

IMAGES (ET TEXTES) AU SERVICE DU PROJET TRANSCULTUREL DU MAGAZINE QUÉBÉCOIS *VICE VERSA*

Filippo Fonio*

Le magazine québécois *Vice Versa* (1983-1996), fondé, entre autres, par Fulvio Caccia, écrivain et théoricien du translinguisme littéraire et observateur attentif du creuset interculturel franco-canadien, et par son frère Gianni, son directeur artistique, consacre une attention toute particulière à la dimension graphique et aux potentialités du médium photographique. Une place prépondérante est ainsi accordée à la photographie en tant que moyen artistique à part entière –voir le n° 43 de 1993, en grande partie consacré à un «spécial photo»–, mais les rédacteurs se servent également de la photographie en tant que procédé dialogique qui s’instaure entre les images et les textes, théoriques, militants ou fictionnels; ils refusent en revanche de considérer la photographie dans sa fonction d’illustration des propos écrits. La volonté affichée du magazine de vouloir se situer systématiquement au plus près du réel, des débats (translinguistiques, mais aussi transartistiques ou sociétaux) est ainsi amplifiée par le recours à la photographie, considérée en tant que «façon de s’approprier des portions du réel, voire dans certains cas d’intervenir sur la réalité.» (Denis Martineau) Le plus souvent, comme le reconnaît d’ailleurs explicitement celui qui est devenu l’un des photographes les plus présents dans *Vice Versa*, Gilbert Duclos, le rapport entre images et textes doit être inféré par le lecteur, le magazine restant fidèle à sa ligne éditoriale «babélienne», centrée sur la volonté d’une juxtaposition non hiérarchique des langues, des débats et des langages artistiques au service d’un parti pris de construction mosaïque et collective de la culture en contexte de migration.

Mots-clés: photographie, translinguisme, interculturalité, dialogue texte-image, réel

Images (and texts) at the service of the transcultural project of the Quebec magazine Vice Versa

The Quebec magazine *Vice Versa* (1983-1996), founded by, among others, Fulvio Caccia, writer and theorist of literary translingualism and accurate observer of the Franco-Canadian intercultural melting pot, and his brother Gianni, the magazine’s artistic director, devoted particular attention to the graphic dimension and to the potential of the photographic medium. Photography is acknowledged as an artistic medium in its own right –see issue no. 43 (1993), which is largely devoted to a «photo special»– but the editors also use photography as a dialogical form between images and theoretical, militant and fictional texts; at the same time they refuse to consider photographs as a form of illustration of the written word. The magazine’s desire to systematically situate itself as close as possible to reality, to debates (translinguistic, but also transartistic and societal) is thus amplified by the use of photography, seen as «a way of appropriating portions of

* Université Grenoble Alpes

reality, and in some cases even intervening in reality» (Denis Martineau). More often than not, as Gilbert Duclos, who became one of the magazine's main photographers, explicitly acknowledges, the relationship between images and text must be inferred by the reader, as the magazine remains faithful to its «Babelian» editorial line, centered on the desire for a non-hierarchical juxtaposition of languages, debates and artistic media in the service of a mosaic and collective construction of culture in migrant context.

Keywords: photography, translingualism, interculturality, image-text dialogue, reality

Le magazine *Vice Versa*¹ et son projet transculturel: introduction

Le magazine (trans-)culturel montréalais *Vice Versa*, dont paraissent 53 numéros au total, est publié de mai 1983 à décembre 1996. Parmi ses fondateurs l'on compte Fulvio Caccia, écrivain qui a été l'un des principaux théoriciens du «*transmigrar*» existentiel-littéraire, né en Italie et immigré enfant au Québec en 1959, ainsi qu'Antonio D'Alfonso, écrivain québécois d'origine italienne, et Lamberto Tassinari, né en 1945 et arrivé au Québec seulement en 1980, principal exposant de la notion-clé de *Vice Versa*, celle de «transculture», dérivée de la *transculturación* de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz. Du comité de rédaction constitué par les trois fondateurs fait également partie l'historien Bruno Ramirez –qui pourtant quittera le magazine après le n° 25. Parmi ses collaborateurs réguliers l'on trouve, entre autres, Régine Robin, Marco Micone (autre «italo-québécois»), le géographe Jean Morisset et Robert Berrouët-Oriol, lui aussi théoricien de la condition exilique.

Le siège principal de la rédaction de *Vice Versa* se situe à Montréal –pendant les derniers mois s'ajouteront une rédaction à Toronto et une à New York; c'est pourquoi le magazine, tout en se servant d'un réseau de correspondants plus ou moins réguliers, en particulier en Europe, et sans trahir la vocation transculturelle clairement affichée à partir de son sous-titre, s'occupe souvent de problèmes et de problématiques québécois, ou du moins utilise le Québec comme terrain d'observation privilégié –et comme «laboratoire» parfois– de thématiques littéraires, artistiques, sociétales, économiques plus vastes. Le parti

1 J'adopte le parti pris d'utiliser la graphie *Vice Versa* aussi bien par conformité au choix initial de la rédaction, que pour enlever toute possible ambiguïté avec, d'un côté, le portail de littérature helvétique *viceversa*, dont les thématiques se rapprochent parfois de celles du *Vice Versa* québécois, et de l'autre avec la revue mexicaine *Viceversa*, en collaboration avec laquelle sera par ailleurs réalisé le dernier numéro du *Vice Versa* canadien. Je signale néanmoins qu'au cours de la deuxième décennie du magazine, pendant les années 1990, la graphie *vice versa* tend à s'imposer. Je précise également que l'emploi du terme «magazine» tout au long de cette contribution est fait en conformité au choix de la rédaction de *Vice Versa*. Lamberto Tassinari (2006: 27) souligne que la volonté du comité éditorial a été celle de ne pas faire une «revue» mais plutôt un «magazine».

pris de ces italo-québécois, qui se caractérisent par une tendance à ne pas céder à la «tentation communautaire» (Harel 74), ainsi que de leurs compagnons d'aventures qui partagent la même vision, est en effet de se faire les porte-paroles de «voix d'ici, venues d'ailleurs» (Berrouët-Oriol 20), de prendre position contre l'homologation culturelle en se revendiquant "trans-culturels"². Un reflet tangible de cette non-homologation est évident dans le caractère (au moins) trilingue, français-italien-anglais, du magazine. À ces trois langues s'ajoutent sporadiquement aussi l'allemand et, de plus en plus au fil des numéros, l'espagnol. Le seul texte qui est proposé en plusieurs langues est l'éditorial; le reste des articles et des interviews sont sans traduction, et chaque contributeur choisit sa langue d'écriture –qui peut ne pas être sa "langue maternelle".

Au cours de ses presque quinze années de vie, *Vice Versa* évolue plusieurs fois: il change de format (voir ci-dessous); consacre progressivement plus d'importance à des questions extra-artistiques (le SIDA, le monde du travail, etc.)³, sans pour autant renoncer à aborder ces questions aussi sur le plan esthétique; mis à part Tassinari, le comité de rédaction connaît plusieurs remplacements. Surtout dans sa deuxième phase, plus "glamour" (la dernière sera une sorte de repli ou de volonté de retour aux origines⁴), le magazine consacre une importance croissante à la photographie, et aux photographes, aussi bien par la publication d'images photographiques que par des textes théoriques ou d'esthétique autour de l'art photographique⁵. Ce qui reste constant dans *Vice Versa*, en

2 La notion de transculture a été plusieurs fois reprise et approfondie, tant par les membres de *Vice Versa* que par des chercheurs en littérature canadienne, et au-delà. Je renvoie en particulier à: Cubeddu; Davaille; Dumontet; Harel; Moisan-Hildebrand; Tassinari 1999; Wilson; je regrette de n'avoir pas pu consulter pour l'instant Canzutti, que je me limite donc à signaler en bibliographie. En synthèse, la "transculture", qu'on pourrait comparer, avec des différences notamment aux niveaux du contexte de conception et des champs d'application, à la «condition post-monolinguisque» de Yildiz, ou encore à l'«imaginaire des langues» dans l'acception introduite en particulier par Édouard Glissant, se veut un paradigme alternatif par rapport aux situations "pluri-/multi-culturelles" ou à celles "interculturelles", puisqu'elle refuse toute forme d'hégémonie d'une culture –de celle "hébergeante", en particulier– sur les autres; la transculture rejette également tout processus d'estompement des cultures migrantes dans un creuset multiculturel sous forme de "patchwork" ou de "mosaïque".

3 *Vice Versa* se distingue ainsi d'un exemple de revue française de la même époque et particulièrement proche sur le plan de l'intérêt pour la photographie, *Antigone* (1984-1995), qui pour autant se veut avant tout une revue de création pluri-artistique.

4 Toujours Tassinari rappelle qu'après 1994, *Vice Versa* devient progressivement –et non seulement sur le plan des contenus: «Moins "beau", vaguement punk et marginal, agressif dans son ouverte démarche anticapitaliste [...]» (2006: 27) Dans son éditorial du premier numéro de 1995, Tassinari affirme que le magazine est revenu aux «formes dépouillées» de ses débuts (4).

5 *Vice Versa* publie également les bandes dessinées *Vittogatto* et *Vittorino*, réalisées par le dessi-

revanche, est la tendance à proposer (presque) systématiquement des numéros thématiques, ou du moins contenant un ou plusieurs dossiers thématiques, parfois en collaboration avec des institutions ou en lien avec des événements qui se déroulaient à Montréal, comme des colloques ou des expositions. Même si la plupart du temps plusieurs artistes et photographes contribuaient à un même numéro, souvent l'on trouve un illustrateur ou photographe "principal", dont l'œuvre est en résonance avec la thématique du numéro (G. Caccia 51).

Dès le début, le magazine se dote également d'un directeur artistique, en la personne de Gianni Caccia, le frère de Fulvio, alors étudiant en design graphique à l'UQÀM. Il était chargé de la composition de *Vice Versa*, mais également du choix des illustrateurs et des photographes. Il revendiquait d'ailleurs sa volonté de s'aligner, aussi sur le plan graphique, au projet transculturel du magazine (G. Caccia 44; voir également Mossetto & Plamondon 141-156). Si ses détracteurs ont défini *Vice Versa* un «coffee table magazine» pour son graphisme recherché (Tassinari 2006: 26), le magazine devient rapidement un point de référence aussi pour illustrateurs et photographes, au Québec et au-delà, à un tel point qu'on peut le considérer «un laboratoire des images» (G. Caccia 55).

Mon propos est de montrer, d'un côté, comment cette synergie esthétique et conceptuelle entre texte et image photographique s'est mise en acte au sein du magazine, et de l'autre de comprendre comment les aspects (photo-)graphiques de *Vice Versa* ont contribué –et non de manière marginale– au projet transculturel du groupe d'intellectuels fondateurs.

L'imbrication texte-image au service du programme transculturel de *Vice Versa*

Tant la rédaction de *Vice Versa*, que son directeur artistique, reconnaissent leur intention de faire du magazine une «revue d'avant-garde», et ce dès le début; ils reconnaissent ainsi l'influence exercée sur la conception du magazine par certaines revues futuristes ou surréalistes, ou encore par les théories et les œuvres d'Andy Warhol, bien illustrées par sa revue *Interview* (Davaille 116, n. 29; Forsdick & Stafford). Cette volonté avant-gardiste se traduit dès le choix anticonformiste d'un format plus grand par rapport à celui habituel pour les périodiques culturels. La première maquette réalisée était au format 28x43,2 cm⁶, alors que le format retenu a été de 28x38 cm (jusqu'en 1985), pour adopter ensuite celui de la maquette (jusqu'en 1988), et finalement passer à celui de 23,5x33, un for-

nateur et scénariste Vittorio.

6 Les pouces sont convertis en centimètres; par simplicité, les chiffres sont arrondis.

mat largement plus petit (Cubeddu 194; G. Caccia 48-51). Il est à souligner que de telles dimensions –un format tabloïd– permettent de proposer des images détaillées, que le lecteur aura tendance à regarder de manière attentive. La couverture du premier numéro est en noir et blanc, les suivantes en couleur. Toutes ont été conçues par Gianni Caccia, souvent sur la base de réélaborations d'œuvres d'artistes qui ont contribué au numéro. Elles ont été très appréciées, puisque l'éditorial du n° 3 de *Vice Versa*, ainsi que celui du premier numéro de 1985, rendent compte du prix remporté au concours «Graphisme-Québec» pour deux années de suite, 1983 et 1984 (Mossetto 11).

L'impression de l'intérieur de *Vice Versa* passe également du noir et blanc (n° 1), à deux, ensuite jusqu'à huit couleurs (G. Caccia, Daigle, Sylvestre & Duclos 143). Gianni Caccia conçoit le logo originaire du magazine, qu'il définit lui-même «complexe» et «baroque» (44). Tout comme les couvertures de *Vice Versa*, les solutions graphiques du magazine ont été particulièrement saluées, tant par la critique –Yves Taschereau (cité par Mossetto 11) a affirmé: «Leur magazine a l'élégance d'une Lamborghini.»–, que par les lecteurs, que, enfin, par les artistes eux-mêmes, qui ont, semble-t-il, systématiquement apprécié de travailler sous la supervision de Gianni Caccia en particulier; plusieurs artistes ont d'ailleurs fait le constat que la collaboration avec le magazine leur a ouvert les portes d'expositions nationales et internationales (voir G. Caccia, Daigle, Sylvestre & Duclos). En 1987, une exposition des illustrations de *Vice Versa* a même été organisée à Montréal, et des t-shirts ont été réalisés avec certaines des illustrations du magazine⁷. Gianni Caccia, quant à lui, montre une certaine autocritique face à son activité de directeur artistique; il reconnaît la «surcharge» de certaines de ses solutions graphiques, due sans doute à une forme d'*horror vacui* qu'il ressentait surtout pendant la préparation des premiers numéros (43).

Lors des débuts du magazine, Gianni Caccia privilégie l'illustration par rapport à la photographie, puisque la première «permettait un champ plus vaste d'exploration» (55). Surtout, il signale son affinité personnelle avec un certain retour de l'expressionnisme en arts graphiques, qu'il trouvait correspondre parfaitement à la poétique "*punchy*" et iconoclaste du magazine. Cependant, au cours des années 1990, Caccia a eu plus souvent recours à des photographes, à un tel point que la photographie a pris le pas sur l'illustration, avoue-t-il, afin de faire plus «branché» (61). Par conséquent, à partir de cette même époque son

7 Parmi les illustrateurs qui collaborent avec *Vice Versa*: Stéphane Daigle, Richard Parent, Normand Cousineau, Daniel Sylvestre, Philippe Béha, Jacques Cournoyer, Gérard Dubois, Alain Reno. La liste n'est pas exhaustive. Parmi les photographes: Robert Fréchette, Jean-François Leblanc, Josef Geranio (présent dans presque tous les numéros du magazine), Mario Cresci, Gilbert Duclos (également très présent), Michael Flamen, Louise Warren, Julie Gasquet.

graphisme était aussi devenu «plus éclaté», «moins formel» qu'aux débuts (61). La raison de cette réticence initiale face à la photographie et de sa préférence accordée aux illustrations réside sans doute dans le refus, affirmé par Caccia, que les images de *Vice Versa* illustrent les textes de manière «plate» (55), dénotative; le directeur artistique affiche son refus de céder à la tentation des “usages sociaux” bourdieusiens, ou “paratextuels”, qu'une présence plus consistante de la photographie aurait engendré; Gianni Caccia veut établir un dialogue et une résonance entre composante verbale et composante graphique dans le magazine, selon le parti pris d'une correspondance entre le “fil du texte” et le “fil des images”.

Trois numéros de *Vice Versa* me semblent particulièrement probants afin d'illustrer tant l'évolution dans les théories esthétiques de la rédaction, que la création de dispositifs iconotextuels et cet usage qui est fait de la photographie mise au service de la transculture. Le premier et le troisième exemples choisis sont le reflet de prises de position sur l'art photographique qui montrent une évolution très nette entre les années 1980 et 1990 de la part de la rédaction de *Vice Versa*, alors que le deuxième, relevant, comme le premier, des années du début du magazine, illustre bien un usage typiquement “argumentatif” et revendicatif de l'art photographique de la part de *Vice Versa* vis-à-vis de son engagement transculturel.

La photographie dans *Vice Versa*

Nonobstant ce privilège initialement accordé à l'illustration, déjà le deuxième numéro du magazine, publié à l'automne 1983, contient un dossier «photo et société» en lien avec la thématique du fascicule (le fascisme italien). En saluant la parution de la *Storia fotografica del fascismo* (De Felice & Goglia), Bruno Ramirez réfléchit en particulier sur les usages de la photographie en tant que document à la disposition de l'historien. La publication d'«histoires photographiques» renverse le rapport traditionnel entre texte et image, en faisant du texte un élément collatéral et secondaire par rapport à la centralité de l'image. D'après Ramirez, le médium photographique traduit bien la composante de théâtralisation propre de la propagande fasciste, et en particulier le caractère collectif et rituel de la documentation photographique des performances musolinienes. Au-delà de la célébration d'événements collectifs, la propagande du régime a recours à la photographie en tant qu'outil de pouvoir (Sontag), dont on se sert pour entrer dans la vie quotidienne des Italiens, les rendre enfin sujets et protagonistes d'un acte artistique comme celui de la prise de la photo, tout en scellant ainsi leur adhésion –à leur corps défendant?– au fascisme. Il

s'agit d'une photographie éminemment "narrative", au sein de laquelle «vision» et «représentation» (Barthes) sont dans un dialogue constant, imbriqués. Les photographies fascistes sont le fruit d'une sélection consciente et attentive, de la part du régime, de ce que l'on peut montrer (et afficher, même) et de ce qui, en revanche, nécessité de rester non documenté, ce pour quoi l'image photographique doit rester interdite. Parmi les photographies qui illustrent l'article de Ramirez, un exemple particulièrement probant de "photographie narrative" montre Mussolini en Lybie brandissant l'«épée de l'Islam» –fabriquée en Italie dans un but de célébration de l'entreprise coloniale italienne (3).

Dans le même numéro, Antonio D'Alfonso, dans «Paul Scheuermeier: The Philologist of Reality» (1983*b*: 7), se penche sur la figure de ce photographe suisse actif dans l'Italie préfasciste. Pour ce faire, il commence son article en se demandant si «la photographie est un art», et dans le but d'argumenter sa propre perplexité face au médium photographique il mobilise le concept d'«obtus» de Roland Barthes, l'interface qui se crée entre le sujet choisi –qui fait partie de la démarche créative du photographe– et la "main" du photographe. Il parle du «sens immobile» que le photographe donne à son œuvre à travers son geste artistique, et qui coexiste dans la photographie avec le «sens mobile», en l'occurrence la portée ethnologique de l'œuvre –sociale, revendicative, etc. selon les artistes⁸–, ainsi qu'avec le «troisième sens» en quoi consiste la mise en scène de l'œuvre, la friction entre naturalité et hyper-naturalisme du geste, la fausseté qui réside dans une apparence de trop-vrai⁹. La perméabilité entre sujet et objet qui serait, selon D'Alfonso, typique de la photographie "artistique", brouille les distinctions entre réel et fictif: «Photography has put reality on the same level as fiction» (1983*b*: 7)¹⁰.

Un des fascicules les plus célèbres de *Vice Versa* est le numéro 2, 3, de mars-avril 1985, consacré aux actes du colloque sur les littératures minoritaires «Écrire la différence». Il contient un «portfolio photographique» intitulé *Les Marges de la ville* réalisé par Robert Fréchette. C'est la première «rubrique iconographique» (9) présente dans *Vice Versa*, et F.C. (Fulvio Caccia, sans doute)

8 La composante ethnologique est évidemment mise en avant par D'Alfonso sur la base de ceux qui sont ses intérêts artistiques et littéraires.

9 Déjà Barthes en 1980 mettait en garde contre l'«effet de réel» de l'image photographique.

10 Dans le même numéro on retrouve également des articles qui traitent de photographie sans rapport avec le fascisme italien. En particulier l'entretien du même D'Alfonso avec le photo-reporter franco-marocain Yves Jeanmougin, représentant de la «photo sociale» (D'Alfonso 1983*a*: 4-5), ou le compte-rendu du livre photographique de Salvatore Piermarini et Vito Teti, *Le strade di casa* (Peressini: 6), consacré au village calabrais de San Nicola.

en annonce le but en ces termes: «permettre à des artistes et photographes d'exposer à nos lecteurs les résultats de leur plus récente recherche visuelle», ce qui est assez attendu, mais également «briser la dictature de l'illustration à tout prix qui trop souvent enchaîne le visuel à l'écrit» (1985a: 9) Fulvio Caccia va, on le voit bien, dans le même sens que son frère mais, à la différence de Gianni, il considère que c'est à travers l'art photographique qu'on arrive plus aisément à briser la chaîne de l'illustration "plate" du propos écrit, qu'on évite la constitution d'un dispositif iconotextuel privilégiant l'écrit sur l'image ou la «vision» sur la «représentation». Le sujet principal des photographies de Fréchette est celui de la solitude et de la marginalisation de l'individu en milieu urbain. Comme le souligne F.C., l'art de Fréchette n'assume pas de fonction dénotative pour ainsi dire, ni ne se prête à être une forme de simple mise en image ou de paraphrase visuelle du texte; il fonctionne comme une caisse de résonance par rapport aux textes écrits, qui portent tous –du moins dans la section qui héberge également le portfolio photographique– sur les littératures minoritaires. Les images faisant écho aux textes en véhiculent donc en même temps l'interprétation; elles contribuent à démontrer, de manière différente, visuelle, le constat selon lequel les littératures minoritaires (celles prises en compte par le colloque à tout le moins) se développent en milieu urbain, et ont un lien très profond, intrinsèque presque, incontournable, avec la solitude des migrants, des «gens du silence»; c'est là une thématique développée par plusieurs des textes publiés dans ce même numéro.

Les photographies de Fréchette ne sont d'ailleurs pas la seule forme d'illustration présente dans le numéro «Écrire la différence»; elles s'alternent avec, entre autres, une image d'une célébration du Ku Klux Klan à Kingston (Ontario) en 1927 (12), ou encore avec des compositions graphiques qu'on retrouve souvent dans d'autres numéros du magazine.

Enfin, une quinzaine de photographes ont participé au numéro 43 de fin 1993 («Special photo»). Denis Martineau, dans un court texte d'introduction au numéro (5), qui précède même l'éditorial de Tassinari (7)¹¹, explique les raisons du choix de la thématique «Special photo»: la rédaction se range foncièrement contre l'art conceptuel (ou du moins contre la manière dont il est pratiqué/imposé au Québec), revendique la possibilité d'un «art sans concept» et choisit d'illustrer le propos en faisant appel à des photographes. On le voit bien, ce parti pris n'est pas à l'abri de critiques, ni d'un certain soupçon d'arbitraire ou même d'élitisme¹². La photo, poursuit Martineau, est un langage artistique facilement compréhensible de la part du spectateur, qui peut aisément puiser à ses propres

11 Ce dernier traite de questions politico-sociales et non pas de photographie.

12 C'est d'ailleurs une accusation souvent portée par les détracteurs de *Vice Versa*.

souvenirs afin de déclencher un processus d'empathie –au sens avant tout intellectuel– et d'identification avec l'émotion qui a suscité l'image réalisée par le photographe. Il évoque le pouvoir déclencheur de la mémoire proustienne, qui va bien au-delà du simple visuel et s'étend aux odeurs, aux textures, au goût, aux sensations auditives. «Mémoire» dans le sens non seulement de «souvenir», mais aussi de «rétention mnésique», d'«émanation du référent» (Barthes 126), la photo s'imprime dans la conscience du regardeur. Ce qui s'associe à un pouvoir diégétique de l'image («[d]es vies entières sont convoquées par l'intermédiaire de l'appareil»). Il conclut en paraphrasant Roland Barthes: «il n'est pas nécessaire de rationaliser son "itinéraire" dans la photo pour maximiser son plaisir. [...] le hasard et l'intuition devraient être les guides du regard.» Dans le même numéro, Régis Durand reprend également les théories de *La Chambre claire* de Barthes en soulignant que la société contemporaine s'empare de la photographie comme d'un *Ersatz* du Monument auquel du même geste elle renonce en faveur du document (11). L'image photographique exerce les fonctions d'un monument –célèbre, commémore, avertit– en excluant la dimension de la pérennité, en anticipant, par la prise de l'image, la métamorphose du sujet photographié (Barthes 25). Même, insiste Durand (11), la «prise de vue» photographique emphatise l'impression de la précarité de l'objet. Ce dernier existe *per se*, l'image capturée par le photographe n'en est qu'un découpage infinitésimal. Durand s'aligne d'ailleurs aux propos de Martineau en refusant toute théorisation du geste et de l'œuvre photographiques. Il accepte l'idée d'une interprétation, d'une «critique photographique» interne pour ainsi dire, ou d'un discours autour de l'art photographique, mais récuse tout discours «méta-photographique», toute superstructure sociale ou esthétique qui se base sur des œuvres photographiques; de manière provocatrice, il nie même la possibilité –ou l'intérêt, plutôt– d'une photographie sociale¹³.

Conclusion

Ces quelques exemples visant à montrer la «poétique photographique» de *Vice Versa* ne doivent pas donner l'impression qu'illustrations et photographie n'aient pas contribué à part égale à renforcer le propos transculturel du magazine, ni qu'elles aient été des rivales, des antagonistes, ou qu'elles aient agi de manière divergente. Daniel Sylvestre (in G. Caccia, Daigle, Sylvestre & Duclos: 151), tout

13 Le «Spécial photo» contient également, entre autres: une série d'images de Martine Doyon qui s'inspire du livre de la *Genèse* (30-31); un reportage photographique sur le «*dia de los muertos*» au Mexique, réalisé par Jean-François Gratton (20-22); un approfondissement autour des femmes âgées représentées dans la série *Pretty Ribbons* de Donigan Cumming (47-49).

en exposant sa propre esthétique, a bien résumé la présence de ces deux formes icono(textuelles) au sein du magazine: «Si le photographe élabore sa vision de l'extérieur en capturant dans son objectif le matériau qui lui restitue le réel croqué sur le vif, l'illustrateur, lui, élabore la sienne de l'intérieur, dans le secret de son atelier.» Cette double dimension, l'intervention à chaud dans l'actualité d'un côté, l'élaboration *in vitro* d'une théorie plus articulée de l'autre, rend compte de la complémentarité des deux "natures" de *Vice Versa*. Auxquelles il faut évidemment ajouter la composante incontournable du nomadisme culturel, de la «migrance», de l'errance (Aloisio), qui n'a pas non plus manqué d'être illustrée sous forme de dossier photographique, au moins dans un cas. Dans le numéro 31 de novembre-décembre 1990, Josef Geranio et Sergio Fontana ont réalisé une série de portraits photographiques des membres de la rédaction. Tous sont accompagnés d'un même objet, ô combien symbolique –une valise usée et couverte de stickers de villes différentes. Chacun s'en sert de manière créative: Lamberto Tassinari pose en «écrivain-voyageur» en l'embrassant (17); Elettra Bedon, correspondante pour la fiction et la poésie, est photographiée la tête posée sur la même valise et le regard rêveur (20); le critique musical s'en sert pour étaler ses partitions (38), et ainsi de suite.

Œuvres citées

- Aloisio, A. (2015): Marco Calliari, an Italian-Québécois Artist. A Reflection of Identity, Cultural Belonging and Artistic Patrimony. *Oltreoceano*, n. 9, pp. 23-31.
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard & Seuil.
- Berrouët-Oriol, R. (1986, décembre-1987, janvier): L'effet de l'exil. *Vice Versa*, n. 17, pp. 20-21.
- Caccia, F. (1985a, mars-avril): Les Marges de la ville. Portfolio. *Vice Versa*, n. 2-3, p. 9.
- Caccia, F. (1985b, mars-avril): Langues et minorité. *Vice Versa*, n. 2-3, pp. 11-12.
- Caccia, F. (Ed.). (2010): *La transculture et Vice Versa*. Montréal: Triptyque.
- Caccia, G. (2006): Come ho concepito la grafica di *Vice Versa*. In: *Le projet transculturel de Vice Versa*. A.P. Mossetto & J.-F. Plamondon (Eds). Bologne: Pendragon, pp. 43-66.
- Caccia, G., Daigle, S., Sylvestre, D. & Duclos, G. (2010): Dialogues croisés. In: *La transculture et Vice Versa*. F. Caccia (Ed.) Montréal: Triptyque, pp. 141-158.
- Canzutti, C. (1998-1999): *Il percorso « transculturale » della rivista canadese Vice Versa (1983-1996)*. Tesi di laurea, A. Ferraro (dir.), Udine: Università degli Studi di Udine.
- Cubeddu, S. (2006): *Vice Versa: uno spazio transculturale dall'accento italiano*. In: *L'italien langue de migration: vers l'affirmation d'une culture transnationale à l'aube du XXI^e siècle*. A. Frabetti & W. Zidaric (Eds). Nantes: CRINI, pp. 193-205.
- Cumming, D. (1993, novembre-décembre): Pretty Ribbons. *Vice Versa*, n. 43, pp. 47-49.
- D'Alfonso, A. (1983a, automne): Des Marseillais comme les autres. *Vice Versa*, n. 2, pp. 4-5.
- D'Alfonso, A. (1983b, automne): Paul Scheuermeier: The Philologist of Reality. *Vice Versa*, n. 2, p. 7.
- Davaille, F. (2007): L'interculturalisme en revue. L'expérience de *Vice Versa*. *Voix et Images*, n. 95, pp. 109-122.

- De Felice, R. & Goglia, L. (1982): *Storia fotografica del fascismo*. Bari: Laterza.
- Doyon, M. (1993, novembre-décembre): Sans titre. *Vice Versa*, n. 43, pp. 30-31.
- Dumontet, D. (2014): La revue *Vice Versa* et le procès d'autonomisation des «écritures migrantes». *Zeitschrift für Kanada-Studien*, n. 34, pp. 87-104.
- Dupuis, G. (2010): *Vice et Versa*, dix ans après. *Globe*, n. 13, 2, pp. 187-194.
- Durand, R. (1993, novembre-décembre): La photographie, ou l'oubli du monument. *Vice Versa*, n. 43, p. 11.
- Geranio, J. & Fontana, S. (1990, novembre-décembre): Sans titre. *Vice Versa*, n. 31, *passim*.
- Gratton, J.-F. (1993, novembre-décembre): Un hymne à la mort. *Vice Versa*, n. 43, pp. 20-22.
- Harel, S. (2005): *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ.
- Forsdick, Ch. & Stafford, A. (Eds) (2013): *La Revue. The Twentieth-Century Periodical in French*. Oxford, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York & Vienne: Peter Lang.
- Fréchette, R. (1985, mars-avril): Les Marges de la ville. Portfolio. *Vice Versa*, n. 2-3, pp. 9 et *passim*.
- Martineau, D. (1993, novembre-décembre): Coup d'épée dans l'obscurité or the art of photography from A to B and back again. *Vice Versa*, n. 43, p. 5.
- Micone, M. (1985, mars-avril): La culture immigrée ou l'identité des gens du silence. *Vice Versa*, n. 2, 3, pp. 13-14.
- Mossetto, A.P. (2006): *Vice Versa*, pour une nouvelle épique. Préface. In: *Le projet transculturel de Vice Versa*. A.P. Mossetto & J.-F. Plamondon (Eds). Bologne: Pendragon, pp. 9-16.
- Mossetto, A.P. & Plamondon, J.-F. (Eds) (2006): *Le projet transculturel de Vice Versa*. Bologne: Pendragon.
- Moisan, Cl. & Hildebrand, R. (2001): *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Montréal: Nota bene.
- Perressini, M. (1985, automne): Les Rues de chez nous. *Vice Versa*, n. 2, p. 6.
- Piermarini, S. & Teti, V. (1985): *Le strade di casa. Visioni di un paese di Calabria*. Milan: Mazzotta.
- Ramirez, B. (1983, automne): Le Fascisme italien. *Vice Versa*, n. 2, p. 3.
- Sontag, S. (1973): *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Tassinari, L. (1993, novembre-décembre): *Libera nos*. Éditorial. *Vice Versa*, n. 43, p. 7.
- Tassinari, L. (1995, janvier-février): La Reprise. *Vice Versa*, n. 48, p. 4.
- Tassinari, L. (1999): *Utopies par le hublot*. Outremont: Carte Blanche.
- Tassinari, L. (2006): Sens de la transculture. In: *Le projet transculturel de Vice Versa*. A.P. Mossetto & J.-F. Plamondon (Eds). Bologne: Pendragon, pp. 17-30.
- Tassinari, L. (2016): La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de *Vice Versa*. *Lien social et politique* (1989, 1999), n. 75, pp. 252-257.
- Vice Versa*. <https://viceversaonline.ca/2014/01/> [consulté le 15 juin 2025].
- Wilson, S. (2012): Multiculturalisme et transculturalisme: ce que peut nous apprendre la revue *Vice Versa* (1983-1996). *Revue internationale d'études canadiennes*, n. 45-46, pp. 261-275.
- Yildiz, Y. (2012): *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University.