

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INDÉCISION COMME MOTEUR DE CRÉATION :  
DÉVELOPPEMENT D'UNE APPROCHE ÉCLECTIQUE DE L'IMAGE  
ET DE SON POTENTIEL POLYSÉMIQUE À TRAVERS  
LA PHOTOGRAPHIE ET LES ARTS IMPRIMÉS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
CAROLYNE SCENNA

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier sincèrement mon directeur Gwenaël Bélanger d'avoir accepté de m'accompagner à travers le processus vaporeux de mes projets et d'avoir fait preuve du pragmatisme dont j'ai eu besoin pour développer cette pratique.

Je remercie tout spécialement ma chère amie Isabelle Guimond pour son support inestimable, la pertinence de ses conseils et son sens critique aiguisé et bienveillant.

Je remercie également tous ceux qui m'ont aidé à rendre possible l'exposition *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* : Charles-Antoine Blais Métivier, Sophie Desmarais, Leyla Majeri, Joël Vaudreuil, les techniciens et appariteurs de l'École des arts visuels et médiatiques et toute l'équipe de la Galerie de l'UQÀM.

Merci aussi à mes proches et à ma famille pour leur encouragement constant ainsi que leur immense générosité.

Les Sabines, merci pour ta thérapie sans limites.

Joël, merci d'être là, de me donner foi en ces choses qui font battre le cœur, et aussi le goût du rock.

## TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
RUINES PERSONNELLES.....	4
1.1 Sans bus précis .....	7
1.2 Colliger.....	13
CHAPITRE II	
POSTPRODUCTION.....	18
2.1 Échantillonnage .....	20
2.2 Mixage.....	22
2.3 Captures d'écran.....	31
CHAPITRE III	
L'IMAGE D'UN VOLCAN.....	37
3.1 Indécision .....	39
3.2 Éclectisme, bricolage et <i>lo-fi</i> .....	42
3.3 L'image pauvre .....	47
CHAPITRE IV	
LA DOUBLE-EXPOSITION.....	50
4.1 Projection.....	52
4.2 Installation.....	55
CONCLUSION.....	57

ANNEXE A	
GALERIE DE L'UQÀM, AUTOMNE 2017 .....	59
BIBLIOGRAPHIE.....	65

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Illu\$ions</i> (détail) (2017), cyanotype sur drap de lit fendu .....	4
1.2 Extrait de planche contact (2016).....	8
1.3.1 Bill Jacobson (2006) <i>A Series of Human Decisions</i> #2150.....	9
1.3.2 Bill Jacobson (2008) <i>A Series of Human Decisions</i> #2550.....	9
1.4.1 <i>canon03_p04</i> (2014).....	9
1.4.2 <i>minolta08_p23</i> (2016) .....	9
1.5 Capture d'écran du site Pinterest.....	12
1.6 Planche de configuration de l' <i>Atlas mnémopsyne</i> (1921-1929).....	12
1.7 <i>Sans titre</i> (2016), planches contact superposées .....	13
1.8 Aperçu des vignettes.....	14
1.9 Luis Jacob (2010) <i>Album X</i> (détail).....	16
1.10 Luis Jacob (2010) <i>Album X</i> (détail).....	17
2.1 <i>Planning</i> (2015), photomontage.....	18
2.2 <i>Études et hot belly</i> (2015), photomontage.....	23

2.3	<i>Les cougars</i> (2015), photomontage .....	24
2.4	<i>Bad guys</i> (2014), photomontage.....	27
2.5	Mur devant chez moi (2013) .....	28
2.6	Ari Marcopoulos & Katsu (2013) <i>6–23 '13 – N6 Street – Brooklyn</i> .....	29
2.7	<i>Bourgeoisie</i> (2015), photomontage .....	29
2.8	<i>Babelogue</i> (2015), impression au jet d'encre sur morceau de drap .....	30
2.9	<i>Détourage</i> (2017), extrait de la séquence vidéo .....	31
2.10	Exemple de transitions entre plusieurs calques .....	32
2.11	Capture d'écran de Youtube ( <i>Contacts vol. 2 : Duane Michals</i> ) et du .pdf de Conde & Beveridge (1975) <i>It's still privileged art</i> .....	32
2.12	Lucas Blalock (2013-15) <i>Foundations</i> .....	34
2.13	Lucas Blalock (2014) <i>Frrittblblkkd</i> .....	34
2.14	Camille Henrot (2013) <i>Grosse fatigue</i> , 13 mins .....	34
2.15	Extrait d'une séquence vidéo en capture d'écran .....	36
3.1	<i>Illu\$ions</i> (2017), détail de l'installation.....	37
3.2	Catalogue <i>Virtuose</i> (capture d'écran, juin 2017) .....	39
3.3	<i>minolta11_p15</i> (2017) .....	45
3.4	<i>canon17_p06</i> (2016).....	45
3.5	Fischli et Weiss (1987) <i>Le cours des choses</i> .....	46

4.1	<i>canon16_p12</i> (2016).....	50
4.2	<i>Illu\$ions</i> (2017), détail de l'installation .....	52
4.3	Détail du volcan en pâte à modeler .....	54
5.1	Aperçu de l'installation .....	59
5.2	Aperçu de l'installation et de la projection principale .....	59
5.3	Aperçu de l'installation et des plus petites projections .....	60
5.4	Aperçu de l'installation et de la projection principale .....	60
5.5	Aperçu de l'installation derrière les rideaux .....	61
5.6	Aperçu de l'installation derrière les rideaux .....	61
5.7	Aperçu de l'installation derrière les rideaux .....	62
5.8	Aperçu de l'installation derrière les rideaux .....	62
5.9	Aperçu de l'installation derrière les rideaux .....	63
5.10	Aperçu de l'installation derrière les rideaux .....	64

## RÉSUMÉ

Travaillant avec la photographie, l'art imprimé, la vidéo *lo-fi* et l'installation, j'élabore une pratique hybride de l'image que je nomme éclectique. Par le biais de photomontages et de leurs mises en abîme, je superpose formes et concepts en portant une attention particulière aux effets visibles de leurs transformations. Procédés par lesquels j'effectue le *remix* obsessionnel des traces de mon vécu, prétextes à figurer une réflexion critique sur le rapport individuel à la fabrication d'archives photographiques à l'ère des communications en réseau et des images, désormais destinées à *circuler*. Les titres des quatre chapitres de ce mémoire évoquent dans l'ordre les étapes d'explorations heuristiques et herméneutiques, de la production d'archives personnelles analogiques à leur numérisation, ainsi que de diverses formes d'assemblages qui en émergent à une pratique métissée de l'image fixe et en mouvement. La figure du volcan, le papillonnage, l'échantillonnage, les tags et la capture d'écran illustrent quant à eux la trajectoire composite prise par la postproduction, la production et la recherche dans ce travail.

Ce mémoire accompagne l'exposition *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie*, présentée à la Galerie de l'UQAM du 23 octobre au 9 décembre 2017, une mise en espace de l'expérience multiple du statut ouvert de l'image réunissant un corpus d'impressions textiles, de dessins, de projections numériques, de maquettes de volcans et d'une trame sonore en continu.

Mots clés : Indécision, éclectisme, photomontage, projection, installation, capture d'écran, maquette de volcan

## INTRODUCTION

Pour commencer, je souhaite partager deux de mes penchants qui, je crois, allégeront d'emblée l'antinomie qu'annonce le sujet de cette recherche :

J'aime les paradoxes.

J'aime me compliquer la vie.

Ici, mon ambivalence me sera utile à exacerber quelques contradictions inhérentes au développement du processus artistique, en particulier à la contre-productivité à laquelle elle renvoie logiquement.

En étant témoin des transformations actuelles du statut de l'image<sup>1</sup>, de l'évolution accélérée de ses modes de circulation en réseau, d'archivage en ligne et, par conséquent, de sa forme immatérielle *pauvre* et *prolifère*, je me retrouve dans l'ambivalence.

Toutes les fois que je parcours mes albums photo et les manipule en traitement de l'image, je négocie intérieurement avec mon envie d'épurer mon regard surexcité, constamment sollicité et éparpillé. J'entrevois dès lors la dissolution de mes repères quant à la représentation du réel. Sans pour autant vouloir cesser d'accroître la quantité de données palpables ou virtuelles, je m'imagine mieux les effacer. Partiellement seulement, comme à l'application d'une couche d'apprêt. Il me faut donc négocier avec l'idée d'une image épurée — dont l'assertion équivaut à regarder un mur en train d'être repeint — et mon appel au plaisir sensoriel d'incessamment augmenter l'intensité des couleurs, des formes et de la complexité de leur lecture.

---

<sup>1</sup> Sauf avis contraire, le mot « image » sera utilisé tout au long de ce texte en tant que dérivé des procédés photographiques.

Une tension persiste à travers ma conception équivoque du statut de l'image contemporaine, tant dans la recherche et la pratique qu'avec le plaisir pour soi. Pour ce texte d'accompagnement, je compte tirer des doubles sens qui émergent de mon approche de l'image photographique un courant canalisateur des influences les plus diverses. Pour cela, j'ai fait de mon indécision la formule de *ce qui agit*. C'est-à-dire le moteur de mon entêtement à ce que la production artistique ne soit pas réduite à la linéarité d'une chaîne opératoire de *projets* ; qu'elle demeure complexe, multiple et surtout, irrésolue.

Le cursus de la maîtrise marque une période distincte durant laquelle je me suis exercée à produire un bon nombre de photographies uniquement avec des appareils photo 35mm bas de gamme. Chaque moment dont j'ai voulu garder un souvenir, tels un être cher ou un paysage envoûtant, est de cette façon passé par ce processus de prise de vue. Le déclenchement de l'obturateur est certes aussi direct et rapide qu'avec n'importe quel appareil numérique. Ce sont donc les étapes suivantes qui m'intéressent, incomparablement plus lentes et encombrantes. En dehors de cette visée, la valeur individuelle de mes photos se résumerait à une documentation quelconque issue d'une technologie millésimée. Dans ces conditions, je désire mettre à l'épreuve ce que ma vision n'aurait pu saisir *autrement* et organiser une base tangible d'archives dont la vocation serait diversifiée et foisonnante. Dès lors, je numérise tout et je conserve tout. Bref, je me laisse accaparer et, à partir de l'inconfort dans lequel me plonge ce processus, j'effectue des assemblages à mi-chemin entre le collage et la surimpression. Ces derniers favorisent l'alliage d'éléments à première vue incompatibles et orientent le fil conducteur de l'exposition. Ce pour quoi, au final, je prends le parti d'une approche exploratoire des modes de présentation en parcourant les disciplines des arts imprimés, de la projection vidéo, de la sculpture, du son et de l'installation.

Les titres des quatre chapitres constituant ce mémoire évoquent dans l'ordre chronologique les étapes d'exploration à la fois heuristique et herméneutique ayant mené à l'exposition. Le premier, *Ruines personnelles*, traite de la manière dont j'ai cherché à transformer mon ambivalence avec la création de photos ainsi que de la nature de leur collecte. *Postproduction* décrit en second lieu les modes de recomposition des images inhérents à mes projets, soit l'échantillonnage, le mixage et la capture d'écran. Le chapitre suivant, *L'image d'un volcan*, propose quant à lui la connexion métaphorique de ma pratique et de l'indécision, agissant à la fois comme moteur créatif et cadre théorique. Finalement, la *Double-exposition* fait état des développements relatifs à la production de l'exposition qui accompagne ce mémoire, *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie*, à la Galerie de l'UQAM.

## CHAPITRE I

### RUINES PERSONNELLES



**Figure 1.1** *Illu\$ions* (détail) (2017), cyanotype sur drap de lit fendu en guise de rideau pour la fenêtre de la salle d'exposition

La photographie analogique est la technique à partir de laquelle je tente de capter certaines mutations du monde que j'habite et qui m'habite. À l'instant où un sujet ou un phénomène discret attire mon attention, je le saisis à l'aide d'un objectif bas de gamme. La matérialisation des images sur pellicule n'est jamais tout à fait en contrôle

dû au manque de précision, de lumière ou de netteté propre à ce genre d'appareil. J'affectionne particulièrement cette posture de photographe amateur. Les instantanés, ces images brutes, m'amènent à voir autrement les environnements et les situations qu'elles évoquent. Une fois les photos numérisées, j'effectue des retouches en portant une attention particulière aux effets visibles de chaque transformation. En les intégrant par la suite à différentes potentialités plastiques à travers d'autres procédés comme le montage en diaporamas vidéo, je tente de donner forme à une approche de recomposition de l'image que je nomme *éclectique*.

Les actions de saisir, modifier, diffuser et conserver des photos sont devenues courantes et complètement accessibles à tous. La praticité et l'affinité que j'ai développées pour le médium analogique s'expliquent dans la réduction de la quantité d'informations que je peux saisir en contraignant et limitant l'emmagasinage des données. Lorsque je photographie un sujet, je n'effectue qu'une seule saisie et devrai me *débrouiller* avec ce qui se retrouvera sur la pellicule. Cette indétermination n'est pas fortuite. Elle me permet une réflexion sur l'état perplexe de ces images qui constitue ce que je nomme mes *ruines personnelles*, c'est-à-dire des miettes et les débris de mon expérience colligés sporadiquement.

Sans la volonté de « raconter mon histoire », mes images révèlent à leur manière le contexte culturel et économique dont elles sont issues. L'étude de ces ruines m'amène plutôt à réfléchir sur la façon dont je vis avec ces empreintes du vécu. En quoi m'est-il nécessaire de conserver des images-souvenirs ? Immatérielles et toujours plus nombreuses, où vont-elles finir ? C'est une manière pour moi de réagir à la profusion des images personnelles incessamment plus présentes « en ligne ». Or, je reste *cool*<sup>2</sup>. La pratique dont je tente de tracer les contours n'est pas une réflexion sur le *destin*

---

<sup>2</sup> Expression populaire pour désigner un état décontracté, donner son approbation ou encore signifier son appréciation d'une situation, de quelqu'un ou de quelque chose : *Ton t-shirt est cool !*

*des images*. C'est une quête de moyens, et même de prétextes pour transformer mon ambivalence critique en un ensemble de contraintes stimulant des trouvailles.

Rester « *cool* », n'est-ce pas du détachement? Face au devenir des images, cela relève de ma réticence à me pencher plus avant sur des questions politiques et économiques qui dépassent largement mon champ d'action. À ce sujet, le documentaire *Hypernormalization*<sup>3</sup> (2016) d'Adam Curtis démontre de manière impitoyable comment les nouvelles dimensions d'un pouvoir global sur le monde subsistent par différents systèmes de contrôle focalisant sur le statu quo. Une scène m'intéresse particulièrement : transition sur les mots écrits blancs sur noir « *BUT YOU ARE COOL* » et la voix hors champ de Curtis, qui explique comment « se retirer » ou « s'exprimer » revient au même dans un système qui *ne peut pas* changer :

*But you are cool, and you know what is cool. The original idea of cool, back in the 1960s, was that you would pull back and see the world for what it really was. The violence and brutal power hidden under the surface. A detached gaze, free of political manipulation. But then, the politics fell away. And now you are just left detached. You know that the politicians today have no idea what is happening. They pretend to be in control (...) But they do nothing to stop the corruption, the growing inequality, the emptying of the cities by the waves of money. But maybe they aren't really politicians any longer. They have become instead pantomime villains whose real job is to make us angry. And when we are angry, we click more. And clicks feed the ever-growing power and wealth of the corporations that run social media. We think we are expressing ourselves. But really we are just components in their system. At the moment, that system absorbs all opposition. Which is why nothing ever changes.*

---

<sup>3</sup> Documentaire produit par la BBC faisant la description détaillée de l'insensibilité générale aux événements conduisant aux guerres et aux catastrophes sociales. Le film est diffusé sur le site de la BBC, et aussi disponible gratuitement sur plusieurs autres plateformes.

Récupéré de <https://thoughtmaybe.com/hypernormalisation/?lang=en>

Sorti en 2016, le film est composé entièrement d'images d'archives à l'issue de 35 années de recherches sur les origines des idéologies dominantes, des croyances et du capitalisme. Selon Curtis, le maintien stable de « l'état des choses » empêche de réellement mettre à l'épreuve le système et de le *changer*. Produire des quantités d'images « sans buts précis », comme il sera question dans ce chapitre, relève d'un détachement et met en suspend la possibilité d'agir autrement. Comment leur accumulation me mène-t-elle à un engagement ?

### 1.1 Sans but précis

Mon rituel photographique débute dehors. Dans la rue, mon œil est sensible à la matérialité des choses : j'apprends leur impermanence. Les représentations que je recueille renvoient souvent à des débâcles économiques : des murs amochés d'un ancien atelier d'artistes attendant d'être reconvertis en loft dispendieux, un drap taché en guise de rideau, un mur de trois étages couvert des lettres « N » et « A » vaporisées avec un extincteur, ou encore des aplats de papier jauni collés derrière les vitrines d'un ancien dépanneur. Bref, des urbanités et espaces sans qualité, transitoires. L'iconographie caractéristique de ces lieux, des murs repeints, des vitrines sales, des tags recouverts par d'autres tags, etc. (fig.1.2) m'amène à interroger le caractère construit, mais prévisible de mon environnement qui ne cesse de se transformer sans pour autant me surprendre.

Comme je n'ai pas de formation professionnelle en photographie, il m'est difficile de concevoir les images autrement qu'en *snapshots*. Par ailleurs, leur condition d'apparition spontanée occasionne des décalages riches en matière. J'évoque ainsi ma perméabilité aux influences de la vie courante. Des espaces anonymes, aseptisés ou saturés de détails : gypse, déchets, bureaux, ateliers d'artistes, façades de bâtisses

érodées, rencontres, culture de masse, rideaux, maquettes de sculptures, esquisses de projets irréalisables, graffitis grossièrement recouverts, etc. Évoquer ma perméabilité ne veut pas dire pour autant faire le récit photographique de mon intimité. Au fil de mes déplacements, je documente sans avoir d'autre but plus précis que de faire de la capture une exploration. Cette dernière se poursuivra en atelier, par le biais de différents procédés brouillons : esquisses, maquettes de sculptures, tests d'impression au jet d'encre, collages. Des manœuvres que je documente à leur tour (fig.1.4).



Figure 1.2 Extraits de planches contact (2016-2017)

Ces actions me rendent très réceptive à mon environnement ordinaire. Le corpus *A Series Of Human Decisions*, du photographe américain Bill Jacobson, illustre des environnements inoccupés momentanément malgré tout imprégnés d'une présence humaine (fig.1.3). Il capte et documente le milieu dans lequel il vit, ce nonobstant sans tenter d'en archiver un aspect en particulier. Sauf peut-être le saisissement des marques équivoques de ses rencontres inattendues au fil de ses errances. (Berry, 2009)



Figure 1.3.1 Bill Jacobson (2006) *A Series of Human Decisions* #2150



Figure 1.3.2 Bill Jacobson (2008) *A Series of Human Decisions* #2550



Figure 1.4.1 *canon03\_p04* (2014)



Figure 1.4.2 *minolta08\_p23* (2016)

En contemplant les découvertes furtives de Bill Jacobson, je remarque à mon tour une propension similaire à témoigner davantage de la présence que de la figure humaine. Or, contrairement au photographe, je *m'éparpille*. Je vais dans tous les sens. Que ce soit au moment de saisie ou après le développement photo. J'associe affectueusement

ce geste au *papillonnage*<sup>4</sup>. Synonyme de dispersion de l'attention, papillonner est-il symptomatique d'autre chose que d'inconsistance ? Dans l'exploration heuristique fondée sur l'indécision, papillonner est en soi révélateur de ma volonté de ne pas fixer ma connaissance relative des choses et, par extension, de ne pas figer mon appréhension de leur image. Pour pouvoir les *revisiter*, les négatifs que je remplis successivement doivent être archivés.

Passer d'une image à l'autre, papillonner à travers mes albums en les feuilletant me fait penser au site web de métacatalogage de photos *Pinterest* (fig.1.5). Ce dernier est le site de partage en réseau par excellence permettant de créer des collections d'images glannées sur Internet, personnellement catégorisées selon les préférences de l'utilisateur. Leur aspect configurable semble avoir été pensé d'après le modèle des grilles thématiques de l'historien de l'art allemand Aby Warburg<sup>5</sup>. Chez ce dernier, papillonner signifie ne jamais cesser de reconduire les questions et d'interroger l'image, pour reprendre les mots Georges Didi-Huberman dans son introduction au livre *Aby Warburg et l'image en mouvement* (2012) de Philippe-Alain Michaud :

« (...) les positivistes, les amateurs de *corpus* clos appellent cela, de façon méprisante, « papillonner ». On pourrait dire de Warburg qu'il n'a jamais réussi à — ou voulu — guérir des images. « Parler aux papillons » des heures durant, n'était-ce pas, en définitive, interroger l'image comme telle, l'image vivante, l'image-battement qu'un épingleage de naturaliste n'eût fait que nécroser ? » (Didi-Huberman in Michaud, 2012)

Au centre de son iconologie critique se trouve l'*Atlas mnémosyne*<sup>6</sup>, constitué de panneaux de préfiguration juxtaposant diverses images d'archive à première vue sans liens apparents. La collection des reproductions, manuscrits, livres, timbres, cartes

<sup>4</sup> Joli mot pour parler de folâtre éparpillement, papillonner désigne essentiellement « aller d'une personne à une autre, d'un objet à un autre, sans s'arrêter, et sans nécessité » (CNTRL)

<sup>5</sup> Aby Moritz Warburg (1866-1929) Son approche scientifique a marqué la redéfinition de l'iconologie : « (...) [qui] procède à une interprétation de la signification qu'un sujet ou un symbole possède dans une œuvre en tant qu'expression d'une philosophie et d'une conception du monde. » (Encyclopedia Universalis)

<sup>6</sup> Corpus d'images créé entre 1921-1929.

postales, etc. servait au montage des images, pour une « histoire de l'art sans texte ». De leur aboutement jaillissait la survivance<sup>7</sup> des figures étudiées. L'ensemble pouvait être réorganisé à perpétuité, interrogé, jugé, repensé. La méthode de structuration attire d'abord mon attention. La disposition anachronique, et sans légendes écrites laisse la place à un processus visuel dynamique. Dans sa vision organique, Warburg mettait en mouvement les images à travers la « réciprocité vivante entre l'acte de savoir et l'objet du savoir » (Didi-Huberman *in* Michaud, 2012)

« Et comment ne pas reconnaître, dans cette fascination pour les papillons, la connivence de l'insecte métamorphique avec la notion même d'image ? » (*ibid*) Emblème d'apparition et de survivance chez Didi-Huberman, le papillon, et plus précisément le phalène<sup>8</sup>, incarne autant le désir que la mort. Papillon de nuit naturellement attiré par les reflets de lumière, il est capable de s'approcher de la flamme d'une bougie au point d'être réduit en un amas de cendres. Prévenue sans conteste de la dégradation physique et de l'impermanence des images en tant qu'objets de savoir, je me permets d'associer symboliquement la vision organique warburgienne au papillonnage de mes *ruines personnelles*.

---

<sup>7</sup> La survivance (*Nachleben*) est la conception *warburgienne* du temps non-linéaire, « rebondissant ».

<sup>8</sup> En référence à *Phalènes. Essai sur l'apparition 2* de Georges Didi-Huberman



Figure 1.5 Capture d'écran du site Pinterest [https://www.pinterest.com/carolinaarruda\\_/aby-warburg/?lp=true](https://www.pinterest.com/carolinaarruda_/aby-warburg/?lp=true)



Figure 1.6 Planche de configuration tirée de l'*Atlas Mnemosyne* (1921-1929) de Warburg

## 1.2 Colliger



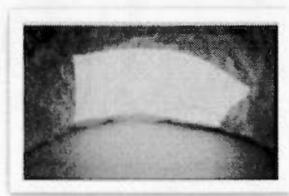
Figure 1.7 *Sans titre* (2016), planches contact superposées imprimées sur papier *kraft* (150 x 200cm)

Le paradigme de collecte des images aux rapprochements inusités au sein des planches reconfigurables de l'*Atlas Mnemosyne* constitue une forme d'étude de la culture et de la représentation<sup>9</sup>. Face à mon propre vertige de la fluctuation d'archives, je me tourne vers l'approche holistique de Warburg et son amour intransigeant pour les images.

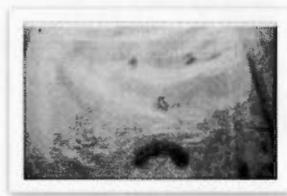
<sup>9</sup> Encyclopædia Universalis

Pour faire des photos une matière malléable, il me faut les prospecter et, pour cela, les numériser. Les négatifs sont répartis dans des cartables. Le nom des planches change selon la caméra et suit l'ordre de développement (ex. Minolta12\_p6). Aucun mot clef ne me permet de m'y retrouver. Si je veux récupérer une image, je ne peux que me fier à la contingence de ma mémoire, incontestablement variable.

Les images numérisées sont assemblées en planches contact, essentielles au photographe en chambre noire pour repérer les meilleures images. À l'écran, rien n'est exclu. Toutes les prises de vue sont là, bonnes ou mauvaises, sans hiérarchie dans la qualité ou le contenu des photos. Tout doit figurer quelque part, car je sais d'avance que leur intérêt ne réside pas en leur valeur individuelle. Avec la constitution de la planche, je peux *éprouver* les images à l'écran, de même que naviguer à travers en zoomant ou en faisant bouger les vignettes (fig.1.8). Cette collecte en mouvement me renvoie à l'acte de *colliger* qui, dans le cadre d'une recherche, consiste à «relier plusieurs observations en une notion synthétique, permettant d'induire un phénomène encore non détecté » (Larousse).



canon18\_p17.tif



canon18\_p18.tif



canon18\_p19.tif

Figure 1.8 Aperçu des vignettes (capture d'écran)

L'unité cohérente des planches contact se lit simplement par la chronologie des poses sur le film. Les vingt-quatre images se suivent : l'unité porte en elle le multiple. En référence à la définition fondamentale de la complexité du philosophe Edgar Morin<sup>10</sup>. Dans le « tissu complexe » des images, il apparaît logiquement utile de leur assigner un mot clef spécifique, ou de les répartir dans des dossiers selon des catégories telles que « paysages forêt », « intérieurs soir » ou encore « murs blancs ». Or, cela écarterait une trop grande part d'ambiguïté. Conséquemment, les processus de localisation des fichiers dans l'ordinateur ne doivent pas rejeter leur caractère indéfini, comme le souligne bien Fred Ritchin (2010) :

Du fait de cette attribution de mots clefs, l'ambiguïté du cliché est souvent transcrite de façon arbitraire. Ses sens multiples niés, le mystère provocateur de l'existence, que la photographie parvient parfois à évoquer et réifier. Des catégories telles que « couchers de soleil » et « bébés » démentent toute trace de complexité que l'image pourrait encore porter.

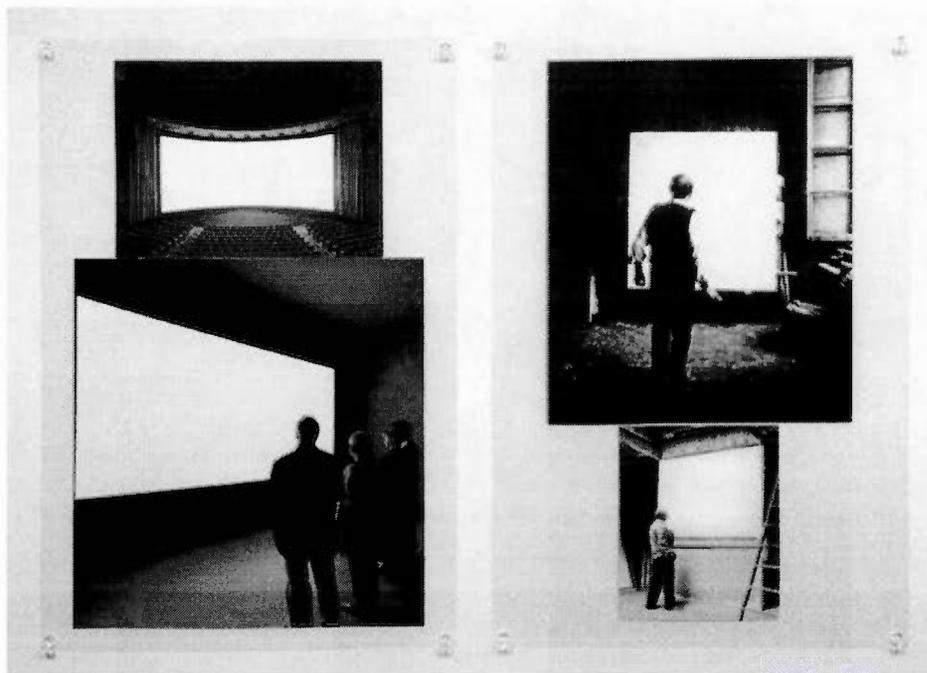
Dans son essai *Au-delà de la photographie*, d'abord paru en 2009, le théoricien américain Fred Richin réfléchit sur les défis de la révolution numérique en photographie en analysant son rapport au réel engendré par les manipulations et les potentialités de l'image dans sa forme numérique. De mon côté, c'est par la transition sur support numérique que j'effectue la reconnaissance par analogie de phénomènes et de figures. D'où cette importance de perpétuer la plurivocité et les ambiguïtés, chères au processus.

En ce sens, l'artiste multidisciplinaire Luis Jacob exerce une influence particulière dans mon rapport à la collection des images depuis que j'ai vu son travail à

---

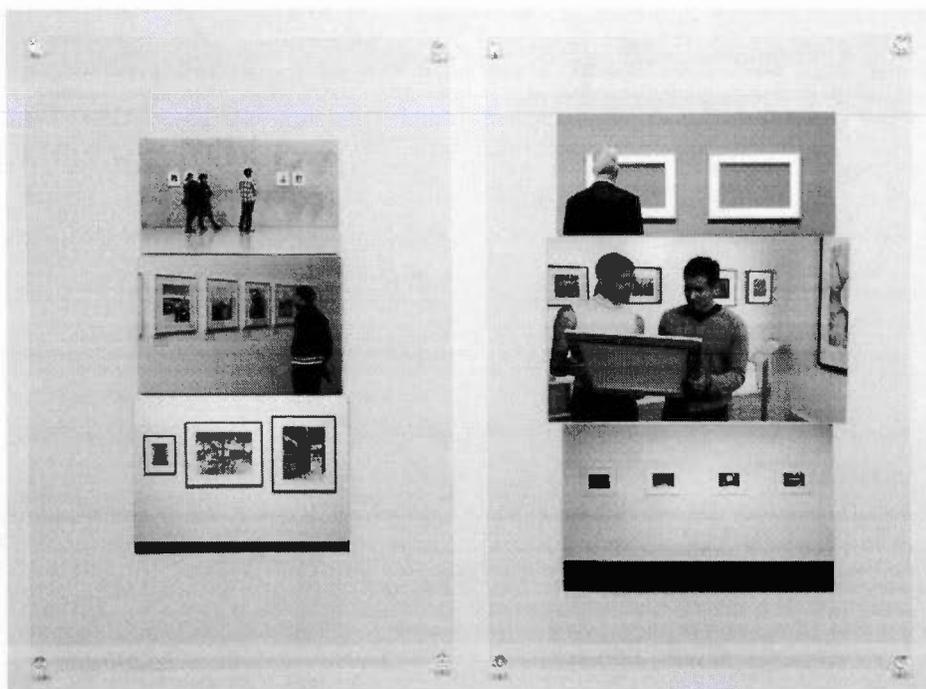
<sup>10</sup> Dans *Introduction à la complexité* (2005) : « Qu'est-ce que la complexité? Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. »

l'exposition *L'Œil, la brèche, l'image*<sup>11</sup>. L'artiste expose depuis le début des années 2000 des albums (fig.1.9 et fig.1.10) constitués de centaines de découpages contigus d'images photographiques provenant la plupart du temps d'archives imprimées telles que des magazines et des journaux, rassemblées en petits groupes et laminés sous des plaques. Leurs référents sont divers : culture populaire, architecture, mobilier, décors de théâtre, histoire de l'art, etc. Même si les montages suggèrent certains thèmes comme « les loisirs » ou « le travail », il n'y a aucun titre précis pour en attester. C'est la réunion de savoirs et d'agirs sans mots à travers la communication intersubjective des images. Une réflexion par correspondances qui peut continuer ainsi à être développée à l'infini par le spectateur.



Figures 1.9 Luis Jacob, *Album X* (détails), 2010.

<sup>11</sup> Exposition présentée au Musée McCord à Montréal dans le cadre du Mois de la Photo 2011.



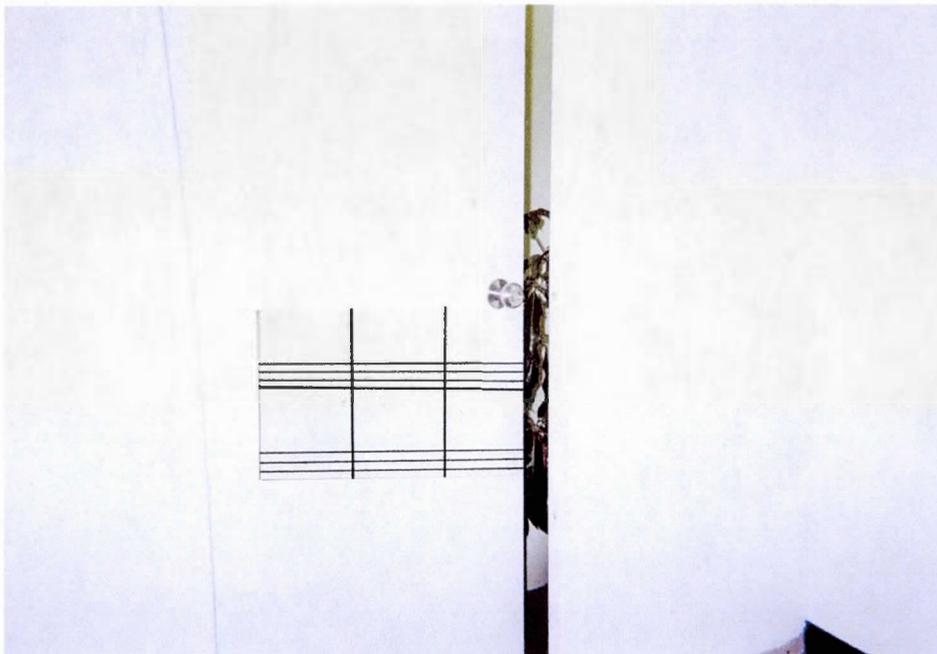
**Figures 1.10** Luis Jacob, *Album X* (détails), 2010. Les images de cette série se réfèrent toutes à la collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

## CHAPITRE II

### POSTPRODUCTION

Une part de plus en plus grande du processus photographique se déroulera après que le déclencheur aura été relâché. La photographie devient le matériau de base, un brouillon visuel, aussi vulnérable à la modification qu'il a toujours pu l'être à la recontextualisation.

Fred Ritchin



**Figure 2.1** *Planning* (2015), superposition (photomontage) d'une œuvre *in situ* de l'artiste Catherine Lescarbeau (2014) à La Mirage à Montréal et d'un dessin collé au mur de l'atelier.

Les actions furtives accomplies rapidement provoquent en règle générale des transformations signifiantes dans mes processus d'assemblage. Une façon de faire comparable à celle du lacis d'une dentelle, inéluctablement irrégulière, que j'aurais appris à tisser à mesure qu'elle prend forme. À l'instar de l'art du crochet : pour que tout tienne, il faut maintenir une tension constante, en phase avec le contrôle, ou bien *hors phase* dans le lâcher-prise. De cette manière, je « trame » mes assemblages d'images en guise de rituel de postproduction.

Dans l'essai *Postproduction : la culture comme scénario*, Nicolas Bourriaud<sup>12</sup> définit l'art de la postproduction selon une analyse des plus récents modes de production à l'aube des réseaux Internet et de la nouvelle inflation « de signes et de significations ». L'auteur retrace les propositions artistiques ayant recours « à des formes déjà produites » (Bourriaud, 2004), qu'il renvoie à la *culture du remix*.

[...] comment produire de la singularité, comment élaborer du sens à partir de cette masse chaotique d'objets, de noms propres et de références qui constituent notre quotidien ? Ainsi les artistes actuels programment les formes, davantage qu'ils n'en composent : plutôt que transfigurer un élément brut (la toile blanche, la glaise, etc.) ils utilisent le *donné*.

Le *donné* est l'objet récupéré, manipulé, rejoué et mis en scène. Ce sont dès lors mes propres instantanés que je tente de me réapproprier – des échantillons bruts. Habituellement, le mot postproduction renvoie aux opérations techniques intervenant après un tournage ou un enregistrement. Transposée en arts visuels, la postproduction selon Bourriaud se révèle en une propension à la récupération et à l'éclatement des références. Son interprétation est néanmoins spécifique aux pratiques de réappropriation découlant de la culture issue de la mondialisation. Dans un contexte

---

<sup>12</sup> Critique d'art contemporain français (1955-), commissaire et auteur dont les analyses portent principalement sur les relations entre l'art et le monde à travers l'étude de pratiques actuelles.

de « flux culturel », où les images surabondent, il interroge l'usage qui est fait des œuvres d'art, ou encore ce qui amène autant d'artistes à refaire, recopier, mixer ou détourner les composants de leur univers visuel. Ces opérations relèvent-elles davantage de l'attitude que du procédé ? Selon l'auteur, « [elles] permet[ent] à l'artiste d'échapper à la posture d'interprétation. Au lieu de se livrer à un commentaire critique, il faut expérimenter. » (Bourriaud, 2004) À l'instar de la culture du *remix*, j'emprunte à la postproduction un vocabulaire inhérent à certaines occurrences issues des courants marginaux nord-américains, éventuellement devenus populaires et répandus par leurs récupérations. Comme Bourriaud, je m'approprie l'échantillonnage et le mixage des DJ et producteurs hip-hop<sup>13</sup>, le son *lo-fi* du mixtape, et même les tags exécutés hâtivement, traces furtives et anonymes, pourtant criardes et souvent giclantes de peinture.

## 2.1 Échantillonnage

Dans une logique d'emprunts et d'influences, le *deejaying*, la culture hip-hop et certaines pratiques actuelles en arts visuels ont en commun la production d'une œuvre à partir de productions existantes. (Bourriaud, 2004) De mon côté, il s'agit plus précisément de la récupération sous forme de mises en abîme de mes photographies, documentant à la fois mon environnement courant, mes travaux en atelier et les œuvres anonymes croisées sur mon chemin. Je conçois ces échantillonnages comme des prélèvements en vue d'effectuer des assemblages. Ce sont les brouillons des *décor*s pour les montages à venir, au sens de ce qui « entoure quelque chose, ou quelqu'un [et le] cadre dans lequel se produit un phénomène (CNTRL). Une première phase au travail en *patchwork*. M'emparer des *donnés* signifie pour moi d'aller à la

---

<sup>13</sup> À ce sujet, l'ouvrage de Ulf Poschardt (2002), *DJ Culture*, dépeint en détails chaque déclinaison possible du DJ. Le mot producteur, *producer*, désigne la personne décidant de l'assemblage instrumental et des arrangements sonores dans la création d'un morceau de hip-hop. Succédant au « *beat-maker* » et précédant le rappeur, il occupe parfois toutes ces fonctions.

rencontre improbable des photos en leur faisant dire plus qu'elles le peuvent individuellement — ce qui *défamiliarise* des référents et favorise les recompositions.

Recomposer marque la rencontre d'éléments divers. Pour cela, je décuple les images dans Photoshop en de nombreux calques transparents en vue de faire des superpositions, espérant provoquer des concordances — à la recherche souvent non avouée d'un « match parfait ». De la même manière qu'un DJ avance et recule obsessionnellement la piste sonore, pour trouver la cohérence idéale entre différents échantillons. Il en va certes de même pour le VJ. En perpétuel mouvement, c'est une tâche continue de la recomposition et de la juxtaposition. Un travail d'aiguilleur des sons ou des images, conduisant à LA rencontre inattendue, ou bien LA bonne relecture, d'une expérience intuitive. Papillonner, mais aussi *repapillonner*, toujours. Je dois *excéder pour accéder*<sup>14</sup>.

En guise d'illustration, je pense à la précision inouïe du producteur J Dilla<sup>15</sup>, reconnu pour ses combinaisons uniques et complexes. Prodige de l'assemblage sonore, il a collaboré avec nombre des figures les plus influentes du hip-hop nord-américain (Mos Def, Madlib, De La Soul, Q-Tip, etc.) Tous le comparent à un compositeur virtuose. À l'évidence, c'est son expérience sans égal de la musique qui fait la différence. Aux dires de ses proches, il n'arrêtait jamais de revisiter la musique, avec acharnement. Éclectique aussi, il n'excluait aucune influence dans ses *samples*, ni aucun procédé d'enregistrement, passant du son impeccable de la pop au *lo-fi* des cassettes *mixtape*.<sup>16</sup> J Dilla cherchait partout (sans l'Internet) et découvrait des liens qui « marchent » dans une persistante mise en mouvement, dont le moteur serait

---

<sup>14</sup> En référence à la description du mouvement à travers le montage des images chez Warburg (Didi-Huberman *in* Michaud, 2012)

<sup>15</sup> James Dewitt Yancey, compositeur, producteur, DJ et rapeur américain né à Détroit en 1974 et décédé à Los Angeles en 2006.

<sup>16</sup> J Dilla se tenait loin des projecteurs et il existe peu de références autres que les témoignages de son milieu. À ce sujet : <http://www.bbc.co.uk/programmes/b016g2c2>

l'avidité de l'expérience. Il enchaînait sans cesse ses *beats* jusqu'à ce qu'ils deviennent des suites de *matches parfaits*. J Dilla recueille sa matière sonore et la réorganise, tout comme un VJ mixant ses séquences vidéo. Réorganiser pour former un tout, encore d'autres compositions.

## 2.2 Mixage

Superposer des calques transparents produit l'effet de plusieurs diapositives coincées entre la lampe et l'objectif d'un projecteur. Il ressort de ce type d'assemblage un *potentiel polysémique*. Où le signe observé dans l'image comporte un sens multiple, et se retrouve contradictoirement à ne plus être qu'un référent. Cela inaugure, par exemple, un mouvement narratif plus grave que ce que les photos prises à part me laisseraient voir, ou encore le risque de représenter une « agglutination de symboles ». En transférant la lecture polysémique sur la rhétorique de l'image, Roland Barthes<sup>17</sup> la délimite ainsi :

[...] toute image est polysémique [qu']elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens ; or cette interrogation apparaît toujours comme une dysfonction [...].

Dans le cas d'un photomontage (fig.2.2), sans être *le propre de l'image*, la lecture polysémique se répercute aux possibles signifiés sous-jacents. De sorte que, lorsque les signifiés sont visibles simultanément, la fonction dénomminative correspond ici à la fois à une sorte de modèle réduit d'un cratère en plâtre, et l'image en dessous, composée de plusieurs esquisses s'avoisnant aussi à la maquette du volcan.

---

<sup>17</sup> Philosophe, critique littéraire et sémiologue français (1915-1980). *La Rhétorique de l'image* est un article influent dans les études sémiotiques, paru dans *Communications* 4, en 1964.



**Figure 2.2** *Études et hot belly* (2015), superposition d'un test de plâtre (2015) à deux autres photos de dessins au mur de l'atelier (2014-15)

Les états multiples de la superposition sous forme de couches numériques (Ritchin, 2010) rendent également visibles les traces du processus pictural ou du collage :

Plutôt que d'être perçue essentiellement comme reproduction, la photographie numérique peut sembler présenter un point de vue plus synthétique et impressionniste, capable de fusionner avec d'autres images ou de donner naissance à des variantes bigarrées susceptibles de s'en éloigner de plus en plus en tant qu'œuvres dérivées [...].

Ritchin avance qu'en contrepartie du médium photographique analogique, le numérique parvient finalement à « mieux respecter le caractère unique » de la réalité

qu'il dépeint. Existe-t-il vraiment une manière de « mieux respecter » le caractère unique du réel dans l'expression artistique, peu importe le moyen, qu'il s'agisse d'un sténopé, d'un portrait peint à la gouache ou d'une application mobile de retouches photographiques ? Cela dit, m'appropriant sans détour cette variante « impressionniste » du mixage numérique des images, j'y reconnais avant tout un rapport sensible à la plasticité, voire même la picturalité. Comme dans la peinture ou le collage, tel que l'énonce Rachida Triki (2008)<sup>18</sup> s'interrogeant sur les liens de l'image avec notamment les différents matériaux artistiques :

L'histoire de la peinture est riche en procédés qui subvertissent la vision ordinaire normalisée pour rendre sensibles des apparitions du monde vécu en éclatant la surface plane et sagement organisée de la représentation classique. Par effet d'intensification, d'hyperfiguration, de minimalisation ou d'abstraction, de collage ou de jeux de matériaux divers, faire l'image en peinture, c'est renvoyer les choses du monde à leur singularité, à leur ambiguïté, à l'étrangeté de leur rencontre première. Elle ne capte pas les figures identifiables comme formes objectives, mais comme phénomènes polysensoriels habités d'épaisseur, de surface tactile, de mouvement et de bruit.

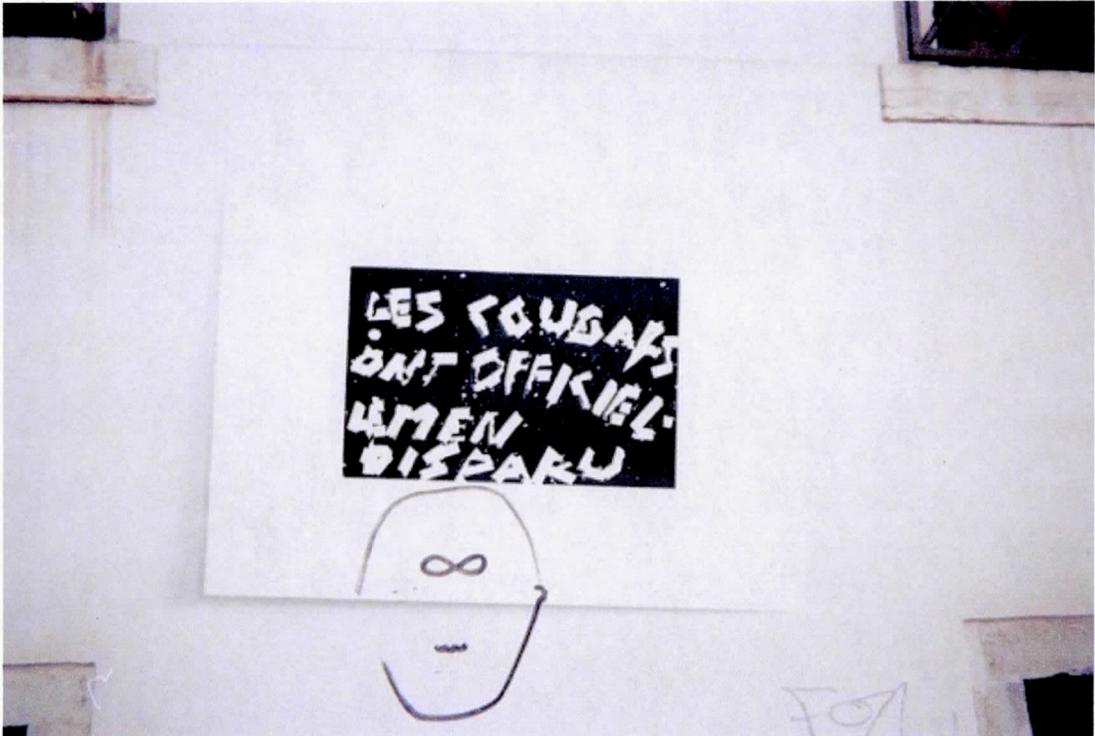
Le métissage des procédés additifs et soustractifs dans Photoshop, offre un accès inouï à la reproduction infinie des images. Par le biais de cet outil technologique simplifié et économique, j'imité les gestes exploratoires du peintre, en travaillant par exemple la composition à partir du repositionnement des images par le collage. Suivant la logique de composition d'un tableau, je commence à pratiquer diverses mutations du fond et de la forme dans la photo, et, à la manière du peintre, je reproduis indéfiniment des conjectures formelles : des chevauchements, des recoupements, des caches transparents, des perspectives éclatées, des connexions métaphoriques, des accidents, des vides, ou encore des illusions d'infini.

En jouant avec les réglages de l'image, je peux aussi surexposer, contraster, changer les teintes, puis recommencer de nouveau. Je suis en mesure de faire et défaire ce qui

---

<sup>18</sup> Rachida Triki (1949) est philosophe spécialiste de l'esthétique. Dans son essai *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée* (2008), elle cherche à comprendre pourquoi l'image a autant d'effet sur l'être humain.

tient ensemble, voire faire « flotter dans l'espace » ce qui ne décollerait normalement jamais du sol. Or, contrairement à la peinture ou au collage, la structure d'interrelation entre les éléments n'est jamais tout à fait fixe. Au début, il n'y a qu'une photo, bien souvent un espace « aéré », en aplat, plus pâle. Comme si je brossais la couche de fond d'un tableau. Bien entendu, c'est un procédé additif qui diffère, car la lumière provient de l'écran. Ainsi la couche de fond devient une « photo-écran », une surface propice à recevoir la projection d'une autre image — un espace à organiser, sans nécessairement l'ordonner.



**Figure 2.3** *Les cougars* (2015), superposition du dessin « *Les Cougars* » (2013) photographié au mur de l'atelier et d'un graffiti inachevé sur un mur de Venise (2015)

À cet effet, le photomontage *Les Cougars* (fig.2.3) illustre deux étapes de ce travail. La lumière pénétrant le blanc des photographies superposées illustre deux lieux réels, le mur de mon atelier et un mur à Venise, tous deux marqués de référents, un dessin en écriture et un graffiti.

En forçant ainsi un autre sens de lecture, je remarque qu'au fil des transformations des images superposées, les signes interfèrent avec leur contenu. À la manière des tags, où la calligraphie et le dessin unissent les mots et l'image (Boudinet, 2002)<sup>19</sup>. Provocations sociales, les graffitis et les tags sont effectués à l'improviste. Ils tranchent souvent par rapport à ce qui est attendu dans le paysage urbain. La figure du *graffeur* a une importance particulière dans le développement d'une approche composite de l'image. Derrière mon penchant à observer l'évolution de graffitis les plus divers au quotidien, il y a la figure du *graffeur* qui marque sa place dans sa communauté en étant marginal. Entre sa singularité et le regard d'autrui, le rapport à l'autre est essentiel. Il soulève par ailleurs un paradoxe stimulant, qui s'explique entre autres dans une logique de différenciation<sup>20</sup>. Le sociologue Jean Baudrillard situe la relation entre différenciation et personnalisation sous le signe du *code* : [...] la conformité n'est pas l'égalisation des statuts, l'homogénéisation consciente du groupe [...], c'est le fait d'avoir en commun le même code, de partager les mêmes signes qui vous font différents tous ensemble, de tel autre groupe. » (Baudrillard, 2009)

---

<sup>19</sup> Gilles Boudinet, *Pratique tags*, une étude sur les pratiques du tag en France en 2002.

<sup>20</sup> En référence à la logique de la différenciation dans *La société de consommation : ses mythes, ses structures* de Jean Baudrillard, citée d'abord par Philippe St-Germain dans sa thèse *Culture des contraires : éclatisme, syncrétisme et bricolages religieux* (2010), présentée plus loin au chapitre 3.1.



Figure 2.4 *Bad Guys* (2014), superposition de la vitrine d'un magasin de bustes de plâtre sur av. du Parc à Montréal (2014) et graffiti sur un escalier dans le village de Guardiagrele en Italie (2013)

L'acte de se singulariser comporte donc un désir de se conformer. Ce pour quoi le phénomène des tags semble si contradictoire. Or, qu'il soit reconnu ou pas, doué ou non, le *graffeur* agit dans une économie de gestes et de temps. À l'image de ce que peut signifier « être dans l'urgence d'agir » comme je le mentionne en début de chapitre. Loin de vouloir appartenir à cette communauté, je suis néanmoins fascinée par l'expression du tag, qui demeurera toujours « [...] anonyme, insignifiante et « vandalisante » auprès du non-tagueur. Elle le narguera toujours de son opacité pour affirmer un espace auquel il n'a pas accès. » (Boudinet, 2002) Lorsque je photographie un tag, je ne suis pas en collaboration avec son auteur (fig.2.8), ni en train de faire de la documentation à proprement dire. Est-ce une appropriation ? L'inscription au mur, changeante, ponctue le temps qui passe, comme les dessins au mur de l'atelier. C'est d'abord à travers cette connexion métaphorique que je pense

aux tags. Mon environnement courant a toujours été parsemé de graffitis de toutes sortes, évoluant au fil des modes et des époques.



Figure 2.5 Mur devant chez moi (2013)

Cet intérêt grandissant pour l'aspect des tags remonte à quelques années, quand une explosion de peinture blanche est apparue sur la façade d'un édifice en face de chez moi (fig.2.6). Je ne savais pas encore à l'époque qu'un extincteur pouvait être détourné de sa fonction et rempli de peinture. Les coulisses et les éclaboussures du jet et du réservoir difficiles à contrôler témoignent d'une exécution hâtive. Elles illustrent proprement leurs superpositions envahissantes au paysage urbain. Je rêve d'arriver à en faire autant. J'imagine la fusion momentanée de dessins abstraits au monde matériel à travers l'accumulation consécutive de diverses couches. Sachant d'avance qu'il est vain de les documenter uniquement pour ce qu'ils sont, j'incorpore ponctuellement des photos de graffitis à mes montages. Les marques anonymes qui apparaissent et disparaissent autour de moi annoncent à grand fracas « le règne de l'aléatoire, interdi[ssent] tout échantillon représentatif que garantit une population déjà connue. » (Boudinet, 2002) À l'inverse de collaborer avec un graffeur, par

exemple pour rendre hommage à un style (fig.2.7), je tente de répondre à un contexte ou un environnement donné, soit en « faisant avec » ce qui se trouve sur place.



**Figure 2.6** 6-23 '13 — *N6 Street — Brooklyn* (livre d'artiste) En 2013, Katsu et le photographe Ari Marcopoulos ont collaboré dans le but de publier un livre documentant la réalisation d'une immense murale sur un immeuble vacant à Brooklyn



**Figure 2.7** *Bourgeoises* (2015), surimpression du mur de l'atelier (2014) et du mur en face de chez moi (2013).

Lorsque j'ai commencé à imprimer des photomontages réalisés en surimpression, j'étais agacée par la fragilité du médium, aussi précaire qu'onéreux. Ne voyant pas

l'intérêt de m'entêter à sublimer des images photographiques souvent « bancales », j'ai dès lors cherché une meilleure stratégie pour contourner la décision assujettissante d'imprimer sur un support riche et capricieux. L'action du graffeur m'intéresse également en ce sens : elle traduit mon appel au déplacement physique des images, dont le but principal n'est leurs conservations. De même, je cherchais un dispositif concordant davantage à mon expérience dynamique et humoristique du montage. Je me suis d'abord tournée vers l'impression au jet d'encre sur du tissu recyclé (fig.2.9). Tous mes draps de lit sont passés dans une rigoureuse mise à l'épreuve de l'imprimante. Quoique le résultat facilite la manipulation, le processus exigeant ne concordait pas dans ce contexte. J'ai donc commencé à simplifier davantage cette étape en « imprimant » littéralement mon écran d'ordinateur. Cette approche, que je croyais seulement paresseuse, allait permettre d'ouvrir le travail du photomontage vers un monde infini de palimpsestes à remixer.



**Figure 2.8** *Babelogue* (2015), impression au jet d'encre sur morceau de drap

### 2.3 Captures d'écran



Figure 2.9 *Détourage* (2017), extrait de la séquence vidéo en capture d'écran

On ne m'a pas appris à me servir de Photoshop. J'ai en quelque sorte « trouvé » une façon de travailler qui ne correspond sûrement pas aux usages prévus par le logiciel. Bref, j'ai développé mes propres méthodes au fil du temps. J'ouvre habituellement Photoshop avec plusieurs fichiers en même temps. Ordonnées, les fenêtres de chaque image attendent en dessous de celle en cours. Puis, je les empile toutes graduellement sous forme de calques transparents pour ainsi les ajourer. Comme dans la projection d'une diapositive : les aplats de blanc deviennent des trous de lumière. Superposés, ces trous laissent entrevoir d'autres espaces, des sortes « d'antichambres ».



Figure 2.10 Exemple de transitions entre plusieurs calques

L'intérêt pour animer ces actions a pris forme quand, en guise d'appui visuel lors de diverses présentations durant le cursus de la maîtrise, je projetais mon bureau d'ordinateur en direct en chorégraphiant simplement le défilement des fenêtres des fichiers à montrer, préalablement classées. N'aimant pas les interfaces limitées des logiciels de présentation et les maladrotes inévitables qu'ils occasionnent, j'ai vite compris que de « mettre en scène » les opérations de mon ordinateur s'adapterait bien à l'aspect performatif du mixage des images. Ce qui en soi révèle un défi plus captivant. D'autant plus que le risque de provoquer des aléas m'apparaissait désormais plus conséquent et même attirant, car ces derniers « font image » à leur tour.

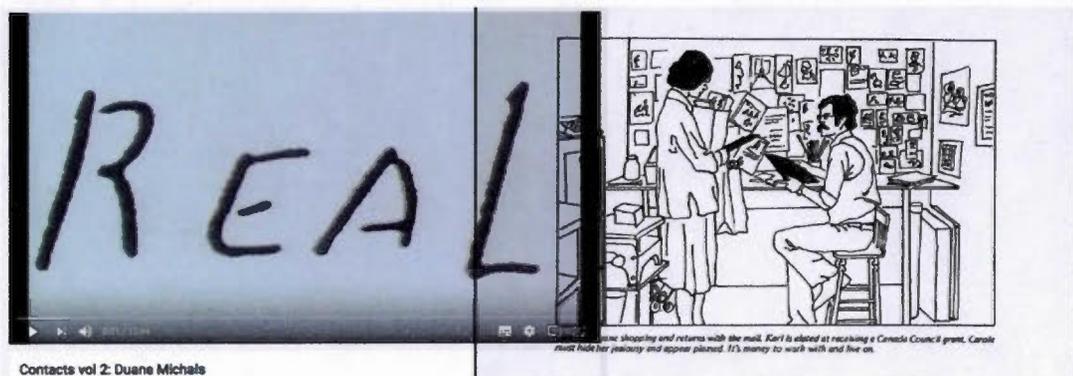


Figure 2.11 Capture d'écran de YouTube (*Contacts vol. 2: Duane Michals*) et de la BD de Conde & Beveridge (1975) *It's still privileged art*

De fil en aiguille, j'ai commencé à faire les *screencasts*<sup>21</sup> des actions répétitives à travers la retouche des photographies, cherchant à révéler des associations fortuites entre les divers éléments sans qu'ils aient à quitter l'interface de Photoshop. Cela a commencé alors que j'écoutais distraitemment l'épisode de la série *Contacts*<sup>22</sup> sur Duane Michals. Je lisais en même temps le .pdf d'une bande dessinée qu'un ami venait de m'envoyer, *It's Still Privileged Art* de Condé & Beveridge (fig.2.12). J'observais les dessins et j'écoutais Duane Michals expliquer l'illusion du réel, changeant parfois de fenêtre pour voir ses planches contact. Les dessins articulaient les préoccupations existentielles d'artistes contemporains, alors que les index de Michals illustraient la confusion dans la représentation. Un mélange éclaté de liens recoupés m'apparaissait furtivement visible.

En « enregistrant » le défilement et la manipulation des images dans l'ordinateur, j'ai progressivement commencé à intégrer plus de transformations et de dessin en direct en jouant avec les paramètres de correction des images et les bogues dus à l'opération de plusieurs fichiers trop lourds simultanément. Dans un entretien avec Taylor Dafoe<sup>23</sup>, le photographe américain Lucas Blalock souligne l'homogénéité des attentes envers un photographe et son travail de raffinement en postproduction, se résumant généralement à « raffiner » les images, c'est-à-dire à les rendre plus nettes et plus vraies que nature. La démarche de Blalock d'orchestrer des retouches sur ses natures mortes qu'il photographie dans son studio, répond à ces dites attentes, et aussi celles des usages communs des outils de « toilette » dans Photoshop. En s'appropriant l'efface, le *tampon de clonage*, le pinceau, etc., il transforme la photographie en activité de dessin.

---

<sup>21</sup> Capture filmée de l'écran

<sup>22</sup> Série documentaire produite par Arte portant sur des photographes contemporains reconnus mondialement.

Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=JDY4d-HqWKk&index=7&list=PLBA5AD9FC1BC7653D>

<sup>23</sup> <http://bombmagazine.org/article/4684425/lucas-blalock>



Figure 2.12 Lucas Blalock, *Foundations* (2013-15)

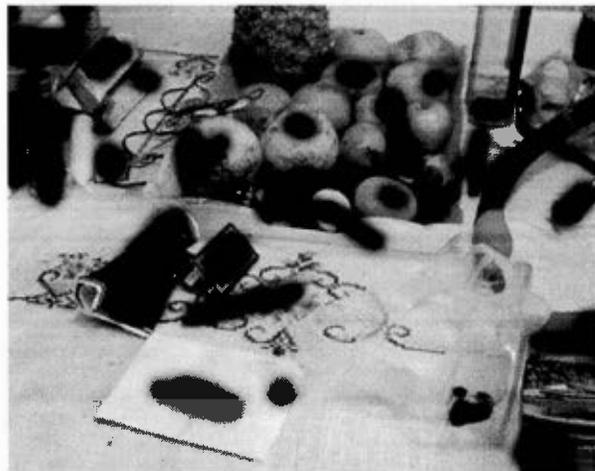


Figure 2.13 Lucas Blalock, *Frrittbblkkd* (2014)

Ses manipulations évidentes et mal dégrossies de l'image ajoutent une autre lecture. Il y a certes une fascination à reconnaître les retouches effectuées sur une photographie, donnant l'impression qu'elle se construit (ou se déconstruit) sous nos yeux. L'artiste crée un lien avec celui ou celle qui regarde et qui saura déterminer la nature du geste ou de l'outil qu'illustrent, par exemple, les empreintes grossières sur ses images. Même si ce n'est pas une prémisse, il se trouve dans le travail de Blalock une parodie de la « recette » de l'image parfaite. Les interventions sous-jacentes aux images fixes attirent mon attention au point où je les crois presque en mouvement.

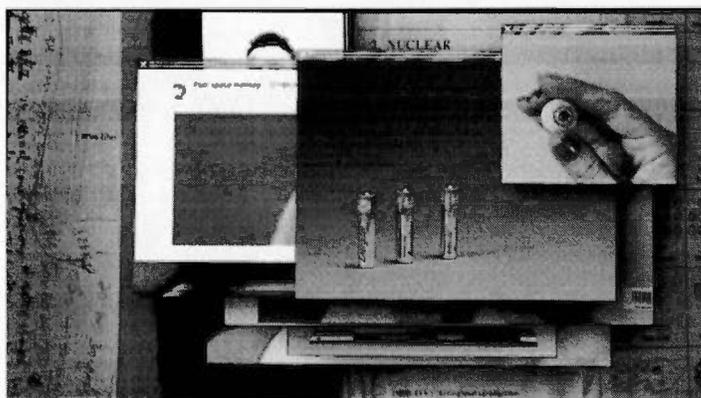


Figure 2.14 Camille Henrot, *Grosse fatigue* (2013), court métrage 13 min.

Parallèlement, l'œuvre *Grosse fatigue* de Camille Henrot (2013) est, quant à elle, constituée de diverses superpositions et juxtapositions de séquences vidéo tournées, tirées des collections du Smithsonian Institute<sup>24</sup> ou capturées sur Internet. Un poème récité en *spoken word* rythme le double-défilement des images, à la fois les séquences qui jouent dans des fenêtres et la manipulation de ces dernières, ouvertes sur un écran d'ordinateur. Alors que les mouvements captivent au point de ne pas remarquer le montage des images. L'hybridation des médiums de la photo, de la vidéo et de l'animation est très subtile en ce sens. *Grosse fatigue* se développe en une narration cosmologique de l'histoire de l'univers. En voyant les fenêtres défiler, je m'imagine l'étendue infinie des *donnés* (Bourriaud) réappropriés, manipulés, rejoués et mis en scène. Les références multiples à l'organisation des connaissances, voire à leur « colonisation » par l'institution, rappellent de même la collection obsessive des images à l'infini. Cette vision se révèle toutefois moins organique qu'en apparence, car elle est totalement contrôlée dans le but de captiver le spectateur, et même de séduire, par ses codes empruntés à la publicité.

En développant un écran *performé*, soit par le simple mouvement du curseur ou le défilement des fenêtres, je situe mon approche du *screencast* entre les deux exemples cités. Passant du potentiel performatif de l'écran (Henrot) et de la déconstruction du système de représentation en place dans une photographie (Blalock), la postproduction et la production font dorénavant partie d'une même expérimentation. L'exécution des manipulations en direct montre comment se composent les images dans leurs contextes multiples. En exagérant, par exemple, des corrections en détournage avec l'efface (fig.2.10) ou bien en « dessinant » des fondus enchaînés avec le pinceau en cache, révélant du même coup l'image d'en dessous (fig.2.16), une tension persiste dans la succession des couches et leurs filtres de fusion transparents : quelque chose n'est pas tout à fait terminé. Les couches défilent au rythme inconstant

---

<sup>24</sup> L'oeuvre a été réalisée suite à une résidence au Smithsonian Institute à Washington D.C. (É-U).

des clics et imposent au regard le renouvellement dynamique du contenu : il s'agit de déconstruire les images pour créer un mouvement, et non de déconstruire le mouvement en images comme dans le cinéma d'animation.



**Figure 2.15** Extrait d'une séquence vidéo en capture d'écran (2017)

## CHAPITRE III

### L'IMAGE D'UN VOLCAN

Si vous savez qu'il n'y a pas de buts, vous savez aussi qu'il n'y a pas de hasard : car c'est seulement aux côtés d'un monde de buts que le « hasard » a un sens. [...] Gardons-nous de penser que le monde crée éternellement du nouveau. Il n'y a pas de substances d'une durée éternelle ; la matière est une erreur au même titre que le Dieu des Éléates.

Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, §109



**Figure 3.1** *Illu\$ions* (2017), détail de l'installation, maquette de volcan en pâte à modeler et projection vidéo miniature

La figure d'un volcan, ou plutôt de la maquette d'un volcan, m'est apparue en explorant les enchevêtrements de superpositions formelles et conceptuelles dans mon approche de l'image. Il y a, à travers les déroulements chaotiques menant à ce travail, une condition précaire très dynamisante due au risque conscient que le contenu des images se transforme rapidement en un magma trop dense. Qu'il réduise tout à néant. Au sens figuré, le magma, renvoie au mélange confus et disparate des idées, à la bigarrure. Une illustration bien venue de ce dont je ne cherche pas tant à clarifier, mais plutôt à pratiquer. Un « métamagma », tout autant irruptif, imprévisible et infiltrant que le magma volcanique et les chocs irréversibles qu'il provoque. L'éruption de la lave et son imprédictibilité traduisent bien *une invasion du monde extérieur par un monde intérieur*, inconnu. Ce qui attire mon attention n'est pas tant la séduisante métaphore d'un phénomène de télescopage, mais plutôt l'écart provoqué. En manipulant et recomposant les mêmes images dans une logique de doute, je conçois cet écart en tant qu'espace « paradoxal » dans lequel je prends position. Conceptuellement *vidé* de tout causalisme, ce dernier conditionne la rencontre libre des signes et des formes qui se métamorphosent perpétuellement.

Bien entendu, la figure allusive du volcan renvoie aussi à l'impermanence de toute chose, avec la force inimaginable qui se déploie sous le manteau de la terre. Un espace invisible pour l'être humain.

En étant entraînée par une *prééminence des images* sur mon existence, je veux creuser à même la saturation des données que je rassemble. Même si j'aime croire « [qu'] un coup de dés jamais n'abolira le hasard »<sup>25</sup>, il ne s'agit pas de secouer la boîte du casse-tête et de la vider par terre.

---

<sup>25</sup> Titre du célèbre poème typographique de Stéphane Mallarmé, paru en 1897, récupéré par Fluxus dans les années 1960.

### 3.1 Indécision

The screenshot shows a search results page from the Virtuose library catalog. The search term is 'indécision'. The results are displayed in a list format with filters on the left and a list of items on the right.

**Filters on the left:**

- Élargir les résultats au-delà de nos collections:**
  - Catalogue UQAM (730)
  - Revue évaluée par les pairs (16 241)
  - Ressources en ligne (59 117)
  - Disponibles en rayon (495)
  - Livres électroniques (169)
- Affiner mes résultats:**
- Base de données:**
  - ProQuest Dissertations & Theses Full Text (26 537)
  - ABU/INFORM Complete (14 460)
  - ABU/INFORM Global (8 781)
  - ABU/INFORM Trade & Industry (4 812)
  - JSTOR Archival Journals (3 385)
  - Afficher 15 autres v
- Langue:**
  - Anglais (57 770)
  - Français (1 244)
  - Espagnol (709)
  - Indéterminé (259)
  - Allemand (87)
  - Afficher 17 autres v
- Bibliothèque:**
  - Centrale (378)
  - Sciences (36)
  - Éducation (46)
  - Arts (36)
  - Sciences juridiques (20)
  - Afficher 8 autres v
- Sujet:**
  - Éducation (8 248)
  - Psychology (5 371)
  - Article (2 756)

**Search Results:**

1. **Indécision**  
 Anonymous  
 Publishers Weekly, Vol.252(28), p.180  
 PWxyz, LLC Jul 16, 2005  
 Texte intégral disponible  
 Ressources en ligne Détails Menu des accès (SFX)

2. **Sortir de l'indécision**  
 Isabelle Falardeau 1957-  
 Québec : Septembre 2007  
 Centre Monographies (BF 448 F35 .2007 ) - Disponible et autres emplacements  
 Emplacements Détails Menu des accès (SFX)

3. **Indécision**  
 Kinghorn, Warren  
 JAMA, 4 November 1998, Vol.280(17), pp.1538 [Revue évaluée par les pairs]  
 Texte intégral disponible  
 Ressources en ligne Détails Menu des accès (SFX)

4. **L'identité du moi et l'indécision vocationnelle**  
 Nathalie Brodeur, Ericolour, Nathalie  
 Rapport de stage [42] 391198  
 Montréal Université du Québec à Montréal 1998  
 Education Monographies (AC 20 U6533 [N42] ) - Disponible  
 Emplacements Détails Menu des accès (SFX)

5. **Recherche clinique le traitement de l'indécision vocationnelle**  
 Ronde, Verville : Verville, Ronde.  
 Thèse (M.Ed.)—Université du Québec à Montréal, 1995 1995  
 Education Monographies (AC20U6511 M4372 ) - Disponible  
 Emplacements Détails Menu des accès (SFX)

6. **The construction of an instrument to measure career indecision**  
 Mark W. Anderson ; Anderson, Mark W.  
 Photocopies de la thèse (D. Ph.) de l'auteur—University of North Dakota, 1984. 1987  
 Education Monographies (HF6381A83 1987 ) - Disponible  
 Emplacements Détails Menu des accès (SFX)

7. **S'orienter malgré l'indécision à l'usage des étudiants indécis et de leurs parents déboussolés**  
 Isabelle Falardeau 1957- Roland Roy 1939-  
 Sainte-Foy Éditions Septembre 1999  
 Voir l'ouvrage en détail

Figure 3.2 Catalogue Virtuose (capture d'écran, juin 2017)

Ce constat amorce la réflexion sur l'état perplexe du travail des images qui agit. L'indécision est perçue comme l'une des déclinaisons d'anxiété sociale dans l'air du temps<sup>26</sup> — liée à la peur de manquer quelque chose. Les premiers résultats de recherche du mot « indécision » dans le catalogue des bibliothèques de l'UQÀM annoncent une liaison terminologique aux domaines de la pédagogie et du développement de carrière. En se fiant seulement aux titres de la liste (fig.3.2), « l'indécision vocationnelle » est énoncée comme un problème : « Sortir de l'indécision », « Recherche clinique : le traitement de l'indécision vocationnelle », « S'orienter malgré l'indécision à l'usage des étudiants et des parents déboussolés », etc.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> « Le trouble d'anxiété sociale se caractérise par une crainte extrême du regard d'autrui. » (Encyclopaedia Universalis)

<sup>27</sup> [http://virtuose.uqam.ca/primo\\_library/libweb/action/search.do?vid=UQAM](http://virtuose.uqam.ca/primo_library/libweb/action/search.do?vid=UQAM)

Demeurer dans l'hésitation n'est pas productif. Dans un monde qui préconise le travail et la productivité, le doute se confond avec la paresse, à un point où il est perçu comme l'opposé de l'efficacité. Et pourtant, si je connaissais exactement la nature de ce qui motive mes actions, je deviendrais *folle*<sup>28</sup>. En réalité, je ne ferais tout simplement rien, satisfaite de mes certitudes. Cela dit, l'indécision n'est en revanche pas aussi futile que ce à quoi elle renvoie le plus couramment. Même s'il ne manque pas de synonymes, c'est pour son *antinomie* que je désire l'aborder.

À ce sujet, la thèse *La culture des contraires : éclectisme, syncrétisme et bricolage*, Philippe St-Germain (2010) examine nommément les dynamiques d'opposition à travers les tensions et contradictions délimitant les syncrétismes religieux et les bricolages culturels. Il propose une synthèse peu commune des définitions de l'éclectisme et du bricolage, mises en relation avec la culture et les sous-cultures dans lesquelles « nous baignons ». L'auteur pose un regard avide d'explorations entre autres sur les films cultes, les graffitis et le symbolisme non imitatif du néoplatonicisme, sans pour autant faire de la taxonomie ou la hiérarchisation sociale des phénomènes. Au contraire, sa méthode est hybride. Il ne cherche pas à privilégier une discipline ou un modèle aux dépens des autres. Bref, il expose une vision *en cohérence* avec les réalités disparates qu'il décrit. Doctorant en sciences des religions à l'UQÀM, St-Germain définit d'entrée de jeu la *culture des contraires* comme une « propension — à la fois ancienne et très contemporaine — à la réunion d'éléments à première vue fort différents, à se façonner un monde souvent étonnant. » (St-Germain, 2010) Il appuie ainsi sa thèse de l'analyse d'éléments contraires non pour faire de la simple différenciation, mais pour cerner la limite de ce vers quoi tend une chose en comparaison à son opposé. À partir de là peuvent émerger d'autres perspectives du problème posé. Par exemple, l'orientation de la marginalité vise la singularisation à travers deux principes contraires, la différenciation — par rapport à

---

<sup>28</sup> En référence à « Ce n'est pas le doute qui rend fou, c'est la certitude. » Dans *Ecce Homo comment on devient ce que l'on est*, Nietzsche, 1996)

une forme établie, et l'affiliation — lorsque se forme un groupe marginal. De mon côté, cette réflexion me pousse à explorer les limites constitutives de mes certitudes, que ce soit sur le travail artistique ou plus largement sur les réalités sociales, politiques et économiques qui lui sont sous-jacentes. Ainsi, j'entreprends l'articulation d'un paradoxe sémantique qui stimule mon esprit de contradiction : saisir mon indécision en tant que moteur créatif.

Problématiser une telle assertion<sup>29</sup> ressemble à un refus de statuer. C'est-à-dire que l'indécision n'est pas une *notion*, non plus le symbole de quoi que ce soit d'autre. J'associe la formule de l'indécision à son irréductibilité et à sa dimension *intraitable*. De cette même manière que la célèbre formule de Bartleby « *I would prefer not to* »<sup>30</sup>. Le retrait d'acte et de parole s'impose d'emblée comme une résistance passive. Pourtant, le personnage ne dit pas non, il « préfère ne pas ». D'une certaine manière, il agit. Comme le souligne Gilles Deleuze (1989) dans sa postface à *Bartleby le scribe*<sup>31</sup>, « Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain ni le symbole de quoi que ce soit. (...) Il ne veut dire que ce qu'il dit littéralement. » (Deleuze in Melville, 1989) Donc, parce qu'il *préfère*, Bartleby statue. Il décide quand même de *faire quelque chose*. L'*assertivité* de la formule fait passer un message épineux sans agressivité et m'amène ainsi à vouloir (ne pas) creuser cette « zone d'indiscernabilité » pour reprendre la postface de Deleuze, une zone « d'indétermination qui ne cesse de croître entre des activités non préférées et une activité préférable » (*ibid*).

Dans l'*incohérence* de l'éclectisme, délimiter ce qui semble aléatoire parce qu'*indécidé* m'amène à privilégier l'exploration des apories qui émerge de

<sup>29</sup> En tant « qu'opération qui consiste à poser la vérité d'une proposition et qui est généralement symbolisée par le signe placé devant elle. » (Larousse)

<sup>30</sup> En français « je préférerais pas » dans la traduction de Pierre Leyris. Passage tiré de la nouvelle de H. Melville, *Bartleby the Scrivener - a Story of Wall Street* (1853). Bartleby est un personnage fécond pour plusieurs écrivains, philosophes et plasticiens. À ce sujet : *L'effet Bartleby* de Gisèle Berkman (2011), *Artistes sans oeuvre* : *I would prefer not to*, Jean-Yves Jouannais (2009), *Bartleby & Co*, Enrique Vila-Matas (2000).

<sup>31</sup> Deleuze, G. (1989) Bartleby ou la formule. [Postface] Dans H. Melville, *Bartleby*. Paris : Flammarion.

l'indécision. En interrogeant, par exemple, ce qui apparaît difficilement situable par rapport aux normes culturelles de la société de consommation. À ce sujet, Bourriaud répond à l'anti-éclectisme « comme [étant] discours d'adhésion », fondé dans le contexte social où nous sommes incités continuellement à « nous réifier nous-mêmes », en nous identifiant à ce que nous consommons (Bourriaud, 2004). Inversement, les courants de sous-culture sont caractérisés par une attitude de provocation, et parfois d'une certaine dérision à l'égard de la société. En passant du *no-wave* des années 1980, un courant artistique « sans l'être », ouvert à toutes mutations, au *vaporwave*<sup>32</sup> des années 2010, la sous-culture est encore définie « en opposition » aux formes établies d'une culture de masse. Une formule antinomique qui ne change pas le système, pour revenir à Adam Curtis, mais ne manque néanmoins pas lui répondre. Qu'elle soit prise pour elle-même, réitérée ou entretenue, la marginalité ne peut que révéler sa construction artificielle — étant aussi marque de commerce individuelle. Alors, comment concilier l'inévitable banalisation de ce qui a l'air « en marge » dans mes images ?

### 3.2 Éclectisme, bricolage & *lo-fi*

À l'époque où j'ai commencé à *songer aux volcans*, je lisais une entrevue de Mike Kelley<sup>33</sup> avec Harmony Korine, ayant eu lieu peu de temps après la sortie du film

---

<sup>32</sup> Le *no-wave* (sans-vague) s'est développé dans le Lower-East Side à New York et touchait surtout la musique, et aussi le cinéma. Le nom parodie le *new wave* très à la mode à l'époque. La scène *no-wave* ne correspond pas à un genre musical particulier et privilégie les improvisation et la dissonance. Le *vaporwave* est aussi un mouvement métissé, musical et visuel, des années 2010, il s'est quant à lui répandu à travers Internet. Encore plus ironique et détaché, le *vaporwave* incarne une parodie de la société de consommation, de la musique *new age*, ainsi que la mode et les technologies des années 1980-1990.

<sup>33</sup> Artiste américain né à Détroit en 1954 et mort à Los Angeles en 2012. Tout au long de sa carrière, Mike Kelley a réalisé de nombreuses interviews d'artistes et figures marquantes de son époque tels que A.A. Bronson, Kim Gordon ou John Waters.

*Gummo* en 1997. En parlant de la nature de ses images, dont la narration se tissait au fil des tournages à demi-improvisés, Korine a fait cette comparaison un peu banale dont l'image m'a néanmoins beaucoup marquée.

*We tried really hard to have images come from all directions. If I had to give this a name, I'd call it a "mistake-ist" art form—like science projects, things blowing up in my face, what comes of that.* (Kelley, 2005)

C'est l'approche expérimentale, iconique et largement parodiée, qui me fait préférer la maquette au réel volcan. En ce sens, jusqu'à la fin, tout sert à l'expérience, échec comme découverte, et tout demeure visible. Une approche éclectique aussi de par son accumulation constante de *donnés*, son alliage des technologies *high-tech* à des procédés pauvres de l'image et aussi par la provocation à dessein de décalages et dérives de sens. À l'affût des rapprochements inhabituels et du métissage des procédés, j'associe l'esthétique *lo-fi* à la notion de « l'image pauvre »<sup>34</sup>. Cette dernière pose le paradoxe d'être à la fois la cause et l'effet de la prolifération et de la normalisation du format des images numériques désormais destinées à *circuler*.

Depuis l'introduction de la contre-culture<sup>35</sup> au courant des années 1960, le concept d'éclectisme et le phénomène du bricolage ont largement été récupérés et étudiés, principalement depuis la postmodernité. Les discours postmodernes tissent une multitude de liens empiriques parmi divers phénomènes contemporains — tels que la consommation, l'adolescence, la culture pop, etc. — en se référant à l'éclectisme et au bricolage comme caractéristiques symboliques de l'ère actuelle.

---

<sup>34</sup> En référence à l'article *In Defense of the Poor Image* (2009) de l'artiste et théoricienne de la photographie Hito Steyerl

<sup>35</sup> Le terme « contre-culture » est pour la première fois été utilisé par le sociologue américain Theodore Roszak dans *The Making of a Counterculture* (1969)

Dans la notice « Postmodernité » du *Dictionnaire Robert de la sociologie* (Akoun, Ansart, 1999), Michel Maffesoli résume la postmodernité non pas comme une rupture avec la modernité et la rationalité individuelle, mais une « coexistence de tout, la fin des exclusions d'hier, le bricolage théorique et pratique des contraires, la synergie de phénomènes archaïques et du développement technologique. » (*ibid.*)

La création de rapprochements inhabituels par le biais du *bricolage des idées* se traduit de diverses manières. Dans ce contexte, l'assemblage d'éléments hétérogènes délimite l'appropriation du mot *éclectique* pour nommer mon approche de l'image et, par extension, de la notion de bricolage. La métaphore introduite par la pensée mythique de Claude Lévi-Strauss<sup>36</sup> met en relation la figure scientifique moderne de l'ingénieur qui *conçoit* un projet et le bricoleur, qui lui n'a pas de projet précis. Son domaine instrumental est limité, alors que l'ingénieur invente ses outils :

[...] la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. (Lévi-Strauss, 1962)

Je me permets un tel raccourci dans la mesure où le bricolage est, pour reprendre les termes de Philippe St-Germain au sujet de la pensée mythique, « [...] une structure [qui] se pense à partir d'une autre. » (St-Germain, 2010, p.82) Tel est le cas aussi chez Michel de Certeau<sup>37</sup>, pour qui le bricolage est une « tactique », un *faire-avec* disséminé dans les espaces occupés par la stratégie dominante de la société de consommation. Dans *L'Invention du quotidien (vol. 1 Arts de faire)* (1980), le

<sup>36</sup> Introduit à la fin du premier chapitre « La science du concret » dans *La Pensée sauvage* paru en 1962.

<sup>37</sup> Michel Jean Emmanuel de La Barge de Certeau (1925-1986) est un intellectuel jésuite, philosophe et historien français.

philosophe analyse les *tactiques*<sup>38</sup> chez les individus qui « s’inventent une manière propre de cheminer à travers la forêt de produits imposés. » (de Certeau, 1980) Ces derniers déplacent l’attention de la « consommation passive à la création anonyme » avec la tactique, qui consiste à « saisir des occasions lorsqu’elles se présentent et profitent des failles intermittentes dans la surveillance. » (*ibid.*) La *tactique bricoleuse* transforme ainsi la société, sans systématiquement la rejeter. Quand je photographie des tags mal recouverts, que j’appelle *les repentirs de la ville*, ou lorsque je fabrique à l’atelier la maquette d’un volcan, je pense à une image à travers un contexte, ou encore à une architecture à travers un environnement, et tout à la fois.

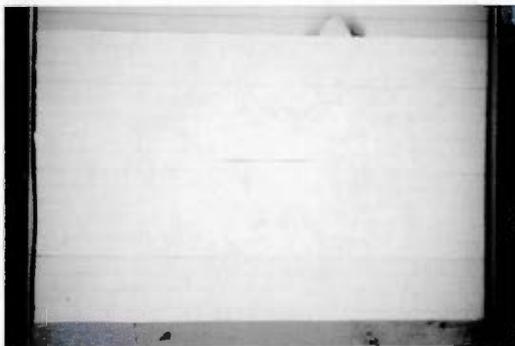


Figure 3.3 *minolta11\_p15* (2017)



Figure 3.4 *canon17\_p06* (2016)

Une occurrence de bricolage que j’affectionne beaucoup est le qualificatif *lo-fi* issu des scènes de rock *underground* américaines au tournant des 1980<sup>39</sup>. Le son de « basse fidélité » inscrivait alors ces groupes dans un genre, que l’on associe généralement aux enregistrements maisons des *mixtapes*, groupes de garage et compagnie. Le son « sale » que revendiquent de plein gré les méthodes rudimentaires d’enregistrement se distingue radicalement de celui de la pop, conventionnellement

<sup>38</sup> La tactique est l’action pratiquée par l’usager dans le territoire de la stratégie, l’action dominante.

<sup>39</sup> Il faut cependant comprendre qu’il ne s’agit pas en soi d’un courant *underground*, mais d’un qualificatif devenu répandu au courant des années 1980. Brian Wilson (Beach Boys) est d’ailleurs considéré comme ayant initié un son *lo-fi* dans la musique populaire américaine dès 1967.

plus *léché*. La qualité brute et expérimentale du *lo-fi* implique un impact artistique en soi, que je tente de transposer visuellement. C'est une esthétique qui se développe tout aussi approximativement à travers des procédés visuels.

En matière d'esthétique « *hi-tech-lo-fi* », je pense notamment au célèbre film expérimental « *Der Lauf der Dinge* » (1987) (*Le Cours des choses*) du duo Fischli et Weiss<sup>40</sup>. Le film consiste en l'effet domino frénétique de la dégringolade d'objets qui s'entrechoquent en roulant, en tombant, en se fracassant, et même en prenant feu ou en explosant. Les réactions en chaîne passent comme une vague, laissant simultanément derrière l'agglomération des ruines du projet. L'action et l'image vacillent dans un entre-deux bricolé, dont la qualité de l'image, tournée en pellicule 16mm, relève d'un travail technique maîtrisé. La pellicule était déjà coûteuse à l'époque et nécessitait des connaissances techniques. L'enregistrement n'est donc pas rudimentaire en soi, plutôt la manière de faire avec la caméra à l'épaule, et aussi le décor industriel plutôt bancal.



**Figure 3.5** *Le cours des choses* (1987), Fischli et Weiss, capture d'écran de la vidéo récupérée de <https://vimeo.com/175928976> (juillet 2017)

<sup>40</sup> Peter Fischli (1952-) et David Weiss (1946-2012), duo d'artistes zurichois, reconnus pour aborder de grandes questions philosophiques en prenant la posture de l'idiot.

### 3.3 L'image pauvre

Comme elle doit dorénavant voyager rapidement *en ligne*, l'image numérique doit également perdre en « matière » et être compressée pour gagner en vitesse. Le film de Fischli et Weiss est l'un des rares films expérimentaux que j'ai pu voir à plusieurs reprises et sur différents supports : petite salle de projection au musée, VHS et moniteur dans un cours d'histoire de l'art au cégep et différentes plateformes de diffusion en ligne. La version récupérée sur Internet montrée ci-haut (fig.3.5) est d'une excellente résolution. L'utilisateur qui l'a publiée ne semble pas disposer des droits de diffusion. Même si la vidéo telle que citée dans ce texte ne restera probablement pas en ligne à l'adresse référée pour encore bien longtemps, il ne sera pas pour autant impossible de regarder *Der Lauf der Dinge*.

Hito Steyerl, dans son article « *In Defense Of The Poor Image* » (2009), tente de définir un nouveau statut de l'image qui *circule*, celui de l'image *pauvre*. Le terme « image pauvre » pose avant tout le paradoxe de la culture-marchande dominante qui offre de plus en plus de moyens d'*avilir* les images en tirant profit des monopoles de distribution et de l'accès répandu aux technologies mobiles.

L'issue de l'image (fixe ou en mouvement) depuis son avènement numérique apparaît *indéterminée* — en particulier lorsqu'elle est comparée à sa forme analogique, dont la finalité du film, de la bande magnétique ou du papier était ultimement physique. Car, dès lors le médium est repensé, de nouveaux passages s'ajoutent, et l'idée-même d'une « issue » est à reconsidérer. Ce fait joue un rôle déterminant dans le rapport individuel à la culture, même presque 10 ans après la parution de l'article de Steyerl. Lors même que les avancées de la haute technologie numérique soient d'abord motivées par des intérêts économiques, la disponibilité et la rapidité des procédés ne

manquent pas de possibles subversions et appropriations de l'image. La redéfinition ardue des notions de copie et de reproduction s'avère un bon exemple. Les générations d'images qui succèdent une copie numérique — par exemple le transfert DVD du cinéma, puis sa copie piratée « *low-res* » téléchargée en ligne — se démultiplie en une variété d'images *pauvres*. Des reproductions qui se détériorent à mesure qu'elles circulent sur Internet à force d'être copiée-collées, recadrées ou compressées :

*[The poor image] transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.*  
(Steyerl, 2009)

L'avènement de l'image pauvre à l'ère numérique répond à l'image *riche* de haute résolution, d'une mise au point parfaite. La richesse d'une image qui impressionne par sa capacité de magnifier le réel. La hiérarchie économique et sociale des images existe bel et bien. Steyerl laisse entendre que la marchandisation de la culture depuis le XX<sup>e</sup> siècle en entre autres eu comme impact de rendre marginale grand nombre d'œuvres. En effet non conformes aux valeurs économiques dominantes, d'innombrables œuvres datant seulement des dernières décennies sont inaccessibles depuis leur parution à cause d'une distribution en marge du marché.

Cette idéologie dépasse les nouvelles formes de circulation des copies que l'on peut télécharger. Même en 2017, malgré l'avènement mondial des entreprises diffusant les films en ligne<sup>41</sup>, la structure économique néolibérale des médias continue de plonger dans l'obscurité les œuvres à vocation non commerciale. Qu'il s'agisse d'archives ou

---

<sup>41</sup> Par exemple, Netflix, entreprise américaine proposant des films et des séries télé en flux continu sur internet, qui domine actuellement ce marché et contribue à perpétuer les mêmes valeurs économiques du monopole de la distribution et de la production décrites par Steyerl en 2009.

de productions récentes. Avec le téléchargement en ligne, la question du format original devient très floue. Les images dites « pauvres » attestent certes de leur dématérialisation quoique sans forcément être de moindre valeur artistique. Qui plus est, leur issue indéterminée prend nécessairement part au développement de mon approche éclectique de l'image. Le prochain chapitre fera écho à la mise en relation de l'image pauvre, de procédés *lo-fi* et de comment est réfléchi la structure de l'exposition « à travers une autre » par le biais de mises en abîme en vidéoprojection.

## CHAPITRE IV

### LA DOUBLE-EXPOSITION



**Figure 4.1** *canon16\_p12* (2017)

La figure du volcan a cette capacité d'être un dispositif de l'expérience intérieure. Regarder la projection incandescente de la lave dans la partie interne d'un cratère, c'est faire face à la limite du possible, dont aucun mot ne peut vraiment délimiter ni l'orée ni le centre. C'est l'impermanence incarnée. D'un point de vue artisanal, la

maquette d'un volcan représente en ébauche le décor d'un phénomène naturel énigmatique pour l'humain. Provoquer une éruption mousseuse de gouache au pigment coloré, avec du vinaigre et du bicarbonate de soude, dans une sculpture conique de fortune, que ce soit en papier mâché ou en argile, s'avère un divertissant détour pour illustrer une réalité obscure et imprévisible. Dans le cas de cette recherche, l'expérience de ce dispositif montre aussi tout le processus bricolé menant à l'exposition.

***Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie***

La locution « Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie » est tirée d'un couplet de la chanson du groupe Nirvana *Smells Like Teen Spirit*, succès emblématique du début des années 1990. À première vue, les paroles s'apparentent à une accumulation contradictoire d'images étranges et familières qui n'offre pas de sens évident. Devenue presque instantanément symbole mythique d'une génération, la chanson est aujourd'hui le reflet d'une réalité confuse : adolescence et notoriété y conversent et convergent de sorte qu'elles deviennent indistinctes. Cette phrase tarabiscotée m'est à la fois comique pour sa traduction perplexe et pathétique. Elle rejette au passage toute volonté de « bien faire les choses ».

Le magma émergeant de la récupération de productions culturelles par la culture de masse fait image. Parmi cette culture de l'échantiollage, comme il est question au chapitre 2, je m'approprié la métaphore adolescente pour son potentiel subversif. L'exposition met en scène un *mixtape* visuel composé de fondus enchaînés, de photomontages en superposition et de leur mise en abîme dans l'espace. Animations réalisées grâce à de nombreuses captures d'écran d'ordinateur, les séquences projetées sur les différentes surfaces dans la galerie explorent la nature construite des situations et des environnements que je documente et accumule.

La rencontre provoquée d'univers distincts représente un élément déclencheur à l'élaboration de mon projet. C'est une structure rebondissante, voire extensible, qui lie mes prises de vues dans mes *ruines personnelles* et celles des captures d'écran de mon écran d'ordinateur. Le présent chapitre a pour but de poser les problèmes relatifs au développement de l'approche éclectique de l'image, ainsi que de la dialectique du doute que je me suis imposé pour la théoriser. Plusieurs questions demeurent irrésolues quant à la sélection et mise en espace des images — faisant partie de ces éléments qui vont seulement pouvoir se résoudre lors du montage.

#### 4.1 Projection



**Figure 4.2** *Illusions* (2017), installation (détail) sculpture en pâte à modeler d'un cratère avec une miniprojection d'une capture d'écran.

Je dirige rituellement l'objectif de l'appareil photo sur des surfaces blanches, des bouts de papier, du plâtre, de la brique blanche, des draps de lit, de la neige, etc. Récemment, à force de les « empiler en calques », je suis devenue plus sensible à ce type d'environnement. Et ce dans le but avoué de les voir se transformer en écrans de

projection pour les autres images de la pellicule, qui devient corollairement un espace projectif.

De la pellicule 35 mm à l'espace projectif, ces phases sont essentielles au processus de l'exposition. Tous les référents au mot projection sont considérés : l'image projetée sur un écran, la projection des rayons lumineux, l'ombre, la matière projetée, l'incandescence des matières volcaniques projetées, voire les déjections géologiques, la projection de ses affects personnels sur l'autre, le fait de lancer, le jetage, le *garrochage*, l'annonciation, la scénographie, la perspective. Au final pratiquement tout dans la polysémie du mot y passe : « (...) tour à tour fait géométrique, dispositif optique, transport physique ou mental. » (Campan, 2014)

Un espace fractionné par des rideaux suspendus à l'intérieur de la galerie venant y recréer des zones irrégulières. Au centre se trouve un dispositif de projection miniature ayant la forme d'une immense maquette de volcan sur une table. En face est projeté en très large format un éventail d'animations faites en capture d'écran à l'ordinateur. Une autre projection miniature les accompagne, soit une animation d'une paire d'yeux qui clignent éperdument, placée en hauteur pour rappeler la petite fenêtre de la salle du projectionniste.

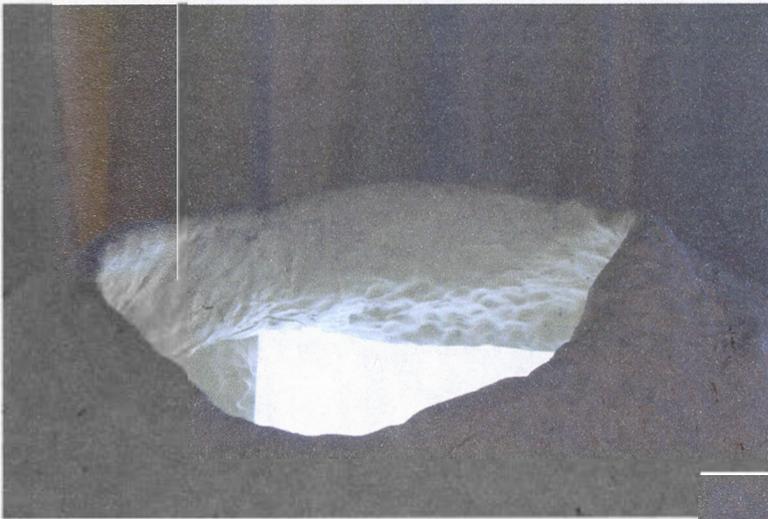
À partir du travail des photomontages et de la mise en mouvement des images entre elles, un vocabulaire formel se manifeste, mais également un récit. Les éruptions artisanales ont un début et une fin, tout comme les séquences de captures d'écran des manipulations des images photographiques. Il faut ultimement que l'image « déborde » de son cadre et s'adapte à d'autres surfaces. Par exemple, je me sers d'un *picoprojecteur short-throw*<sup>42</sup>, à peine plus gros qu'un téléphone intelligent, dont la portabilité donne la liberté de jouer avec les espaces, où je prends plaisir à les

---

<sup>42</sup> Vidéoprojecteur miniaturisé et portable pouvant projeter à très courte distance.

installer là où les conditions ne conviennent pas. Comme de projeter de l'intérieur d'une sculpture de volcan en pâte à modeler : une éruption polymorphe bricolée sur le tard.

Le volcan symbolisant un lieu de contention et d'expulsion de chaleur et de lumière est présent dans mes recherches depuis le tout début. Ici, le motif évolue par la matérialité de la pâte à modeler qui ne se solidifie jamais. Elle ne fait que prendre les empreintes de ceux qui la manipulent, ainsi que des accumulations du quotidien comme de la poussière. Ce matériau devient la métaphore de la captation de tout ce qui est présent au moment de mon passage, laissant la trace de chaque geste, aléatoire ou non. Tout comme les images projetées à l'intérieur de la galerie et à l'intérieur de la maquette du volcan, qui semblent ne pas cesser d'être altérées. De sorte que leur capture apparente d'un moment précis dans le temps se répercute constamment dans de nouveaux formats.



**Figure 4.3** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), détail du volcan en pâte à modeler, Galerie de l'UQÀM.

## 4.2 Installation

L'installation constitue un temps et un espace qui en marque d'autres. Assurément, la déambulation à travers les espaces exigus jalonnés par les rideaux de velours ponctue l'instabilité et la fluctuation des référents à travers le défilement des images projetées. Il s'agit ici de scénographier ces éléments en superposition. De sorte que deux choses se touchent et qu'au moment de cette rencontre, « quelque chose » arrive. En pratique, l'installation m'amène à, pour revenir à *Postproduction*, « [...] entrer dans une logique interne de ce qui, en apparence, semble être la réunion aléatoire d'éléments disparates. » (Bourriaud, 2009) En mettant en scène un environnement, je cherche à exacerber la précarité dans le simulacre des images, et l'aspect construit de leurs représentations. Le mot « environnement » renvoie aux débuts de l'installation en tant que pratique. À la fin des années 1950, Allan Kaprow<sup>43</sup> appelait un *environnement* l'espace qu'il adaptait à un *happening*. En m'adaptant aux particularités de la salle, je joue aussi avec celles de l'université, par exemple en empruntant les rideaux de velours blanc du studio de photo de l'École des Arts Visuels et Médiatiques, qui servent à étancher le son et la lumière pour améliorer les conditions de tournage ou de séance photo.

Leur disposition forme une pièce au centre de la galerie, délimitée par des espaces ambigus entre les rideaux et les murs, laissant suffisamment de place pour circuler autour, comme à l'arrière d'une scène. Un mur sert d'écran à la grande projection des « mixtapes visuels » issus des captures d'écran de manipulations en direct. De l'autre côté, face à la projection, un morceau de textile étiré au maximum puis cloué au mur rappelle les spécimens d'études entomologiques épinglés et enfermés dans des

---

<sup>43</sup> Artiste multidisciplinaire américain (1927-2006) reconnu pour avoir dès les années 1950 cherché à abolir les frontières entre art et non-art. Il contribue notamment à créer le *happening*, sorte d'événement où le public est impliqué avec l'artiste dans la mise en scène de l'oeuvre en temps réel.

boîtiers vitrés (fig.5.1). Sur le tissu en question est imprimée une photographie de mauvaises herbes la nuit, présente à quelques occasions dans les séquences vidéo, tout comme le sont les textes et dessins encadrés ou appuyés sur les murs cachés par les rideaux.

La maquette, quant à elle, contient un projecteur miniature qui montre une séquence vidéo sur la paroi interne (fig.4.2). Les images aux contenus alambiqués, incandescentes et colorées, contrastent par rapport aux éléments blancs dans la salle. La projection au dedans du volcan donne l'impression d'une éruption colorée à l'intérieur d'une « chambre claire ». De cette façon la sculpture de pâte à modeler raconte le monde dans lequel évolue ce travail dans ses détails les plus insignifiants, parodiant au passage ma volonté de bien faire les choses. Cette posture met de l'avant la prise de risque délibérée que l'idée reste piégée dans son processus.

Ainsi les rideaux, le volcan et l'écran sont tour à tour encadrants, ils se juxtaposent, se superposent et s'emboîtent, comme des poupées russes. Alors que la lecture de l'image est en constant déplacement (pour qui veut bien la suivre). En mouvement, l'image persévère, tel le phalène qui poursuit la lumière.

Enfin, une bande sonore<sup>44</sup> regroupant des fragments de phrases préenregistrées prononcées par une femme semblent prodiguer une autorité rationnelle à l'exubérance de ces agencements animés, ouvrant sur la circulation des images et l'espace modifié. Ce récit, à la fois intimiste et méthodologique, s'apparente à un audioguide. Au final, la voix superposée au son du *feedback* des improvisations sonores qui l'accompagnent conduit momentanément l'esprit dans une abstraction.

---

<sup>44</sup> *L'amphithéâtre de Pompeii* (2017), trame sonore d'une durée de 23 :21 min. diffusée en boucle. Compilation d'enregistrements sonores superposant la voix de Sophie Desmarais à une série d'improvisations au synthétiseur et à l'autoharpe par Joël Vaudreuil, ainsi que d'une interprétation à la basse de la chanson *Magnet* du groupe américain Bikini Kill (*Pussy Whipped*, 1993)

## CONCLUSION

*Excéder* l'image à travers le palimpseste sans fin de sa forme enchevêtrée, superposée, trafiquée et encore manipulée, c'est aussi *accéder* au monde qu'elle symbolise. Pour revenir à Georges Didi-Huberman sur Aby Warburg, le montage des attractions met en mouvement les connaissances.<sup>45</sup> Excéder le cadre de la photographie et des arts imprimés tire son origine d'un entêtement à vouloir absolument tout saisir et tout englober. C'est donc également accéder à un mode ouvert de la représentation, et d'autant plus faire image en superposant encore et toujours d'autres calques, d'autres temporalités, tel un journal en perpétuelle réécriture.

Au commencement, l'appel à élargir mon approche de l'image m'a inconséquemment semblé uniquement répondre à une logique linéaire et fixe. Un cadre prédéterminé au service de l'hybridation des images. Par exemple en croyant contrôler la quantité d'information que je peux saisir avec le médium analogique. Paradoxalement, c'est dans le foisonnement des données que je me suis mise à creuser le magma de mon processus. Pour cela, la numérisation, le mixage et la projection de mes « ruines personnelles » m'auront amenée à démonter les divisions hiérarchiques dans ma définition de l'image, jusqu'alors inconscientes. C'est ainsi que j'en suis venue à travailler davantage les arts imprimés et la photographie à partir d'autres procédés, comme la capture d'écran et la projection vidéo.

---

<sup>45</sup> « Excéder le cadre épistémologique de la discipline traditionnelle, c'était accéder à un monde ouvert de relations multiples, inouïes [...]. » (Didi-Huberman *in* Michaud, 2012)

En portant mon attention sur l'indétermination avec laquelle je saisis mes sujets, et mon ambivalence à décider quoi en faire ou quoi montrer, il m'apparaît plus évident que la manière d'interroger les images peut et doit changer, encore et toujours. Sans pour le moins « épurer mon regard » de sa critique. Il se dégage du processus bricolé *lo-fi* des captures d'écran et de leur mise en abîme un détachement engagé du réel, ou pour le moins ce qui paraît acquis ou résolu. Une dématérialisation à partir de laquelle je tente de mettre à l'épreuve la précarité inhérente à la fabrication des images et leur prééminence dans la vie courante.

Étant donné mes choix d'intégrer le contexte de production à même l'exposition, je ne peux pas regretter l'absence de recul pour l'écriture du texte d'accompagnement. De ce fait, je constate que ce projet en recherche-crédation m'a alloué le bénéfice de porter un regard sur mon bagage hétéroclite de références en faisant l'exercice de les relier à ma pratique. La dynamique confrontante de l'écriture me met en face à des questions cruciales qui ont changé en mieux mon travail. Par exemple, quelle vie donner à mes images ? Comment rendre à mon tour palpables et perceptibles les phénomènes que je m'approprie dans mes assemblages ? Quelle est la structure de pouvoir sous-jacente à mon travail ?

Je veux à présent pousser plus loin ce que je croyais être auparavant une limite, et continuer à faire évoluer les « moyens du bord » que j'ai adoptés dans l'évolution de ce parcours, en impliquant toutefois davantage ma présence et mes gestes en direct. J'ai l'intuition que mon travail gagnerait par l'ajout de gestes performatifs, par ma présence dans des contextes plus divergents. La réflexion non terminée autour de la mise en espace se poursuivra certainement aussi dans le futur. Il me faut continuer d'expérimenter les procédés moins familiers au traitement de l'image qui m'amènent à travailler dans des zones d'inconfort, et de continuer d'imaginer des environnements inhabituels où, comme sur un mur couvert de tags, l'abondance de sens bouleverse l'intelligible. J'aime les images.

ANNEXE A  
GALERIE DE L'UQÀM, AUTOMNE 2017



**Figure 5.1** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation, Galerie de l'UQÀM.



**Figure 5.2** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation et de la projection principale, Galerie de l'UQÀM.



**Figure 5.3** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation, Galerie de l'UQAM.



**Figure 5.4** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation et de la projection principale, Galerie de l'UQAM.



**Figure 5.5** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation derrière les rideaux, Galerie de l'UQAM.



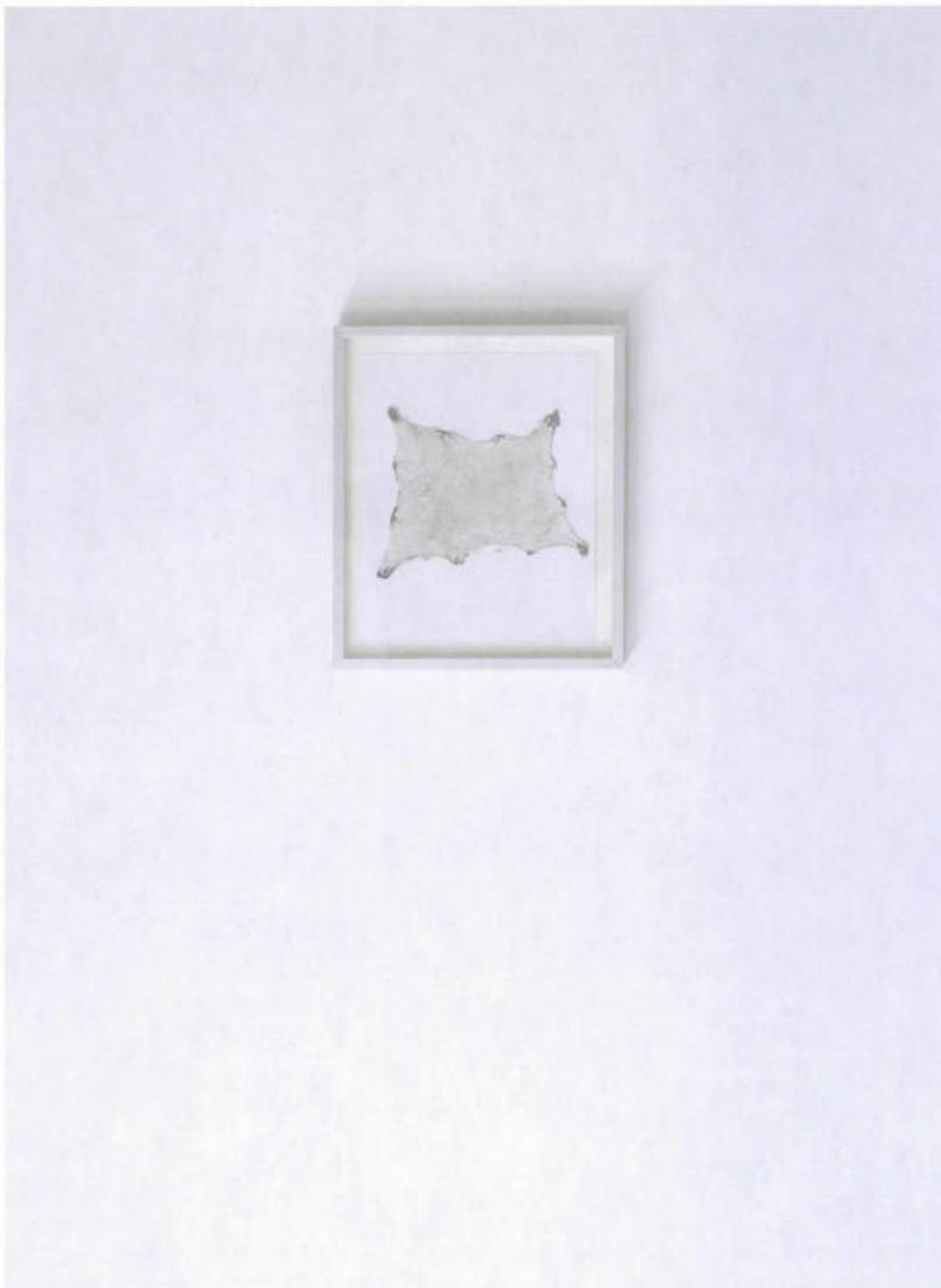
**Figure 5.6** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation derrière les rideaux, Galerie de l'UQAM.



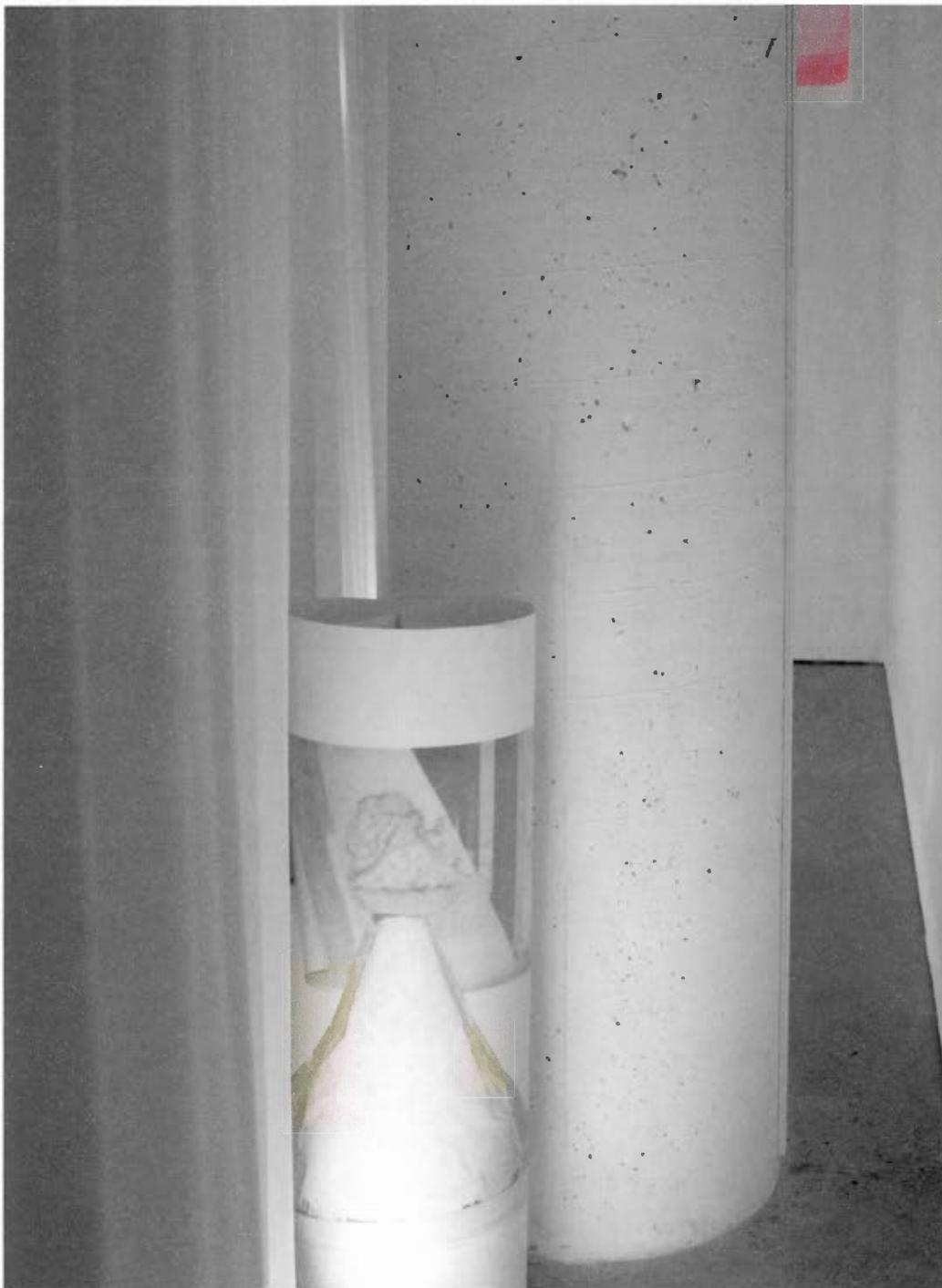
**Figure 5.7** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation derrière les rideaux, Galerie de l'UQAM.



**Figure 5.8** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation derrière les rideaux, Galerie de l'UQAM.



**Figure 5.9** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation derrière les rideaux, Galerie de l'UQÀM.



**Figure 5.10** *Je suis la pire à ce que je fais le mieux et pour ce don je me sens bénie* (2017), aperçu de l'installation derrière les rideaux, Galerie de l'UQÀM.

## BIBLIOGRAPHIE

- Banville, É.d. (2001). *L'usine en douce, le travail en « perruque »*. Paris ; Montréal : L'Harmattan.
- Barthes, R. (1964). La Rhétorique de l'image. *Communications*, 4. Récupéré de [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027)
- Baudrillard, J. (2009). *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris : Denoël.
- Benji B, BBC Radio 1xtra (prod.) (2012, 5 février). *Gone too soon ep. 5 J Dilla* [Webradio]. Récupéré de *1xtra Talks* <http://www.bbc.co.uk/programmes/b016g2c2>
- Boudinet, G. et Harmathèque. (2002). *Pratiques tag vers la proposition d'une « transe-culture »* Collection Arts, transversalité, éducation. Paris : L'Harmattan.
- Bourriaud, N. (2003). *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Presses du réel.
- Campan, V. (2014). *La projection*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Certeau, M.d. (1990). *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Ceschi, G. « Trouble d'anxiété sociale » Dans *Encyclopédie universalis*. Récupéré de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/trouble-d-anxiete-sociale/>
- Curtis, A. (réal.), Gorel, S. (prod.) et BBC (prod.) (2016) *Hypernormalisation*. [Film documentaire webdiffusé] Récupéré de <https://thoughtmaybe.com/hypernormalisation/>
- Dafoe, T. (2016). Lucas Blalock. *BOMB Magazine*. Récupéré de <http://bombmagazine.org/article/4684425/lucas-blalock>

- Deleuze, G. (1989) *Bartleby, ou la formule*. [Postface]. Dans H. Melville, *Bartleby ; Les îles enchantées ; Le campanile*. Paris : Flammarion.
- Didi-Huberman, G. (2012). [Préface] Dans P.-A. Michaud et A. Warburg, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Phalènes : essais sur l'apparition 2*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Enright, R. (2017). The Multitudinous See: An Interview With Geoffrey Farmer. *Border crossings, Vol. 36*, p26-42, 17 p.
- Hervé, M. (2014). « *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2* » de Georges Didi-Huberman [Compte-rendu ] : Cygne noir. Récupéré de <http://www.revuecygnenoir.org/recension/phalenes-didi-huberman>
- Jacob, L., Fonderie Darling, Musée d'art contemporain canadien et Musée McCord. (2013). *Seeing and believing*. [Catalogue d'exposition]. London: Black Dog Publishing.
- Jacobson, B., Berry, I. et Exile (Berlin). (2009). *A series of human decisions*. Seattle, Wash.: Decode.
- Kelley, M. et Welchman, J.C. (2005). *Interviews, conversations, and chit-chat, 1986-2004: (with AA Bronson, Larry Clark, Kim Gordon, Thurston Moore, Jutta Koether, Harmony Korine, Tony Oursler, Richard Prince, Jim Shaw, Michael Smith, Jeffrey Sconce, John Waters, and John C. Welchman)*. Zurich: JRP/Ringier; Dijon : Les Presses du reel.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Mafesoli, M. (1999). Postmodernité. [Notice] Dans A. Akoun et P. Ansart (dir.) *Dictionnaire Robert de sociologie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Michaud, P.-A. « Warburg, Aby ». Dans *Encyclopédie universalis*. Récupéré de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/aby-warburg-et-l-image-en-mouvement/>
- Morin, E. (2014). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions Points.
- Nietzsche, F.W. (1996). *Ecce homo comment on devient ce que l'on est*. Paris : Mille et une nuits.

- Nietzsche, F.W. (2008). *Le gai savoir ; Par-delà bien et mal*. Paris : Flammarion.
- Pontalis (D), J.-B. (2000). L'affirmation négative. *Libres cahiers pour la psychanalyse, vol. 2*, pp. 11-18.
- Ritchin, F. (2010). *Au-delà de la photographie : le nouvel âge*. Paris : Victoires éditions.
- St-Germain, P. (2010). *La culture des contraires : éclectisme, syncrétisme et bricolage religieux*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/3855/>
- Steyerl, H. (2009). In Defense Of The Poor Image. *e-flux #10*. Récupéré de <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Triki, R. (2008). *L'image : ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Paris : Larousse.
- Warburg, A., Recht, R. et Institut national d'histoire de l'art (France). (2012). *L'atlas Mnémosyne*. Paris : l'Écarquillé.

#### RÉFÉRENCES GÉNÉRALES

- Centre national des ressources textuelles et lexicales (CNRTL). *Portail lexical*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/>
- Dictionnaire français. *Dictionnaire Larousse français monolingue en ligne*. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Encyclopaedia Universalis : Ressource documentaire pour l'enseignement. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/>

#### RÉFÉRENCES CONSULTÉES

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot & Rivages.

- Barthes, R. (2009). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard : Seuil.
- Bataille, G. (2011). *L'anus solaire ; suivi de Sacrifices*. Paris : Lignes.
- Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- Berkman, G. (2011). *L'effet Bartleby : philosophes lecteurs*. Paris : Hermann.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël.
- Bret, C. et Filliou, R. (2010). *Robert Filliou et sa « recherche » : les enjeux plasticognitifs de la recherche sur l'origine*. Québec : Inter éditeur.
- Burnett, R.F. (2004). *How images think*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Cotton, C. (2015). *Photography is magic*. New York: Aperture.
- Farocki, H. (2003) *Phantom Images*. Communication présentée à Karlsruhe, Allemagne. Traduit en anglais par Brian Poole. Récupéré de <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354/27882>
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Jouannais, J.-Y. et Vila-Matas, E. (2009). *Artistes sans œuvres: I would prefer not to*. Paris : Verticales.
- Keck, F. (2004). *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*. Paris : Presses universitaires de France.
- Krafft, M., Krafft K. (1995, 2000). *Volcans! Maurice Krafft et Katia Krafft. Regarder le feu en face. DVD*. Paris : Gaumont.
- Le Breton, D. (2014). *Adolescence et conduites à risque*. Paris : Éditions Fabert.
- Levine, L.W. (2010). *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*. Paris : Éditions La Découverte.

Marcopoulos, A., Katsu. (2014) *6 – 23' 13 — N6 Street - Brooklyn* [Livre d'artiste].  
New York : Dashwood Books. [Édition limitée à 1000 exemplaires].

McLuhan, M. (1972). *Pour comprendre les médias les prolongements technologiques de l'homme*. Montréal : Hurtubise HMH.

Melville, H. (2003). *Bartleby le scribe = Bartleby the scrivener*. Paris : Gallimard.

Poschardt, U. (2002). *DJ culture*. Paris ; Nîmes : Editions Kargo ; L'Éclat.

Pountain, D. et Robins, D. (2001). *L'esprit « cool » éthique, esthétique, phénomène culturel*. Paris : Autrement.

Saurisse, P. (2007). *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*.  
Paris, France : Harmattan.