

Entretien avec Donigan Cumming

Philippe Gajan

Numéro 171, mars-avril 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73562ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

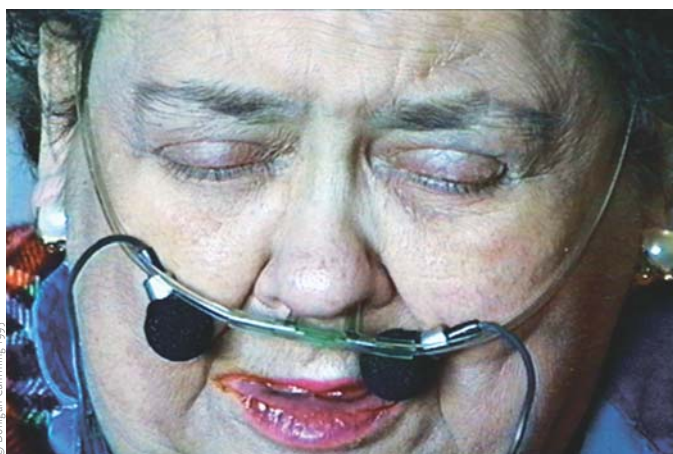
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P. (2015). Entretien avec Donigan Cumming. *24 images*, (171), 25-28.

Entretien avec Donigan Cumming

propos recueillis par Philippe Gajan



A PRAYER FOR NETTIE (1995)



ERRATIC ANGEL (1998)

L'ŒUVRE DU PHOTOGRAPHE DONIGAN CUMMING EN VIDÉO (DE **A PRAYER FOR NETTIE** À **EXIT INTERVIEW** EN 2014) est atypique, foisonnante et extrêmement cohérente. À la frontière du documentaire, pratique qu'il n'a cessé d'interroger voire de dénoncer, son œuvre dérange, provoque, mais surtout modifie à jamais notre regard sur le monde. Acteur de son propre univers peuplé de corps vieillissants, d'âmes déchues, de situations en apparence dégradantes, il décline, film après film, le portrait d'une humanité que d'autres auraient ignorée, cachée, ensevelie sous des tonnes de complaisance. Les êtres qui hantent cette humanité de la marge sont devenus ses modèles et les personnages de son théâtre de l'absurde. Plus encore, en les faisant jouer et rejouer leur propre rôle, il a filmé à travers le temps les relations, parfois acrimonieuses, qu'il a tissées avec eux, les poussant dans leurs retranchements les plus intimes et, en retour, dans ses propres retranchements comme dans les nôtres. La démarche de l'artiste, d'une rare fidélité envers ses « modèles » (on peut parler d'une troupe au sens théâtral), est « déviante », c'est-à-dire qu'elle dévie notre regard tout en nous forçant à voir. Elle nous a donc paru exemplaire dans le cadre de ce numéro qui traite des expériences limites et du corps dans tous ses états. Sur le DVD que nous éditons à cette occasion : **A Prayer For Nettie** (1995) et **Erratic Angel** (1998), deux films très représentatifs de cette démarche. Nous avons rencontré Donigan Cumming pour aller à la source de ce travail.

24 images : *Pourriez-vous nous parler de ce qui a motivé votre travail et, notamment, comment vous avez rencontré ceux qui deviendront vos acteurs/modèles durant toutes ces années.*

Donigan Cumming : Au départ, j'avais un intérêt à la fois émotionnel et théorique très fort pour le documentaire, particulièrement en photographie. Mais je m'interrogeais sur la méthode, le processus, et je n'étais pas d'accord avec les réponses que m'apportait la pratique traditionnelle de la plupart de mes prédécesseurs.

En 1981, j'ai démarré un important projet documentaire photographique. À cette époque, je n'étais pas particulièrement intéressé par le cinéma, mais je connaissais le travail de Robert Morin et Lorraine Dufour (je pense par exemple à **Le voleur vit en enfer**, sorti en 1984), et celui de Jean Rouch. Et cela m'encourageait car je trouvais que tous les deux avaient une démarche similaire à celle que j'envisageais. La dimension ethnographique du cinéma de Rouch

me passionnait tout autant que les aspects « fabuleux » du travail de Morin, la façon unique qu'il a de faire advenir les choses. Son côté affamé, la liberté absolue... Je ne voulais pas faire du cinéma ou de la vidéo de la même façon que lui, mais je voulais faire des photos dans le même esprit. De plus, je n'aimais pas la narration classique, mais plutôt l'absurde, le théâtre de l'absurde, la comédie absurde... J'admirais Ionesco, Beckett, Pinter, et leur façon d'approcher la réalité me paraissait très volontaire et intéressante.

C'est donc avec cet état d'esprit que j'ai entrepris ce vaste projet photographique qui est devenu *Reality and Motive in Documentary Photography*. Je n'avais pas prévu de le faire en trois parties, mon travail est très intuitif. D'ailleurs, l'un des aspects que je préfère en vidéo est justement que je ne sais jamais où je m'en vais. Je commence par une idée générale que je m'empresse d'oublier au fur et à mesure que je progresse. En photographie, j'étais plus dogmatique

à cette époque, mais cette fois-là, je ne savais réellement pas où je m'en allais... J'avais tout d'abord décidé d'aller à la rencontre d'une population urbaine défavorisée. Dans ce temps-là, une bonne partie de la photographie documentaire était une sorte de sociologie qui regardait vers le bas. Les grands noms en anthropologie et en ethnographie étaient souvent issus de la classe moyenne et de la classe moyenne supérieure et, plutôt que de s'étudier eux-mêmes, ils préféraient visiter des taudis. J'ai pensé que c'était une bonne manière de commencer. La première partie du documentaire se concentrait donc sur une journée d'un livreur de dépanneur. Je l'ai suivi, évoluant dans son quartier. Et bien sûr, j'ai décidé de mêler les cartes, d'ajouter de la confusion en mêlant les temps, les séquences, les protagonistes, les lieux... Puis, tout naturellement, comme une sorte de réponse à la première partie, j'ai choisi, pour la seconde partie, d'aller photographier dans les banlieues cossues, à la rencontre de la classe moyenne.

Et dans la troisième partie, j'ai tout fait exploser! Je suis tombé par hasard sur les lettres qu'une femme écrivait à Elvis Presley qu'elle croyait encore vivant. Pendant trois ou quatre ans, elle lui a écrit ou elle pensait lui écrire par l'intermédiaire de la boîte postale d'un journal à potins. Ces lettres, des centaines (j'ai eu accès à 11 mois de cette correspondance), étaient étonnantes. J'ai décidé d'aller à la rencontre de cette femme. Je ne l'ai pas trouvée, mais en faisant des recherches, j'ai amassé énormément de matériel et j'ai alors fait des fans d'Elvis le sujet de cette troisième partie. Une fin parfaite, d'autant plus que je transformais aussi les gens croisés dans la première et la deuxième partie en fans d'Elvis! Le projet est ainsi devenu un vrai faux documentaire... qui se présentait comme un documentaire.

Parmi tous les gens que j'ai croisés durant cette aventure, il y en avait un certain nombre à qui je m'étais énormément attaché et qui, artistiquement, correspondaient parfaitement à ce que je cherchais. J'aimais le type de contrôle que j'exerçais sur eux, et ils avaient envie d'être dirigés de cette façon. J'ai continué à travailler avec une trentaine d'entre eux pour *The Mirror, The Hammer, and The Stage*, une installation qui poussait plus loin encore ma confrontation avec le documentaire traditionnel. C'était plus fou, et cela se voulait plus fou. Et c'est à ce moment que j'ai redécouvert

un modèle qui m'intéressait plus particulièrement et avec qui j'ai fait l'une de mes expositions suivantes, *Pretty Ribbons*: c'était Nettie. Au début des années 1990, je travaillais avec Nettie, je photographiais Nettie, je filmais Nettie, et ce jusqu'à sa mort en 1993. Ce que j'ai trouvé avec elle est très particulier, particulier notamment aux femmes, et aux femmes qui vieillissent. Les hommes en vieillissant souvent s'enlisent, ils deviennent de plus en plus déprimés, ils s'assèchent puis ils abandonnent. Les femmes ont une énergie différente qui leur permet de se réinventer au fur et à mesure. Nettie a fait énormément de choses dans sa vie. Elle venait de Sudbury; elle a été journaliste, elle voulait partir pour New York mais la guerre l'en a empêchée et elle s'est arrêtée à Montréal; elle s'est mariée, a fondé une famille, son mari est mort, elle a élevé seule ses enfants. Elle a alors décidé de devenir actrice et a eu une carrière bien remplie comme figurante, car elle avait un physique particulièrement remarquable. C'est en finissant le film sur Nettie en 1995 que je me suis rendu compte que j'allais avoir énormément de mal à laisser tomber tous ces gens avec qui je travaillais depuis 15 ans, avec cette communauté que j'avais imaginée et construite. J'ai donc décidé de les suivre, quels que soient les chemins différents qu'ils empruntaient parfois. L'homme avec qui j'ai ensuite travaillé pour *After Brenda* en 1996 est de nouveau dans la vidéo que j'ai faite l'an dernier, *Exit Interview*, vidéo qui est dédiée à un homme que j'ai photographié dès le début des années 1980 et qui est mort récemment. La plupart de mes vidéos sont dédiées à l'un de ces compagnons de route aujourd'hui décédés.

En 1995, vous réalisez donc votre première vidéo. Qu'est-ce qui a motivé ce passage alors qu'à l'époque votre travail photographique était reconnu?

J'ai eu à un certain moment le sentiment que mes photographies devenaient « muettes », qu'elles n'avaient plus rien à dire, qu'elles n'étaient plus assez électriques. Je trouvais qu'elles n'arrivaient plus à exprimer avec suffisamment de force mes préoccupations du moment, ce que j'avais à dire. Je m'interrogeais sur la tradition dans laquelle j'évoluais, sur le type de photographies que je prenais, sur le genre de documentaire que je pratiquais.



REALITY AND MOTIVE IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY part 1 et 2 (1986)



© Donigan Cumming 1984

J'avais donc atteint une limite et j'avais besoin de trouver quelque chose de plus énergisant. Après avoir pris beaucoup de photos dans les années 1980, je sentais que j'avais besoin d'autre chose. De plus, il y avait un aspect de ces photos qui m'avait toujours frustré : je n'étais pas totalement, pas exactement en elles. Je voulais que les gens jouent pour moi, mais je souhaitais également entrer en interaction avec eux, m'engager à leur côté. C'est cet aspect réflexif que la vidéo favorisait. Je pouvais entrer dans le champ, parler à la caméra alors que je leur parlais. Avec la photo, certes, j'étais aux commandes, c'est moi qui définissais le cadre, j'avais parfaitement conscience de la réalité que je construisais. Mais ce que je recherchais, c'était le sentiment du cinéma-vérité. Je ne voulais pas du traditionnel documentaire-pris-sur-le-vif, je ne voulais plus être « la mouche sur le mur », invisible, qui observait, mais un frelon qui piquait. Je cherchais quelque chose de différent, une attitude différente.

Il se trouve de plus que, techniquement, la vidéo était devenue à cette époque accessible et maniable pour une personne seule. Pas besoin d'une équipe, j'utilisais le son qu'enregistrait la caméra et je pouvais immédiatement commencer le montage qui me prenait rarement plus d'une journée.

J'ai tourné mes quatre premières vidéos en Hi-8, et j'aimais l'innocence de cette époque, malgré les imperfections techniques. Le monde de la photographie d'où je venais était beaucoup plus compétitif, plus « artistique » mais, avec la vidéo, j'étais comme un petit garçon, je m'en fichais ! Et il y avait un aspect davantage pratique : l'univers de la vidéo était beaucoup moins rigide et je me disais que si je pouvais sortir quelque chose de cette matière, cela circulerait partout. Je ne voulais pas particulièrement devenir cinéaste, je ne cherchais pas à faire de long métrage. Mais j'allais dans les festivals et j'occupais cette petite place que les gens sérieux du cinéma nous laissent pour jouer. Et j'aimais jouer !

Quand je regarde aujourd'hui *A Prayer For Nettie*, je suis sidéré de voir combien j'étais à la fois innocent et agressif. J'étais arrogant, mais comme peut l'être un garçon de 11 ans. Comme lui, j'étais très méfiant dans mon rapport au monde, au monde des adultes et à leurs préoccupations. À cet âge, vous savez exactement ce que vous voulez – en tout cas c'est le souvenir que j'ai –, et vous n'en avez rien à foutre du reste. Je brisais toutes les règles de la technologie, je ne savais pas ce que je faisais, mais je le faisais avec beaucoup de confiance. J'adorais ça, c'était l'endroit idéal pour moi.

Vous semblez agir en réaction à une certaine idée du documentaire. Considérez-vous que votre travail est provocateur ?

C'est bien sûr une provocation. Je suis un artiste parce que j'aime, parce que j'espère, parce que je cherche à changer ce que les gens ont dans la tête, tout en ayant un certain contrôle sur la façon de le faire. Je cherche à amener les gens à penser différemment, tant leur réalité, que le monde dans lequel ils vivent, leur propre corps, ce qui va leur arriver quand ils vont vieillir... Je cherche à les amener à imaginer leur vie si les circonstances avaient été



EXIT INTERVIEW (2014)

différentes. En ce sens, c'est vrai que je suis provocateur, mais c'est comme cela que je conçois l'art. Même si cela fait effectivement de moi un type d'artiste particulier. C'est ce que je voulais dire en parlant du frelon que je souhaitais être plutôt que la mouche. Je pense simplement qu'un bon film, qu'une bonne photographie doit affronter le monde et trouver sa place en lui. Je ne dis pas que cela ne peut pas fonctionner autrement, mais je suis une sorte d'artiste social : je fais face à des gens, aux problèmes qu'ils affrontent dans leur vie, mais aussi à mes propres problèmes. Ce sont parfois des milieux de vie volatiles, pénibles, mais le plus souvent gratifiants.

Je n'aime pas les œuvres qui se nourrissent de complaisance et d'amnésie. C'est pourquoi les dispositifs que j'utilise sont agressifs, parce que je ne veux pas que le spectateur puisse se reposer. Je ne souhaite pas non plus qu'il quitte la pièce. Il y a un équilibre à trouver, il faut qu'il reste là à regarder ce que vous lui montrez, même si vous le placez dans une situation d'inconfort. Bien sûr, il y a des limites à ce que vous pouvez vous permettre, sinon il s'en va, mais c'est comme ça que l'art fonctionne.

Je suis souvent irrité par la complaisance dont font preuve beaucoup de gens. Je n'aime pas la manière dont ils réfléchissent très superficiellement à ce qui leur arrive. Ils trouvent très facilement le moyen d'ignorer complètement des pans entiers de la société dans laquelle ils évoluent. À l'inverse, je pense que des gens comme Albert [dans *A Prayer for Nettie*] sont des trésors nationaux. Il vivait de l'aide sociale, aux crochets de l'État, mais n'importe quelle société se doit de supporter des gens comme lui.

Concevez-vous votre pratique comme politique ?

Outre les conséquences personnelles et sociales, mon travail a nécessairement des répercussions politiques. Beaucoup de gens ne sont pas à l'aise avec mes opinions. Pour eux, quelqu'un qui ne travaille pas ne vaut rien, alors que je crois qu'il faut penser plus largement la différence. Ça ne fait pas de moi quelqu'un de particulier, mais je suis un rêveur après tout, un peu idéaliste, et je pense qu'il faut prendre soin les uns des autres, arrêter de se faire la guerre, protéger notre environnement et nettoyer les dégâts.



© Donigan Cumming 1995

A PRAYER FOR NETTIE

Le cinéma documentaire, tout comme la photographie documentaire, est victime des mêmes maux que la société que je décris dans mon travail : complaisance, ambition, dépendance à des points de vue sensationnalistes et simplistes, absence de préoccupations réelles. Le documentariste qui fait semblant d'être intéressé par la condition humaine, mais qui ne l'utilise que comme tremplin pour son ambition personnelle, m'irrite au plus haut point. Et dès le commencement, mon intention avec la photographie était d'irriter ces faiseurs complaisants, mes collègues ! Je voulais les défier, les faire réfléchir sur leur vanité et leur façon trop simple de résumer les choses. Et ce qui m'a surpris dans le monde de la vidéo, c'est que je suis tombé sur le même genre de personnes qui m'irritaient 15 ans plus tôt. Dans les festivals, je croisais des gens socialement engagés, pratiquant un cinéma vérité, mais s'ils avaient su que je payais les gens qui apparaissent dans mes vidéos, ils auraient été furieux contre moi, ils auraient considéré cela totalement contraire à l'éthique. Je dois être un peu naïf, je ne m'attendais pas à une telle attitude dans ce milieu. J'ai persévéré, j'ai continué à me rendre dans ces festivals de films documentaires où je devais être perçu comme Darth Vader. Mais, comme photographe, j'y étais déjà habitué.

Est-ce que cette pratique et cette proximité avec les gens vous ont transformé ?

Je n'ai plus le même rapport à ce qui me motive aujourd'hui qu'il y a 15 ans. Quand je regarde en arrière, parfois je ne comprends pas. En fait, pas exactement. Je vois très bien les impulsions qui m'ont amené à faire ce que j'ai fait, mais si j'ai changé, c'est certainement parce que durant tout ce temps, une fois que j'avais fait quelque

chose, je le laissais derrière moi. Je n'y pensais plus, je passais à autre chose. Même s'il y a une sorte de cohérence dans ce que j'ai réalisé, je ne me sens pas prisonnier de ces idées qui m'ont animé durant toutes ces années. Donc, le changement qui s'est opéré en moi est simplement lié au sentiment d'être passé à autre chose, même s'il m'est arrivé de revisiter mon travail comme dans *Prologue* et *Epilogue*, par exemple. Mais j'ai conçu ces deux expositions comme une réponse à l'invasion américaine en Irak qui venait juste d'avoir lieu. J'étais tellement en colère ! Dans ce cas, j'ai réutilisé le matériel de mes œuvres des 20 années précédentes et j'en ai fait une sorte d'énorme collage. J'ai donc fait un pas de côté, comme l'an dernier avec *Exit Interview*. J'ai croisé par hasard l'un de mes acteurs que je n'avais plus vu depuis plus de dix ans. Il avait disparu, je ne savais pas où il était. On a décidé de travailler de nouveau ensemble, et j'ai commencé à le filmer. Nos rapports avaient changé bien sûr. J'ai appelé cette vidéo *Exit Interview* car, en réalité, ce que j'avais sous les yeux était une comédie

noire sur un documentariste qui se faisait virer par son sujet ! Le personnage principal était extrêmement en colère contre moi. Souvent, il me disait de lui foutre la paix, de le laisser seul, il me virait. J'ai gardé ce moment où je me fais mettre dehors, il n'y avait rien à ajouter !

De la même manière ma relation avec Colin, le protagoniste de *Erratic Angel*, était très acrimonieuse, mais à l'époque, j'utilisais cette irritation comme un élément dramatique supplémentaire. Je connaissais bien tous ces gens et nous jouions en quelque sorte un jeu. Un jeu que j'avais découvert pouvoir jouer avec eux dans *A Prayer For Nettie*, lors de cette scène finale entre Albert et moi. Vous ne pouvez que tomber par hasard sur des choses comme ça ! Colin était particulièrement bon à ce jeu car il me suffisait d'appuyer sur le bouton de la caméra et il se fâchait contre moi d'une manière extrêmement prévisible. C'est un gars très intelligent, qui a une vision du monde très nette et absolument pas de temps à perdre avec des moins que rien comme moi. Et en même temps, nous nous apprécions beaucoup. Mais il devait sortir cette colère qu'il avait en lui, cette acrimonie qui teintait nos rapports et que je trouvais très intéressante à filmer. Avec Pierre, dans *Exit Interview*, c'est un peu le même type de relation et je trouvais que c'était drôle de le voir me frapper, que c'était l'essence de cette tragédie. C'est mon dernier tour de piste en quelque sorte, je suis viré. D'une certaine manière, c'est toujours ce que j'ai été, une sorte de jouet mécanique dont les piles seraient maintenant en train de mourir. C'est terminé, le jeu est fini, j'ai eu mon heure de gloire. C'est aussi cela être un artiste, un créateur. Il y a un moment où c'est fini, où l'on tombe en panne sèche. Mais en même temps, je me sens débordant d'énergie, alors... 