

ETC



La photographie dans tous ses états

Sylvain Campeau

Numéro 8, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36432ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (1989). Compte rendu de [La photographie dans tous ses états]. *ETC*, (8), 54–56.

La photographie dans tous ses états



AUTO-PORTRAIT À LA TABLE LUMINEUSE, 1984 / LES TREMBLEMENTS DU COEUR — Michel Campeau

Vous ne l'ignorez certainement pas, 1989 est l'année-anniversaire de la photographie (1839-1989). Et pour la célébrer dignement, je ferai ici le commentaire des expositions de Geoff Miles à Optica et de Michel Campeau¹ à Dazibao. La conférence qu'a tenue Mme Penny Cousineau à l'occasion de cette dernière exposition a aussi retenu mon attention, sans oublier l'excellente analyse de Jean-Marie Schæffer, *L'Image précaire* sous-titrée «Du dispositif photographique».

Relations très étrangères

Je ne sais trop quoi penser de l'exposition de Geoff Miles intitulée *Foreign Relations : Re-Writing A Narrative in Parts*. Annoncée comme une exposition «of photographs and text», elle était accompagnée d'un petit catalogue qui se décrivait lui-même comme parasitage, simple «occasion to write». On y examinait l'intrication des différentes idéologies tacitement reproduites par la photographie de toute allégeance,

quoiqu'en commettant l'erreur d'accumuler des références qui résistent mal au covoisinage. Les termes de phallogocritisme, de logocritisme, de phallogocritie, les *Mythologies* de Roland Barthes et le déconstructivisme de Jacques Derrida, par exemple, proviennent tous de champs disparates et forment des hypothèses à partir de positions très différentes. Les solliciter comme des certitudes cumulatives entre elles n'est certes pas la meilleure façon de les appliquer.

Mais la partie la plus intéressante de tout cela est plutôt cette propension à mêler la photographie d'idéologies diverses, comme si sa surface granuleuse et prégnante s'y prêtait avec complaisance. Geoff Miles surenchérit d'ailleurs en y ajoutant son grain de sel : sa démarche en sera une de déconstruction latente des idéologies. Mais plutôt que d'en corroder quelques-unes, il se limite à en illustrer les traces sur son médium. Son «narrative in parts» est une narration claudicante de ce monde saturé d'idéologies.

Prenons, par exemple, ses cinq panneaux différents composés chacun de cinq images réparties à l'horizontale. Chacune, à partir de son ordre de

succession, établit une relation paradigmatique avec une autre image située parallèlement dans une autre série. La narration de Geoff Miles fonctionne donc sur le fil de ce découpage qui fait se chevaucher des relations horizontales et verticales; syntagmes et paradigmes. Paradoxalement, ce sont les paradigmes qui réussissent le mieux à établir un ordre narratif. La série syntagmatique fonctionne davantage, elle, sur le mode de la différence.

Dans ces séries s'élaborent plusieurs thèmes. L'un d'entre eux amorce une réflexion sur les rôles sexuels. Les portraits un peu figés d'un homme et d'une femme, dont la relation est racontée d'un panneau à l'autre, viennent encadrer les trois images du milieu. Et elles aussi obéissent à une narration «verticale» avec leurs correspondantes dans les autres séries. Mais on ne peut que deviner la nature des thèmes abordés : leur cohésion narrative, les couplages hétéroclites et les permutations horizontales manquant somme toute d'une élémentaire cohérence discursive. Bien sûr, cette rhétorique se soumet apparemment à l'idée que dans ces formes montrées sont véhiculées des idéologies constituées. Mais lesquelles ? Une vitrine de magasin est-elle à elle seule symbole du monde capitaliste; une femme voilée devient-elle représentation commentée du phallogocentrisme ? Et de quel lourd appareil idéologique un gratte-ciel ou les formes statuesques de la sculpture deviennent-elles le soutien ?

Les photos de Geoff Miles se contentent de participer à ce rituel de présentation froide plutôt que de tenter de le déconstruire réellement. Heureusement qu'il y a le texte pour commenter son travail de mise en images sinon il n'apparaîtrait dans ces panneaux rien d'autre qu'une suite d'opérations formelles de mise en relation rhétorique. Car ces images dépendent d'un commentaire qu'elles seules seraient impuissantes à constituer. Et à étoffer, qui plus est!

Affaires de famille

*Les Tremblements du cœur*² de Michel Campeau nous réconcilie avec la possibilité d'une séquentialisation narrative de l'image. Cet auteur-photographe présentait à Dazibao, en décembre dernier, une cinquantaine de photographies réparties en six séries. Là aussi des images de provenances diverses étaient réunies : images négatives d'autres photographes, identifiant les références incontournables et fantomatiques de l'auteur; aussi, images de films, prises directement à partir d'un écran de salle de cinéma; photos de famille issues de l'album familial de l'auteur-photographe et images de sa propre famille récemment additionnée d'un nouveau membre gesticulant, Léandre, son fils.

Il y aurait beaucoup à dire de cette mise en forme «narrative»³. Michel Campeau et Richard Baillargeon, conservateur de l'exposition, ont veillé à construire une série fortement évocatrice, à l'efficacité certaine. Mais il faudrait, pour la commenter avec précision, plus de place que je n'en ai ici. Chose certaine, les mises

en séries (identifiées par des chiffres impressionnés sur papier photographique, gris sur noir), les courtes strophes entrelacées au tout, *L'enfance me court après*, *Mystères enfouis*, *Ciel et terre*, *Vertige*, *Vagues incessantes*, *Écrans, ombres, fantômes*, *Murmure des images migratrices*, *Miroir et mémoire du chaos émotionnel*, réalisées semblablement, la couleur noire des marges, tous ces éléments contribuent à la forte impression de s'immiscer entre les pages d'un album très personnel, racontant une quête de soi-même, une recherche côtoyant les mystères de la vie et de la mort.

Passée cette séquentialisation particulière des images, les autoportraits que Michel Campeau exécute à main levée, tendant l'appareil à bout de bras, exercent une certaine magie. Le spectateur se voit ainsi confronté, soumis même, au regard direct de l'auteur, le dévisageant presque en chacune de ces photos.

Une étrange relation s'établit alors entre l'appareil, le spectateur et l'image (par delà l'image et *en elle* aussi, l'auteur). Quelque chose surgit, dirait Barthes (*punctum*); cela agit insidieusement, nous rend sensible au fait que nous ne sommes pas devant un portrait ordinaire. Et, soudain, on réalise l'évidence; que nous sommes autant regardeur que regardé, que le bras tendu, le regard direct nous confrontent à notre propre rôle, à mettre en correspondance avec celui du photographe. Le bras tendu du photographe nous invite presque à traverser le miroir de cette image, à inverser nos rôles.

Retour sur soi-même, série autobiographique, bien sûr, *Les Tremblements du cœur* sont tout cela. Mais plus encore, en se soumettant à son propre regard, en obéissant à la loi de l'appareil-photo, Michel Campeau fait en sorte de nous montrer comment s'opère le *punctum*. Ici, ce qui point, c'est autant cette évidence du «ça qui a déjà été» que le processus de mise au passé intemporel de ce «ça qui a déjà été».

Les Tremblements du cœur sont la révélation de la force intelligente du regard d'un auteur-photographe. Regard sensible du photographe qui ne se cache plus derrière son viseur mais qui nous montre plutôt, distancée, la portée de ce regard, son efficace. Devant ces photos, nous ne pouvons faire office de simple regardeur un peu lointain. Nous sommes pris à partie, sommés de *regarder* et surtout incités à *voir*, selon les directives de Michel Campeau. Et ces directives sont les conditions formelles et thématiques de ce regard particulier. Ce que regardent les yeux du photographe, c'est nous. Nous *voyants*, soumis à cet impératif de la vision et, partant, de la connaissance de l'autre.

Danger : typologie!

La conférence que tenait Mme Penny Cousineau, le 11 décembre dernier à Dazibao, interrogeait la spécificité canadienne de la photographie contemporaine. Elle cherchait à dégager celle-ci à partir de regroupements

et recoupements thématiques opérés à même la production canadienne des 30 dernières années. Objectif louable, certes.

Mais quand Mme Cousineau élabore sa typologie en cherchant des assises dans le chamanisme et les archétypes jungiens sans arriver vraiment à s'en détacher, alors là on se met carrément à douter de toute l'entreprise. Ce n'est pourtant pas qu'il n'y ait pas quelque chose là-dedans. Les exemples qu'elle en donne, les diapositives montrées nous le prouvent bien. Mais le hic, c'est que son argumentation, elle, est beaucoup moins convaincante. À la limite, l'argumentation sabote même ce que les exemples avancent avec un succès relatif.

Cela tient sans doute à deux choses. La première, c'est qu'il faut savoir que les archétypes jungiens sont un peu lourds à manier. On peut y asseoir une interprétation, mais c'est toujours au risque que celle-ci ne s'«évache» là si on ne sait pas l'utiliser sans s'y asservir. Si le chamanisme, le principe de vie, celui de mort, le féminin, le masculin, bref, si *cesto poi* n'étaient pas pris au pied du cliché (à défaut de la lettre), si on savait y déployer un portrait thématique qui tienne compte de façon assez synthétique et conclusive de la totalité des thèmes avancés, alors là, oui, on saluerait! Mais ce n'est malheureusement pas le cas; la démarche manque, au pire, de rigueur, au mieux, peut-être de fini.

La deuxième raison de cet échec tient de la première. La démarche typologique est une voie dangereuse où l'on risque de faire oublier la pluralité des œuvres présentées et de *forcer* la signification sur un champ très large de réalisations artistiques. Le résultat qu'on peut craindre, c'est que, passé ce consensus terroriste, les thèmes répertoriés ensevelissent cette multiplicité; qu'ils se mettent à exister par delà les photos qui les fondent; et sans elles, à la limite. C'est alors qu'une conviction s'élabore sans plus de preuves à l'appui, qu'une théorie «exclusiviste» se déploie dans un vide aberrant. On oublie qu'un effort explicatif n'est jamais qu'une hypothèse, valable, certes, pertinente au mieux, mais qui s'inclinera éventuellement devant la préséance de la production future. Devant l'extension infinie des signes et du savoir.

Signifiant précaire

Il me reste un peu de place pour résumer la très intelligente analyse livrée par Jean-Marie Schæffer dans *L'Image précaire*³, publiée aux Éditions du Seuil. Tentant de cerner la particularité de la photographie, Schæffer la définit comme dépendante de sa propre *arché*. C'est-à-dire que, devant une image-photo, on est d'abord confronté à son travail technique et à notre propre savoir, tout minime soit-il, des processus de saisie, et surtout à la conscience inévitable que cela a été extirpé du monde réel. Vision quasi perceptive, l'image-photo est donc à la fois indice puisque saisie du

monde, et icône puisque représentation le remodelant. Schæffer tranche ainsi le débat sémiotique en proposant que tout cela soit affaire de gradation. Il en arrive par le fait même à un schéma synthétique, capable de rendre compte de tous les états de la photographie, fut-elle commerciale ou artistique. Surtout, il réussit à définir un système signifiant précaire, qui évite à la fois l'écueil du sens fort et univoque et celui de la simple reproduction automatique du monde. Restant au plus près de la photographie, il dénoue tranquillement les faux problèmes, reformule les questions maladroitement posées et suggère des réponses mieux fondées.

L'Image précaire restera sans doute une référence incontournable par sa capacité à tenir compte de tous les états de la photographie. Malheureusement, la dernière partie, où Jean-Marie Schæffer aborde la question de l'art photographique, reste assez faible. L'auteur s'en excuse d'ailleurs avec franchise. Mais, voyez-vous, quand une image ne peut être qu'un système signifiant précaire, comment voulez-vous qu'elle donne prise à des esthétiques fortes ?

Sylvain Campeau

NOTES

1. Aucun lien de parenté. Si je le mentionne, c'est qu'un sous-titre ultérieur pourrait créer une confusion plutôt embarrassante.
2. J'aimerais saluer ici la création d'une collection intitulée «Équivalences», initiative commune des Éditions Saint-Martin et du Centre d'animation et de diffusion de la photographie VU. *Les Tremblements du cœur*, de Michel Campeau, inaugure cette collection.
3. J'emploie ce terme faute de mieux. Il me semble qu'il y aurait place, en photographie, pour un terme particulier décrivant cette mise en forme de l'image et qui éliminerait du même coup la référence, selon moi gênante, au langage.
4. Jean-Marie Schæffer, *L'Image précaire*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, 217 pages.