

ETC



Le regard dupé

Plus tu vois plus ta vision efface les yeux, José Acquelin, Chien d'azur

Sylvain Campeau

Numéro 19, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35948ac>

[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. (1992). Compte rendu de [Le regard dupé / *Plus tu vois plus ta vision efface les yeux*, José Acquelin, Chien d'azur]. *ETC*, (19), 69–71.

LE REGARD DUPÉ

plus tu vois plus la vision efface les yeux, José Acquelin, Chien d'azur



Ron Benner, *Trans/Mission - Drought Simulation*, 1988-91. Installation ; 2,89 x 3 m.

Plusieurs événements ont contribué, ces dernières années, à attirer l'attention de tous les intervenants du milieu de l'art contemporain sur la résurgence de la photographie. Sise de plus en plus comme question, problématique ou simple instrument au carrefour de pratiques très diversifiées, elle a peu à peu accaparé une grande part de nos préoccupations. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Déçu par la teneur de nombreux articles sur le sujet, je proposais, il y a seulement quelques années, une rubrique spéciale, publiée deux fois l'an dans les pages de Parachute, qui cherchait à faire le tour des expositions de photographie. Au bout d'une seule année, où le Mois de la photo devait faire ses premières armes,

nous devions, Chantal Pontbriand et moi, convenir que cette rubrique menaçait à la fois de marginaliser un sujet devenu central et d'être redondante avec les multiples articles sur des événements-photo qui parvenaient à la revue. Force nous fut donc de l'abandonner, à mon grand soulagement, car la tâche commençait à s'avérer plus lourde qu'escomptée.

Il ne faudrait pas toutefois croire que cet engouement était sans précédent aucun. Il existait, et existe encore aujourd'hui, un certain type de photographie qui n'a malheureusement plus l'heur d'occuper le devant de la scène artistique. Des pratiques de photographie documentaire, sorte de recherche ethnologique de l'homme québécois, avaient accompagné,

avec le GAP (Groupe d'action photographique composé de Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Roger Charbonneau, Pierre Gaudard, Serge Lorrain et Gabor Szilasi), la ferveur nationaliste d'alors et les retrouvailles rêvées avec le pays à faire. Avait suivi une période houleuse, de doute quant à l'objectivité de l'appareil-photo, puis de subjectivité reconquise par le biais d'une photographie « narrative » : photographie à la recherche d'une forme de fiction particulière au médium, faite de séquences d'images. Cette photographie d'auteur existe toujours mais trouve aujourd'hui difficilement accès aux galeries. Il faut croire qu'elle va à l'opposé d'une autre tendance, plus populaire aujourd'hui, qui s'adresse à la photo comme instrument problématique de la vérité du perçu.

Parallèlement à ce mouvement, il y en avait d'autres, autour de la performance et du Land Art par exemple, qui cherchaient à documenter, à garder une trace tangible de leurs travaux par le biais de la photo. À la question du Beau dans les Beaux-Arts, on voyait succéder la question du vrai de l'oeuvre d'art, de son originalité. Le document qu'offrait la photo allait devenir une question. De la trace conservée de l'oeuvre éphémère, l'intérêt allait passer à l'opération même par laquelle le médium en arrivait à conserver. Du dépôt de l'oeuvre laissé en gage d'existence sur l'image-photo allait advenir un doute, bientôt érigé en esthétique, de cette garantie d'existence que représentait la photo.

De plus, la question de la stéréotypie des symboles recensés dans l'art devenait d'actualité et trouvait à se représenter adéquatement dans la photo. Prenons-en pour exemple l'oeuvre de Cindy Sherman consacré à cette question de la stéréotypie. Par le biais, parfois conjugué, de la photo et de l'installation, nouveau genre esthétique, l'être, l'*eidōs* de l'oeuvre d'art allait se trouver mis à distance, en perpétuel doute d'existence dans des genres nouveaux qui éloignait l'objet d'art de son consommateur visuel pour rendre sensible et opérant le travail de la perception. L'objet réel d'investigation de l'oeuvre d'art « post-moderne » était en fait cet espace aménagé entre le perçu et le percevant.

Mais qu'en est-il aujourd'hui au Québec avec le retour du documentaire que l'on voit ressurgir régulièrement dans les pages de la revue *Ciel variable* et, à

l'occasion, au sein d'expositions pour la plupart produites par le collectif *Vox Populi* ? Il est étonnant de constater une certaine rupture dans les préoccupations de cette pratique documentaire contemporaine. Il ne semble pas que les précédents que constituent entre autres Gabor Szilasi et Michel Campeau se soient avérés des leçons pleinement entendues pour les jeunes photographes. La pratique de Campeau, il faut l'admettre, a toutefois pris un tournant particulier. Peu en ont compris la portée. Mais il reste que tout se passe comme si ne devait exister aucune passation d'héritage. Une explication simple peut résumer cet étrange cas. L'effet du tournant pris par la photo depuis le constat d'existence jusqu'au doute de vraisemblance de l'image-photo (cette crise de la foi perceptive dont on a tant parlé), combiné à l'échec référendaire de 1981, qui semblait le but ultime de tant de pratiques artistiques, aurait eu raison de la pérennité de la photo documentaire. Les idéologies gravitant autour de la question nationale ont influé largement sur l'orientation de certains photographes documentaires. Leur désir de constituer une sorte d'album ethnologique de l'« homo quebecensis » en est la plus grande preuve. La morosité qui s'ensuivit, mêlée avec l'échec assez retentissant d'Ovo, a fait le reste. Un fossé s'est creusé entre jeunes et anciens praticiens. Sans proclamer la supériorité des aîeux sur les bleus, il faut tout de même admettre que le regard porté par les seconds sur le monde semble un rien désincarné, peu au fait qu'ils semblent être du fait que l'appareil-photo est le dernier appareil de colonisation de l'Occidental. L'indignation bienséante qui nous gagne devant certains excès de pauvreté ou de misère n'est pas une réflexion politique *stricto sensu*. Certainement pas, du moins, au même titre que la pratique d'un Ron Benner qui nous donne à voir, tout de go, à la fois effets et causes de cette misère sans non plus tomber dans des moyens trop étroitement photographiques qui, aujourd'hui, « néantisent » la réalité. Effet déplorable mais attendu. Il ne faudrait pas croire que la conscience active de ce que fait le regard, de sa manière particulière d'opérer et parfois d'ignorer, conscience sans cesse réservée dans les oeuvres des Geneviève Cadieux, Dominique Blain, Jeff Wall, Angela Grauerholz, Holly King et autres, reste sans effet sur notre appréciation générale de la photo. Au fait de son arrière-scène, de sa cuisine, replacés que nous sommes devant cette conscience agis-

sante dans les oeuvres actuelles, la photo comme effet pur et simple serait-elle devenue sans effet sur nous ?

Pourtant, toutes les photos dans lesquelles la pratique documentaire semble elle-même être citée sont actuellement légion. Jeff Wall dont je parlais tout-à-l'heure en est un qui se tient au carrefour d'une photo documentaire et de la pratique publicitaire. Prenons encore comme exemple les photographes récemment réunis par Olivier Asselin et Vincent Lavoie. Les Lynne Cohen, John Coplans, Joan Fontcuberta, Paul den Hollander, Roberto Pellegrinuzzi, Joel-Peter Witkin empruntent à la problématique documentaire. Mais ils semblent la courtcircuiter du même coup. Aucune empathie n'est visible ; aucune participation émotive bienséante, aucune identification n'est possible. Les artefacts d'intérieur de Cohen, pour une, sont vides ; elles apparaissent comme des cas d'espèce. Le côté humaniste de la photo documentaire, le côté documentaliste inhérent au genre, tombe ici en désuétude. La froideur de la présentation, l'effacement presque cruel, forcené, du photographe, semble résolument cynique. Même chose pour les botanistes en herbe (?) que sont Pellegrinuzzi et Fontcuberta ; comment ne pas percevoir l'ironie devant les épinglements en série recomposant l'intégralité d'une feuille chez le premier ou face aux fleurs presque décomposées, identifiées par leur nom latin, chez la seconde. Le spectacle que la photo propose du monde est un *happening* où règne la mort rationalisante des classifications cliniques.

Nous en serions donc, en quelque sorte, aujourd'hui rendus à un point tournant. Encore une fois, les œuvres de Jeff Wall et de Geneviève Cadieux, ou pour parler des Européens, des Bill Henson, Thomas Ruff, Suzanne Lafont, sont à mon sens une leçon. Tous ont intégré l'expérience de doute perceptif des dernières années. Leurs photos, qui pillent aux moyens et outils employés par la photo publicitaire, le portrait ou le *snapshot*, vont vers une sobriété reconquise des éléments essentiels de la photo. On sent chez eux, une tension latente, maîtrisée, une conscience de la duperie. Aucun d'eux ne se contente de dévoiler le subterfuge que représente la photographie. Ils cherchent plutôt à reconstruire, à partir des ruines encore fumantes de nos certitudes de perception, une vérité possible. Leurs photos sentent la simplicité des moyens retrouvés par la force de la lucidité : elles sentent encore aussi... la braise.