

Une poussière dans l'oeil Entretien avec Serge Clément

Annie Lafleur

Number 265, Summer 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89784ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, A. (2018). Une poussière dans l'oeil : entretien avec Serge Clément. *Spirale*, (265), 6–10.



UNE POUSSIÈRE DANS L'ŒIL

Par Annie Lafleur

Assis sur la banquette de bois jouxtant la vitrine d'un café dont j'ai oublié le nom, coin St-Laurent et Duluth, Serge Clément griffonne dans un carnet, l'air absorbé. Je le reconnais immédiatement par la grande baie vitrée qui donne sur le boulevard, mais je ne me précipite pas à sa rencontre, heureuse de pouvoir l'observer à distance, plongé dans ses pensées mouvantes et son calme olympien (entre le plan-séquence et la photographie, songeai-je). La scène a en effet quelque chose du plateau de cinéma et de la prise de vue en studio, avec cette lumière chaude à l'intérieur, froide à l'extérieur, le travelling de mon regard sur l'acteur au visage imperturbable, aux gestes mesurés, à travers les bruits criards de machine à café, de machine *Interac*, de murmures et de musique du monde. Je pense au film de Jean-Pierre Annaud, où la quête du feu devient une question de vie ou de mort. La trame sonore me revient à l'oreille tandis que je commande un thé brûlant. Il me semble qu'on baigne plutôt dans une scène de la Nouvelle Vague – avec Jean-Pierre Léaud comme acteur principal, pensai-je, sourire aux lèvres. « *Bonjour, Serge, comment vas-tu ?* » Il me parle de son exposition à venir, de photos qui ne sont pas vraiment de lui, il y en a des centaines, me dit-il. Il prend des notes à ce sujet, esquisse la mise en espace, c'est l'aboutissement d'une résidence d'un an à la Cinémathèque québécoise. Et moi de replonger dans le vortex polaire de janvier, intriguée par ce projet protéiforme, persuadée depuis longtemps que Serge Clément est l'un des grands photographes canadiens.

L'exposition *Escale Cinéma* est une déclaration d'amour au septième art. D'une passion qui est déjà palpable dans l'œuvre photographique de Clément, mais également lorsqu'il en parle de vive voix. La lampe du projectionniste s'allume tandis qu'il relate par fragments, par éclats, par arrêts sur image, suspendu dans une phrase, petit moteur qui roule ses « r ». Si, à la base, le travail photographique de l'artiste relève davantage de la tradition documentaire, il faut

attendre au milieu des années 1990 pour que son esthétique s'affirme plus librement, qu'il opte pour un angle à la fois expérimental et poétique, où la ville se fait, se défait et se refait en mode parcellaire, captée à coups de reflets, de mises en abyme et d'images qui se télescopent les unes dans les autres ; on pense aux corpus composé de *Cité fragile* (1992), *Vestige Vertige* (1995), *Parfum de lumière* (2003) ou, encore, à *Courants ~ Contre-courants* (2007). *Escale Cinéma* s'inscrit dans cette lignée, écrit Marcel Jean, directeur général de la Cinémathèque québécoise, car le « *cinéma devient le matériau brut que Serge Clément sculpte du regard, isolant une image par rapport à l'ensemble du film, en quête de ces moments fugitifs où deux plans se fondent l'un dans l'autre. Ou encore de ces accidents technologiques où la matérialité de la pellicule s'impose, où la dégradation magnétique vient polluer la représentation, ou encore lorsque les artefacts numériques prolifèrent à la surface de l'image* ». C'est ainsi qu'en août 2016 s'amorce la résidence de création du photographe natif de Montréal à la Cinémathèque québécoise. Clément le photographe s'approprie les codes du cinéma, un photogramme à la fois. Il en dresse une sorte de répertoire personnel à travers des films qu'il (re)visionne et dont il photographie les moniteurs vidéo, les écrans en cours de projection, les affiches et les photos tirées des films. *Escale Cinéma* présente le résultat d'un travail réalisé en scrutant les collections de l'institution. À travers un film photographique, une publication et des tirages de divers formats, l'artiste propose à la fois une relecture lyrique de films cultes tout en posant un regard introspectif sur sa pratique.

Image par image par image

La salle Norman McLaren regroupait à elle seule 61 photographies imprimées sur pellicule autocollante, résultat de périodes de visionnement titaniques, image par image, parmi 325 films, à raison de 500 photographies en moyenne par film. Les trois murs en étaient tapissés, sans être surchargés,

les formats variant d'une image à l'autre, ce qui équilibrait leur mise en espace ; deux tables disposées au premier tiers de la salle rassemblaient pour leur part une trentaine de petits tirages argentiques glanés dans l'œuvre de l'artiste sur une période de 40 ans ; enfin, une double projection bouclait le parcours, où deux séries comportant 202 images indépendantes se chevauchaient, suivant des durées préprogrammées distinctes. À l'agora était présenté toutes les heures le film photographique intitulé *Myriade*, autre réalisation virtuose où le portrait est maître. La cour intérieure vitrée affichait deux mosaïques comprenant des centaines de photographies juxtaposées en trois couleurs (jaune, cyan, magenta), sorte de vitraux laissant percer la lumière naturelle. Plus de doute ici : le cinéma est une chose sacrée pour l'artiste. Enfin, une publication sous forme de journal d'images grand format couronne le tout, comme quoi Serge Clément a assumé, pendant cette résidence, à peu près tous les rôles, et surtout celui de projectionniste attentif, rigoureux, conquis d'avance. Lors d'un entretien avec ce dernier, il a beaucoup été question de technique, de matière, de support, d'histoire et de transformation de l'image.

Considérant son intérêt pour le tirage argentique et la matière photographique, le fait d'imprimer sur une surface moins pérenne constituait-il un choix délibéré ? L'exposition se voulait-elle volontairement éphémère ? Pourquoi coller des images directement sur une surface murale ? « *Parce qu'il s'agit d'un travail de réflexion sur la matière et sur les différents supports qui ont traversé le cinéma*, me répond-il, de but en blanc. *Aussi, tout ce qui est disposé au mur pourrait être exposé une deuxième fois. La surface autocollante peut être déposée à nouveau sur un enduit de silicone, ce qui permet une nouvelle adhésion au mur. On ne peut pas multiplier l'expérience ad nauseam, par contre. Ça a une durée de vie limitée, m'explique-t-il. J'aime expérimenter dans ma pratique – bien que j'aime aussi les tirages bien faits, j'accorde*

autant de valeur aux essais avec des matériaux plus pauvres. D'ailleurs, le processus de disparition de l'image fait partie intégrante de l'image : l'une ne va pas sans l'autre. Alors, ce n'est pas tant la disparition qui devient manifeste ici, mais le rapport à l'image qui est tout autre. L'image autocollante au mur s'approche de l'affiche, donc d'une expérience à la fois intime et universelle du cinéma ».

L'âge de la lumière

Les séances de visionnement qui ont accompagné l'artiste en résidence me rappellent momentanément *Dépaysés*, une exposition itinérante européenne coproduite par le Fotografie Forum Frankfurt et le Centre culturel canadien à Paris et datant de 2014. Cette exposition se voulait majoritairement constituée d'images inédites, puisées par l'artiste dans ses archives photographiques, ce processus lui permettant de redécouvrir des images jamais imprimées. Ici, Clément a puisé dans un répertoire étranger, reproduisant en quelque sorte ce même geste archivistique de celui qui cherche, classe, trie, assemble. « Avec Escalé cinéma, je n'ai pas travaillé dans mes archives photographiques, mais dans ma mémoire photographique et filmique. Je me suis tourné, lors de ma résidence, vers la grande majorité des films qui ont marqué ma vie. Des films qui ont été signifiants, vus pour la première fois entre 15 et 25 ans, explique-t-il. En les reVISIONnant, une mémoire forte, mais dépourvue d'images précises, accompagnait les films dont le visuel s'était perdu en cours de route. Au moment où je les avais vus la première fois, ça avait été une espèce de choc inaugural. En reVISIONnant plus de 325 films que je devais documenter sur un moniteur, image par image, mon rapport a nécessairement été d'un tout autre ordre, davantage dédié au processus documentaire auquel j'étais convié ».

Je lui ai demandé si, lors de ces séances de visionnement, certains des chocs originels avaient refait surface, si le petit Serge avait croisé le grand, ce à quoi il m'a répondu que le cinéma l'avait construit, que les



Photogramme extrait de *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, de Carl Theodor Dreyer

films visionnés durant sa jeunesse avaient façonné le photographe qu'il était devenu, chose dont il n'avait pas encore mesuré la pleine portée jusqu'à cette résidence, comme l'importance que le cinéma avait pu prendre dans son travail de photographe : « Pour moi, ça demeurerait deux métiers distincts alors qu'en reVISIONnant les films, j'ai perçu des proximités manifestes – par exemple au niveau des éclairages – que j'avais longtemps chéries comme photographe. Je me suis toujours considéré comme un photographe qui s'est construit à travers la compréhension des images de la photographie. La résidence m'a éclairé sur l'influence probante du cinéma dans mon travail photographique, sur ce va-et-vient entre les deux, et ce, malgré les trois courts-métrages (*Parfum de lumière*, 2002 ; *d'aurore*, 2009 ; *L'envol du ciel*, 2013) que j'avais réalisés auparavant. Je pense que le choc initial de mes premiers visionnements était largement tributaire de l'expérience en salle, lorsqu'on est plongé dans le noir, assis devant un écran lumineux, isolé dans un espace-temps qui échapp[e] à la réalité, porté par l'imaginaire d'un réalisateur et de toute une équipe; c'est ça qui, au commencement, m'avait tant marqué. Ici, j'étais mu par un fil conducteur, une démarche concrète, des objectifs

précis et beaucoup de temps devant moi. Qui plus est, un écran beaucoup plus petit était installé à deux pieds de mon trépied et de mon appareil : pas exactement un dispositif qui donne le goût de rêvasser. J'étais tout entier absorbé par la concordance entre le support audio-visuel, l'aspect artistique et l'acte d'enregistrement. J'avais quand même l'impression d'être à deux places en même temps, mais surtout occupé à façonner une œuvre personnelle issue de ces visionnements massifs. Si je prends l'exemple de *Myriade*, j'ai su très tôt que je souhaitais créer une œuvre de portraits, car le cinéma en est constitué à 80-85 %. Cette réalité a nécessairement guidé mon regard, à la recherche de motifs récurrents autour de ce thème. N'est-ce pas Carl Theodor Dreyer qui disait que le cinéma est l'art des visages ? »

Un œil dans la poussière

Il y a, dans cette approche, une double focale, comme quoi le périmètre d'attention s'élargit autour de l'idée du cinéma tout en se voyant consacré à une seule œuvre à la fois, à un motif à la fois. Certains photogrammes se sont ainsi imposés ou ont été retenus par l'artiste grâce à ce déplacement du noyau d'attention vers des détails



Photogramme extrait de *Comme un avion*, 2015, de Bruno Polydadès

qui lui auraient autrement échappé, et cela, même dans des films vus des dizaines de fois. « Dans *La Jetée*, film mythique de 1962 de Chris Marker, je me suis rendu compte que William Klein tenait un rôle, chose que je n'avais jamais réalisée avant cet énième visionnement. J'ai donc délibérément traqué toutes les images où le personnage de Klein figurait. Il y a certains films, comme celui-ci, qui m'ont particulièrement interpellé comme photographe. À *La Jetée*, il faut ajouter *Very Nice, Very Nice* (1961) d'Arthur Lipsett, film produit par l'Office national du film du Canada (ONF). L'image du musicien de jazz et de la femme, par exemple, est tirée de ce film. Il y a une forme de filiation entre *Myriade* et *Very Nice, Very Nice* en termes de rythme, de présence, de motif, souvent à la limite de la lisibilité, dans le sens même où Stan Brakhage l'entendait, repoussant parfois plus radicalement cette frontière à une seule image par seconde pour flirter avec un rendu résolument plus expérimental. Ce que l'œil perçoit appartient dès lors à une autre temporalité, à ce que la mémoire tente de reconstruire, par exemple ».

La limite de la lisibilité est donc un angle qui intéresse particulièrement Clément, qui le ramène concrètement à observer des images individuelles qui le captivent, au final. « Si je pense à l'image repérée dans *Calcutta* (1969), film de Louis Malle qui

a dû être capté en 16 mm, la pellicule a été endommagée puis recousue, je ne sais pas trop, ou est-ce qu'elle a été recollée sur une autre surface, je n'en sais rien. Ce que je sais, c'est qu'il s'agit d'un seul photogramme sur 24, donc pratiquement imperceptible à l'œil nu : en fait, on sent quelque chose passer très vite, comme une rayure, une poussière, c'est fulgurant, alors il faut regarder attentivement. Le moniteur me permettait de scruter image par image pour trouver cette anomalie, cette brisure ». À cet effet, les déchirures, failles et fondus enchaînés font déjà partie intégrante du travail photographique de Clément, comme s'il se citait lui-même à travers ces trouvailles. L'image de *La Jetée* de Chris Marker survient entre deux images qui mettent à jour une forme de complexité visuelle dont les limites sont encore repoussées dans la photo retenue du film *Kamouraska* (1973) de Claude Jutra, laquelle n'a plus rien à voir avec l'œuvre, puisque l'image est complètement pixellisée. Comme quoi l'artiste mise le tout pour le tout pour sortir l'image du cinéma, ou le cinéma de l'image, afin de créer des « structures d'image », selon son expression.

Avant de quitter la salle pour boucler l'entretien au café de la Cinémathèque, il a été question notamment de la double projection. Le processus de visionnement ayant généré des milliers d'images, cette abondance a

permis au photographe de proposer des variantes dans la mise en espace et les supports de présentation, en plus du court-métrage et de la publication. « J'avais déjà cette idée en tête de créer deux ensembles d'images, couleur et noir et blanc, dans un ordonnancement plutôt aléatoire. Je me suis inspiré de l'effet du carrousel en programmant 200 images dans chaque projecteur sur des cycles légèrement décalés, l'un de dix secondes, l'autre de douze secondes. Une fiction s'est bâtie à même sa (dé)programmation. Ce qui m'a intéressé relevait davantage du domaine de l'interprétation de l'image en mouvement, à savoir comment une image influence la lecture de la précédente ou de la suivante. Cette projection est un peu la découverte de l'exposition ». La projection reprend donc au vol l'idée du cinéma sans tout son appareillage, de sorte que le temps alloué à chaque image dirige le regard dans un intervalle précis, contrairement aux images disséminées sur les murs, invitant du coup le spectateur « à tisser des liens entre les deux images. Et ça, c'est très porteur », affirme Clément.

À la question qui m'habitait depuis le début de l'entretien, à savoir ce qui a motivé viscéralement ses choix artistiques parmi les milliers d'images captées au fil des visionnements, Serge Clément m'a répondu sans transition, sans fondu, comme dans une rupture nette d'une image à l'autre : « C'est l'intuition. » ■



Vue installation (mur #2), *Escale Cinéma*, 2018, salle McLaren, Montréal