

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CARTE, L'HISTOIRE ET LE TERRITOIRE : CARTOGRAPHIE ET
MÉMOIRES DANS UNE PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE PAYSAGES
QUÉBÉCOIS.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES (PROFIL CRÉATION)

PAR

NICOLAS DUFOUR-LAPERRIÈRE

DÉCEMBRE 2019

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.10-2015). 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

Mes premiers remerciements vont à mon directeur Michael Blum pour sa patience et sa rigueur. Je lui en suis plus que reconnaissant. Enfin, ce mémoire n'aurait pas été le même sans la précieuse complicité de mes collègues Guillaume Pascale, Élise Lafontaine et Alexandre Bérubé. Le partage de vos amitiés et de vos passions respectives y est pour beaucoup.

À Richard Dufour et Mariette Lessard.
Pour leur amour du passé, du présent et du futur.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES PRÉSENTES DANS LE MÉMOIRE	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I Histoire, mémoires et territoires photographiques	4
1.1 La photographie pour fabriquer l'histoire	4
1.2 Faire cohabiter les mémoires	11
1.3 Le territoire comme observatoire	14
CHAPITRE II La cartographie comme écriture	24
2.1 La cartographie et ses formes	24
2.2 Le vrai du faux dans l'image cartographique	33
2.3 Les étoiles dans la nuit	37
CHAPITRE III Négocier le récit : médiation de l'image photographique	41
3.1 Quelle lecture possible pour l'image ?	41
3.2 La négociation comme médiation	49
3.3 Ces cartes du ciel — enjeux de lecture	52
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE	63

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore, à travers le spectre de la photographie de paysage et de la cartographie, la cohabitation et la mise en image du territoire, des mémoires collectives et de l'histoire. Ce processus est abordé comme une forme de retranscription permettant l'expression de plusieurs mémoires possibles. Il le fait à partir d'un projet photographique portant sur la région de Charlevoix où l'on retrouve des reconstitutions d'évènements historiques sous forme de cartes du ciel. Ce faisant, nous y abordons à la fois les enjeux de fabrication et de médiation de ces mêmes images.

Mots-clés : Photographie, cartographie, paysage, territoire, mémoire collective, histoire, Charlevoix, carte du ciel, médiation.

LISTE DES FIGURES

- Figure 1.1 : Christian Boltanski, *364 Suisses morts*, vue d'exposition, Collection du Museu Coleção Berardo, 19909
- Figure 1.2 : Hiroshi Sugimoto, *Carpenter Center*, tiré de la série *Theatres*, photographie, 1993.10
- Figure 1.3 : An-My Lê, *X, Rescue*, tiré de la série *Small Wars*, photographie, 1999-2002.16
- Figure 1.4 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Hilarion - Signature du traité de Paris, 10 février 1763*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x300 cm, 2017.....17
- Figure 1.5 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Hilarion - Signature du traité de Paris, 10 février 1763 [détail]*.....17
- Figure 1.6 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Cap aux corneilles – Arrivée du Syria, Grosse-Île, 14 mai 1847*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x100 cm, 2017.....18
- Figure 1.7 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Bataille de Cut Knife Hill, 2 mai 1885*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x300 cm, 2017.19

- Figure 1.8 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Urbain – Libération de la ville de Zwolle, Pays-Bas, par Léo Major, 13 avril 1945*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 127x101 cm, 2018.....21
- Figure 1.9 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements – Proclamation d'indépendance du Bas-Canada par Robert Nelson, 28 février 1838*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018.21
- Figure 1.10 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Astroblème de Charlevoix*, photographie, 2018.22
- Figure 2.1 : Atlas Catalan de Cresque Abraham. Circa 1375. Source : Bibliothèque en ligne Gallica26
- Figure 2.2 : Carte à bâtonnets des îles Marshall, date inconnue. Source : Smithsonian Magazine27
- Figure 2.3 : Google Street View. Source : Capture d'écran Google Maps. Consulté le 10 décembre 2018.....29
- Figure 2.4 : Vue de l'exposition *Alighiero e Boetti : Mappa*, Gladstone Gallery, New York, 2010. Source : Gladstone Gallery.....31
- Figure 2.5 : Ed Rusha, *Every Building On The Sunset Strip*, (extrait du livre), 1966. Source : Artnet.fr33
- Figure 2.6 : The Atlas Group, Walid Raad, *Notebook volume 38: Already been in a lake of fire Category_File_Type_Volume_Plates: [cat. A]_Fakhouri_Notebooks_38_055-071*, photomontage, 30 x 40 cm, 1991.36

- Figure 2.7 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements - Ouverture du camp d'internement de Spirit Lake, 13 janvier 1915*, 2018, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 201839
- Figure 3.1 : Richard Mosse, *Safe From Harm*, 2012, tiré de la série *The Enclave* (Aperture, 2013).....45
- Figure 3.2 : Michael Wolf, *asoue07.jpg*, tiré du projet *A Series of Unfortunate Events*, 201146
- Figure 3.3 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements – Charles Lindbergh, America First Rally, Des Moines, 11 septembre 1941*. Impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x10 cm, 2017.53

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES PRÉSENTES DANS LE MÉMOIRE

- Figure 1.4 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Hilarion - Signature du traité de Paris, 10 février 1763*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x300 cm, 2017.....17
- Figure 1.6 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Cap aux corneilles – Arrivée du Syria, Grosse-Île, 14 mai 1847*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x100 cm, 2017.....18
- Figure 1.7 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Bataille de Cut Knife Hill, 2 mai 1885*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x300 cm, 2017.19
- Figure 1.8 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Urbain – Libération de la ville de Zwolle, Pays-Bas, par Léo Major, 13 avril 1945*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 127x101 cm, 2018.21
- Figure 1.9 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements – Proclamation d'indépendance du Bas-Canada par Robert Nelson, 28 février 1838*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018.21
- Figure 2.7 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements - Ouverture du camp d'internement de Spirit Lake, 13 janvier 1915*, 2018, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 201839

Figure 3.3 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements – Charles Lindbergh, America First Rally, Des Moines, 11 septembre 1941*. Impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x10 cm, 2017.53

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES ABSENTES DU MÉMOIRE

Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Urbain - Sanction royale de l'Acte des sauvages, 12 avril 1876*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018

Nicolas Dufour-Laperrière, *Parc de la Galette – Déclenchement de la grève de l'amiante, 14 février 1949*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2019

Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements – Naissance de Frank Rodolph Macpherson – Kingston, Jamaïque, 18 juillet 1897*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2019

Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements – Première nord-américaine de Huis clos de Jean-Paul Sartre, Théâtre du Gesù, 27 février 1946*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018

Nicolas Dufour-Laperrière, *Cap aux oies – Mort de Pauline Julien, 1^{er} octobre 1998*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018

Nicolas Dufour-Laperrière, *Isle-aux-coudres - Premières recensions de Prochain Épisode d'Hubert Aquin, 13 novembre 1965*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x305 cm, 2019

INTRODUCTION

De nombreux artistes jouent aujourd'hui avec les canons de la photographie traditionnelle (de portrait, photojournalisme, photographie de paysage), en considérant celle-ci comme un médium forgé inexorablement par des jeux de mises en scène, de manipulations et de faux-semblants. Aussi, nombreux sont ceux qui l'abordent comme un espace tant politique qu'iconographique. Un espace à reconquérir, à questionner, à remodeler. La subjectivité des récits qui en découlent permet à la fois de démultiplier les points de vue et de critiquer une conception hégémonique de l'Histoire. Le présent mémoire fait écho à ces préoccupations.

Mon projet de création tente de faire cohabiter deux désirs distincts mais concomitants. En premier lieu, celui de travailler sur ce qui constitue un espace d'attachement concret ; c'est-à-dire la région de Charlevoix. En second lieu, celui de développer des images qui me permettent d'aller au-delà du paysage et qui font advenir un regard critique sur ma propre société, son histoire, ses mémoires, ses contradictions. Un regard qui dans ce cas-ci prend la forme de cartes du ciel représentant des événements historiques passés. Un récit avec comme point d'ancrage ma région d'origine, mais dont l'objet général en dépasse largement les frontières.

En substance, mon projet de recherche explore à travers le spectre de la photographie de paysage et de la cartographie, la cohabitation et la mise en image du territoire, des mémoires collectives et de l'histoire. Ce processus est

abordé comme une forme d'écriture : un mode de retranscription permettant l'expression de plusieurs mémoires possibles ainsi que leurs médiations.

Pour ce faire, nous aborderons au premier chapitre ce qui permet d'être dévoilé ou souligné par cette écriture : soit des événements et des existences passées ainsi que des jeux de temporalités et d'espaces. Des mémoires en somme. Des mémoires qui, une fois rassemblées, forment le récit.

Ces notions d'histoire et de mémoires, nous les réfléchissons tout d'abord à la lumière de la définition qu'en fait Walter Benjamin pour ensuite aborder les concepts de lieux de mémoire et de mémoire collective proposés par l'historien Pierre Nora et le sociologue Maurice Halbwachs. Nous y défendons l'idée que cette écriture permet la coexistence en une seule et même image de plusieurs lieux, de plusieurs types de mémoires, et donc de plusieurs regards.

Au second chapitre, nous verrons comment se manifeste cette idée de la carte en photographie et comment ces deux régimes d'images s'apparentent l'un à l'autre. Nous lierons aussi la carte et la photographie à cette idée du *simulacre* proposée par Jean Baudrillard, ainsi qu'au concept de *pensée cartographique* proposé par l'historienne de l'art Theresa Castro. Nous verrons comment cette idée de la carte opère comme forme d'écriture et comment elle se traduit concrètement chez certains artistes et dans mon projet de création.

Finalement, le troisième et dernier chapitre portera sur ce que nous appellerons la négociation des images photographiques. Nous y reprendrons à notre compte les enjeux de médiation de la *post-photographie* tels qu'énoncés par Joan Fontcuberta, en relation avec le *spectateur* tel que réfléchi par Jacques Rancière. Dans les deux cas, l'artiste ET le public seront considérés comme des spectateurs actifs. Nous proposerons de traiter la

médiation des images en tant que condition *sine qua non* de leur existence. Nous développerons finalement l'idée de la médiation comme d'une négociation à partir du concept de *contrat civil de la photographie* d'Ariella Azoulay.

CHAPITRE I

HISTOIRE, MÉMOIRES ET TERRITOIRES PHOTOGRAPHIQUES

Rien n'est plus beau que Pékin sinon le souvenir de Pékin. Et moi à Paris, je me souviens de Pékin, je compte les trésors. Je rêvais de Pékin depuis trente ans sans le savoir. J'avais dans l'œil une gravure de livre d'enfance sans savoir où c'était exactement. C'était exactement aux portes de Pékin, l'allée qui conduit au tombeau des Ming. Et un beau jour, j'y étais. C'est plutôt rare de pouvoir se promener dans une image d'enfance.

Chris Marker, *Dimanche à Pékin*, 1956.

1.1 La photographie pour fabriquer l'histoire

S'il est en effet plutôt rare de pouvoir déambuler dans une image d'enfance, la photographie a permis à plusieurs d'en immortaliser certains instants. Des moments précis, captés sous un certain angle et une certaine lumière, représentant sur le plan fixe de la pellicule ou du papier photo des êtres et des lieux nous rattachant, ou plutôt nous projetant vers des événements passés et des formes de mémoires.

C'est là le travail ordinaire du photographe dira-t-on. Celui de créer des souvenirs, des témoins, des cristallisations de moments à revisiter sous une forme ou une autre.

Mais alors qu'on sait que les images sont parfois trompeuses, les liens étroits qu'entretient la photographie avec les notions de temps, de lieux, de mémoires et d'histoire sont autant d'enjeux qui forment la matrice et le terreau de mon projet de création.

Par mon travail sur le territoire de Charlevoix et par les cartes du ciel qui y sont introduites, je cherche une façon d'explorer à travers la photographie une mémoire collective du Québec en la mettant en relation avec une mémoire personnelle, celle qui relève du territoire de l'enfance.

Tant du côté du processus créatif que de la réflexion habitant le présent texte, il s'agit de trouver une façon de conjuguer ces différents niveaux de récits photographiques et de proposer une écriture ralliant l'infiniment grand de l'Histoire, à la proximité du pays intime.

Walter Benjamin dans *Sur le concept d'histoire*, recueil de thèses publié en 1942, affirmait que « *d'exprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaître "tel qu'il a réellement été". Cela revient à s'emparer d'un souvenir tel qu'il apparaît en un éclair à l'instant d'un danger* ». Et que « *le vrai visage de l'histoire s'éloigne au galop. On ne retient le passé que comme une image qui, à l'instant où elle se laisse reconnaître, laisse une lueur qui jamais ne se reverra.* » (2011, p. 59-60, 25). Pour lui, écrire l'histoire consistait avant tout en un geste de mémoire : le travail historiographique revenant inmanquablement à se souvenir de quelque chose, avec les biais intellectuels, politiques et philosophiques de son auteur, et à télescoper ce passé à travers une pensée ancrée dans le présent.

C'est donc dire que de raviver des mémoires et des souvenirs, qu'ils soient les nôtres ou ceux des autres, c'est de s'inscrire inévitablement sur le terrain de

l'histoire. C'est participer à la mise en récit du passé, mais aussi du présent. L'histoire est alors un objet qui n'existe pas en lui-même, qui ne possède pas de vérité latente. C'est plutôt quelque chose qui se construit à partir de fragments sans cesse réinterprétés. Ou comme l'affirmait Chris Marker dans son film *Sans Soleil* (1983) : « *On ne se souvient pas, on récrit les mémoires comme on récrit l'histoire* ».

Hannah Arendt écrivait dans son texte *Walter Benjamin : 1892-1940*¹ que Benjamin agissait comme un pêcheur de perles plongeant dans la mer à la recherche d'éclats du passé pouvant servir à éclairer et dénouer le présent et l'avenir. Énoncé en ces termes, le travail de l'historien n'est pas sans rappeler celui du photographe ou de l'artiste. Ce que Benjamin ne manquait pas de souligner lorsqu'il parlait du cinématographe comme « *l'expression la plus appropriée de la temporalité imagée de la mémoire* ». (2011, p.23).

Mais comme le mentionnaient Bruno Latour et Antoine Hennion dans un article intitulé *L'art, l'aura et la technique selon Benjamin : ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois* (1996), il existe dans la pensée de Benjamin un certain paradoxe entre un essentialisme de *l'original*, qu'on peut relier à l'idée de vérité historique, et la manière dont il réfléchit l'historiographie, ancrée dans un rapport bien plus subjectif et contextuel. Pourquoi la photographie, avec son indéniable reproductibilité mais aussi avec son intrinsèque subjectivité, serait-elle une expression valable de la temporalité et de la mémoire ? Pourquoi les événements provenant de ces mémoires photographiques auraient-ils une nature plus originelle ou véridique ?

¹ Arendt, H. (1971). *Walter Benjamin 1892-1940*. Publié en 1971. Paris : Allia (réédition 2014).

Ces questionnements font écho aux réflexions de Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1980), où la mécanique photographique et la subjectivité de la mémoire sont intimement liées. Chez Barthes, l'image photographique ne porte en elle-même aucun souvenir, aucune histoire *sui generis*. Elle ne capte qu'un moment fuyant qui cesse d'exister une fois le déclic opéré. L'espace-temps capté par l'appareil, le moment photographique, fige le sujet et le transforme en objet, le cristallise. Chez lui, l'image photographique ne peut se rapporter qu'à une existence passée (son fameux « ça a été ») ; un passé qui active ou plutôt permet l'expérience d'une mémoire dans l'œil de celui qui l'observe. L'historien, pour reprendre notre analogie, y serait alors à la fois celui qui capte l'image et celui qui la regarde. Une dualité que n'ont pas manqué d'exploiter de nombreux artistes utilisant cette capacité de la photographie à jouer avec le temps et les mémoires.

Citons ici Christian Boltanski et Hiroshi Sugimoto.

Boltanski, artiste plasticien français, traite souvent de cette relation que nous entretenons avec les objets, les images d'archives et la mémoire. À travers ses installations, nous sommes confrontés à cette question d'absence et de présence des mémoires et des récits individuels et collectifs. Mais surtout, ce que Boltanski soulève dans plusieurs de ses œuvres, c'est ce désir irrépressible que nous avons tous, face à de simples objets, de les investir de mémoires.

Prenons par exemple son projet *364 Suisses morts*, exposé pour la première fois en 1990 [fig.1.1]. Il consistait en la présentation d'un grand nombre de portraits tirés de rubriques nécrologiques d'un quotidien helvète. Les visages y étaient souriants et affables, mais les tirages dévoilaient des portraits au grain

d'impression grossier et à la facture inquiétante. De cette installation, Boltanski disait :

Auparavant, mes œuvres montraient des juifs morts, mais « juifs » et « morts » vont trop bien ensemble. Il n'y a rien de plus normal qu'un Suisse. Il n'y a aucune raison pour qu'un Suisse ne meure, et donc tous ses morts n'en sont que plus terrifiants. Ce sont nous. (dans Marsh, 1989, p.36)

Éclairés par de simples lampes de travail, ses 364 *Suisses morts* se présentaient comme le constat d'une finitude inéluctable. Une fois exposées en grille sur les murs, ces images d'archives constituaient un dispositif de mémoires et de récits biographiques déroutant. Ils formaient entre eux une assemblée posthume où le spectateur avait la tâche ingrate de leur rattacher une forme de mémoire, de leur offrir une histoire.

Lynn Gumpert, dans un ouvrage dédié à l'artiste, avançait qu'ils étaient « *la preuve impassible de la mortalité ordinaire, le démenti glacial offert en réponse à tout espoir de rédemption* » (1992, p.132-133). Et la rédemption chez Boltanski repose peut-être dans cette supposée capacité de mémoire des images. Chez lui, par leur manipulation et leurs mises en dispositif, les mémoires deviennent trompeuses et facultatives devant la banalité de la mort et de l'oubli.

Alors que chez Hiroshi Sugimoto, au contraire, la photographie agit plutôt comme un moyen de captation de l'impermanence humaine et du temps qui passe. (Searle, 2014)

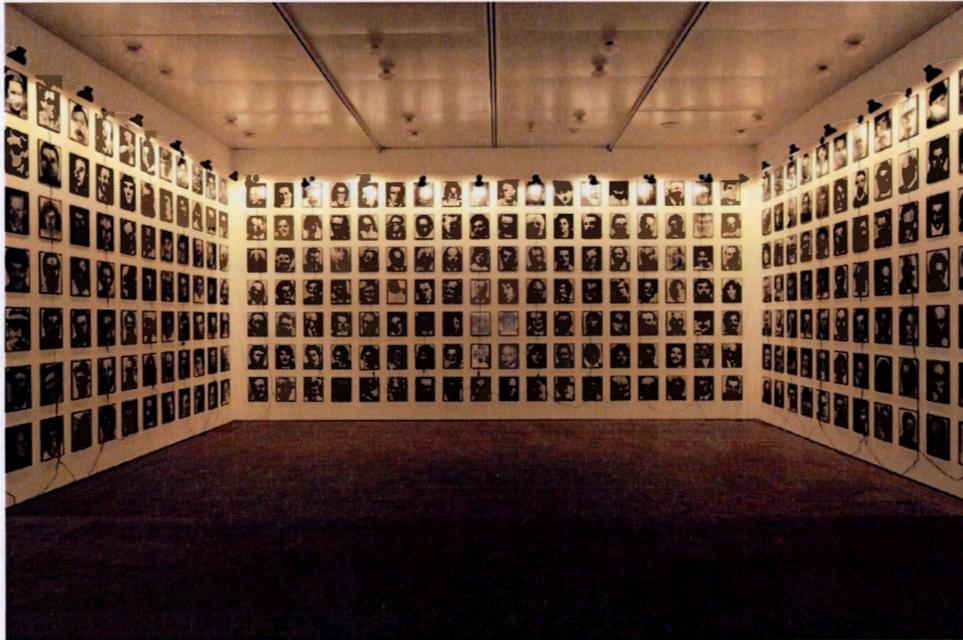


Figure 1.1 : Christian Boltanski, *364 Suisses morts*, vue d'exposition, Collection du Museu Coleção Berardo, 1990

Theatres, un projet réalisé sur une période de plus de trente ans, rassemble des images de salles de cinéma à l'italienne où les prises de vue sont effectuées sur la durée entière de la projection du film [fig. 1.2]. Il en résulte des images fixes révélant l'entièreté de l'expérience cinématographique, celle du récit en images. Un récit se résumant en un grand écran lumineux dont les reflets éclairent une salle suspendue dans un instant photographique en dehors de l'expérience humaine (Koplos, 2006).

Suppose you shoot a whole movie in a single frame? You get a shining screen. I wanted to photograph a movie, with all its appearance of life and motion, in order to stop it again. — Hiroshi Sugimoto (dans Campell, 2015)

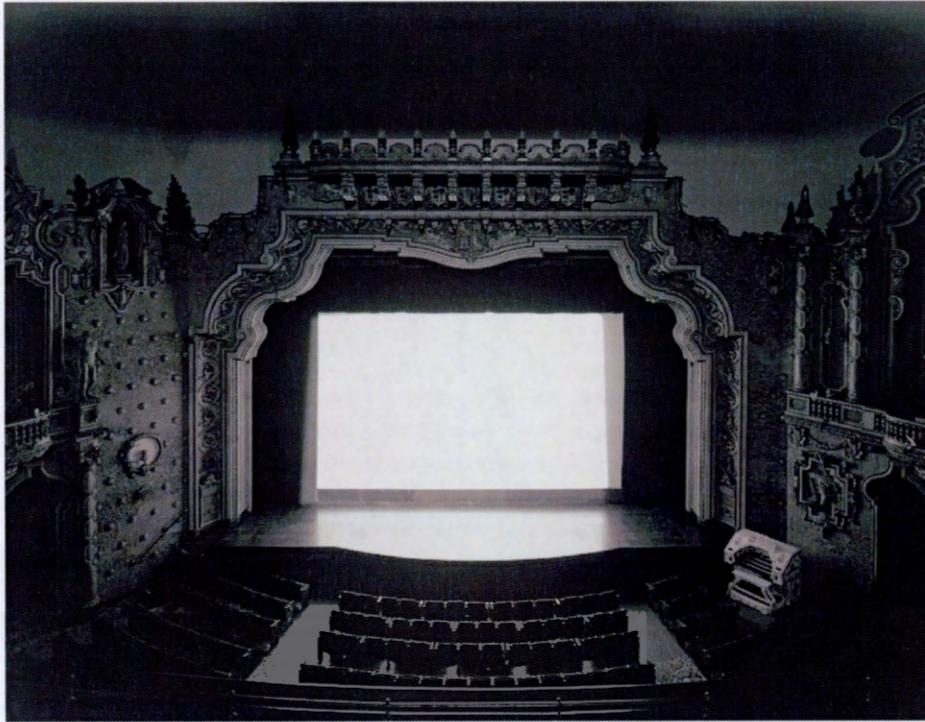


Figure 1.2 : Hiroshi Sugimoto, *Carpenter Center*, tiré de la série *Theatres*, photographie, 1993.

Chez lui, la photographie permet d'appréhender et de cristalliser ce temps qui fuit : de mettre en pause pour un instant ce galop de l'histoire pour reprendre les mots de Benjamin, comme le cheval de Muybridge. Elle se propose alors comme un outil de captation de l'intangible. Elle s'y trouve alors opérante dès que nous en acceptons l'incompatibilité avec notre propre temporalité. Elle possède ainsi une mémoire qui lui est propre.

1.2 Faire cohabiter les mémoires

Mon projet de création se positionne à mi-chemin entre la mise en exergue des limites de la mémoire chez Boltanski et l'exploration chez Sugimoto du potentiel libérateur de la photographie face à la temporalité humaine. D'une part, parce que mes images permettent d'assister à des moments qu'il nous serait impossible d'expérimenter sans l'usage de la photographie. D'autre part, avec mes cartes numériques, je concède qu'il n'y a pas de mémoire possible dans l'image sans un minimum d'artifices ou d'imagination.

Si c'est dans la nature de l'histoire que d'être écrite et fabriquée, c'est à travers la reconstitution de cartes du ciel que se développe dans mon travail un processus historiographique : une manière d'exprimer ce que peut être pour moi une forme d'histoire et de mémoire collective. Une mémoire qui n'est jamais tout à fait identique entre les individus. Une sorte de nébuleuse de moments significatifs et de questionnements — combats politiques, luttes sociales, évènements culturels marquants — nous reliant à divers degrés les uns aux autres.

Maurice Halbwachs soutenait dans les *Cadres sociaux de la mémoire* (1925) que notre vision individuelle de l'histoire s'élabore à travers des mémoires qui nous sont transmises par des institutions communes. Que la société forge en quelque sorte ce rapport à l'histoire : une relation qui se construit à travers un processus de transfert vers l'individu des mémoires véhiculées par nos différents groupes d'appartenance. L'historien Dominique Iogna-Prate, sur cette même idée de mémoire collective, disait qu'elle était une notion « *s'intéressant aux modalités d'existence du passé dans le présent* » et « *où l'individu avait affaire à des mémoires plurielles – familiale, religieuse, de*

classe –, qui traduisaient la pluralité des appartenances, l'individu se trouvant au croisement de plusieurs mémoires collectives. » (2011, p.833)

En ce sens, mon projet ne tente pas de définir « La » mémoire collective québécoise. Ce serait là un exercice vain et périlleux. Mais si l'on accepte de concevoir, un peu à la manière de Benjamin, le travail de l'historien comme étant l'organisation et la mise en discours de ce « *croisement des mémoires* », mon travail de création consiste à explorer cette configuration qui forme une partie importante de mon bagage identitaire personnel. Une exploration qui dans mon cas emprunte au *re-enactment* sous la forme de cartes du ciel : des *reconstitutions* pouvant être expérimentées autant par l'artiste que par le public. Et où, comme l'énonçait Inke Arns dans le catalogue de l'exposition *History Will Repeat Itself* :

...one finds, as Steve Rushton puts it, a "complex and in-depth reflection of the mediation of memory... Here, the reference to the past is not history for history's sake; it is about the relevance of what happened in the past for the here and now. Thus one can say that artistic re-enactments are not an affirmative confirmation of the past: rather, they are questionings of the present through reaching back to historical events that have etched themselves indelibly into the collective memory. (2007, p.43)

Aussi, il n'est pas anodin que je mentionne dans mon projet des événements qui entrent en résonance avec notre actualité. Par-là, je ne cherche pas à affirmer le caractère cyclique de l'histoire², mais plutôt à souligner l'idée que si l'histoire ne se répète pas, elle ne se conclue jamais tout à fait. Qu'elle existe dans une continuité dont nous faisons partie et que finalement, elle se compose dans des expériences qui peuvent parfois être contradictoires. C'est

² Comme dans l'aphorisme de Georges Santayana : « *Ceux qui ne peuvent pas se rappeler le passé sont condamnés à le répéter* » (The Life of Reason, 1905)

pourquoi je parle ici d'une forme de cohabitation des mémoires. Des mémoires qui sont autant individuelles que collectives, mais qui ne sont que rarement partagées par l'ensemble des individus qui composent une société.

J'ai voulu témoigner de cette cohabitation à travers un chevauchement entre l'histoire du Québec, du Canada et de l'Amérique du Nord. Un regard allant de la Nouvelle-France à aujourd'hui, des relations autochtones aux luttes politiques des années 1970 en passant par notre rapport à l'immigration. Il reflète la complexité des identités québécoises, qui relèvent de plusieurs foyers d'influences, souvent tiraillées entre des mémoires issues d'un passé de colonisés, mais aussi de colonisateurs, entre des origines métissées et une nation dont la modernité est passée inévitablement par un délaissement des traditions et une certaine américanisation.

Le portrait historique dressé par mes images est voué à être incomplet et subjectif. Il est le résultat non pas de certitudes, mais au contraire de constantes remises en question. Des choix qui n'en témoignent pas moins d'une certaine psyché personnelle, d'un portrait de ma propre personne avec ses antinomies, ses contradictions et ses filiations.

Finalement, si j'entends laisser la lecture d'ensemble de ce portrait aux soins du spectateur, depuis le début il m'apparaît naturel d'ancrer ce processus dans un lieu que je connais intimement : Charlevoix, région d'où ma famille est originaire et où j'ai passé une partie importante de mon existence. Ce choix constitue pour moi une seconde forme de cohabitation : celle de mémoires issues d'une relation qu'on pourrait qualifier de symbolique et celles, plus concrètes, provenant du territoire arpenté depuis l'enfance. Il s'agit, énoncé autrement, de superposer dans l'image photographique ce que le poète

martiniquais Édouard Glissant nommait comme étant la rencontre du pays réel et du pays rêvé.³

1.3 Le territoire comme observatoire

À travers mes images s'élabore un regard historique hétérogène formé progressivement par les cartes du ciel. Il prend place dans un territoire qui lui, est circonscrit et tangible. La ferme familiale et la région environnante, ses champs, les berges du fleuve Saint-Laurent, les montagnes et l'arrière-pays y constituent les lieux d'où j'observe l'histoire. Et à travers le dispositif des cartes de ciel, la région devient un observatoire s'émancipant de ses limites physiques et territoriales. Ce territoire, la région de Charlevoix, se forge au fil des clichés et dans la somme de ses parties. Il sert à accueillir ses mémoires diverses et il devient à son tour lieu de mémoire.

Parlant de cette notion de lieux de mémoire, Pierre Nora disait qu'ils étaient des objets, matériels ou abstraits et intellectuellement construits, qui devenaient lieux de mémoire quand ils échappaient à l'oubli. Cela se produit par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, avec l'érection d'un monument ou d'un musée ou quand une collectivité les réinvestit de son affect (soit une forme de mémoire partagée) (Nora, 1989). Comme pour l'histoire, les lieux de mémoire n'existent pas en soi. Ils se construisent, se font et se défont au gré de la capacité à les fixer dans un objet ou un lieu donné. Et en ce sens, il est possible d'envisager la photographie comme un moyen privilégié de création de lieux de mémoire.

³ Glissant, E. (1985) *Pays rêvé, pays réel*, Paris : Seuil.

C'est autour de cette idée que se sont développées des pratiques artistiques comme celle de Luigi Ghirri, avec un travail extensif sur la région de Modène, ou plus tard le projet Linea di Confine⁴ dans le nord de l'Italie. En arpentant patiemment le territoire, ils tentaient d'y déceler des cohabitations entre différentes mémoires, différents passés, et de capter l'enchevêtrement complexe de traditions et de modernités qui caractérisait les périphéries urbaines de l'Italie des années 70 à 2000. (Cohen Hadria, 2003)

D'autres ont plutôt cherché à revisiter des mémoires de leur enfance dans d'autres lieux, dans un territoire imposé par la migration et l'exil par exemple. Dans sa série *Small Wars*, l'artiste An-My Lê photographia des Américains reconstituant des combats et des épisodes de la guerre du Vietnam dans les forêts de Virginie et de Caroline du Nord [fig. 1.3]. Par leur intermédiaire, elle y revisitait ses propres souvenirs du Vietnam qu'elle avait dû fuir lorsqu'elle avait 15 ans.

Dans mon cas, si mon dispositif d'écriture des mémoires était relativement clair au départ à travers les cartes du ciel numériques, celui du cadre dans lequel ces mémoires s'incarneraient l'était beaucoup moins. Il me fallait réfléchir à comment photographier la région de Charlevoix et prendre en compte les événements que je voulais y apposer pour que cette cohabitation entre territoire et mémoires soit pertinente. Il fallait faire en sorte qu'au fil des images émerge un ensemble représentatif de la région qui serait à la fois issu d'une

⁴ Linea di Confine est un projet et un fonds créé en 1990 par plusieurs municipalités du nord de l'Italie (Émilie-Romagne) soutenant la production et la diffusion de projets photographiques sur le paysage contemporain et ses transformations. Linea di Confine (ligne de frontière) est une expression attribuée à Luigi Ghirri. (Cohen Hadria, 2003)

expérience personnelle, mais qui pourrait tout autant me servir de fenêtre sur le monde. Un portrait qui finalement, sans revendiquer une exactitude géographique, en capterait à tout le moins l'essence et l'esprit des lieux.



Figure 1.3 : An-My Lê, *X, Rescue*, tiré de la série *Small Wars*, photographie, 1999-2002.

C'est ainsi que l'on peut observer dans mes images les pâturages de Saint-Hilarion, sous le ciel du 10 février 1763, date de la signature du Traité de Paris [fig.1.4]. Cette entente confirmait le passage de Nouvelle-France sous contrôle britannique. Elle allait changer drastiquement l'avenir et le territoire du Québec jusque dans Charlevoix, où plusieurs lieux se verront nommés par l'administration anglaise ; dont la paroisse de Saint-Hilarion-de-Settrington, du nom d'un village du Yorkshire⁵.

5 Source : Société de Généalogie de Québec (cité dans Site de paroisse de Saint-François-d'Assise-de-Charlevoix URL : <https://www.psfa.ca/saint-hilarion/>. Consulté le 12 janvier 2019.



Figure 1.4 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Hilarion - Signature du traité de Paris, 10 février 1763*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x 300 cm, 2017.



Figure 1.5 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Hilarion - Signature du traité de Paris, 10 février 1763* [détails]

Sur les berges du fleuve à Cap-aux-Corneilles, c'est la nuit du 17 mai 1847 à laquelle nous assistons [fig. 1.5]. Ce jour-là, le *Syria*, un navire marchand anglais chargé d'immigrants irlandais, arrive au site de quarantaine de Grosse-Île à quelque 70 km de là. La même année, de loin la plus meurtrière de l'histoire du site, sur les 90 000 Irlandais qui y firent escale plus de 5000 d'entre eux mourront victimes du typhus ou de malnutrition. Ces arrivées causèrent

bien des inquiétudes à la population canadienne de l'époque.⁶ Et 160 ans plus tard, le nom du navire évoque une autre crise migratoire, celle de la guerre civile syrienne. Une crise qui révèle à nouveau dans nos sociétés une crainte de l'«Autre» sous ses différentes formes du moment. Une peur qui nous semble encore si difficile et complexe à désamorcer.

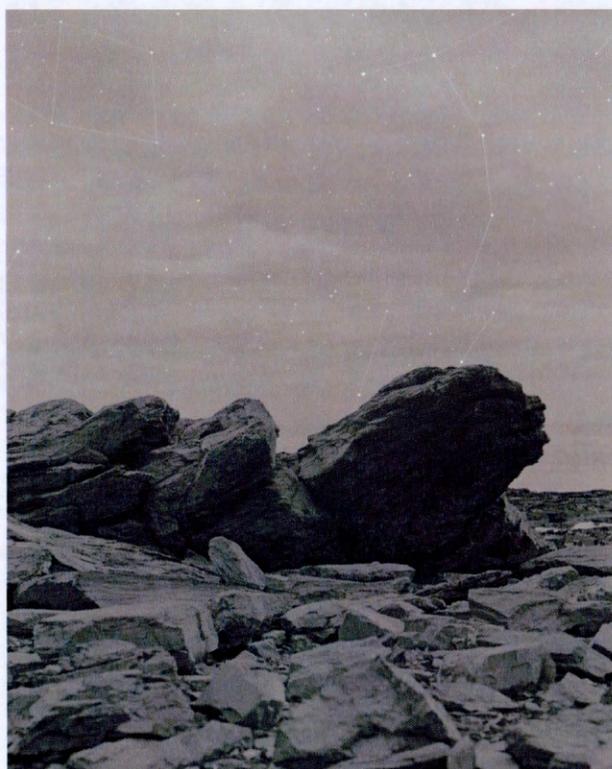


Figure 1.6 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Cap aux corneilles – Arrivée du Syria, Grosse-Île, 14 mai 1847*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x100 cm, 2017.

⁶ En partie parce qu'il s'agissait d'une immigration massive, imposée et orchestrée par la couronne d'Angleterre, et d'autre part parce que de nombreux foyers de typhus allaient éclore dans des villes comme Québec et Montréal causant une certaine panique. (Cumings & Occhietti, 2018)

Plus à l'Est, dans les champs bordant la ferme familiale, c'est la nuit du 2 mai 1885 que nous vivons [fig. 1.6]. Ce jour-là, barricadés dans la réserve de Cut Knife Hill en Saskatchewan, des membres alliés des communautés Cris, Nakotas et Métis repoussèrent avec succès les milices canadiennes venues de Battleford pour mater leur rébellion. C'est dans cette même Battleford qu'a eu lieu récemment le procès en lien avec la mort de Colten Boushie. Un jeune Cri abattu par un fermier en 2016, et qui ranima les discussions autour des tensions et violences héritées du colonialisme canadien. Un héritage face auquel il est parfois difficile et complexe de se confronter lorsqu'il se double d'un attachement fort et sincère à des terres occupées et aménagées depuis des générations.



Figure 1.7 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Bataille de Cut Knife Hill, 2 mai 1885*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x300 cm, 2017.

En superposant mes cartes du ciel au territoire de Charlevoix, il advient une coexistence en une seule et même image de plusieurs lieux, de plusieurs types de mémoire. J'essaie d'y rendre perceptible cette cohabitation entre le caractère normalement intangible et transcendant des expériences collectives

et la concrétude du champ de vision individuel. Un rapport au monde qui, normalement confronté aux limites du regard humain et aux frontières physiques de son lieu de vie, parvient ici à s'en émanciper à travers les artifices de l'image photographique.

Pour ce faire, je tente au fil de mes images de créer une alternance entre des éléments du territoire cadrés de manière plus précise et des lieux, surtout sous la forme de triptyques, permettant une vue d'ensemble. On y retrouve une cheminée écroulée, un véhicule à l'abandon, un rocher sur la grève qui chacun à leur tour sont captés comme sujets centraux. Pour d'autres images, je tente plutôt de faire cohabiter plusieurs niveaux d'échelle allant du brin d'herbe à proximité jusqu'aux montagnes délimitant la région, en permettant ainsi de se positionner dans l'espace global. Ces choix d'échelle et techniques ne sont pas fortuits. Ils forment une représentation des caractéristiques géographiques, sensorielles et spatiales que je me fais de Charlevoix : un mélange de fleuve, de montagnes, de berges, de champs, de forêts denses et d'horizons ouverts aux quatre vents.

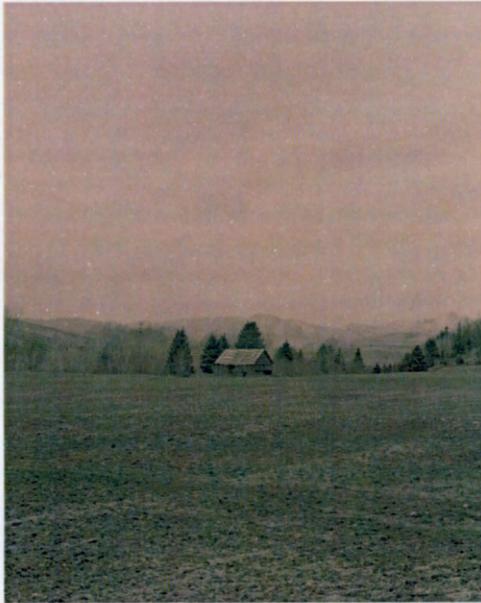


Figure 1.8 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Saint-Urbain – Libération de la ville de Zwolle, Pays-Bas, par Léo Major, 13 avril 1945*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 127x101 cm, 2018.



Figure 1.9 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements — Proclamation d'indépendance du Bas-Canada par Robert Nelson, 28 février 1838*, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018.

Pour faciliter davantage ce positionnement dans l'espace d'exposition, et en réitérant cette idée du territoire comme d'un observatoire, une carte topographique largement modifiée et laissant apparaître Charlevoix comme un continent isolé et flottant dans l'espace s'offrira au spectateur sous forme de table lumineuse. Celle-ci agira comme une vision d'ensemble, prise du ciel, qui opérera comme un basculement des regards : nous qui regardons vers les étoiles, et nous, étant observé à notre tour à partir des étoiles.



Figure 1.10 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Astroblème de Charlevoix*, photographie, 2018.

Finalement, il faut voir dans ce Charlevoix-continent un écho au sentiment d'isolement face au reste du monde qu'on peut ressentir lorsqu'on arpente et habite cette région. Elle est en fait un astroblème, c'est-à-dire la résultante d'un large cratère de météorite. Elle est enclavée d'un côté par le fleuve et de l'autre par les montagnes. Et que ce soit dans la mentalité par moment insulaire de ses habitants ou par une forme d'autarcie sociale pour cette région qui eut longtemps comme seul moteur économique une agriculture de subsistance, je désire transmettre dans mes images ce sentiment d'éloignement et de détachement.

Un isolement qui détonne d'avec l'absence de frontières que rendent possible les cartes du ciel qui s'y superposent. Chacun à sa manière, ces types de mémoire s'écrivent et viennent coexister dans l'image. L'un avec des éléments du territoire, l'autre avec des agencements d'astres. Mais ils le font toutes deux dans une logique commune : celle du geste cartographique.

CHAPITRE II

LA CARTOGRAPHIE COMME ÉCRITURE

On considère que l'objet de la carte est l'espace. Le plus souvent l'espace terrestre. Voire le réel et l'empirique dans ses différentes dimensions. Mais l'espace représenté peut-être aussi non terrestre, extra-terrestre ou simplement imaginaire... C'est pourquoi tenter de définir la carte en fonction de son objet, aussi vague soit-il, s'avère impossible. Mieux vaut se concentrer sur le processus fondamental qui préside à la fabrication de la carte : la spatialisation de l'information...

Teresa Castro, *La pensée cartographique des images*, 2011

2.1 La cartographie et ses formes

Il peut être ardu de parler de LA carte en tant que pratique tellement l'idée même de cartographier se confond avec l'histoire et l'évolution des sociétés humaines. Comme le mentionnait Christian Jacob en introduction de *L'empire des cartes* (1992), les gestes cartographiques se sont toujours manifestés au carrefour des savoir-faire technologiques et des contextes politico-économiques des sociétés humaines. Aussi :

... une carte se définit peut-être moins par des traits formels que par les conditions particulières de sa production et de sa réception, par son statut d'artéfact et de médiation dans un processus de communication sociale... la carte est, dans son processus comme dans son résultat, la projection d'un schéma mental sur un support, la matérialisation d'un ordre intellectuel abstrait de l'univers empirique. (Idem, p.41 et 51)

Aussi, les gestes cartographiques se sont historiquement incarnés dans des objets très variés. Ces objets ont toutefois en commun le fait d'être tributaires des impératifs techniques de leur époque (matériaux et technologies disponibles à un moment et un endroit donné) et de convoier à travers ceux-ci une représentation de l'espace et du territoire en résonance avec leur culture d'appartenance.

Prenons par exemple l'*Atlas catalan* [fig. 2.1] : un ensemble de cartes marines datant du XIV^e siècle qui détaillent le monde connu du point de vue européen. Ce portulan s'inspire largement des récits et relevés géographiques de Marco Polo et est attribué à un cartographe juif majorquin, Cresque Abraham. Chefs-d'œuvre de la cartographie médiévale, ces cartes sont fascinantes par le fait qu'il y cohabite des données cartographiques distinctes. Les premières sont d'ordre purement géopolitique ; avec un découpage et un positionnement des villes, places fortes et routes commerciales relevant des principales forces politiques de l'époque (la France et l'Espagne en particulier). Alors qu'en périphérie de la carte, c'est-à-dire dans les zones moins connues du monde médiéval, apparaissent des figures humaines et animales issues des mythologies religieuses et historiques.



Figure 2.1 : Atlas catalan de Cresque Abraham. Circa 1375. Source : Bibliothèque en ligne Gallica

L'Europe y est considérée comme le centre et se représente de manière plus rationnelle et précise, alors que la périphérie, les contrées éloignées hors de la civilisation européenne, est le lieu des fantasmes, des craintes et des spéculations. La carte fait ici écho à une cosmogonie et une vision du monde forgées par les monothéismes abrahamiques au cœur des sociétés européennes de l'époque⁷.

D'autres exemples sont les cartes à bâtonnets des îles Marshall [fig. 2.2]. Ces cartes maritimes sont des ensembles complexes de tiges de bambous et de coquillages. Les croisements et les nœuds qu'on y retrouve proposent non pas une retranscription globale du territoire, mais plutôt les relevés d'une grande précision des courants marins, des types de vagues et des trajectoires maritimes optimales entre les îles et les zones de pêche.

⁷ Bibliothèque nationale de France. URL : <http://expositions.bnf.fr/ciel/catalan>. Consulté le 15 décembre 2018

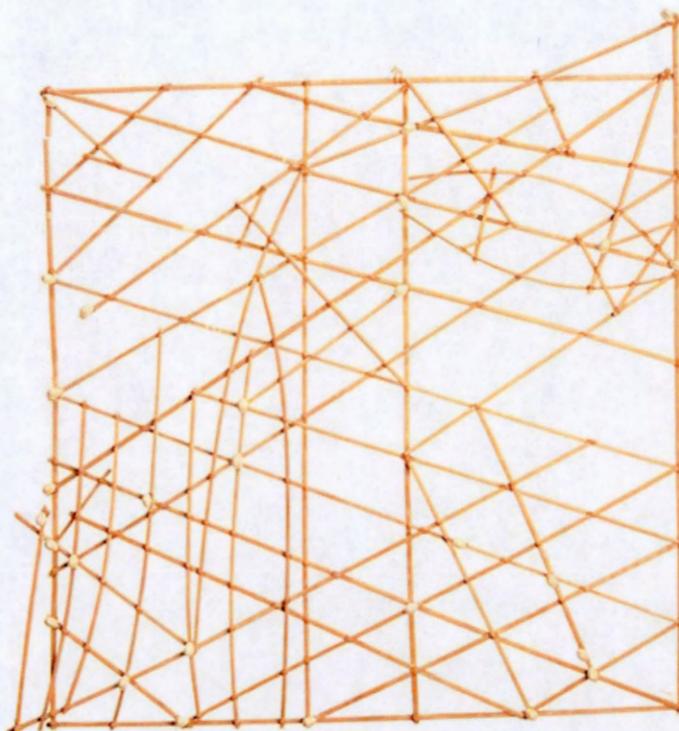


Figure 2.2 : Carte à bâtonnets des îles Marshall, date inconnue. Source : Smithsonian Magazine

Ces cartes, toutes uniques entre elles et utilisées jusque dans les années 1950, formaient une synthèse des connaissances maritimes et des savoir-faire propres à chaque unité familiale. Une « projection », pour reprendre le terme de Jacob, utilisée dans une société où les activités économiques ainsi que le prestige social s'articulaient autour de la pêche et de la navigation. La carte, comme outil technique, y constituait un capital social allant bien au-delà de sa simple utilité pratique⁸.

⁸ Sources : Smithsonian Magazine. URL : <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-sticks-and-shell-charts-became-sophisticated-system-navigation-180954018/> Consulté le 10 décembre 2018.

Un troisième exemple, plus actuel celui-ci, est Google Maps [fig. 2.3]. Sous forme d'application, Google Maps s'offre comme une cartographie totalisante et instantanée. Elle donne à l'utilisateur l'impression d'être devant une projection globale et objective du territoire mondial. À l'ère informatique où la surface de la Terre est pour l'essentiel connue, elle forme une projection du monde en constant perfectionnement où se manifestent les dernières technologies d'imagerie et de cartographie numérique.

Une application qui par-delà le voile opaque de la programmation, des algorithmes et des conventions géodésiques, nous fait croire à une cartographie dont l'omniscience et l'objectivité sont rendues possibles grâce aux technologies informatiques. Alors que nous savons que derrière tout algorithme ou convention cartographique se cachent des choix et des décisions tant économiques qu'idéologiques⁹. (Lee, 2010)

⁹ Pensons aux nombreuses zones cartographiques dans le monde que Google accepte de flouter pour des raisons de sécurité nationale ou de protections des données personnelles. Sinon au choix des fournisseurs d'imageries par satellite, surtout américains, que Google utilise pour alimenter son service.

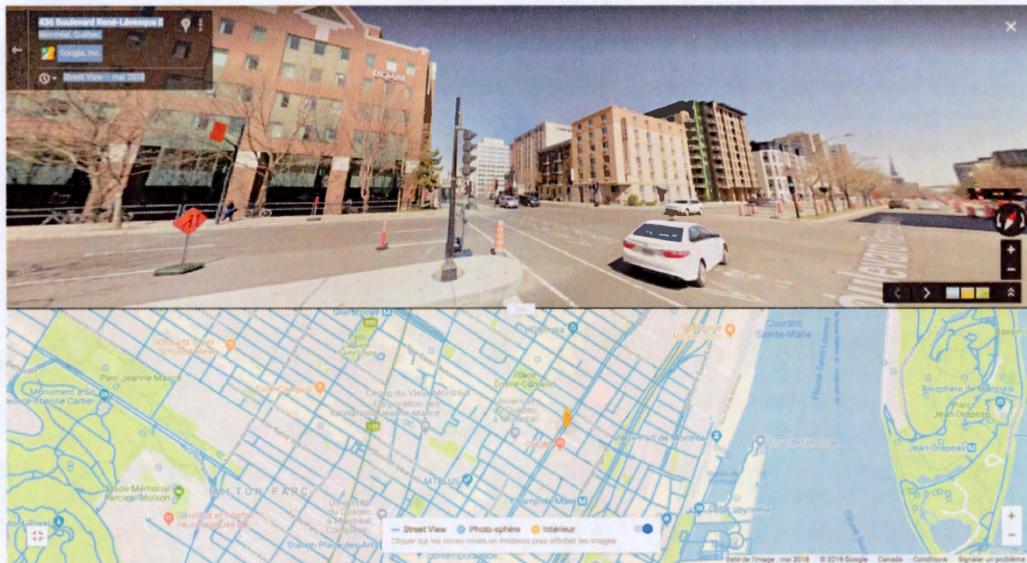


Figure 2.3 : Google Street View. Source : Capture d'écran Google Maps. Consulté le 10 décembre 2018.

Si l'on accepte que la carte, dans sa production comme dans sa lecture, relève d'un certain contexte historique, on peut facilement imaginer une forme de perméabilité entre la carte elle-même et d'autres outils de représentation comme la peinture, la photographie et le cinéma ; ces derniers étant aussi le fruit de contextes technologiques et socioculturels donnés. Et c'est précisément cette idée de perméabilité et d'influences que défend l'historienne de l'art Teresa Castro.

Elle avance l'idée que dans nos sociétés occidentales la cartographie forme une manière transcendante de penser le monde. Une forme de rationalité qu'elle nomme « *raison cartographique* », et dont le caractère structurant est perceptible, pour ne pas dire fondateur, dans le développement des deux principaux moyens de représentation du 19^e et 20^e siècle, la photographie et le cinéma. (Castro, 2011, p. 31-32)

Que ce soit à travers l'atlas photographique, les panoramas au XIX^e siècle ou bien dans les vues aériennes au cinéma et en photographie ¹⁰, Castro revient sur le fait que ces images fixes ou en mouvement tentent à leur manière de compléter la carte. Elles le font en proposant non seulement une représentation objective et réaliste de l'espace et du territoire ; elles agissent aussi, tout comme la carte, comme un dispositif de théâtralisation du monde. Une théâtralisation qui ne se limite pas uniquement au territoire, mais qui en embrasse au contraire les éléments humains qui l'habitent. (*ibid.*, p. 157-159)

Dans un article intitulé *Mapping and Contemporary Art*, Ruth Watson fait écho à cette polysémie de la carte en traitant du travail de l'artiste italien Alighiero e Boetti et de son projet *Mappa del Mondo* (1971-1994). Il s'agit d'une série de planisphères reprenant les couleurs et motifs des drapeaux nationaux contemporains, et qui sont fabriqués selon des techniques artisanales par des femmes afghanes de la région de Kaboul (Watson, 2009, p. 295).

Alors que le processus même de fabrication soulève des questions sur cette représentation du monde issue de l'ère coloniale, Watson cite dans son article l'anthropologue Paul Taçon :

« Maps may have scientific or mythological characters but they always do the same thing – they tell stories of relationships to geographic locations that are important to the individuals and groups doing the story telling[sic]. They are artefacts that embody, reaffirm and publicize the personalisation of place. Without maps we would exist in totally different, unimaginable ways ». (*ibid.* p. 295)

¹⁰ Parmi les plus connus, elle nomme les cycloramas peints d'Atlanta ou celui, photographique, de Georges Méliès et de la maison Pathé lors de l'Exposition universelle de 1900 (p. 64-91), le prologue du film *Andreï Roublev* de Tarkovski avec la scène du ballon, ou l'importance stratégique pour l'armée française des photographies aériennes durant la guerre de 14-18 (p. 96, 114)



Figure 2.4 : Vue de l'exposition *Alighiero e Boetti : Mappa*, Gladstone Gallery, New York, 2010. Source : Gladstone Gallery.

En ce sens, l'image photographique et le cinéma peuvent aussi agir comme une forme de regard prescriptif sur le territoire visible et sur ses composantes sociales et identitaires. En cela, il existe une filiation fondamentale entre la carte et la photographie. Teresa Castro la lie à l'idée de panoptisme dans ce qu'elle appelle une sorte d'autorité de la photographie ; une autorité qui s'assoit sur une capacité d'omniscience autrefois réservée à la carte. Et si cette omniscience cartographique n'est pas l'apanage de la photographie et du cinéma ¹¹, elle apparaît quand même comme fondamentale dans

¹¹ Nous n'avons qu'à penser au rôle qu'a joué la peinture orientaliste sur la représentation de l'Orient par l'Occident au XIX^e siècle, avec en tête Eugène Delacroix. (Tamba, 2010)

l'engouement et la fascination du public et des artistes envers ces deux formes d'images.

Relevant à son tour le caractère panoptique, mais aussi libérateur du geste cartographique, Karen O'Rourke dans son livre *Walking and Mapping : Artists as Cartographers* (2013) parle de l'étroite relation qui existe entre l'expérience de l'espace (surtout public et urbain), la marche et le processus cartographique. À travers un inventaire exhaustif des pratiques artistiques récentes alliant performances, documentations (surtout photographiques) et cartographie, elle affirme que : « *...like walking, mapping is an embodied experience carried out from a particular point of view that "makes possible both the finiteness of my perception and its opening out upon the complete world as a horizon of every perception.* » (*ibid.*, p.18).

Sur cette question du point de vue, de nombreux artistes ont utilisé la caméra comme outil cartographique : un outil qui définit l'horizon formel de l'image et de la carte en établissant son espace perceptif : le cadre. Un horizon et un cadre qui sont ensuite possible de suivre, ou comme dans mon cas, d'en outrepasser les limites. Ed Rusha et son *Every Building On The Sunset Strip* (1966) en est un exemple probant.

Ce projet [fig. 2.5], sous la forme d'un livre photo accordéon de plus de sept mètres de long, est constitué de deux panoramas couvrant l'entièreté du célèbre boulevard de Los Angeles. Fait à partir de plusieurs photographies, il offre une carte photographique en continu de part et d'autre de l'avenue.

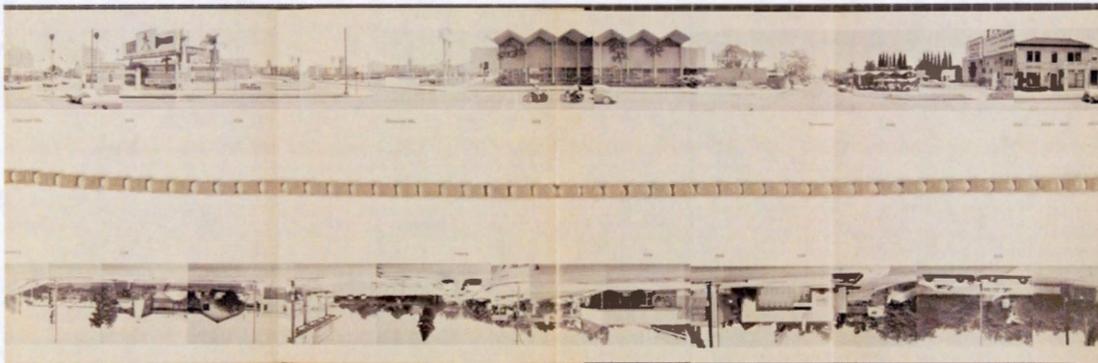


Figure 2.5 : Ed Rusha, *Every Building On The Sunset Strip*, (extrait du livre), 1966. Source : Artnet.fr

2.2 Le vrai du faux dans l'image cartographique

Dans mon travail, ce n'est pas tant le territoire qui devient accessible dans son entièreté via la carte et la photographie. C'est plutôt la temporalité dans laquelle ce territoire s'inscrit qui devient à la fois paradoxale et manifeste. Le caractère ouvertement synthétique et artificiel de ces cartes du ciel qui se superposent au territoire sous-entend un jeu de l'esprit. Un faux-semblant qui s'affirme d'emblée, et qui questionne à sa manière la nature documentaire des photographies que je propose.

Si Teresa Castro parle dans ses écrits d'une forme de théâtralité dans la cartographie, cette idée de mise en scène du réel à travers la carte et la photographie relève pour nous peut-être plus de l'idée du simulacre telle qu'énoncée par Jean Beaudrillard.

Dans *Simulacres et simulation* (1964), en citant en introduction la nouvelle de Borges¹² où des géographes d'un pays lointain créaient une carte à l'échelle même de son territoire, Baudrillard affirmait que : « *le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité — c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.* » (p. 4). Et à cela il rajoutait : « *Le simulacre, c'est la copie à l'identique d'un original n'ayant jamais existé* » (p.8).

En d'autres mots, il défend l'idée qu'entre la réalité et sa représentation, il n'est plus possible de faire de distinction. Il n'est plus question de savoir si le simulacre est vrai ou faux, juste ou non. Son existence même le positionne dans le domaine du réel, le rendant existant mentalement et socialement. Pour lui, l'image est prescriptive de facto. Aussi, l'idée de simulacre dans l'image, particulièrement depuis le virage médiatique des années 1950, se doublerait d'une perte de sens généralisée avec cette idée qu'il y aurait trop d'images, trop d'informations, et qu'elles viendraient se cannibaliser et se nuire mutuellement par leur surabondance.

Une vision qui s'oppose certainement aux postulats scientifiques tels que pensés par les géographes, pour qui la carte est toujours un outil de représentation au service de quelque chose. Elle se pose aussi en porte-à-

¹² « *...En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.* » dans Jorge Luis Borgès, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*. Paris : Le Rocher, 1951.

faux avec les pratiques documentaires et photojournalistiques revendiquant une objectivité du regard photographique.¹³

En ce qui nous concerne, il est au contraire possible d'imaginer dans l'idée de simulacre quelque chose de libérateur. De voir mes images plutôt comme des objets polysémiques, dont les sens possibles doivent se fixer au gré des rencontres entre l'artiste, le spectateur et l'image. Ainsi, l'enjeu n'est pas tant de statuer si la vérité photographique existe ou non, ou de statuer comment l'accumulation des images peut appauvrir l'expérience du réel comme le soutient Baudrillard. Il s'agit au contraire d'avancer l'idée que le simulacre rend possible plusieurs vérités, plusieurs mémoires : celles d'évènements s'étant réellement déroulés, ou celles de moments ou de lieux ayant pu exister. Ou comme le formulait Inke Arns à propos des pratiques artistiques travaillant à partir de *re-enactment* :

« In this situation artistic re-enactments do not ask the naïve question about what really happened outside of the history represented in the media — the 'authenticity' beyond the images — instead, they ask what the images we see might mean concretely to us, if we were to experience these situations personally. » (Arns, 2007)

Un champ des expériences possibles à travers ce que le photographe Arnaud Claas dans *Le réel de la photographie* décrivait comme une « puissance de conviction de l'effet du réel de la photographie » permettant « un jeu de vérité productif » (2012, p.208).

¹³ Référons-nous ici, pour nuancer, à l'article du géographe Hubert Mazurek, *Cartographie : vision ou reflet ?* (2013) qui s'attarde aux nouvelles pistes de réflexion d'une cartographie dite « indigène » et réflexive, et qui fait place aux expériences culturelles et sociales du territoire par les populations qui l'habitent.

Au-delà du caractère factice et fabriqué d'une majorité de ces objets, le but de Raad était de colmater les trous de mémoire nationaux occasionnés par la guerre civile, de pallier la destruction de nombreux documents historiques et de confronter par l'art une forme d'amnésie collective face aux violences perpétrées (Lambouris, 2014).

Si ma démarche artistique n'intègre pas la dimension archivistique que l'on retrouve chez l'*Atlas Group*, mon projet de maîtrise fait sienne cette logique de manipulation de l'image photographique afin de la mettre en récit. La photographie n'est plus ici condamnée à révéler un réel — ne l'a-t-elle jamais fait ? — mais aspire plutôt à dévoiler de possibles expériences du passé.

2.3 Les étoiles dans la nuit

Les étoiles et leurs positionnements dans le ciel ont de tout temps servi comme repères et comme moyen de se positionner dans l'espace, dans le temps et dans l'ordre du monde. Pensons à l'étoile du Nord pour les marins, aux corps célestes comme signes annonciateurs de calamités bibliques, au calendrier hégirien ou à la Voie lactée comme demeure des ancêtres dans plusieurs cultures autochtones.

Chez moi, ces cartes se manifestent littéralement sous la forme d'étoiles et de constellations correspondant à une date et une heure précise sur les lieux de la prise de vue. Elles sont produites via un programme de modélisation, *Stellarium*, développé par des planétariums et des astronomes amateurs. Elles sont générées à 360 degrés selon des paramètres simples : longitude,

latitude et altitude, ainsi que la date et l'heure désirées. Ce programme informatique me permet d'accéder à l'inaccessible via la photographie et des outils informatiques. Je l'utilise non pas comme un tracé vers l'avenir, mais plutôt comme une sorte de cartographie d'un possible passé. C'est en cela que mes images agissent comme des simulacres productifs.

Je parle ici de simulacres productifs parce que mes images nocturnes sont en fait de fausses nuits : des nuits américaines. Procédé emprunté au cinéma, la nuit américaine est une technique utilisée dans le passé pour les tournages sur pellicule et qui permet de simuler en plein jour des scènes censées se dérouler de nuit. Dans mon cas, le travail photographique se réalise à la chambre, sur pellicule noir et blanc de grand format. L'effet escompté est obtenu à la prise de vue, par un développement particulier des négatifs¹⁴ et par la manipulation de ces derniers une fois numérisés. À ces paysages transformés et travestis s'ajoute le fait que les cartes du ciel qu'on y retrouve s'accompagnent de surbrillance et de tracés des constellations trahissant volontairement leur caractère artificiel. C'est en même temps cette reconnaissance de l'artifice qui me libère des dictats d'une véracité de l'image ou d'un devoir de réalisme. Ce sont ces éléments rassemblés qui permettent à cette image-ci d'exister, par exemple.

¹⁴ Légèrement surexposé à la prise de vue, le négatif est ensuite largement sous-développé avec une chimie faiblement concentrée pour ne dévoiler que les ombres et les gris foncés.

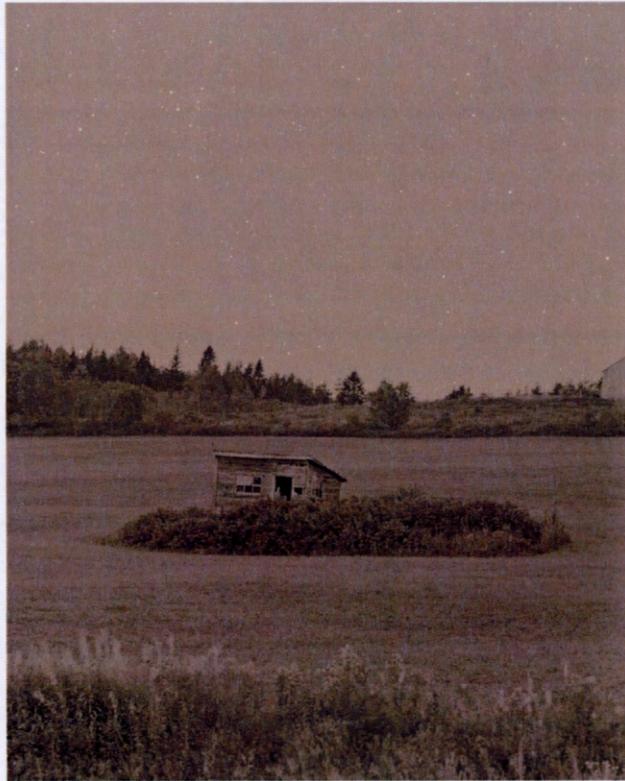


Figure 2.7 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements - Ouverture du camp d'internement de Spirit Lake, 13 janvier 1915*, 2018, impression au jet d'encre sur papier baryté, 101x81 cm, 2018

C'est ce qui nous permet d'accepter d'y voir conjointement et en même temps un lieu photographié à l'automne 2018 et un ciel datant du 13 janvier 1915, date de l'ouverture du camp d'internement de Spirit Lake : une prison de fortune à la frontière du Québec et de l'Ontario où le gouvernement fédéral emprisonnera de nombreux Canadiens d'origine austro-hongroise durant la 1^{ère} Guerre mondiale.

Ce sont ces mêmes éléments qui permettent plusieurs formes de discours et de mémoires de coexister, d'être réactivée ou partagée. Cela relève du même rapport que nous pouvons avoir avec le cinéma quand nous sommes face à

un film de science-fiction ou d'anticipation ; mon but étant d'amener le spectateur à engager sa crédulité envers mes images. De l'inviter à souscrire aux paradoxes photographiques qui les caractérisent, et ultimement, d'accepter au passage que la distinction entre réalité et fiction s'y brouille et qu'elle y perd en pertinence.

Ce faisant, l'essentiel dans mes images ne réside pas dans leur condition de photographie réelle ou documentaire, mais bien dans le récit qu'elles véhiculent. Un récit historique qui se manifeste à travers la photographie, la carte et le territoire, et qui se doit d'être perçu comme un dialogue, ou du moins, comme une forme ouverte à explorer et à s'appropriier.

CHAPITRE III

NÉGOCIER LE RÉCIT : MÉDIATION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, 2008

3.1 Quelle lecture possible pour l'image ?

Dans les deux précédents chapitres nous avons traité des différents aspects de ce que nous appelons une écriture photographique, en abordant mon processus de création ainsi que les motivations artistiques et théoriques sous-jacentes.

Si ce travail d'écriture compose l'essentiel de mon projet de création, il nous apparaît primordial d'aborder les enjeux de lecture et de médiation de ces mêmes images dans ce troisième et dernier chapitre. Cette préoccupation quant à la lecture et à la présentation de mes images est présente depuis le début, principalement parce que ces dernières ne parlent pas d'elles-mêmes quant aux informations qu'elles véhiculent.

Les lieux et les paysages photographiés, avec ce mélange de montagnes, de fleuve et de pâturages qu'on ne retrouve qu'à peu d'endroits au Québec,

permettent bien quelques hypothèses quant à leurs origines charlevoisiennes. Et si j'ai le désir que le dispositif de manipulation numérique soit affirmé d'emblée sous forme d'introduction ou de note d'intention, j'ai pleinement conscience que mes cartes du ciel forment des assemblages opaques et indéchiffrables pour le public sans une quelconque explication ou une piste de lecture.

L'incapacité à lire individuellement les images sans l'aide d'une forme de mise en contexte et de médiation soulève alors plusieurs questionnements que nous adressons ici : quelles formes peut prendre cette introduction ? Quoi dire, jusqu'où aller pour expliciter mes images ? Quelle expérience de mon travail offrir au spectateur ?

Alors que dans ces questionnements se réitèrent les enjeux de construction de l'histoire dont nous avons traité précédemment, c'est l'ensemble du projet qui est appelé à se résoudre dans le mode de présentation et de contextualisation de mes images. Bien entendu, tout cela n'est ni nouveau ni propre à mon projet. Encore une fois, la photographie fut souvent considérée comme un témoin relativement objectif du réel, un témoin rapporté par le photographe pour ensuite être livré au public. On retrouve cette relation à sens unique et ce rapport d'autorité particulièrement dans les pratiques dites photo-journalistiques ou documentaires.

Au siècle dernier, encadrées par des conventions éthiques et professionnelles, ces dernières furent continuellement confrontées à l'éclatement des formes et des approches en photographie. Elles furent appelées à reconsidérer de

manière récurrente leurs conditions d'existence, de présentation et de médiation des images¹⁵.

Dans un article paru en 2008 et intitulé *Le fardeau des mots, le choc des photos*, l'historien de l'art Vincent Lavoie s'attardait justement à un de ces changements avec l'émergence des essais photographiques dans le domaine journalistique des années 1930. Selon lui :

L'essai photographique accorde à l'image un rôle prépondérant dans l'élaboration de la narration historique. Émancipée de sa stricte fonction illustrative, la photographie devient alors pleinement constitutive du récit. Cette autonomie a été décrite comme un affranchissement de l'image en même temps qu'une reconnaissance du statut professionnel du photojournaliste. (p.95)

Entre ces essais photographiques et le concept actuellement en usage de *visual storytelling*¹⁶ les réflexions sur l'autonomie de l'image face au texte nous ramènent inévitablement à nous questionner sur ses conditions de partage. Qu'est l'image sans le texte qui l'explicite ou l'accompagne ? Que vaut-elle avec ou sans l'écrit ?

Ces enjeux sont au cœur même des pratiques photographiques actuelles comme forme d'art, mais aussi comme objet médiatique. Et ce, particulièrement à l'ère du numérique et du flux grandissant d'images, où les

¹⁵ Sur cette question, il est particulièrement intéressant de s'attarder aux débats entourant les règles éthiques et d'admissibilité au sein d'institutions comme le World Press Photo. Voir : Lowry, 2015, et Campbell, 2013.

¹⁶ Un terme englobant différentes stratégies narratives, de mise en relation et de séquençage des images (fixes ou en mouvements) sensées véhiculer une histoire principalement ou uniquement par l'image. Employé dans les milieux journalistiques et documentaires depuis les années 2000, le terme est maintenant largement utilisé dans les domaines publicitaires et du marketing.

frontières et les certitudes se brouillent davantage entre photographies professionnelles et photographies d'amateurs, entre celle d'archives et de reconstitution.

Nombreux sont ceux qui parlent aujourd'hui de cet éclatement en termes de « post-photographie ¹⁷ ». Ils mettent l'accent sur la futilité de vouloir encore et toujours cloisonner les pratiques ou défendre une narrativité intrinsèque de l'image. Ils prennent plutôt le parti de la mise en contexte, de la médiation, mais surtout, de la nécessité de réfléchir une nouvelle littératie de l'image comme outil essentiel de la vie démocratique, politique et artistique dans nos sociétés.

Ce qui fait dire au journaliste et critique d'art Robert Shore dans un ouvrage intitulé *Post-Photography* (2014) que l'idée même de post-photographie n'est pas un mouvement en soi, ni un effet de mode ni la fin de quelque chose. Elle est plutôt une période de redéfinition de ce qu'est la nature de la photographie comme médium. Et que cette redéfinition va de pair avec des changements fondamentaux dans sa manière d'entrer en relation avec le réel. Il y présente les travaux de plus d'une cinquantaine de photographes (ou d'« *artists-working-with-cameras* »). On y retrouve notamment Richard Mosse avec son projet *Infrared* ou Michael Wolf avec *A Series of Unfortunate Events*¹⁸, ou bien

¹⁷ Bien que l'origine du terme soit difficilement attribuable à un individu spécifique, plusieurs auteurs se réfèrent à William J. Mitchell et à son livre *The Reconfigured Eye: Visual Truth In The Post-photographic Era* (1998) pour avoir développé le concept en profondeur et pour l'avoir établi dans le langage académique. Mais son utilisation et les questionnements sous-jacents remontent aux années 80 avec entre autres un article de David Tomas paru dans la revue *SubstancE* en 1988. Intitulé *From The Photograph To Postphotographic Practice: Toward A Postoptical Ecology Of The Eye*, on y retrouve une des premières mentions du terme.

¹⁸ Le premier est un projet documentaire suivant des milices rwandaises, effectué à l'aide d'une pellicule infrarouge utilisée à des fins d'espionnage par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam. Le second est une série composée exclusivement d'images de Google Street View où se déroulent des événements imprévisibles captés par la machine. Des projets qui, dans les

Christina De Middel avec sa série intitulée *Afronauts*, docu-fiction photographique portant sur un supposé programme spatial zambien dans les années 1960.



Figure 3.1 : Richard Mosse, *Safe From Harm*, 2012, tiré de la série *The Enclave* (Aperture, 2013)

deux cas, furent nommés au World Press Photo et eurent de larges échos dans le domaine des arts.



Figure 3.2 : Michael Wolf, *asoue07.jpg*, tiré du projet *A Series of Unfortunate Events*, 2011

Pour le photographe et artiste catalan Joan Fontcuberta, il ne fait aucun doute que la photographie véhicule des informations et des formes d'histoires car l'image relève pour lui principalement du domaine du discours. Et si son existence comme objet médiatique ou comme œuvre d'art est la résultante de divers processus techniques, elle est avant tout définie par son utilisation dans l'espace public.

Could photography be made to speak? Could it be made to speak above and beyond the surface appearance of reality? The questions bear on the debatable existence of a photography syntax, which has been of interest to semioticians as well as photographers, the work of many of whom can be understood as a search for a discourse... By this measure, it is not so much a question of how the image is made as what use is made of it, and on what discursive platforms it is found. (Fontcuberta, 2014, p.110)

Aussi, dans le contexte de fragmentation et de multiplication des espaces de diffusion (foires d'arts, musées d'État et grandes collections privées, presse écrite et numérique, Instagram, Facebook et autres Snapchat), il est d'autant plus important de se concentrer à développer collectivement des stratégies de médiation et des outils de réflexion sur et par la photographie.

Chez Fontcuberta, la photographie ne se pose donc pas comme une résultante du réel, mais plutôt comme un outil pour penser celui-ci. De ce fait, l'idée de post-photographie propose un renversement dans la conception que nous avons de l'image face au réel. Elle soulève la nécessité de reconsidérer le pouvoir narratif des images non pas comme quelque chose d'intrinsèque et sui generis (en développant des outils conceptuels pour en extraire du sens), mais au contraire comme le fruit d'un processus discursif complexe entre des individus et des groupes sociaux. La photographie, si elle peut ainsi être perçue comme accessoire, n'en perd pas pour autant de sa pertinence ni de sa vitalité. Simplement qu'on ne peut plus lui reléguer la responsabilité du réel comme nous l'avons fait par le passé.

Un constat que l'artiste et théoricien de l'art Allan Sekula dressait déjà en 1978 dans son article *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* en proposant que :

Suppose we regard art as a mode of human communication, as a discourse anchored in concrete social relations, rather than as a mystified, vaporous, and ahistorical realm of purely affective expression and experience. Art, like speech, is both symbolic exchange and material practice, involving the production of both meaning and physical presence. (p.859)

En réfléchissant en ces termes, cela nous amène à reconsidérer notre conception du passage de l'information entre le photographe (ou l'artiste) et le public non pas comme quelque chose d'unidirectionnel, mais comme un processus relationnel. En recoupant ici librement l'idée du *spectateur émancipé* de Jacques Rancière dans son essai du même nom (2014), c'est de reconnaître au spectateur une capacité à prendre part à ces échanges et de réfuter par le fait même sa passivité. C'est aussi de lui reconnaître une intelligence et une agentivité face aux objets d'art et face aux images qu'il faut prendre en compte et qu'il faut surtout respecter.

Rancière y parle d'ailleurs de ce qu'il nomme le paradoxe de l'art politique, où, dans un désir de changement des mentalités et de proactivité, nombreux sont les artistes qui agissent sur le terrain de la moralité, du mode d'emploi quand ce n'est pas tout bonnement sur la culpabilisation du spectateur. Ces actions par l'art relèvent selon lui d'une archi-éthique ; d'une conception prescriptive de l'œuvre à des fins sociales venant non pas libérer le spectateur, mais au contraire pouvant à terme le cloîtrer et le neutraliser dans sa capacité à penser.

Aussi se fait-il partisan d'une distance esthétique en art, qu'il explique comme étant « *la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté.* » (Rancière, 2008, p.63).

Entre d'autres mots, si rien n'empêche le travail de l'artiste d'être motivé par des convictions d'ordre politique et social, l'expérience libre et enrichissante de l'œuvre d'art doit se réaliser en respectant une certaine distance entre les motivations de celui-ci et le regard du spectateur. Et c'est en faisant pleinement confiance à ce dernier dans sa capacité à vivre, à expérimenter et à se constituer lui-même en relation avec des objets d'art que les sensibilités et les

intelligences respectives (celle de l'artiste comme celle du spectateur) peuvent réellement s'émanciper.

3.2 La négociation comme médiation

Ce respect des intelligences et des expériences respectives tel que l'énonce Rancière ne signifie pas pour autant une absence d'interactions ou d'échanges, tant s'en faut. Mais plutôt que de parler de l'expérience de l'art dans une logique de consensus, il propose plutôt l'idée de *dissensus* entre les parties. C'est-à-dire « *une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence* » (*ibid*, p.55), et où les sensibilités respectives entrent en résonance, en opposition et en dissonance. Une relation qui n'opère pas uniquement autour de l'objet d'art en lui-même, mais à plus large échelle dans les bagages et les expériences sociohistoriques et symboliques de chacun.

Et bien que nous adhérons à cette idée de dissonance comme espace d'existence et de médiation des objets d'art¹⁹ défendue par Rancière, la nature même de la photographie comme pratique artistique mais aussi comme objet médiatique fait en sorte qu'elle ne peut être considérée uniquement comme objet d'art.

¹⁹ Avec cette idée que le processus de médiation ne se résume pas à une visite guidée dans un musée ou à un carton explicatif, mais que le simple fait pour une image d'exister et d'être présentée dans un lieu déterminé engage une relation de médiation entre l'œuvre et le spectateur.

Contrairement à la peinture abstraite ou à la sculpture, dont les conditions d'existence relèvent principalement du domaine des arts, la photographie existe à travers des codes de lecture extrêmement variés qui sont ancrés dans des utilisations sociales qui le sont tout autant (comme le photojournalisme, la photographie d'architecture, l'image publicitaire ou celle à des fins judiciaires par exemple). Avec toute la diversité des codes visuels qui sont intériorisés chez le spectateur comme chez l'artiste, il est peut-être difficile d'imaginer l'image photographique comme un point de rencontre où les sensibilités de chacun agissent librement. Et c'est précisément cette complexité de la médiation et de la lecture de l'image photographique qu'aborde Ariella Azoulay dans son ouvrage *The Civil Contract of Photography* (2008).

En se penchant sur le conflit israélo-palestinien (et plus spécifiquement sur les luttes des Palestiniens non-citoyens en Israël²⁰) ainsi que sur les violences faites aux femmes, elle défend l'idée que la photographie agit autant comme un reflet que comme un moyen de construction des conflits, des violences et des luttes politiques. La photographie peut à la fois dénoncer, déconstruire et émanciper²¹. Mais elle peut aussi déposséder, instrumentaliser et objectifier ceux qu'elle représente ou dépeint. Et comme le photographe (professionnel ou amateur) qui produit l'image et le spectateur qui la regarde, le sujet constitue un agent actif et conscient de sa participation dans le processus de production de l'image.

Entre le photographe, son sujet et le public, l'essentiel est alors d'essayer de reconnaître et de comprendre les relations de pouvoir (hommes-femmes, Occident-Orient, de classes, etc.) dans lesquels chacun d'eux s'inscrit. Et

²⁰ « *Palestinians non-citizen of Israel* » dans le texte.

²¹ Traduction d'*empowerment* proposée par l'Office québécois de la langue française.

ensuite de réfléchir à comment elles influencent la capacité de chacun à agir au sein de cette triade. Pour Azoulay, cette idée du contrat civil de la photographie relève donc du constat que nous sommes comme spectateurs et comme citoyens automatiquement acteurs de la photographie. Et de cette participation découle une responsabilité morale envers ceux qui produisent et ceux qui participent à l'image.

The Civil Contract of Photography is an attempt to anchor spectatorship in civic duty toward the photographed persons who haven't stopped being "there," ... In the political sphere that is reconstructed through the civil contract, photographed persons are participant citizens, Just the same as I am ... The photograph is out there, an object in the world, and anyone, always (at least in principle), can pull at one of its threads and trace it in such a way as to reopen the image and renegotiate what it shows, possibly even completely overturning what was seen in it before » (Azoulay, 2008, p. 13,17)

Si nous n'adhérons pas nécessairement au principe d'une responsabilité morale du spectateur face à l'image (idée opposée à celle avancée par Rancière), ce principe de négociation entre les parties nous apparaît complémentaire et peut-être un peu plus concret que le principe de dissensus de Rancière, particulièrement dans un contexte de production et de diffusion de l'image photographique dans le domaine des arts.

Entre l'artiste, l'œuvre et le public, rien n'empêche cette négociation d'être d'ordre politique, symbolique ou même territorial. Ni d'agir à son tour comme une forme de dialectique asynchrone et tripartite dans la mesure où cette négociation ne se fait jamais de façon concertée ni convergente. C'est l'idée que nous n'avons pas besoin de l'avis du photographe pour regarder son image ni de celle du spectateur pour la fabriquer.

3.3 Ces cartes du ciel — enjeux de lecture

Ces enjeux et ces questionnements m'ont accompagné tout au long de la présente maîtrise en arts visuels.

Largement influencé par des artistes comme Alec Soth, Taryn Simon ou Donald Weber pour ne nommer qu'eux, je considérais au départ ma pratique artistique en termes de photographie documentaire. Ensuite, mes travaux et mes expériences académiques m'ont progressivement amené vers une pratique plus hybridée et expérimentale où l'aspect documentaire ne concorde plus tout à fait avec les objets photographiques que je désire fabriquer.

Par l'utilisation de manipulations numériques, de faux-semblants et de jeux dans l'image, je crois avoir développé à travers ce projet une démarche artistique féconde pour traiter et explorer des thèmes qui me sont chers. Toutefois, ce désir d'éclatement et de liberté ne peut selon moi s'exempter des enjeux d'existence de ces mêmes images dans l'espace public. Ce dont je suis bien conscient, c'est que mon travail de création entremêle des éléments relevant du territoire, de l'histoire du Québec et d'ailleurs, de certains éléments identitaires et d'expériences qui ne sont pas vécues de la même façon par tous et par toutes. Aussi, les événements portés par mes images résonneront de manières différentes selon qui les regarde. Prenons par exemple cette image :



Figure 3.3 : Nicolas Dufour-Laperrière, *Les Éboulements — Charles Lindbergh, America First Rally, Des Moines, 11 septembre 1941*. Impression au jet d'encre sur papier baryté, 125x10 cm, 2017.

Comme son titre l'indique, cette dernière fait référence au 11 septembre 1941, date à laquelle Charles Lindbergh, légende vivante de l'aviation américaine, livra un discours pour le mouvement America First [fig. 3.3].

Ce rallye politique visait à convaincre le peuple américain de rester neutre et de ne pas intervenir dans la guerre sévissant alors en Europe. Intitulé « Who Are the War Agitators? », le discours dissimulait mal la sympathie du pilote pour l'Allemagne (ou du moins la reconnaissance d'une légitimité allemande dans la guerre), tout en condamnant d'une main la violence faite aux Juifs d'Europe et en insinuant de l'autre que ceux-ci l'avaient quelque peu cherché et qu'ils agissaient, à l'instar des Britanniques et du gouvernement de Roosevelt, comme des agitateurs.

Je crois que l'on peut se rattacher à cette image de plusieurs façons, que ce soit individuellement ou collectivement, selon qui nous sommes et d'où nous provenons. Cela peut être fait tout d'abord en réaction à Lindbergh lui-même et à son discours conspirationniste et antisémite. Ou par la date du discours qui résonne avec un autre 11 septembre, celui des attentats de 2001²².

Enfin, il y a le *America First*, expression reprise avec une certaine confusion par Donald Trump lors de la dernière campagne présidentielle et dont les discours sur l'Amérique en péril face aux forces étrangères et à l'immigration illégale ne sont pas sans rappeler certaines positions isolationnistes du America First Committee²³. Selon qu'on soit Québécois, Américain ou Allemand, juif ou catholique, âgé de 20 ou de 75 ans, cette image résonne certainement de manière différente. Elle ne se réclame donc pas d'une seule mémoire possible, ou d'une seule sensibilité. Et il en va de même selon nous pour les autres images du projet que nous avons présentées à travers ce mémoire. Et si cette logique de dissensus ou de négociation des mémoires est inévitable, elle est aussi souhaitable.

C'est donc en voulant maintenir une certaine distance esthétique, pour reprendre le concept de Jacques Rancière, que la mise en contexte de mes images se fera par un texte d'introduction général, mais surtout par le titre des œuvres. Ces derniers viendront détailler de manière simple et factuelle l'évènement mentionné par la carte du ciel : une date, un lieu, le titre d'un traité

²² Ces derniers, triste ironie du sort, alimentèrent à leur tour de nombreuses théories du complot mettant en cause le mouvement sioniste et les communautés juives.

²³ À ce sujet, un intéressant texte d'opinion dans le New Yorker : Thomas, L. (2016, juillet 24). America First, for Charles Lindbergh and Donald Trump. *The New Yorker*.

politique par exemple ou le nom d'un bateau, sa destination. Quelques informations qui permettront au spectateur de savoir de quoi il s'agit minimalement, et qui lui laissera la liberté et le loisir d'en faire ce qu'il veut.

Nous sommes conscients qu'il s'agit là d'une décision risquée. Mais celle-ci est motivée par deux intuitions. La première étant que malgré l'absence d'information complémentaire au sein de l'exposition, il suffira pour le spectateur curieux de faire une simple recherche à partir des informations contenues dans le titre pour avoir accès à une foule d'informations, d'analyses, mais aussi de points de vue différents par rapport aux événements mentionnés. Toujours dans l'idée de conserver une distance entre mes motivations et le spectateur, je désire que mes images agissent comme des amorces respectant la liberté du regard de chacun, tout en faisant appel à sa curiosité, à son intelligence. Chacun aura le loisir de s'investir dans ces paysages nocturnes de la manière qui lui siéra le mieux.

La seconde intuition, la plus importante, consiste à espérer que cette absence, ou plutôt cette distance permettra à une certaine oralité des mémoires de s'exprimer. Je m'explique. Dans un contexte d'exposition, j'espère tout d'abord qu'elle amènera les spectateurs à se questionner et à discuter entre eux de la teneur de mes images, des événements mentionnés et de ce qu'ils évoquent pour eux (tous n'auront pas a priori les mêmes connaissances ni les mêmes expériences). Nous croyons que l'écrit fige et cristallise les récits. Alors que les mémoires, qu'elles soient collectives ou individuelles, sont des manifestations qui au contraire évoluent et se modifient à travers le temps et l'espace ainsi qu'à travers ceux qui les expriment.

Un livret sera écrit à l'attention de la personne responsable de l'espace. Ce livret détaillera et offrira un contexte un peu plus détaillé de chacune des

images tout en conservant un maximum de neutralité dans la description et dans les pistes de lectures des évènements. Celui-ci lui permettra d'intervenir au besoin. Je serai appelé aussi à les présenter, à les discuter. Et face aux éventuelles questions du spectateur, nous effectuerons une prise de parole et une forme de partage jouant ce principe de négociation défendu précédemment.

Finalement, à une époque où les positions identitaires sont de plus en plus campées et exacerbées, j'ai la conviction qu'il faut réinvestir des formes de discussion et de négociation autour de la parole. Et qu'aussi drôle que cela puisse paraître, je crois que la photographie peut être un moteur, ou au moins un prétexte à cette parole.

CONCLUSION

Nous pouvons voir ce projet de création comme une exploration critique de la photographie dans sa capacité à construire et à rendre accessible des formes de récits et des mémoires. Dans ce regard sur Charlevoix et dans le choix des évènements mentionnés, j'ai voulu inscrire mon travail de création tout d'abord dans une perspective personnelle relevant de ma propre expérience du monde. Ce fut aussi pour moi l'occasion de réfléchir plus largement aux enjeux de création et de médiation sous-jacents. Le présent mémoire tente de refléter ce processus de réflexion où le territoire et le geste cartographique ont tous deux servi à faire exister ces récits historiques et des mémoires.

À travers des auteurs comme Walter Benjamin et Roland Barthes, ou des artistes comme Hiroshi Sugimoto et Christian Boltanski, nous nous sommes tout d'abord attardés à comprendre comment le récit historique et la question des mémoires peuvent être abordés en photographie : en quels termes pouvons-nous les concevoir et comment ont-ils été traités dans des pratiques artistiques contemporaines ?

Ensuite, c'est à partir de l'idée de lieu de mémoire proposée par Pierre Nora que nous avons abordé la cohabitation entre le territoire et les cartes du ciel. Nous avons proposé que dans ce jeu d'artifices et de cohabitation, une polysémie de l'image prenait place et qu'elle permettait à l'image photographique de porter en elle-même plusieurs types de mémoires et plusieurs lieux à la fois.

Au second chapitre, nous nous sommes plutôt attardés à voir comment ces cartes du ciel et mon travail sur le territoire de Charlevoix répondaient à une logique cartographique. Plus qu'un simple dispositif visuel, la carte traduit le monde en image d'une manière qui s'apparente à la photographie selon des auteurs comme Teresa Castro.

En recoupant cette idée de parenté entre la photographie et la carte, tout en empruntant au concept de simulacre proposé par Jean Baudrillard, nous avons soutenu que le geste cartographique et la photographie, en cohabitant, proposaient un espace spéculatif où le caractère factice des images permettait la manifestation de multiples mémoires et expériences.

Pour terminer, nous nous sommes penchés au troisième chapitre sur les enjeux de médiation de mes images. Abordant ces dernières sous le spectre de la post-photographie, nous avons réfléchi leur médiation dans l'espace public sous le signe de la négociation et du dissensus tel que proposé par Ariella Azoulay et Jacques Rancière. Nous avons finalement proposé une forme d'autonomie et de respect mutuel entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur. Un espace de médiation voulant mettre la table à une certaine oralité dans le partage de mes images.

Ces idées d'oralité et de négociation, si elles m'apparaissaient presque secondaires en début de parcours, ont gagné en importance tout au long de ma démarche de recherche. Au point qu'elles sont devenues progressivement des éléments structurant tant au niveau de ce mémoire que dans l'élaboration de mon exposition de maîtrise.

Ce projet de création, je l'ai entamé avec le désir de faire parler le territoire de Charlevoix. L'usage de cartes du ciel était une façon d'explorer et de redécouvrir la région tout en me dotant d'un moyen de mettre en scène des événements qui résonnaient avec l'histoire du Québec. Je cherchais ainsi à y superposer mon propre regard. Je voulais en quelque sorte forcer ce territoire à parler, au risque peut-être de le rendre accessoire.

De plus, tout en voulant éviter un projet en forme de long réquisitoire, je me retrouvais quand même dans une logique d'affirmation d'un discours historique que je ne pouvais ignorer. C'est certainement là un des paradoxes de mon travail. Tout en ne voulant pas imposer une vision prescriptive de l'histoire et en revendiquant une sorte de décroisement du regard par mes images, le simple fait de les fabriquer, de leur forger une voix et de les mettre en scène, cela les inscrit dans une théâtralité intrinsèque.

Cette prise de conscience m'a amené à réfléchir à mes désirs de création, à ce que je voulais que mes images véhiculent, mais aussi à la manière dont elles seraient potentiellement perçues par le spectateur. J'ai réalisé qu'entre ce que je voulais exprimer et la liberté que je désirais laisser à ce dernier, se jouait quelque chose de contradictoire et de difficile à résoudre. Aussi, si je ne pouvais échapper à cette contradiction, il me fallait l'investir pleinement.

C'est dans cette optique que j'aborde les notions de distance esthétique et de dissensus telles que proposées par Jacques Rancière non pas comme une échappatoire, mais plutôt comme une extension de mon processus de recherche. En recoupant ces idées avec celles de négociation et d'oralité, j'inscris la médiation de mon projet dans une forme de réflexivité que je n'avais pas envisagée en début de parcours. Une médiation où mon rôle ne se limitera

pas uniquement à la production des images, mais où à mon tour j'agirai activement comme spectateur.

Le but sera de constater ensemble ce caractère prescriptif de mes images, d'en être conscient et de poser les jalons d'une réflexion commune. Une réflexion sur l'histoire du Québec, sur son territoire, sur nos mémoires collectives, mais aussi sur la nature même de l'image. Et comme toute réflexion partagée, elle sera appelée à être en constante évolution et en constante renégociation. Ce qui fera de mon projet de création, du moins je l'espère, un espace de partage. Partage du sensible comme le disait Rancière ou à tout le moins un espace de partage des possibles.

BIBLIOGRAPHIE

CHAPITRE 1

Ouvrages

Arendt, H. (1971). *Walter Benjamin 1892-1940*. Paris : Allia, 2014.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire : Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, 2016.

Benjamin, W. (1936). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2003.

Benjamin, W. (1942). *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot, 2011.

Claass, A. (2014) *Du temps dans la photographie*. Trézélan : Paris : Filigranes Éditions.

Glissant, E. (1985) *Pays rêvé, pays réel*, Paris : Seuil

Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1994.

Santayana, G. (1905). *The Life of Reason or The Phases of Human Progress – Introduction and Reason in Common Sense, Book One* (édition critique). Cambridge, Mass: MIT Press, 2011

Articles

Hennion, A., & Latour, B. (1996). L'art, l'aura et la technique selon Benjamin : ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... *Les cahiers de médiologie* (1), 235-241.

Koplos, Janet. (2006). « *Portraits of Light.* » *Art in America*, no. 2, 82-89

Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations*, (26), 7-24.

Catalogues et monographies

Arns, I., « History Will Repeat Itself », dans Arns, Inke (dir.), *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, catalogue d'exposition, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2007, p. 38-63

Gumpert, L. (1992). *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion.

logna-Prat, D. (2011). Maurice Halbwachs ou la mnémotopie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 66e année (3), 821-837.

Marsh, G. (1989). The White and the Black: Interview with Christian Boltanski. *Parkett*, n.22 p 36-41

Périodiques et articles en ligne

Campell, O. (2015) *Hiroshi Sugimoto's "Seascapes": Measuring Time in Repetition*. *AMERICAN SUBURB X* (blogue). 27 octobre 2015. URL : <https://www.americansuburbx.com/2015/10/hiroshi-sugimotos-seascapes-measuring-time-in-repetition.html>. Consulté de 14 novembre 2018.

Cummings, D., & Occhietti, S., *Grosse Île and the Irish Memorial National Historic Site* (2018). *The Canadian Encyclopedia*. URL : <https://www.thecanadianencyclopaedia.ca/en/article/la-grosse-ile>. Consulté le 15 février 2019.

Paroisse de Saint-François-d'Assise-de-Charlevoix. Site web. URL : <https://www.psfa.ca/saint-hilarion/>. Consulté le 12 janvier 2019.

Searle, A. *Hiroshi Sugimoto : Art for the End of the World*. *The Guardian*, 16 mai 2014. URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/16/hiroshi-sugimoto-aujordhui-palais-de-tokyo-paris-exhibition>. Consulté le 15 janvier 2019 avril.

Films

Marker, C. (Réal.) (1956). *Dimanche à Pékin* [16 mm]. Pavox Films et Argos Films.

Marker, C. (Réal.) (1983). *Sans Soleil* [Video file]. Janus Films

CHAPITRE 2.

Ouvrages

Baudrillard, J. (1981) *Simulacres et simulation*. Collection Débats. Paris : Galilée, 2002.

Borgès, J.L. (1951). *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité, Le Rocher*. Paris : Union générale d'éditions.

Castro, T. (2011). *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*. Lyon : Aléas.

Claass, Arnaud. (2012). *Le Réel de la photographie : Méditations sur l'image*. 1^{re} éd. Trézélan : Filigranes.

Jacob, Christian. (1992). *L'empire des cartes : approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris : A. Michel.

O'Rourke, Karen. (2016). *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

Articles

Castro, T. (2009). « Les « Atlas photographiques » : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art ». Dans *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*. Musée du quai Branly.

Lambouris, N. (2014). Fabricating : Facts and fiction in the work of the Atlas Group. *Photographies*, 7(2), 163-180.

Lee, M. (2010). A Political Economic Critique of Google Maps and Google Earth. *Information, Communication & Society*, 13 (6), 909-928.

Mazurek, Hubert. (2013). « Cartographie : vision ou reflet ? Une réflexion autour des « références indigènes ». *L'Information géographique* 77, n° 4 : 109-48.

Tamba, Saïd. (2010). De l'orientalisme. Eugène Delacroix. *L'Homme & la Société*, n° 175 (1), 115-132.

Watson, Ruth. (2009) "Mapping and Contemporary Art". *The Cartographic Journal* 46, n° 4 : 293-307.

Wroczynski, E. (2011). Walid Raad and the Atlas Group. *Third Text*, 25(6), 763-773.

Catalogues

Arns, I. "History Will Repeat Itself", dans Arns, Inke (dir.), *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, catalogue d'exposition, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2007.

Périodiques et articles en ligne

Bibliothèque nationale de France — *Abraham Cresques ? Atlas de cartes marines, dit Atlas catalan*. Fac Similé et fiche du document.. URL : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc78545v>. Consulté le 20 avril 2019

Romm, C. (s. d.). *How Sticks and Shell Charts Became a Sophisticated System for Navigation*. Smithsonian Magazine. URL : <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-sticks-and-shell-charts-became-sophisticated-system-navigation-180954018/>. Consulté 28 janvier 2019,

Films

Tarkovski, A. (1969). *Andrei Rublev*. 180 min. Russie, Mosfilm.

CHAPITRE 3

Ouvrages

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York : Zone Books, 2014.

Fontcuberta, J. *Pandora's Camera*. Londres, Mack, 2014.

Fontcuberta, J. (2015). *THE POST-PHOTOGRAPHIC CONDITION* (Le Mois de la Photo à Montréal), 2015.

Rancière, J. *La partage du sensible : Esthétique et politique*. La fabrique éditions, 2000.

Rancière, J. *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions, 2008.

Shore, R. *Post-Photography: The Artist with a Camera*. London : Laurence King Publishing, 2014.

Articles

Lavoie, V. (2008). Le fardeau des mots, le choc des photos : l'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte. *Protée*, 36 (3), 89-97.

Mäenpää, J. (2014). Rethinking Photojournalism: The Changing Work Practices and Professionalism of Photojournalists in the Digital Age. *Nordicom Review*, 35.

Sekula, A. (1978). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, 19(4), 859-883.

Tomas, D. (1988). From the Photograph to Postphotographic Practice : Toward a Postoptical Ecology of the Eye. *SubStance*, 17 (1), 59-68.

Périodiques et articles en ligne

Campbell, D. (2013). *Visual Storytelling in the Age of Post-Industrialist Journalism* (p. 66). Rapport de recherche. World Press Photo Academy.

Lowry, R. *World Press Photo Introduces New Code of Ethics*. (s. d.). Time LightBox, 15 novembre 2015. Consulté 19 avril 2019
<http://time.com/4125893/world-press-photo/>

Thomas, L. (2016, juillet 24). America First, for Charles Lindbergh and Donald Trump. *The New Yorker*. URL : <https://www.newyorker.com/news/news-desk/america-first-for-charles-lindbergh-and-donald-trump> Consulté le 16 avril 2019.

