Document generated on 10/12/2024 4:01 a.m.

Ciel variable
art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Michel Campeau, The Donkey that Became a Zebra : histoires de chambre noire-Le feu, les prières et le lieu de la photographie
Michel Campeau, The Donkey that Became a Zebra : histoires de chambre noire-Fire, Prayers and the Place of Photography

Joan Fontcuberta

Number 107, Fall 2017

Ruines
Ruins

URI: https://id.erudit.org/iderudit/86665ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Fontcuberta, J. (2017). Michel Campeau, The Donkey that Became a Zebra : histoires de chambre noire-Le feu, les prières et le lieu de la photographie / Michel Campeau, The Donkey that Became a Zebra : histoires de chambre noire-Fire, Prayers and the Place of Photography. *Ciel variable*, (107), 12–23.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

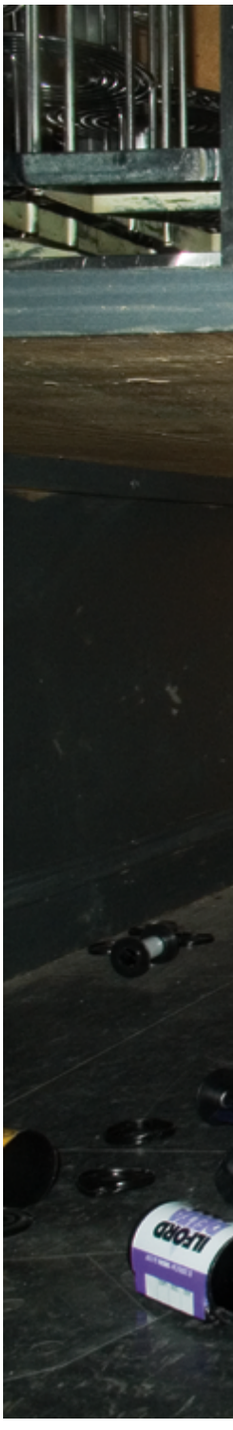
érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Michel Campeau



The Donkey that Became a Zebra : histoires de chambre noire

MICHEL CAMPEAU

Le feu, les prières et le lieu de la photographie
Fire, prayers and the place of photography

JOAN FONTCUBERTA

Que reste-t-il de la photographie à l'ère de la post-vérité et des égoportraits, des fenêtres indiscrètes de Facebook et des sirènes de la consommation, des émoticônes et du spam ? Qui entonnera l'éloge de l'art de la lumière ? Alors que nous pensions avoir obtenu toutes les réponses à l'énigme de notre mémoire fixée sur les sels d'argent, la vie en a modifié intempestivement les questions. Peut-être est-ce parce que la vie n'est pas un problème à résoudre, comme le dit Søren Kierkegaard, mais une réalité dont il faut faire l'expérience. C'est sur ces sentiers intellectuels que discourt avec entêtement le travail de Michel Campeau, un photographe qui vise à valoriser jusqu'à leurs derniers grains les sels d'argent avant de se rendre à l'impressionnante invasion des pixels.

Existentialismes kierkegaardiens mis à part, la photographie a constitué un des piliers de la révolution industrielle et de la culture technico-scientifique du XIXe siècle, et son invention s'insère dans un ensemble d'innovations propulsées par le développement phénoménal des transports et des moyens de communication modernes : le chemin de fer, la navigation à vapeur et le télégraphe. Du point de vue économique et politique, la photographie a contribué à l'évolution du monde par son appropriation symbolique et par le formatage visuel de nouveaux modèles spatio-temporels. Sous l'angle socioculturel, l'appareil photographique a agi comme instrument de véridiction et d'archivage, en participant à la cartographie et à l'exposition encyclopédique de la connaissance. Enfin, dans une perspective spirituelle ou religieuse, la photographie a transcendé la finitude et la mort tout en aspirant à supplanter la magie de la réalité. L'image photographique était destinée à révéler la particularité insubstituable de la vie. C'est pour cela que, pour Giorgio Agamben, l'ange de la fin des temps, l'ange de l'Apocalypse de Jean, coïncidait avec l'ange de la photographie[1].

Il est illusoire de prétendre que ces valeurs se maintiennent indemnes au XXIe siècle. Nous affrontons de nos jours une mondialisation féroce et une économie virtuelle. Le capitalisme des marchandises a été absorbé par un capitalisme d'images ou, comme le suggère Iván de la Nuez, par

What remains of photography in the era of post-truth and the selfie, of Facebook's indiscreet rear windows and the Sirens of consumerism, emojis, and spam? Who will intone the elegy for the art of light? Just when we thought we had all the answers to the enigma of our memory fixed in silver salts, life – without so much as a by-your-leave – changed the questions. Perhaps because life is not a problem to be solved, as Søren Kierkegaard said, but a reality to be experienced. It is in these intellectual realms that the work of Michel Campeau, a photographer intent on squeezing the last drops from those silver salts rather than surrender to the overwhelming invasion of the pixels, defiantly runs its course.

Kierkegaardian existentialisms aside, photography was and is one of the pillars of the industrial revolution and the techno-scientific culture of the nineteenth century, and its invention is one of the cluster of innovations that fostered and boosted the dramatic expansion of modern transportation and communications systems: the railway, the steamship, and the telegraph. From an economic and political perspective, photography contributed, by means of its symbolic appropriation, to the control of the world and the visual formatting of its new spatiotemporal models. From a social and cultural perspective, the camera acted as an instrument of veridiction and of the archive, facilitating the mapping and encyclopedifying of knowledge. And from a spiritual or religious perspective, photography transcended finitude and death and aspired to magically supplant reality. The photographic image was destined to reveal the irreplaceable particularity of a life. Thus, in Giorgio Agamben's view, the angel of the end of time – the angel of the Apocalypse of John – was one with the angel of photography.[1]

It is ridiculous to pretend that such values can remain intact in the twenty-first century. Today we are confronted by savage globalization and the virtual economy. Commodity capitalism has been swallowed up by a capitalism of images or, as Iván de la Nuez proposes, an iconocracy: the tyranny that the image exercises on us, which has demoted us from sovereigns to subjects. We inhabit a hypermodern society

Rassembler ce type de matériaux vernaculaires avec des images d'anciennes chambres noires, comme le fait Michel Campeau, s'inscrit dans la volonté de narrer la fin d'une histoire. [...] Campeau retient pour la postérité ces recoins étranges, si imprégnés de magie et de souvenirs, qui s'efforcent de nous dire quelque chose, ou qui ont dit quelque chose que nous n'aurions pas dû oublier. C'est l'imminence d'une révolution qui ne parvient pas à se produire ou, plus encore, un testament.

ELLIOTT ERWITT PHOTOGRAPHIES 1946-1988
WILLIAM KLEIN APERTURE
A DIALOGUE WITH SOLITUDE DAVE HEATH
Harry Callahan ELEANOR
Vrais Rêves
La guerre d'Algérie MARC GARANGER
Michel Campeau DARKROOM
André Kertész
Comming PRETTY RIBBONS
Brassaï TASCHEN
COMMON SENSE • MARTIN PARR
Lee Friedlander In the Picture Self-Portraits 1958-2011
PHOTOMATON
the concerned photographer 2
KIOSK
WALKER EVANS Florida
Barbaralee Diamonstein VISIONS and IMAGES
MARK COHEN DARK KNEES
Comming PRETTY RIBBONS
ANDREAS FEININGER Photographer
LIME WORKS
DOROTHEA LANGE
WERNER BISCHOF CARNETS DE ROUTE 1932-1954
500 CAMERAS
THE LAST RESORT MARTIN PARR PROMENADE PRESS
SATELLIETEN JONAS BENDIKSEN
Suburbia BY BILL OWENS
CAMERAWORKS
Andreas Weinand The Good Earth
Tony Ray-Jones
ASYLUM CHRISTOPHER PAYNE
John Gossage THE POND
VIVE LA FRANCE
Hans-Peter Feldmann Album
BILL BRANDT OMBRES D'UNE ILE Editions Prisma
Szarkowski LOOKING AT PHOTOGRAPHS The Museum of Modern Art
CINDY SHERMAN
AMERICAN PROSPECTS STERNFELD
What Still Remains
Changements / Duane Michals
photo trouvée
ACTES SUD LES RENCONTRES D'ARLES 2010 PHOTOGRAPHIE
THE WORK OF ATGET
Duncan l'Atelier Silencieux
EDMUND ALLEYN
TIME FRAMES Michael Lesy
MONUMENTALBUM Joan Fontcuberta
NAN GOLDIN SŒURS, SAINTES ET SIBYLLES
courants contre-courants
AMERICAN SURFACES STEPHEN SHORE
ROOM 901 Irene F. Whittome
FROM HERE TO THERE: ALEC SOTH'S AMERICA
HOLD STILL keep going robert frank
CONTRIJOUR DOMINIQUE GAESSLER
Friedlander
Hackney Flowers Stephen Gill
LEAST WANTED
Depardon Détours
WALKER EVANS Florida
CARTIER-BRESSON DES IMAGES ET DES MOTS
in almost every picture. erik kessels
KARL BLOSSFELDT TASCHEN
SANDER / MENSCHEN
SEACOAL CHRIS KILLIP Steidl GwinZegal
The Other in Palestine
in almost every picture. erik kessels / hironori akutagawa
DIANE ARBUS THE LIBRARIES
Le Livre de photographies : une histoire volume II
ARNAUD MAGGS SCOTIABANK | STEIDL
Abelardo Morell
ACTES SUD FAIRE FACES William A. Ewing
MARIO GIACOMELLI
War Without Heroes
Paolo Roversi Studio
DIETER APPELT
KOUDELKA / GYPSIES APERTURE
HAUTES SURVEILLANCES
the concerned photographer
Walker Evans First and Last Harper & Row
ARNAUD MAGGS IDENTIFICATION
THE WORLD OF HENRI CARTIER-BRESSON
la photographie est-elle un art ? Volker Kahmen
Paul Graham
The Face in the Lens
WEEGEE
JEANLOUP SIEFF BORINAGE 1959 MUSEE DE LA PHOTOGRAPHIE
THE UNPHOTOGRAPHABLE
Graciela Iturbide The Hasselblad Award 2008 Steidl
EMMET GOWIN PHOTOGRAPHS ALFRED A. KNOPF
BILL WOOD'S BUSINESS
Henry Frank FATHER PHOTOGRAPHER STEIDL
ROBERT FRANK THE AMERICANS Grossman
ROBERT FRANK
robert frank story lines
HOLD STILL keep going robert frank
ROBERT FRANK: A BIBLIOGRAPHY, FILMOGRAPHY, AND EXHIBITION CHRONOLOGY 1946-1985
Indiens pas morts
Looking In Robert Frank's The Americans
PHOTO POCHE ROBERT FRANK
ROBERT FRANK MOVING OUT
New York to Nova Scotia
The Lines of My Hand Robert Frank Lustrum

une *iconocratie*, soit la tyrannie que l'image exerce sur nous, nous reléguant de l'état de souverains à celui de sujets.

Nous habitons une société hypermoderne marquée par la consommation, la quantification, l'excès et l'urgence ; une société où l'accent n'est plus mis sur la rupture avec les valeurs de la modernité mais plutôt sur leur exacerbation. Nous découvrons le monde par l'intermédiaire d'écrans numériques qui ouvrent sur une réalité fluide, complexe et surveillée. Internet, les réseaux sociaux, les téléphones portables, les caméras de surveillance et toutes les formes de dispositifs d'enregistrement graphique sont à l'origine d'une sursaturation qui réduit les images à des médiations dociles entre le monde et nous, sauf lorsqu'elles se rebellent furieusement.

Les chiffres de cette massification atteignent des records époustouflants. Au début de l'année 2017, 800 millions de photos sont envoyées chaque jour sur Snapchat ; sur Facebook, 350 millions ; sur Instagram, 80 millions. Oublions les autres plateformes : s'il accordait seulement une seconde de son attention à chacune des images téléversées en 24 heures sur ces trois portails, un seul observateur mettrait (sans jamais fermer les yeux) presque 50 ans à les voir toutes. À chaque minute que vous investissez à lire ce texte, un quart de million d'images sont envoyées sur Facebook. Le paradoxe est que nous ne faisons plus des photos pour qu'elles soient vues ; nous nous noyons dans des images que presque personne ne voit. Ce sont alors d'autres valeurs qui remplacent l'acte photographique, comme par exemple la connectivité et la communication. La post-photographie nous annonce ainsi une société qui perd en mémoire ce qu'elle gagne en interaction. La science-fiction annonce un monde fait d'écrans, physiques ou immatériels, auxquels nous accéderons par une interface mentale qui nous offrira des représentations holographiques multisensorielles en de multiples perspectives.

Pendant que ce futur d'hyper-visibilité se consolide, la post-photographie nous invite dans un monde d'images omniprésentes sans corps ni support. Il est évident que la photographie n'est plus seulement une « écriture de la lumière » exercée par des scribes privilégiés, mais qu'elle est plutôt un langage universel que nous utilisons tous naturellement dans les divers événements de la vie quotidienne. C'est ce que je propose d'appeler l'avènement de l'*homo photographicus*. Pourtant, cette universalité et la démesure qu'elle entraîne exigent un tribut auquel est soumis l'échafaudage idéologique de la photographie : nous pénétrons dans de nouveaux régimes de vérité et de mémoire. L'incertitude quant à la valeur documentaire des images post-photographiques a été traitée au-delà de toute limite : l'appareil-photo a renoncé insolemment à son pouvoir de conviction. La mémoire elle-même en est affectée. Si la photographie photochimique était associée à une mémoire d'éléphant, la post-photographie incarne la précaire mémoire des poissons, dont on dit qu'elle ne dure que quelques secondes[2]. Le grand paradigme de cette « mémoire de poisson » est le *Snapchat*, une application qui fait fureur parmi les jeunes et sur laquelle les photos et vidéos

marked by consumption, quantification, excess, and urgency – a society in which the emphasis is no longer on the break with but on exacerbation of the values of modernity. We discover the world by way of digital screens that give access to a fluid, complex, and monitored reality. Internet, social networks, mobile phones, surveillance cameras, and myriad forms of graphic recording devices generate an oversaturation in which images are no longer submissive mediations between the world and us but have become active and furious.

The numbers for this massification have reached mind-boggling proportions. At the beginning of 2017, 800 million photos were being uploaded to Snapchat every day; to Facebook, 350 million; and to Instagram, 80 million. We can simply ignore the other platforms: if a single observer were to devote just one second of attention to each of the images uploaded every twenty-four hours on those three sites alone, it would take almost fifty years to see them all – if the observer never closed his or her eyes. Every minute that you invest in reading this text, a quarter of a million images are uploaded to Facebook. The paradox is that we no longer take pictures in order to look at them: we are drowning in images that almost no one sees. The outcome is that other values, such as connectivity and communication, now prevail over the photographic act. Post-photography thus ushers in a society that is losing its memory in order to gain more interaction. Science fiction augurs a world of screens, physical or immaterial, that we will access through a mental interface: screens that will provide us with multi-sensorial holographic representations from all angles and perspectives.

While this future of hypervisibility is being consolidated, post-photography predisposes us to a world of ubiquitous images with neither body nor support. It is blindingly obvious that photography is no longer just a "writing of light" practised by privileged scribes but has become a universal language that we all use naturally in the many and various facets of the everyday. It is this that I propose to call the advent of *Homo photographicus*. But that universality, and the excess that goes with it, imposes a toll on what has until now been the ideological scaffolding of photography: we are entering new regimes of truth and memory. The uncertainty about the documentary value of the post-photographic image has received a great deal of attention: the camera has shamelessly renounced its power of conviction, its capacity to persuade. Memory, too, is affected. If photochemical photography was associated with the prodigious memory of an elephant, the post-photograph has the precarious memory of a fish, which is said to last only a few seconds.[2] The paradigm of this "fish memory" is Snapchat. Enormously popular among young people, this application for sending and receiving photos and videos automatically deletes messages after ten seconds. This is the ecstasy of the present at the expense of the past: a "now" in suspension, eternalized as a limbo between the horizon of experiences and that of expectations. Post-photography replaces memory of the past with nostalgia for the present.

With photography, we too have lost the fire, the prayers, and the place: we no longer have the truth, or the memory, or the encapsulation of transience, or the revelation of the identity, but Michel Campeau preserves the history – its crumbs, at least – and we can hope that once again this will suffice.

KODACHROME
TRANSPARENCY
KODACHROME
TRANSPARENCY

reçues s'effacent automatiquement au bout de dix secondes. C'est l'extase du présent au détriment du passé : un présent en suspension, éternisé, qui n'est la terre de personne entre l'horizon des expériences et celui des expectatives. La post-photographie substitue à la mémoire du passé la nostalgie du présent.

Nous ressentons autant d'espoir que d'inquiétude face à de tels bouleversements, et cette ambivalence est à l'origine d'attitudes de résistance et de témoignages critiques chez les artistes (entre autres). Par exemple, le retour aux processus artisanaux du XIXe siècle et la récupération de certains matériaux dé-catalogués, comme la pellicule Polaroïd, évoquent non seulement une sensibilité rétro, mais aussi un désir de lecture militante ou activiste. Le retour de nombreux photographes à la pellicule analogique s'explique par la nostalgie, mais aussi par un rejet de ce que représente la culture numérique. Pour des raisons similaires, il y a toujours eu des photographes qui pratiquaient la technique du daguerréotype ou d'autres systèmes archaïques. On peut le comprendre comme un goût pour le processus même, davantage que pour l'efficacité communicative du résultat. Nous nous déplaçons de nos jours en automobile, mais quelques-uns continuent à monter à cheval, que ce soit par snobisme ou par sensibilité écologique. Ni les pellicules ni la calèche ne disparaîtront complètement, mais ils se sont convertis en moyens exceptionnels et passagers.

Dans d'autres formes de résistance, on voit apparaître la revendication de la marge, de ce qui n'a pas mérité les félicitations des institutions canoniques. Ce phénomène en éclaire un autre, soit la revalorisation du vernaculaire : les albums de famille, la photo amateur, la publicité populaire, la photographie commerciale, la photo porno, la documentation criminalistique et tous ces domaines de production catalogués comme autant de formes de culture populaire. Comme justification, il y a la prétention de privilégier un regard sociologique sur cette énorme poubelle photographique, une forme de compensation venant enrichir le patrimoine esthétique avec de l'inespéré, de l'accidentel, de l'inaperçu… l'espoir enfin d'une découverte de trésors, de scintillements d'or parmi les répertoires iconiques les plus *lumpen*, les images le plus anodines. Hors du domaine académique, qui met en évidence une perspective sociologique et anthropologique de la photographie vernaculaire, les pionniers, parmi les premiers à récupérer ce type de matériau pour l'art, furent Hans Peter Feldman et Sándor Kardos. Ce dernier fonda *l'Horus Archive* et proclama que l'acte de collectionner constituait un art indépendant, avec une valeur égale à l'acte même de prendre des photographies : sélectionner une image entre de nombreuses possibles équivalait à sélectionner un cadrage parmi de nombreux cadrages possibles, l'acte créatif ne se basant pas tant sur la production que sur le choix. Aujourd'hui, le legs de Feldman et de Kardos est revécu par des photographes tels que Martin Parr, Erik Kessels, Joachim Schmid

We respond to these changes with both hope and uneasiness, and in artists (among others) this ambivalence generates attitudes of resistance and critical witness-bearing. For example, the return to nineteenth-century artisanal processes and the recovery of discontinued materials such as Polaroid film not only reflect a retro sensitivity but can also be read in terms of militancy and activism. The fact that many photographers are going back to the analogue cartridge can be explained not only by nostalgia but also by a rejection of all that digital culture represents. For similar reasons, there have always been photographers who have preserved the practice of the daguerreotype and other archaic systems. This can be understood as a preference for the process itself, over and above its relative effectiveness for the purpose of communication. We travel by car, but a few of us still ride horses, due to either snobbery or ecological awareness. Neither film cartridges nor horseback riding will disappear completely, but they have become exceptional and unsustainable.

Other forms of resistance champion what has been sidelined and marginalized, what has failed to obtain the blessing of the canonizing institutions. It is in this light that we can interpret the increasing reaffirmation of the value of the vernacular: family albums, amateur photography, popular advertising, commercial photography, pornography, forensic documentation, and other areas of production classed as forms of low culture. We justify the phenomenon on the grounds that it privileges a sociological approach to the mounds of photographic waste, which will compensate us by enriching the aesthetic heritage with the unexpected, the accidental, the overlooked, and the hope of finding neglected gems in the most lumpen repositories, to glimpse flashes of gold in the mass of anodyne images. Outside of the academic sphere and its evident emphasis on a sociological and anthropological engagement with vernacular photography, the pioneers in recovering this kind of material for art were Hans-Peter Feldmann and Sándor Kardos. The latter founded the Horus Archive and declared that the act of collecting was an independent art form, with value equal to that of the actual taking of photographs: to select an image from many available images is equivalent to selecting a shot from many possible shots; the creative act consists not so much in producing as in choosing. Today, the legacy of Feldmann and Kardos is kept alive by photographers such as Martin Parr, Erik Kessels, Joachim Schmid, and Michel Campeau, but almost fifty years after the pioneers, this second generation has gone from making dazzling discoveries and celebrating happy accidents to recording the swan song of a once exuberant photography now in its death throes.

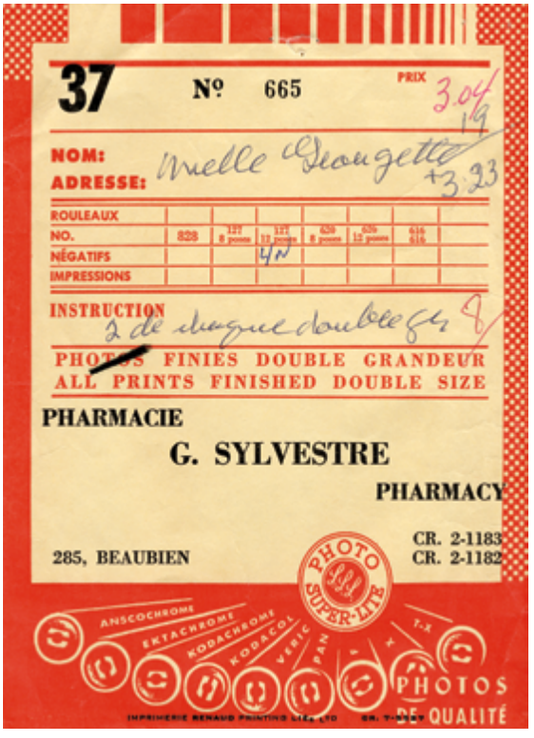
To combine this kind of vernacular material with images from the darkrooms of yesteryear, as Campeau does, is to enact a commitment to narrating the end of a (hi)story. The old photo labs were the ritual caverns in which the miracle of light was celebrated. If the camera was the place of insemination, where the image was conceived, the darkroom was the birth

Si la photographie photochimique était associée à une mémoire d'éléphant, la post-photographie incarne la précaire mémoire des poissons, dont on dit qu'elle ne dure que quelques secondes. Le grand paradigme de cette « mémoire de poisson » est le *Snapchat*, une application […] sur laquelle les photos et vidéos reçues s'effacent automatiquement au bout de dix secondes.

La carrière de **Michel Campeau** jalonne les quatre dernières décennies de la photographie contemporaine. Soucieux de s'inscrire dans une intériorité allant à contre-courant du médium et en rupture avec les conventions formelles du documentaire, il explore, par son travail, les dimensions subjectives, narratives et ontologiques de la photographie. Ses œuvres ont été exposées et acquises par plusieurs institutions, ici comme à l'international, et ont fait l'objet de plusieurs publications et reçu de nombreuses distinctions. Michel Campeau vit et travaille à Montréal où il est représenté par la Galerie Simon Blais. Il est également représenté par la galerie Éric Dupont, à Paris.

PHONE 472
CAFE SERENA
PHONE 473
TIJUANA 1954 MEXICO
MEXICO
CISCO-KID
MEXICO
ADIOS-AMIGOS
TIJUANA
TIJUANA
ON FOURTH STREET :-: TIJUANA, MEXICO

CERVEZA
TECATE
TECATE
CERVEZA
Esta SI Cerveza


37
Nº 665
PRIX 3.04
NOM:
ADRESSE:
ROULEAUX
NO.
NÉGATIFS
IMPRESSIONS
INSTRUCTION
PHOTOS FINIES DOUBLE GRANDEUR
ALL PRINTS FINISHED DOUBLE SIZE
PHARMACIE
G. SYLVESTRE
PHARMACY
285, BEAUBIEN
CR. 2-1183
CR. 2-1182
PHOTO SUPER-LITE
ANSCOCHROME
EKTACHROME
KODACHROME
KODACOL
VERIC
PAN
T-X
PHOTOS DE QUALITÉ

et Michel Campeau lui-même. Toutefois, à cinquante ans de distance, cette nouvelle génération ne peut prétendre à une trouvaille brillante ou à une occurrence heureuse. Il s'agirait plutôt du chant du cygne d'une photographie qui fut autrefois pléthorique mais qui aujourd'hui agonise.

Rassembler ce type de matériaux vernaculaires avec des images d'anciennes chambres noires, comme le fait Michel Campeau, s'inscrit dans la volonté de narrer la fin d'une histoire. Les laboratoires incarnaient les grottes ritualisées où l'on procédait à la célébration du miracle de la lumière. Si l'appareil photo était l'espace où avait lieu l'insémination de l'image, le laboratoire constituait sa salle d'accouchement. Désormais, les photographes du numérique ne connaissent guère son mystère : les effluves enivrants, l'expérience des ténèbres inactiniques, la poétique exaltante de l'attente, l'euphorie et les frustrations, la douleur d'une naissance aux forceps et la jubilation du premier cri… Ces sensations appartiennent à un passé inoubliable, la chambre noire est devenue un sanctuaire-relique. Campeau retient pour la postérité ces recoins étranges, si imprégnés de magie et de souvenirs, qui s'efforcent de nous dire quelque chose, ou qui ont dit quelque chose que nous n'aurions pas dû oublier. C'est l'imminence d'une révolution qui ne parvient pas à se produire ou, plus encore, un testament.

Si les écrivains écrivent sur l'art d'écrire, il n'est pas étonnant que les photographes photographient l'acte de photographier, ce qu'il en reste ou ce qui l'entourait. Michel Campeau se livre à cet exercice d'art conceptuel selon lequel le regard précède le concept, selon lequel l'intensité des mots – qui ici sont des images – prévaut sur la profondeur du récit. Il y a des modernités amnésiques qui s'érigent sur l'abolition du passé. Celle de Michel Campeau est une modernité construite avec des matériaux de la mémoire, avec les déchets et les ruines d'un hier qui semble lointain mais qui s'est produit il y a peu. Un hier qui a été abandonné très rapidement par les accumulations alluviales des vertigineuses images post-photographiques.

On dit que près de la mort, au moment de l'ultime râle, défilent dans notre esprit telles des illuminations, les faits les plus importants de notre vie. La séquence de matériaux que Campeau nous offre ici peut être comprise comme cette succession de visions, une poignée de moments et de lieux qui remplirent la photographie de bonheur et auxquels nous nous accrochons au moment des adieux, comme une manière de garantir qu'au moins, nous conservons quelque chose de l'histoire.

Or, il s'agit de sauvegarder l'histoire avant tout. Dans son ouvrage *Il fuoco e il racconto* (*Le feu et le récit*, 2016), Giorgio Agamben récupère la chronique d'Israël ben Éliézer, dit le Baal Shem Tov (1698-1760). Lorsque ce saint homme, fondateur du hassidisme, avait un problème difficile à résoudre, il se rendait dans un lieu caché de la forêt, allumait un feu, prononçait ses prières, et la solution lui apparaissait comme une évidence. Le temps passa et ses disciples oublièrent la

channel. Many of today's digital-era photographers know nothing of the darkroom – its mystery and its intoxicating effluvia, the experience of safe-lit darkness, the exultant poetics of the wait, the euphoria and the frustration, the pain of a forceps delivery, and the joy of the first cry – these sensations now lie in the sediment of an enchanting past; the darkroom has become a sanctuary-relic. Campeau retains for posterity those odd corners, impregnated with magic and memories that want to tell us something, or that have indeed said something we should not have forgotten. It is the imminence of a revelation that does not come to pass . . . or better yet, of a testament.

Given that writers write about the art of writing, there is nothing untoward about photographers photographing the act of taking photographs, or what is left of it, or what is attached to it. This is what Campeau does, and he does so as an exercise in conceptual art in which the gaze precedes the concept, in which the intensity of the words – which, here, are images – prevails over the depth of the story. There are amnesic modernities that are raised on the abolition of the past. Campeau's is a modernity constructed with the materials of memory, with the scraps and ruins of a yesterday that seems remote but was only a very short time ago – a yesterday that was swept away in no time by the alluvial accumulations of vertiginous post-photographic images.

It is said that at the moment of our death, with our last gasp, the most important events of our life pass through our minds. The sequence of materials that Campeau offers us here can be understood as that succession of visions, a handful of moments and places that filled photography with happiness and to which we cling as we take our leave of it, as a way of ensuring that we at least retain the story.

Because it's a matter of conserving the story above all else. In his book *The Fire and the Tale* (*Il fuoco e il racconto*, 2014), Agamben retells the story of Israel ben Eliezer (1698–1790), founder of Hasidism, known as the holy Baal Shem. When he was faced with a difficult task, he would go to a special place in the forest, light a fire, and meditate in prayer, and the task would resolve itself. The years went past, and his successors forgot how to light the fire, but they went to the forest and prayed, and everything continued to go as they wished. The same thing occurred in the next generation, and they went to the forest and said, "We can no longer light a fire, nor do we know how to say the prayers, but we know the place in the forest, and that can be sufficient." And it was. In time another generation had passed, and another successor had to perform the same task: "We cannot light the fire, we cannot speak the prayers, and we do not know the place in the forest, but we can tell the story of all this." And, once again, it was sufficient. With photography, we too have lost the fire, the prayers, and the place: we no longer have the truth, or the memory, or the encapsulation of transience, or the revelation of the identity, but Campeau preserves the history – its crumbs, at least – and we can hope that once again this will suffice.

The paradox is that we no longer take pictures in order to look at them: we are drowning in images that almost no one sees. The outcome is that other values, such as connectivity and communication, now prevail over the photographic act. Post-photography thus ushers in a society that is losing its memory in order to gain more interaction.

Michel Campeau's work extends over the past four decades of contemporary photography. Expressing a concern for interiorization at odds with the medium and breaking with the formal conventions of the documentary, he explores photography's subjective, narrative, and ontological dimensions. His work has been shown at and acquired by numerous Canadian and international institutions, been published, and received numerous awards. Campeau lives and works in Montreal, where he is represented by Galerie Simon Blais. He is also represented by Eric Dupont Gallery, in Paris.

Nikon
400TX
400TX
ILFORD
DELTA

manière d'allumer un feu, mais ils continuèrent à aller en forêt et à répéter les prières, et tout se passait comme ils le souhaitaient. La génération suivante se trouva dans la même situation ; ils allèrent en forêt et dirent : « Nous ne savons plus allumer un feu, nous ne savons plus dire les prières, mais nous connaissons le lieu dans les bois, et cela doit être suffisant. » Et ainsi fut-il. Génération après génération, les disciples firent face à la même situation : « Nous ne savons plus allumer un feu, nous ne sommes plus capables de réciter les prières, et nous ne connaissons même pas le lieu dans les bois ; mais de tout cela nous pouvons conter l'histoire. » Et, une fois de plus, cela fut suffisant. Avec la photographie aussi nous avons oublié le feu, les prières et le lieu ; il ne nous reste même plus la vérité, ni la mémoire, ni l'encapsulage de la fugacité, ni la révélation de l'identité, mais Michel Campeau préserve l'histoire – au moins ses miettes – et nous espérons que cela soit encore suffisant.

Dans cet ouvrage, Michel Campeau parvient à nous faire voir chaque image, jusqu'aux plus communes, avec un soupçon de révélation ou de menace, comme une pièce inexplicable d'archéologie future. Et nous terminons avec la représentation d'un âne travesti en zèbre. C'est une belle métaphore pédagogique de la post-photographie : une image qui se déguise grossièrement en photographie, qui se fait passer pour une photographie, et que nous acceptons comme telle, même si nous ne pouvons pas éviter de reconnaître sa véritable nature et ses fausses promesses de salut. D'où le caractère programmatique de ce projet. Photographier signifie rencontrer les images justes pour expliquer quelque chose, mais cela implique aussi de faire en sorte que les images nous rencontrent. Même si, alors que nous croyons les avoir dominées, elles nous abandonnent ensuite avant de réapparaître à nouveau telle une épiphanie, en brouillant toutes nos pensées. Et depuis les entrailles d'une mélancolie infinie, c'est justement ce qui se produit ici. *Traduit de l'espagnol par Michel Levaillant*

1 En commentant l'un des premiers daguerréotypes de l'histoire, *Boulevard du Temple* (1838), réalisé par Daguerre lui-même depuis la fenêtre de son studio montrant l'artère urbaine grouillante comme s'il s'agissait d'un paysage désolé et spectral à cause d'une exposition trop longue pour fixer un quelconque passant, exception faite d'un cireur de chaussures et de son client, le philosophe italien écrivit : « Je ne pourrais pas imaginer une image plus adéquate du Jugement universel. La foule des hommes (mieux, l'humanité entière) est présente, mais elle ne se voit pas, parce que le jugement concerne une seule personne, une seule vie : celle-ci, précisément, et pas une autre. Et de quelle manière cette vie, cette personne saisie, prise, a-t-elle été immortalisée par l'ange du Dernier Jour, qui est aussi l'ange de la photographie ? », Giorgo Agamben, *Profanations*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, http://picturediting.blogspot.ca/2013/09/le-jour-du-jugement.html **2** Bien au-delà de cette croyance populaire, des scientifiques de l'Université MacEwan à Edmonton ont déterminé, en 2014, que la mémoire épisodique des cichlidés africains – très communs dans les aquariums domestiques – pouvait atteindre jusqu'à douze jours.

Joan Fontcuberta *est un photographe conceptuel de renom en plus d'être auteur, éditeur, commissaire et enseignant. Il a joué un rôle important dans la reconnaissance internationale de l'histoire de la photographie espagnole. Il a été l'un des fondateurs de la revue* Photovision, *lancée en 1980, qui est devenue une publication majeure dans le champ de la photographie européenne. Son œuvre est présentée et collectionnée par les plus grandes institutions internationales. Fontcuberta a reçu de nombreuses récompenses, notamment en 2013 le prestigieux Hasselblad Photography Award.*

In this book, Campeau succeeds in getting us to look at every image, even the most commonplace, with the suspicion that it may be a revelation or a threat, an inexplicable piece of future archaeology. And we end with the print of a donkey done up as a zebra. This is a beautiful, illuminating metaphor of post-photography: an image that is clumsily disguised as a photograph, passing itself off as photography, and that we can even laugh along with, but that cannot prevent us from recognizing its true nature and its false promises of salvation. Hence the programmatic nature of this project. To photograph is to find the right images to convey something, but it also means letting the images find us, even if they then slip away from us when we think we have mastered them, only to reappear, epiphanically shaking all our thoughts. And from the heart of an infinite melancholy this is precisely what happens here. *Translated from Spanish by Graham Thomson*

1 Commenting on one of the first daguerreotypes in history, *Boulevard du Temple* (1838), taken by Daguerre himself from the window of his studio and showing the bustling Paris thoroughfare as a desolate and spectral landscape because the exposure time was too long to fix any of the passers-by except for a bootblack and his client, Agamben wrote, "I could never have invented a more adequate image of the Last Judgment. The crowd of humans – indeed, all of humanity – is present, but it cannot be seen, because the judgment concerns a single person, a single life: precisely this one and no other. And when has that life, that person, been picked out, captured, and immortalized by the angel of the Last Judgment – who is also the angel of photography?" Giorgio Agamben, *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 24. **2** So much for popular belief: in 2014, researchers at MacEwan University in Edmonton found that the episodic memory of the African cichlid – a fish commonly found in domestic aquariums – could be as long as twelve days.

Joan Fontcuberta *is a renowned conceptual photographer and a writer, editor, curator, and teacher; he has played a significant role in achieving international recognition for the history of Spanish photography. He was one of the founders of* Photovision, *launched in 1980, which became a major magazine on European photography. His work has been exhibited and collected internationally by prestigious institutions, and he has received many distinctions, including, in 2013, the Hasselblad Photography Award.*

PAGES 12 -13
Exposed Kodak 120 Verichrome Pan Film, made by The Eastman Kodak Company, Rochester, NY. 1956
de la série / from the series *Splendeur et fétichisme industriels. La collection Bruce Anderson*, 2012-2014
impression numérique / inkjet print, 74 × 99 cm

Sans titre [Montréal, Québec, Canada]
de la série / from the series *La chambre noire*, 2005-2010
impression numérique / inkjet print, 69 × 91 cm

PAGE 15
***Ma bibliothèque d'autodidacte*, 2014**
impression numérique / inkjet print, 123 × 107 cm

PAGE 17
***Man In Bow Tie with Woman looking at slides*, c. 1955**
épreuve numérique sur film / inkjet print on film, 100 × 100 cm

***La jeune fille à la corde à danser*, c. 1970**
impression numérique / inkjet print, 80 × 55 cm

***Le trompe-l'œil des yeux rouges I*, 1998-2005**
impression au jet d'encre / inkjet print, 69 × 107 cm

PAGE 19
***The Donkey that became a Zebra (recto), Tijuana, Mexique*, c. 1960**
impression numérique / inkjet print, 80 × 55 cm

***The Donkey that Became a Zebra (verso), Tijuana, Mexique*, c. 1960**
impression numérique / inkjet print, 47 × 70 cm

***Mlle Georgette | Pharmacie G. Sylvestre*, c. 1960, 2014**
impression couleur / colour print, 75 × 56 cm

PAGE 21
***L'objet de la photographie | Before Isabelle Le Minh*, 2015**
impression numérique / inkjet print, 122 × 94 cm

PAGE 23
***Autograph, N° 2307*, 2014**
impression numérique / inkjet print, 47 × 140 cm app.

***La matérialité des archives photographiques*, 2010**
impression numérique / inkjet print, 69 × 91 cm

The Donkey that Became a Zebra: histoires de chambre noire *est d'abord paru sous la forme d'une maquette dans la foulée de l'exposition* Icônes de l'obsolescence, *présentée en 2013 au Musée des beaux-arts du Canada. Ce projet de livre a été sélectionné au LUMA Rencontres Dummy Book Award Arles 2015. L'iconographie présentée dans ces pages a été créée pour l'exposition* Accumulations : Campeau, Clément, Carrière, *organisée par Zoë Tousignant à la Galerie Simon Blais, en 2015. Ce court corpus met en évidence que je suis à la fois un artiste et un collectionneur d'images issues de la culture populaire. S'y déploie un métalangage où le « narrateur » devient l'iconographie rassemblée par l'auteur. Sous une forme métaphorique, l'intitulé questionne l'illusion cachée derrière toute forme de représentation. Cette série sera à nouveau montrée par la conservatrice Hélène Samson lors d'une exposition en préparation au Musée McCord en février 2018. L'essai de Joan Fontcuberta a été commandé pour la publication future de la monographie aux Éditions Loco à Paris. /* The Donkey that Became a Zebra: Darkroom Stories *was first seen in the form of a sketch as part of the 2013 exhibition* Icons of Obsolescence *at the National Gallery of Canada. The mock-up of the book was nominated for the LUMA Rencontres Dummy Book Award Arles 2015. It contains images created for the 2015 exhibition* Accumulations: Campeau, Clément, Carrière, *organized by Zoë Tousignant at Galerie Simon Blais. This short corpus is centred on the idea of "I am both an artist and a collector of images emerging from popular culture." It offers a meta-language in which the photographic rather than the photographer is the "narrator." In a metaphoric form, the title explores the illusion hidden behind all forms of representation. Curator Hélène Samson is including it in an exhibition that she is organizing at the McCord Museum for February 2018. The essay by Joan Fontcuberta was commissioned for the monograph to be published by Éditions Loco in Paris.*