murs de la galerie. Je souhaitais que l'exposition respire. Je n'ai pris que des images réalisées à partir de 1996. J'ai été mon propre commissaire, j'ai procédé au choix des œuvres et à la mise en espace. J'ai été aidé par une très bonne équipe à la galerie, à commencer par la nouvelle directrice Caroline Loncol-Daigenault, et par Mona Hakim pour les textes.

SA : Et la monographie ?

BC : La réflexion et le travail sur la monographie ont commencé une année avant l'invitation pour l'exposition. Ils sont liés à une réorganisation majeure de mon atelier et à un vaste projet de recherche et de numérisation. C'est ce qui a rendu possible une relecture des images des vingt premières années, soit tout ce qui compose la première moitié du livre.

Au cours de cette année, j'ai profité de l'accès au studio du Québec à Londres. Ce séjour de six mois a bien sûr retardé les deux projets, mais il a permis un recul et un nouveau regard sur eux. Je suis parti avec une première maquette du livre à Londres, où j'ai pu y réfléchir abondamment. Quelle chance ! Je crois que cette distance a créé un meilleur livre et une meilleure exposition.

SA : Tu as publié plusieurs livres photographiques. Quelle importance revêt le livre pour toi ? Comment as-tu découvert cette forme de diffusion ?

BC : Mon premier vrai contact avec la photographie a été dans les magazines et l'encyclopédie *LIFE*. Puis la découverte des livres fut fondamentale. Le premier

séquence des images, mais maladroitement. Mes moyens étaient très primitifs.

SA : Peut-on voir un rapport avec le montage au cinéma dans la conception d'un livre, dans le choix des images, de leur assemblage ?

BC : Plusieurs de mes projets partent d'une idée assez vague. Parfois, les images deviennent des séries par elles-mêmes. Or, même lorsqu'il s'agit de projets plus documentaires, le véritable travail de création se produit au moment de l'organisation séquentielle des images, en les juxtaposant. Il est vrai que cela ressemble beaucoup au processus du cinéma, où le montage est la dernière écriture. J'ai toujours aimé cette idée de partir en quête d'images, sans scénario précis. De créer sur une table, avec de petits tirages de lecture, afin d'y découvrir des sens, enfouis dans la rencontre d'images. Ça finit toujours par ressembler à un livre. J'ai une armoire pleine de maquettes.

Toutes les images de *Solstice* ont d'abord été imprimées en petit format, puis étalées pour créer des groupes, des séquences. Ce n'est qu'après que le travail à l'écran a débuté. Il y a quelque chose d'important dans la matérialisation des images, comme un jeu de cartes nécessaire au processus de sélection.

Ce processus, cette écriture automatique avec les images où les sens se bousculent et s'entrechoquent, comble ma recherche de sens. Or, il n'y a pas de recette simple ou de méthode facile pour arriver à un ensemble signifiant. C'est un procédé assez intuitif à travers lequel il faut passer à chaque fois. C'est probablement la partie la plus difficile de toute l'entreprise photographique : choisir, perpétuellement choisir, et remettre ses choix en question.

On crée en retranchant. Si j'ai appris une chose avec la monteuse de mes films et que je m'efforce d'appliquer, c'est la façon de voir l'arbre (l'image) et

J'ai toujours aimé cette idée de partir en quête d'images, sans scénario précis. De créer sur une table, avec de petits tirages de lecture, afin d'y découvrir des sens, enfouis dans la rencontre d'images. Ça finit toujours par ressembler à un livre. J'ai une armoire pleine de maquettes.

que j'ai eu fut une petite monographie sur Henri Cartier-Bresson, publiée par Delpire. Fauché comme je l'étais alors, j'ai dû l'emprunter à très long terme. Ensuite, la monographie de Diane Arbus et *Les Gitans* de Josef Koudelka m'ont bouleversé.

La rencontre avec *Travelog* de Charles Harbutt fut importante, pour sa vision très personnelle. Je trouvais emballante son approche intime du journal de voyage. *Public Relations* de Garry Winogrand fut ensuite un point tournant, par son approche anti-journalistique, l'utilisation du flash et ce qu'on appelait la *snapshot esthetics*.

J'ai appris la photographie dans les livres. C'est la forme la plus appropriée pour le déploiement de mes projets. Depuis toujours. Mon premier projet conséquent – *Les amuseurs publics* (1979–1981) – est devenu une maquette de livre pour un concours organisé par le magazine *OVO*. Je travaillais déjà la

la forêt (le livre, le film) en même temps : l'importance singulière de chaque image, de chaque plan, dans un tout qui prend sens.

SA : Dans cette démarche qui t'a mené à revoir tes projets depuis les années 1970, as-tu découvert, ou redécouvert des photos que tu avais négligées et qui t'apparaissent maintenant plus significatives ?

BC : Ce fut l'un des aspects les plus excitants dans la création de cette monographie, revoir des travaux anciens avec l'œil d'aujourd'hui. Mon point de vue ayant changé, les planches contacts et les tirages offraient une mine de nouvelles pistes.

Le travail avec Hélène Poirier, de Plein sud, a été particulièrement agréable. Elle a fait de nombreuses suggestions sur les œuvres à intégrer, afin de rompre

SUITE À LA PAGE 105