

Michel Campeau. La photographie, le photographe, le collectionneur
Michel Campeau. Photography, the Photographer, the Collector

Pierre Dessureault

Numéro 110, automne 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88994ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dessureault, P. (2018). Michel Campeau. La photographie, le photographe, le collectionneur / Michel Campeau. Photography, the Photographer, the Collector. *Ciel variable*, (110), 66–73.

MICHEL CAMPEAU

La photographie, le photographe, le collectionneur

PIERRE DESSUREAULT

La photographie. L'exposition *Michel Campeau – avant le numérique*¹ résume la démarche entreprise par Michel Campeau au début des années 1970 et constitue un point d'achèvement de ses idées sur la photographie, sur la figure du photographe et sur celle du collectionneur qui a dernièrement pris le pas sur celle du producteur d'images. Dans *The Donkey that Became a Zebra*, de même que dans les séries *La collection Bruce Anderson* et *La chambre noire*, qui ouvrent le parcours, Campeau inventorie sur un mode quasi archéologique le médium de la photographie comme dispositif physico-chimique de production d'images. Ces corpus d'images





disparates, qui vont de l'objectivité de vues des outils historiques du photographe, reproduits de manière à mettre en valeur leur beauté de mécanique de précision, à « une profusion de documents iconographiques glanés çà et là dans l'historicité des "discours" sur la photographie, son industrialisation² » ou, sur un registre personnel, à des montages qui reconstituent sa bibliothèque d'aujourd'hui ou encore une enveloppe de photographies au nom de M^{lle} Georgette (la mère de Campeau) font figure de vestiges d'une pratique révolue issue de la révolution industrielle. Dans le prolongement de cette collecte d'artéfacts, les vues des chambres noires constituent un rappel de ce qu'on pourrait appeler la cuisine photographique. Cet espace de travail aménagé de bric et de broc par le photographe qui l'organise selon ses besoins en lieu de création où il donne corps à l'image par le jeu de la lumière et de la chimie révèle sa précarité sous la lumière crue du flash qui en creuse les détails, en magnifie les textures, en sature les couleurs et en exacerbe les qualités picturales, transformant cette chambre obscure, en retrait du monde, en un tableau bigarré où sont mis en scène les instruments par lesquels les images vont passer de la virtualité à la matérialité.

Une série de vues de photographes au travail en chambre noire vient célébrer certaines étapes de ce processus. Concentration. Attention portée au détail. Précision. En bout de parcours une image révélée sur une feuille de papier. Ce motif de la matérialité des images est récurrent dans le travail de Campeau : pensons aux cadres gris encadrant les images de *Week-end au « Paradis terrestre »* !, aux fonds noirs sur lesquels se découpent les instantanés de famille et les photographies empruntées aux maîtres admirés des *Tremblements du cœur* ou encore aux recadrages successifs,

Rudolph Edse : une autobiographie involontaire
(Rudolph Edse, impressions couleur, États-Unis, vers 1955 / colour prints
United States, around 1955), 2018, impression à jet d'encre / inkjet prints
Instants désirés
(amateurs anonymes, international, années 1950 /
anonymous amateurs, international, around 1950)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints

Photography, the Photographer, the Collector

Photography. The exhibition *Michel Campeau – Life before Digital*,¹ a retrospective of Michel Campeau's approach in the early 1970s, offers a well-rounded view of his ideas on photography, on the figure of the photographer, and on that of the collector who finally took over from the producer of images. In *The Donkey that Became a Zebra*, as well as in his series *La collection Bruce Anderson* and *La chambre noire*, which open the exhibition, Campeau compiles an almost-archaeological inventory of the medium of photography as physical and chemical image-production process. Ranging from objective views of historical photographer's tools, reproduced to highlight the beauty of their mechanical precision, with "a host of images gleaned here and there from the historicity of the 'discourses' on photography and its industrialization,"² to the personal register, with montages that reconstruct his self-taught-photographer's library and a portfolio of photographs in the name of M^{lle} Georgette (Campeau's mother), these corpuses of disparate images read as vestiges of an



obsolete art issuing from the industrial revolution. As an extension of this collection of artefacts, views of darkrooms offer a reminder of what one might call the photographic kitchen. These creative workspaces were cobbled together by the photographers and organized according to their creative needs. Campeau brings them to life through a play of light and chemicals that reveals their precariousness. The crude light of a flash hollows out their details, magnifies their textures, saturates their colours, and exaggerates their pictorial qualities, transforming these darkened rooms, withdrawn from the world, into gaudy tableaux featuring the instruments through which images transitioned from virtuality to reality.

A series of pictures of photographers at work in the darkroom celebrates different stages of this process. Concentration. Attention to detail. Precision. In the end, an image revealed on a sheet of paper. This motif of the materiality of images is recurrent in Campeau's work; we might think of the grey frames around the images of *Week-end au "Paradis terrestre"*!, the black backgrounds against which stand out family snapshots and photographs borrowed from revered masters in *Tremblements du cœur*, and the successive reframings, solarizations, and negative and positive effects that shape the particular texture of *Éclipses et labyrinthes*. All of these traces belong to the process that melts into and becomes one with the image. In recent works, the red frame typical of Kodak slides plays a similar role, as a reminder that before being images, silver-halide photographs are material and method.

The Photographer. The marketing of the first Kodak camera in 1888 and the standardization of production protocols that it brought in its wake led to mass access to photographic practice. This gave rise to the figure of the amateur photographer who took pictures for his or her own pleasure without regard for received ideas on aesthetics and, most of the time, solely to immortalize special moments in daily life in the vernacular form par excellence, the snapshot.



Rudolph Edse : une autobiographie involontaire
(Rudolph Edse, impressions couleur, États-Unis vers 1955 / colour prints, United States, around 1955)
2018, impression à jet d'encre / inkjet prints

aux solarisations, aux effets de négatif et de positif qui façonnent la texture particulière d'*Éclipses et labyrinthes*. Autant de traces appartenant au processus qui viennent se fondre à l'image et faire corps avec elle. Dans les travaux récents, le cadre rouge typique des diapositives Kodak joue un rôle semblable, comme un rappel qu'avant d'être images, les photographies argentiques sont matière et procédé.

Le photographe. La commercialisation du premier Kodak en 1888 et la standardisation des protocoles de production qu'il traîne dans son sillage sont à l'origine de l'accessibilité au plus grand nombre de la pratique photographique. Apparaît alors la figure de l'amateur qui s'adonne à la photographie pour son propre plaisir sans égard aux idées reçues sur l'esthétique, et la plupart du temps, dans le seul but d'immortaliser des instants marquants de son quotidien dans la forme vernaculaire par excellence, l'instantané. D'entrée de jeu, Campeau adopte les codes de cette pratique populaire du médium. Ses images des habitants de son quartier en 1971 et celles de *Disraeli, une expérience humaine en photographie* souscrivent spontanément à cette approche directe des personnes et des choses : familiarité avec les sujets manifeste des liens tissés avec ces derniers qui regardent le photographe droit dans les yeux et posent dans leur cadre de vie habituel, frontalité quasi systématique de la prise de vue qui laisse toute la place aux personnes

Nous ne sommes plus ici dans le mode
autobiographique ou dans le registre symbolique
des travaux où le photographe se pose
comme autre, mais dans l'élucidation des
conditions de production des images à travers
la figure des outils du photographe et dans
la reconstruction d'une continuité dans le regard
distancé d'un *alter ego* dans lequel Campeau
retrouve de lui-même et s'installe.

présentées directement sans détours esthétiques et, par-dessus tout, parti-pris affiché pour les classes populaires. Les instantanés produits par Campeau témoignent d'un instant partagé et présentent un portrait de la collectivité sur le modèle de l'album de famille. *Week-end au « Paradis terrestre »* ! revendique la part du photographe qui imprime son caractère à l'image en assumant son double rôle d'observateur et de commentateur des rituels de la vie en société auxquels il participe par l'acte photographique. À cet égard, le regard amusé, parfois ironique, qu'il porte sur ces amateurs à l'œuvre constitue un commentaire sur les usages sociaux de la photographie. L'ensemble récent de vues reprenant le même motif se situe dans un tout autre registre. Délaissant ici la distance critique, Campeau s'approprie ces images pour mettre en lumière son admiration et faire sienne la gestuelle de ces amateurs tout à leur plaisir.

La figure du photographe protagoniste de l'acte photographique prend un tour autobiographique dans *Les tremblements du cœur*, dont l'une des images emblématiques est placée en exergue

Campeau was an early adopter of the codes of this popular use of the medium. His images of residents of his neighbourhood in 1971 and those in *Disraeli, une expérience humaine en photographie* fall naturally within such a direct approach to people and things. The photographer's familiarity and ties with his subjects is manifest: they look him right in the eye and pose in their usual living environment, usually facing the camera head-on. Here, Campeau has ample room to present people straightforwardly, without aesthetic detours, and, above all, to make known his affinity for the working classes. His snapshots show shared moments, forming a portrait of the community modelled on the family album. *Week-end au « Paradis terrestre »* ! claims a piece of the photographer; he stamps his character on the image by assuming his dual role of observer and commentator of the rituals of social life, in which he participates through the photographic act. In this sense, his amused, sometimes ironic gaze at these amateurs at work constitutes a commentary on the social uses of photography. The recent group of pictures taking up the same motif is situated in a different register. Abandoning critical distance here, Campeau appropriates these images to highlight his admiration for and take as his own the body language of these amateurs, absorbed in taking their own pictures.

The figure of the photographer as protagonist of the photographic act takes an autobiographical turn in *Les tremblements du cœur*, one of the emblematic images from which is prominently displayed in the current exhibition. The composite formed of a self-portrait at the light table and a snapshot taken from Campeau's family album against which are juxtaposed the words "L'enfance me court après" (Childhood is running after me) fading into the black of the photographic matter inaugurates a long introspective journey of singularization. Two spaces of memory are superimposed: that of childhood, formed of snapshots recording the past, and that of the photographer who grabs moments from the present and tries to play on resonances among the images to bring to light the texture of life of a creator who is also a son, spouse, and father. In this approach, the photographer, as both author and assembler of images, and his subject are merged in an open narrative. *Éclipses et labyrinthes* is somewhat of a detour from this arc in that he puts aside the opacity of images. In this sequence, the self-portrait on the light table reappears pinned on the wall and covered with Campeau's notes and with scribbles by his son Léandre, whose hands and pencil we see as he gets busy making his father's print his own. *Mise en abyme* and reprise in the form of quotation speak here of the limits to revealing the person and the failure of images to relate a reality other than their own materiality. Another self-portrait follows, this one in the darkroom, in which Campeau appears behind the massive structure of the enlarger that occupies and dominates the entire foreground. This same image, the object of a series of successive reprises and transformations, evokes Campeau's work on photographic matter and blocks any necessary or definitive meaning that might be assigned to it, for Campeau puts it through multiple variations in his darkroom – a Plato's cave, a realm of shadows, impressions, and opinions.

The snapshots drawn from Campeau's family album to weave the narrative for *...si je mens, j'irai en enfer!* were gathered not to confront the past with the present and present the photographer as an other in the distance of souvenir images, but to recompose a symbolic genealogy in which the portraits of relatives and a few

L'instantané à l'époque de Robert Frank
(anonyme, Kodacolor, États-Unis, vers 1955 /
anonymous, Kodacolor, United States, around 1955)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints



de l'exposition actuelle. Le composite formé de l'autoportrait à la table lumineuse et d'un instantané extrait de l'album de famille de Campeau auquel sont juxtaposés les mots « L'enfance me court après » fondus dans le noir de la matière photographique inaugure un long cheminement introspectif de singularisation. Deux espaces mémoriels se superposent : celui de l'enfance, fait d'instantanés marquant le passé, et celui du photographe qui arrache des instants au présent et tente de mettre à jour, par le jeu des résonances des images entre elles, la texture de l'existence d'un créateur qui est aussi fils, conjoint et père. Dans cette démarche, le photographe, tour à tour auteur et rassembleur d'images, et son sujet ne font qu'un dans une narration ouverte. *Éclipses* et *labyrinthes* occupe une place à part dans ce parcours en ce qu'il prend à partie l'opacité des images. Dans cette séquence, l'autoportrait à la table lumineuse réapparaît épinglé au mur et couvert de notes de Campeau et de gribouillages de son fils Léandre dont on aperçoit les mains et le crayon occupé à faire sien le tirage de son père. Mise en abyme et reprise sous forme de citation disent ici la limite du dévoilement de la personne et la faillite des images à dire une réalité autre que leur matérialité. Suit un autre autoportrait, celui-là dans la chambre noire, où Campeau apparaît derrière la structure massive de l'agrandisseur qui occupe tout l'avant-plan et le domine. Cette même image, objet d'une série de reprises et de transformations successives, évoque le travail du photographe sur la matière photographique et fait l'impasse sur toute signification qui pourrait lui être assignée de manière nécessaire et définitive : celle-ci varie au fil des redoublements que lui donne le photographe dans sa chambre noire qui devient une véritable caverne de Platon, royaume des ombres, des impressions et des opinions.

Les instantanés puisés à l'album de famille de Campeau tissant la trame de *...si je mens, j'irai en enfer!* ne sont plus convoqués pour confronter le passé au présent et présenter le photographe comme un autre dans la distance des images mémorielles, mais pour recomposer une généalogie symbolique où les portraits des

close friends are juxtaposed through free association with images gleaned in various cemeteries in the Montreal area. The narrative disappears, giving way to a series of visual metaphors each of which forms a whole turned in on itself, representing a decisive figure in Campeau's career.

The figure of the photographer trying to wind up the thread of his life, show emotional connections, and explore family relations that dominated the autobiographical path gave way, in the early 2000s, to self-portrayal. In *L'ombre de soi*, Campeau took many pictures in which his shadow was projected on plants in a garden, marking the nature of his presence. From what is considered a fault in many amateurs' snapshots he makes a symbolic motif, that of the photographer in absentia. The shadow becomes his double thanks to the ability of the photograph to convey the contrasts between the dark zones of the silhouette and the luminous luxuriance of nature into which it cuts; these images constantly oscillate between light and dark, between empty and full, between appearance and disappearance. The series *Humus* and *Paysages métaphysiques* place Campeau, dressed in black, in the frame in landscapes that are also inner territories. He inhabits the landscape and melds with the natural elements to the point of vanishing. What counts is only the photographic instant that records this intimate ceremony in which the author's personality is wiped away, leaving room for the pure, concentrated presence of the photographer's body and his figure as visual motif.

The Collector. Using snapshots taken by amateurs, adapting photographs from Robert Frank's *The Americans*, and appropriating pictures from the family album of American scientist Rudolph Edse to compose the book *Rudolph Edse: An Unintentional Autobiography*,³ Campeau adds a chapter to his own story – that of the collector who, through the practices of other image producers, finds a reflection of his personal and professional concerns. An exercise in admiration as much as a reflection on images and their impact on the



parents et de quelques proches sont juxtaposés sur le mode de l'association libre à des images glanées dans divers cimetières de la région de Montréal. La trame narrative disparaît pour laisser place à une suite de métaphores visuelles dont chacune forme un tout ramassé sur lui-même et représente une figure déterminante dans le parcours de l'artiste.

La figure du photographe tentant de renouer le fil de sa vie, de manifester des liens affectifs et d'interroger les rapports familiaux qui domine ce parcours autobiographique fait place, au début des années 2000, à une démarche d'autoreprésentation. Dans *L'ombre de soi*, Campeau multiplie les prises de vue où son ombre projetée sur les plantes d'un jardin marque la nature de sa présence. De ce qui est considéré comme un défaut dans nombre d'instantanés d'amateurs il fait un motif symbolique, celui du photographe *in absentia*. L'ombre devient son double grâce à la manière propre à la photographie de traduire les valeurs de contrastes entre les zones obscures de sa silhouette et la luxuriance lumineuse de la nature sur laquelle elle se découpe dans des images qui oscillent sans cesse entre clarté et obscurité, entre vide et plein, entre apparition et disparition. Les séries *Humus* et *Paysages métaphysiques* le mettent en scène vêtu de noir dans des paysages qui sont autant de territoires intérieurs. Le photographe habite le paysage et se confond avec les éléments naturels au point de disparaître. Seul compte l'instant photographique qui vient enregistrer cette cérémonie intime où la personnalité de l'auteur s'efface pour laisser place à un condensé de pure présence du corps du photographe et de sa figure comme motif visuel.

Le collectionneur. En s'attachant à refaire à partir d'instantanés glanés à travers la production d'amateurs *Les Américains* de Robert Frank et en s'appropriant l'album de famille de l'homme de science

gaze posed upon them, these borrowings acquire particular resonance and raise a number of questions. Who is their author: the one who took them? Or the one who appropriated, passed them through the filter of another gaze, and revealed dimensions foreign to the intentions behind their production?

Even earlier, in *Les tremblements du cœur*, Campeau was integrating into the weft of his discourse, like so many quotations, pictures by photographers who had inspired him, such as Koudelka, Kertesz, Michaels, Gibson, Riboud, and Frank, through whom he re-created an intellectual family. The reconstruction, in the form of tribute, that Campeau has performed using Frank's iconoclastic work is on this order.⁴ Frank's pictures – with their skewed perspectives, surprising angles, and rough lighting that capture things as they're happening, on the spur of the moment, without preparation or compromise – disrupted the generally accepted canons due to both their glorification of spontaneity and the banality of the subjects, which were deemed insignificant by serious photographers. They were not, however, insignificant to amateur photographers of the time: in the images chosen by Campeau, it seems that Frank borrowed some aspects of his subjects and approaches from the codes of vernacular photography that modulated the gazes and constituted the spirit of the times. As an experienced photographer, however, Frank inscribed these visual codes in a unique process and in a project with clearly formulated intentions. The link here is Campeau – his interpretation of Frank's work and his vision of photography – who deals with mishaps by selecting them for their affinities and their thematic coherence as if they were fragments to be inserted within the continuity of a much vaster ensemble, that of the collection based on a relationship to objects which does not emphasize their functional, utilitarian value – that is, their usefulness – but studies and loves them as the scene, the stage, of their fate. The most

They were not, however, insignificant to amateur photographers of the time: in the images chosen by Campeau, it seems that Frank borrowed some aspects of his subjects and approaches from the codes of vernacular photography that modulated the gazes and constituted the spirit of the times. As an experienced photographer, however, Frank inscribed these visual codes in a unique process and in a project with clearly formulated intentions.

profound enchantment for the collector is the locking of individual items within a magic circle in which they are fixed as the final thrill, the thrill of acquisition, passes over them. Everything remembered and thought, everything conscious, becomes the pedestal, the frame, the base, the lock of his property. The period, the region, the craftsmanship, the former ownership – for a true collector the whole background of an item adds up to a magic encyclopedia whose quintessence is the fate of his object.⁵



Instants désirés
(amateurs anonymes, international, années 1950 /
anonymous amateurs, international, around 1950)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints



américain Rudolph Edse pour composer *Une autobiographie involontaire*³, Campeau ajoute un chapitre à sa propre histoire, celle du collectionneur qui, à travers la pratique d'autres producteurs d'images, trouve un écho à ses préoccupations personnelles et professionnelles. Exercice d'admiration autant que réflexion sur les images et leur portée dans le regard posé sur elles, ces emprunts acquièrent des résonances particulières et soulèvent nombre de questions. Qui en est l'auteur? Celui qui les a prises? Celui qui se les est appropriées pour les passer au filtre d'un autre regard et en révéler des dimensions étrangères aux intentions qui ont motivé leur production?

Déjà dans *Les tremblements du cœur*, Campeau intégrait à la trame de son discours, comme autant de citations, des photographies d'auteurs qui l'ont inspiré, tels Koudelka, Kertesz, Michaels, Gibson, Riboud, Frank, recréant grâce à elles une famille intellectuelle. La reconstitution en forme d'hommage qu'effectue Campeau de l'ouvrage iconoclaste de Frank est de cet ordre⁴. Les instantanés de ce dernier aux perspectives de guingois, aux angles de prise de vue surprenants, aux lumières souvent approximatives qui saisissaient au vol, sans apprêt et à bras le corps l'instant, bouscullaient tous les canons généralement acceptés autant dans leur glorification de la spontanéité que dans la banalité des sujets jugés insignifiants par le photographe sérieux. C'était sans compter sur la pratique des amateurs de l'époque, comme le démontrent les images retenues par Campeau, où il apparaît que les sujets et l'approche de Frank empruntent nombre de traits aux codes de la photographie vernaculaire qui modulaient les regards de l'époque et constituaient l'air du temps, que ce dernier en photographe chevronné inscrit dans une démarche unique et dans un projet aux intentions clairement formulées. Le lien ici est Campeau, sa lecture du travail de Frank et sa vision de la photographie, qui traite ces accidents de parcours retenus pour leurs affinités et leur cohérence thématique comme autant de fragments qu'il insère dans la continuité d'un ensemble beaucoup plus vaste, celui de la collection fondée sur «... un rapport aux choses qui ne place pas au premier plan leur valeur fonctionnelle, soit leur utilité, les services qu'elles peuvent rendre, mais les étudie et les aime comme



The group of photographs by Rudolph Edse, for their part, evince the coherent personal vision and sustained visual quality of a talented photographer, well versed in the characteristics and possibilities of the medium, and the shots bring to a rare degree of perception the characteristics of vernacular photography. In Edse's production we find the same motifs as in Campeau's: family and the ties that bind its members, daily activities, the presence of the living environment, the rituals of posing and of taking the picture, and above all, the omnipresence of the photographer, his work, and his tools. "I have conflated myself with the parental figure of Rudolph Edse – his self-taught practice, his involuntary autobiographical quest, his compulsion with appearing in his artistic attributes, his chivalrous soul, his melancholic gaze, and the people who came to affectionate encounters."⁶

In this process of identification with Edse and of projection of the self into a memory space that belongs to someone else, the image becomes a screen on which Campeau projects his own experience and examines the truth of his practice. We are no longer, here, in

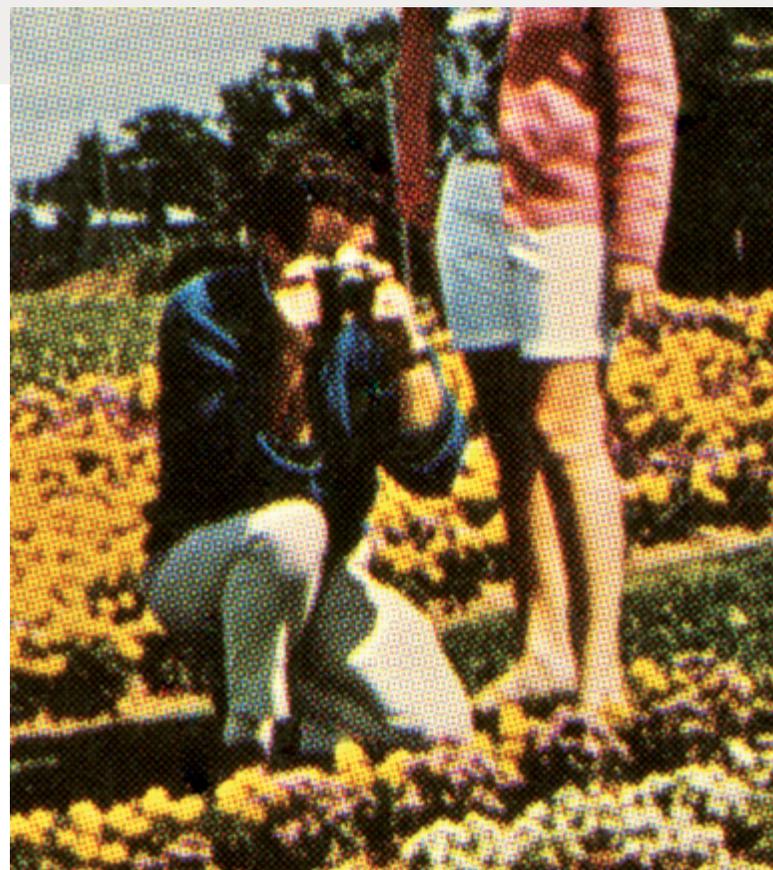
le site et le théâtre de leur destin. Le plus profond enchantement du collectionneur est d'enfermer la singularité dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'elle est parcourue d'un ultime frisson – le frisson d'être une acquisition. Tout ce qui est souvenir, pensée, conscience devient socle, cadre, piédestal, clôture de sa propriété. Époque, contrée, technique de fabrication, propriétaire de chez qui il provient – tout se rassemble pour le vrai collectionneur en une encyclopédie magique dont la totalité forme le destin de son objet⁵. »

Pour sa part, l'ensemble des photographies de Rudolph Edse manifeste une vision personnelle cohérente et une qualité visuelle soutenue qui sont celles d'un photographe de talent, fin connaisseur des caractéristiques du médium et de ses possibilités, dont les instantanés portent à un rare degré de perfection les caractères de la photographie vernaculaire. On retrouve dans sa production les mêmes motifs que chez Campeau : la famille et les liens qui en unissent les membres, les activités quotidiennes, la présence du milieu de vie, le rituel de la pose et de la prise de vue et par-dessus tout, l'omniprésence du photographe, de son travail et de ses outils. « Je me suis confondu avec la figure parentale de Rudolph Edse, sa pratique autodidacte, sa quête autobiographique involontaire, sa manie d'apparaître dans ses attributs artistiques, son âme chevaleresque, son regard mélancolique, et les êtres venus aux rendez-vous des affections⁶. »

Dans ce processus d'identification à Edse et de projection de soi dans un espace mémoriel qui appartient à un autre, l'image devient un écran sur lequel Campeau projette sa propre expérience et examine la vérité de sa pratique. Nous ne sommes plus ici dans le mode autobiographique ou dans le registre symbolique des travaux où le photographe se pose comme autre, mais dans l'élucidation des conditions de production des images à travers la figure des outils du photographe et dans la reconstruction d'une continuité dans le regard distancé d'un *alter ego* dans lequel Campeau retrouve de lui-même et s'installe. C'est cette migration des images d'une conscience à une autre qui fait leur richesse. Car celles-ci n'existent que dans un faisceau de regards qui viennent en creuser la surface et y projeter leurs connaissances, leurs désirs, leurs préoccupations et leurs interrogations.

1 Michel Campeau – *Avant le numérique* a été présentée au Musée McCord du 16 février au 6 mai 2018. L'exposition a été produite sous la direction d'Hélène Samson, conservatrice de la collection Photographie. 2 Michel Campeau, « The Donkey that Became a Zebra », *Campeau, Carrière, Clément: Accumulations*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2015, sans pagination. 3 Michel Campeau, *Une autobiographie involontaire de Rudolph Edse*, Paris, Les Éditions Loco, 2017. 4 Ce projet a également fait l'objet d'une vidéo qui était présentée dans le cadre de l'exposition : *Michel Campeau – Revoir Les Américains de Robert Frank*, 2018, vidéo, 18 min 43 s Réalisation : Romain Guedj, 2018. 5 Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1998, p. 161. 6 Michel Campeau, introduction à la section de l'exposition consacrée aux photographies de Rudolph Edse.

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.



La couleur des cartes postales
(anonyme, détails de cartes postales, international, 1950-1970 /
anonymous, details of postal cards, international, 1950-1970)
2018, impressions à jet d'encre / inkjet prints

the autobiographical mode or in the symbolic register of works in which the photographer places himself as an other, but in the elucidation of conditions for producing images through the figure of the photographer's tools and the reconstruction of a continuity in the distanced gaze of an *alter ego* in which Campeau finds and moves into himself. It is this migration of images of one conscience to another that enriches them. For the image exists only in a beam of gazes that break through the surface and project into it their knowledge, desires, concerns, and questions. *Translated by Käthe Roth*

1 Michel Campeau – *Avant le numérique* was presented at the McCord Museum from February 16 to May 6, 2018. The exhibition was organized by Hélène Samson, curator of the museum's photography collection. 2 Michel Campeau, "The Donkey that Became a Zebra," in *Campeau, Carrière, Clément: Accumulations* (Montreal: Éditions Simon Blais, 2015), n.p (our translation). 3 Michel Campeau, *Rudolph Edse: An Unintentional Autobiography/Une autobiographie involontaire* (Paris and Montreal: Les Éditions Loco and McCord Museum, 2017). 4 This project was also the subject of a video presented during the exhibition: Romain Guedj, director, *Michel Campeau – Revoir Les Américains de Robert Frank*, 2018, 18 m, 43 s. 5 Walter Benjamin, "Unpacking My Library," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 2007), 60. 6 Michel Campeau, introduction to the exhibition section devoted to Rudolph Edse's photographs.

Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.