

D'obsolescence et de photogénie
Un entretien avec Michel Campeau
On Obsolescence and Being Photogenic
An interview with Michel Campeau

Richard Baillargeon

Number 87, Winter 2011

Séries
Series

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63757ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

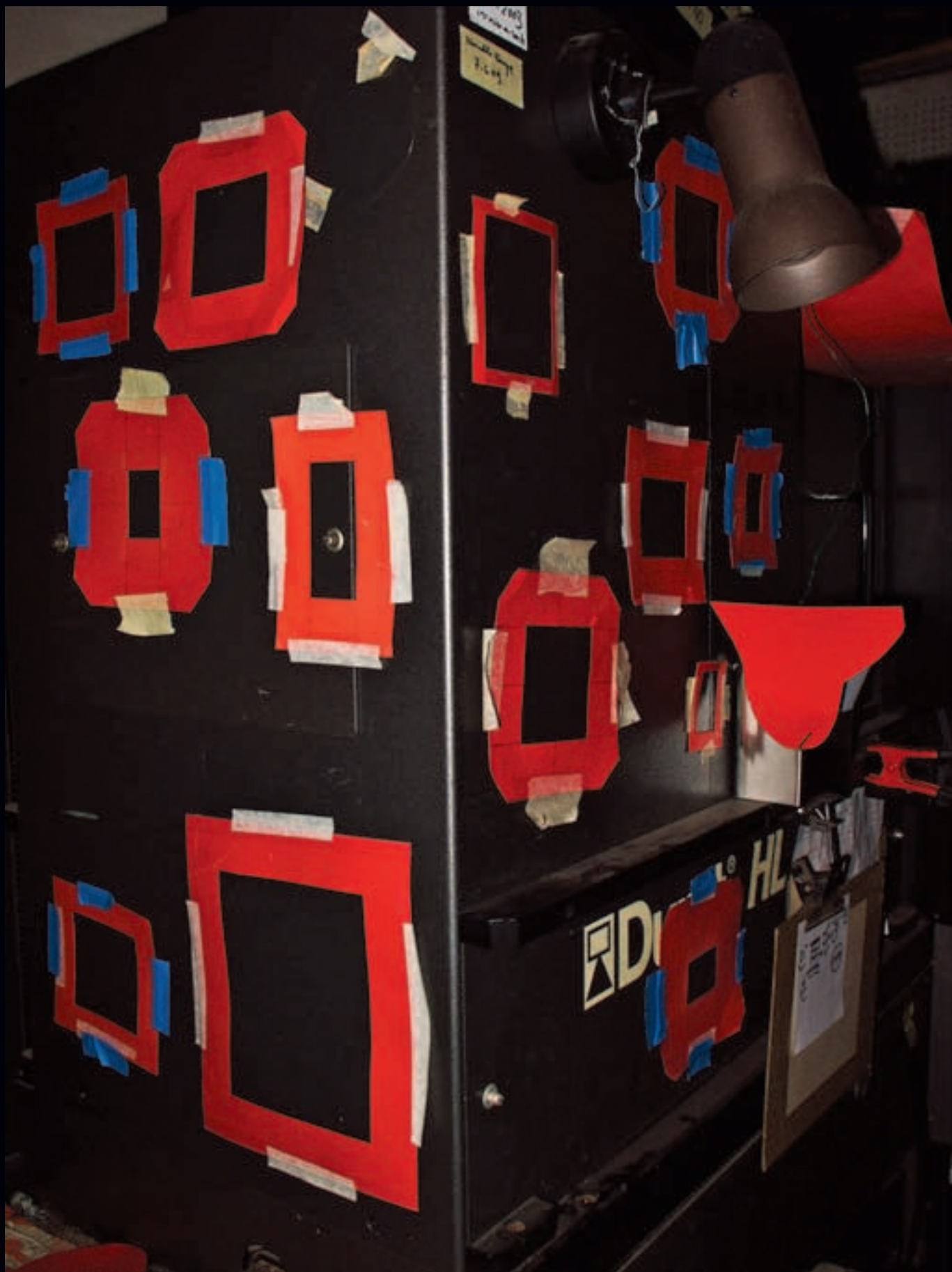
Cite this article

Baillargeon, R. (2011). D'obsolescence et de photogénie : un entretien avec Michel Campeau / On Obsolescence and Being Photogenic: An interview with Michel Campeau. *Ciel variable*, (87), 39–48.



Michel Campeau
La chambre noire





La chambre noire, 2005-2009, photographies et impressions numériques / digital photographs and prints, 68,6 x 91,4 cm

D'obsolescence et de photogénie

Un entretien avec Michel Campeau par Richard Baillargeon

Récipiendaire du prix du duc et de la duchesse d'York (2010), de la bourse de carrière Jean-Paul Riopelle (2009) et du prix international de la Photographie d'Higashikawa au Japon (1994), Michel Campeau œuvre dans le domaine de la photographie contemporaine depuis maintenant quatre décennies. Son travail, qui explore les dimensions subjective et narrative de l'image, interroge les conventions de la photographie documentaire. Une première exposition rétrospective lui était dédiée en 1996 par le Musée canadien de la photographie contemporaine, proposant un bilan de sa production des années 1971 à 1996. Représenté par la galerie Simon Blais (Montréal), Michel Campeau vit et travaille à Montréal.

RICHARD BAILLARGEON : *Les chambres noires que nous avons connues au temps de l'argentique sont maintenant presque chose du passé. Les photographes les ont abandonnées au profit des outils numériques. Comment ce travail sur les chambres noires a-t-il commencé ?*

MICHEL CAMPEAU : J'ai entrepris ce projet, en septembre 2005, au terme de travaux sur le paysage postindustriel¹. Comme photographe, j'avais alors le sentiment d'être pris en tenaille entre l'argentique et le numérique, et quand m'est venue l'idée de photographier les chambres noires pour en faire un projet de création, la prise de vue numérique s'est imposée à moi. J'aimais l'instantanéité de la visualisation qu'offrait le procédé, j'aimais aussi les mécanismes de l'appareil numérique, le viseur-écran qui sert de table lumineuse, la possibilité de se départir des images erronées. Et puis, en utilisant le flash électronique dans ce lieu particulier de la création argentique – que l'on doit, en temps normal, protéger des infiltrations lumineuses parasites –, il y avait quelque chose, sans que je le veuille véritablement, de provocateur et de sacrilège.

Au départ, je n'avais pas une idée très précise de l'envergure réelle du phénomène d'obsolescence des chambres noires et de la photographie argentique. En amorçant ce travail, qui pour moi est autant une enquête visuelle qu'un hommage au métier de photographe, sur un lieu aussi puissamment « photogénique » parce que marqué par le travail manuel et la patine du temps, j'ai rapidement compris qu'une certaine photographie était en déclin.

Ce travail m'a permis de redécouvrir, tel une sorte d'anthropologue, à la fois un territoire connu et un univers qui appartient d'emblée au monde de la technologie photographique. Ajoutons que l'occasion était belle aussi pour insuffler à ce projet un brin d'ironie. En dépit des hauts cris des inconditionnels des procédés anciens, il est irréfutable que les outils numériques sont un avancement spectaculaire.

Grâce à mon réseau professionnel, j'ai

inventorié plus d'une centaine de chambres noires que je me suis mis à photographier et de cela est née une première série². Par la suite, j'ai voulu voir ailleurs à quoi ressemblaient les chambres noires, examiner en quoi elles se différenciaient des nôtres et j'ai ainsi été photographier celles de La Havane, de Toronto, de Niamey, de Berlin, de Hô Chi Minh-Ville, de Mexico, de Bruxelles et de Paris.

RB : *Le regard que tu portes sur les chambres noires semble à première vue celui de l'anthropologue, cependant on a tôt fait de constater que ce regard s'attache aux choses vues de très près. Pourquoi ce choix de jouer le fragment, le détail, la couleur et la chose pour elle-même ?*

MC : J'ai réalisé le premier cycle, principalement et très rapidement dans la région montréalaise. L'intérêt que le photographe et éditeur britannique Martin Parr a montré dès ce moment à l'égard des qualités polémiques et esthétiques de mon travail n'a pas favorisé un grand recul critique de ma part. Je pense être un photographe animé par des exigences esthétiques et mes cadrages exercent constamment une tension dans le hors champ du sujet. C'est pourquoi les vues générales des chambres noires me sont apparues inintéressantes.

En entreprenant le second cycle, les appareils photo numériques que j'utilise se sont améliorés et le champ angulaire des objectifs s'est accru. Peut-être aussi qu'en privilégiant la prise de vue en mode rapproché, je voulais rendre compte avec plus d'acuité de la diversité architecturale et mécanique des chambres noires visitées. Mais la couleur et le flash électronique sont, je pense, les principaux vecteurs qui donnent tout son sens à cette documentation sur les chambres noires. Ce que j'ai cherché à montrer avec la couleur et la lumière, à travers cette succession de plans rapprochés en apparence formalistes et abstraits, a fondamentalement à voir avec les traces du travail manuel, du labeur et des gestes répétés.

L'une des critiques que l'on fait à l'égard de ce travail, est d'avoir insisté sur la vétusté et le décrépît des lieux photographiés. Je ne vois pas les choses de cette façon : c'est dans de semblables installations que s'est constituée une très large part de l'histoire de la photographie et non pas dans les lieux aseptisés des laboratoires numériques...

RB : *Des lieux qui semblent abandonnés, mais ce qui frappe aussi c'est l'aspect bricolé de ce qui nous est montré. Les photographes sont-ils par nature des bricoleurs et, au bout du compte, la photographie ne serait-elle pas essentiellement le lieu d'un vaste bricolage avec le réel ?*

MC : On peut, en effet, présumer que les chambres noires sont abandonnées dans la mesure où j'ai fait le choix, dès le début, de

les montrer comme des « natures mortes ». L'esthétique que j'ai mise en place ressemblait à celle d'un expert en sinistre photographiant les lieux d'un incident. Mais les chambres noires que j'ai photographiées demeurent, pour la plupart, accessibles et fonctionnelles. Cela dit et en rapport avec la nature des travaux exécutés dans la chambre noire, il est impensable d'éviter l'usure et le décrépît, considérant l'action répétée des substances chimiques qui giclent des bassins, qui s'égouttent de nos mains et qui se répandent sur les planchers, les murs et tout autour.

En ce qui a trait à la question du bricolage, j'ai été étonné de découvrir le bric-à-brac de la plomberie et de l'électricité. J'ai vu beaucoup de débrouillardise chez les portraitistes de Niamey, qui, faute de moyens financiers, trafiquaient leurs lampes inactives avec des sacs de plastique, du papier et de la peinture. Mon travail est, en ce sens, un hommage à l'inventivité des artisans des chambres noires.

Pour ce qui est du bricolage avec le réel, mon rapport à la photographie est d'avantage de l'ordre d'un corps à corps avec la matérialité des choses. Je tire une jouissance de ce formidable pouvoir paradoxal de la photographie à embellir les ruines, à créer du Beau. Cela dit, les références à la peinture qui peuvent être associées à mon travail ne sont pas une finalité en soi. Elles font partie des déclinaisons et du vocabulaire visuel de la photographie, et j'ai appris à me méfier de leur pouvoir de séduction. En fait, j'entretiens un rapport exploratoire et instinctif avec la création photographique.

RB : *Votre travail sur les chambres noires a fait l'objet d'une importante publication aux USA. Pour un artiste canadien et québécois, il s'agit là d'une réussite importante et d'une consécration certaine. Comment ce livre a-t-il vu le jour et qu'a-t-il signifié pour la suite des choses ?*

MC : La monographie intitulée *Darkroom* a été publiée en 2007 à l'instigation de Martin Parr qui agissait en tant que coéditeur d'une série d'ouvrages pour Nazraeli Press (Portland, Oregon). En fait, c'est par l'entremise du photographe Donigan Cumming que les premières images du travail sur les chambres noires ont été présentées à Parr qui, justement, était à l'affût de travaux photographiques inédits. Cette publication a véritablement été le coup d'envoi de mon travail sur les chambres noires et depuis ce temps, ça ne déroule pas. La réaction m'a fait comprendre que ce travail accompagnait un bouleversement historique, celui du passage aux outils numériques, lequel passage nous oblige également à penser autrement les images.

RB : *À l'été 2010, ce travail s'est retrouvé parmi les expositions phares des Rencontres internationales de la photographie d'Arles (France). Comme on le sait, Arles est une plaque tournante de la photographie à l'échelle internationale. Comment votre travail a-t-il été reçu là-bas ?*

MC : Il y a d'abord eu l'enthousiasme incontestable de François Hébel, directeur des Rencontres d'Arles, qui voulait présen-

ter mes œuvres depuis quelques années déjà. Lui et son équipe ont fait preuve de beaucoup de sensibilité et de cohérence dans le choix et l'accrochage des œuvres, mais aussi dans la projection vidéo présentée lors de l'événement.

Quant à la réception de mon travail, celle-ci a été très positive et fait augurer de belle façon la poursuite de sa diffusion en Europe. J'y travaille, de concert avec la Galerie Simon Blais.

RB : *Qu'en est-il présentement du travail sur les chambres noires ?*

MC : Au moment où cet entretien sera publié, j'aurai déjà entrepris ce que je considère être le troisième cycle de ce travail qui prendra en compte quelques nouvelles préoccupations esthétiques, notamment sur la matérialité des archives photographiques et le rangement des appareils analogiques. Ce cycle débutera par un voyage à Tokyo qui me permettra de découvrir la photographie japonaise qui, semble-t-il, fait encore une large place aux outils argentiques.

La poursuite du travail sur les chambres noires demeure donc au centre de mes préoccupations, tout comme la publication espérée d'une nouvelle monographie qui synthétisera l'ensemble des images et intégrera d'autres travaux conçus autour de l'idée du déclin de la photographie argentique. Dans l'organisation des images du livre, j'essaie de reconstruire ma propre expérience de la chambre noire, les sentiments qui m'animait lorsque j'y travaillais, tout en évoquant l'inventaire des lieux dans un parcours synopé. C'est moi que l'on retrouvera en filigrane, mais c'est aussi l'histoire de ce lieu emblématique et longtemps incontournable de la pratique photographique. J'essaie définitivement, par rapport à mes travaux autobiographiques antérieurs, de tenir à distance mes ardeurs introspectives. J'ai en quelque sorte renversé la perspective : antérieurement, je travaillais dans la chambre noire et maintenant, c'est la chambre noire qui me sert de modèle et de prétexte pour créer.

1 Voir Michel Campeau, *Territoires : photographies 2001-2004*, Montréal, Les 400 coups, 2007. 2 Série présentée en 2008 dans l'exposition collective *New Typologies* lors du premier New York Photo Festival.

Richard Baillargeon est anthropologue de formation et il poursuit un travail photographique fondé sur la rencontre de l'image et du texte. Richard Baillargeon a participé activement à la fondation de VU, centre de diffusion et de production de la photographie à Québec. Il a été, de 1989 à 1994, directeur du programme de photographie du Banff Centre for the Arts (Alberta) et directeur artistique du Centre de sculpture Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli (Québec), de 1995 à 1997. Il est présentement professeur à l'École des arts visuels de l'Université Laval.

On Obsolescence and Being Photogenic

An interview with Michel Campeau by Richard Baillargeon

Michel Campeau, who has been a contemporary-art photographer for four decades, has received the Duke and Duchess of York Prize (2010), the Jean-Paul-Riopelle Career Grant (2009), and the Higashikawa International Photography Prize in Japan (1994). His work, which explores the subjective and narrative dimensions of images, questions the conventions of documentary photography. A retrospective exhibition of his work in 1996 at the Canadian Contemporary Photography Museum covered his production from 1971 to 1996. Campeau is represented by Galerie Simon Blais (Montreal), and lives and works in Montreal.

RICHARD BAILLARGEON: *The darkrooms that we knew in the days of analogue photography are now a thing of the past. Photographers have abandoned them for digital tools. How did this work on darkrooms start?*

MICHEL CAMPEAU: I began the project in September 2005, after finishing a series of works on the post-industrial landscape.¹ As a photographer, I had the sense of being caught in a squeeze between analogue and digital, and when I got the idea of photographing darkrooms and making a creative project of them, doing it with a digital camera seemed obvious. I liked the instantaneity of visualization offered by the process, and I liked the digital camera's features – the view screen that can be used as a light table, the possibility of deleting sub-par images. On top of that, using the electronic flash in this particular site of analogue creation – which normally had to be protected from interference by light infiltration – something about it, without my deliberately evoking it, was provocative and sacrilegious.

At first, I didn't have a very clear idea of the real extent of obsolescence of darkrooms and analogue photography. When I started this project, which for me is as much a visual inquiry as a tribute to the photographer's trade, on a place that is so powerfully "photogenic" because it is marked by manual labour and the patina of time, I quickly realized that a certain kind of photography was in decline.

As I was working, I rediscovered, as a sort of anthropologist, both a known territory and a world that belonged directly to the world of photographic technology. I should add that there was a good opportunity to breathe a little irony into the project. Despite the loud protests of those who are utterly devoted to the old processes, there's no question that digital tools are a spectacular advance.

Through my professional network, I inventoried and photographed more than a hundred darkrooms, and this gave rise to a first series.² Then, I wanted to go and see what darkrooms looked like elsewhere, to study how they were different from ours,

The aesthetic that I set up resembled that of an insurance claims adjuster taking pictures of an accident site.

and so I photographed them in Havana, Toronto, Niamey, Berlin, Ho Chi Minh City, Mexico City, Brussels, and Paris.

RB: *At first glance, your view of darkrooms does seem anthropological; however, it quickly becomes obvious that your eye is drawn to things seen from very close up. Why this choice of playing on fragment, detail, colour, and objects as objects?*

MC: I produced the first cycle very quickly and mainly in the Montreal region. The interest that British photographer and publisher Martin Parr showed at this point in the controversial and aesthetic qualities of my work did not encourage me to take a critical step back. I think that as a photographer I'm motivated by aesthetic requirements, and my framings constantly exert a tension between the subject and what is out of frame. That is why general angles of darkrooms weren't interesting to me.

By the time I did the second cycle, the digital cameras that I was using were improved and the angle of field of lenses had increased. It may also be that in privileging close-up images, I wanted to put the architectural and mechanical diversity of the darkrooms I visited into sharper focus. But the colour and the electronic flash are, I think, the most meaningful vectors in this documentation of darkrooms. What I wanted to show with the colour and light, through this succession of close-ups that seem formalist and abstract, fundamentally has to do with the traces of manual labour, toil, and repeated gestures.

One of the criticisms of the series is that I focused on the dilapidation and decrepitude of the places I photographed. I don't see things this way; a very large part of the history of photography took place in similar places, and not in antiseptic digital laboratories.

RB: These places seem abandoned, but what is also striking is the handiwork aspect of what we are shown. Are photographers tinkers by nature, and, in the end, isn't photography essentially a vast tinkering with reality?

MC: One might indeed presume that the darkrooms are abandoned because I made the choice, from the beginning, to show them as "still lifes." The aesthetic that I set up resembled that of an insurance claims adjuster taking pictures of an accident site. But most of the darkrooms that I photographed are still accessible and functional. That said, and in relation to the nature of the work done in the darkroom, it is impossible to avoid wear and disrepair,

considering that chemical substances are constantly splashing from the baths, dripping from our hands, and spreading on the floors and walls and all around.

With regard to tinkering, I was surprised to discover the odds and ends of plumbing and electricity. I saw a great deal of resourcefulness among the portrait makers of Niamey, who, given their limited financial means, jerry-rigged their in-actinic lights with plastic bags, paper, and paint. In a way, my work is a tribute to the inventiveness of the people who craft darkrooms.

As for tinkering with reality, my relationship with photography is more on the order of hand-to-hand combat with the materiality of things. I rejoice in the formidable paradoxical power of photography to embellish ruins, to create "beauty." That said, any reference to painting that may be associated with my work is not a goal in itself. It is part of the variations and visual vocabulary of photography, and I have learned to be suspicious of its seductive power. In fact, my relationship with photographic creativity is exploratory and instinctive.

RB: *Your work on darkrooms has been published in the United States. For a Canadian artist or a Quebec artist, this is a major success and definite recognition. How did this book come into being, and what has it meant for your subsequent work?*

MC: The monograph titled *Darkroom* was published in 2007 at the instigation of Martin Parr, who was co-editor of a series of books for Nazraeli Press (Portland, Oregon). In fact, it was through the photographer Donigan Cumming that early images from the darkroom project were presented to Parr, who was on the lookout for unusual photographic pieces. The book provided real impetus for my work on darkrooms, and things haven't slowed down since. The reaction made me realize that this work is paralleling a historic upheaval: the transition to digital tools – a transition that is also forcing us to think differently about images.

RB: *In the summer of 2010, this project was one of the highlight exhibitions at the Rencontres internationales de la photographie d'Arles (France). As we know, Arles is an international crossroads of photography. How as your work received there?*

MC: First, there was the undeniable enthusiasm of François Hébel, the director of the Rencontres d'Arles, who has been wanting to present my works for several years. He and his team showed great sensitivity and coherence in the selection and hanging of pieces, as well as in the video shown during the event.

My work was received very positively, and this bodes well for its continued exhibition in Europe. I'm working on this, in collaboration with Galerie Simon Blais.

RB: *What is going on now with your work on darkrooms?*

MC: By the time this interview is published, I will have begun what I consider to be the third cycle of this body of work, which will involve some new aesthetic concerns, notably on the materiality of photographic archives and the storage of analogue cameras. The cycle will start with a trip to Tokyo during which I will find out about Japanese photography; it seems that analogue tools are still being used widely in Japan.

Continuing with the darkroom project is thus a central concern for me, along with the planned publication of a new monograph that will synthesize the body of images and integrate other work around the idea of the decline of analogue photography. In organizing the images for the book, I try to reconstruct my own experience with the darkroom, the feelings I had when I worked in it, and evoke an inventory of places in a syncopated path. I will be visible between the lines, so to speak, but it is also the history of this emblematic and long-essential site of photographic practice. I try absolutely, in comparison to my previous autobiographical work, to keep my introspective passions at bay. In a way, I have reversed the perspective: before, I worked in the darkroom, and now the darkroom serves as my model and creative pretext. *Translated by Käthe Roth*

¹ See Michel Campeau, *Territoires: photographies* 2001-2004 (Montreal: Les 400 coups, 2007).

² Series presented in 2008 in the group exhibition "New Typologies" during the first edition of the New York Photo Festival.

Richard Baillargeon is an anthropologist by training, and he pursues a photographic practice based on the encounter of image and text. He was an active participant in the foundation of VU, centre de diffusion et de production de la photographie, in Quebec City. From 1989 to 1994, he was director of the photography program at the Banff Centre for the Arts in Alberta, and he was artistic director of the Centre de sculpture Est-Nord-Est in Saint-Jean-Port-Joli, Quebec, from 1995 to 1997. Currently, he is a professor at the School of Visual Arts at Université Laval.









