

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'UTILISATION DE LA PHOTOGRAPHIE VERNACULAIRE DANS UNE PRATIQUE DU
PHOTOMONTAGE NUMÉRIQUE COMME QUESTIONNEMENT DE L'ÉCONOMIE DE L'IMAGE
DANS LA VIE QUOTIDIENNE

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

PAR
NOÉMIE DA SILVA

JUILLET 2008

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.01-2006). 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 à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Anne Ramsden, pour le support, la confiance et la latitude qu'elle m'a accordés tout au long de mes projets et de mes errances; mon compagnon, Sylvain Lavoie, pour ses commentaires et son appui moral; ma mère, Jacqueline Mathieu, pour son apport théorique et ses encouragements; mon père, José da Silva, pour son aide technique et sa créativité contagieuse; Sébastien Giroux, modélisateur-textureur, pour son travail sur les figurines de *The Right Family*; mes amis Marion Landry et Martin Verreault, pour leur aide lors de l'installation en galerie.

Finalement, je tiens à remercier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) et le Centre interuniversitaire en arts médiatiques (CIAM) pour les bourses qu'ils m'ont octroyées; de précieux appuis financiers et techniques.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LES PHOTOGRAPHIES COMME MATÉRIAUX BRUTS	4
INTERMÈDE 1 : STUDIUM	11
INTERMÈDE 2 : LA MAISON DE RÊVES... ..	19
CHAPITRE 2	
LA PHOTOGRAPHIE DOMESTIQUE : SPECTACLES ET PERSONNAGES	20
INTERMÈDE 3 : RÉIFICATION.....	35
CHAPITRE 3	
QUELS LIEUX POUR LES IMAGES ABANDONNÉES?	37
ÉPILOGUE	50
BIBLIOGRAPHIE	52

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1 à 1.29	Photographies domestiques faisant parties de la collection de l'artiste.....	13
2.1 à 2.8	<i>Les autres</i>	28
2.9	Étude pour <i>Tombent</i>	30
2.10 et 2.11	Études pour <i>Tombent</i>	30
2.12	<i>Fins de fichiers inattendues : #192</i>	31
2.13	<i>Fins de fichiers inattendues : #190</i>	32
2.14	<i>Fins de fichiers inattendues : #075</i>	33
2.15	Les personnages de <i>The Right Family</i>	34
3.1	Étude pour <i>Le globe</i>	44
3.2	<i>Concession</i> . Photomontage	45

RÉSUMÉ

Ma pratique du photomontage m'a amené à acquérir des photographies vernaculaires afin de me constituer une banque d'images dans laquelle puiser pour mes projets. Ces images, principalement des photographies domestiques, mais aussi commerciales, sont abandonnées puis mises en vente dans des marchés de seconde main. Je les utilise comme matériaux bruts mais aussi comme pièces à conviction pour comprendre le monde dans lequel nous vivons. Objets à la fois personnels et industriels, les photographies, dans leurs sujets représentés et le rejet qu'elles subissent, témoignent de la reproduction des valeurs sociales dominantes dans la vie quotidienne, soit celles du système capitaliste. En ce sens, nous pouvons parler d'une économie de l'image, puisque l'activité photographique s'inscrit dans un régime de production, de distribution, de consommation et d'utilisation de biens et de services, et fonctionne selon des critères d'offres et de demandes.

Le chapitre 1 présente des pratiques artistiques du XX^e siècle qui emploient des matériaux déjà produits, dont des photographies, comme point de départ à la création d'œuvres originales. Le chapitre 2 expose comment les représentations domestiques ont été influencées par les publicités pour appareil photo ainsi que les manières dont le loisir a été vendu comme bien de consommation au même titre que des bicyclettes ou la cuisine moderne. Le chapitre 3, quant à lui, s'attarde à la relation entre image et lieu, à savoir quel serait le lieu idéal pour les rebuts photographiques puisque ces images entrent à leur tour dans le système économique. Entrecoupant les chapitres, trois intermèdes proposent des notions complémentaires. Finalement, une question resurgit constamment tout au long de ce texte : pourquoi jeter des photographies domestiques alors qu'elles pourraient être archivées à l'intérieur même de la cellule familiale ?

Ce mémoire accompagne l'exposition *Copier/Coller : récits de la petite mémoire photographique*, présentée au CDEx, du 8 au 17 mai 2008. Les œuvres présentées, de même que toutes celles réalisées à partir de ma banque d'images vernaculaires lors de mon séjour à la maîtrise, sont aussi mises en relief tout au long de ce texte.

Mots clefs : arts visuels, banque d'images, collection, consommation, lieu, objet, photographie, photographie vernaculaire, photomontage, rebuts, récupération, recyclage, *snapshot*.

INTRODUCTION

Pour le dire brièvement, nous avons tous le sentiment d'être colonisés mais sans savoir précisément par qui, l'ennemi n'est pas facilement identifiable; et l'on risquera l'hypothèse que ce sentiment est aujourd'hui partout présent sur Terre, même aux États-Unis.

Marc Augé¹

« [...] [the] process of photomontage – especially with its continual emphasis on dissolution and fragmentation – included, at least in its initial phase, one moment of resistance against the forced myths of unity and totality of experience propagated by the prevailing ideology and by advertisements. »

Benjamin H.D. Buchloh²

À travers mes projets photographiques, je m'interroge sur la manière dont nous nous mettons en images, de même que nous le faisons pour nos sociétés d'appartenances, que ce soit par le biais des médias de masse, d'images publicitaires, de photographies personnelles, de mythes ou de récits. Dans tous les cas, nous participons de plain-pied à la construction de l'histoire et de notre identité par les images que nous produisons. S'intéresser aux images, c'est aussi s'intéresser aux rapports de pouvoir qui existent entre les systèmes politiques et économiques et les individus puisque dans nos pratiques, nous reproduisons et entretenons, consciemment et inconsciemment, plusieurs idées reçues. Critique essentiellement sociale des représentations, mon travail photographique s'appuie prioritairement sur une approche anthropologique du médium afin de déceler de quelles manières le système capitaliste influence les images que nous créons et désirons. Dès lors, on peut s'interroger sur la nature des mémoires collectives que nous sommes en train de laisser pour trace et sur les répercussions de la sournoise contamination du système dominant dans notre vie quotidienne.

S'inscrivant dans le large champ de la photographie, mon travail relève par contre davantage du photomontage de par les techniques et les matériaux que j'emploie, et ce, même si la forme finale de mes œuvres peut être vidéographique, sculpturale ou installative. Tels les artistes de la postproduction (Bourriaud, 2003), j'entremêle aussi les styles : pop art, art con-

¹ 1997b, p. 16.

² 1998, p. 54.

ceptuel, documentaire, surréalisme. Difficile de diviser et « [...] impossible de séparer les œuvres de leur arrière-plan social [...] et l'Histoire. » (p. 68). Le photomontage offre aussi une distance qui permet d'interroger la photographie : son industrie capitaliste, son utilisation domestique et médiatique.

J'ai reçu mon premier appareil photo à l'âge de sept ans. J'ai appris à développer mes images au club photo de mon école secondaire et j'ai poursuivi des études académiques dans le domaine pendant six ans. Même si je réalise parfois des œuvres purement photographiques, j'ai surtout appris la technique pour avoir des images à découper et à juxtaposer; des images ayant des possibilités de reproduction plus élevées que celles que l'on retrouve dans les magazines et maintenant sur le Web. Mais puisque nous vivons dans une société de consommation et de production d'images, j'ai commencé en 2005 à me questionner sur la nécessité de produire mes propres photos à manipuler. Une visite virtuelle dans la section Collections/Photographies d'eBay.com, le plus grand marché aux puces au monde, me fit découvrir des milliards d'artéfacts photographiques en attente de nouveaux propriétaires. Pendant deux ans, j'ai acheté, trié et classé des photographies afin de me constituer une banque d'images dans laquelle puiser pour mes projets. La majorité des photos de ma collection sont des souvenirs photographiques de particuliers décédés. S'étant retrouvées dans des ventes de succession, puis sur eBay, ces images n'ont pas été conservées par les descendances à la mort de leurs propriétaires d'origines.

Les photographies achetées sur eBay m'ont servi de matériaux bruts pour constituer les œuvres que sont *Les autres* (2005), *Le globe* (2006), *Concession* (2006), *La maison de rêves* (2006), *Tombent* (2006-2008), *The Right Family* (2007-2008), *Fins de fichiers inattendues* (2007-2008) et *Décharge* (2007-2008). En parallèle à la création de ces œuvres, elles m'ont aussi servi d'outils, de pièces à conviction, pour tenter de comprendre pourquoi on jette, détruit, abandonne, donne et vend les photographies de nos aïeux alors qu'elles pourraient être archivées à l'intérieur même de la cellule familiale. Appréhender une photographie en tant qu'objet matériel, et non en tant qu'acte ou temps photographique, simulacre ou toute autre manière comme on le fait traditionnellement en philosophie, en histoire de l'art et de la photographie, permet de trouver quelques réponses, lesquelles sont exposées tout au long de ce texte d'accompagnement. Une photographie, peu importe l'image qu'elle représente, est avant tout un objet physique dont la présence dans l'environnement dépasse largement celle de son auteur. Sans légitime conservateur pour ces souvenirs, tous similaires dans leurs su-

jets, nous sommes en présence d'objets rejetés, purement et simplement, à la seule différence qu'une photographie domestique a subi le passage d'une subjectivité à travers son processus de production.

Le chapitre 1 brosse un portrait de pratiques artistiques du XX^e siècle qui emploient des matériaux déjà produits comme point de départ à la création d'œuvres originales. Ainsi, l'utilisation de photographies abandonnées rejoint les pratiques avant-gardistes du photomontage et de l'emploi de rebuts en art. Aujourd'hui, les auteurs Hal Foster (2004) et Nicolas Bourriaud (2003) parlent davantage d'art de l'archive et d'art de la postproduction, deux courants ayant des liens étroits avec les feux avant-gardistes. Le chapitre 2 aborde, quant à lui, la relation entre les publicités pour appareils photo et les représentations domestiques. La photographie étant une industrie à but très lucratif, pour vendre des appareils photos on a non seulement suggéré par les publicités ce qu'il fallait prendre en images (ce qu'il ne fallait pas est passé sous silence), mais on a aussi réussi à nous conditionner en associant prise de vue et loisir, photographie et bonheur. Le chapitre 3 s'intéresse à la relation entre images et lieu, à savoir s'il existe un endroit idéal pour les photographies abandonnées puisque ces images entrent à leur tour dans le système capitaliste. Comportant chacune une valeur marchande, criant haut et fort que tout se vend et tout s'achète, même si telles n'étaient pas leurs destinées au moment de leurs productions, les photographies domestiques se transforment en biens de consommation dans les marchés de seconde main au même titre que des vêtements usagés et des téléviseurs démodés. Finalement, trois intermèdes entrecourent les chapitres, proposant des compléments aux notions abordées dans les sections qui les précèdent.

Mes recherches en art portent peu sur mon processus personnel de création. Créant de manière intuitive, acceptant les hasards d'une juxtaposition d'images ou les (heureux) accidents de parcours, je tiens à préserver une spontanéité, une certaine naïveté peut-être, en ne cherchant pas à comprendre la poétique d'une œuvre au moment du faire. Ma motivation est de comprendre le monde dans lequel je vis au travers nos artéfacts. Pour cela, j'analyse les matériaux du secteur tertiaire (Bourriaud, 2003) que je choisis d'employer pour pouvoir les (re)représenter. Ainsi, mon texte traite principalement de la nature des rebuts photographiques que je collectionne, mais aborde tout de même les œuvres que j'ai réalisées, ou abandonnées en cours de production, lors de mon parcours à la maîtrise avec ma collection de photographies.

CHAPITRE I

LE PHOTOGRAPHIES COMME MATÉRIAUX BRUTS

Ma banque d'images A est constituée de souvenirs photographiques non réclamés de particuliers décédés : des instantanés domestiques³, des images commerciales amassées et des portraits professionnels. Ma banque d'images B comprend des photographies de studios commerciaux et enfin des négatifs provenant d'anciens journaux forment la banque C. Ces trois banques constituent ma collection de photographies vernaculaires. Le qualificatif « vernaculaire », pour parler de photographies non artistiques, a été attribué par Geoffrey Batchen (2000, p. 57):

« Vernacular photographs [...] tend to be made in vast numbers by anonymous, amateur, working-class, and sometimes even collective hands or, worse, by crass commercial profiteers. Most of these photographic objects have little rarity or monetary value in today's market, [...]. Worst of all, their idiosyncratic morphologies refuse to comply with the coherent progression of styles and technical innovations demanded by photography's art history; they muck up the familiar story of great masters and transcendent aesthetic achievements, and disrupt its smooth graphic culture. »

Depuis les années soixante, plusieurs artistes ont amassé des photographies : Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter et Tacita Dean, par exemple. Certains collectionnent des photographies domestiques, d'autres amateurs, commerciales, publicitaires; dans tous les cas, il s'agit de photographies vernaculaires, d'images pour lesquelles Batchen réclame des méthodes historiques et des rhétoriques différentes de celles traditionnellement employées par les historiens de la photographie d'art.

Les termes pour catégoriser les photographies sont caducs pour décrire les accumulations d'images, même s'il est possible de les classer par catégories ou genres (portrait, paysage, architecture, etc.). Pour Benjamin H.D. Buchloh (1998), il est plus juste de comparer ce type de collections avec des albums photo. Les photos étant souvent anonymes et sans histoire,

³ La photographie domestique fait partie de la photographie de masse, mais exclut la photographie amateur. Les photographes amateurs ont des aspirations artistiques et connaissent la technique, contrairement aux preneurs d'instantanés.

elles permettent alors de se livrer à de multiples narrations, juxtapositions et montages. L'historien de l'art Aby Warburg avait aussi entrepris une collection de photographies (*Atlas mnémotysyne*, 1928-1929) comptant plus de 1000 reproductions fixées sur 60 panneaux. « Destinés à former une sorte de système mnémotechnique offrant un panorama de la culture humaniste de l'Occident jusqu'en 1929 [...] » (Taylor, 2005, p.96), elle comprend des photographies personnelles et de nombreuses reproductions. Mais au contraire de Warburg, de Richter avec son projet *Atlas* (1962) et Dean avec son livre *Floh* (2001), mon intention n'est pas de présenter ma collection en tant que telle. Elle a toujours eu pour visée de servir le photomontage. Ma pratique se rapproche alors davantage de celle de Boltanski, lequel manipule, transforme, intègre les images dans d'autres contextes. Toutefois, elle rejoint les *Atlas* de Warburg et de Richter et *Section Publicité* (1968-1972) de Broodthaers au-delà du simple fait de collectionner et d'utiliser des images vernaculaires. Kurt Foster a comparé les méthodes de Warburg au montage, méthodes s'appliquant également aux autres artistes malgré la structure plus rigide des grilles de Richter et l'apparente homogénéité et sérialité des images de Broodthaers. « Based on their facture, Warburg's panels belong to the realm of montage à la Schwitters or Lissitzky. [...] it simply removes the purpose of graphic montage from the formal sphere and transfers it to that of constructing meanings.⁴ ». Buchloh est en accord avec les propos de Foster mais il critique toutefois cette nouvelle forme de montage d'archives :

« The new form, collage as archive, is defined itself as being largely a collection of photographic and textual quotations, which are abruptly and monotonously listed (one after, or next to, the other) in accordance with the rules of archival indices and catalogues. [...] Against the gesture of rebellion and political utopia and against the act of overpowering the viewer by means of shock, [...] Broodthaers and Richter present an endlessly structured arrangement – a sequence, in which these structures of power are accurately reflected, against which the avant-garde continued to rebel. » (p. 58).

La grande différence entre les artistes des avant-gardes et ceux depuis les années 60 utilisant des photographies vernaculaires réside dans la perception du médium. Les premiers faisaient preuve d'optimisme envers la photographie, y voyant un médium permettant une certaine autodétermination et la possibilité de constituer une mémoire collective à partir de di-

⁴ Kurt Foster, « Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten », *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums*, Hamburg 1990, Horst Bredekamp, Michael Diers et Charlotte Schoell-Glab (éds.), Weinheim: Acta Humaniora, 1991, p. 30, cité dans Buchloh, 1998, p. 52.

verses subjectivités alors que les derniers utilisent leurs collections de photographies pour dénoncer – en amplifiant – la consommation d'images afin de soulever le voile sur un rêve d'émancipation non réalisé par la société capitaliste. Mon rapport à la photographie relève de ce dernier constat décrit par Buchloh. Même si mon travail de photomontage s'inscrit parfois dans des structures rigides contestées par les avant-gardes, il renoue par contre avec leurs effets de choc contrairement aux autres artistes nommés précédemment.

« Les œuvres de collage et de montage mêlent la réalité concrète et le merveilleux, l'ici et l'ailleurs, le non-contemporain et l'actuel, l'identifiable et le bizarre. » Cette facture décrite par Jean-Marc Lachaud (2000) est l'effet de choc surgissant lorsque l'on prélève un fragment et qu'on l'assemble à un autre élément en provenance d'une autre réalité. Les monteurs contemporains ne font pas cela depuis que la photographie d'art s'est tournée vers la mise en scène (Belting, 2004), même lorsque l'image est éditée à partir de plusieurs négatifs comme certaines œuvres de Jeff Wall. Mis à part quelques artistes qui comptent des œuvres de photomontage dans leurs productions, Joan Fontcuberta, Pedro Meyer, David Hockney, Élène Tremblay et Thomas Corriveau, par exemple, cette tactique artistique n'est pas très présente sur les scènes internationale et locale de l'art contemporain. De plus, les lois rigides sur les droits d'auteurs et la protection de l'image d'une personne rendent difficiles la pratique et la diffusion légale du photomontage d'archives et de la photographie de rue.⁵

Je considère mes artéfacts photographiques comme des rebuts. L'introduction de ce terme en art a commencé au milieu du XIX^e siècle et a connu son apogée dans les années 1920, notamment grâce à Kurt Schwitters avec sa peinture Merz :

En substance, le mot merz signifie l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, par principe, l'égalité de chacun de ces matériaux sur le plan technique. [...] De ce point de vue, il importe peu qu'à l'origine les matériaux utilisés aient ou n'aient pas été conçus à d'autres fins.⁶

⁵ À ce sujet, on peut se rappeler l'affaire Aubry c. Éditions Vice Versa inc. dans laquelle une jeune fille de 17 ans intenta une action en responsabilité civile, et gagna, contre Gilbert Duclos, photographe ayant pris une photo de la jeune fille dans la rue, et Les Éditions Vice Versa pour avoir publié ladite photo dans son magazine d'art, le tout sans son autorisation.

⁶ Kurt Schwitters, « La peinture Merz », *Der Sturm*, juillet 1919, Berlin, cité dans Taylor, 2005, p.46.

Kurt Schwitters parcourait les caniveaux à la recherche de matériaux comme « Le photographe ainsi que le consommateur de photos marchent dans les pas du chiffonnier, une des métaphores préférées de Baudelaire [...] » (Sontag, 2006, p. 101). À l'époque de Charles Baudelaire, des gens sillonnaient Paris à la recherche de chiffons de coton pour vendre les fibres aux usines de fabrication de papiers. Le poète moderne parle ainsi des chiffonniers :

Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.⁷

Cette citation célèbre, à laquelle Aleida Assmann (2002) compara aussi Schwitters, est devenue la métaphore par excellence de l'artiste qui travaille avec du déjà produit obsolète; qui cherche dans notre environnement saturé d'objets rejetés des matériaux pouvant être récupérés et recyclés en art, pouvant servir à concevoir du « nouveau ». Pour Sontag, le chiffonnier en photographie « [...] vise à trouver de la beauté là où les autres voient de la laideur, ou des choses sans intérêt ni importance [...] » (p. 101). La majorité des photographies vernaculaires sont considérées comme des sous-produits. Abandonnées, elles acquièrent le titre de rebuts comme n'importe quel autre objet rejeté. Elles peuvent dès lors servir à d'autres fins qu'au souvenir ou à la publicité.

Dans *Objects from the Past*, David Gross (2002, p. 33) décrit l'accumulation rapide des objets. L'obsolescence qui les frappe est une conséquence de toutes sociétés axées sur la consommation et l'amélioration technologique :

« [...] our culture now encourages – even actively promotes – the rapid consumption or using up of objects. It does so for reasons with which we are all by now acquainted: as soon as one object becomes waste, there is another allegedly "better" one that can be made to step in and take its place, and when that better object eventually becomes waste, there are still more "new and improved" ones waiting in the wings to replace it as well. »

Ceci décrit aussi parfaitement la relation que certaines personnes entretiennent avec la production d'images : toujours à la recherche d'une meilleure prise, elles accumulent des centaines de photos d'un même sujet. Des séries d'images prises par des *kid kodak*, il y en a

⁷ Charles Baudelaire (référence non donnée), cité dans Sontag, 2006, p. 101.

dans ma collection : un rouleau entier sur un jeune garçon allongé sur un sofa avec un livre dans ses mains; une cinquantaine d'images d'une même petite fille dans son habit de Pâques, et je ne possède qu'une infime partie des photographies d'un même photographe. Ces photos ont été éparpillées après leurs décès, d'autres distribuées et vendues avant d'être divisées en plusieurs lots et revendues sur eBay, où je les achète. Il m'arrive aussi de trouver des photos dans des bacs de recyclage, des amis m'en donnent également ne sachant plus qui sont les gens représentés. Les photographies s'accumulent dans l'environnement comme n'importe quel autre objet. À chaque fois qu'une personne naît, la promesse d'une nouvelle série de photos émerge avec elle.

Une photographie personnelle hors de son port d'attache devient sans identité, on ne connaît plus son histoire. Elle n'est plus rien, elle est un objet. « L'objet, quand il est sans histoire, n'est plus rien. Il n'existe que parce qu'on lui donne une histoire. Les photographies, c'est la même chose, elles ne sont rien, à part que là, on sait qu'il y a eu une histoire, mais elles n'ont plus d'histoire. » (Boltanski, 2003, p. 25). Sans histoire, elles permettent de se laisser acquérir, monter, détourner, manipuler ou fragmenter, à la guise de chaque artiste. Mais cela n'est pas sans rappeler qu'à la base « Toutes les images recèlent une part d'incertitude et admettent la possibilité d'être détournées. Ces traits s'appliquent également, sans limitation, à la photographie. » (Belting, 2004, p. 294) puisque « Une photographie n'est qu'un fragment et, avec le passage du temps, il perd son ancrage. Il dérive vers un passé abstrait et mou, ouvert à n'importe quel type de lecture (ou d'association avec d'autres photos). » (Sontag, 2006, p. 93).

Pour Hal Foster (2004, p. 4-5), cette impulsion pour l'archive a aussi été active entre les deux guerres, notamment avec les photofiles d'Alexandre Rodtchenko et les photomontages de John Heartfield et s'est poursuivie par la suite avec l'appropriation d'images en art et les formes sérielles. Aujourd'hui, il est possible, selon Foster, de relier les pratiques de Tacita Dean, Thomas Hirschhorn, Stan Douglas, Mark Dion, Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Sam Durant et plusieurs autres, donc une bonne partie de l'art contemporain international, par la présence d'archives dans leurs œuvres ou de l'archivage comme démarche artistique.

« In the first instance archival artists seek to make historical information often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so. [...] In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps "anarchival impulse" is the more appropriate phrase) [...]. »

« Anarchival impulse » décrit bien ma pratique puisque je ne suis pas préoccupée par l'origine des photographies de ma collection. Je les ramasse pour en faire autre chose, même si cette autre chose n'est pas du photomontage et que les images sont utilisées pour ce qu'elles représentent. Lorsque Foster emploie le mot postproduction, il se réfère directement à l'idée de Nicolas Bourriaud (2003). L'art de la postproduction « [...] désigne l'ensemble des traitements effectués sur un matériau enregistré. » (p. 5). Il s'agit de récupérer et de recycler des produits culturels et de les retraiter, des « postproduire ». Pour Bourriaud, la recherche avant-gardiste du nouveau n'est plus, les artistes se demandent plutôt quoi faire avec ce qui existe déjà : « [...] 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? » (p. 9). Il ne s'agit pas de faire des images d'images, soit d'adopter une posture mimétique ou de clamer que tout existe déjà. Au contraire, « Il s'agit de s'emparer de tous les codes de la culture, de toutes les mises en forme de la vie quotidienne, de toutes les œuvres du patrimoine mondial, et de les faire fonctionner. » (p. 12), dans un environnement structurel qui met au grand jour ce qui passerait autrement inaperçu. Dévoiler et en rester là. L'art de la postproduction ne conteste pas aux côtés de certaines avant-gardes tels L'International situationniste ou l'art féministe. Mais il n'est pas apolitique pour autant. Il crie moins fort, car comme Marcel Broodthaers, nous nous demandons tous si nous ne pourrions « [...] pas vendre quelque chose et réussir dans la vie.⁸ ».

Ce recyclage de codes et d'objets culturels brouille la frontière entre la production et la consommation. Selon Bourriaud (2003), Marcel Duchamp partait d'ailleurs du principe que la consommation est aussi un mode de production, que de donner une nouvelle idée à un objet équivaut à l'acte de fabrication. En introduisant ses ready-made dans la sphère de l'art, c'est la production capitaliste que l'artiste y fit entrer. Reprenant *L'idéologie Allemande* de Karl Marx et Friedrich Engels (1846), l'auteur affirme que les artistes de la postproduction ont affaire aux produits du travail, « [...] au capital, mélange de labeur accumulé et d'instruments de production. » (p. 17). Les photographies peuvent être en soi considérées comme une

⁸ Texte peint dans l'œuvre *Casquette "museum"* de Marcel Broodthaers, 1970, toile de chapeau, crayon, Collection Harry Ruhé.

forme de ready-made dans leur processus de production (Holland, 1991; Slater, 1991, 1995; West, 2000) : elles sont des objets du capital, des produits mixtes faits en partie par le regard du photographe et en partie par l'industrie qui s'occupe de fournir les outils, du développement de la pellicule et de l'impression des images. Sontag (2006) a aussi fait amplement le parallèle entre la photographie et la consommation, que ce soit dans l'acte même de photographier qu'en regardant, consommant des images. Ainsi, les photographes consomment autant que ceux qui collectionnent leurs photographies. Les artistes qui travaillent avec des matériaux déjà produits, culturels ou industriels, usagés ou neufs, ne sont pas à l'extérieur du système en place et du marché avec leurs pratiques et leurs œuvres-produits. Comme l'écrit Assmann (2002, p. 77), ils reconnaissent et dévoilent le système culturel et ses mécaniques de (dé)valuation et d'exclusion mais contrairement à ce qu'elle avance, ils ne créent pas une économie alternative : il n'y a qu'une recirculation des biens consommés, une redistribution et une réutilisation de ce qui existe déjà. Et n'oublions surtout pas que les œuvres finales entrent dans le marché non pas en tant qu'objets usagés, mais bien en tant qu'œuvres d'art.

INTERMÈDE I

STUDIUM

« I know people whose lives are dominated by their collections, ceaselessly searching in flea markets, auctions houses and specialist book shops, never resolving their quest. Whether you are collecting versions of popular songs, postcards of lighthouses or votive sculptures of Our Lady of Montserrat, your collection will never let you be. You've started so you must continue, and with most collections, there is no end. Whether it is postcards of lighthouses or four-leaf clovers, there can never be the definitive collection. For what is more inert than a finished collection? »

Tacita Dean, 2003

J'ai accordé plusieurs heures de ma vie à deux jeux vidéo : *The Sims* et *SimCity*. Avec le premier on crée des maisons et des personnages dont on gère les vies et avec le second on bâtit une ville qu'il faut administrer et développer. Dans les deux cas, on a accès à des catalogues pour construire des mondes : meuble/salon/sofa, par exemple. Je me suis inspirée de ces jeux pour organiser ma banque d'images par contenu. Après avoir numérisé les photographies collectionnées, je les affiche dans un gestionnaire d'images afin de les classer. Il y a par exemple la catégorie «nature» qui est ensuite divisée entre les paysages, la végétation, les roches, l'eau et les ciels. Chacune de ces sections est aussi subdivisée, ce qui donne, par exemple, nature/ciels/ciels_incomplets/ciels_nuageux. Évidemment, une même photographie peut se retrouver dans plusieurs catégories, car en plus de comporter un ciel incomplet et nuageux, il peut y avoir une maison et une personne.

Je me retrouve alors à appliquer la notion de *studium* de Roland Barthes (1980) par l'analyse rhétorique du contenu d'une image. J'étudie chaque élément pour pouvoir catégoriser une photo sans rien oublier. Je classe par époques, vêtements, lieux, objets, sexes, âges, villes, mais aussi par technique : gros plan, contre-plongée, sous-exposée, 35 mm, 6x6, etc. L'attribution de mots-clés à une image est sans fin. Et je deviens rapidement dépassée par le réductionnisme du classement et en même temps par ses possibilités subjectives infinies. Parce qu'il y a les ciels avec traces d'avion, avec pieds de vent, avec cumulus, sans étoile, avec étoiles, bleus, blancs, gris, et puis je me demande si c'est gris ou bleu, si mon moniteur

est bien calibré, etc. Si je choisis bleu, vais-je vraiment retrouver cette image? Si je mets gris et bleu, à quoi sert de codifier? Simplement parce que ce n'est pas rouge? Et je deviens complètement dépassée, non pas par ma collection, mais par sa gestion. Alors, j'efface tout et je recommence autrement, convaincue cette fois-ci d'avoir établi les bons codes. Mais c'est un éternel recommencement.

Cette méthode se bute aussi à une autre chimère : il est rare que je cherche précisément un ciel nuageux ou le gros plan d'un nez. Parce que je ne crée pas à partir d'une toile blanche, mais d'images complètes, et que je fonctionne par intuitions, par flashes. Je me souviens d'une photographie de ma collection qui me suggérait un autre sens que le sien. Alors je fractionne et fragmente dans le but de construire autre chose. En cela réside le point de départ de mon activité créatrice, et ce, même si à la fin d'une journée de tâtonnements (voir même de semaines, de mois et parfois d'années), aucune œuvre, aucun projet n'émerge ou n'aboutit.

Finalement, le mot que Barthes a choisi pour exprimer qu'une photographie n'informe pas au-delà des éléments visuels présents dans une image, *studium*, n'est en fait que le mot latin d'étude. Et c'est bien là que réside la nécessité de mon activité de classement : étudier les images. En prendre possession mentalement pour pouvoir les réciter une à une sans les voir. M'imprégner d'elles, dans l'espoir que l'une d'entre elles resurgisse du fin fond de ma mémoire et que cette apparition soit aussi porteuse d'une œuvre latente.

FÊTES





LOISIRS





VOYAGES





Figures 1.1 à 1.29 Photographies domestiques faisant parties de la collection de l'artiste. Photographes inconnus, XX^e siècle, provenance : Amérique du Nord. Images couleurs : films positifs numérisés; images noir et blanc : films négatifs numérisés.

INTERMÈDE 2

LA MAISON DE RÊVES

« Early department stores have been called cathedrals (Gardner and Sheppard 1989), temples (Hutler 1987), dream worlds (Williams 1982), and palaces of consumption (Benson 1979). They extend the lavish display and magical atmosphere of the exposition to everyday consumer goods [...] (Lewis 1983).⁹ »

Un jour de l'hiver 2006, j'ai pensé aux diapositives de ma collection et à ce que je leur faisais subir. Entassées dans des boîtes, à l'abri du regard d'autrui, j'ai cru bon de leur concevoir un lieu dans lequel elles pourraient vivre et être vues. *La maison de rêves* est une maison unifamiliale en plexiglas recouverte de diapositives domestiques. Éclairés de l'extérieur, les artefacts photographiques ne sont visibles que de l'intérieur de la maison, leurs couleurs brillant comme des vitraux. Classées par thématiques (intérieurs, ciels, anniversaires, Noël, etc.), les images sont exposées à la manière d'un catalogue sur une structure rappelant la banlieue et les familles de la classe moyenne. Un catalogue d'images à la gloire de la petite mémoire photographique. L'«église» de la diapositive est pour tous ceux qui ont dit un jour : « *I have decided that seeing this is worth recording.* » (Berger, 1980, p.292).

La maison de rêves est un projet qui n'existe que sur papier. Pour des raisons financières et d'espace (espace de travail, de rangement et d'exposition), je n'ai pas encore réalisé la maison. Elle est la seule véritable œuvre de montage de ma production, un peu à la manière des *Atlas* de Warburg et de Richter, à la différence près que les panneaux de photographies ne sont pas montés aux murs, ils sont carrément les murs.

⁹ Carl Gardner et Julie Sheppard, 1989, *Consuming Passion : The Rise of Retail Culture*, Londres: Unwin Hyman; Mark Hutler, 1987, « The Downtown Department Store as a Social Force », *Social Science Journal*, 24(3), pp. 239-246; Rosalind H. Williams, 1982, *Dream Worlds: Mass Consumption in Later Nineteenth-Century France*, Berkeley, CA: University of California Press; Susan Porter Benson, 1979, « Palace of Consumption and Machine for Selling: the American Department Store, 1880-1940 », *Radical History Review*, 21 (automne), pp. 199-221; Russell Lewis, 1983, « Everything Under One Roof: World's Fairs and Department Stores in Paris and Chicago », *Chicago History*, 12 (automne), pp. 28-47, cite dans Russel Belk, 1995, p. 18.

CHAPITRE 2

LA PHOTOGRAPHIE DOMESTIQUE : SPECTACLES ET PERSONNAGES

Le 4 octobre 1888, George Eastman lance un tout nouveau type d'appareil de prises de vues. Simple, léger et peu dispendieux, le *Kodak* se présente comme une simple boîte en cuir noir comprenant un objectif à diaphragme, vitesse d'obturation et mise au point fixe, un bouton et une manivelle. Il permettait d'exposer 100 vues rondes sur du papier émulsionné. George Eastman expliqua ainsi la philosophie de son système :

Nous fournissons à tous ceux, hommes, femmes ou enfants, qui sont capables de pointer une boîte dans la direction du sujet, d'appuyer sur un bouton, un instrument grâce auquel ils n'ont pas besoin de disposer de facultés exceptionnelles et même d'une connaissance spéciale pour pratiquer la photographie.¹⁰

Tel le slogan, «You press the button, we do the rest», il n'y avait rien de plus à effectuer, car « [...] la boîte magique garantit la véracité et bannit l'erreur, compense l'inexpérience et ré-compense l'innocence. » (Sontag, 2006, p. 74). Ce dénigrement technique réduit les codes et les moyens de représentations possibles en les subordonnant aux qualités de l'appareil bon marché, mais permit dorénavant à quiconque de prendre des photos. Quelques années plus tard, Eastman Kodak Co. mit sur le marché le film celluloïd en rouleau encapsulé. Il va alors « [...] naître un marché de masse qui, en satisfaisant une clientèle nouvelle, suscitera une source de gains importants. Cette spirale commerciale sera alors conditionnée par la nécessité de diffuser, promouvoir, imposer par des moyens publicitaires adéquats, un nouveau média. » (Gautrand, 1983). La révolution Kodak se trouve alors peut-être encore plus au niveau du marketing que de l'invention même du film en rouleau.

Les publicités de Kodak minimisaient toujours l'aspect technique en dépeignant un monde idéalisé. Elles privilégiaient le souvenir matériel avec des slogans tels que « We capture your memories forever » et « The picture you want tomorrow, you have to take today. ». Les scènes représentées idéalisaient la famille, le couple, les loisirs et les voyages. Même les publi-

¹⁰ George Eastman (référence non donnée), cité dans Gautrand, 1983, non paginé.

cités des compétiteurs emboîtèrent le pas promouvant la famille consommatrice comme dans n'importe quelle publicité, comme que le décrit Don Slater (1991, p. 59) :

« Idealisation of [...] familial situations – both holidays and children – were and still are the stock in trade of photographic advertising and publicity, and must be recognised as celebrations of a consuming family rather than of the family as such – or, to put it another way, of the family in its specialness, its extraordinary moment rather than its ordinariness. What is so striking is not that the family is so conventionalised in photographic marketing, but that photographic marketing portrayed the same family as every other key consumer-product publicity. Your family photographed, the advertising promised, would be the ideal advertised family, the site of modern consumption and domesticity. Simply and reliably, the snapshot camera would reproduce the right family. »

Ceci est attribuable au fait que le marketing ne s'attarde pas seulement à vendre de nouvelles marchandises; il s'occupe aussi à redéfinir la sphère privée en une sphère de consommation de biens. Dans cette perspective, la photographie – comme bien de consommation – a forgé sa place aux côtés des bicyclettes, des automobiles, des machines à laver, de la cuisine moderne, des vêtements pour animaux, du tourisme, *etc.* Ainsi tous tentent de redéfinir le domestique en créant de nouveaux besoins et de nouveaux désirs.

Afin d'encourager l'habitude photographique, les publicités ont porté leur attention sur le quoi et le quand photographier. On y présente des scènes familiales allant du pique-nique au réveillon de Noël, en passant par le premier bébé, les beaux-parents, les voyages et la nouvelle voiture. Pour faire rêver, comme dans toute publicité, on utilise majoritairement une belle femme comme support de base au message. Même si Kodak a montré des femmes derrière l'objectif dès ses premières publicités, cela avait pour but, selon Patricia Holland (1991, p. 7), d'insister sur la prise d'instantanés dans la vie quotidienne.

« This is, no doubt, a device to indicate how simple it is to take a snap; nevertheless it demonstrates a form of photography in which women are urged to participate. Even now it is difficult for a woman to become a fashion photographer, a photojournalist or an advertising photographer, but any woman can take a snapshot. Like preparing the meals and washing the clothes, this too, located in home and family, is sold as a domestic skill. »

À défaut de femmes dans l'image publicitaire, on emploie souvent une fillette en remplacement (Gautrand, 1983). Pour *Les Autres* (2005), j'ai utilisé sept photographies de petites filles provenant de ma banque d'images. Je parcoure mes images et choisis mes modèles pour un projet comme quelqu'un qui fait une distribution d'acteurs pour un film. J'ai choisi leurs images non pas parce qu'elles souriaient de béatitude comme dans les pubs mais au contraire

parce qu'elles faisaient parties des rares images qui semblaient exprimer une certaine inquiétude. Ces fillettes, je les ai intégrées à sept photomontages conçus pour une lunette stéréoscopique *Viewmaster*. Chacune d'elles partage le champ photographique avec un personnage publicitaire de compagnies alimentaires : le bonhomme en pâte Pillsbury, le Géant Vert et le lapin Nestlé, par exemple. Il en résulte des scènes étranges, à la manière d'un conte, mais sans véritable fil narratif, dans lesquelles des personnages de marques interagissent avec de jeunes sujets consommateurs du futur. Dans un monde pas aussi féérique que le laissent entendre les publicités et les contes de fées américanisés, j'ai voulu exposer la tendance des compagnies à s'immiscer dans nos vies dès la plus tendre enfance en proposant des appâts rappelant l'ours en peluche. En 1957, Daniel Bell écrit que les publicités « [...] teach people how to dress, to furnish a home, the wines to put away, the cheeses to cultivate - in short, the style of life appropriate to new middle class status.¹¹ ». Réflexion faite dans un contexte de prolifération des biens de consommation et de promotion de la famille de la classe moyenne pour les consommer, elle n'est pas désuète pour autant. Les publicités, pour vendre leurs produits, dictent les biens nécessaires à posséder et les services à louer pour être de son temps et vivre pleinement. Nous sommes exposés à cette mascarade dès l'enfance pour nous asservir à la société capitaliste.

Avec *Les Autres*, j'ai voulu montrer que ces buts capitalistes viennent sournoisement contaminer notre imaginaire dans des sphères aussi rudimentaires que l'alimentation. Pour Jean Baudrillard (1968, p. 242), l'omniprésence de la pub est problématique, car elle s'introduit dans notre esprit pour insister à la consommation :

Comme les rêves, la publicité fixe et détourne un potentiel imaginaire. Si les rêves de nos nuits sont sans légende, celui que nous vivons éveillés sur les murs de nos villes, dans les journaux, sur les écrans est couvert de légendes, il est sous-titré de toutes parts, mais l'un comme l'autre associent l'affabulation la plus vive aux déterminations les plus pauvres, et, comme les rêves nocturnes ont fonction de préserver le sommeil, les prestiges de la publicité et de la consommation ont pour fonction de favoriser l'absorption spontanée des valeurs sociales ambiantes et la régression individuelle dans le consensus social.

Avec le cinéma, la télévision et les images du monde virtuel, l'espace des images prend de plus en plus de place. Si ces dernières se promènent dans le monde grâce à la technologie, Hans Belting (2004, p. 112) déplore « [...] ce que les médiums télévisuels modernes livrent à

¹¹ Daniel Bell, 1957, «The Impact of Advertising», *New Leader*, 6 (février), pp. 9-11, cité dans Russel Belk, 1995, p. 19.

domicile dans le monde entier, c'est l'univers de la réclame commerciale capitaliste. » Ainsi, l'individu contemporain serait de moins en moins tributaire d'une seule culture, car ses images sont souvent issues d'une hybridation iconographique, tout comme l'a été, à une autre époque, l'imaginaire amérindien colonisé par les images chrétiennes. Marc Augé (1997b, p. 22-23) constate aussi que les conditions contemporaines de circulation des images ont changé entre l'imaginaire individuel (par exemple le rêve), l'imaginaire collectif (par exemple le mythe) et la fiction (littéraire, artistique, médiatique, mise en image ou non). Ainsi l'auteur s'interroge sur la « fictionnalisation » systématique du monde et la menace que cela fait peser sur l'imaginaire.

C'est bien notre regard, en effet, qui s'affole au spectacle d'une culture qui se dissout dans les citations, les copies et les plagats, d'une identité qui se perd dans les images et les reflets, d'une histoire que l'actualité engloutit et d'une actualité elle-même indéfinissable (moderne, postmoderne?) parce que nous ne la percevons que par bribes, sans qu'aucun principe organisateur nous permette de donner un sens à la dispersion des flashes, des clichés et des commentaires qui nous tiennent lieu de réalité.

La majorité des images domestiques de ma collection, s'échelonnant des années 40 à 2000, représente principalement des familles nord-américaines et européennes, de race caucasienne, appartenant financièrement à la classe moyenne ou aisée. Elles possèdent toutes une belle maison et font de beaux voyages qu'elles immortalisent sur pellicule. Leurs images ressemblent à des publicités, tant par la manière dont les sujets sont représentés que par les lieux photographiés. On y voit, en quelque sorte, le berceau de « la réclame commerciale capitaliste » et de la « fictionnalisation du monde », intégrés dans les représentations de monsieur Tout-le-Monde. Christian Boltanski (2003), qui s'est aussi intéressé aux photographies vernaculaires, en dit ceci : « [...] l'album de famille n'apprenait rien sur une famille, ou très peu de choses, c'était une répétition de rituels: il y a toujours le départ en vacances, le repas d'anniversaire, la première communion [...]. On retrouve exactement les mêmes albums partout. » (p. 8). J'ai aussi l'impression de collectionner, mais de manière disparate, les images qui forment mon propre album et probablement le vôtre.

L'image de bonheur est complètement liée à la nature de la photographie domestique, car on ne photographie que très rarement des malades, des morts et des moments douloureux de la vie. Ainsi la photographie domestique est principalement associée aux loisirs et aux temps libres.

« As family albums and photographic advertising alike repetitively display, it is through the family at leisure, at play, at busy rest, in a time of extraordinary ordinariness, that we have come to represent the family to its members and its publics. It is in its 'free' time and activities that the family, and through it the individual, is to recognise meaningful personal life. Thus, it is in terms of leisure that family identity and consumer capitalism most potently meet, and this meeting is generally attended by the camera. »

Slater (1995, p. 130) remarque aussi que le malheur n'est accepté en photo que sous la forme sentimentale du bébé en pleurs et que nous évitons d'immortaliser les moments quotidiens reliés au travail, rémunéré ou domestique. Pour les rites de passage – première communion, mariage, graduation, *etc.* – nous faisons généralement confiance à la codification du photographe professionnel, car les instantanés imposent un filtre de sentimentalité. En ce sens, tel que l'auteur le spécifie (p. 134), la photographie domestique n'est pas de la photographie documentaire :

« [...] it is sentimental because it attempts to fix transcendent and tender emotions and identifications on people and moments hauled out of ordinary time and mundanity, [and] [...] the idealisation is indeed conventional, achieved not through the specificity of the relationship but the social acceptability of certain representational conventions for depicting these values [...]. »

En sélectionnant autant les moments à photographier ou non, on fabrique un spectacle image de sa propre vie, la propre version de son histoire en négociation avec l'idéal. Ce spectacle édité correspond alors à la majorité des photographies domestiques occidentales (ou occidentalisées). Alors, qui veut du spectacle d'un autre après sa mort? Peu de gens, car à en croire le nombre de photos jetées, abandonnées ou vendues, nous pouvons en déduire que seulement quelques photographies mémorables de ses aïeux sont conservées par une descendance. Chacun veut faire place à sa propre mémoire photographique, à son propre spectacle, fournir ses propres preuves de son existence.

Nous vivons une époque qui met l'histoire en scène, qui en fait un spectacle et, en ce sens, déréalise la réalité – qu'il s'agisse de la guerre du Golfe, des châteaux de la Loire ou des chutes du Niagara. Cette mise à distance, cette mise en spectacle n'est jamais si sensible que dans les publicités touristiques qui nous proposent des «tours», une série de visions «instantanées» qui n'auront jamais plus de réalité que lorsque nous les «reverrons» à travers les diapositives dont nous imposerons au retour la vue et l'exégèse à un entourage résigné.

Dans le diaporama que vient de décrire Augé (1997a, p. 32), il est fort possible qu'en avant plan des lieux photographiés se trouvent des sujets posant. Contrairement aux catalogues

touristiques, qui montrent souvent des espaces vides pour qu'il soit facile de s'y projeter, les images domestiques sont davantage de l'ordre de : moi devant la Tour Eiffel, mon frère devant les geysers d'Yellowstone, mes enfants devant l'affiche de l'aéroport, mon conjoint devant notre maison. L'effet de spectacle dans la photographie domestique est ainsi d'autant plus accentué que les sujets se figent devant l'appareil avant même que le photographe ne tente de les capter dans leurs interactions. D'une part, tel que le décrit Patricia Holland (1991, p. 5), nous avons tous appris à poser à partir d'annonces publicitaires : « In turn such multiplicities of perfected images, such immaculately happy families, themselves influence our domestic practice, teaching us how to stage our own pictures and perform for our own contemporary albums. ». D'autre part, par manque de connaissances du médium et de son (ses) histoire(s), les *snapshooters* ne savent pas faire des photos autrement que de demander à leurs sujets de poser. En ce sens, ils ne sont pas de véritables photographes car ils regardent, mais ne « voient » pas : Au lieu d'attendre l'*instant décisif* d'Henri Cartier-Bresson, ils disent : « Attendez, je vais prendre une photo ». Et le jeu se met en branle le temps de faire des images : photographes et sujets entrant dans leurs rôles respectifs.

Toutefois, poser ne relève pas de la réalité mais du spectacle, car « [...] dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. » (Barthes, 1980, p. 25). Il en résulte des expressions faciales typiques : sourires, grimaces et des regards conscients de ce qui s'est déroulé. Ces moments immobiles sont hors de la réalité, non pas parce que le médium photographique immortalise une fraction de seconde qui n'est jamais perceptible par l'œil humain, tel qu'on le lui a souvent reproché, mais parce que nous avons intégré une sorte de rituel devant l'objectif sectionnant le cours de la vie en deux, comparable au mode « pause » des appareils et des logiciels de lecture de films. Seulement, ce n'est pas la fiction que nous mettons ainsi sur pause mais nos vies elles-mêmes s'insérant dans une fiction dont nous serons le personnage principal.

En photomontage, les personnes découpées et retirées de leurs contextes accentuent l'effet de personnage car nous pouvons les mettre en scène dans le décor de notre choix. Pendant presque six mois, j'ai numérisé quelques 500 photographies de personnes posant plein pieds pour ensuite effacer les arrières plans et ne conserver que les figures humaines sur des fonds blancs. Ainsi dépouillés, les sujets sont privés de leurs décors de bonheur, tels que vantées par les publicités. Avec les fonds blancs, les personnages posent dans un non-lieu

rappelant le studio photographique. En effet, le fond vierge, souvent noir ou blanc, est une composante importante de la photographie commerciale, que ce soit pour le portrait, l'image publicitaire ou la photographie de mode. C'est un décor sans histoire forçant le regard vers le sujet. Ce recentrage sur la figure humaine permet aussi de rendre les personnes égales : ainsi il n'est plus possible de dire « Ils sont allés à Disneyland » ou « Ils possèdent une Mercedes ». Dans son travail, Christian Boltanski tente aussi de rendre les gens égaux. Pour son projet *Les Suisses morts* (1989), l'artiste a découpé leurs images parues dans la section nécrologie d'un journal du Valais auquel il était abonné. Il en dit ceci : « [...] aujourd'hui tous égaux. Je ne savais rien d'eux, j'avais simplement un visage, donc bons ou mauvais, riches ou pauvres, heureux ou malheureux, aujourd'hui tous égaux. » (2003, p. 4).

Mes personnages découpés étaient destinés à une animation appelée *Tombent* (2006-2008). L'idée de départ consistait à faire littéralement tomber les quelques 500 personnages de haut en bas du cadre, sur un fond blanc. Après la première minute, les personnages devaient commencer à se détériorer numériquement, faisant en sorte qu'ils ne soient plus des fragments d'archives reconnaissables mais que du bruit numérique. Il existe de nombreuses variantes de cette animation et de nombreux scénarios sur papier, mais aucune version définitive. Mon projet a d'abord été ébranlé par le célèbre animateur Borivoj Dovnicovic (2000). J'espérais trouver dans son livre des idées et des astuces d'animation, mais je me suis plutôt arrêtée à l'introduction, à la page 12 :

L'animation vient du mot latin anima (âme). Animer, signifie donner âme à quelque chose, insuffler la vie en quelque chose. L'animateur dans le film est donc le créateur qui ranime le dessin ou l'objet. [...] Pour réaliser un film, il ne suffit pas de faire bouger l'objet, mais il est aussi important de lui donner une âme, une signification.

C'était tout le contraire de ce que je m'acharnais à faire pendant un an et demi. J'ai alors compris pourquoi mon entreprise n'aboutissait pas : je ne voulais pas donner une âme aux personnages. Je voulais seulement faire défiler leurs images figées et mettre en scène leurs morts par une simulation du déclin de l'archive numérique. Mais le médium de la mort n'est pas l'animation, c'est la photographie. C'est donc dans celle-ci que devaient demeurer mes personnages découpés. Seulement, je ne savais pas comment y retourner.

L'autre événement qui ébranla subséquemment mon projet d'animation est que les personnages ont soudainement disparu de mon disque dur, comme si je les avais effacés par inadvertance. Ce n'était pourtant pas le cas : je n'avais rien jeté, le dossier était toujours là, mais

étonnamment vide. Même si je conservais des copies numériques sur un autre disque, j'ai tenté de récupérer les données perdues avec un logiciel conçu à cet effet. Comble de surprise, l'outil voyait les images et les sortit des limbes. Cependant, aucune image n'était revenue intacte, contrairement à la condition de récupération « good » affichée par le logiciel. L'encodage avait été modifié au cours du sauvetage, faisant place à du bruit numérique dans les images. Parfois, le bruit s'était introduit seulement sur certaines parties des photos, remplaçant par exemple une tête ou les jambes, mais dans la majorité des cas, il constituait dorénavant les images elles-mêmes. Pour essayer de comprendre ce qui se passait, j'ai tenté de refaire l'expérience; de jeter des fichiers et de les récupérer. Rien. Soit les images revenaient intactes, soit il était tout simplement impossible de les ouvrir pour cause de dommage. J'ai aussi tenté de modifier manuellement l'encodage avec d'autres logiciels, mais ce fut une suite d'échecs. Je n'arrivais pas à retrouver cet entre-deux sans le simuler dans *Photoshop* ou *After Effects* soit cet état où l'image se détériore et où il est possible de le voir.

Moi qui cherchais une forme d'écriture pour la détérioration des images avec mon animation qui n'aboutissait pas, j'étais plus que servie. J'ai décidé d'accepter l'accident, de me l'approprier, et d'en tirer profit. L'ordinateur n'avait rien simulé, il m'a naturellement et réellement offert des images ruinées, réalisant et résolvant par le fait même l'idée que je cherchais à rendre visuellement. Ces personnages brouillés, en perte de visibilité, sont devenus l'œuvre *Fins de fichiers inattendues* (2007-2008) et ont complètement relégué l'animation aux oubliettes. Le titre provient du message d'erreur donnée par *Photoshop* lorsque le logiciel n'arrive pas à ouvrir une image corrompue. Il ne me restait plus qu'à sélectionner les meilleures corruptions et à les préparer pour l'impression. Présentés dans des cadres acquis dans des bazars et des magasins de seconde main, les personnages sont redevenus les portraits familiaux qu'ils étaient, mais avec pertes de décor et de mémoire. Sur le chemin de l'amnésie, amputés de leurs décors de rêves, ils crient : « Ne m'oubliez pas ».





Figures 2.1 à 2.7 *Les autres*. Photomontages stéréoscopiques pour appareil *Viewmaster*, imprimés sur pellicule positive, 2005, images de 1.1 x 1.1 cm chacune.

Figure 2.8 *Les autres*. Vues de l'installation : *Viewmaster*, chaise, lampe murale, regardeur.

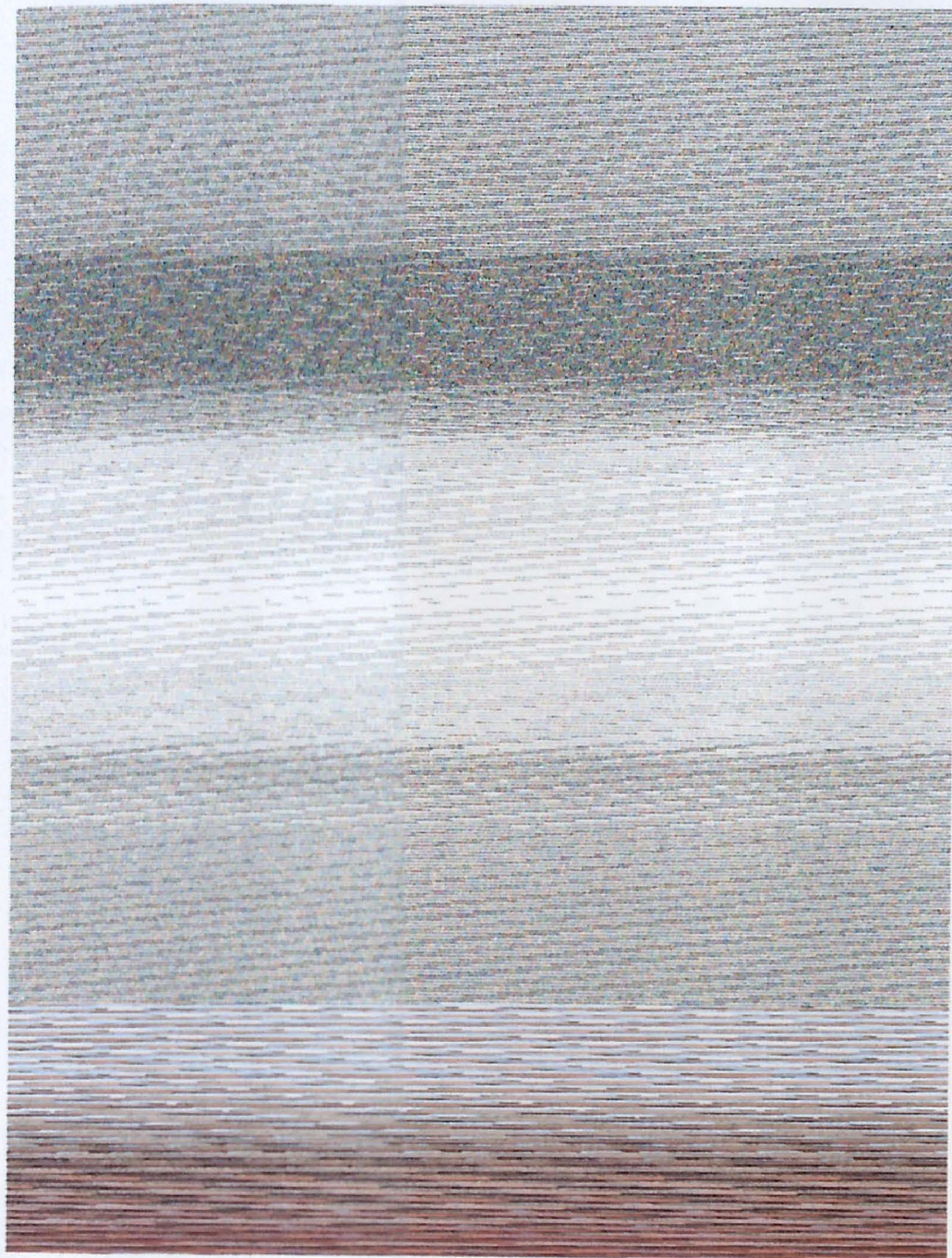


Figure 2.9 Étude pour l'animation *Tombent*. Photomontage numérique, épreuve à jet d'encre, 2006, 10.6 x 22.86 cm.

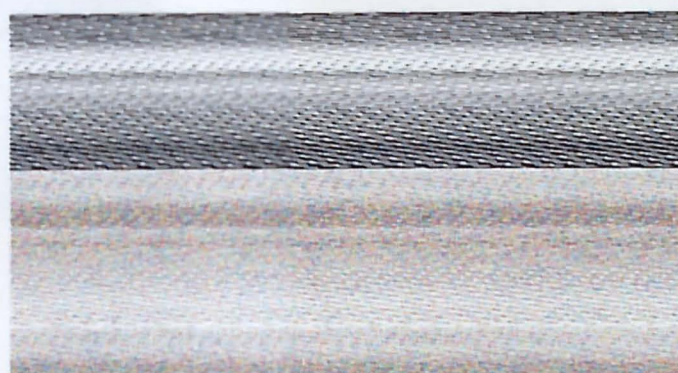
Figures 2.10 et 2.11 Études pour l'animation *Tombent*. Extraits vidéographiques, 2007.



Figures 2.12 *Fins de fichiers inattendues : #192.* Impression à jet d'encre, 2007-2008, 25 x 28 cm.



Figures 2.13 *Fins de fichiers inattendues : #190*. Impression à jet d'encre, 2007-2008, 18 x 26 cm.



Figures 2.14 *Fins de fichiers inattendues* : #075. Impression à jet d'encre, 2007-2008, 23 x 36 cm.



Figures 2.15 Les personnages de *The Right Family*. Photographes inconnus, XX^e siècle, films positifs numérisés puis découpés, 2007-2008, dimensions variables.

INTERMÈDE 3

RÉIFICATION

Une idée citée, recitée et récitée, participe à la création des discours. Ces derniers viennent ensuite influencer l'imaginaire au même titre que les mythes et la publicité. Geoffrey Batchen (2002), Susan Sontag (2006), Roland Barthes (1980) et Nancy Martha West (2000), pour n'en nommer que quelques-uns, participent au discours de la photographie comme objet. Ils proposent, entre autres, que la photographie fasse d'un sujet un objet matériel. Un exemple? Voici ce que Barthes dit lorsqu'il se voit en photo (p. 31) :

[...] mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne; les autres – l'Autre – me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les trucages subtils [...].

L'idée de faire d'un sujet un objet, que l'on nomme aussi réification, m'a donné envie de réifier mes sujets. Étant donné que ceux-ci sont déjà en photographies, j'ai cru bon de les mettre en trois dimensions, de les fétichiser en quelque sorte. *The Right Family* (2007-2008) est une série de six figurines à l'image de la famille modèle de la classe moyenne. Après avoir choisi six personnages parmi mes photographies domestiques, leurs corps ont été modélisés en inventant des volumes et des détails non présents dans les images. Les photos, projetées, sont alors devenues leurs textures, leurs peaux. Imprimées par prototypage rapide, une imprimante qui accumule des couches de poudre et d'encre pour créer matériellement des objets, les figurines sont des objets photographiques hybrides. Ainsi les films ont été numérisés et travaillés dans un logiciel de traitement de l'image, puis imprimés au jet d'encre, un processus standard en photographie numérique, à la seule différence que le support des images n'est pas plat, mais virtuellement sculpté. De par les volumes qui tentent de suivre les formes des images, les objets redeviennent illusoirement bidimensionnels lorsque regardés dans les angles de prise de vue. Autrement, les images photographiques glissent, arrachent, s'étirent un peu avant de trahir leur manque d'information. Elles sont complètement absentes du dos des figurines, laissant ainsi la matière blanche de la poudre dénudée de peau et de détail.

Les figurines de *The Right Family* sont des formes d'archives dans un nouveau médium, accompagnées d'un commentaire sur les limites d'enregistrement du réel en photographie. Mais l'appareil qui enregistrera le réel en trois dimensions et qui pourra aussi l'afficher, dans l'espace à la manière d'un hologramme, n'ouvrira pas davantage sur autre chose. Pour Hans Belting (2004, p.111), avec le cinéma, la télévision et les images du monde virtuel, l'espace des images prend déjà de plus en plus de place. Les images technologiques portent une promesse d'affranchissement de toute référence au monde réel, « [...] pourtant, elles n'ouvrent sur aucun véritable au-delà des images. ». Les images des réalités virtuelles restent des images, même si elles sont interactives, et les images photographiques restent évidemment bidimensionnelles même si elles sont imprimées sur des objets matériels, objets qui sont, eux aussi, imprimables à l'infini.

Pour Jean-François Chevrier (1993, p.101), le fantasme de certains photographes « [...] de donner à leurs images la présence, l'autorité plastique d'une sculpture [...] » puise dans une tradition récente, l'assemblage, qui découle lui-même du Merz de Kurt Schwitters et donc du collage. Selon Chevrier (p. 103), pour que photographie et sculpture fonctionnent ensemble, il faut détacher la photo de l'acte de la prise de vue et considérer le produit en tant qu'objet.

L'image photographique est un objet, et peut donc éventuellement se combiner avec d'autres objets, dès lors qu'elle est clairement détachée du moment de la prise de vue (et de ce fameux « acte photographique » dont on a beaucoup trop parlé). Dès lors, également, qu'elle est détachée d'une histoire de la photographie trop centrée sur la vision, sur l'exercice du regard, sur la trouvaille visuelle. Ce qui ne veut pas dire – précisons-le – que la photographie doive renoncer à sa fonction descriptive ou documentaire.

À mon avis, la tendance de plusieurs artistes à présenter leurs photographies dans des installations relève aussi du montage et fonctionne seulement lorsque la matérialité de l'image photographique est prise en compte, car une photo n'est pas qu'une représentation dans laquelle s'abîmer. La contemplation pure est peut-être vraie pour les images virtuelles, mais une fois imprimées, les photos s'accumulent dans l'environnement comme n'importe quel autre objet matériel.¹²

¹² Les figurines de *The Right Family* font parti d'une installation, mais au moment de déposer ce texte d'accompagnement, je ne connaissais pas encore la forme exacte de leur présentation.

CHAPITRE 3

QUELS LIEUX POUR LES IMAGES ABANDONNÉES?

Si la photographie est un lieu d'images ambiguës, elle constitue elle-même un lieu incertain pour les images. Nous ne savons jamais quoi faire ni où mettre les photos une fois que nous les avons développées. Faut-il que nous les exposions, que nous les accrochions ou que nous en fassions collection dans un album, comme un journal?

Hans Belting¹³

Si les photographies ne trouvent plus leurs places chez les héritiers, dans quels lieux devraient-elles se trouver? Dans les collections des musées, dans celles des particuliers ou ailleurs? Comment leur rendre justice? Comment leur trouver un lieu adéquat? Ces questions, je me les suis posées à plusieurs reprises, tout au long de mon travail avec les archives vernaculaires. Il faut évidemment prendre en compte qu'une image n'est qu'une représentation parmi d'autres et que des millions de photographies sont jetées et vendues chaque année alors que d'autres sont en train de se faire. Il est ainsi difficile de créer un lieu qui les regrouperait toutes même si ce serait l'idéal. Ce serait une collection d'images sur le monde, de chaque époque, une légation aux générations futures. Mais s'il est encore possible de collectionner des photographies analogues, qu'en sera-t-il lorsque les images ne seront plus que des 0 et des 1? Perdus dans les méandres d'Internet, les albums photo en ligne pourront être effacés en quelques clics de souris, de même que les disques durs. Même si les images domestiques sont spectaculaires et que celles que j'emploie sont modifiées dans mes projets, elles représentent toutefois les subjectivités de leurs époques. Ce sont des documents non documentaires, tout de même authentiques, car il n'y a pas deux personnes exactement pareilles. Ces images constituent une forme de lutte contre la fatalité de la vie, contre l'oubli, contre la mort. Mais comme les conservateurs muséaux imposent des critères esthétiques issus de la pensée dominante, peu d'entre elles marqueront finalement l'histoire.

¹³ 2004, p. 279.

Alors que nous disparaissions, les images photographiques nous survivent et semblent flotter. J'ai pensé leur offrir *Le globe* (2006), un lieu dans lequel elles pourraient être soufflées. Il s'agit d'une structure à la manière d'une boule de neige : un globe transparent géant où sont déposées les images photographiques, avec une base opaque cachant des ventilateurs pour les faire voltiger. Pour voir les images, j'ai inséré deux paires de gants dans la structure, permettant ainsi aux visiteurs d'attraper des photos pendant leurs vols et de les regarder au travers du plastique. Je me suis acheté une machine à coudre, du tissu, du plastique, des gants et des ventilateurs et j'ai commencé mon projet. Après quelques découpages et coutures, j'ai enfilé un gant et lancé une photo en l'air pour l'attraper. Évidemment, je l'ai tordue et ainsi détruite. Cela ne faisait pas partie de mon conte de fées. Panique. Je réalisai que j'étais en train de faire le contraire de ce que je désirais. Ce fut la fin de l'entreprise.

Entre-temps, j'acquerrais des photographies imprimées pour *Le globe* alors que normalement je collectionne des diapositives. Il y a quelque chose de différent entre les deux supports : alors que les images positives sont petites, légères et transparentes, les photographies imprimées mettent l'éphémérité de la vie en plein visage, car leurs supports prennent davantage les marques du temps. Pliées, déchirées, trouées, tachées : les photographies couleurs perdent de leur intensité et s'effacent alors que les noir et blanc ternissent lentement. Les images papier sont davantage objets, il n'est pas possible de faire abstraction du support comme avec la transparence des films où il est possible de voir l'image ou au travers d'elle. J'ai reçu un lot de photographies imprimées ayant appartenu à un dénommé John, de Flint, au Michigan, qui avait travaillé toute sa vie à l'usine de General Motors, et qui fut enterré en 2001. Tous ces détails me bouleversèrent car je ne tiens pas à connaître ce type d'information. Normalement, j'ai affaire à de purs inconnus, à des « [...] hommes reproduits [qui] entrèrent dans l'espace visuel de la photographie sans papiers d'identité ou plutôt sans inscription. » (Benjamin, 1983, p. 154). Que faisaient ces photos dans mes mains? Pourquoi étaient-elles soudainement à des milliers de kilomètres de leur lieu d'origine? Cela me bouleversa. C'est alors qu'au lieu de faire *Le globe*, qui était déjà saboté, j'entrepris *Concession* (2006).

Avec *Concession*, j'ai donné à la terre des images délaissées. J'ai choisi un lieu, un non-lieu en fait : le sol sous l'échangeur Turcot à Saint-Henri. C'est là que j'ai réalisé un cimetière de photographies abandonnées, apportant des croix de bois faites à partir de branches d'arbres coupées et laissées aux bords des rues par les employés de la ville. Puis je l'ai photographié

et filmé. Mon cimetière renoue avec ceux d'antan, avant qu'ils ne soient chassés des centres-villes pour être cachés en périphéries, et ce, même si Montréal fait figure d'exception en la matière. Nous vivons une époque où la mort ne trouve plus sa place parmi les vivants puisque nous la nions, telle que le décrit Christian Boltanski (2003, p. 28) :

Aujourd'hui, on ne meurt plus. Ça m'étonne toujours : avant, les gens mouraient en bonne santé. [...] Et maintenant les gens meurent en très mauvaise santé. Ils ne meurent plus, on les débranche un jour. Donc, on a nié la mort. Et je pense que c'est une chose extrêmement triste. [...] Avant, dans les sociétés traditionnelles, la mort était l'occasion d'un grand repas, les jeunes gens se rencontraient et fondaient une société. Quand on avait une ferme, le grand-père mourait, le père prenait la place du grand-père, le fils prenait la place du père, et ce qui comptait, c'était la survie de la terre. [...] Comme aujourd'hui on n'a plus rien à transmettre, la mort est beaucoup plus terrible.

En 1983, Philippe Ariès a publié *Images de l'homme devant la mort* dans lequel il étudie des artefacts iconographiques pour comprendre la relation que les humains entretiennent avec la mort à chacune des époques depuis la préhistoire. Arrivé au XX^e siècle, il ne peut continuer son projet car il ne trouve aucun document, aucune représentation significative. L'auteur conclut à un refoulement de la mort hors du champ de la visibilité publique et donc de l'icône. « Réfugiée dans le secret de l'espace privé de la maison ou de l'anonymat de l'hôpital, elle ne fait plus signe. » (p. 272). La mort n'est présente que dans les médias et le cinéma, mais il s'agit de morts anonymes ou de celle de gens célèbres, alors que notre mort éventuelle et celles de nos proches sont niées dans nos vies quotidiennes. Pourtant encore au XIX^e siècle « [...] la mort est partout présente et cultivée. On n'affecte pas de la craindre, on se complait plutôt à vivre en sa compagnie. » (p. 247). À cette époque, la photographie avait aussi pris la relève de la peinture pour commémorer les morts. Il y avait peu d'albums de famille sans photos de décédés. Ces morts étaient présentés dans une attitude nouvelle et insolite. Ce n'étaient pas des cadavres, ils étaient habillés en costume du dimanche, assis dans des fauteuils, yeux mi-ouverts et posaient avec des vivants. Nous pouvons nous demander quel rôle a pu jouer l'arrivée de la photographie de masse dans la disparition des photographies post mortem et du refoulement de la mort puisque tous ces événements coïncident étrangement. Pour vendre leurs produits et créer l'habitude, les publicités pour appareils photo ont insisté sur la pratique dans le cadre du loisir et sur l'association entre souvenir et bonheur. Elles n'ont jamais abordé le tandem souvenir-deuil alors que ce type de représentation était populaire. La cessation presque soudaine des images de morts a fort probablement aidé à la relation tordue que nous entretenons aujourd'hui avec elle. Second phénomène étrange et plutôt paradoxal : des individus laissent des photographies derrière eux alors que beaucoup dési-

rent que leurs cendres soient dispersées. Une mort qui ne laisse pas de traces, une présence dans le monde sans tombe et sans inscription, mais des milliers de représentations d'eux laissées anonymement.

L'anonymat et l'isolement des personnes sont des attributs des sociétés postindustrielles et se vivent notamment dans les non-lieux. Si l'on admet communément avec Marc Augé (1992) que les non-lieux sont des lieux de passages que les gens traversent dans leurs bulles sans se rencontrer et échanger, mon cimetière a ainsi existé dans un non-lieu, l'autoroute suspendue. Mais le sol sous le Turcot fait plutôt figure de terrain vague : cet endroit n'est ni un lieu de passage ni un lieu public, il appartient à l'État et est interdit de séjour. Quoiqu'une entente a été possible, mon équipe et moi avons tout de même été forcés de détruire le cimetière aussitôt les saisies d'images terminées. C'était un cimetière d'images et il n'existe plus qu'en images.

Le photomontage est le non-lieu par excellence des représentations soit un amalgame imaginaire d'images de lieux. La photographie finale de *Concession* est en réalité un photomontage : une reconstitution du cimetière à partir de fragments de différentes prises de vues. Cette image, je l'ai construite comme je la voulais, retirant la route de terre battue qui caractérise l'endroit et remplaçant les croix de manière à satisfaire mon désir esthétique. J'ai traité les images que j'ai prises comme des matériaux, comme celles que j'utilise mais n'ai pas moi-même réalisées. Une bande vidéographique (5 min) du même nom accompagne la photographie. On m'y voit pelleter, creuser des trous, enterrer des images et poser des croix. Il y a ainsi un décalage entre le lieu de la vidéo et celui du montage photographique. Entrecoupant les scènes documentaires, la vidéo présente aussi une sélection de photographies domestiques que j'avais pris soin de numériser avant leurs sorts fatidiques.

Le globe et *Concession* sont toutes deux des œuvres destructives, ne portant pas toutefois sur les mêmes enjeux. Alors que la première relève du jeu où ce sont les visiteurs qui détruiraient les images, l'autre relève du rituel et du sacré. C'est une forme de respect envers quelqu'un – ici des choses – que l'on aime. Le cimetière a été détruit; les croix retirées, mais les images sont restées enfouies. La terre fera son travail et les absorbera. *Concession* demande s'il ne serait pas préférable de se faire incinérer ou enterrer avec les images de sa vie au lieu de laisser des traces anonymes s'éparpiller dans le monde.

Selon Don Slater (1998, p. 138), l'un des problèmes avec le loisir photographique c'est qu'il a été vendu et promu pour la prise de vue, pas pour regarder passivement des images.

« *Taking pictures is a taken for granted part of leisure activities; but looking at them is marginal. We need to know they are there [...] but they are not part of the everyday practices which involve images. Interestingly, it would seem that the single well-marketed convergence of snapshooting with digital culture – PhotoCD – is a method of archiving and preserving images (and largely marketed as such) rather than an activity for using photos or doing anything with them (even organising them into narrative albums).* »

Il est ainsi difficile de dire combien de personnes exactement prennent le temps d'éditer leurs images en albums. Beaucoup de photos restent en fait dans les enveloppes fournies par les compagnies qui les développent, du moins, c'est ainsi que je les reçois. Si regarder ses images ne fait pas partie de l'activité, il est clair que contempler les photos banales d'un autre ne constitue pas un loisir prisé. Il y a de bonnes chances pour que les souvenirs photographiques dont nous héritons soient relégués au sous-sol ou dans une penderie. Quand leurs présences empièteront trop l'espace, leurs propriétaires finiront par s'en débarrasser comme nous le faisons généralement pour les vieux vêtements.

Aujourd'hui cette question peut sembler du passé puisque la photographie domestique numérique trouve sa place sur Internet, dans les sites Web permettant de construire des albums photo tel flickr.com, par exemple. Pour mettre ses images en ligne, il a fallu passer du temps à les regarder, à les classer, à faire des choix, comme un collectionneur. En trouvant public – le monde entier – l'activité post-prise-de-vue semble enfin avoir trouvé sa place. Une manière d'échanger avec des personnes partageant le même passe-temps que soi. Le spectacle de nos vies peut aussi être diffusé librement et comparé à celui des autres. L'ajout de commentaires ne laisse plus les images orphelines : ils complètent ce qu'une photographie ne peut dire, soit l'histoire et les relations sociales. Mais le futur de ces images n'en est pas moins incertain et seul l'avenir dira ce qui leur arrivera après notre mort : si elles seront archivées, collectionnées ou simplement effacées comme si elles n'avaient jamais été.

Nicolas Bourriaud (2003, p. 23) avance que le marché aux puces est « [...] devenu le référent omniprésent des pratiques artistiques contemporaines. » et qu'« [...] il s'agit d'un lieu où se réorganise tant bien que mal la production du passé. ». Cela est vrai pour eBay, un gigantesque marché aux puces, mais ce n'est pas un lieu chaotique, au contraire, le vieux et le neuf se côtoient dans des catégories virtuelles très bien définies. Les photographies vernacu-

laires en vente sur le site possèdent différentes valeurs marchandes : tout dépend des sujets représentés, du médium, de l'époque des images et surtout de leurs relations avec la notion de relique. Comme le mentionne Aleida Assmann (2002, p. 71): « In order for waste products that have lost their primary context of use to have any chance of an afterlife in an archive or a museum, they must possess something of the relic. ». Pour la majorité des collectionneurs sur eBay, l'*americana* est la relique à collectionner présentement : des images couleurs de familles caucasiennes dans leurs moments de loisir dont les souvenirs comprennent tous les clichés des publicités. Les photos d'un voyage à Disneyworld, par exemple, peuvent dépasser 200 \$ si les enfants sont blonds, souriants et si le bonheur semble y être exprimé.

Les musées n'ont pas la même définition du mot « relique » que les collectionneurs de maison. Depuis quelques années, il y a une mode chez les institutions muséales et les collectionneurs d'art : acquérir des images vernaculaires à tout prix. Leurs collections donnent lieu à des expositions comme *Now is Then. Snapshots from the Maresca Collection*,¹⁴ et de nombreuses publications telles que *Anonymous: Enigmatic Images from Unknown Photographers*¹⁵ et *Snapshot Chronicles. Inventing the American Photo Album*.¹⁶ Cependant, la majorité des images qui sont récupérées par les musées et les publications sont des photos noir et blanc romantiques, nostalgiques, oniriques. On est loin du document couleur de type ethnographique où un sujet pose pour la caméra. En associant relique à rareté et en se référant aux critères de la photographie d'art, ils passent peut-être encore à côté de quelque chose d'essentiel. Comme l'a écrit Russel W. Belk (1995, p. 152), les photographies domestiques ne sont pas des archives représentatives de nos vies, tout comme « [...] we receive a very non-representative portrayal of past lives through collections and museums. ». Présentement, les images officiellement collectionnées ne sont pas représentatives de la nature de la photographie domestique.

Contrairement aux « vrais » collectionneurs, je collectionne les yeux fermés. J'achète les restes, les rebuts des rebuts, les photos qui ne trouvent pas preneur, celles dont je ne veux pas retrouver à la poubelle faute d'avoir été sélectionnées. C'est pourquoi je nomme mes arté-

¹⁴ Exposition présentée du 13 février au 11 mai 2008, The Newark Museum, N.J., États-Unis.

¹⁵ Robert Flynn Johnson et William Boyd, 2005, Thames & Hudson.

¹⁶ Stephanie Snyder et Barbara Levine, 2006, Princeton Architectural Press et Reed College.

facts photographiques des rebuts photographiques¹⁷. Ainsi je possède un genre moins prisé : des paysages. C'est à partir d'un millier d'images de paysages que j'ai réalisé une murale d'environ 25 pieds de longueur par 100 pouces de hauteur que j'ai nommée *Décharge* (2007-2008). Elle est imprimée sur du papier autocollant pouvant s'appliquer comme de la tapisserie. Les photographies qui « [...] emballent le monde [...] semblent inviter à l'emballage. »¹⁸ J'ai numériquement emballé 1686 paysages sur des sphères tridimensionnelles avant d'être rendus à nouveau en deux dimensions. Les paysages ronds flottent alors dans l'espace blanc de la murale, tombant du ciel ou jaillissant du sol, s'accumulant à certains endroits pour former des montagnes. Chaque image reste autonome : les différentes réalités se côtoient, mais ne sont pas fusionnées entre elles. « Par l'intermédiaire des photographies, le monde se transforme en une suite de particules libres, sans lien entre elles [...]. »¹⁹ alors que « [...] le résultat le plus monumental de l'entreprise photographique est de nous donner le sentiment que le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images. »²⁰ *Décharge* est aussi une manière de sortir les images de ma tête, de ma mémoire en vous les donnant à voir. Devant ces photographies du monde rendues à la manière d'œil de Judas, nous devenons tous voyeurs en épiant les images de *Décharge*.

Lorsqu'il promène son regard sur le monde, c'est apparemment pour lui seul que le photographe revendique le statut de sujet. Son droit d'auteur, c'est de pouvoir librement disposer d'une image à travers laquelle il se déclare observateur souverain. Or, son rôle d'auteur consiste au contraire à s'inscrire en faux contre l'autonomie du motif et contre la reproduction du monde comme acte technique gouverné par le seul programme de l'appareil. La rivalité qui oppose regard et motif, le photographe pourra seulement en triompher s'il cherche sans cesse à affiner son œil, au cas par cas et de façon chaque fois inédite.

Ce que Hans Belting (2004, p. 297) dit, il l'adresse aux artistes. Les *snapshooters* ne sont pas des artistes. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de paysages, j'ai l'impression de rencontrer le regard personnel de l'opérateur, et non pas celui répondant aux canons de la photographie de masse. Même s'il est toujours possible de voir les images comme des objets trouvés du monde, les paysages, sans sujets humains, détonnent avec la photographie touristique telle

¹⁷ Je possède bien des centaines de reliques de l'*americana*, et des photos noir et blanc romantiques, mais aucune d'elles n'avaient été listées ainsi.

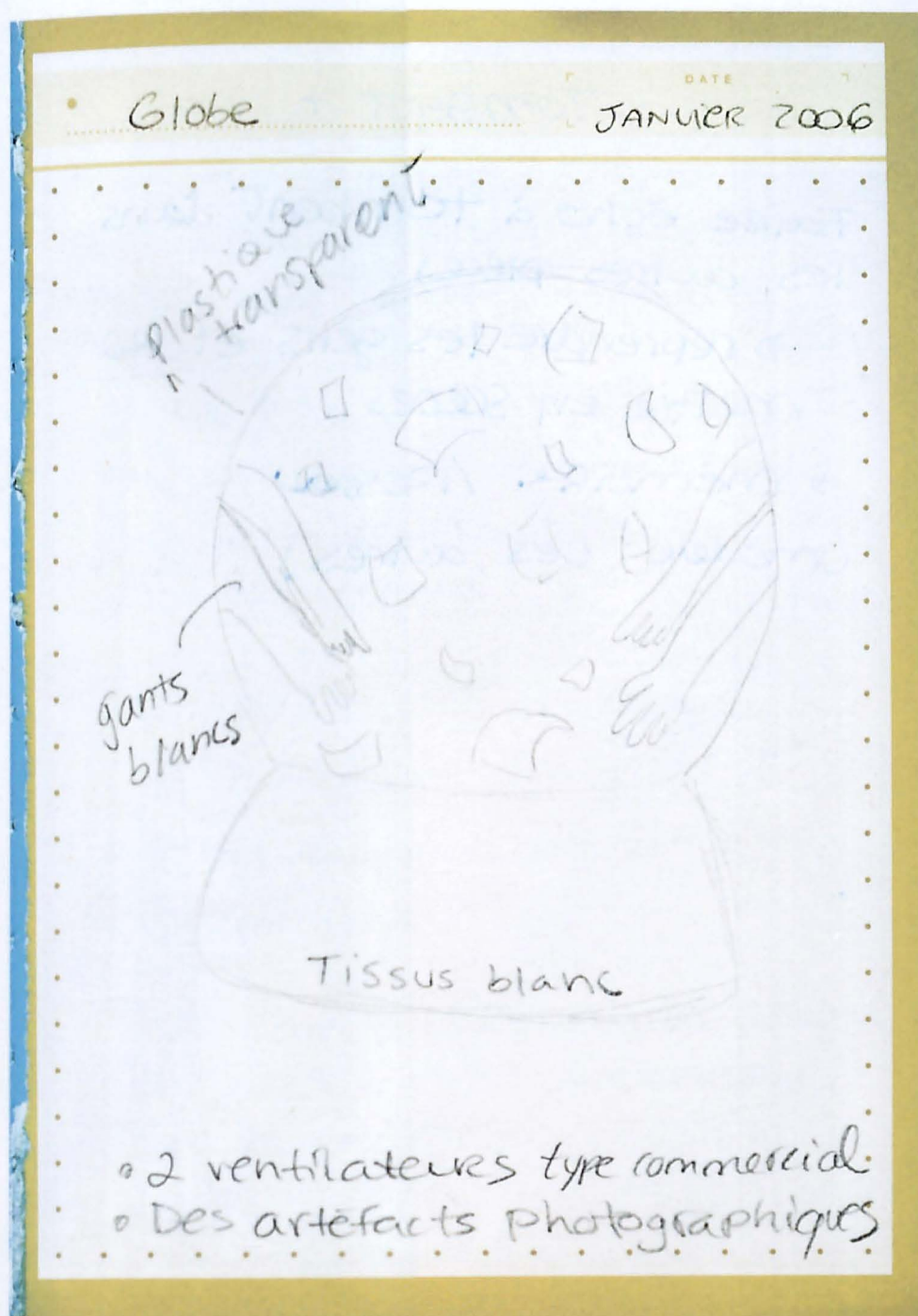
¹⁸ Susan Sontag, 2006, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

que proposée par les industries. L'œil s'est affiné, l'opérateur choisit de faire des représentations moins typiques, moins de l'ordre du cliché. Il promène son regard subjectif sur le monde. Mais il ne fait pas que se créer des souvenirs, il réalise des photographies personnelles et authentiques.

Pour Belting, « L'homme est naturellement le *lieu des images*. » (2004, p. 77). Il place ainsi le corps humain au centre de la relation entre images et lieu, comme s'il s'agissait du chaînon manquant, affirmant du même coup la suprématie du sujet pensant sur les différents dispositifs d'enregistrement, d'émissions et de stockages des images. Le corps est donc le lieu vivant des images, car c'est par lui que l'homme perçoit, génère, pense, transmet et fait vivre les images. Mais l'auteur avance que les images sont aussi au centre de la distinction entre les différentes cultures. C'est par les images, transmises de génération en génération dans une culture donnée, que cette dernière se différencie d'une autre. Pourtant, alors que la transmission et la survivance des images de la mémoire collective sont des processus intentionnels et conscients, notre culture semble plutôt se différencier par la dispersion et l'abandon de ses images. Plusieurs civilisations transmettaient autrefois leur savoir et les images de ce savoir (les mythes, par exemple), par la tradition orale. Aujourd'hui, des institutions se chargent d'archiver une partie de la mémoire collective pour la transmettre. Ces choix subjectifs élèvent parfois des images au rang de modèles, telle que la Renaissance l'a fait avec les œuvres de l'Antiquité. Mais la survivance des images s'effectue aussi « [...] par des voies secrètes et parfois contre la volonté d'une culture qui a pu prétendre s'établir en imposant d'autres images. » (p. 80). Ce processus montre que les images vivent aussi leurs propres vies. De cela je me réjouis. Les images ne pouvant être sauvées auront ainsi leurs propres destinées, alors que celles qui remplissent ma tête et mes garde-robes trouvent leurs places dans mes photomontages.



Figures 3.1 Étude pour Le globe. Dessin, 2006.



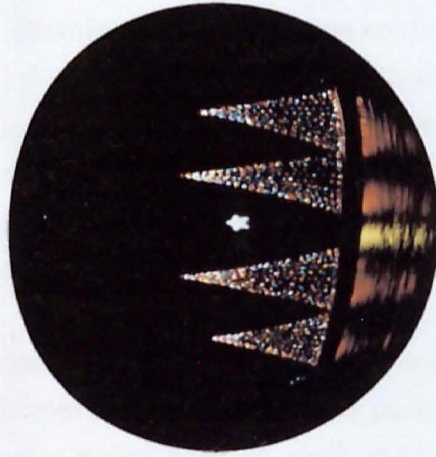
Figures 3.2 *Concession.* Photomontage numérique, épreuve à jet d'encre, 2006, 183 x 107 cm.



Figures 3.3 à 3.6 Concession. Extraits vidéographiques, 2006, 5 min.



Figures 3.7 à 3.12 Boules pour *Décharge*, 2007-2008, dimensions variables.



Figures 3.13 à 3.18 Boules pour *Décharge*, 2007-2008, dimensions variables.

ÉPILOGUE

«Only at a certain point did I realise I was making a collection, and nothing is more worrying to the collector than the prospect of 'closure'; the realisation that there will be a 'final version' and a potential end to the collection. I have stopped going to flea markets for fear of finding an image that 'should have been in the book', [...]. But now I have resolved to believe that there is no, and can never be, a final version to this collection; that *FLOH* exists in the continuum and will one day, I hope, return, ownerless and silent to its origins in the flea market.»

Tacita Dean (2003)

Depuis maintenant un an, je n'achète plus de photographies vernaculaires. J'en possède suffisamment pour réaliser de nombreux projets à venir. Je ne vois, de plus, aucun problème à réutiliser une même image dans plusieurs œuvres, fragmentée ou non, pourvu que sens et contexte diffèrent. Cela est possible, car j'emploie ce type de photographies de manière générique, en grande quantité. Et si je cherche une maison rose, alors que je ne trouve que des bleues, je vais simplement la colorer numériquement. Pour moi, les photographies sont ainsi anonymes et toutes égales.

Des images analogues, anonymes et abordables, il y en aura encore pendant quelques décennies dans les marchés aux puces. Je ne regarde plus les offres sur eBay, non pas parce que je résiste à une dépense, mais parce que leurs états, abandonnés et en vente, deviennent moralement déprimants à la longue, presque qu'oppressant. Je ne sauve rien en les incorporant à ma banque d'images. Quelqu'un d'autre les acquerra et les chérira à sa façon. Ce ne sont pas celles-ci qu'il faut sauver mais toutes celles hors de notre portée; celles que des gens jettent littéralement aux ordures. À cet égard, les seules images que je m'affaire à récupérer depuis un an sont celles ayant appartenu à ma famille ou à des gens que je connais. J'accueille les images qu'ils ne désirent plus, parce qu'ils ne reconnaissent plus les sujets représentés ou simplement parce qu'ils ne sont pas attachés aux photographies en général, comme je le suis. Pour mes nouveaux sujets, j'ai ouvert une banque d'images, la banque *D*, dont je dois éventuellement classer. Les photos seront probablement répertoriées par donateurs, car ici, il n'y a rien d'anonyme : un ami de mon père m'a donné, entre autres, des images de mes grands-parents. Et puis, c'est plus plaisant de recevoir des images sur le mode du troc, contre une œuvre ou un service, que de participer aux encans d'Ebay. Je

m'abstiens ainsi d'engrosser davantage le système capitaliste de l'industrie de la photographie, celle de la reproduction, de la consommation ainsi que celle des rebuts.

Comme artistes, nous sommes fondamentalement des consommateurs de matériaux, des concepteurs et des producteurs. Dans ces trois actions, nous devons adopter une attitude écologique afin de mieux orienter nos choix. Il serait en effet irresponsable de justifier pollution et manque de respect de l'environnement au nom de l'art ou de la pure création. À cet effet, l'œuvre « jetable » que je prépare, la murale sur papier autocollant *Décharge*, possède déjà un avenir autre que celui de déchets. Les feuilles seront récupérées, découpées et employées autrement dans une nouvelle œuvre. Comme le propose Ezio Manzini dans *Artefacts : Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel* (1991, p. 111), l'attitude écologique du concepteur se traduit dans sa manière de penser et d'agir : « [...] c'est adopter un ensemble de valeurs, de réflexions sur des thèmes spécifiques, d'instruments conceptuels qui constituent de nouvelles références pour la culture du projet. ». C'est donc « [...] passer d'une culture du « faire en l'absence de limites » à une culture du « faire dans un monde limité. ». Pour cela, il est important de récupérer ses résidus de la création, de leur prévoir un avenir, une seconde vie. Moi qui conserve aussi toutes mes archives de travail, je souhaite déjà faire avec elles comme Christian Boltanski (2003, p. 24) : « J'avais gardé toutes mes archives, je viens d'en faire une œuvre, ce qui est une manière de s'en débarrasser. Comme ça, on ne la jette pas, mais on ne l'a plus chez soi, ce qui est un avantage. ».

BIBLIOGRAPHIE

- Assmann, Aleida. 2002. « Beyond the Archive. » In *Waste-Site Stories: the Recycling of Memory*, Brian Neville et Johanne Villeneuve (éds.), Albany : State University of New York Press, p. 71-83.
- Ariès, Philippe. 1983. *Images de l'homme devant la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 277 p.
- Augé, Marc. 1997a. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Coll. « Rivages poche/ Petite bibliothèque ». Paris : Éditions Payot et Rivages, 187 p.
- . 1997b. *La guerre des rêves : exercices d'ethno-fiction*. Coll. « La Librairie du XXe siècle ». Paris : Éditions du Seuil, 180 p.
- . 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « La Librairie du XXe siècle ». Paris : Éditions du Seuil, 149 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 192 p.
- Batchen, Geoffrey. 2002. « Vernacular Photographies. » In *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge : MIT Press, p. 56-80.
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Paris : Éditions Gallimard, 288 p.
- Belk, Russel W. 1995. *Collecting in a Consumer Society*. Coll. « The Collecting Cultures Series », Susan M. Pearce (éd.). Londres, New York : Routledge, 198 p.
- Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Trad. de l'allemand par Jean Torrent. Coll. « Le temps des images ». Paris : Éditions Gallimard, 346 p.
- Benjamin, Walter. 1983. « Petite histoire de la photographie. » In *Walter Benjamin : Essais 1 (1922-1934)*. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Denoël-Gonthier, p.149-168.
- Berger, John. 1980. « Understanding a Photograph. » In *Classic Essays on Photography*, Alan Trachtenberg (éd.) et Amy Weinstein Meyers (notes), quatrième impression. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, p. 291-294.
- Boltanski, Christian. 2003. *Reconstitutions*. Le Collège iconique (Inathèque de France, Paris, 4 février 2003). En ligne. 35 pages. URL : http://www.ina.fr/inatheque/activites/college/pdf/2003/college_04_02_2003.pdf. Consulté le 5 février 2006.
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris : Les Presses du réel, 93 p.

- Buchloh, Benjamin H.D. 1998. « Atlas. Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe. » In *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Ingrid Schaffner et Matthias Winzen (éds.). En conjonction avec l'exposition du même titre : P.S.1 Contemporary Art Center, New York (5 juillet-30 août 1998); Henry Art Gallery, Seattle (5 novembre 1998-31 janvier 1999). Munich, New York : Prestel-Verlag; Munich : Siemens Kulturprogramm, p. 50-60.
- Chevrier, Jean-François. 1993. « L'image, l'objet. » In *Sculpteur-photographe. Photographie-sculpture*, Actes de colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel les 22 et 23 octobre 1991, Michel Frizot et Dominique Païni (éds.). Paris : Musée du Louvre; Paris : Marval, p.100-107.
- Dean, Tacita. 2003. « Selected Writings. » In *Tacita Dean : Seven Books*, Tacita Dean. Volume 1 de 7. Paris : ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris et de Steidl, non paginé.
- Dovnicovic, Borivoj. 2000. *La technique du dessin animé*. Trad. par Petar Magazin. Paris : Dreamland éditeur, p.12.
- Foster, Hal. 2004. « An Archival Impulse. » *October*, automne 2004, no 110, p. 3-22.
- Gautrand, Jean-Claude. 1983. *Publicités Kodak 1910-1939*. Paris : Éditions Contrejour, 79 p.
- Gross, David. 2002. « Objects from the Past. » In *Waste-Site Stories: the Recycling of Memory*, Brian Neville et Johanne Villeneuve (éds.). Albany : State University of New York Press, p. 29-37.
- Holland, Patricia. 1991. « Introduction : History, Memory, and the Family Album. » In *Family Snaps : the Meaning of Domestic Photography*, Jo Spence et Patricia Holland (éds.). Londres : Virago Press, p. 1-14.
- Lachaud, Jean-Marc. 2000. « De l'usage du collage en art au XXe siècle. » In *Socio-Anthropologie*, N° 8, Cultures-Esthétiques. En ligne, mis en ligne le 15 janvier 2003. URL : <http://socioanthropologie.revues.org/document120.html>. Consulté le 21 septembre 2006.
- Manzini, Ezio. 1991. *Artefacts : Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. Trad. de l'italien par Adriana Pilia avec la collaboration de Marina Lewisch et Marie-Claire Llopès. Coll. « Les essais. Centre Georges Pompidou ». Paris : Éditions du Centre Pompidou, 254 p.
- Slater, Don. 1995. « Domestic Photography and Digital Culture. » In *The Photographic Image in Digital Culture*, Martin Lister (éd.). Coll. « Comedia ». Londres : Routledge, p.129-146.
- . 1991. « Consuming Kodak. » In *Family Snaps: the Meaning of Domestic Photography*, Jo Spence et Patricia Holland (éds.). Londres : Virago Press, p. 49-59.
- Sontag, Susan. 2006. *Sur la photographie*. Trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, en collaboration avec l'auteur. 1973, 1974, 1977 : Farrar, Straus et Giroux; 1979 : Éditions du Seuil; 1983 : Union Générale d'Éditions; 1993, 2000 : Christian Bourgeois éditeur. Coll. « Choix-Essais ». Paris : Christian Bourgeois éditeur, 241 p.

Taylor, Brandon. 2005. *Collage : l'invention des avants-gardes*. Trad. de l'anglais par Lydie Echasseriaud et François Vidonne. Paris : édition Hazan, 224 p.

West, Martha Nancy. 2000. « Introduction. » In *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville, Londres : University Press of Virginia, p. 1-18.

DOCUMENTATION VISUELLE DU CD

1. Noémie da Silva, *Décharge*, 2007-2008, 870 cm x 260 cm, impressions à jet d'encre sur papier autocollant.

- nds_decharge_01.jpg : vue de l'installation;
- nds_decharge_02.jpg : vue de l'installation;
- nds_decharge_03.jpg : détail;
- nds_decharge_04.jpg : détail;
- nds_decharge_05.jpg : détail.

2. Noémie da Silva, *Fins de fichiers inattendues*, 2007-2008, dimensions variables, installation de cinquante-cinq photographies (impressions à jet d'encre sur papier qualité archive) encadrées.

- nds_fins_01.jpg : vue de l'installation;
- nds_fins_02.jpg : vue de l'installation;
- nds_fins_03.jpg : vue de l'installation;
- nds_fins_04.jpg : vue de l'installation.

3. Noémie da Silva, *The Right Family*, 2007-2008, dimensions variables, sculpture-installation (gâteau: MDF, pin, apprêt, équerres, vis, ampoules de flash usagés, glaçage *Duncan Hines*; six figurines imprimées par prototypage rapide; table; nappe).

- nds_right_family_01.jpg : vue de l'installation;
- nds_right_family_02.jpg : vue du gâteau;
- nds_right_family_03.jpg : détail;
- nds_right_family_01.jpg : détail.



NOÉMIE DA SILVA

COPIER/COLLER : récits de la petite mémoire photographique

Au CDEx du 8 au 17 mai 2008

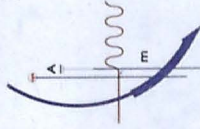


405, rue Sainte-Catherine Est, local JR-970, Montréal.
(Métro Berri-UQÀM, coin Saint-Denis)

Vernissage : jeudi le 8 mai, 17h.

Ouvert du mardi au vendredi, de 13h à 19h, et le samedi, de 12h à 18h.

www.noemiedasilva.com



centre interuniversitaire
des arts médiatiques

FQRSC