

ETC



Philippe Dubois

Sylvain Campeau

Number 10, Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36301ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Campeau, S. (1989). Philippe Dubois. *ETC*, (10), 26–29.

Philippe Dubois



Philippe Dubois, 1989. Photo : Sylvain Campeau

26

Philippe Dubois était de passage à Montréal cet automne pour donner un cours en communication à l'UQAM. Il a profité de l'occasion pour présenter quelques conférences et participer à une table ronde. Auteur de *L'Acte photographique*¹ dont il prépare une édition révisée, il travaille présentement à la préparation d'un livre sur la vidéo contemporaine et à la rédaction de deux autres manuscrits, l'un sur les rapports vidéo/photo et le second sur les relations entre la vidéo et le cinéma.

Sylvain Campeau : Dans votre livre *L'Acte photographique*, vous avez écrit quelque chose d'assez paradoxal à l'effet que le mythe fondateur de la représentation picturale serait plus proche de la photo que de la peinture. C'était, de prime abord, assez scandaleux!

Philippe Dubois : C'était, pour une part, un peu de provocation, une manière abrupte de situer les choses. Mais ce que je voulais, par delà le paradoxe historique que je désirais représenter, c'était de mettre l'accent sur le fait que ma façon d'envisager ma réflexion sur la photographie n'était pas du tout basée sur les faits historiques eux-mêmes, mais sur des logiques internes profondes qui renvoyaient davantage à des modèles de pensée. C'était une manière de signifier qu'il y avait, dans le champ de la représentation en général, une logique importante que j'ai désignée comme la logique de l'index, c'est-à-dire la logique du contact effectif entre le signe et l'objet qu'il représente et que c'était une dimension présente depuis toujours dans l'histoire de l'art, jusque dans ses mythes fondateurs. Il y avait,

dans le champ de l'histoire de l'art, une sorte de construction théorique qui mettait en avant la coprésence effective entre l'objet réel et sa représentation figurée. Mon propos n'était donc pas historique mais plutôt du côté de modèles de pensée, de schémas de représentation abstraits. Il ne faut évidemment pas prendre cette affirmation à la lettre : la photo ne précède évidemment pas historiquement la peinture. Mais toutes deux partagent un même mythe. Je voulais tout simplement faire de cette affirmation le révélateur de ma démarche.

S.C. : Certains des concepts que vous y avez développés ont eu par la suite une certaine fortune théorique. La plupart peuvent s'appliquer autant à la peinture qu'à la photographie : l'effet Méduse, l'effet Narcisse...

P.D. : Toujours dans le même esprit de m'attacher à des modèles de pensée, à des figures et toujours en référence à une certaine forme de mythologie qui est un bon lieu pour construire ces modèles, je m'étais attaché au mythe de Narcisse, une autre version sur les origines de la représentation. La première image est celle de soi-même. Le mythe de Méduse n'est pas très éloigné de celui de Narcisse. Tous deux ont recours au miroir et mettent en jeu un processus de fascination/répulsion. Mais je trouvais que dans le champ spécifique de la photographie, et dès lors que mon approche était centrée sur les problèmes d'acte photographique — toute photographie est autant un acte qu'une image —, les deux grandes figures, Narcisse et Méduse, avaient une force particulière dans le champ du fonctionnement du dispositif photographique au sens large. De là l'effet Narcisse et l'effet Méduse, avec tout ce que ce terme d'effet sous-tend de distance; c'est aussi à prendre comme révélateur d'un modèle de pensée particulièrement prégnant par rapport au mode de fonctionnement du photographique.

S.C. : Surtout l'effet Méduse...

P.D. : Mais l'effet Narcisse aussi. Il ne faut quand même pas oublier que la photographie est un des arts les plus liés à la représentation de soi sous toutes ses formes. Il suffit de se souvenir des fameux textes de Baudelaire. Il parle de la photographie comme d'un nouveau soleil dans lequel tout le monde vient se mirer pour y retrouver sa propre image. Toute la bourgeoisie se précipite comme un seul homme vers la plaque photographique. Cette dimension de narcissisme était entendue là dans son aspect social le plus large. La photographie est un instrument extraordinaire pour la révélation de sa propre image non seulement au niveau individuel mais au niveau du corps social tout entier. Si elle a pris un essor tel dans le champ de la bourgeoisie, c'est fondamentalement dû à cela.

L'effet Méduse, lui, est particulièrement approprié à la logique de la prise de vue : l'obturateur qui fonctionne comme un couperet, l'instantanéité de l'image, le côté prise d'espace et prise de temps, etc.

S.C. : Dans les pratiques actuelles de la photographie

et peut-être même en vidéo, il semble que l'autobiographie, la mise en scène et la théâtralisation de soi soient très populaires...

P.D. : En vidéo, c'est autre chose. Les pratiques de l'autobiographie n'y sont pas tellement développées. Par contre, celles de l'autoportrait le sont beaucoup plus! Et c'est quand même assez différent. L'autobiographie, c'est d'abord un récit ordonné de sa vie, une chronologie, respectée ou non, de l'ordre du narratif. L'autoportrait n'a pas du tout cette dimension; ce n'est pas un récit de vie. C'est une image de moi. Cette image de moi peut être vraie ou fausse mais elle ne vise pas à couvrir l'entièreté de mon existence. Elle est une simple réponse à la question «qui suis-je?». Elle tente de fournir une image qui réponde à cette question. Il y a une dimension plus poétique dans l'autoportrait. L'autobiographie, elle, répond à «qui ai-je été?», «qu'ai-je fait?».

Je pense qu'en vidéo, on a plutôt affaire à l'autoportrait, à des facettes en kaléidoscope d'images qui nous donnent une représentation de la façon dont un individu se voit.

S.C. : Et cette différence, comment se manifeste-t-elle en art vidéo?

P.D. : L'art vidéo existe depuis une vingtaine d'années. Je pense qu'il y a eu trois moments dans la façon dont l'autoportrait a travaillé l'histoire de l'art vidéo. Le premier moment se situe dans le courant des années 70, au tout début. Ça regroupait des vidéastes comme Peter Campus, Vito Acconci, Joan Jonas et quelques autres. Dans les bandes de ces artistes-là, on nous donne à voir essentiellement le corps du vidéaste confronté à lui-même, à sa propre image. C'est la mise en scène du rapport narcissique en tant que tel, le face à face du sujet avec l'image de son propre corps, reflété dans un miroir, un moniteur ou des diapositives projetées sur lui. Acconci fait, entre 1971 et 1977, 33 bandes dont 17, rien qu'en 1972, et pas des courtes! Ces bandes sont tournées en une seule prise de vue, en continuité, sans montage. Avec un cadre plus ou moins fixe et très peu de mouvement, sinon de recadrage. C'est Acconci sous toutes les postures imaginables : de face, de dos, assis, debout, couché, en gros plan, en plan d'ensemble, dans tout son attirail narcissique, face à un miroir ou un moniteur, avec des écouteurs sur la tête et se parlant dans un micro. Dialoguant avec son image.

Peter Campus, dans *Three Transitions*, met en scène une métamorphose de son propre corps qui à la fois disparaît et renaît de lui-même, au moyen de surimpressions ou d'application de maquillage. Il s'agit de s'effacer en tant que corps mais de renaître en tant qu'image.

S.C. : Et les deuxième et troisième moments, comment les décririez-vous?

P.D. : Le deuxième moment, je le situerais à la fin des années 70 et au début des années 80, chez des vidéastes fort nombreux : Jean-André Fieschi, Thierry Kuntzel,

en France; Gary Hill, aux Etats-Unis et Jacques-Louis Nyst, en Belgique. Ces auteurs se mettent toujours en scène mais plus en tant que corps propre. Ils passent désormais par un relais. Le médiateur, en l'occurrence, c'est le langage, c'est-à-dire un système abstrait de représentation. Gary Hill, dans sa bande *Incidents of Catastrophe*, se met en scène en tant que lecteur d'un texte de Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, illustrant le rapport physique de la lecture, immergé dans un texte large comme une mer. Jacques-Louis et Danièle Nyst sont constamment présents eux-mêmes dans leur bande comme narrateurs et personnages, mais surtout en tant que corps parlants, en tant que lieux de langage puisque leurs travaux sont complètement construits sur cette base : glissements de sens, jeux de mots, etc. Là, la mise en avant de soi passe par le biais du langage.

Le troisième moment est représenté par des vidéastes allemands comme Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch, Ulrike Rosenbach... Ces vidéastes sont à tout instant au centre de leurs travaux. Pas de façon aussi affichée ou exhibitionniste qu'Acconci, mais plutôt en tant que personnage témoin en face non plus d'eux-mêmes mais d'images qui représentent les savoirs du monde. Les bandes d'Odenbach sont toutes construites sur le principe d'une sorte de confrontation ou de tension entre lui et des images qui représentent à peu près tous les lieux du savoir, avec de la musique de toutes sortes, très typée. Par exemple, *Mille Meurtres* présente des meurtres de cinéma ou de télévision, regroupés selon un ordre thématique : au couteau, à la hache, au revolver, par pendaison ou noyade... enfin, toute une imagerie de la violence. Odenbach représente également des architectures : architecture baroque, allemande, contemporaine ou historique comme Versailles. Mais c'est toujours en face d'Odenbach lui-même ou de fragments de son corps : Odenbach assis ou debout, regardant, présent comme témoin, ou encore dans des positions d'attente. Il marche, il fait les cent pas. À moins qu'il ne tourne entre ses mains des petits objets : pièces de puzzle, crécelles, petits cailloux. Les bandes sont faites d'un montage qui épouse la forme de volets verticaux : deux images l'une dans l'autre pour arriver à trois zones. C'est constamment la confrontation d'Odenbach et des codes culturels qui offrent la représentation des grands stéréotypes.

S.C. : Un certain parcours serait alors accompli...

P.D. : Oui. On est passé en quelque sorte du face à face avec soi-même à des autoportraits où on est désormais face au monde. Pour aller de l'un à l'autre, il a fallu passer par le biais du langage, par un code de représentation abstrait. Mais c'est toujours de l'autoportrait. Dans très très peu de cas, avons-nous affaire à l'autobiographie. *The Red Tapes*, la dernière bande de Vito Acconci (1977, 140 minutes), est exemplaire à ce niveau. Alors qu'il commence par essayer de parler de lui sur son mode habituel, il s'interrompt bientôt pour dévier sur la révolution. Il s'essaie ensuite à l'auto-

biographie mais ça ne va pas non plus. Puis il se lance dans un portrait kaléidoscopique de l'Amérique. Il mixe des images de toutes sortes dans un immense brassage. C'est un peu la dissolution de l'identité narcissique dans une identité plus vaste qui serait celle de l'Amérique toute entière. C'est un autoportrait de l'Amérique en tant qu'Acconci est lui-même l'Améri- que.

À lui tout seul, Acconci a presque fait tout le parcours de l'art vidéo : du moi face à soi au moi face au monde. Un moi qui se dissout dans le monde : l'identité du moi est devenue cette identité éclatée et insaisissable que représente le monde de l'Amérique.

S.C. : *Et en photographie, l'autoportrait... ?*

P.D. : En photographie, la question est plus existentielle. Comment puis-je être à la fois le sujet et l'objet de la représentation ? Comment puis-je être devant l'appareil, en train de poser pour l'image, et derrière l'appareil en train d'être le photographe, regardant, cadrant... En vidéo, c'est très différent, on a le circuit fermé, on peut voir l'image des deux côtés. La vidéo met à plat.

S.C. : *Il y a donc un positionnement possible du sujet, de l'artiste.*

P.D. : Oui, c'est ça ! Quand Acconci ou Campus se trouvent en situation de se représenter à l'image, ils ne sont évidemment pas derrière la caméra mais ils ont le retour moniteur. Ils occupent toutes les positions ; ils sont à la fois objet de la représentation, le sujet qui amorce cette représentation et le spectateur de l'ensemble, capable de modifier au fur et à mesure le déroulement de la scène. C'est très visible dans les bandes de Peter Campus. Dans *Three Transitions*, il est sans arrêt en train de contrôler sa propre image. Quand il se met de la crème bleue sur le visage, il faut que le visage en incrustation à l'intérieur vienne se superposer sur le sien. On voit que lorsque son visage est un peu trop à gauche ou à droite, il corrige de lui-même la situation en se déplaçant latéralement. Son regard est de côté, posé sur le moniteur pour bien suivre l'action de son propre corps. En vidéo, on peut d'un même lieu occuper les différentes postures d'énonciation du dispositif. Mais pas en photo. Elle rend ça impossible. Ça produit une situation forte. Il suffit de s'imaginer soi-même en train de prendre sa photo. Quand on regarde dans le viseur, on ne se voit pas là où on sera. On est obligé de s'imaginer là. C'est-à-dire qu'on cadre une absence, un manque. Ça pose évidemment des problèmes techniques mais aussi philosophiques. On cadre quelque chose qui n'est pas là, qu'on imagine comme étant là, c'est-à-dire soi-même comme absence. Et puis on va se placer à l'endroit prévu mais, à cause du déclencheur à retardement, on ne sait pas exactement quand ça va avoir lieu. On ne sait pas exactement si on est bien dans le cadre. Bref, on sait qu'on est en posture d'objet photographié, mais on ne sait absolument pas ce que ça donne, si on est «bon pour le cadre». Ce qui

manque, c'est justement la posture de celui qui contrôle le dispositif ; donc on est aussi face à un manque. C'est le manque de soi comme sujet. Donc, dans les deux cas, qu'on soit sujet photographe ou objet photographié, on est en face de son autre soi-même comme absence. Ça donne une dimension terrible à l'autoportrait. On essaie sans arrêt de combler la distance entre les deux positions. On a presque envie de courir très vite d'un côté puis de l'autre. Le meilleur exemple est une anecdote rapportée par Denis Roche. Lors du premier de ses autoportraits au déclencheur à retardement, dans un cloître en Italie, il place sa compagne à une extrémité de celui-ci, l'appareil à l'autre. Il fait le cadre et tout. Il lance le déclencheur à retardement. Il court pour traverser tout l'espace vide, pour aller se mettre dans la position prévue. Et c'est au moment où il arrive là-bas qu'il entend le déclic. Il est alors atteint dans le dos avant même d'avoir pu se mettre en place. Il revient pour recommencer la photo. Bref, il a essayé ainsi une dizaine de fois. Il ne pouvait que tenter de courir plus vite. Ou prendre un mètre d'avance, avec le bras tendu. Mais il se trouvait dans une situation où littéralement le temps dont il disposait pour prendre la photo correspondait à l'espace qu'il devait franchir. Temps et espace faisaient évidemment un seul bloc, une unité. C'était une véritable course contre le temps et contre l'espace pour arriver à faire cet autoportrait. Et, pour lui, l'autoportrait, c'est ça : la course, cet entre-deux du photographe et du modèle. Il faut être aux deux positions à la fois. Il y a un espèce de «précipité», au sens strict, à essayer de faire tenir ces deux postures en une dans le dispositif de la photo. C'est évidemment une situation mais aussi théorique qui lui révèle l'enjeu de l'autoportrait. Il va même jusqu'à dire que c'est là la condition de toute photographie : une photographie n'est jamais autre chose qu'une photo de soi. Et qu'on court toujours entre les deux.

Un autre exemple probant, c'est le film *Blow Up* d'Antonioni. S'il y a une chose qu'on peut en retenir, c'est qu'au cœur de la photographie, il y a une distance qui ne peut jamais être annulée. Dans ce film, cette distance est celle entre le parc où les photos sont prises et le lieu où elles sont développées, agrandies, analysées par le personnage de Thomas, le photographe. Cette distance est spatiale. Mais il y a aussi une distance temporelle, le décalage entre les différents moments où il prend la photo, où il constate quelque chose d'inhabituel sur celle-ci, où il retourne au parc pour en avoir le cœur net et où il revient chez lui constater qu'on lui a volé ses négatifs. Thomas a cru qu'il pouvait annuler la distance spatiale, temporelle et intellectuelle qu'il y a entre l'image et le réel. Mais il se rend compte que plus il court après le rapprochement de la photo et du réel, plus ils s'éloignent l'un de l'autre. Ils finissent même par disparaître. Il ne lui reste plus rien entre les mains sinon quelques taches sur une épreuve agrandie à outrance. Il n'y a pas de meilleure définition de la



Marcel Odenbach, *Dans la vision périphérique du témoin*, 1986.
Vue partielle de l'installation au Musée d'art contemporain, 1988. Photo : Ron Diamond

photographie. Entre l'image et le monde, entre celle-ci et le regard du spectateur, il y a une telle distance qu'on ne peut la combler. C'est ça qui donne sa force d'imaginaire à la photographie. Croire que la photographie est proche du réel, représente le réel, est le réel, est une utopie intégrale qui ne peut mener qu'à la folie du photographe ou du spectateur.

S.C. : *C'est très différent de l'exemple d'Acconci que vous nous donniez tout à l'heure, cette impuissance du photographe.*

P.D. : Cela tient surtout à un problème d'espace et de temps. En photographie, dans le geste même de constitution de l'image photographique, tout est toujours donné d'un seul coup. La vidéo, c'est autre chose; dans la mesure où, sur le plan constitutif de l'image, on peut intervenir très facilement et presque constamment en cours de constitution de l'image. Il n'y a pas deux temps successifs, prise de vue et développement/tirage. Tout est fait en un seul temps. Et, au cours de ce temps unique, on n'est pas lié à une sorte de donnée brute de l'image. L'effet de direct, qui est un des éléments constitutifs du dispositif électronique, est aussi couplé aux effets de régie qui permettent le mélange des images ou des effets spéciaux de tous genres, tous d'une simplicité immédiate. Les effets eux-mêmes se font en direct. En vidéo, les images sont toujours en train de se faire, littéralement, au doigt et à l'œil. On est dans un rapport de puissance avec l'image qui peut mener à la paranoïa. On redécouvre l'image comme un nouveau réel sur lequel on a tout pouvoir. En photographie, on a un acquis auquel on ne peut plus guère toucher. Tandis qu'en vidéo, c'est au moment même où cet acquis est en train de s'établir qu'on peut opérer des manipulations.

S.C. : *Et le cinéma dans tout ça ?*

P.D. : Je pense que les rapports entre la photo et la vidéo se font sur le dos du cinéma. Je veux dire par là que quand des vidéos travaillent la photographie, c'est le cinéma qui est en jeu même s'il n'est pas présent comme tel. Je pense même qu'il y a un monde des images en mouvement qui a été entièrement construit à partir de notre rapport au cinéma. Celui-ci est encore le lieu où s'est forgé un univers de fonctionnement des images tellement fort qu'il opère encore comme référence et passage inconscient pour la vidéo. Mon sentiment, c'est que photo et vidéo sont par rapport au cinéma des lieux de représentation qui sont en deça ou au-delà de lui mais qu'il en est le point de référence. La photo et la vidéo, pour le cinéma, sont l'équivalent de ce que Freud appelait le « bloc magique ». C'est-à-dire des lieux ou bien un peu primitifs ou bien trop pervers; primitifs pour la photographie où on est en deça d'une représentation affirmée, affichée, adulte, constituée; pervers pour la vidéo où la représentation est plus délirante. Mais ces lieux sont l'endroit où les images représentées peuvent fonctionner presque comme si elles étaient de l'ordre de l'inconscient. Je dis bien comme si elles étaient de l'ordre de l'inconscient. Dans ce sens-là, la photo et la vidéo sont des lieux de fonctionnement où apparaissent et disparaissent les données qui font l'inconscient du cinéma.

Entrevue réalisée par Sylvain Campeau
en octobre 1989

NOTE

1. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions La Barre, 1983, 206 p.