

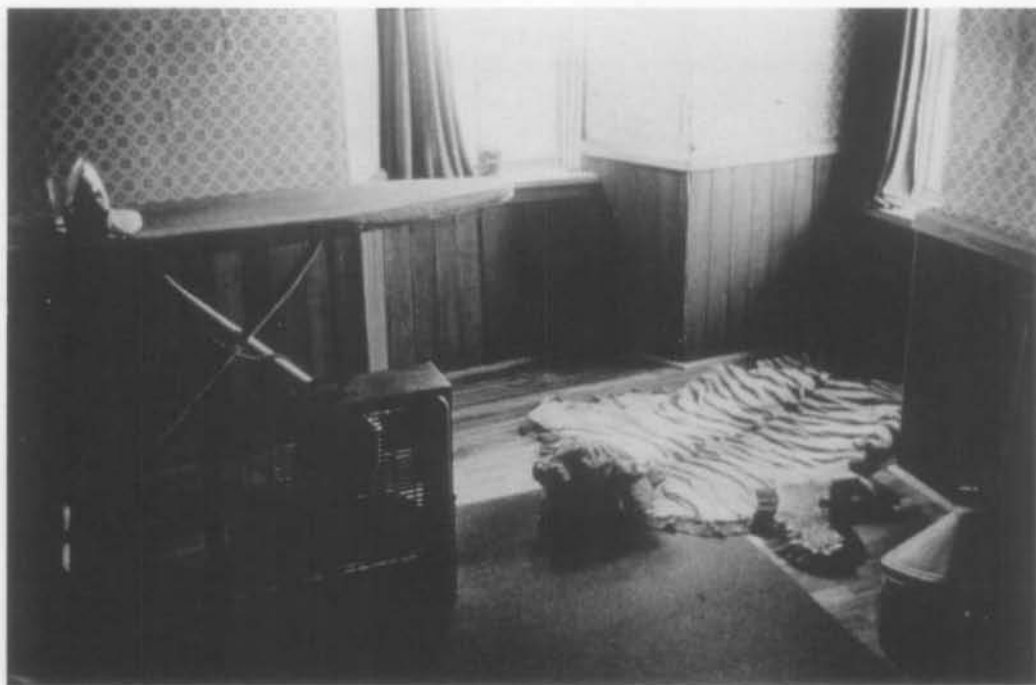


fig. 1 Charles Gagnon, Sans titre, 1973, Sackville, N.B., épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

LE FLÂNEUR ET L'ALLÉGORIE

Fragments sur les photographies de Charles Gagnon

«L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés».

Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926.

Sans titre — *Sackville, N.B., 1973*: Une peau de tigre, un ventilateur et un fer à repasser sur une planche (fig. 1). La rencontre est improbable, comme celle d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection. Étrange aussi. Et elle suscite le même sentiment: une vague inquiétude, que le langage tentera, en vain, de dissiper, avec quelques questions déjà, du genre: «Qu'est-ce que cela signifie?». À première vue, ces objets n'ont rien à voir les uns avec les autres. Mais peu à peu d'étranges correspondances se nouent entre eux, entre la planche à repasser et la peau de tigre aplatie, entre le tigre rugissant et le ventilateur arrêté, entre le ventilateur arrêté et le fer refroidissant, entre le seau à cendres et le verre d'eau, etc. Et pourtant, tous ces objets sont immobilisés, comme pétrifiés dans la lumière brûlante du midi, et le mystère reste entier. La plupart des photographies de Charles Gagnon sont peut-être ainsi des *énigmes* — ou des *griphe*s (comme le disaient les anciens)¹.

Évidemment, il ne s'agit pas de reconduire ici une certaine métaphysique qui considère l'œuvre d'art ou la création artistique comme un mystère ineffable, pour mieux se dérober à la tâche de l'analyse. Ces images sont des énigmes non pas parce qu'elles sont inexplicables, mais bien plutôt parce qu'elles paraissent l'être: elles manifestent une certaine discursivité en même temps qu'elles résistent à la compréhension. D'une manière générale, l'énigme est précisément cela: un discours obscur. Ce discours peut prendre bien des formes, depuis ces jeux d'esprit que sont la devinette, la charade, l'anagramme, le métagramme, le logogriphe, le double-sens, le jeu géométrique, le rébus, jusqu'à ces figures de rhétorique, ou plus précisément ces tropes, que sont la métaphore, l'allusion, la parabole et l'allégorie². Mais ces énigmes-ci ont quelque chose d'allégorique.

Sans titre — *Montréal, 1975*: Cette image présente une rencontre non moins étrange: une vitrine condamnée, sur le mur d'un édifice égyptien ou égyptianisant, qui semble un mausolée impénétrable (fig. 2). La vitrine est bordée de deux colonnes papyriformes, de hiéroglyphes et d'une enseigne moderne qui ne porte que deux mots anglais: «BLUE ROOM». La chambre en question est sans doute celle dont l'accès nous est interdit et la vue même. Elle est probablement bleue, mais n'a d'autre qualité que celle là — que nous sachions. Car, en fin de compte, l'image est



fig.2 Charles Gagnon, Sans titre, 1975, Montréal, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

opaque et les inscriptions indéchiffrables. Seul ce robinet peut-être suggère une communication secrète entre les deux espaces, entre la surface et ce qu'elle cache, entre le signe et son sens. Mais dans la vitrine, un vague reflet nous détourne de la chambre bleue pour nous révéler l'endroit du décor: le photographe, une rue, des arbres, un monument peut-être et au loin un édifice.

Selon Fontanier, l'allégorie est «une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile³». Mais l'allégorie n'est pas une figure comme les autres. Déjà, l'allégorie est un trope «en plusieurs mots», une «proposition», un discours même, alors que la métaphore, par exemple, est un trope «en un seul mot». Mais l'allégorie n'est pas pour autant une métaphore filée ou un *allégorisme* (pour reprendre le terme de Fontanier)⁴. Dans l'allégorisme, quelques termes seulement sont métaphoriques dans un ensemble de termes propres. Par exemple, l'expression «Mettez un *tigre* dans votre moteur» est un allégorisme: le mot *tigre* est métaphorique, le reste non (et personne ne suppose qu'il s'agit de mettre un vrai tigre dans son moteur)⁵. L'allégorisme a ainsi

un sens figuré, mais aucun sens littéral. Mais dans l'allégorie, par contre, *tous* les termes sont métaphoriques — comme dans le proverbe «pierre qui roule n'amasse pas mousse». L'allégorie a ainsi un sens figuré *et* un sens littéral. Mais comment sait-t-on alors que le discours est allégorique et qu'il faut chercher, au-delà du sens littéral, un sens figuré? Parce que, littéralement, le discours reste étrange, quelque chose semble toujours échapper à notre compréhension. C'est que la figure paraît toujours *déplacée* et c'est ainsi qu'elle se signale comme figure. Elle introduit dans le discours une discontinuité qui peut se présenter à divers niveaux — au niveau pragmatique (entre le discours et le contexte d'énonciation) ou au niveau sémantique (entre une phrase et le contexte général du discours, ou encore entre un mot et un autre dans le contexte particulier de la phrase). L'allégorie se signale ainsi généralement par son incongruité externe, dans le contexte d'énonciation ou dans le contexte général du discours. Mais n'en déplaise à Fontanier, elle se signale aussi souvent, comme l'allégorisme, par une certaine incohérence interne, au niveau même de la phrase. Considérez, par exemple, cette image: une femme arrose des fleurs avec l'eau d'une cruche; mais dans l'autre main, elle tient un éperon et une lime, tandis qu'à ses pieds gisent des tablettes, des rouleaux et des livres, un fouet, une urne pleine de pièces de monnaie, ainsi qu'une pierre couverte de hiéroglyphes. Même si l'image est littéralement lisible, elle reste largement incompréhensible. Que fait cette dame avec ces outils disparates en ce jardin désordonné? Comme un tigre dans un moteur. L'image est un véritable bric-à-brac, qui rassemble des choses si hétéroclites qu'aucune hypothèse simple ne peut expliquer leur rencontre ici — sauf évidemment à prendre l'image dans un autre sens, métaphorique celui-là⁶. L'allégorie — qu'il s'agisse d'un discours, d'un récit ou d'une image — est ainsi souvent une figure hétérogène et cette hétérogénéité est le signe même de sa (méta) discoursivité.

Nettoyeur, boîte à lettres, plantes — Montréal, 1976: L'image peut paraître d'une grande banalité, qui présente un coin de rue comme les autres (fig. 3). Mais elle est remarquable précisément pour cela qu'elle n'a rien de remarquable. Elle n'a pas de centre d'intérêt, ou plutôt elle en a plusieurs, mais d'un intérêt moindre (que le titre, d'ailleurs, nous énumère sans les articuler et dans un ordre inattendu, qui n'est pas exactement l'ordre d'importance, ni celui de la lecture): la vitrine d'un nettoyeur («Betty Brite»), une double boîte aux lettres, des plantes et un panneau de signalisation (singulièrement, le titre anglais, *Cleaner, Mailbox, Sign, Plant* — Montréal, 1976, ne mentionne qu'une plante, mais nomme ce panneau de signalisation que le titre français néglige). À ces détails, que le regard examine successivement sur la surface, d'autres s'ajoutent à la longue: les trois constructions de briques qui accueillent les plantes ou balisent les arbustes, les deux bouches d'aération, les affiches dans la vitrine («On ne joue pas avec le feu»), l'intérieur du magasin, les réflexions de deux voitures, etc. — *ad infinitum*. Entre ces choses,



fig.3 Charles Gagnon, Nettoyeur, boîte à lettres, plantes, 1976, Montréal, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

tout un réseau de significations se tisse, le sens prolifère et circule sans cesse — entre le nettoyage à sec, l'air expulsé, les plantes emmurées (mais peut-être aussi réchauffées par cet air) et les autres grimpantes, le transport à gauche (avec l'image du camion immobilisé par l'interdit) et la poste à droite (avec les boîtes siamoises qui attendent la prochaine levée) — sans jamais pourtant réduire l'hétérogénéité fondamentale de l'image.

Les photographies de Charles Gagnon pourraient bien être ainsi allégoriques. Mais des allégories d'un genre particulier: des allégories *trouvées* ou *ready-mades*. Car ces images ne sont probablement pas construites (au sens strict): elles sont photographiques (c'est-à-dire indicielles) et puis elles ne sont ni des montages, ni des mises en scène. Comment le sait-on? On ne le sait pas, on ne le saura jamais certainement, mais on le suppose: ces images ne paraissent pas manipulées — la surface est homogène, l'espace cohérent — et les choses dans l'espace ne semblent pas avoir été disposées là sciemment — la disposition paraît arbitraire, le fruit du hasard. Même lorsque l'image présente des espaces évidemment aménagés, conçus par des urbanistes, des architectes, des paysagistes, transformés par des décorateurs, des étalagistes, investis par des artistes, des usagers, des occu-



fig.4 Charles Gagnon, *Sculpture de Don Judd*, 1975, Galerie nationale, Ottawa, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm.
(Photo: courtoisie Charles Gagnon)

pants, ils sont toujours malgré tout le lieu de rencontres fortuites: ces diverses intentions se croisent, se superposent, se contredisent même, la nature intervient, le temps fait son œuvre, bref des choses imprévues paraissent ou disparaissent, des accidents se produisent, des hasards, des coïncidences qui excèdent toute intention. Et c'est cela précisément que nous montrent ces photographies, par le moment choisi, le point de vue et le cadrage surtout.

Sculpture de Don Judd, Galerie nationale — Ottawa, 1975: Plusieurs photographies de Gagnon présentent des œuvres d'art — de Judd, de Dubuffet, de Rodin, de Holzer —, mais les œuvres sont rarement centrées (fig. 4). Ces images sont le résultat d'opérations de décadage, qui révèlent le pourtour de l'œuvre et le valorisent autant que l'œuvre elle-même. Elles interrogent la différence — imperceptible — entre l'art et le non-art. Ici, l'art semble moins dans l'objet que dans l'œil du regardeur, dont le cadre photographique serait en quelque sorte l'enregistrement. Et ces photographies-là nous invitent même à revoir toutes les autres photographies de Gagnon comme la documentation d'installations trouvées — *ready mades*. Mais le sens de ces installations n'est pas simple. Dans cette

image-ci comme dans bien d'autres, point de foyer: le regard circule librement, selon un chemin chaque fois imprévisible, entre la sculpture, les deux ascenseurs, la fontaine, l'horloge, les carrés de lumière au plafond, l'alarme, le panneau de sortie et la sortie elle-même. Et là encore, le champ est opaque, mais mystérieux et d'autant plus qu'il est plein d'objets hors champ: partout, des portes, des signes, des choses suggèrent des issues, des conduites, des circuits, des communications vers le dehors, le haut, le bas, un ailleurs ou, inversement, la possibilité d'irruptions inattendues; partout, des mécanismes attendent patiemment d'être activés — l'ascenseur, la fontaine, l'alarme —, on ne sait par qui, ni quand, tandis que l'horloge bat le temps inexorablement. Une menace imprécise plane sur le lieu. En ce sens, ces images sont paranoïaques.

Mais comment une rencontre fortuite peut-elle être une allégorie, un signe même? Il suffit sans doute qu'elle soit lue comme un signe. Comme la beauté, la signification est dans l'œil du regardeur. Pourtant, ces allégories *ready-mades* ne sont pas la projection simple de l'intention du photographe. Elles semblent aussi excéder cette intention-là. Et c'est ce qui fait d'ailleurs la qualité exceptionnelle de ses images, comme peut-être des images en général. (L'intentionnalité est certes une notion problématique — l'analyse des motifs est toujours conjecturale et souvent courte, en particulier lorsqu'elle repose sur une conception limitée du sujet —, mais il est difficile d'en faire l'économie, tant en théorie qu'en pratique, surtout quand il est question de signification). Roland Barthes a mieux que personne exprimé cette idée dans la *Chambre claire*⁷. Barthes écrivait là n'avoir jamais aimé les images qui manifestent trop ostensiblement une intention, une intention de signification. En particulier, Barthes n'appréciait guère les photographies en lesquelles il rencontrait trop vite et trop explicitement l'intention du photographe, celles, par exemple, dont le principe est le «choc» ou la «surprise»: le «rare» (la chose rare), le «*numen*» (l'instant décisif), la «prouesse», la «technique» (une intervention au niveau de l'objectif, de la pellicule, dans la chambre noire, etc.), la «trouvaille», l'humoristique, etc.⁸. Plus généralement, Barthes se désintéressait de toute photographie «homogène»⁹, en laquelle l'intention du photographe occupe toute l'image pour la faire signifier globalement — la «*photographie unaire*»: «la Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la «réalité» sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion): aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance»¹⁰. Pour Barthes, la plupart des photographies sont ainsi unaires: la photographie de reportage (qui souvent peut «crier», «choquer», «traumatiser», mais est généralement «reçue d'un seul coup»), pornographique (qui, «toujours naïve, sans intention et sans calcul», «est toute entière constituée par la présentation d'une seule chose», et n'entraîne pas le spectateur «hors de son cadre»¹¹), touristique (où le paysage est seulement «visitable» et non vraiment «habitable»¹²), artistique (qui manifeste l'«insistance du photographe à rivaliser avec l'artiste, en se soumettant à la rhétorique du tableau et à

son mode sublimé d'exposition»¹³), etc. C'est sans doute pour les mêmes raisons que, plus tôt, Barthes ne fut pas ému par l'exposition de photographies *The Family of Man*: partout, dans les images, leur installation, les légendes qui les accompagnent, un dessein se faisait sentir, de moraliser, de sentimentaliser un discours, en l'occurrence humaniste et surtout simplificateur en ce qu'il évacue l'Histoire, la différence et le conflit, pour postuler l'existence, sous la diversité, d'une nature humaine¹⁴. Barthes s'attachait plutôt aux photographies au moins «duelles», ce qui ne veut pas dire contrastées (le *contraste* en photographie est une forme d'unité), mais en lesquelles coexistent «deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartiennent pas au même monde»¹⁵. Les photographies de Charles Gagnon sont ainsi: jamais unaires, toujours au moins duelles et généralement plurielles — hétérogènes. Elles ne sont pas homogénéisées par une intention simple. Bien sûr, elles manifestent au moins l'intention de montrer ces rencontres fortuites et ainsi de les présenter comme des signes, mais non pas de leur attribuer une signification simple et univoque. Elles soulignent au contraire que quelque chose excède aussi l'intention du photographe, la signification et toute compréhension.

Kitt Peak: ouest de Tucson — Arizona, 1989: De cette image, la lecture est peut-être plus simple, car quelque chose ici saute aux yeux (fig. 5). Du premier plan à l'arrière plan, le regard découvre vite une rime visuelle ou plutôt une analogie formelle, structurelle même, entre deux objets: la poubelle et l'observatoire, avec chacun son dôme blanc ouvert vers le ciel. Cette image est sans doute dialectique, qui oppose la lumière des astres aux déchets d'une société de consommation. Mais elle interroge surtout la nature de la coïncidence. Car il est probable que ceux qui ont acheté et installé cette poubelle n'ont pas prévu cette rencontre. Ni d'ailleurs les jardiniers qui ont planté, entre la poubelle et l'observatoire, l'arbre dont la forme rappelle aussi celle d'un dôme.

Le statut ontologique de ces allégories est ainsi bien ambigu: elles ne semblent ni purement objectives — un signe construit, mis en scène par quelqu'un —, ni purement subjectives — un signe projeté par le regardeur —, mais à la fois l'un et l'autre — un signe naturel, perçu comme signe, mais indéchiffré. Ainsi, plus que des allégories trouvées ou *ready-mades*, ces rencontres fortuites seraient des allégories *réelles* ou *naturelles*¹⁶. (Le concept de nature est peut-être aussi problématique que celui d'intention, mais il n'en est pas moins indispensable, surtout dans le contexte d'une réflexion sur la signification, pour nommer, justement, ce qui n'est pas le produit d'une intention.) Mais comment est-ce possible? Comment une nature peut-elle être objectivement allégorique? Ces images soulèvent ainsi la question téléologique — la question générale des fins de la nature. La question peut sembler intempestive, mais elle reste pourtant une question exemplaire de la modernité: paradoxalement, elle n'a jamais été aussi souvent posée, ni mieux formulée, que depuis le XVIII^e siècle et, en particulier, dans le



fig.5 Charles Gagnon, Kitt Peak, 1989, ouest de Tucson, Arizona, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

champ de l'art. D'ailleurs, l'un des ouvrages fondateurs de l'esthétique moderne, la *Critique de la faculté de juger* de Kant, est largement consacrée à la «faculté de juger téléologique». En effet, dans la deuxième partie de ce livre, Kant s'interroge sur la valeur du jugement qui affirme l'existence de fins objectives dans la nature (comme système ou comme histoire). Depuis Aristote au moins, la philosophie distingue en effet entre la cause *efficiente* — la cause qui produit l'effet — et la cause *finale* — la fin en vue de laquelle l'effet est produit. La plupart des artefacts — les phénomènes d'origine humaine — sont non seulement le résultat de causes (de causes efficientes), mais aussi de fins (de causes finales)¹⁷. Mais la transposition de cette distinction du domaine des phénomènes humains à celui des phénomènes naturels (ou historiques) ne va pas de soi: la nature a sans doute des causes, mais a-t-elle des fins, c'est-à-dire non seulement des fins *subjectives* (qui lui sont attribuées après coup), mais aussi et surtout des fins *objectives* (qui président à sa production)? Devant la nature en général (comme devant l'histoire), la raison se trouve prise entre deux hypothèses, que Kant formule dans l'«antinomie de la faculté de juger téléologique». Selon la thèse *déterministe*, «tout dans la nature est possible selon des lois seulement mécaniques»¹⁸; la nature est aveugle et marche sans but. Selon l'antithèse *finaliste*, «quelques productions de choses matérielles ne

sont pas possibles par de simples lois mécaniques»¹⁹: elles semblent le résultat d'une finalité, c'est-à-dire d'une *raison*, d'une *volonté*, d'une *intention*, bref d'une *divine providence*. Et Kant de donner quelques exemples. Déjà, la nature est souvent si admirablement *organisée* qu'elle peut sembler finale (le corps humain, par exemple, est à la fois un être organisé et s'organisant lui-même: chaque partie y dépend de l'autre et réciproquement, et «rien ne semble inutile»²⁰). Mais surtout, la nature peut parfois sembler nous être *destinée*, à nous humains, par son *utilité* pour nous — la nature paraît soucieuse de notre bien-être et l'histoire progresser à notre avantage²¹ —, sa *perfection* — la nature semble soumise à la géométrie, comme la trajectoire des boulets forme une parabole et celle des corps célestes une ellipse —, sa *beauté* — la nature semble faite pour nous plaire — et, pourrions-nous ajouter, par le sens qu'elle peut avoir pour nous — la nature semble nous envoyer des messages²².

Cactus, près de Tucson — Arizona, 1991: Evidemment, les photographies de Charles Gagnon relèvent du genre du paysage (fig. 6). Mais, qu'ils soient urbains ou naturels, ces paysages sont désertés ou désertiques, bref inhumains. Car les corps s'y font rares. Parfois, une personne paraît, mais elle est floue, en mouvement, décentrée, coupée par le cadre ou si lointaine qu'elle n'est pas identifiable. Et généralement, l'être humain est absent. Mais il est souvent présenté indirectement, par des objets, des meubles, des portes, des fenêtres, des vitrines, des escaliers, des lieux de passage, qui attendent un regard, un corps. Et puis, les choses inanimées sont souvent anthropomorphiques: elles ressemblent à des êtres pétrifiés, qui sentent, pensent et dialoguent dans un langage secret — comme dans cette image-ci, où la nature, explicitement, s'anime. Le cactus au centre semble un corps et, mieux, une personne, qui, un bras derrière le dos et l'autre levé, fait signe. Mais quel signe fait-il au juste et à qui? Du pouce, à la prochaine voiture? Un salut, à quelque autre personnage de son entourage, à l'un des deux cactus derrière lui, qui sont comme ses enfants, ou à cet arbuste dont les branches se dressent au ciel? À moins qu'il ne nous indique ce qu'il faut regarder dans l'image — comme le faisait, dans certains tableaux de la Renaissance, la figure de l'admoniteur qui, regardant le spectateur tout en pointant du doigt une partie de l'image, invitait à lire l'essentiel de la scène peinte. Si tel est le cas ici, notre admoniteur est plutôt imprécis: il n'indique rien dans l'image, mais quelque chose au-delà du cadre, en dehors du champ, le ciel peut-être ou quelque divinité attendue, mais encore irreprésentable — comme le saint Jean-Baptiste de Bronzino annonçait la venue du Christ en pointant au-delà de la représentation. Mais l'image se complique quand cet admoniteur naturel rencontre son alter ego artificiel en ce poteau dont l'enseigne a disparu. Par sa verticalité, son bras horizontal surmonté d'un ornement orfèvre, le poteau ressemble au cactus (qui ressemble à une personne) et, comme lui, il fait signe, mais signe de rien, comme un signifiant



fig.6 Charles Gagnon, Cactus, 1991, près de Tucson, Arizona, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

émancipé de son signifié, comme un pur index, sans référent: il renvoie à la fois à cette enseigne absente et au loin hors du cadre. Et puis, comme pour manifester, littéralement, le caractère impénétrable de l'image, un câble porté par une ligne de courts poteaux nous interdit l'accès à la scène en profondeur et nous encourage à passer notre chemin suivant cette route latérale. Ainsi, les paysages déserts de Charles Gagnon sont aussi des *conversation pieces* ou des tableaux d'histoire: elles semblent raconter des histoires, mais on ne sait trop lesquelles, parce que le récit semble avoir été suspendu, trop tôt ou trop tard, ou fragmenté. Et ainsi, l'allégorie prend parfois une forme narrative, pour devenir une parabole. Mais le sens, toujours, nous échappe et l'allégorie reste fragmentée.

Ainsi, au XVIII^e siècle, la question téléologique s'est généralement posée à l'occasion d'une réflexion sur la nature, son organisation, son histoire et, dans le domaine esthétique en particulier, à propos de l'art des jardins ou du genre de la peinture de paysage. Mais bientôt la question des fins va aussi se poser ailleurs, à l'occasion d'une réflexion sur la ville, sur la ville moderne (qui naît sans doute à cette époque) et dans le domaine littéraire en particulier. En effet, la littérature fait très tôt de la ville un thème privilégié et pour longtemps. Dans le cas de

Paris, la ville moderne par excellence, cette histoire est familière, qui va de Restif de La Bretonne et Mercier au surréalisme et à Fargue en passant par Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire, puis le symbolisme. Dans cette tradition, la ville est souvent représentée comme une seconde nature: un immense organisme dont les fins sont insondables ou une forêt de symboles indéchiffrables. Le surréalisme est à cet égard particulièrement révélateur. Déjà, bien des textes publiés dans la mouvance du mouvement prennent la ville non seulement comme décor, mais aussi comme thème et même comme personnage — notamment *Le paysan de Paris* d'Aragon, *Nadja* et *L'amour fou* de Breton, *Les dernières nuits de Paris* de Soupault — où, souvent, l'espace urbain devient le seul moteur du récit et où la description finit par se substituer à la narration. Mais encore, ces textes surréalistes posent explicitement la question téléologique. Le flâneur surréaliste erre sans but dans la ville, dans un état de disponibilité complète, qui le rend sensible à certaines coïncidences singulières. Mais le flâneur n'en reste pas là: il interprète ces rencontres fortuites comme des signes — un «hasard objectif». Breton définit d'abord la notion, comme Engels à qui, d'ailleurs, il emprunte le terme, «hasard objectif»: «la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne»²³. Mais son interprétation cesse vite d'être strictement matérialiste pour devenir véritablement finaliste: ces rencontres fortuites ne sont pas des signes *projetés* par le sujet dans l'objet, mais bien des signes *destinés* au sujet par quelque mystérieuse providence. Ces «rapprochements soudains», ces «pétrifiantes coïncidences» sont des «faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'in-vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre»²⁴. Enfin, plusieurs de ces œuvres surréalistes accordent une place centrale à la photographie — *Nadja* et *L'Amour fou* par exemple, qui sont abondamment illustrés de photographies. Par son indicialité sans doute et sa temporalité, la photographie semble pouvoir, mieux encore que le texte, témoigner de ces rencontres fortuites et surtout révéler leur dimension symbolique. Car elles sont comme des épiphanies.

Vitrine — Kingston, 1972: Les vitrines sont si nombreuses dans l'œuvre photographique de Gagnon que, parfois, toutes les autres images paraissent avoir été prises à travers une vitre, comme si le monde entier avait été un grand magasin, invitant, mais fermé (fig. 7). Dans cette image-ci, la vitrine peut paraître banale, comme toutes les vitrines. Pourtant, elle a bien quelques singularités. Déjà, elle n'est pas simplement aménagée comme une vitrine, mais comme un intérieur. Elle semble ainsi livrer au regard une intimité. Mais bientôt, quelques indices dissipent l'illusion. Déjà, cet intérieur est plutôt mal aménagé, incohérent même, qui semble hésiter entre plusieurs goûts, entre plusieurs lieux, le salon, le bureau, la



fig.7 Charles Gagnon, *Vitrine*, 1972, Kingston, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

cuisine (à moins qu'il n'en propose la synthèse impraticable). Et puis cette suite de frigidaires n'a pas grand sens (à moins que ce divan zébré ne suggère un climat tropical). Mais encore, toutes ces étiquettes pendues aux meubles, ici et là, et surtout ce label collé sur la vitrine, presque à la surface de l'image, rappellent au flâneur que ces choses qui se révèlent à lui derrière cette surface ne sont que des marchandises, qu'il n'est lui-même devant elles qu'un consommateur et que *CHARGE* peut lui permettre de passer de l'autre côté du miroir pour posséder enfin l'objet de ses désirs.

Il peut paraître paradoxal que la question téléologique se pose ainsi dans la modernité et, non seulement dans la nature, mais dans la ville. Car dans la modernité, le monde s'est radicalement laïcisé et la ville peut sembler le lieu laïc par excellence: elle est l'autre de la nature, essentiellement humaine et clairement inhabitée par Dieu. Mais peut-être est-ce précisément pour cela que la question se pose là avec une acuité particulière. La ville moderne naît avec le développement du capitalisme, de l'industrie, de l'économie monétaire. Avec elle, la population s'accroît, la bourgeoisie s'affirme et de nouvelles classes apparaissent, comme la bohème, et certaines grandes figures de la modernité, comme le flâneur. Le flâneur appartient à la bohème. Il est de cette nouvelle classe de jeunes et de moins jeunes

gens, lettrés mais infortunés, jadis attirés par la grande ville, mais aujourd'hui marginalisés dans cette ville même²⁵. Ainsi exclu du circuit de l'échange, le flâneur a du temps libre et, pour tuer le temps, il erre dans la ville. Ni vraiment producteur, ni consommateur, il est plutôt contemplatif. Par un mécanisme de défense, il a tendance à esthétiser cette ville qui l'exclut (comme il esthétise sa marginalité même). Autour de lui, il fétichise la marchandise pour lui donner quelque valeur d'usage alors qu'elle n'aura jamais plus qu'une valeur d'échange; il la «transsubstitue» en un signe divin, pour mieux nier son insignifiance absolue; il imagine la ville comme un temple ou mieux, une nature ordonnée, une forêt de symboles, pour oublier qu'elle n'est qu'un grand magasin, où s'échangent toutes les choses et les êtres; il assigne à l'histoire des fins transcendantes, alors qu'elle n'est soumise qu'à la nécessité aveugle de l'économie de marché, où s'opposent une foule d'intérêts hétérogènes qu'aucune «main invisible» ne pourra jamais harmoniser. Ou alors, il s'identifie à la marchandise, il attribue une âme aux objets inanimés, pour mieux oublier la transformation généralisée des êtres en marchandise. La ville entière devient son espace intérieur, son rêve à lui²⁶.

Toilettes et glacier — Jasper, Alberta, 1981: Cette image relève du genre de la photographie de paysage (fig. 8). Elle rappelle en particulier toutes ces images de montagnes sublimes auxquelles la peinture romantique nous a habitués, puis une certaine photographie. Ici, entre deux montagnes enneigées, un prodigieux glacier poursuit sa descente inexorablement, sur des centaines d'années. Pour trouver quoi? Deux latrines. Face au glacier, elles semblent bien précaires. D'ailleurs, elles ne sont fixées là que par quelques pierres dérisoires. Cette image-ci est ainsi dialectique. Elle oppose la grandeur sublime des mouvements géologiques au dérisoire humain, trop humain, des mouvements intestinaux. Mais cette rencontre fortuite s'enrichit d'un troisième terme, par une résonance purement linguistique que révèle la version anglaise du titre: *Johns, Jasper Glacier — Alberta, 1981*. Et c'est ainsi qu'au bout du monde, devant un glacier, entre deux latrines, Jasper Johns apparaît, comme un mirage. La nature aurait-elle, sur des milliards d'années et sollicitant toutes les forces de l'histoire, rapproché ici ces choses improbables, pour faire un simple jeu de mots et mauvais de surcroît?

Ainsi, il ne s'agit pas de savoir si ces téléologies sont réelles, ces allégories naturelles. Elles ne le sont pas bien sûr, même si elles paraissent l'être. Si certains, plutôt religieux ou au mieux hégéliens, pensent encore que le jugement téléologique est objectif (et que Dieu, l'Esprit, la Nature ou quelque autre volonté agit dans le monde, dans l'histoire et nous parle), la plupart, plutôt kantien, considèrent que le jugement téléologique est subjectif, au mieux un simple principe régulateur, purement heuristique, souvent utile, mais à jamais indémontrable²⁷. En fait, il s'agit bien plutôt de comprendre ce qui se joue dans la reprise obstinée de cette question intempestive des fins de la nature et de son sens. Les



fig.8 Charles Gagnon, *Toilettes et glacier*, 1981, Jasper, Alberta, épreuve à la gélatine argentique, 28 x 35 cm. (Photo: courtoisie Charles Gagnon)

photographies de Charles Gagnon manifestent peut-être moins le désir de trouver dans le monde quelque fin, quelque sens, que la volonté de faire le deuil de ce désir. Si, dans ces images, le monde paraît un moment allégorique, l'allégorie reste finalement incompréhensible et le monde redevient vite ce qu'il a toujours été: désordonné, irrémédiablement. Pour ceux qui espèrent, le monde ainsi est une *ruine*, qui suscite bien de la mélancolie, un *spleen*. Mais pour ceux qui n'attendent rien, le monde est un *bric-à-brac*, qui peut aussi faire sourire — par hasard. Pour ceux-là, le monde n'a pas vraiment été déserté par Dieu: il est seulement habité par plusieurs dieux, souvent en discorde et toujours malicieux.

OLIVIER ASSELIN

Département d'histoire de l'art

Université Concordia

Notes

- 1 L'occasion de cette réflexion sur l'œuvre photographique de Charles Gagnon nous a été donnée par l'exposition rétrospective organisée par le Musée du Québec du 2 mai au 27 septembre 1998 — *Charles Gagnon. Observations* — qui présentait une centaine de photographies, sélectionnées par l'artiste, qui rendent compte d'une trentaine d'années de travail. Le catalogue de l'exposition présente un excellent texte de l'historienne d'art Penny Cousineau, qui, entre autres, situe historiquement l'œuvre photographique de Gagnon par rapport à la photographie documentaire sociale et à la photographie formaliste.
- 2 Marcel BERNASCONI, *Histoire des énigmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p.12.
- 3 Pierre FONTANIER, *Les figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, 1977, p.114. Pour ce qui suit, cf. aussi Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p.136-8; et Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p.137-9.
- 4 FONTANIER, p.115-118.
- 5 REBOUL, p.136.
- 6 Cette image est une allégorie de la grammaire tirée de l'*Iconologia* de Ripa. Cf. Cesare RIPA, *Baroque and Rococo Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia'*, edited by Edward A. Maser, New York, Dover, 1971, planche 191.
- 7 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- 8 *Ibid.*, p.57-9.
- 9 *Ibid.*, p.46.
- 10 *Ibid.*, p.69.
- 11 *Ibid.*, p.70-1, 90-5.
- 12 *Ibid.*, p.66.
- 13 *Ibid.*, p.180.
- 14 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.173-76.
- 15 BARTHES, *La chambre claire*, p.44.
- 16 On se souviendra que Gustave Courbet avait sous-titré ainsi son *Atelier du peintre*: «Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique». Mais l'expression, qui est à la fois un oxymoron, une allitération et presque un palindrome, avait probablement ici le sens inverse: cette «allégorie réelle» renvoie au tableau comme allégorie du réel plutôt qu'au réel comme allégorie.
- 17 Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduction de A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p.192.
- 18 *Ibid.*, p.203.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p.195.
- 21 «L'herbe est nécessaire au bétail (...), celui-ci est nécessaire à l'homme» (*ibid.*, p.197). Et de ce point de vue, même les choses désagréables pourraient bien, en fin de compte, nous être utiles: «On pourrait par exemple dire que la vermine qui importune les hommes dans leurs vêtements, leurs cheveux, leurs lits, est de par une sage disposition de la nature un aiguillon pour la propreté, qui est déjà en elle-même un important moyen pour la conservation de la santé» (*ibid.*, p.198).

22 Notons ici que l'intervention divine dans la nature et dans l'histoire peut être envisagée de deux manières au moins: comme une simple «chiquenaude» initiale (Dieu n'aurait eu à intervenir qu'une seule fois, à l'origine du temps, pour créer le monde avec ses lois et le mettre en mouvement) ou comme une «création continuée» (Dieu aurait à intervenir à tout instant dans le monde, au moins pour le maintenir et entretenir les lois de la nature).

23 André BRETON, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p.28.

24 André BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p.19-20.

25 Cf. par exemple: Robert DARNTON, *Bobème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Seuil, 1983, p.7-41 et Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.84-89.

26 Cf. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989, et *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982. Cf. aussi Heinz WISMANN (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Cerf, 1986; Susan BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project*, Cambridge (MA), The M.I.T. Press, 1989; Rainer ROCHLITZ, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992; Margaret COHEN, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993.

27 La science contemporaine est généralement déterministe, mais rarement téléologique: l'explication requiert toujours l'identification des causes efficientes, mais plus du tout celle des causes finales. La théorie du chaos, par exemple, qui en fin de compte ne croit pas à l'existence du hasard et tente constamment de trouver un ordre sous le désordre apparent de certains phénomènes complexes (comme les phénomènes météorologiques, les turbulences liquides, les variations des populations, les mouvements du cœur et les activités du cerveau, les mouvements boursiers, etc.), n'a jamais recours à la notion de finalité: un mouvement peut-être déterminé, ordonné et stable, mais non périodique et, par conséquent, largement imprévisible, sans qu'il soit nécessaire de supposer quelque fin à l'œuvre dans la nature. Tout au plus a-t-on besoin, dans certains cas, des notions d'auto-régulation, d'action réciproque ou de rétroaction. Cf. James GLEICK, *Chaos*, New York, The Viking Press, 1987.

THE FLÂNEUR AND THE ALLEGORY

Fragments on the Photographs of Charles Gagnon

In the photograph *Sans titre* — *Sackville, N.B.*, 1973, we see a tiger skin, an electric fan and an iron on an ironing board. The grouping is improbable and strange, like the one with a sewing machine and an umbrella on a dissecting table. Both stir up the same vaguely troubling feeling that words will try vainly to dispel with questions such as “What does this mean?” At first glance, these objects have nothing in common. But slowly, strange connections are made between the ironing board and the flattened tiger skin, between the roaring tiger and the motionless fan, between the motionless fan and the cooling iron, between the pail of ashes and the glass of water and so on. And yet, all these objects are still, frozen in the blazing noon light and the mystery remains intact. Most of Charles Gagnon’s photographs could be thought of as *enigmas* — or *logogriphs* — or more properly *allegories*.

According to Fontanier, an allegory is “an expression with both a literal and a figurative meaning in which one presents one thought in the image of another, thus making it more perceptible and more striking than if it were presented directly without any kind of disguise.” But an allegory is not like as other expressions. An allegory is a trope “in several words,” a “proposition,” even a discourse, whereas a metaphor, for example, is a trope “in just one word.” Yet an allegory is not quite like a drawn-out metaphor or an *allegorism* (to use Fontanier’s term). In an allegorism, only some terms are metaphorical in a group of literal terms; the allegorism has a figurative meaning, but no literal meaning. In an allegory, on the other hand, *all* the terms are metaphorical; an allegory has a figurative *and* a literal meaning. But how does one know that the discourse is allegorical and that it is necessary to look beyond the literal to find the figurative meaning? Because, literally, the discourse has a strangeness; something always seems to elude our understanding. The represented figure always seems *out of place* and so draws attention to itself as a figure. Generally, an allegory is distinguished by its external incongruity in the context of general discourse. Whether Fontanier likes it or not, it is just as often distinguished like allegorism, by a certain internal incoherence at the level of the sentence. Even if the image reads literally, it remains incomprehensible, like a hodgepodge so mixed up that no simple hypothesis could explain the grouping — except, of course, if one understands the image in another way, metaphorically this time. Allegory — whether a discourse, a story or image — is often a heterogeneous figure and this heterogeneity is a precise indication of its (meta) discursivity.

In this manner, Charles Gagnon's photographs could very well be allegorical. But allegories of a special kind: *found* or *ready-made* allegories. These images are probably not constructed (in the strict sense); they are photographs (that is to say, indexes) and they are neither arranged nor staged. How do we know? We do not know and can never be certain, but we assume it: these images do not appear manipulated — the surface is homogenous, the space is coherent — and the objects in space do not seem to have been placed there on purpose — the arrangement appears arbitrary, the result of chance. Even when the image presents obviously modified spaces conceived by town planners, architects and landscape artists, transformed by decorators and display designers, taken over by artists, users and occupants, despite everything, these spaces are sites of chance encounters; the various intentions intersect, are superimposed and even contradicted, nature intervenes, time does its work, small unexpected things appear or disappear, and accidents, chance and coincidences occur that exceed all intention. This is precisely what these photographs show us through the chosen moment, the point of view and especially the framing.

But how can a chance encounter be an allegory, even a sign? Without doubt, it can be read as a sign. Like beauty, the significance is in the eye of the beholder. However, these ready-made allegories are not the straightforward projection of the photographer's intention. They seem to exceed intention. And perhaps like images in general, this is what makes the quality of Charles Gagnon's images exceptional. His photographs are never unary, they always have at least a double meaning and generally can be read on many levels — heterogeneous. They are not homogenized by a single intention. Certainly, they indicate, at least, the intention of showing these chance encounters, presenting them as signs but not giving them a single meaning. On the contrary, they emphasize that something as well goes beyond the intention of the photographer, the significance and the total comprehension.

The ontological status of these allegories is very ambiguous: they seem neither purely objective — a constructed sign, staged by someone — nor purely subjective — a sign projected by the spectator — but both at the same time — a natural sign, perceived as a sign, but indeciphered. Thus, these chance encounters would be *real* or *natural* allegories rather than found or ready-made ones. But how is this possible? How can nature be allegorically objective? These images raise a teleological question — the general question about the purpose of nature. The question may seem untimely, but it remains exemplary of modernity; paradoxically, it has neither been sufficiently posed nor has it been better formulated, especially in the field of art since the eighteenth century. Moreover, one of the founding works of modern aesthetics, the *Critique of Judgment* by Kant, is mostly devoted to the "faculty of teleological judging." In the second part of this book, Kant questions the value of a judgment that affirms the existence of an objective

purpose in nature (as a system or as history). Since Aristotle, or earlier, philosophy has distinguished between the *efficient cause* — the cause that produces the effect and the *final cause* — the purpose for which the effect is produced. Most artefacts — phenomena of human origin — are not only the result of causes (efficient causes), but also of purposes (final causes). But the transposition of this distinction from the sphere of human phenomena to that of natural (or historical) phenomena is not evident: nature certainly has causes, but does it have purposes; that is to say, not only *subjective* purposes (that are attributed to it afterwards), but also and in particular *objective* purposes (that direct production)? Before nature in general (as before history), reason is caught between two hypotheses that Kant formulates in the “antinomy of the faculty to judge teleologically.” Following the *determinist* thesis, “all in nature is possible according to purely mechanical laws;” nature is blind and progresses without a goal. According to the *finalist* antithesis, “some productions of material things are not possible by simply mechanical laws;” they seem to be the result of a finality, that is, a *reason*, a *will*, an *intention*, in short, *divine providence*. Kant gives a few examples. Often nature is already so admirably *organized* that it can seem final. The human body, for example, is both an organized being and a being organizing itself, each part depending on the other and vice versa, and “nothing seems unnecessary.” But above all, nature at times seems *destined* for human beings by its *usefulness* to us — nature appears concerned for our well-being so that history will progress to our advantage. Nature’s *perfection* — seems to submit to geometry, like the trajectory of a cannonball forms an arc or heavenly bodies move in an ellipsis; its *beauty* — nature seems made for our pleasure — and, we could add, by the *meaning* that it can have for us — nature seems to send us messages.

Thus, in the 18th century, the teleological question was generally asked when reflecting on nature, its organization and its history, and especially in aesthetics concerning the art of gardens or landscape painting. But soon the question of purpose would also be asked elsewhere, such as when reflecting on the city, the modern city (which probably developed at the time) and particularly in literature. Indeed, literature makes the city a special subject very early on and continues to do so. The case of Paris, the modern city *par excellence*, is well-known: it moves from Restif de La Bretonne and Mercier to Surrealism and to Fargue including Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire and Symbolism. In this tradition, the city is often represented as a second nature, an immense organism whose purposes are unfathomable or a forest of indecipherable symbols. In this respect, surrealism is particularly revealing. Many texts influenced by this movement take the city not only as a setting, but also as a theme and even as a character — in particular *Le paysan de Paris* by Aragon, *Nadja* and *l'Amour fou* by Breton, *Les dernières nuits de Paris* by Soupault where urban space often becomes the only driving force in the story and description is substituted for narrative. These surrealist texts explicitly

ask the teleological question. The surrealist *flâneur* strolls the city in a state of complete openness which makes him sensitive to certain remarkable coincidences. But the wanderer does not remain unmoved; he interprets these chance encounters as signs — “objective chance.” Breton first defined the notion like Engels from whom he borrowed the term: “objective chance” is “the meeting of an external causality and an internal finality.” But his interpretation quickly moves beyond being strictly materialist to become truly finalist: these chance encounters are not signs *projected* by the subject onto the object, but rather signs *destined* for the subject by some mysterious providence. These “sudden close encounters,” these “awesome coincidences” are “acts that, although they may be pure observation, always present all the appearances of a signal, without saying exactly which signal, meaning that, in complete solitude, I find myself with unlikely complicities which remind me of my illusion every time that I think I am alone in control.” Several of these Surrealist works give a central place to photography — *Nadja* and *l'Amour fou*, for example, are abundantly illustrated with photographs. In its indexicality and temporality, photography seems to present these chance encounters better than text and, above all, reveals their symbolic dimension. Photographs are like epiphanies.

It may appear paradoxical that the teleological question is posed this way in the context of modernity and not only in nature but in the city. The modern world is completely secularized and the city seems to be the secular place *par excellence*: it is the opposite of nature: essentially humane and clearly inhabited by God. But perhaps this is why the question is asked here with particular intensity. The modern city was created through the development of capitalism, industry and monetary economy. Populations grew, the bourgeoisie asserted itself and new classes appeared, like Bohemia, and with them some of the great figures of modernity, like the *flâneur*. The *flâneur* belongs to Bohemia. He is from this new class of young and not so young people, well-read but poor, once attracted by the big city, but today marginalized by the city. Excluded from the network of exchange, the *flâneur* has free time and to kill time, he strolls the city. Neither producer nor consumer, he is contemplative. As a defence mechanism, he tends to aesthetize the city that excludes him (just as he aesthetizes his own marginality). He fetishizes the commodities he finds around him and gives it some usage value, whereas it has never had more than exchange value, and he transsubstitutes it into a divine sign, better to deny its total insignificance. He imagines the city as a temple or, better, as organized nature, a forest of symbols in order to forget that it is only a department store where all things and beings are exchanged. He assigns transcendent purposes to history although it is subject only to the blind necessity of a market economy, where a mass of conflicting interests confront each other in a way that no “invisible hand” could ever make harmonious. Or, he may identify with the commodity, giving a soul to inanimate objects in order to forget the gen-

eral transformation of human beings into commodities. The city becomes his mental space, his own dream.

It is not a matter of knowing if these teleologies are real, these allegories natural. They certainly are not, even if they appear to be. If some thinkers, most of them religious or Hegelians, still believe that teleological judgments are objective (and that God, Spirit, Nature or some other will has an effect on the world, on history and speaks to us), most people, that is, Kantians, consider that teleological judgments are subjective. At best, they are a simple regulating principle, purely heuristic, often useful, but forever unprovable. In fact, it is more important to understand what is at stake in the persistent asking of this untimely question about the purpose and meaning of nature. Perhaps Charles Gagnon's photographs show less the desire to find some purpose or meaning in the world than the wish to overcome this desire. If, in his images, the world appears to be allegorical for a moment, the allegory remains ultimately incomprehensible and the world quickly returns to what it always was: incurably disorderly. For those who hold hope, the world is a *ruin*, which creates great melancholy, *spleen*. But for people who do not expect anything, the world is a great *bric-à-brac* which can also make you smile — by chance. For these people, the world has not really been deserted by God; it is inhabited by several gods, often in conflict, always mischievous.

Translation: Janet Logan