

ETC



La lenteur du regard menteur

Sylvain Campeau

Number 5, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/998ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (1988). Review of [La lenteur du regard menteur]. *ETC*, (5), 77–80.

La lenteur du regard menteur

J ai subtilisé ce titre, je l'avoue bien candidement, à René Payant. Il provient d'un texte¹ où il recommandait à des spécialistes du milieu photographique d'éviter la fétichisation du regard : c'est-à-dire «la reproduction d'un objet isolé, privilégié, retiré du reste et sans valeur métonymique (...)» (p. 55). Au contraire, il insistait pour redonner une certaine lenteur au regard et «restituer la vision floue c'est-à-dire une sorte d'analogon de la vision naturelle dans la photographie» (p. 57). Évidemment, en ce faisant, il allait à l'encontre d'une conception du réalisme photographique; ce que Richard Baillargeon, au cours du même colloque, qualifiait d'«éthique de l'intégrité» (p. 7).

Quant au regard menteur, c'est plutôt celui que préconisent les pratiques actuelles en photographie. On les voit s'organiser autour des notions de citation, de théâtralisation et de mise en scène tels qu'en témoignent les différents colloques sur le sujet depuis 1985.

Le dernier en date, celui tenu à Chicoutimi en novembre dernier² faisait une place de choix à ces thèmes, ce qui m'a incité à parcourir rétroactivement les actes des colloques antérieurs pour voir comment se sont cristallisées ces notions et pour en reprendre la description, fort désormais de ce court historique.

Pour qui n'est pas familier avec le petit monde de la photographie au Québec, ces thèmes n'évoqueront sans doute pas grand chose. À moins évidemment d'en faire une illustration convaincante, apte en plus à constituer un embryon d'analyse critique : en les couplant, par exemple, avec les travaux d'auteurs-photographes.

Citation

Ces pratiques ne sont évidemment pas exclusives les unes des autres. Evergon, par exemple, qui sera mon premier exemple de praxis citationnelle, n'est pas sans solliciter la mise en scène et la théâtralisation dans ses travaux. Ses immenses triptyques (1 x 2 m), faits sur papier polaroid, s'ils sont assez clairement des citations des oeuvres d'El Caravaggio, mettent aussi en œuvre ce qui semble être du registre des «fabricated fictions» figées dans une mise en place châtoyante d'étoffes de tous genres. Il travaille à partir de «story boards» constitués de toutes les images relatives à ce type de peinture, qu'il a colligées au cours de ses nombreux voyages. Il met donc à profit toutes ces bribes ramassées à droite et à gauche et les retravaille en s'efforçant d'en reproduire l'esprit dans ses photos.

Les travaux de Sherrie Levine sont encore un meilleur exemple de ce type de pratique. Dans une série de six photographies, elle s'était employée à rephotographier (à partir d'une affiche) les photos qu'Edward



Evergon, *Satyr* (Courtoisie Éditions Mille)

Weston avait prises de son fils Neil. Dans ce cas plus que dans l'autre, ce processus participe d'une isosémie qui tend à faire presque s'identifier étroitement l'une et l'autre des oeuvres. En cette pratique de la citation nous est donné un exemple du *taking* de la photographie; *taking*³ absolu puisqu'il se surprend à subtiliser ce qui a déjà été soumis à un premier *taking*. Cette redondance dans la praxis nous conduit à une certaine forme de superficialité entretenue de la photo, à entendre comme une mise en scène ostentatoire du prélèvement d'un prélèvement : opération auto-référentielle qui la fait apparaître comme processus vain, porte-tambour ouverte sur la réalité d'une autre œuvre mais dans une ruse qui semble nous l'offrir sans commentaire, alors qu'elle nous en dérobe le travail en paraissant l'afficher.

Dans le cas d'Evergon, on peut, à première vue, plutôt parler d'un prélèvement indifférent, incision opérée sans véritable raison si ce n'est celle du goût manifesté par l'artiste pour ce type de style. Voire! Si l'univers des photos d'Evergon se veut de même facture que celui des œuvres d'El Caravaggio, il accentue quand même ce qu'il y avait d'égotisme morbide et sexuel chez cet Espagnol. Luxuriance d'un environnement chatoyant de couleurs mornes et malades, horizon blafard de corps exhibés avec ostentation, les triptyques d'Evergon sont quelque chose comme un hommage obséquieux et grandiloquent à l'égard du peintre. Ils s'affichent comme l'agrandissement grandiose — dans tous les sens du mot! — des thèmes, l'exacerbation excessive des préoccupations d'El Caravaggio; hypersexualisation d'un univers qui reconnaît aux œuvres d'El Caravaggio leur véritable teneur. Les travaux d'Evergon se targuent d'extraire de celles-ci la *bonne* interprétation et d'en faire un *blow-up* ahurissant, si on me permet d'utiliser ce terme technique relatif à la photographie, auquel Evergon semble beaucoup emprunter.

Il faut retenir, des œuvres d'Evergon, cette hyperbolisation thématique obtenue grâce au dispositif presque indifférent de l'appareil utilisé ici comme outil apte à compléter cette opération rhétorique. Tandis que Cindy Sherman élabore jusqu'à l'absurde sur cette hyperbole de l'opération même du *taking*.

Théâtralisation

La théâtralisation participe plutôt de lieux archétypaux ou de poncifs relatifs à une présentation spatiale de sites évocatifs. Les paysages, maquettes préliminaires faites en papier mâché, de Lucie Lefebvre, pour une, sont plutôt du domaine de l'art plastique. L'opération de saisie photographique est encore à verser au domaine d'une indifférence du regard : regard lent, sans aucun doute, posé avec langueur sur un site monté de toutes pièces et nécessitant plus de travail que sa saisie. Cette opération correspond au désir de Lucie Lefebvre de «montrer», de la photo, «autre chose qu'elle-même»; bien que le *set up* soit une pratique très proche de la photo publicitaire et commerciale.

L'univers de sites évocatifs d'Holly King appartient plus clairement au simulacre. Le spectateur naïf (j'en suis), devant une des gigantesques photos de cette artiste, ne peut manquer de s'interroger sur la réalité possible du lieu. Cet espèce d'indécidabilité entretenue est imputable à la plasticité sans outrance du décor. Simplement organisées, assez contrastées en ce qui concerne ses tirages noir et blanc, les masses plus ou moins informes hésitent entre le cliché et l'inchoatif. La présence outrée et massive de ces paysages torturés donne l'impression d'une espèce de romantisme de mauvais goût et seules les bandes froissées de *Saran Wrap* qui représentent vagues et

torrents nous convainquent de l'artificialité des lieux.

Regard menteur posé sur le déjà-vu nébuleux de ces lieux, la vision du photographe passe sans s'arrêter à travers le viseur qui lui restitue une réalité construite. En fait, elle en escamote l'opération de saisie. Le même désir d'éviter une pratique auto-référentielle de la photographie, héritée d'un modernisme auto-spéculatif, y est sensible. Mais il n'est pas sûr qu'il ne manque pas son objet. Après tout, ces photos ne dépendent-elles pas du même type de travail de mise en place que n'importe laquelle des photos affichées dans le métro et sur lesquelles notre regard passe sans insister. Ce désir d'éviter le dispositif visible de la photographie, et surtout son échec, ne témoignent-ils pas de la difficulté justement à penser ce dispositif et cet appareillage ? N'est-ce pas là l'expression d'un malaise inhérent à la pratique même de la photographie ? Il existe sûrement un moyen terme entre s'abandonner au foisonnement technophile qui l'accompagne et le déplorer. Ce moyen terme serait peut-être de penser ce développement en conjonction avec celui, plus historique, de la photographie. Nous n'avons de celle-ci que les fragments tronqués de ce à quoi elle s'est commise, au hasard de ses développements spécifiques et technocrates. Ce qui explique sans doute qu'on se sente tenu, encore aujourd'hui, à y aller d'un choix exclusif dans l'alternative technotopique du «pour» ou du «contre»⁴.

Mise en scène

Cette pratique, des trois élaborées ici, est sans doute la plus large. Elle peut autant appartenir à la catégorie des «fabricated fictions» qui supposent qu'existe, en sous-main, un scénario dont elles sont la représentation lacunaire. Certaines photos de Cindy Sherman, clairement issues de situations relatives aux poncifs féminins véhiculés par le cinéma américain des années 50, peuvent en faire très certainement partie (comme de la citation). Les triptyques de Sorel Cohen, reproductions couleur gigantesques de mises en scène reprises de tableaux de Courbet, Velasquez et autres en sont aussi.

Les travaux de Richard Baillargeon et de Raymonde April dépendent aussi du même type de pratique. Mais tous deux n'en font pas un usage exclusif. L'un comme l'autre valorisent aussi une forme d'aléatoire contrôlé. Le choix de photos représentatives d'un scénario supposé — mais tu — se fait très nettement sur la table lumineuse qui réunit des négatifs pas nécessairement, me semble-t-il, prévus pour cette fin. En partie ou en tout, les fictions intimes et privées de ces deux artistes ne sont élaborées qu'en après-coup, supposant ainsi une pratique de saisie de l'image effectuée en dilettante. On peut sans doute supposer qu'il existe une forme de pré-organisation des images mais inhérente à la pratique du photographe celle-là, et incontournable. Cette séquentialisation est



Evergon, *Arachné* (Courtoisie Éditions Mille)

celle imposée par la planche-contact qui est une espèce de regroupement brouillon des négatifs directement imprimés sur un papier photographique et sans autre ordre que celui de la numérotation en marge du film (et pas toujours). Feuille sous-jacente à la séquentialisation effectuée par l'auteur-photographe, sorte de «bleus» de travail, elle suggère une sorte de topographie chaotique dont surgira finalement une présentation narrative.

Le travail narratif vient donc un peu se surajouter au résultat de cette compilation paresseuse; il s'élabore devant projection ou examen du matériel «croqué». Cela résulte en des séquences narratives dont l'histoire dépend moins des photos présentées que de ce qui peut en être déduit ou supposé dans les entrelacs du visible exposé. On nous présente les effets d'une histoire davantage que le contenu de celle-ci. La

narration n'existe plus que pour elle-même, que pour le besoin ressenti de témoigner de quelque chose sans que ce quelque chose soit expressément développé. Ce qui a pour effet d'accentuer le pathétique de la narration, de la faire vaciller; de rendre ce tremblement crédible et émouvant puisqu'il se communique jusqu'à l'histoire même : effet rhétorique dont l'image est contaminée à partir d'un langage perçu comme supplément. C'est comme si un babil obligé et retenu venait supporter le tout, une impossibilité à la fois de ne pas dire et de bien dire sur laquelle la photo ne fait que reposer, complaisante; acquiescement à cette parole qui vient se greffer à elle et qui la dote soudain d'émotions profondes et envahissantes, mais toujours *dans la retenue*. Cette espèce de matité réceptive de l'appareil, où l'intentionnalité du regard ne peut être supportée que par le texte, accentue cet effet de surfaces sans objets, sans

finalités autres que greffées. La séquence narrative qui en résulte peut ainsi dépendre d'une mosaïque de fragments dont la trame totale serait oblitérée. La lecture du spectateur opère par bonds systématiques allant de photo en photo et finissant par remplir de lui-même, tel que cela lui est proposé en chacune des images (et parfois par le texte ou le titre), le vide qui les sépare ... et finalement les unit. Le travail photographique de Richard Baillargeon et de Raymonde April fonctionne comme une syntaxe désapprisée et lâche, incapable d'énoncer une parole autrement que dans le babil incohérent de ce dire mais qui, en reposant sur ce vacillement de l'histoire, transmet une narration en bribes, d'autant plus forte qu'en est tu l'énoncé complet. Cette syntaxe s'articule comme dans l'entre-deux d'un silence paisible et de ce babil oublié mais persistant, qui murmure sans cesse une mélodie que les images ne font que reprendre par accentuation volontaire sur des cycles choisis, à laquelle ne sont soumises que les chevilles les plus importantes d'une histoire.

Cette approche repose sur une double opération : l'une tend à désarticuler un langage pour que n'apparaissent plus que des morceaux sans suite apparente et l'autre va jusqu'à l'extrême de l'expressivité narrative possible en photographie. Ces deux volets témoignent de l'impossibilité (ou la limite) d'un langage photographique cinématique que vient renflouer une parole nécessairement bridée par un effort de fragmentation. Cette limite imposée vient combler celle qui semble indissociable de l'articulation photographique; retenue d'un dire qui vient remplir et compléter le prélèvement du visible.

Regard menteur ou abusé ?

En définitive, il n'est pas certain que ces pratiques actuelles de la photographie obéissent aux impératifs d'un regard menteur. Si, apparemment, elles le font, c'est sans doute parce que le regard hérité de l'éthique de l'intégrité est un mensonge qui s'ignore. Tandis que les plus récents courants en ce domaine sont plus au fait de leur propre supercherie. Ce qui explique qu'ils se sentent tenus d'exposer en leur représentation autant le contenu que la mise en œuvre de cette simulation. Si la photographie offre nécessairement les images de simulacres, alors il faut que soit sensible ce *nécessairement* qui les caractérise. Faite de fictions construites de toutes pièces, la photographie actuelle veut que soit visible son travail autant que son résultat. Elle craint et soupçonne que tout ce qu'elle touche, tout ce sur quoi elle pose le regard, soit immédiatement changé en simulacre. Bien sûr, la photo reproduit ce qu'elle voit, avec une efficacité dépassant souvent les possibilités du regard naturel; mais ce qu'elle enregistre, en même temps qu'elle le retransmet fidèlement, se perd irrémédiablement dans le «ce-qui-a-été-vu-et-qui-ne-sera-plus». En elle se fait une convergence

immédiate d'un lieu et d'un temps du monde à jamais perdu et à réanimer. C'est cette impossibilité de «réanimation» que la théâtralisation, la mise en scène et la citation rendent sensibles, dans l'ironie d'une scène préfabriquée que la caméra ne cesse pourtant pas de reproduire telle quelle (ou fidèlement).

Sylvain Campeau

NOTES

1. *Pratiques actuelles en photographie (Actes de la table ronde du 9 mars 1986)*, Québec, Éditions Vu, 1986.

2. Voir mon compte-rendu dans *Parachute et Cahiers des arts visuels au Québec* de juin 1988. (J'en profite pour m'excuser pour ce chevauchement fortuit.)

3. *Taking et making* sont, selon Philip Fry, les modes particulier de la photographie et de la peinture. René Payant souligne cette distinction dans ses «Remarques intertempistes en guise d'introduction» (*Vedute. Pièces détachées sur l'art (1976-87)*, Montréal, Éditions Trois, 1987, p. 19-28).

4. Cela explique mon impatience à l'égard des théories et critiques avancées par Michel Gaboury. Je les trouve prématurées comme il l'est de déconstruire quelque chose qui n'a pas encore de véritables fondements anthropologiques sérieux. On est encore dans l'attente d'une position, aussi précaire en doit-il être le pari, qui puisse rendre compte de tout l'horizon de la photographie et qui aille des débuts et des discours qu'on y a tenus jusqu'à sa mass médiatisation actuelle. La portée déconstructiviste de la pensée de Gaboury trouverait alors sa véritable raison d'être; alors qu'elle ne paraît pour l'instant s'employer qu'à prendre à revers une *doxa* dont personne n'a encore révélé la cohésion.

L'importance du développement de la photographie, comme technique et comme art, dépend de ce qu'on pourrait qualifier de «logique des appareils». L'expression est à entendre comme jeu de mots hésitant entre l'appareillage nécessité par celle-ci et les appareils idéologiques qui y ont trouvé matière à asseoir des idéologies. La photographie, faute d'un consensus autour de ce qu'elle *est*, donne prise à ce que s'y inscrive l'idéologique. N'est-elle pas vécue comme pure indifférence d'un regard auquel à peu près tout peut se greffer? Surface mate où s'agglutine toute matière idéologique comme les sels d'argent le font eux-mêmes sur le papier.

Sans doute, Michel Gaboury pourrait-il objecter que la position d'un consensus est intenable, et il aurait sans doute raison dans l'absolu d'un savoir positif possible, lui aussi absolu. Mais le déconstructivisme derridien dont il s'inspire ne déplore pas la prétention à une possibilité de savoir; il regrette qu'on s'abuse dans la possibilité d'un Savoir absolu et veut en montrer les stratégies, en démonter les tenants. La portée d'une telle position dépend étroitement du fait qu'il se soit pensé quelque chose qui puisse prétendre à la position de Savoir absolu. C'est à l'impossibilité de tout savoir que s'emploie Derrida, surtout lorsqu'il perçoit comme univocité. Tandis que je ne propose après tout que l'éventualité d'une systématisation abusive où puisse opérer adéquatement l'approche de Gaboury; où une pensée lacunaire et nomade puisse nuancer et corroder la prétention à un «idealtyp» formel de la pratique photographique. Piètre excuse, me direz-vous; mais tout savoir n'est possible qu'à force de prévoir et nourrir la possibilité de ce qui l'*excède*. Il est à noter que je propose une position proprement intenable; supposer, parce que besoin est, que, d'une pensée déconstructiviste, il soit possible de reconstruire ce qui n'a pas déjà été construit. Proposer le consensus à partir du *prématuré* de la dissension.