

Les Yeux du temps / Eyes of Time **Compte rendu de la conférence nationale sur la photographie** **et l'histoire, Ottawa, Ontario, 23-26 mai 1978**

Alain Desvergnès

Volume 5, Number 2, 1978–1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077016ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077016ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desvergnès, A. (1978). Review of [Les Yeux du temps / Eyes of Time : compte rendu de la conférence nationale sur la photographie et l'histoire, Ottawa, Ontario, 23-26 mai 1978]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 5(2), 123–126. <https://doi.org/10.7202/1077016ar>

Les Yeux du temps / Eyes of Time

Compte rendu de la conférence nationale sur la photographie et l'histoire Ottawa, Ontario, 23-26 mai 1978

Au mois de mai 1978 s'est tenu aux Archives publiques du Canada un colloque présenté par la Collection nationale de photographies, Archives publiques du Canada, en collaboration avec Héritage Canada. Elle s'intitulait *Les Yeux du temps / Eyes of Time*. Cent quatre-vingt personnes ont participé à ce colloque et trente-trois d'entre elles y ont pris la parole, soit au cours des sessions principales dans l'auditorium (Fig. 1), soit lors des ateliers. Sur les lieux mêmes, une exposition permanente de livres et de publications concernant la photographie complétait ce colloque ainsi qu'une exposition des œuvres de neuf photographes différents, de Byron Harmon (*À l'ombre des Rocheuses 1907-1925*) à Neil Newton (*Rétrospective 1953-1978*, Fig. 2) en passant par une série de 150 estampes illustrant le rôle joué par la photo dans la réalisation des grands projets canadiens en matière d'industrie et de transport (*Sur le terrain, 1890-1946*, Fig. 3). Les collections des archives canadiennes possèdent aujourd'hui dix millions de photographies. Les



FIGURE 1. Andrew Birrell (Archives publiques du Canada) s'adressant aux congressistes du colloque *Les Yeux du temps* (photo : Collection nationale de photographies, Archives publiques du Canada).

questions posées au cours de ce colloque étaient les suivantes : Quelle est la nature de ces yeux innombrables que l'appareil-photo braque sur le temps ? Quelles sont les limites de la vérité de la photo en tant que témoin ? Qui doit constituer les archives, comment doit-on les lire ?

Quatre groupes de personnes sont venus répondre diversement à ces questions centrales. D'abord « les faiseurs de photographies », depuis ceux qui fournissent le matériau (Polaroid) jusqu'aux photographes qui décident du moment et de l'espace. Ensuite « les usagers », ceux qui achètent, vendent, publient (rédacteurs en chef de journaux, directeurs de la photo dans les agences de presse, banques commerciales d'images, spécialistes du copyright). Puis « les conservateurs et archivistes », ceux qui constituent les collections, qui les conservent et les restaurent (bibliothèques, archives, musées, galeries). Enfin « les intellectuels » de l'image photographique, ceux dont le rôle est d'essayer de comprendre ce qui se passe depuis l'implantation de ce nouveau venu qu'est la photo dans l'univers verbal des bibliothèques et dans le jeu des souvenirs et des prises de conscience (professeurs-photographes, professeurs-historiens, critiques).

Comme on peut s'en rendre compte, l'entreprise était d'envergure et le programme ambitieux. Il eût été difficile d'espérer un colloque assumant complètement ces objectifs. La représentativité des groupes concernés était par trop inégale pour espérer donner à l'ensemble un niveau de résonance satisfaisant. Quand il s'agit du dialogue direct avec le visible, le photographe est souverain mais quelles que soient les réserves que l'on peut facilement avoir sur les mérites de la communauté académique, c'est tout de même plus souvent à ceux qui ont pour tâche de réfléchir sur les problèmes posés qu'il revient de trouver des axes de pensée et quelquefois de compréhension à ce que les photographes font très bien tout seuls; le rôle de ces derniers n'étant pas de chercher et de comprendre mais de prendre et de trouver des questions.

Le reproche que l'on pourrait donc faire à ce colloque sur les « yeux du temps » c'est bien d'avoir



FIGURE 2. Neil Newton, *The General Store, Tyrone, Ont.*, 1972 (photo: Neil Newton).

trop fait les yeux doux aux praticiens, à ceux qui agissent directement et dont les préoccupations se limitent souvent, en public, à la reconnaissance certes justifiée de ses efforts matériels – procès sur copyrights, difficultés du marché, mépris des commanditaires, etc. On n'a pas assez sollicité ceux dont le rôle aurait été de tracer les limites d'une poétique réelle de la photographie à la manière d'un Rudolph Arnheim ou d'un Roland Barthes par exemple, et grâce à laquelle chacun aurait pu, à un moment ou à un autre et selon son intérêt, avancer dans l'art indispensable de mettre ses propres convictions à l'épreuve. Il n'y a pas, dans le médium photographique que les sels d'argent et les transferts de couleurs sur la permanence desquels on ait à se poser de sérieuses questions. Les responsables de ce colloque, et aussi de la collection nationale de photographies des Archives publiques du Canada (MM. Huyda, Birrell, Cameron et Clavet), avaient bien raison de s'interroger sur la nature de notre responsabilité devant cette portion visible et visuelle de notre héritage.

M. Jacques Lacoursière (Montréal) avait bien lancé le débat dès le premier jour autour de l'actualisation de l'histoire par l'image photographique quand il s'agit des hommes et de leur vie de tous les jours, afin de poser la question première : quelle valeur ce document visuel a-t-il pour l'historien ?

Que révèle en effet le portrait d'un homme politique célèbre ? Il nous permet, dit-il, de l'identifier mais ne nous révèle à peu près rien sur l'époque, son caractère, ses habitudes de vie, sauf pour les adeptes de la physiognomonie. Dans la galerie de portraits possibles, l'historien choisit, dit-il, ceux qui lui paraissent plus riches tant sur le plan historique que pédagogique, ceux qui pourraient charrier un certain aspect symbolique. Exemple : une photo de P.E. Trudeau se faisant attacher une fleur à la boutonnière par un certain premier ministre du Québec penché devant lui. Beau-

coup plus important que les portraits seront alors les documents photographiques qui se rapportent à la vie quotidienne, ceux qui comportent des éléments écologiques, et qui touchent aux coutumes, aux costumes, à l'architecture. L'interdépendance entre les différents modes d'expression est très nette et une seule illustration photographique pourra souvent suffire à compléter utilement des pages de textes. La seule difficulté que présentent de tels documents c'est que bien peu de personnes sont aptes à lire facilement et rapidement de telles images. Nous sommes passés à la civilisation de l'image avec un esprit encore trop marqué par l'écriture, poursuit J. Lacoursière, et la photo demeure encore une illustration. La photographie pourtant touche peut-être plus à la vérité historique que le texte écrit ou la gravure, car il y a en elle quelque chose qui échappe à l'homme, donc à son auteur. Toute information peut être mensongère mais c'est avec le texte écrit que l'on ment le plus facilement.

Il reste donc à l'historien d'aborder la question de la crédibilité historique des photographes. Celle-ci ne sera compréhensible que lorsqu'on aura dressé pour chaque photographe du XIX^e siècle et début XX^e un portrait psychologique rendant compte de la vraie personnalité du photographe. L'historien dira qu'il n'a pas le temps, la capacité ou les moyens d'accomplir cette tâche. À qui revient-elle alors ? Aux archivistes, aux conservateurs ? Le jour où un tel instrument de travail sera là, une très différente utilisation de la photo sera possible. En effet on pourra procéder alors à une critique interne rigoureuse du document. Quant à sa critique externe elle vise à analyser le contenu de la photo, ce qui peut être plus facile mais plus long. La plupart du temps on recherche une photo venant expliquer un document écrit et rarement l'écrit qui viendra expliquer la photo. Or cette photo choisie ou à choisir, est-elle représentative de son époque et du sujet traité ? Une confrontation entre le visuel et l'écrit permet souvent de répondre à cette question, mais le lien établi par l'historien est-il toujours le bon ? Est-il toujours exact ? Trop souvent le vraisemblable aide plus que le véridique.

En somme, quelles sont les caractéristiques et les qualités d'un document photographique idéal ? Est-ce un document essentiellement artistique, pédagogique et historique ? Jacques Lacoursière répond qu'un document idéal est un document polyvalent, un document pouvant subir le traitement de la critique interne et de la critique externe, un document qui puisse devenir partie intégrante du texte et qui cesse d'être un langage sans code ni syntaxe. En histoire, la photographie a droit de parole. À l'historien d'apprendre à être à son écoute. Le problème central demeure donc le suivant : forger un outil de travail permettant à l'historien de procéder avec rigueur à une critique interne et externe de la photo. Pour cela il faut préalablement comprendre la photo en général et connaître les photographes en particulier.

Une autre façon d'aborder le problème était de savoir qui doit prendre les photographies. Le photographe doit-il être artiste ou documentaliste ? Les photographes choisis pour venir répondre à cette question lors du colloque se sont malheureusement trompés de focale ou même d'objectif. En effet ou bien ils ont parlé métier et même boutique, ou bien il se sont vantés d'ignorer souverainement ce que tout manuel concernant la problématique de la communication visuelle aborde dès la première ligne. Un artiste voit le présent, ce que nous sommes, ce à quoi nous ressemblons. Un documentaliste au contraire aura plus tendance à s'intéresser à la façon dont nous étions, à ce qui s'est passé. L'œuvre du premier avoue clairement qu'il ne s'agit pas d'une information mais d'une expérience. Sa perception ne prétend jamais à une objectivité qu'elle a cependant de grandes chances d'approcher, précisément parce qu'elle est relativement pure d'interférences idéologiques extérieures ou intérieures. Le second au contraire en tant que faiseur de documents professionnels croit qu'il ne pense qu'à l'information objective que lui communique le monde qu'il regarde dans son viseur et dont il se croit le témoin privilégié. Il ne fait très souvent, en fait, que demander à la photo de tracer les méandres de son esprit en regardant le monde en question et ceux du groupe au milieu duquel il travaille. N'est-ce pas à cette même dichotomie entre la photo « miroir » et la photo « fenêtre » que John Szarkowski fait allusion dans l'exposition de l'été de 1978 intitulée *American Photography since 1960* au Musée d'art moderne de New York, où il montre et

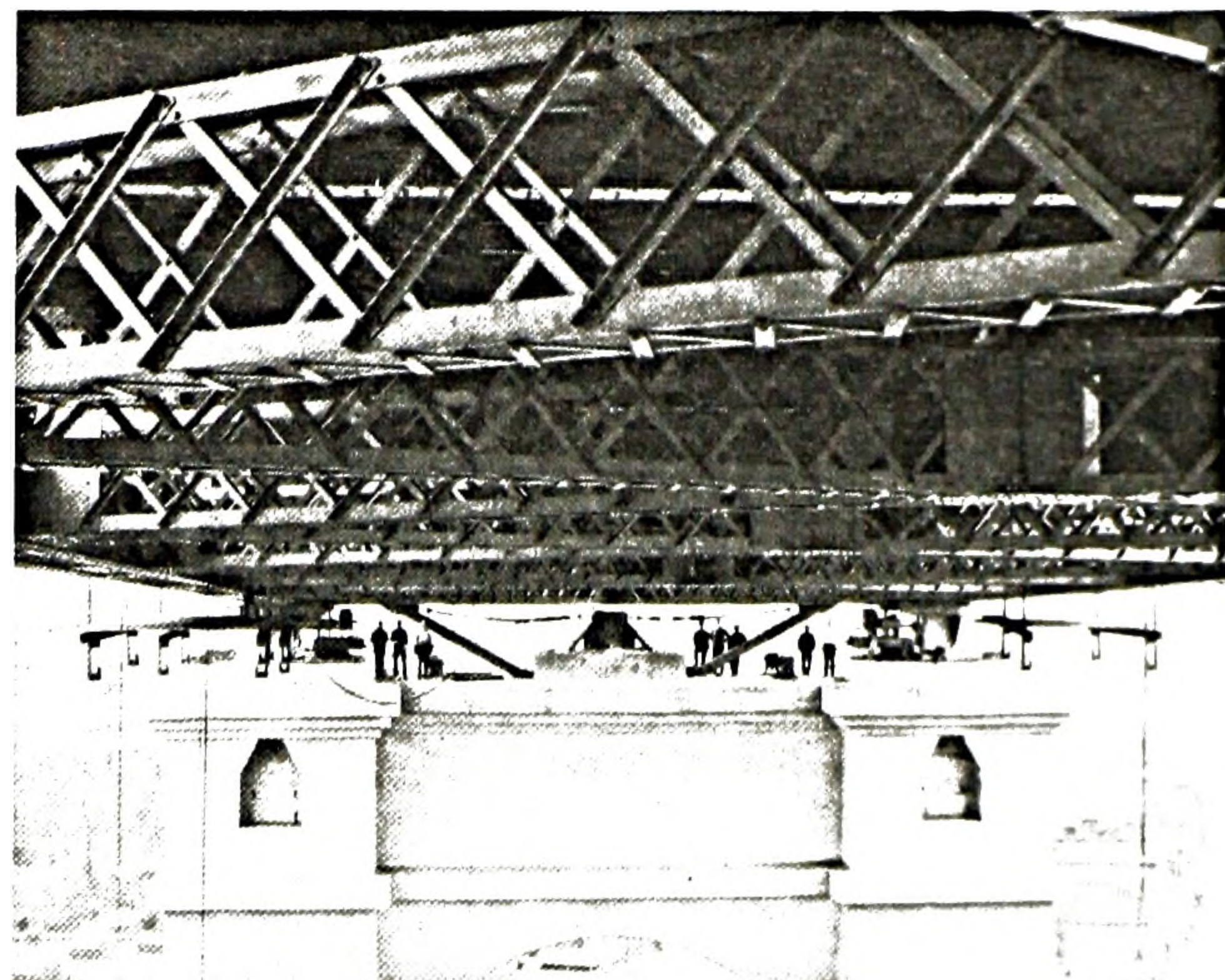


FIGURE 3. Le pont Jacques-Cartier, Montréal, le 22 mai 1928 (photo : Collection nationale de photographies, Archives publiques du Canada).

explique les deux tendances majeures de l'expression (miroir) et de l'exploration (fenêtre) ?

Dans le numéro spécial d'*Asterimage* de juin 1978, Bruce Jackson aborde lui aussi ce problème dans un article intitulé *Documentary truth : working notes* (page 8). Il raconte qu'un jour un admirateur aborda Walker Evans et lui déclara tout de go qu'il était le plus grand documentaliste vivant. Evans battit des paupières, manifestement mal à l'aise et finit par dire qu'il n'était pas un documentaliste. L'admirateur pensa qu'Evans

Archivaria. N° 5 (hiver 1977-1978). 256 pp., illus.

Archivaria est publiée par l'Association of Canadian Archivists. Pour en obtenir un exemplaire, s'adresser au Secrétaire, Salle 349, Archives publiques du Canada, 395, rue Wellington, Ottawa, Ontario K1A 0N3.

Ce numéro spécial d'*Archivaria*, consacré aux photographies et archives du Canada, fut distribué lors du colloque *Les Yeux du temps*. Il constitue pour l'archiviste et pour l'historien un document précieux dans la mesure où il aborde quelques-uns des problèmes posés lors du colloque et expose de nombreux procédés de méthode et de cas spécifiques.

Dès l'article d'introduction, *Photographs and Archives in Canada*, Richard J. Huyda pose les questions majeures soulevées par le processus de collectionner des images (protection, accès, concurrence pour l'obtention de documents, etc.) et les conséquences que cela peut avoir sur notre perception de l'histoire (interprétation). D'où, conclut-il, le rôle de plus en plus central et présent de l'archiviste dans le processus créateur lui-même.

Il est suivi par une série d'articles concernant des cas spécifiques de collections : la Colombie-Britannique d'avant la Confédération (par Joan M.

Schwartz), le paysagiste du XIX^e siècle Alexander Henderson (par Stanley G. Triggs), les photographies des cours de justice aux États-Unis (par Richard Pare), les archives du Yukon (par Linda Johnson). Phyllis Lambert écrit au sujet de la documentation du patrimoine architectural, et David Mattison et Sandra Sherman expliquent le système de catalogage « ISBD (NBM) ». Klaus B. Hendriks fait le point sur la « permanence » des documents photographiques (influence et ténacité des produits résiduels sur l'image) et des difficiles problèmes de conservation ou de restauration que cela pose. Enfin pour répondre à la soudaine inondation de littérature photographique, Lilly Koltun et son équipe des Archives a rassemblé très judicieusement les éléments bibliographiques majeurs à l'usage des archivistes ayant à acquérir, classifier et conserver aussi bien des documents photographiques divers que des documents sur la photo de toutes sortes (sujets clés aussi bien que sujets spéciaux).

L'aspect beaucoup trop « conservateur » de la mise en page, la modicité des reproductions photographiques (grises) et la médiocrité réelle de la maquette de couverture sont les seuls reproches visibles que l'on puisse faire à ce document sur le visuel sauvé par ses écrits.

était pétri d'humilité et ne comprit rien à la remarque.

Lors du colloque cependant, ce problème capital du rôle spécifique du photographe – artiste ou informateur – a été malheureusement escamoté.

Après les rencontres hautes en couleur sur « l'enseignement de la photo dans le contexte canadien » qui eut le mérite de montrer que, là aussi, un sérieux défrichage s'imposait (il aura lieu en mars 1979 à Toronto, au Ryerson Polytechnical Institute) et les savants exposés techniques sur l'art de conserver les collections (James Borcoman et Klaus Hendriks) riches en données sur la conservation dans le temps des différentes pigmentations utilisées par les grandes compagnies (où l'avenir est moins que rose), après enfin un rapide parcours dans les dédales du copyright et les arcanes du droit de regard, il revenait à Estelle Jussim (Visual Communication and the Graphic Arts, Boston) de procéder à une synthèse finale, après l'intervention remarquée mais mal entourée de Harold Jones (University of Arizona, Tucson) sur l'avenir de la photo.

Toutes les questions oubliées, toutes les objections étouffées, tous les problèmes ignorés furent alors enlevés en une heure de temps, avec humour et précision, par Estelle Jussim qui a réussi le tour de force, en faisant ainsi la synthèse de ce qui avait été dit ou pas dit par les trente-trois orateurs qui l'avaient précédée, de se faire pardonner d'être aussi intellectuellement perspicace tout en laissant à ce dernier jour de colloque une impression réelle d'accomplissement.

Faire ici la synthèse de cette synthèse n'est pas chose facile d'autant plus qu'elle était accompagnée par la présentation de courts extraits de films illustrant ses propos. L'ensemble de cet exposé cependant devait consister à rappeler simplement quelles sont les questions spécifiques soulevées par toute information visuelle lorsqu'on a pour tâche d'en assumer la rigueur et

le pouvoir communicationnel. « Une information strictement nouvelle est incompréhensible; une information strictement connue est inintéressante. » Cette remarque lapidaire de Paul Vanderbilt permit alors à Madame Jussim d'ignorer ce qui avait déjà été dit (donc connu ?) pour jeter de prudents mais courageux jalons dans la direction de l'incompréhensibilité. Comment étiqueter les réalités historiques ? Combien de temps faut-il pour absorber l'information d'une image ? (quarante secondes chiffrent certains). Comment aborder une image arrachée de son contexte original ? À quel prix ou quand une photo peut-elle se passer de contexte verbal ? Autrement dit, à travers cette recherche de relation entre le mot et l'image, le sens et les structures, la question majeure demeurerait la suivante : comment donner un sens verbal à une expérience non verbale, comment comprendre le langage visuel, en soi, sans l'apport du langage verbal ?

Estelle Jussim fit alors la démonstration de ces propos en montrant un extrait d'un court métrage sur la Seconde Guerre mondiale, après quoi elle nous fit écouter (et voir) le commentaire verbal par lequel ce film commençait. On s'aperçut alors que ce que nous avions « lu » comme un documentaire (donc raisonnablement objectif) sur la dernière guerre était en fait un splendide film de propagande sur la conscription par le ministère de la Défense nationale canadienne.

Quelle est alors la nature du sens, d'où vient-il et comment se propage-t-il ? Quelle influence le bagage culturel a-t-il sur son décodage ? Que fait le photographe de ses préconceptions ?

La photo est une « voix du silence » or le silence est permanent, jamais fini. N'est-ce pas aussi là, conclut Estelle Jussim, une définition de l'histoire que l'on a oublié de poser ? Les interactions philosophiques et esthétiques que cela suppose permettraient alors de se demander quel effet cet arrêt photographique du temps peut avoir sur nous, donc sur notre histoire.

ALAIN DESVERGNES
Université d'Ottawa