

Avant le numérique de Michel Campeau

Philippe Depairon

Number 266, Fall 2018

Le temps du rétro

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89864ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Depairon, P. (2018). Review of [*Avant le numérique* de Michel Campeau].
Spirale, (266), 48–50.

IRRÉSISTIBLE DE DÉSUÉTUDE. MICHEL CAMPEAU, ETHNOGRAPHE DE LA PHOTOGRAPHIE MOURANTE

Par Philippe Depairon

AVANT LE NUMÉRIQUE

de Michel Campeau

Musée McCord, 16 février 2018 - 6 mai 2018.



Pour Michel Campeau, l'exposition *Avant le numérique* (16 février 2018 - 6 mai 2018, Musée McCord), qui retraçait son travail, se rapportait à deux mots : « histoire », celle du médium photographique, et « mémoire », celle des individus capturés en images. Le titre anglais de l'exposition, *Life Before Digital*, rappelle toutefois qu'il s'agissait aussi de montrer les

rituels et les traditions de la société nord-américaine par le biais des techniques photographiques précédant l'avènement du numérique. Si Campeau a conçu cette exposition tel un album de famille, on pouvait également la lire comme un hommage à une socialité rythmée par la prise d'images. Le visiteur y retrouvait des clichés célébrant le

médium photographique sous toutes ses formes, de ses composantes techniques aux chambres noires, en passant par des scènes de la vie quotidienne où les gens immortalisés en images regardent ou prennent des images eux-mêmes. Dans la section « Splendeur industrielle et fétichisme », l'artiste s'est tourné vers le site où tout cliché commence, en l'occurrence la caméra, tandis que dans la partie « Dans le noir », l'accent a plutôt été mis sur les chambres noires et leurs spécificités. Les sections intitulées « Instants désirés » et « La couleur des cartes postales » illustraient quant à elles le désir, voire le besoin de partager ces images, à l'image de Campeau, qui ressent celui de nous montrer les siennes, tirées du fond des archives du siècle passé. Tous ces clichés étaient regroupés par le fait plutôt simple, mais capital, d'avoir été photographiés avec un appareil numérique, à la distinction près que les images que Campeau collectionne sont passées par une étape additionnelle de médiation : les cartes postales et autres diapositives réalisées au Kodachrome 24x36 mm ont été numérisées puis photographiées avec un appareil numérique (dont les spécificités ne sont jamais mentionnées). Il s'agissait bel et bien de signifier et de mettre en scène le dépassement de l'analogique par le numérique.

Puisqu'il s'agit, en quelque sorte, d'un adieu à la photo analogique, nous aurions pu nous attendre à une exposition entièrement élégiaque ; or, les réminiscences de Campeau s'avèrent également pleines d'humour. Une photographie prise la veille du Nouvel An est un exemple splendide de malaise : en plein centre de la composition, un homme empoigne une femme par l'épaule droite pour l'embrasser (Bonne année !) alors qu'elle ne s'y attend pas. La femme tient une cigarette entamée, lui a les yeux ouverts. Divers personnages tracent l'évolution de notre regard au fur et à mesure qu'on regarde le cliché. Un homme placé derrière eux allume une cigarette et partage notre hébétude, tandis qu'une femme, à sa gauche, semble avoir abandonné la possibilité de passer une bonne soirée. À la gauche du duo qui s'embrasse se trouve une autre femme qui, tout en riant, regarde la caméra et établit une connexion avec notre regard, sans qu'elle puisse voir le « couple ». Sans savoir ce qui se trame derrière elle, elle établit néanmoins un sentiment de complicité avec le spectateur, elle lui fait sentir qu'il est dans la scène, sans qu'il n'y soit réellement. Ainsi, tandis que nous observons les photos de cet album de famille, nous participons de la constitution du sens de ces images. Les archives de Rudolph Edse, photographe amateur, qui étaient exposées dans la partie « Une biographie involontaire », sont un autre exemple de cette stratégie. Campeau a ici (re)construit une biographie imaginaire de cet homme ayant pris la majorité de ses clichés dans les années 1950, et c'est nous, spectateurs, qui sommes invités à retracer les filons nouant cette histoire imaginée, à tisser

les caractères des personnes qui y figurent. Que ce soit à l'occasion d'une fête du Nouvel An ou d'une photo de famille, l'artiste nous pousse à regarder son album de famille, certes, mais également à en faire partie, à projeter notre propre regard nostalgique sur ces images.

« *La plupart des sujets photographiés sont, simplement en vertu d'avoir été photographiés, animés de pathos* », a écrit Susan Sontag, résumant ainsi la nature nostalgique de l'acte photographique. En photographiant une chose, nous signifions bien sûr qu'elle a été présente dans un ici-maintenant, mais nous signifions également qu'elle *aura* été ici-maintenant, qu'elle ne le sera bientôt plus. De fait, lorsque Campeau photographie tous les objets qu'il collectionne, tous les sites qu'il visite, il énonce *photographiquement* leur disparition imminente du quotidien, et c'est en tant que spectateurs que nous assistons à leur fin inéluctable. Campeau connecte les Kodachrome avec les gens et les lieux fixés sur l'image : en d'autres mots, l'artiste fait ressortir une adéquation entre cette technologie et ses usagers (par ailleurs déjà morts depuis un temps déjà.) Contrairement à la pratique d'autres photographes, tel Robert Burley, qui a documenté la fermeture (voire l'explosion) des usines de compagnies mythiques telles que Eastman Kodak ou Polaroid dans sa série *The Disappearance of Darkness* (2012), l'exposition de Campeau permettait de mettre un visage, un nom même, sur la pratique de l'argentique. Regarder les photos et déambuler dans l'espace de l'exposition revenait alors à voir, à restituer la fin d'une époque et le début d'une autre et, dans l'acte même de flâner, à en éprouver la nostalgie.

Si Susan Sontag soutenait que « *lorsque nous sommes nostalgiques, nous prenons des photos* », permettons-nous de prolonger sa pensée (et sa proposition) en affirmant que lorsque nous sommes nostalgiques, nous regardons les photos qu'on a prises puis, éventuellement, que lorsque nous regardons des photos, nous *devenons* nostalgiques. C'est précisément ce processus que décrit le photographe britannique Martin Parr, quand il observe les photographies de chambres noires de Campeau : « *Je ne savais pas que la chambre noire me manquait jusqu'à ce que je voie ces photographies. Dans quelques années, ces endroits seront inévitablement disparus* », écrit-il. Celles-ci ne sont pas que des images désincarnées des chambres noires : au contraire, elles semblent dégager des odeurs, de la chaleur, elles engagent le spectateur à les éprouver, à les (re)sentir. L'une des photos présentées dans la section intitulée « Dans le noir » nous offre un désordre ordonné, à peine illuminé par une ampoule jaune. La proximité des objets à la surface crée un sentiment de claustrophobie, tandis que les touches de rouge réparties çà et là donnent un air de danger à la chambre noire. La pièce nous paraît chaude,

humide, glauque : il semble presque possible de sentir son odeur, sa moiteur, qui, bien qu'elles puissent nous sembler désagréables, ne font que rendre les chambres noires d'autant plus séduisantes.

Pour autant que Campeau parle avec chaleur, avec tendresse de la photographie nostalgique, quand il documente sa disparition avec des appareils numériques, c'est avec une froideur toute clinique. Dans un geste autoréflexif, avec *Carte postale en quadrichromie*, il photographie une carte postale d'une femme qui elle-même collecte les images des tulipes. Comme le rappelle le titre de l'œuvre, la femme et les objets de ses images n'en sont réellement que les sujets secondaires. Ici, il dissèque le tissu de la carte et expose ses rangs réguliers de couleurs, l'agencement ordonné des grains : les tulipes rouges et jaunes sont à la fois magenta et jaunes, noires et cyan. Or, pour révéler la multitude de couleurs cachées parmi ces bouquets de fleurs, Campeau devait compter sur la soi-disant invisibilité du numérique : tout en révélant l'un, il obscurcit (ou cache) l'autre. De fait, Campeau ne donne jamais la date à laquelle il a photographié les objets de sa collection, mais bien celle à laquelle ces derniers ont été réalisés. Si la carte postale en elle-même a bien été réalisée autour de 1960, la photo *Carte postale en quadrichromie* ne date évidemment pas de ces années, comme l'indique pourtant son cartel. Campeau peut le prétendre puisque la photographie ne dit rien de son fonctionnement et de ce qu'elle fixe : elle est véritablement « transparente ». Il montre ainsi ce que nous tenons comme une qualité inhérente à l'argentique, et un défaut des mauvaises photographies numériques : voir des pixels sur une image est pire qu'une mauvaise image, c'est montrer qu'elles ont une tactilité, une matérialité. Or, ce que fait l'exposition est davantage qu'examiner la pratique argentique telle qu'elle se faisait au siècle dernier : elle la mortifie et l'enterre, elle la garde intacte afin qu'elle demeure authentique et entière.

En tant que la photographie fige ce qui se trouve devant elle, elle immortalise un moment tout en l'immobilisant : de fait, « *prendre une photographie est participer de la mortalité, de la vulnérabilité, de la mutabilité d'une autre personne* », écrit Sontag. Chez Campeau, le geste photographique participe de la mort de l'argentique et de sa circulation, de sa (re)mise en valeur. Photographier ses chambres noires, ses vieux appareils, des clichés qu'il a achetés en ligne instaure un mouvement de recyclage chez Campeau : il donne un nouveau cycle de vie à ces choses et les réactualise. L'œuvre intitulée *Sinclair Traveler Una, Londres, Angleterre, 1927* (2013), par exemple, est composée de l'appareil éponyme, placé devant un fond noir « neutre ». Rabattues sur un support bidimensionnel, les surfaces réfléchissantes et scintillantes de la caméra tridimensionnelle, les

plis noirs de l'accordéon, les lignes rythmiques des roulettes invitent le regard du spectateur, celui-ci admirant en termes esthétiques un objet jadis utilitaire. Parmi les objets photographiés par Campeau, nous pouvons voir un carton sur lequel il est écrit « Kodachrome Transparency », et dans lequel est insérée une photographie d'une femme et d'un homme assis sur un canapé et regardant des diapositives Kodachrome. Ces deux personnes ne sont pourtant pas les sujets de l'œuvre : en photographiant une photographie encadrée, Campeau fait ressortir les nombreuses étapes de médiation des images. C'est en tant que nous regardons à travers la photographie de Campeau que la choséité du carton et du cliché ressort, tandis que les deux personnes assises deviennent elles-mêmes des objets : elles se confondent et sont écrasées, avec la diapositive, par l'acte photographique. Ainsi, Campeau transforme en trésors les caméras, tandis que les clichés des années passées deviennent autant d'artefacts ethnographiques : autrement dit, il les relègue au monde du musée et ils peuvent désormais (espérer) faire partie du canon de l'histoire de la photographie. Ce n'est qu'en la retirant du quotidien qu'il peut donner une seconde vie à la photo argentique, en la faisant mourir pour qu'elle entre mieux dans une grande famille d'objets du temps jadis. Dans l'espace du Musée McCord, ces photographies sont retirées de la sphère des marchandises, du quotidien, pour devenir des documents d'ailleurs, d'autrefois.

Cette entrée au sein du musée n'est pas le symptôme de la photographie mourante, elle en est la conclusion logique. Les symptômes de l'agonie de l'analogique sont ceux qui révèlent que sa pratique est simplement impossible (ou presque) sans le numérique. Que ce soit pour obtenir des films et des objets de collection ou pour les partager sur les réseaux sociaux, le premier ne peut se passer du second. Inversement, le numérique est envisagé selon les termes de l'analogique, plus précisément, en termes d'absence : son immatérialité, son manque de grain, voilà autant de propriétés qu'on lui impute. C'est justement la soi-disant invisibilité du numérique que Campeau saisit pour rendre visible le dépassement de la photographie argentique. En la photographie, médium mélancolique par excellence, il trouve un outil tout désigné pour signifier la fin d'un monde ; en la forme de l'album de famille, il s'est muni d'une stratégie de médiation pour son exposition qui rend ses clichés tout simplement irrésistibles de désuétude. Avec *Avant le numérique*, Campeau pointe l'imbrication irréversible de ces deux technologies, tant au niveau symbolique que matériel. C'est en tant qu'elle expose la fin de l'hégémonie de l'analogique, qu'elle crée et rend visible la ligne qui délimite l'avant et l'après de l'avènement du numérique, que l'exposition se fait la mémoire d'un médium, l'histoire des gens capturés en images. ■