

ETC



Présences essentielles

Sylvain Campeau

Number 57, March–April–May 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35273ac>

[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. (2002). Review of [Présences essentielles]. *ETC*, (57), 57–60.

Montréal

PRÉSENCES ESSENTIELLES

Richard Baillargeon, Michel Campeau et Bertrand Carrière,
La Méthode et l'extase, commissaire : Martha Langford,
 Galerie Occurrence, Montréal. 8 septembre - 7 octobre 2001

Cette exposition a une histoire plutôt inusitée », nous prévient Martha Langford, la commissaire, dès le début de son texte. En effet, un groupe de travail s'est d'abord constitué, suite à l'invitation de Lili Michaud, la directrice d'Occurrence, en vue de produire une exposition de groupe. Il s'est donné le nom que l'on connaît et qui donne ici la couleur, d'emblée, à cette mise en commun de questions et de corpus personnels. De cette histoire, sans la connaître dans ses détails, des échos nous sont parvenus et, il faut bien le dire, des attentes se sont créées, à notre insu. Or, les corpus présentés nous surprennent ici quelque peu. Ce n'est pas que les artistes se soient livrés à des excentricités qui les éloignent de leur esthétique et univers particuliers, mais ils ont remarquablement progressé, sur le chemin qui est propre à chacun, et ils ont affiné leur propos.

Mais si, en ce qui concerne les œuvres, nos attentes sont largement dépassées, il n'en va pas de même pour l'orientation générale que le titre et le texte nous proposent. Tout en prenant en considération le fait que la commissaire ait été confrontée à des œuvres en chantier et à un travail en voie de concrétisation, il nous apparaît tout de même que le titre (et le texte à l'avenant) nous suggère, de par ce libellé aux allures d'oxymoron, une sorte de paradoxe entre les étapes préparatoires du travail et une expérience mystique dont on ne retrouve pas la tension dans l'exposition. Cette opposition n'est nulle part présente dans ces travaux. Et on cherche en vain quelques explications dans le texte qui, un peu court, nous laisse sur notre faim. L'extase, quant à elle, nous engage sur le chemin du sublime dont l'expérience est prêtée à quiconque se fait le sujet de la contemplation émerveillée et... nullifiante d'un paysage. Or, de ce sublime, il n'est pas ici question. De cette opposition qui nous jette, pantelants, dans les bras d'une nature qui nous dépasse et nous exclut, il n'est ici nulle trace. L'homme n'est pas ici un animal social qui mesure, devant l'immensité des éléments naturels, la petitesse de sa personne individuelle et de sa communauté sociale. Bien au contraire, les paysages sont ici exposés dans leur état minimal où tient totalement leur condensé tel que perçu par ceux qui s'y projettent. Les humanités qui, partout, en côtoient les éléments laissent des traces en chaque image. Car le paysage ne se perçoit pas sans une *psyché* (dans le double sens des éléments psychiques formant l'unité personnelle et de grande glace mobile). Il ne faut pas compter ici sur une sorte d'im-

muabilité du paysage mais bien aller à la rencontre de sa mutabilité en des consciences personnelles qui voient en lui des traces de leurs propres préoccupations. Ce dessein est romantique, mais d'un romantisme qui ne galvaude pas les sentiments pour les hisser à la hauteur terrible à laquelle nous sommes enjoints de nous élever par la monumentalité du paysage; d'un romantisme à la fois plus lamartinien et plus critique, qui cherche dans une mélancolie méditative les empreintes de son Cosmos intérieur.

On ne se surprendra donc pas de trouver, dans *Le Cahier roman* de Richard Baillargeon, le cumul de trois séries d'images. Les premières sont des fragments



saisis à Arles où le paysage est mis en balance avec les architectures romanes qui l'encadrent; les secondes sont des reproductions de manuscrits et d'estampes enluminés; les troisièmes, de brèves annotations poétiques prises au hasard du temps et de l'espace des pérégrinations de l'auteur. Le résultat est fascinant. Les images, en noir et blanc, parfois un rien imprécises, de jardins, de murs de pierre, de cours délimitées, de pied de statue, jouxtent ces enluminures couleurs que leur sont les reproductions de manuscrits, de cartes du ciel, et de signes grammatologiques en grec dont on



Bertrand Carrière, *Sans titre, lac Montjoie, 1998.*



Michel Campeau, *Humus, 2001.*



Bertrand Carrière, *Sans titre*, Lac Montjoie, 1998.



Michel Campeau, *Humus*, 2001.

ne déchiffre rien. Le tout, avec les silhouettes sombres de quelques passants, les recoins ombragés et impénétrables de vestiges pierreux, avec les bigarrures de cet art roman, cette référence à la civilisation grecque, mère de la nôtre; ce tout forme bien une cosmogonie culturelle qui interroge, un rien dubitative, notre présence en ce monde. Il faut aussi reconnaître tout ce que cette série doit au voyage. Car le voyageur est quelqu'un qui fait l'expérience des conditions précaires de sa présence au monde. Devant l'étrange et le nouveau, il met à l'épreuve ce qui la constitue. Quand le voyageur, qui plus est, se met à observer des manuscrits qui dessinent la voûte sous laquelle il se déplace, qui forme en elle-même le repère qui lui permet de se reconnaître et de s'orienter, cette voûte qui diffère à peine de celle qu'il a quittée, il se mesure au monde connu et se localise dans l'inconnu. *Le Cahier roman* serait ainsi la constellation restante de tous ces déplacements, dans le temps, dans l'espace et dans l'univers originaire de notre culture occidentale.

D'*Humus*, on ne saurait assez dire ce qui nous interpelle en elle. Pour mieux la comprendre, il ne faut pas la mettre immédiatement en rapport avec les séquences d'autoportraits, créant un effet autobiographique, auquel Michel Campeau nous avait habitués. Il faut les voir sur le fond des images plus récentes qui forment une véritable cascade de séries interreliées. Je parle, bien sûr, des images de jardins dont on a vu des extraits dans *CV Photo* et dans *Vie des Arts*; de ces séries intitulées *Les croissances et les excroissances*, *La nature invisible*, *Arborescences*, *Flétrissures*, *Virevolte et acrobatie* et *La posture de l'insecte*. En ces séries, le monde végétal se montre dans tout son foisonnement. On admettra que cela a de quoi surprendre quand on pense aux séries d'autoportraits antérieures, toutes axées sur l'environnement personnel, intime et familial de l'artiste. Ce virage vers un monde extérieur luxuriant, chaotique, nervuré, entrepris sur un mode assez jubilatoire, semblait un retour vers l'origine. De soi, d'une part, parce que le jardin de l'enfance n'était plus scruté dans l'éloignement d'images reprises mais vécu dans une immersion totale; de la photographie, d'autre part, puisque l'entreprise rappelait l'ouvrage précurseur de Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*. On comprendra que la série *Humus* semble jouer sur ce double fond d'images. La nature est ici dans la désolation d'une demi-saison. Au centre de ces arbres dénudés, du sol craquelé, de futaies hérissées, un corps est couché et c'est celui du photographe, tout de noir vêtu. Ce corps effondré préfigure une sorte de tombée; retour dans le sein et la matière en friche des choses, effritement dans le corps même du monde. Même si le thème de la mort n'est jamais loin, c'est la manière active de la mettre ainsi en scène, de se mettre en scène comme cadavre qui étonne et stupéfie. C'est cela, cet abandon consenti, même joué, abandon jusqu'à la mort, qui nous

renverse, vie se terminant dans l'enfouissement prochain dans la matière du monde et y participant.

Les images présentées par Bertrand Carrière sont extraites de deux corpus de travail : *Les Images-temps* qui ont déjà été montrées dans le passé, et *Signes de jour*, constitué d'inédits. La première série défile en une séquence qui illustre bien leur provenance; elles viennent en effet d'un film 16 mm. Leur enfilade permet de noter les infimes différences que le mouvement leur procure. À distance, s'ajoute un effet de mosaïque à cette première impression. C'est la matière, en noir et blanc, de ces plans d'eau qui finissent par sembler n'en plus former qu'un seul, étendu, répétitif. Dans une séquence, on aperçoit, en bordure, le profil de Bertrand Carrière qui se détourne peu à peu de nous. Ce détournement est un effacement, la traduction d'une mélancolie d'autant plus nette que les séries des années antérieures étaient plus franchement composées d'autoportraits. De même, les images de ses proches sont cette fois troubles, brouillées, perçues à travers des nappes d'eau. Il en va un peu comme si ce détournement était orphéen, comme s'il s'agissait de se retourner sur le monde pour en saisir la teneur, comme si quelque chose s'était effacé. Il en va comme s'il fallait mesurer une absence, saisir un effilochement avant que celui-ci ait fait totalement disparaître la chose. Ces photos sont des images d'assertation, de confirmation. Après le deuil (Bertrand Carrière a récemment perdu son père), que reste-t-il encore du monde qui en vaille la peine ? La disparition de cette présence a-t-elle laissé quelques traces qu'il soit encore possible de saisir et d'immortaliser ? Cette oscillation entre le monde des vivants, brouillé, et celui des choses qui affichent signes et signes d'un recueillement mortifère, est partout présent. Le paysage se métisse de mausolées; chaque amonçèlement semble cacher une tombe; chaque arbre est une stèle. Et quelques éléments oubliés (robe, livre, plaque submergée) sont des vestiges qu'attend l'enfouissement. Il en va de même des quelques présences humaines qui semblent surgir des éléments mêmes du paysage.

Il semblerait bien que ce soit sous le signe d'un certain recueillement que se soient constituées ces œuvres, un recueillement sondant les motifs, origines et limites de notre présence au monde. Œuvres métaphysiques par excellence, contemplatives mais dubitatives quant aux spectacles qui coulent devant les yeux, les séries de ces artistes sont bien le fait d'un voyageur, d'un revenant et d'un Orphée moderne, tous tournés vers le monde pour saisir en lui une lueur qui ne soit pas vaine.

SYLVAIN CAMPEAU