

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ARCHÉOLOGIE DOMESTIQUE: FOUILLER FAITS ET FICTIONS DE FAMILLE DANS UNE PRATIQUE DU TEXTE,
DE L'OBJET ET DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CARLOS VIANI NOYA

DÉCEMBRE 2024

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.12-2023). 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

Rien de ceci n'aurait jamais été possible sans l'appui de trois personnes essentielles à la réalisation de ce projet. Je tiens à remercier :

À Laura, sans qui cette maîtrise serait encore quelque chose d'impensable. Son amour, son accompagnement et sa sérénité contagieuse, ont été primordiaux dans l'aboutissement de cette entreprise.

À Michael Blum, pour sa patience, son encouragement, ses conseils judicieux, la pertinence de ses questionnements, et surtout pour m'avoir aidé à trouver le bon registre pour ma recherche création.

Enfin, à ma mère Chela, qui m'a appris dès très tôt à m'aventurer à corps perdu dans les toujours emballants et jamais évidents sentiers de l'art et de la vie.

DÉDICACE

À mon père, étoile distante. Que l'éternité t'accorde la paix

«Y esto que no es nada, es todo.»

Ino Moxo

(Calvo, 1981)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
DÉDICACE	iv
LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 ESTHÉTIQUE D'UNE DISPARITION	2
1.1 Chronique d'une disparition annoncée	2
1.2 Une approche interdisciplinaire	5
1.3 La figure du père dans la création contemporaine	7
CHAPITRE 2 FOUINER L'ARCHIVE ET FOUILLER LA MÉMOIRE.....	14
2.1 Arkhé : l'origine.....	14
2.2 Le tournant de l'archive.....	17
2.3 La question du document photographique	20
2.4 Le moulage et la mémoire des objets et des lieux	23
2.5 Performer faits et fictions de famille.....	29
CHAPITRE 3 L'ENQUÊTE EXPÉRIMENTALE	33
3.1 Indexicalité de l'image photographique : le document irréfutable	33
3.2 Le Forensic Turn.....	35
3.3 Sur le terrain de l'enquête expérimentale	38
3.4 L'exposition.....	42
CHAPITRE 4 LE LIVRE PHOTO	52
4.1 Petite histoire du livre photo jusqu'aux années soixante	52
4.2 Le cas du livre photo forensique.....	55
4.3 Le livre photo comme mémoire du père	59
CONCLUSION.....	70

BIBLIOGRAPHIE..... 73

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Céline Huyghebaert. (2017). <i>Le drap blanc</i> . [Livre d'artiste, détail de la 3ème de couverture].	11
Figure 1.2 Céline Huyghebaert. (2017). <i>Le drap blanc</i> . [Livre d'artiste], (Détail, p. 202).	12
Figure 1.3 Céline Huyghebaert. (2017). <i>Le drap blanc</i> . [Livre d'artiste], (Détail, p. 71).	13
Figure 2.1 Rachel Whiteread. (1993). <i>House</i> . [Installation]. Moulage d'une maison victorienne en béton et en plâtre de Paris à Tower Hamlets, Londres. (Maintenant détruit).	26
Figure 2.2 Carlos Viani. (2022). <i>Flip Phone</i> . [Moulage d'un téléphone cellulaire]. Plâtre hydrostrone, 4.7' x 1.8' x 0.2'.	27
Figure 2.3 Carlos Viani. (2022). <i>Mini Enregistreur, 2023</i> , moulage d'un enregistreur à minicassettes en plâtre hydrostrone, 4.7' x 2.5' x 0.7'.	28
Figure 2.4 Carlos Viani. (2022). <i>Mini cassettes, 2023</i> , moulage de mini cassettes en plâtre hydrostone, 1.5' x 1' x 0.2'.	29
Figure 2.5 Carlos Viani. (2021). <i>Les faits d'abord</i> . Réseau Scrabble. [Installation murale]. 63' x 48'.	32
Figure 3.1 Sophie Calle. (1981). <i>L'hôtel</i> . [Livre photo] (intérieur).	40
Figure 3.2 Carlos Viani, (2021). <i>Pilules</i> . 2015. [Impression jet d'encre]. 11' x 16'.	42
Figure 3.3 Carlos Viani (2024). <i>Entrevues</i> [Six entrevues imprimées sur feuilles A4, presse-papiers]	46
Figure 3.4 Carlos Viani (2024). <i>Entrevues, Effets personnels et Archive</i> , [Six entrevues imprimées sur feuilles A4 et presse-papiers, objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6' et documents divers de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10 x 5'].	47
Figure 3.5 Carlos Viani (2024). <i>Effets personnels, Archive, Objets divers et Lieux de fréquentation</i> [Objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6', documents de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10' x 5', documentation photographique d'objets divers, série de 13 photographies imprimées sur papier Hahnemühle mat, dimensions variables et documentation des lieux de fréquentation, série de 45 photographies imprimées sur papier Fuji semi-mat, dimensions variables]	47
Figure 3.6 Carlos Viani (2024). <i>Effets personnels, Archive, Entrevues, Un jeu factuel, Plaque d'identification et Empreinte digitale</i> [Objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6', documents divers de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10 x 5', six entrevues imprimées sur feuilles A4 et presse-papiers, projection vidéo de 33 minutes en couleur et deux numérisations imprimées sur soie Hahotai, 19.5' x 24' chacune]	48
Figure 3.7 Carlos Viani (2024). <i>Next of Kin</i> [Livre photo, impression à couleur, autoédition de douze exemplaires, 160 pages, relieure wire-o, papier supreme silk, 6' x 8.5', index détachable]	48

Figure 3.8 Carlos Viani (2024). <i>Archive</i> , [Documents divers de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10 x 5'].....	49
Figure 3.9 Carlos Viani (2024). <i>Effets personnels</i> [Objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6']	50
Figure 3.10 Carlos Viani (2024). <i>Objets divers</i> [Documentation photographique d'objets divers. Quatre images d'une série de 13 photographies imprimées sur papier Hahnemühle mat, dimensions variables]	51
Figure 4.1 Christian Patterson. (2011). <i>Red Peckerwood</i> . [Livre photo] (intérieur), Mack Books.....	57
Figure 4.2 George Selley. (2018). <i>A Study of Assassination</i> . [Livre photo], The Eyes.....	59
Figure 4.3 Mariela Sancari. (2015). <i>Moisés</i> . [Livre photo], La Fábrica.....	61
Figure 4.4 Gabriela N. Báez. (2018). <i>Ojalá nos encontremos en el mar</i> . [Livre photo].	62
Figure 4.5 Paola Jiménez Quispe. (2019). <i>Rules for Fighting</i> . [Livre photo], Witty Books.....	64
Figure 4.6 Carlos Viani. (2023). <i>Next of Kin</i> . [Maquette], 60 pp, 9' x 6.5'.	66
Figure 4.7 Carlos Viani. (2023). <i>Next of Kin</i> . [Maquette] (intérieur), 60 pp, 9' x 6.5'.....	67
Figure 4.8 Carlos Viani. (2023). <i>Next of Kin</i> . [Maquette](intérieur), 60 pp, 9' x 6.5'	68
Figure 4.9 Carlos Viani. (2023). <i>Next of Kin</i> . [Maquette], 60 pp, 9' x 6.5'	69

RÉSUMÉ

Ce projet d'enquête expérimentale se concentre sur la mystérieuse disparition de mon père en 1978 à Lima, ayant rejoint sa diaspora du Pérou à la Californie, où il s'est perdu dans l'anonymat. Représenter la mémoire d'une personne décédée et à peine connue mais dont l'impact laissé se fait toujours sentir, à partir des traces sommaires de son existence, est une entreprise qui entraîne des défis de tout genre. Dans le but de les relever, je me suis basé sur une approche interdisciplinaire, alliant différents procédés artistiques et documentaires aux codes de l'enquête pour déplier toutes les dimensions offertes par ce processus. À travers des médias et procédés telles que la microfiction, la vidéo performance, l'image photographique, l'objet, le moulage, le livre d'artiste et l'installation, j'ai cherché à reconstituer les éléments inconnus de sa vie.

Mots clés : Parenté, mémoire, disparition, archive, image photographique, objet.

INTRODUCTION

Le présent travail est une démarche d'enquête expérimentale visant à élucider certains aspects de la vie inconnue de mon père, disparu sans laisser de traces à Lima en 1978. Dans un premier temps, j'expliquerai la raison d'être, l'historique et le contexte dans lequel « Archéologie domestique » a évolué. L'interrelation entre l'aspect mémoriel et les méthodes de l'enquête empruntées pour ce projet sera mise en avant. La fouille des archives est au cœur de cette recherche et sera accompagnée par les réflexions de Michel Foucault, Jacques Derrida, Okwui Enwezor et Hal Foster sur le sujet. Je poursuivrai en m'arrêtant sur les médias employés dans ce travail. L'image photographique constitue une partie importante de mon travail, et j'aborderai sa valeur documentaire tout en questionnant les présomptions d'objectivité et de véracité à son égard.

Mon approche ne repose pas sur la valeur esthétique conférée à l'image photographique dans le domaine de l'art, car je suis surtout interpellé par sa fonction documentaire et factuelle dans plusieurs autres domaines. Dans le deuxième chapitre, j'expliquerai mon intérêt pour ce médium dans le but de représenter un sujet par le biais de ses traces, à travers la documentation de ses indices, sans jamais le montrer directement. J'approfondirai les aspects pratiques du projet en établissant la double analogie entre les médias du moulage et de l'image photographique, fondée sur la nature indexicale du rapport qui lie signe et référent ainsi que sur le rôle qu'ils jouent dans la transmission de la mémoire. Dans ce même esprit, j'explorerai l'émergence des pratiques artistiques axées sur des esthétiques documentaires et forensiques au tournant du XXI^e siècle.

Dans le dernier chapitre, je traiterai du livre photo et de la manière dont les artistes travaillent ce médium comme support de développement des récits visuels portant sur des enjeux forensiques et mémoriels, abordant des faits distincts mais liés par la violence, l'homicide et le suicide. Les travaux préliminaires impliquent d'intenses recherches et fouilles d'archives, et en dépit d'un appui sur des pratiques documentaires, les faits et la fiction finissent par se mêler. Enfin, j'aborderai l'émergence d'un certain type de livre photo en Amérique Latine, qui a connu une évolution remarquable au cours des cinq années précédant ce mémoire, avec l'apparition de démarches qui explorent la mémoire du père disparu et le deuil qui s'ensuit, matérialisant les traces de ce père disparu par la photographie, l'écriture et les images d'archive.

CHAPITRE 1

ESTHÉTIQUE D'UNE DISPARITION

1.1 Chronique d'une disparition annoncée

Cette enquête a été déclenchée par un événement marquant de mon enfance, survenu dans la ville de Lima en 1978, alors que j'avais huit ans. À cette époque, mon père a disparu sans laisser de traces, quelques jours après avoir signé la convention de divorce par consentement mutuel avec ma mère. Néanmoins, il avait déjà commencé à disparaître, progressivement mais sûrement : il travaillait dans des régions reculées du pays, espaçait de plus en plus ses visites et avait cessé de nous appeler.

Il convient ici de mentionner un fait qui permettra de mieux saisir la suite des événements : ma naissance. Mon arrivée imminente et inattendue a sérieusement bouleversé la vie de mes parents. La classe moyenne liménienne des années soixante, à laquelle appartenait ma mère, était strictement régie par des normes sociales fortement genrées et catholiques, si bien que la seule idée d'un enfant conçu hors mariage représentait non seulement un faux pas social irréparable, mais surtout une marque d'infamie pour la famille de la mère. Il fallait se marier pour éviter le scandale.

Le mariage a eu lieu en janvier 1970, ma naissance cinq mois plus tard, et les conflits n'ont pas tardé à surgir, rendant la cohabitation difficile. Sans surprise, cette union s'est soldée par un échec. Mon père était mal préparé à assumer son rôle de conjoint et encore moins disposé à remplir ses nouvelles fonctions de parent. Incapables de surmonter leurs conflits de couple, mes parents se sont finalement séparés. Ma mère est partie avec moi dans un nouvel appartement, a trouvé un emploi et a rapidement gagné son indépendance financière. Mon père, quant à lui, a entamé un éloignement progressif de sa famille.

Mon père est né dans une banlieue de classe moyenne de Buenos Aires, fils aîné d'un immigré génois et frère aîné de deux autres enfants, mais il ne parlait jamais de son propre père ni de son enfance. Une fois, après avoir un peu trop bu, il a confié à ma mère que mon grand-père était violent, que chaque fois qu'il rentrait du travail, il jouait avec le chien et son benjamin, son fils favori, en ignorant ma grand-mère, mon père et ma tante. Ce fut une expérience douloureuse, qui l'a probablement marqué pour toujours. En faire mention permet peut-être de comprendre, au moins d'une façon fragmentaire, son caractère complexe, ses peurs, sa tendance à dissimuler ses émotions et son inclination à rester toujours en surface.

Il a quitté l'Argentine de Perón dans les années cinquante – étant antiperoniste – pour le Pérou de Manuel A. Odría, un autre militaire qui, à la manière de Perón, a gagné la faveur du peuple avec ses discours et politiques populistes. Mon père n'aimait pas les Argentins et se trouvait en opposition avec la culture de son pays. Il n'était même pas intéressé par le football, et un ensemble de circonstances semblaient le pousser ailleurs. Loin de sa famille et de son pays d'origine, il s'est senti bien accueilli et dans son élément pour la première fois de sa vie au Pérou. Il était jeune, et son arrivée dans un pays où tout était nouveau se déroulait sous des auspices favorables.

Ce bon accueil pourrait être en partie expliqué par un phénomène enraciné dans la culture péruvienne, issu du bagage postcolonial et de l'influence significative des États-Unis dans la région. Depuis une période substantielle, il existe au Pérou un complexe d'infériorité envers la culture et les peuples d'Europe et d'Amérique du Nord, un sentiment qui dépasse largement la simple admiration. Ce sentiment est imprégné d'une attraction intense pour l'étranger et d'un désir de posséder les traits de la physionomie caucasienne — fascination dont mon père a su tirer parti. Il était blond, avait les yeux bleus et la peau blanche, ce qui le distinguait immédiatement du Péruvien moyen. Son allure distinctive, son physique européen et son accent argentin suscitaient l'attirance des femmes et l'admiration des hommes. Une collection de négatifs de photographies érotiques de plusieurs femmes qu'il avait prises témoigne de son succès auprès d'elles. Il a su s'entourer d'un bon groupe d'amis, et les entretiens d'embauche étaient pratiquement gagnés avant même qu'il ait prononcé un mot.

C'était une histoire d'amour mutuel. Célibataire et sans enfants, il se sentait libre et manifestement à l'aise dans son nouvel environnement. Il découvrait dans la complexité historique, géographique, ethnique et gastronomique du Pérou quelque chose que l'Argentine ne pouvait lui offrir. Il trouva un premier emploi en tant qu'ingénieur, se constitua un premier cercle social et commença lentement à perdre son accent. La seule liaison significative qu'il maintenait avec son pays d'origine était ma grand-mère, avec laquelle il gardait contact, mais à part cette exception, tous les autres liens qui le rattachaient à son pays d'origine se diluaient progressivement.

Son histoire d'amour avec ma mère débuta en 1967 chez Industrial Services, une entreprise spécialisée dans la commercialisation et l'installation d'équipements de réfrigération et de climatisation, où ma mère occupait le poste de secrétaire et mon père celui d'ingénieur et chargé de projets. Leur romance dura plus de deux ans et, dès que la grossesse fut confirmée, la demande en mariage fut faite. Après une brève période de fiançailles, ils se marièrent et je naquis.

Avance rapide jusqu'en 1978, le jour où mon père quitta Lima. À partir de ce moment-là, plus personne au Pérou ne saura ce qu'il advint de lui pendant les quarante années suivantes. Ma mère et moi avons mené, de manière intermittente, des recherches auprès de la diplomatie argentine pour tenter de le localiser, sans succès. Lorsque nous avons repris contact avec sa famille en Argentine vers la fin des années 1980, après une longue période sans nouvelles, nous avons appris qu'il vivait en Californie et qu'il avait également rompu les liens avec eux.

Lorsque mon père entreprit sa deuxième diaspora vers le nord, il arriva en Californie et s'établit à Los Angeles en 1978. Dès le départ, ses rapports avec son nouveau pays d'accueil furent problématiques. Aux États-Unis, il découvrit un environnement bien différent de celui qu'il venait de quitter au Pérou. Il n'était plus aussi jeune, ne s'identifiait pas à la culture américaine, ne parlait pas l'anglais, et la vie y était considérablement plus coûteuse. De plus, il trouvait les gens remarquablement moins accueillants, et son type caucasien ressemblait de près à celui de l'Américain moyen. Les recherches que j'ai effectuées entre 2015 et 2024, dans le cadre de mon projet de recherche-crédation comme à l'extérieur, m'ont révélé de nombreux détails de sa vie en Californie, sur lesquels je reviendrai plus loin dans le présent document.

J'ai grandi avec une incertitude que je croyais avoir appris à apprivoiser à l'âge adulte, hanté par un événement traumatique avec un début, mais sans fin. Une intrusion récurrente de mon passé dans mon présent s'imposait et prenait des proportions considérables, s'infiltrant dans mon esprit et m'imposant de lui accorder une place dans ma vie, de reconnaître sa présence, et surtout son importance. Par moments, je ressentais un besoin urgent et troublant de reprendre la recherche de mon père. Cette urgence se manifestait de manière de plus en plus fréquente et fébrile. Lors de ces épisodes, je recontactais ses anciennes connaissances, et plus tard, je commençai à utiliser Internet, mais sans jamais trouver de bonnes pistes. Je me demandais s'il était décédé, mais ce n'était pas le cas. Il s'était évanoui de manière méthodique, ne laissant aucune trace derrière lui. En 2001, alors que je travaillais pendant un an à San Pedro, le port de Los Angeles, je passai, sans le savoir, plusieurs fois près de lui. À ce moment-là, j'ignorais que mon père résidait à seulement quarante-cinq minutes de mon lieu de travail, le terminal maritime. Cette quête de vérité qui m'habitait a pris, au fil du temps, un caractère franchement obsessionnel. C'est cette obsession qui m'a poussé à entreprendre mon travail de recherche-crédation, pour lequel j'ai dû m'appropriier le modus operandi de l'enquête, lequel sera développé en profondeur dans le chapitre 3 du présent mémoire.

La reconstruction de la vie de quelqu'un, surtout lorsqu'on essaie de reconstituer la mémoire d'une personne qu'on a à peine connue – *frôlé* pourrait être un terme encore plus exact dans ce cas-ci – est une tâche vaste, complexe et semée de toutes sortes de pièges. Mais je devrais m'arrêter ici sur le terme *frôler* et réfléchir : si je n'ai fait que frôler cette personne, alors pourquoi cette obsession ? La question est complexe, mais je vais tout de même essayer d'y répondre du mieux possible. Il semblerait que, peu importe si nous avons connu nos géniteurs ou non, nous aspirons tous à connaître nos origines. Nous partageons des traits avec eux, ils font partie de notre histoire biologique, et nous voulons ainsi nous reconnaître en eux. C'est un peu comme les funérailles et les cérémonies qui les entourent : on veut saluer la mémoire de nos morts et leur rendre un dernier hommage. Mais ces gestes de deuil, au fond, nous les faisons pour nous-mêmes, pour ceux qui restent.

1.2 Une approche interdisciplinaire

L'interdisciplinarité est pensée ici comme un processus d'articulation entre plusieurs disciplines qui ne se résume pas à une simple addition de savoirs hétérogènes. Sans prétendre à une théorie unifiée, qui équivaldrait à la naissance d'un nouveau paradigme, il convient au contraire de prendre en compte la diversité des postures épistémologiques qui contribuent à la co-élaboration du processus interdisciplinaire. (Darbellay, 2011, Page de garde)

L'interdisciplinarité dans les arts visuels se manifeste par l'exploration de techniques et de médiums divers, et implique la combinaison de méthodes de travail issues de l'art avec celles propres à d'autres disciplines. Dans mon projet, j'incorpore des éléments de la sculpture, de la photographie, de la performance et de la vidéo, tout en empruntant au champ du documentaire et aux sciences forensiques, ce qui crée des rapports dynamiques destinés à nourrir ma réflexion et mes expérimentations sur des terrains parfois inconnus. Cette approche permet non seulement d'explorer de nouvelles possibilités esthétiques, mais aussi de transcender les frontières entre différentes disciplines complémentaires, produisant des œuvres nuancées qui ouvrent des perspectives nouvelles sur l'art.

Avant mon entrée à l'UQAM, ma pratique artistique était centrée sur l'image et oscillait entre la peinture et la photographie. Le projet avec lequel je me suis présenté au programme, prototype de ma démarche actuelle, se trouvait à l'état embryonnaire. Il nécessitait une mise au point et une réorientation, impliquant la confrontation de mon travail à des perspectives différentes. Dans ce nouveau contexte académique, les discussions autour des idées et des avancées avec les professeurs et collègues, ainsi que les échanges avec

la direction de recherche, ont permis à mes expérimentations de franchir un point d'inflexion devenu nécessaire.

Comment provoquer une pollinisation croisée entre les concepts de mémoire familiale, de la figure du père, des archives personnelles, de l'enquête expérimentale et de l'archéologie domestique ? Comment m'investir dans une pratique qui intègre le moulage, l'objet, le texte, la performance, l'installation et l'image photographique, tout en les associant aux concepts évoqués et en les faisant dialoguer ensemble ? Comment mener une enquête expérimentale visant la reconstruction de la vie inconnue de mon père, tout en construisant une représentation de sa mémoire dans une esthétique de la disparition ? Cette problématique a posé pour moi un défi unique et complexe. Pourtant, ma recherche-crédation, développée dans le cadre d'un programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques, nécessitait une approche plurielle, différente de mes méthodes habituelles de travail. À toutes ces questions, une seule réponse : l'interdisciplinarité. Il fallait refuser de limiter mon champ d'action à mes compétences en tant qu'artiste et ouvrir mon travail à l'appropriation d'approches issues de divers domaines : le chercheur, l'historien, l'archiviste, le technicien forensique, l'enquêteur et l'archéologue devaient tous habiter cette éthique de travail, dans ce nouveau site de foisonnement synergique.

Ce type de travail nécessite des alliés, et l'obsession en est le meilleur. Pour préparer le terrain à la phase de production, je me suis engagé dans une série d'actions d'enquête qui se complètent, participant ainsi à une dynamique collaborative visant à atteindre un aperçu de la vie de mon père : une idée-image qui, même distordue et incomplète, serait déjà *quelque chose*. Voici les actions entreprises pour approcher ce concept fluide que l'on appelle la vérité : enquêter, fouiller, prélever, analyser, découvrir, collationner, classer, documenter, indexer, archiver, récupérer et reconstruire. Ces verbes relèvent de l'enquête.

D'autres verbes, cependant, font référence à la pratique en atelier et hors atelier : photographier, scanner, écrire, caviarder, mouler, démouler, filmer, monter, coller, maroufler, relier, tracer, retracer, afficher, interviewer, enregistrer, transcrire, éditer et construire. À cette série d'actions s'ajoute une liste de lieux, concepts et faits, une séquence de substantifs qui révèlent les faits investigués ainsi que les enjeux conceptuels traités dans cette recherche : Argentine, Buenos Aires, Pérou, Lima, Californie, Los Angeles, Orange County, Anaheim, disparition, image, objet, document, documentation, trace, archive, archè, archéologie, fouille, preuve, vérité, véridicité, fait, fiction, trace, indice, indexicalité, identification, identité, cartographie, chronologie, diaspora, famille et enfin, *image du père*.

Les questions relatives à la reconstruction de la mémoire de mon père en utilisant les codes des arts visuels, à sa transposition dans l'espace physique de la galerie, ainsi qu'à son appréhension par le public, constituent le cœur de ma démarche. La difficulté de cette entreprise réside dans la multiplicité des sources d'information disponibles sur cet homme, la diversité de son entourage et la longue période de sa disparition. Ce problème, en raison de sa complexité inhérente et de sa profondeur richement stratifiée, ne pourrait trouver une résolution satisfaisante sans recourir à l'approche interdisciplinaire, une méthode me permettant d'intégrer différentes disciplines, d'articuler des concepts divers et de structurer l'enquête qui sous-tend mon projet. C'est à travers la réflexion et les expérimentations menées en atelier que j'ai pu définir les procédés, les matériaux et les médias sur lesquels ma production devrait s'appuyer.

Un ensemble de nouvelles solutions m'a permis de naviguer et d'appivoiser l'archive familiale, d'interpréter l'archive et l'anarchive de mon père, et de découvrir des faits et des circonstances entourant sa vie, tels qu'ils m'ont été racontés par mes proches et par ceux qui le connaissaient. Par ricochet, j'ai développé une mémoire médiée, construite sur celle des autres. Il m'a fallu ouvrir mon esprit à de nouveaux points de repère ainsi qu'à de nouvelles compétences pour poursuivre cette enquête et décroiser ma pratique. Dans l'intention de recréer la mémoire de mon père, il m'a été nécessaire de m'allier avec les médias et procédés de l'image photographique, la microfiction, le moulage et l'interview. Les enjeux mémoriels soulevés par cette recherche et les traces mémorielles qui y sont récupérées ont pu l'être grâce aux techniques de récupération, d'enregistrement et de reproduction propres à ces mécanismes.

1.3 La figure du père dans la création contemporaine

La figure du père a été un sujet amplement exploré dans la mythologie et la littérature classique occidentale – on pourrait citer, à titre d'exemple, *Œdipe roi* par Sophocle, *Hamlet* par William Shakespeare et *Le père Goriot* par Honoré de Balzac – et, compliquée par la mémoire du père, continue d'être un motif récurrent dans les arts visuels et la littérature contemporaine. J'aborderai dans cette section le roman *The Invention of Solitude* de Paul Auster (1998), le livre d'artiste *Le drap blanc*, de Céline Huyghebaert (2017), et enfin le film *L'atelier de mon père* de Jennifer Allyn (2008).

Tout au début du roman autobiographique *L'invention de la solitude*, récit de la vie et mort et la vie de son père, homme évasif et solitaire, Paul Auster nous confronte précisément à ce à quoi je fus confronté lors de ma première visite dans la chambre de mon père à Anaheim :

J'ai appris qu'il n'est rien de plus terrible que la confrontation avec les effets personnels d'un mort. Les choses sont inertes. Elles n'ont de la signification qu'en fonction de celui qui les utilise. La disparition advenue, les objets, même s'ils demeurent, sont différents. Ils sont là sans y être, fantômes tangibles, condamnés à vivre dans un monde où ils n'ont plus leur place. (1998, p. 19)

Un verre d'eau et une assiette de craquelins sur la table, le lit défait, une bouteille contenant deux doigts de JB que j'ai dû avaler à peine aperçue ; trois blousons Members Only alignés en dégradé dans le placard que j'ai essayés devant la glace, en face de laquelle il se regardait chaque jour, mais les manches étaient un peu courtes et ne s'adaptaient pas bien à mon physique ; des pantoufles sous le lit ; quatre livres (Walden de H.D. Thoreau, Salt de Mark Kurlansky, un dictionnaire anglais-espagnol et un thésaurus) ; et une enveloppe sur la table de chevet. Cette pièce contenait les signes latents d'une personne qui venait de la quitter pour bientôt y retourner.

Le désordre typique d'un homme âgé et solitaire s'offrait à mes yeux. L'ensemble était assez éloquent, mais me parlait dans une langue encore inconnue. Comment défricher ce terrain et me l'approprier ? Comment déchiffrer le message que ces objets voulaient me transmettre ? Il fallait que je m'assoie et que je me soumette au silence de cette pièce figée dans les instants précédant sa mort, ainsi qu'aux circonstances imposées par ce nouveau départ en douce. Le voyage ultime, sans adieu ni témoin. Mais cette fois-ci avec quelques traces parsemées dans le sillage. Des traces incarnant quelques réponses – en fait, des demi-réponses – à plusieurs questions qui sont restées irrésolues et suspendues dans mon esprit pendant bien trop longtemps. Boire son scotch, essayer ses vêtements, m'asseoir sur son lit, me regarder dans son miroir : quelle était la signification de ces gestes arrangés par procuration ? Je posais des actions qui m'approchaient, dans une sorte de communion incomplète, écourtant l'incommensurable distance qui m'écartait de lui, qui me séparait de son essence quotidienne, celle qui m'a toujours été hors limites et qui commençait à se dissiper à chaque minute qui passait.

La réflexion de l'artiste visuel québécois Edmund Alleyn, décédé en 2004, formulée lors d'un entretien avec sa fille, la réalisatrice Jennifer Alleyn, saisie dans son film documentaire *L'atelier de mon père* (2008), pourrait synthétiser de manière assez juste une partie symptomatique de l'essence des pères d'Auster, Huyghebaert et de mon propre père : « Ce que nous faisons nous échappe comme nous échappons aux autres et comme nous nous échappons à nous-mêmes » (Alleyn, 2008, 05 :01).

Dans ce film, sa fille Jennifer, se met sur la piste de son père, un homme très peu accessible, en fouillant son atelier avec l'archéologue Olivier Asselin, en réalisant la documentation de ses œuvres à l'aide de ses anciennes étudiantes en art et du photographe Gabor Szilasi, un ancien ami à lui, et en interviewant sa mère et la sœur d'Alleyn. «I think Edmund was a very secretive person...and I think that's why he had such a rich inner world. It was all going inside » (Alleyn, 2008, 47:24).

À la suite du décès de mon père, après avoir procédé au tri de ses affaires et décidé du sort des choses inutiles ou impossibles à transporter et que j'ai dû jeter ou donner à l'Armée du Salut, j'ai pu conserver une poignée de ses effets personnels, en quantité suffisante pour remplir une boîte de chaussures. Cette espèce de pillage – car dans le fond je me sentais un voleur, un maraudeur désespéré qui cambriolait un mort pour lui dérober ses possessions, d'ailleurs insignifiantes, donc doublement désespéré – constitua la base matérielle des preuves de son existence secrète, de sa vie ailleurs, un ensemble d'objets et documents que j'ai pu, analyser, décortiquer, désarchiver, vérifier et même mouler lors de mon retour à Montréal.

Dans le livre d'artiste et dans le roman *Le drap Blanc*, Céline Huyghebaert collecte les bribes de la vie de son père, décédé en France lorsqu'elle se trouvait à Montréal, ville dans laquelle elle s'était établie depuis plusieurs années, et reconstruit sa mémoire avec quasiment rien, retraçant les pas de cet homme mystérieux et idiosyncratique, essayant de resserrer le cercle entourant son existence énigmatique. Elle le fait en interviewant les personnes de son entourage de façon méthodique, en posant les mêmes questions aux mêmes personnes à deux reprises, au fil des ans, en recevant à chaque tour, naturellement, différentes réponses. La mémoire est un mécanisme formidable, quoique fragile et surtout faillible, bien capable de créer des fictions involontaires.

L'auteure et artiste visuelle Céline Huyghebaert emploie le langage comme liant dans ses oscillations entre les arts d'impression, le livre et l'installation. Dans *Le drap blanc*, elle nous invite à la suivre dans un voyage autobiographique à travers le monde de son père : du père de son enfance, de son adolescence, de sa vie adulte. « Quand mon père est mort, je n'ai pas hérité de boîtes pleines de lettres, de photographies et de souvenirs avec lesquels remplir le vide... De son vivant déjà, les preuves de son existence rétrécissaient de jour en jour » (Huyghebaert, 2017, verso de la pochette du livre). Ce livre d'artiste fonctionne comme un montage dans lequel le récit autobiographique, l'enquête, le documentaire et la fiction se chevauchent, avec les correspondances écrites, l'analyse graphologique, les photographies de famille, les documents

officiels, les entretiens, le caviardage, et enfin, les soixante-dix citations qui filent de Platon à Marie Darrieussecq.

Mais quelques-uns des éléments les plus intrigants qui composent ce complexe patchwork qu'est *Le drap blanc* sont les mystérieux papiers carbonés insérés, qui pointent en direction de la copie, du bureau et de l'institution. Ceux-ci laissent leurs traces sur les pages adjacentes et sur les doigts du lecteur. Chaque papier carbone devient ainsi une double assurance : d'un côté, ce livre subira, à chaque manipulation, une transformation subtile mais perceptible, si l'on est capable de prêter suffisamment attention ; de l'autre, la trace, non seulement mémorielle, contenue dans le texte et les images, mais aussi une trace physique, transférable, sera transposée dans le corps du lecteur. Un autre facteur d'interactivité réside dans les pages contenant des cadres vides, nous invitant à remplir l'information manquante. À la fin du livre, une petite enveloppe contenant des photographies nous attend. C'est une invitation à jouer ce jeu d'enquête, à participer à la résolution des pages qui restent en attente d'être complétées, à l'achèvement du grand casse-tête qui restera, en dépit des efforts de Huyghebaert et des nôtres, toujours incomplet.

Dans le cas de *L'invention de la solitude*, tout comme dans celui du *Drap blanc* et celui de mon propre père, on parle d'existences méconnues, difficiles, incomplètes et selon toute vraisemblance, même un peu ratées. On est ici dans une exploration de la mémoire du père furtif, abîmé, qui peine à s'exprimer, qui a du mal à vivre, qui est rongé par la douleur et aussi par le regret, un père capable de ressentir de l'amour et l'affection mais qui est trop souvent incapable de traduire ces sentiments en gestes. Ce qui est évident dans les cas des pères traités dans cette section, c'est qu'au-delà de leurs traits distinctifs, ils tiennent le rôle principal des histoires vraies, où leur portrait (père émotionnellement fermé, père physiquement éloigné, ou père démissionnaire) a été dressé par leurs enfants en deuil, dans le cadre de démarches où les approches du mémoire, du documentaire, du livre d'artiste, et de l'autobiographie, coexistent parmi les faits et fictions de famille.



Figure 1.1 Céline Huyghebaert. (2017). *Le drap blanc*. [Livre d'artiste, détail de la 3ème de couverture].

INVENTAIRE DES OBJETS PRÉSENTS
DANS SON APPARTEMENT

En l'absence du

père, ses objets indiquent malgré tout une voie.

~~un matelas, une table de nuit, deux alliances, une bague in-
crustée d'une émeraude, trois pipes, une collection de verres à
bière, un couteau Laguiole, un couteau à champignons, des
vynyles de Johnny Halliday et de Bob Marley, des briquets,
plusieurs exemplaires de jeans troués et non troués, un anorak,
une cravate, une chemise jaune ou eol en pelle à torte, des tee-
shirt publicitaires, un gilet en laine beige, deux pulls marins, des
shorts découverts dans des jeans, un habit de mariage, plusieurs
sweat-shirt, des sous-vêtements, un poignoir, une boîte cirou-
laire, des tournevis, un niveau, des pinces coupantes et non
coupantes, deux perceuses électriques, des boulons, des vis et
des tournevis de toutes les tailles, une tronçonneuse, une boîte
outils, une télévision, un magnétoscope, tous les Gaston La-
goffe, tous les numéros d'Atomix et Gbélin, des Discos Maga-
zine, un livre sur les champignons, un set de couverts, d'assiettes
et de verres, des assiettes, plusieurs casseroles et poêles, une
poêle, un bol en grès avec son nom, un verre boîte, un lino-
nagier, un moulin à pain, un set à couverts, un grille-pain, des
boîtes Tupperware, quelques torchons, un arrosoir, un miroir,
une écharpe bleue, une ceinture, une montre, de la corde, une
essuie-tout, deux oreillers, deux draps, drap housse et housse de
essuie-tout, une paire de nœuds, des pin's, deux fauteuils, quatre
chaises de cuisine, une table en fermette, un meuble tv, un
passaport, une carte de crédit, un chèque, un porte-mon-
naie en cuir noir, trois serviettes de toilette, plusieurs paires
de chaussures, une paire de chausson, un trousseau de clés,~~

Figure 1.2 Céline Huyghebaert. (2017). *Le drap blanc*. [Livre d'artiste], (Détail, p. 202).

HISTOIRE DE SA MORT

VOUS RAPPELEZ-VOUS DE QUOI IL EST MORT ?

Il est mort d'un cancer. Il avait seulement cinquante ans. Au début, il ne voulait pas que tu le saches. Il le cachait à tout le monde, même à lui-même. Il est mort en quelques mois seulement.

EST-CE QU'IL SAVAIT QU'IL ALLAIT MOURIR ?

Je pense que la partie de lui qui ne voulait pas croire qu'il allait mourir était plus forte que la partie de lui qui savait qu'il allait mourir.

Y A-T-IL QUELQUE CHOSE QUI AURAIT PU LE SAUVER ?

Je pense que s'il avait accepté sa maladie, et s'était fait soigner plus rapidement, il aurait eu plus de chances de s'en sortir, ou au moins aurait eu plus de temps avant de mourir.

A-T-IL EU UNE VIE HEUREUSE ?

Il a eu des journées heureuses.
Je n'imagine plus que la vie devrait être heureuse.

Figure 1.3 Céline Huyghebaert. (2017). *Le drap blanc*. [Livre d'artiste], (Détail, p. 71).

CHAPITRE 2

FOUINER L'ARCHIVE ET FOUILLER LA MÉMOIRE

2.1 Arkhé : l'origine

Le mot grec *arkhé* – commencement mais aussi commandement¹ – est la racine des mots français et anglais « archive ». Deux philosophes français associés au poststructuralisme se sont penchés sur cette notion, la questionnant et la renchérissant, examinant les liens entretenus entre l'archive, le pouvoir, l'institution, le passé, le présent, la mémoire, l'histoire du savoir et les conditions de la production du discours. En m'appuyant sur les concepts que Michel Foucault et Jacques Derrida ont respectivement développés à l'endroit de l'archive dans *L'archéologie du savoir* (1969) et dans *Mal d'archive* (1995), je vais tenter de faire le point sur cette notion, à savoir le concept d'archéologie et son rapport avec les idées qui guident mon projet.

Foucault définit l'archive comme une loi soulignant d'emblée son autorité et son rapport au pouvoir « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers » (Foucault, 1969/2008, p. 177) en soulignant l'interrelation existante entre celle-ci et l'archéologie :

Par « archéologie », je voudrais entendre quelque chose comme la description de l'archive. Que le mot « archéologie » vienne de l'archive. C'est-à-dire, la description de cette masse extraordinairement vaste, complexe, de choses qui ont été dites dans une culture, en l'occurrence de notre culture. (Charbonnier, Foucault et Pecker, 1969)².

Ce rapport sera aussi signalé beaucoup plus tard par Derrida : « *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. [...] là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social » (Derrida, 1995, p. 11).

¹ Derrida débute son ouvrage *Mal d'archive* en signalant cette double acception, qui dénote simultanément le locus de l'origine et de l'autorité : « Là où les choses commencent et là où les hommes commandent » (1995, p. 126).

² Lors de cet entretien, Foucault fait le lien entre les notions d'archive et archéologie, tout en soulignant le rôle que l'archive joue en tant que site de transfert d'information entre deux cultures (Charbonnier, Foucault et Pecker, 1969).

Dans ma recherche, j'adopte l'idée d'une archéologie domestique. Ce genre d'archéologie est intuitive dans le sens de non-scientifique, et je suis un amateur dans ma condition de travailleur non salarié et non qualifié pour la tâche. Je perce les couches de l'histoire familiale en pratiquant des coupes stratigraphiques. Je fouille les archives de ma famille en recherchant les traces de notre passé, les données qu'une génération a produites pour une autre avec laquelle il n'y plus de coexistence. Je me considère comme étant un archéologue-archiviste *DIY* ou pire encore, un *huaquero*³, alors quelqu'un qui fouille dans les archives et les vestiges sans avoir été mandaté par une quelconque institution.

Je suis quelqu'un qui menace l'intégrité de son objet d'étude à chaque centimètre de prospection en raison de son avidité et de ses méthodes de travail non-conformes avec le canon du métier, un chercheur motivé par l'esprit de la recherche autant que par l'obsession. Je me suis vu moi-même parfois dans ce travail d'enquête, il faut que je l'avoue, comme un chien qui gratte la terre, et qui, au fur et à mesure qu'il s'approche de l'objet de son désir, il s'éloigne de plus en plus du monde, n'ayant aucun intérêt que celui de se rendre au bout; donc quelqu'un qui est en mal de fouille autant qu'en mal d'archive.

La psychanalyse nous aide à regagner nos souvenirs réprimés de notre enfance et l'archive nous aide à retrouver nos traces historiques. La première sert à démonter les strates de notre histoire personnelle et la deuxième sert en tant que site (public, privé ou secret) d'entreposage de ce qui a été dit (discours) et fait, opérant comme deux forces qui retracent les commencements de quelque chose que nous assumons comme vraie. L'archéologie et la psychanalyse ont la tâche de la récupération de la mémoire. Dans *Studies of Hysteria* Freud postule ainsi :

Thus, it came about that in this, the first full-length analysis of a hysteria undertaken by me, I arrived at a procedure which I later developed into a regular method and employed deliberately. This procedure was one of clearing away the pathogenic psychical material layer by layer, and we liked to compare it with the technique of excavating a buried city. (1895/2013, p. 125)

L'archive, à son tour, emprunte des fonctions à la mémoire. Elle contient à la fois la mémoire des événements et des affects du passé qui ont construit notre présent et notre identité en tant qu'individus, familles et sociétés. Cela va de soi, l'archive sert non seulement à étudier le passé, mais aussi à comprendre

³ « Un *huaquero* est une personne qui fouille clandestinement sur des sites archéologiques dans le but d'obtenir des antiquités commercialisables ; un pillard." Ma traduction. (<https://traffickingculture.org/encyclopedia/terminology/huaquero-2/>) (Yates, 2012).

le présent. On pourrait dire aussi qu'elle constitue un lieu de rencontre entre les morts et les vivants, qu'elle est une forme de communication dans laquelle le document et la valeur qu'ils portent seront échangés et confiés entre deux ou plusieurs générations. Mais comme Derrida postule, l'archive n'est pas neutre. Compte tenu de son importance de celle-ci dans la construction de la mémoire et de l'identité familiale et collective, le pouvoir doit toujours contrôler le discours. Ce que Derrida désigne comme pouvoir de consignation est le contrôle du système de documentation de la part d'une institution qui décide ce qui doit être inclus ou exclus de l'archive. La consignation (con + signation = rassemblement de signes) dans ce contexte est conçue comme un système articulé et non seulement comme un lieu de domiciliation de l'archive. La qualité institutionnelle et politique de celui-ci semble être ici incontestée.

En revanche, si nous considérons l'archive en tant que corpus de documents organisé, rationalisé et classé selon plusieurs catégories, comme peut l'être l'album de souvenirs que ma mère a monté et qu'elle conserve depuis 1967, année de sa rencontre avec mon père et qui est une référence fondamentale pour ma recherche, quel serait-il par contre l'endroit des documents trouvés en vrac et quasiment par hasard, de ces fragments d'information éparpillés et inconnexes saisis à Orange County lors de l'enquête que je poursuis au sujet de mon père? Une bonne partie de mon travail est aussi basée sur cet archipel anarchique composé d'îlots fractionnés d'information. Il s'ancre donc dans un terrain en friche, dans quelque chose qui se trouve aux antipodes de l'archive et des méthodes qui régissent son organisation.

Cette anarchie, que je ne tarderai pas à archiver moi-même, est un excédant qui n'a pas pu être archivé, « The anarchie is understood as those memories, feelings, and affects that are in excess of the authoritative selection and ordering of memory for the archive » (Rasmussen, 2020) et qui n'a donc pas pu être régi par l'ordre d'archivage. ». En me basant sur les développements de Derrida dans *Mal d'archive* (1995), j'avance que la notion d'« anarchie », correspondrait à tout ce qui a été exclu de l'archive ou tout ce qui n'est pas conforme avec les normes de l'archivage. J'ajouterai ici que l'étymologie du mot anarchie n'est pas anodine: l'anarchie est en principe anarchique (an + *arkhé* = sans + commandement, pouvoir ou autorité), donc sans intervention du pouvoir. Cet ensemble amorphe de documents issus de diverses institutions et provenant de sources et lieux disparates (relevés bancaires, ordonnances médicales, copies carbonées de chèques encaissés, lettres du bureau de l'aide sociale de l'État de Californie, etc.), ainsi que cette collection d'objets – des pots de pilules pour traiter une série de maux, un ensemble de dictionnaires avec des mots soulignés, des boîtes de conserve, des effets personnels de toute sorte – m'en dit encore plus qu'une simple archive sur celui qui fut mon père. Il s'agit ici des traces d'une autre

forme de mémoire, car celles-ci se trouvent à l'état brut, sans que personne n'ait pris la peine de les organiser et de les ranger.

Ce que je postule ici est que l'anarchive est aussi essentielle que l'archive (voire plus, à cause de sa nature brute) comme outil pour la construction d'une mémoire non-médiée et pour sa réinterprétation postérieure. Cette absence de rangement et de classement présuppose un renoncement volontaire ou un manque de contrôle involontaire du récit de soi, et par suite, une absence d'édition ou d'auto-censure. C'est exactement cela qui arrive à ceux qui disparaissent soudainement, aux personnes qui sont parties sans avoir eu la notion qu'elles étaient sur le point de mourir. Tout le contraire se produit avec ceux qui ont la conscience que la mort est une forte probabilité à très court terme. Je mentionnerai à titre d'exemple le ménage (*editing* en jargon anglais) que les jeunes soldats font dans la chambre qu'ils occupent chez leurs parents peu avant de partir à la guerre, car ils savent que leur retour n'est pas certain et qu'ils vont ainsi pouvoir avoir un certain contrôle sur la façon dont ils seront remémorés en cas de décès⁴.

Mon père était au fait de la proximité de sa propre fin, c'est-à-dire qu'il était conscient de son pouvoir de contrôle sur l'apparence de son domicile et des possessions qu'il contenait, et que quelques jours avant sa mort, étaient sur le point de devenir des vestiges, des traces qu'il laisserait derrière lui. L'ensemble ayant l'apparence d'être l'univers domestique d'un homme inconscient de sa fin imminente, ce à quoi je m'intéresse est précisément au flou subtilement installé dans son domicile et dans tout ce qu'il contenait (objets, photographies, correspondances et tout genre de documents), à la frontière non-délimitée entre l'archive et l'anarchive, ce qui a été détruit par la pulsion de mort.

2.2 Le tournant de l'archive

L'historien et critique d'art Hal Foster et le commissaire Okwui Enwezor ont été parmi les premiers à s'intéresser à cette question et à en cartographier les correspondances à l'échelle globale dans le domaine des arts visuels. Foster a écrit l'influent essai « An Archival Impulse » (2004) et Enwezor a conçu l'exposition historique *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, en 2004 et 2008, respectivement. Foster soutient que l'emploi de l'archive par les artistes n'est pas une nouveauté, il situe

⁴ Voir la référence à *Bedrooms of the Fallen* du photographe américain Ashley Gilbertson dans le chapitre 3 de ce mémoire.

ses origines dans la période du constructivisme russe⁵ en affirmant que sa place dans la production artistique n'a jamais cessé, mais qu'une pulsion d'archive omniprésente avec un caractère différent s'est établie au tournant du vingt et unième siècle (2004, p. 3). On fait ici référence à l'archive dans toutes ses formes physiques et analogues possibles (documents manuscrits ou imprimés, documents photographiques, films, vidéos et enregistrements sonores pour la plupart) et aux artistes qui exploitent cette matérialité, et non aux bases de données de l'archive numérique. Après avoir constaté les rapports que les artistes ont entretenus avec le passé et le rôle qu'ils ont assumé dans l'organisation d'expositions, l'artiste en tant qu'archiviste semblerait être un corollaire de l'artiste en tant qu'historien et de l'artiste en tant que commissaire.

Pour Foster, le but des artistes travaillant l'archive est celui de rendre visible ce qui ne l'est plus (*Ibid.*, p. 4, [Ma traduction]), de restituer ce qui a été dissimulé, ou occulté : « In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so » (*Ibid.*, p. 4). Ce n'est pas rare alors que le résultat de ces efforts prenne mainte fois la forme du contre-récit ou de la contre-mémoire, un concept duquel Foucault se sert pour désigner les récits qui s'opposent aux discours dominants. Foster considère que les travaux en question sont archivistiques puisqu'ils ne se limitent pas à puiser des sources de l'archive, étant donné qu'ils produisent également des archives (*Ibid.*, p. 5, [Ma traduction]).

L'archive photographique, filmique et vidéographique est privilégiée dans *Archive Fever* et traverse toutes les propositions présentées. Selon Enwezor, la fondation de la photographie et du film réside dans leur capacité d'enregistrement mécanique et dans leur qualité de référent direct qui lie l'image photographique avec le fait indisputable de l'existence de son sujet.

Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object. This is the fundamental reason why photography and film are often archival records, documents and pictorial testimonies of the existence of a recorded fact, an excess of the seen...the desire to make a photograph, to document an event, to compose statements as unique events, is directly related to the aspiration to produce an archive. (Enwezor, 2008, p. 12)

⁵ Plus précisément les archives photographiques d'Alexander Rodchenko.

Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art fut une exposition composée de travaux axés autour de l'archive publique et privée, notamment l'image archivée en tant que document photographique et filmique, et ses rapports avec l'histoire, l'identité et la mémoire. L'archive est investie d'une autorité signalée par Foucault, qui postule que « L'archive c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit les apparences des énoncés comme événements singuliers » (1969/2008, p. 177). Par ailleurs, Derrida identifie l'archive comme le lieu « [...] où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social [...] » (1995, p. 11) tandis qu'Enwezor avance ainsi « Artists interrogate the self-evidentiary⁶ claims of the archive by reading it against the grain⁷ » (2008, p. 18). En somme, toutes ces affirmations nous orientent en direction du pouvoir et de la preuve.

[...] the archive as an active, regulatory discursive system [...] has engaged the attention of so many contemporary artists in recent years. *Archive Fever* explores the ways in which artists have appropriated, interpreted, reconfigured, and interrogated archival structures and archival materials. The principal vehicles of these artistic practices -photography and film- are also preeminent forms of archival materials. (*Ibid.*, p. 11)

« Lire l'archive contre le grain » signifie la considérer comme un outil de travail en lieu et place d'un entrepôt dans lequel la matière inerte s'accumule à l'attente d'être activée. Il faut la penser comme un agent actif d'interprétation du passé et il faut porter attention aux points de fuite et aux vides d'information. John Tagg nous prévient qu'aux États-Unis, des archives secrètes de documents sonores, des fichiers de centaines de milliers de courriels supprimés et une cache d'innombrables câbles diplomatiques ont réapparu comme contre-archives de tout ce qui a été cyniquement nettoyé des dossiers publics (Tagg, 2012, p. 32).

Il faut également être conscient des manipulations de l'archive, car elles existent et sont nombreuses. En guise d'exemple, j'en mentionnerai deux : d'abord sa non-neutralité, abordée par Derrida et déjà mentionnée dans la section précédente. L'archive est une structure montée par le pouvoir (par celui qui y est en contrôle, en charge) et ne peut bien sûr pas être à l'abri de la subjectivité. Tout au contraire, on a affaire ici à un système qui régit le discours, façonne l'histoire et modèle en conséquence notre perception du passé d'une société, d'une institution ou d'un individu, qui possède un double pouvoir, celui de la

⁶ Mot dont la traduction est soit inexistante, soit inadaptée en langue française. Une combinaison des définitions des mots « probant » et « évident » pourrait être ce qu'il y a de plus proche.

⁷ Ma précédente remarque s'applique également pour le terme « The grain ».

construction et de la transformation de la mémoire. Ensuite, il faudrait que l'artiste en tant qu'archiviste soit à l'affût de l'autocensure imposée sur l'archive, et ici je me pose la question : si la place de ce qui a été dit, fait et archivé est l'archive, quelle est la place de ce qui a été trié, supprimé et pourtant silencé ?

L'archive peut être conçue non seulement comme un point de contact entre le passé et le présent, à l'instar d'un site de fouille, mais aussi comme un médium artistique non traditionnel. Au-delà des considérations purement historiques ou archivistiques, l'archive peut être pensée comme un matériau possédant une certaine plasticité, comme un médium⁸ traditionnel tel que la peinture ou l'argile. Ce médium est prêt à être modelé ou façonné, prêt à entrer en état de mutation par l'entremise d'un agent externe. Dans ce cas particulier, l'agent externe est l'artiste-chercheur-enquêteur. Cette mutation s'opère dans les reconfigurations du matériel source et ici on parle de toutes les possibles remises en contexte des documents qui la constituent. Pour donner quelques exemples, on pourrait mentionner l'extraction de fragments du corpus documentaire original, les changements d'échelle et recadrages opérés sur les documents photographiques, les transferts et reproductions d'images et les textes sur de nouvelles surfaces ainsi que leur réaménagement dans l'espace d'exposition.

2.3 La question du document photographique

Quelle est la place de la photographie dans notre perception et notre interprétation du monde ? Avant d'aborder cette question, il semble important de nous demander quelle est la dépendance entre notre connaissance et l'image tout court. John Berger offre une analyse de ce genre particulier de phénoménologie en comparant l'image avec d'autres canaux de captation et transmission de l'information :

Aucun témoignage ou texte du passé ne renseigne autant sur le monde qui entourait les hommes à d'autres époques. Dans ce sens les images sont plus précises et plus riches que la littérature. [...] Toutefois, lorsqu'on présente une image comme une œuvre d'art, le voir de chacun est informé par toute une série de présupposés culturels. [...] Un grand nom de ces présupposés ne concorde plus avec le monde tel qu'il est [...] ces présupposés obscurcissent le passé. Ils mystifient plutôt qu'ils ne clarifient. (2020, p. 10)

⁸ J'emploie ici le mot « médium » dans sa dimension polysémique, dans son acception en tant que médiateur entre les morts et les vivants, avec ses pouvoirs de captation et d'interprétation des messages.

En amenant cette réflexion plus loin, j'inférerai de ce fait que c'est l'image photographique – par opposition à d'autres genres d'images, tels que celles produites par la peinture, le dessin ou l'estampe – celle qui présente le témoignage plus fiable étant donné qu'elle provient du monde des sciences, donc de la vérité, et non de celui des arts, associé à la mimésis. Néanmoins, comme on le verra plus tard, malgré le fait qu'elle soit une sorte de décalque et non une copie de la réalité, cette autorité documentaire de l'image photographique est loin d'être absolue.

La récupération, l'analyse, l'interrogation et la recontextualisation de documents filmiques et photographiques ont pris une place prépondérante dans l'art du dernier quart de siècle, car les artistes ont commencé à s'intéresser aux rapports que ces opérations entretiennent avec l'histoire, la mémoire et l'archive. Cette appellation d'un « art documentaire » est le sujet de la réflexion faite par Aline Caillet dans l'ouvrage *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* dans lequel l'auteure postule l'idée que « [...] les arts visuels se sont emparés de l'objet et de la forme du document, y voyant l'un des lieux possibles de renégociation de leur rapport à l'histoire, au politique et tout simplement au réel, au point que certains théoriciens ont émis à ce sujet l'hypothèse d'un tournant documentaire » (Caillet et Pouillaude, 2017, p. 7). C'est ce pouvoir probant, cette référentialité propre à la photographie qui investit ce genre d'image de sa valeur documentaire, en trace du « ça-a-été⁹ » de Barthes, ce qui a engagé un grand nombre d'artistes soit à produire soit à chercher des photographies, à se servir du médium comme pratique documentaire et de remettre en question les rapports entre ce qu'on connaît comme la réalité ou la vérité. Cette qualité indexicale de laquelle la photographie est investie est comparée par Ian Farr à la mémoire des événements contenus dans les fossiles et les moulages :

[...] evidence is presented in the form of reproduction of the photograph, itself a kind of fossil or cast of what once was (fossils and plaster casts were for this reason favorite subjects of the early Daguerreotype). The contingency of the photograph – that what was photographed could have been otherwise, that it was just what happened to be in the frame at the time. (Farr, 2012, p. 110)

Ce rapport sera détaillé dans la prochaine section. Vers les années soixante-dix, les artistes impliqués dans des démarches documentaires et conceptuelles ont commencé à prendre conscience de la perte d'innocence que l'image photographique a subie au fil du temps, et même de l'impossibilité des

⁹ Dans *La chambre claire* Barthes introduit la notion du « ça a été » pour exprimer la saisie du référent, l'attestation que le sujet a été présent, en dépit d'être absent dans le moment présent (Barthes, 1980).

prétentions d'objectivité qui lui sont attribuées. Bien que cette réputation semble s'être corrodée au fil du temps à cause de l'usure, il faudrait s'arrêter sur le fait que cette supposée innocence fut dès le début de l'histoire du médium, inexistante. Inventé par l'homme blanc, servant dès ses débuts aux intérêts coloniaux des empires européens dans la domination et le contrôle des territoires coloniaux et des peuples colonisés, plus tard utilisé comme outil de surveillance, contrôle social et propagande, il apparaît évident que l'histoire du médium a été dès son degré zéro compliquée par ses liens avec le pouvoir.

Poursuivant la discussion à l'égard de l'objectivité de la photographie, Susan Sontag réfléchit « [...] le postulat selon lequel l'appareil photo offre une image impersonnelle, objective, fut remplacé par la constatation que les photos témoignent non seulement de ce qui est là mais aussi de ce que chacun y voit, qu'elles ne se contentent pas d'enregistrer le monde mais qu'elles le jugent également » (Sontag, 2008, p. 117). Au-delà de la constitution argentique ou numérique de la caméra et en dépit de ses capacités de reproduction technique, le fait incontournable est que d'un côté, le photographe est toujours en contrôle du cadrage, de l'exposition et de la mise à point, donc de ce qui sera inclus ou exclu du cadre, de ce qui pourrait être sous-exposé, surexposé, net ou flouté, et de l'autre, qu'il existe derrière l'objectif un œil, et derrière celui-ci un esprit dont la sensibilité sera mise en œuvre exerçant son agentivité, c'est-à-dire sa capacité de transformer la réalité qu'il prétend reproduire. Mais si la photographie argentique bénéficie du rapport direct entretenu avec son référent, autrement dit d'autorité documentaire, les techniques analogiques de manipulation de l'image (et donc la manipulation de la trace et du document photographique) étaient elles-mêmes déjà développées, perfectionnées et investies avec capacités illusionnistes, au point de déclencher des simulacres d'événements jamais produits. Ces procédés furent poussés au point où les traces des montages et retouches effectuées dans la chambre noire devinrent imperceptibles à l'œil nu.

À titre indicatif me vient à l'esprit *Le saut dans le vide*, la célèbre performance effectuée par Yves Klein en 1960. Dans la « documentation » photographique, on peut l'apercevoir en plein air, se lançant à la conquête de l'espace (une obsession de la décennie) depuis un pilier au-dessus d'un premier étage, sans rien d'autre sous lui que le béton du trottoir, quelques 3 mètres plus bas. L'événement fut photographié et l'image manipulée par John Kender et Harry Shunk en combinant deux prises de vue par superposition de négatifs. L'affaire fut publiée en forme de nouvelle à la une de l'éphémère « journal d'un jour », distribué dans les kiosques de Paris à l'occasion du Festival d'art d'avant-garde. Cette action a donné origine à une des premières fausses nouvelles de l'histoire de l'art moderne, et son efficacité se base tout

simplement sur le fait que Klein a décidé de se prévaloir ingénieusement du présumé statut indiciaire de l'image photographique. On est ici quelques trente ans avant l'introduction des nouvelles technologies de production et post-production numérique, tels que le logiciel Photoshop et l'intelligence artificielle, capables de créer des altérations visuelles si fines qu'elles passent inaperçues, s'assimilant sans contraintes à notre culture visuelle. Ce qui s'illustre, par exemple, dans les retouches structurelles effectuées sur le corps des mannequins dans les magazines de mode et la publicité, mais aussi les retouches de la peau, la suppression d'imperfections indésirables et l'ajout d'attributs jugés désirables, modifiant ainsi notre perception du monde et de nous-mêmes.

2.4 Le moulage et la mémoire des objets et des lieux

Le moulage permet de capturer et reproduire la forme et le volume des objets, des parties du corps et même de certains espaces construits, survivant à l'original qui est, en règle générale, périssable et soit destiné à une dégradation progressive, soit condamné à la destruction. Le moulage est donc un procédé dans lequel la mémoire (quelque chose qui à l'image de l'âme, n'est pas physique mais qui nécessite en conséquence d'un support physique afin de pouvoir se manifester) se présente sous nos yeux, se rappelle à nous en forme de matière, et nous habilite à nous remémorer des faits, des êtres et des objets qui, sans un enregistrement autre (photographique, filmique, sonore, moulé ou écrit), risqueraient de tomber dans l'oubli, disparaîtraient. Avec leur capacité de reproduction en série, leur rapport physique direct avec leur référent et leur faculté de production de traces de ce qui a été, nous pouvons extrapoler que les procédures du moulage et de la photographie partagent des caractéristiques similaires qui traversent plusieurs aspects techniques. Hormis les analogies existantes entre les notions d'image et volume par rapport à la matière, je suis aussi intéressé aux stratégies dont l'art se prévaut pour produire cette sorte d'alchimie qui transforme la mémoire en matière.

Une partie de ma recherche-crédation a impliqué le moulage d'une sélection de petits objets ayant appartenu à mon père dont la valeur d'échange est insignifiante, quoique la valeur mémorielle (en tant que traces ou indices de son existence) a le poids inhérent des preuves ou pièces à conviction dans une affaire judiciaire. L'ensemble qui porte le titre *Archéologie domestique*, est composé d'un téléphone cellulaire, un couteau de poche, un tire-bouchon, un mini enregistreur vocal et des mini cassettes. J'ai pu les mouler à l'aide du plâtre hydrostone, qui permet de reproduire les détails extrêmement fins de ces petits effets personnels. Ces objets, qui ont été manipulés par mon père de façon habituelle, qui sont restés près de lui, à portée de main, qui ont fait partie de son univers personnel, avec ses dentiers, son

peigne, ses pots à pilules, sont les témoins silencieux d'une vie domestique qu'aucune autre personne semble avoir connu. À l'aide du moulage, je me suis permis de matérialiser quelques traces de l'insondable mystère qui à longueur de temps fut la vie furtive de mon père pour moi et tant d'autres.

Dans un plan physique, le moulage capture le volume d'une matière ainsi que les marques extérieures causées par l'usure du temps et l'action humaine sur sa surface. Mais le moulage, produit physique par définition, contient-il quelque chose de plus subtil et intangible ? Autrement dit, qu'apporte-t-il à la dimension inhéremment immatérielle de la mémoire ? On pourrait dire qu'il a la capacité de contenir une histoire, autrement dit une mémoire, qu'elle soit celle d'un individu, d'un objet ou même d'un lieu, comme nous le verrons par la suite. *House* (1993) est un moulage monumental d'une maison mitoyenne inhabitée et condamnée à la démolition dans l'East End de Londres qui fut produit *in situ* par l'artiste anglaise Rachel Whiteread. Elle y reproduit les espaces négatifs et les détails architecturaux (foyers, escaliers, portes, fenêtres, moulures, etc.) de cette maison en utilisant la partie intérieure des murs mitoyens en tant que moules, enregistrant chaque volume et texture murale de cet intérieur habité pendant des années par M. Sidney Gale, un vieil homme évincé et relocalisé par la ville dans une autre partie du quartier. Cette maison, rappelant les maisons habitées par Whiteread dans le passé, fut la dernière à être démolie dans un pâté de maisons quasiment rasé au complet, à l'exception de la demeure de M Gale. Mis à part les différences techniques existantes entre le travail de Whiteread (à titre d'exemple l'échelle monumentale, la reproduction des espaces négatifs et l'emploi des surfaces du réel en tant que moules) et « Archéologie domestique », qui sont nombreuses, les affinités conceptuelles (la réflexion mémorielle, la matérialisation de l'absence, l'intérêt envers la dimension domestique des espaces et des objets et la capture des traces ou indices du passé) sont apparentes.

Comme l'expose Joan Gibbons: « Rachel Whiteread [...] sculptures are essentially direct casts taken from objects – or better, the surfaces of objects that hold traces of the object's' life until being frozen in time by the casting process – and whose works, I argue, come as close as can be to a pure indexical relation » (2007, p. 29). Le fait que les moules employés par Whiteread n'aient pas été fabriqués (ils sont préexistants, donc choisis au lieu de construits) dans le but de s'en servir en tant que technique de reproduction sculpturale, mais qu'ils aient été saisis du monde réel, qu'ils soient des surfaces essentielles à la fonctionnalité des mêmes espaces qui sont censés d'être moulés, témoigne d'un rapport sans aucun genre de médiation entre le référant et la trace produite. On pourrait, dans la même logique, argumenter que cette indexicalité pure est le cas pour tous les moulages qui portent les traces et mémoires des espaces et

des objets qui ont été imprégnés par l’empreinte du vécu. Gibbons postule plus en amont : « Whiteread, on the other hand, gives evidence that is almost forensic in status, due entirely to the indexical relations that govern the casting processes that she employs » (2007, p. 31).

Cette méthode de reproduction du volume et des surfaces est analogue à celle de la production de l’image photographique. Toutefois il me semble que l’indexicalité ou indicialité de la photographie argentique n’est pas par autant aussi pure que celle du moulage¹⁰. En premier lieu, en raison des changements d’échelle et de netteté qui pourraient s’opérer lors de la prise de vue. En deuxième lieu, parce que ce genre d’image, qui implique la transposition d’un monde tridimensionnel sur une surface bidimensionnelle, est construit avec des matières et avec des codes qui diffèrent de façon remarquable de ceux employés dans la production du moulage. Celui-ci se trouve encore plus proche du photogramme que de l’image produite par une caméra, puisque le rapport indiciel que le photogramme (image photographique atteinte par l’interposition de l’objet entre le papier sensible et la source lumineuse) entretient avec son référent est non-médié. Ceci implique un rapport d’immédiateté physique par superposition et contact, alors que la photographie produite par une caméra nécessite de l’entremise d’une lentille et d’une pellicule ou capteur numérique afin d’agir de pont.

En revanche, le moulage est à l’origine produit par l’action du contact physique entre deux matières, l’une solide et l’autre fluide, permettant ainsi de retracer avec précision les volumes et les surfaces, ainsi que les espaces vides entre eux (comme Whiteread l’a fait pour une grande partie de sa production). De manière similaire, l’image photographique latente se forme à partir du contact physique entre la lumière et les sels d’argent de l’émulsion photosensible du film, pour ensuite être révélée dans le champ du visible par l’action chimique du révélateur sur les sels. On a ici affaire à un effet de double distanciation entre le référent et sa trace photographique. D’un côté, un premier transfert est produit entre le référent et la pellicule, et ensuite un deuxième transfert est produit entre celle-ci et le papier photographique. De l’autre, l’absence de contact physique direct entre le référent et sa méthode de reproduction est une évidence. Dans cet ordre d’idées, on pourrait dire que le moulage, avec sa relation de contenant et contenu, s’apparente à un accouplement, alors que la photographie se ressemble à une multiplication asexuée.

¹⁰ Je discuterai de la supposée indexicalité ou du manque d’indexicalité de l’image numérique dans le 3^{ème} chapitre.



Figure 2.1 Rachel Whiteread. (1993). *House*. [Installation]. Moulage d'une maison victorienne en béton et en plâtre de Paris à Tower Hamlets, Londres. (Maintenant détruit).



Figure 2.2 Carlos Viani. (2022). *Flip Phone*. [Moulage d'un téléphone cellulaire]. Plâtre hydrostrone, 4.7'x 1.8' x 0.2'.



Figure 2.3 Carlos Viani. (2022). *Mini Enregistreur*, 2023, moulage d'un enregistreur à minicassettes en plâtre hydrostrone, 4.7' x 2.5' x 0.7'.



Figure 2.4 Carlos Viani. (2022). *Mini cassettes*, 2023, moulage de mini cassettes en plâtre hydrostone, 1.5' x 1' x 0.2'.

2.4 Performer faits et fictions de famille

La vidéo performance ne fut pas un choix évident, elle fait partie d'un cheminement contourné, fruit de la réflexion mais aussi du hasard. Une première opportunité s'est présentée à moi en janvier 2022, lors de vacances au Pérou. Mon premier trimestre venait d'être achevé et je me trouvais en mal d'idées pour la suite de mon projet. Deux semaines avant de prendre l'avion j'avais commencé à réfléchir aux traces que mon père avait laissées au Pérou et à la manière de les récupérer. J'ai essayé plusieurs fois de faire l'inventaire de ces traces dans ma tête sans jamais avoir le sentiment des résultats concrets. Mis à part les photographies de l'album familial, il ne restait plus grande chose de lui au Pérou, le temps avait quasiment tout effacé. Plusieurs de ses amis étaient décédés, et les places qu'il fréquentait avaient changé de

fonctions ou avaient été remplacées par de nouvelles constructions avaient pris leur place. Sa mémoire commençait elle aussi à disparaître avec ces choses, ces gens et ces lieux.

De mon enfance à mon âge adulte, un crâne humain a fait partie du décor domestique de la maison familiale. Ce crâne fut fouillé illégalement (« *huaqueado* ») par mon père dans l'oracle et site archéologique de Pachacamac, situé à 45 km au sud de Lima, en 1967. Une fois mon père disparu, le crâne est demeuré chez nous durant des années. Pour la vidéo performance *Pachacamac* (2022), j'ai ramené le crâne le plus proche possible du lieu (maintenant sous surveillance) duquel mon père l'avait extrait pour le restituer à la terre originelle dans un rituel d'enterrement qui marie l'histoire familiale et l'histoire du pays.

Le texte de microfiction *Next of Kin* clôturé en 2016, raconte de façon alternée les histoires d'un enfant (celui que j'étais en 1978) et d'un adulte (que je suis devenu en 2015). L'histoire, qui commence à Lima en 2015 avec un coup de fil provenant des États-Unis, se conclue à Anaheim la même année avec le voyage des cendres de mon père vers la mer. J'ai entamé mon travail d'atelier avec le démontage de *Next of Kin*, dépouillant ses paragraphes et phrases en les réduisant à des unités minimales de sens -les mots- avec l'emploi du caviardage. J'ai dérobé les faits réels de la fiction et en les isolant, les débrouillant afin de cartographier ce qui est vrai et ce qui j'ai inventé dans le récit de la vie de mon père. J'ai ensuite recréé les mots que j'ai isolés -référents des faits- à l'aide de tuiles du jeu de société Scrabble en construisant un réseau que j'ai par la suite transposé sur un mur en vue de construire une installation. Ce travail fut la matrice de ma deuxième vidéo performance, *Un jeu factuel*, réalisée en 2024.

Cette œuvre est une réflexion sur les relations entre faits et fictions familiales, et sur les tensions engendrées par leur friction. Les pièces de Scrabble, détournées de leur fonction première de jeu de société, trouvent ici une nouvelle vie. Chaque mot, chaque agencement, raconte un fragment de l'histoire de mon père. Les lettres se regroupent pour évoquer des moments clés, dans le but de cartographier ses mouvements. Sur le plus grand mur de la galerie est projetée *Un jeu factuel*, une vidéo d'une durée de trente-trois minutes. La projection affiche deux cadres côte à côte. Dans celui de gauche, une main caviarde le texte de la microfiction *Next of Kin*, tandis que la même main, par un effet de montage, construit un réseau de Scrabble dans le cadre de droite. Les deux cadres, en dialogue l'un avec l'autre,

invitent les visiteurs à découvrir comment ces mots s'entrecroisent dans une dynamique de disparition et de réapparition du texte et des faits.

Sur la projection de droite, le tissu des faits de la vie de mon père, depuis sa disparition de Lima en 1978 jusqu'à son décès en Californie quarante ans plus tard, prend forme. Ce récit, sobre mais complexe, offre une lecture factuelle de son parcours, évoquant l'histoire de mon père de la manière la plus objective possible, presque en mots-clés. Il appartient au visiteur, en tant que témoin, de découvrir le sens de chaque mot et de recréer sa propre interprétation de l'histoire. Les mots de Scrabble contiennent des signaux cherchant une résonance chez le récepteur. Chaque arrangement est une méditation sur le pouvoir des mots pour saisir l'essence même des faits et des fictions familiales. En observant *Un jeu factuel*, les visiteurs sont invités à s'interroger sur l'impact qu'une disparition soudaine (réelle ou hypothétique) d'un membre de leur propre famille pourrait avoir sur eux.

CHAPITRE 3

L'ENQUÊTE EXPÉRIMENTALE

3.1 Indexicalité de l'image photographique : le document irréfutable

Une grande partie de notre connaissance du monde (villes, paysages, personnes, animaux, expressions culturelles et artistiques de régions lointaines) se fait quasi exclusivement par le truchement d'images produites par la photographie, le film et la vidéo, tous des médias dépendant d'un appareil optique. À partir du XIX^e siècle, la photographie est devenue le soutien indispensable des sciences pour documenter et illustrer des faits qui, avant la mise à profit de ces disciplines, s'exprimaient exclusivement à l'aide d'un discours construit sur la parole et des images produites par la voix ou la main d'un artiste, donc avec une capacité d'objectivation et une compétence probante limités. La valeur documentaire de la photographie a changé tout cela. Lorsque l'on regarde une photographie raisonnablement réaliste, on a tendance à prendre pour acquis qu'elle provient du réel, qu'elle est une représentation objective de quelque chose qui a existé ou d'un événement qui s'est produit. On croit à sa valeur documentaire en raison du pouvoir d'attestation que notre culture, plus visuelle que jamais, lui a été attribué au fil du temps.

En analysant la notion d'indice, Charles Sanders Peirce avance l'idée que les photographies instantanées sont, dans certains aspects, exactement comme les objets qu'elles représentent. Selon lui, l'indice est un type de signe qui soutient une connexion physique ou causale avec son référent : « [...] un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet. [...] parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part » (Peirce, 1901, p. 158). À titre d'exemple, on pourrait mentionner la fumée (qui indique la présence plausible du feu), les empreintes de pas (qui indiquent la présence vraisemblablement de quelqu'un ou d'un animal), la girouette (qui indique par son mouvement la direction du vent) et l'indice ultime, auquel l'index doit son nom, le doigt index, qui lorsqu'il est utilisé pour pointer, indique une direction en nous dirigeant vers elle. Ainsi, la fumée, les empreintes, la girouette et l'index, sont des indices de leurs référents le feu, la présence d'un être quelconque sur place, la direction du vent et la direction ou point cardinal. Dans les quatre cas, un rapport de physicalité existe entre indice et référent, mais cette relation ne s'applique apparemment pas à tous les indices. La corrélation peut aussi être spatiale (l'indication « vous êtes ici » sur une carte), temporelle (les vestiges archéologiques ou forensiques qui

fournissent de l'information sur le moment de l'occurrence d'un événement passé), ou existentielle (traces de pas sur la neige).

En dépit de l'évidence que l'image photographique est manipulable et a été maintes fois manipulée, on est encore prêts, , la plupart du temps et de manière instinctive, à admettre son autorité sans remettre en question sa véracité ni son indexicalité. Cette autorité d'office est en ce moment de l'histoire du médium un terrain miné par les fausses nouvelles, les technologies numériques et l'intelligence artificielle. J'ai l'impression que cette allégeance serait en rapport avec l'habitude, avec le fait qu'elle s'agit de quelque chose qu'on connaît et qu'on consomme depuis notre plus tendre enfance. Nos parents se sont élevés avec elle, nous avons grandi avec elle et elle continue de nourrir nos univers personnels. À quoi bon remettre en question cette habitude, ce référent familial? Un retour à la caverne de Platon, sujet récurrent dans ce genre de discussion, s'impose encore une fois comme métaphore de la nature illusoire des images produites à l'aide d'un mécanisme optique, qui nous permettent d'accéder aux images des choses déjà coupées de leur contexte, mais pas aux choses pour lesquelles elles servent de référent.

Rendu à ce point, il me serait utile de discuter du statut indexical de l'image photographique, des dangers de lui faire confiance sur la base de cette supposée indexicalité et de son rapport privilégié avec la réalité, pour finalement me questionner sur le rôle protagonique qu'elle joue dans notre compréhension et interprétation du monde. Cette indexicalité commence, sans doute, à perdre la signification dont ces images bénéficiaient, alors que nous évoluons à une époque où la plupart des photographies sont prises par des téléphones et des caméras numériques. Quelques artistes, théoriciens et commissaires engagés dans la critique de l'image photographique tels que Susan Sontag, Rosalind Krauss, Okwui Enwezor, Ian Farr, Lev Manovich et Hito Steyerl, se sont intéressés à ces questions.

Dans « Le photographique : Pour une théorie des écarts », Krauss revisite le concept de l'index en précisant que celui-ci est un type de signe dont le sens s'établit dans son rapport de contiguïté physique avec son référent et non pas forcément à cause d'une ressemblance physique. En réfléchissant à la théorie des signes de C.S. Peirce, Krauss se concentre à la relation physique qui lie le signe et le référent en photographie, en postulant en ces termes : « Par l'index, j'entends ce type de signe qui émerge comme la manifestation physique d'une cause dont participent les traces et les empreintes » (Krauss, 1993, p. 171).

Sontag tranche la question de l'image produite par un dispositif mécanique vis-à-vis de celle produite par la main humaine sans pour autant mentionner que les actions (et les décisions sur l'exposition, la profondeur de champ, le cadrage, etc.) du photographe peuvent et vont affecter la perception d'une certaine réalité. En effet, selon Sontag :

[...] une photographie n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel, c'est aussi une trace, quelque chose de directement décalqué du réel, comme une trace de pas ou un masque mortuaire. Alors qu'un tableau, même s'il satisfait aux critères photographiques de la ressemblance, n'est jamais qu'une interprétation, la photo, pour sa part, se contente d'enregistrer une émanation (des ondes lumineuses réfléchies par des objets), un vestige matériel de son sujet, ce qu'aucun tableau ne peut faire. (2008, p. 210)

Pour sa part, Ian Farr poursuit sa réflexion sur l'immédiateté du support analogique vis-à-vis du support numérique: « [...] with analogue reproduction, because it involves a direct relation to its source, of which is the trace or imprint rather than a translation into zeros and ones, there is an immediacy – which is why audiophiles tend to prefer vinyl » (Farr, 2012, p. 111?). Avec l'avènement de la photographie numérique, où les capteurs des caméras traduisent les signaux lumineux en données numériques (des uns et des zéros), la notion d'indexicalité a été redéfinie, contestée et modifiée. Contrairement à la photographie argentique où l'image est directement enregistrée sur une pellicule photosensible, la conversion de la lumière en données binaires complique – voir anéantit – le rapport physique entre celle-ci et le fichier numérique produit lors de la prise de vue.

Par ailleurs, l'artiste Hito Steyerl spécifie: « The tyranny of the photographic lens, cursed by the promise of its indexical relation to reality, has given way to hyperreal representations—not of space as it is, but of space as we can make it—for better or worse [...] a simple green screen collage yields impossible cubist perspectives and implausible concatenations of times and spaces alike » (2012, p. 26). Avec la technologie numérique et les possibilités de l'intelligence artificielle, la faculté de générer des images qui vont au-delà de la réalité est une réalité en soi. Est-ce qu'on a passé de documenter la réalité à la créer ?

3.2 Le Forensic Turn

La racine du mot « forensic » dérive du mot latin *forensis*, qui signifie « relatif au forum », place publique de la Rome impériale où se discutaient les affaires publiques, spécialement celles liées à la régulation du fonctionnement de la société et parmi elles, les affaires juridiques. Vraisemblablement, l'expression « *forensic turn* », fut conceptualisée pour la première fois en 2014 dans la revue *Afterall*. Dans cet article,

l'auteur Charles Stankievecch trace une cartographie de l'histoire récente, pas encore assez discutée, de l'esthétique forensique¹¹, dans lequel il commence par examiner l'exposition *Forensis* (Stankievecch, 2014). Produite et présentée à Berlin en 2014, cette exposition fait le point sur le travail des artistes qui ont développé ce qu'on pourrait appeler une « sensibilité forensique ».

Quatre ans plus tard, le site web de l'Institute of Contemporary Arts officialise la notion « forensics » en tant que pratique esthétique à l'occasion de la présentation dans leur site web du *crash course* sur l'agence de recherche interdisciplinaire *Forensic Architecture* en 2018, soulignant du même coup le rapport antithétique qui lie les mots « forensic » et « esthétique » (Institute of Contemporary Arts, 2018). C'est en ces termes que l'équipe du ICA présente cette pratique: « Associated as it is with manipulation, emotional or illusionary trickery, and subjective sentiment, aesthetics seems antithetical to the legal conception of truth as objectively given. But aesthetic considerations traverse all dimensions of forensic operation. Forensics is an aesthetic practice because it involves the modes and the means by which incidents are sensed and evidence is presented » (*Ibid.*).

De surcroît, dans sa contribution au numéro 93 du magazine *Ciel Variable* intitulé *Forensics*, Vincent Lavoie signale une tendance culturelle marquée par l'engouement envers les séries télévisées nord-américaines, à l'instar des séries suivantes : *Forensic Files* débutée en 1996, *CSI* en 2000 et *Bones* en 2005, et dont le synopsis porte sur la médecine légale où l'on entretient « [...] la croyance en l'infailibilité des expertises médico-légales » (Lavoie, 2013a, p. 9) occupe une place prépondérante. En effet, selon Lavoie : « Notre appétence pour les systèmes probatoires pourvoyeurs de vérités incontestables a pour emblème le mot forensique. Traduit en français par "forensique", ce terme est désormais accolé à l'ensemble des disciplines engagées dans un processus d'enquête criminelle » (*Ibid.*, p. 10). L'auteur va encore plus loin dans cette réflexion, lorsqu'il remarque le recul que la photographie a commencé à éprouver non seulement à cause de sa nature numérique – et pourtant de sa susceptibilité à la manipulation – mais surtout vis-à-vis du pouvoir d'attestation inhérent aux prélèvements possibles par les techniques de la médecine légale :

L'introduction à ce moment dans les rédactions des outils informatiques ébranle la crédibilité du journalisme visuel qui doit alors revoir sa déontologie à l'aulne de cette évolution technologique. L'admissibilité en preuve de la photographie numérique pose les mêmes problèmes. Les manipulations qu'elle est susceptible de subir minent sa valeur juridique

¹¹ Ma traduction libre de l'expression anglaise « *forensic aesthetics* », empruntée du site web de l'ICA.

croient plusieurs observateurs. L'image n'est plus le siège de la croyance absolue ; la vérité est désormais logée dans l'univers infravisible des fibres, fluides corporels, molécules et autres preuves indiciales mises au jour dans les laboratoires de la police technique et scientifique. Le sort de l'image en est-il pour autant jeté ? Devant l'irréfutableté réputée de la preuve scientifique, quel statut reconnaître à la représentation visuelle? (Lavoie, 2013a, p. 9)

Les analyses de Lavoie me permettent de postuler que les mêmes avancées technologiques qui ont eu un effet positif sur la science forensique seraient en même temps à l'origine d'un effet pervers sur la photographie et sa valeur probatoire. Ceci représenterait alors la dévaluation de la puissance d'attestation de la photographie numérique en faveur des techniques de la médecine légale, autrement dit, le triomphe de la matière sur l'image.

À partir de XIX^e siècle, le mot « *forensics* » a élargi son champ d'action vers d'autres sphères du savoir, contribuant à la naissance de nouvelles disciplines. Lors de cette évolution, un deuxième terme a commencé ainsi à se greffer au mot « Forensics » : « *Forensic medicine* », « *Forensic toxicology* », « *Forensic archeology* », « *Forensic anthropology* », « *Digital Forensics* » et même « *Forensic accounting* ». Ce concept, qui commence à se répandre dans de nombreux champs dans lesquels personne n'en avait entendu parler auparavant, implique notamment une méthode scientifique de travail appliquée à l'analyse d'une matière (corps, objet, fibre, document, etc.) ou lieu dans le but de trouver des éléments probatoires aidant à établir des faits dans leur séquence, chronologie, authentification et facilitant l'identification des personnes dans le cadre d'une enquête pouvant se produire dans une morgue, scène de crime, laboratoire ou site archéologique, mais aussi dans des sites moins évidents comme le disque dur d'un ordinateur ou dans le bureau d'un comptable ou d'une compagnie d'assurances.

L'appellation « Forensic artist¹² » désigne un genre de technicien hautement spécialisé et employé à des fins de reconstruction dans le cadre d'une enquête. Apparemment¹³, le seul rapport entretenu avec ce genre de métier et la création artistique serait de l'ordre technique. Ces mêmes technologies, approches de recherche et *modi operandi* qui caractérisent le « forensics » ont été récupérés par des artistes engagés

¹² Un « forensic artist », terme dont la traduction ne semble pas bien adaptée à langue française, est un artiste graphique qui réalise des dessins et graphiques en 2D et 3D (à main levée ou informatisés) à des fins de reconstruction et d'amélioration de la qualité des informations dégradées par l'effet du temps ou par l'action humaine.

¹³ Quand je dis « apparemment », c'est parce que dans le fond, ces artistes sont surtout intéressés aux valeurs documentaires, factuelles, attestataires et probantes inhérentes aux « forensics ».

dans la recherche, concernés par les enjeux sociaux-politiques, impliqués dans la critique institutionnelle, et investis dans le questionnement de la véracité des systèmes de représentation, tels que Hans Haacke, Allan Sekula, *l'Atlas Group* de Walid Raad, Harun Farocki, Hito Steyerl, Jill Magid, Émmanuelle Léonard et Forensic Architecture.

Le collectif international *Forensic Architecture* s'est approprié ces mêmes techniques afin de reconstruire des événements et des scènes survenues à l'échelle globale dans lesquels des violations des droits de l'homme se sont produites. À titre d'exemple, dans l'exposition *Terror Contagion*, présentée au MAC¹⁴ en 2021-2022, *Forensic Architecture* a illustré de façon détaillée et inquiétante la façon dont le pouvoir se sert du *spyware* Pegasus dans plusieurs pays pour surveiller les journalistes et les activistes engagés dans une lutte contre l'*apparatus* de contrôle étatique et l'intimidation systémique.

En s'appuyant sur des graphiques, des reconstructions 3D d'attentats meurtriers commis par des agents de l'état projetés au sol, sur les murs et sur des grands écrans, couplés avec des interviews aux cibles de la surveillance institutionnelle dans un environnement immersif plongé dans le noir, *Forensic Architecture* nous rappelle la portée du pouvoir dans sa vraie et terrifiante échelle, tel le Léviathan qui illustre le frontispice du célèbre livre de Thomas Hobbes du même nom. Ces méthodes combinées peuvent inclure le rassemblement de documentation produite dans le passé, la production de nouvelle documentation, l'entretien de témoins, le croisement d'information à des fins de vérification, etc., ce qui est exactement le cas de mon travail. Des photographies, du récit fictif et des documents d'archive seront intégrés dans un livre d'artiste. Des objets (effets personnels ayant appartenu à mon père) seront intégrés à l'espace d'exhibition sous forme d'installation.

3.3 Sur le terrain de l'enquête expérimentale

Ma première tentative de déchiffrement de l'expérience de m'être trouvé chez mon père, d'avoir fouillé sa maison, d'avoir rencontré son entourage, d'avoir parcouru ses lieux de fréquentation, d'avoir pris des décisions sur ce qu'il fallait apporter à Montréal et ce qu'il fallait laisser, d'avoir arrangé les détails administratifs suivant son décès, d'avoir vu sa tête, d'avoir procédé à sa crémation, fut la réalisation d'une documentation photographique de sa chambre et ses effets personnels. Sans le savoir, par ce simple geste,

¹⁴ Musée d'art contemporain de Montréal.

j'avais déclenché un mécanisme qui demeure toujours en marche et qui constitue la genèse de mon travail d'enquête.

Afin de reconstruire la mémoire de mon père, j'imbrique l'approche documentaire aux méthodes de l'enquête dans une logique de prospection artistique. Cette enquête personnelle a commencé à Anaheim au moment de produire la documentation photographique de ses effets personnels. Pour ceux que j'ai pu photographier chez lui, quelque chose de primordial était qu'ils soient représentés, transcrits dans leur position et situation d'origine, tels que je les avais trouvés sur place. C'est plus tard que je réaliserai qu'en ayant créé ce registre et l'indexation qui s'en suivrait, j'avais emprunté des méthodes liées à la photographie judiciaire et à l'enquête policière.

J'ai aussi emprunté les pistes de recherche balisées par quelques artistes intéressés par le travail d'enquête, tels que Sophie Calle, à l'utilisation des objets et archives de famille comme Christian Bolstanki et au récit autobiographique comme l'a écrit Paul Auster. C'est ainsi que ma pratique s'insère dans une tradition d'exploration de l'autobiographie, forcément liée à l'intime, à la mémoire et au jeu. Les points de contact que mon projet entretient avec la pratique de l'artiste française Sophie Calle agissent à plusieurs niveaux, notamment son intérêt envers l'autobiographie, la trace et la mémoire, ainsi que l'utilisation des médias et procédés tel que la photographie, l'interview et le récit, avec une concentration sur l'emploi de l'enquête comme méthode de travail. Son œuvre *L'Hôtel* (1981), selon Paul Auster, exemplifie les liens que mon travail entretient avec le sien. Sophie Calle inventait des vies à ces gens basée sur les indices dont elle disposait. C'était une archéologie du présent, pour ainsi dire, une tentative de reconstituer l'essence de quelque chose à partir de fragments les plus nus (Auster, 1993, p. 88-89).

Pour la réalisation de *L'Hôtel* qui a pris, comme nombreux de ses travaux, la forme d'installation et livre photo, elle s'est fait engager en 1980 par un hôtel vénitien intégrant l'équipe d'entretien ménager, démarche grâce à laquelle elle gagna accès aux chambres des clients et à leurs effets personnels. Ici, Calle est à la fois artiste et détective privé, combinant des éléments de performance, d'installation et de documentation pour explorer les thèmes de la surveillance, de l'intimité et de la vie privée. Équipée d'un appareil photographique et un enregistreur audio cachés dans son seau à serpillière, elle a fureté et photographié méthodiquement le contenu des valises, nécessaires, placards, armoires à médicaments, tiroirs et poubelles des résidents, entrant en contact physique direct avec leur intimité à leur insu. En documentant les traces de vie des clients de l'hôtel, elle a dressé un étrange inventaire, une sorte de

portrait par voie détournée des touristes qui occupaient les 12 chambres qui lui ont été assignées à l'Hôtel C. Comme d'autres projets de Calle, ce travail résulte d'une intrusion. Elle prend des renseignements sur leurs dates de naissance et leurs types sanguins, leurs écrits personnels, ainsi que les correspondances et les images de leurs proches, leurs conflits et leurs moments d'intimité sexuelle. Les photographies et les enregistrements résultants, indexés au numéro de chambre correspondant, constituent l'échantillonnage d'un univers transitoire et du même coup les preuves qui témoignent impassiblement des détails intimes de vies inconnues, maintenant exposées.



ROOM 24
February 22–March 1

Sunday, February 22, 11 a.m. I go into Room 24, the pink room. Two pairs of flannel pajamas, one red and one yellow, are tangled in a heap with the sheets. I find three suitcases. Two of them are empty. The third contains cosmetics and large amounts of pills and medicine. From the labels I learn that the owners, Mr. and Mrs. D., live in Geneva. The wardrobe and the chest of drawers are full. I'll look at them later. But I do notice a long black silk dress, a pair of woman's boots in light suede (in a tiny size 34), and a huge pair of men's shoes.

In the bathroom, a pair of men's pants are drying on the shower rod; symbolic, they reflect the tedium that prevails in this room. Unless it's just my own weariness. The sheet on the right-hand bed has a stain. I change it.

118

119

Figure 3.1 Sophie Calle. (1981). *L'hôtel*. [Livre photo] (intérieur).

Mon travail personnel de repérage et de reconnaissance dans le domicile de mon père, comme c'est le cas pour *L'hôtel*, fut teinté par l'intrusion et le voyeurisme. Ces impressions évoluaient en arrière-plan de l'intense exaltation de me trouver au bord d'un énorme mystère, d'une vérité décisive qui était sur le point de m'être révélée. Arrivé dans les lieux d'habitation de mon père, conscient du fait que mon accès y serait limité à quelques jours et que je pourrais seulement transporter une partie infime de ses objets, je me suis

lancé dans une intense activité de tri et documentation photographique de ses effets personnels. Le registre et la création d'un petit inventaire photographique de ses possessions et de sa chambre se sont imposés comme un premier réflexe de récupération de sa mémoire. J'ai eu l'intuition que ces objets, sans valeur d'échange, purement fonctionnels et sans aucune charge affective, illustraient ainsi ses traces, les indices de sa vie quotidienne, ces éléments de preuve de son existence récente, ils étaient chargés d'une obscure signification, et que plutôt qu'être des simples objets inanimés, ils jouaient le rôle d'une fente qui pourrait m'autoriser l'accès à une dimension secrète ou à un univers qui m'avait été longtemps interdit.

Les tâches de fouille, tri, prise de vue, récupération de ce qui porte valeur de preuve et élimination de ce qui ne peut rien me révéler se sont enclenchées. Deux paires de lunettes témoignent de l'impossibilité pour ses yeux de fonctionner de façon autonome. Les verres bifocaux parlent de myopie et d'astigmatisme. Cinq pots de pilules s'alignent sur sa table de chevet et je les prends en photo : Térazosine, Acétaminophène, Lorazepam, Ambien, Témazépam et Tamsulosine. Tout l'inventaire de ses maux et afflictions se résume dans l'espace occupé par les étiquettes collées aux contenants de ces médecines. Nous partageons une maladie. Nos objets parlent de nous avec un dénuement factuel, par-delà des apparences. Ils trahissent nos idées, goûts, phobies, habitudes, obsessions et maladies et signalent le fonctionnement et dysfonctionnement de nos corps et nos esprits, en dressant un portrait objectif des propriétaires. Et quand la personne qui s'en servait n'y est plus, ces objets sont tout ce qui nous reste comme trace physique. Si ces objets constituent des indices, quelle est alors la place des photographies de ces indices ? Est-ce qu'elles sont des méta-indices ? Avec l'accumulation de ces images qui deviendront des documents, j'ai commencé à monter un dossier sans y être conscient. Ces indices, éléments de preuve de son existence, ont été enregistrés de façon systématique par le capteur de ma caméra dans une action dont le propos n'était pas tout à fait clair au moment des faits, mais qui me semblait maintenant être une espèce d'investissement pour le moment présent.



Figure 3.2 Carlos Viani, (2021). *Pilules*. 2015. [Impression jet d'encre]. 11' x 16'.

3.4 L'exposition

Pour l'exposition « Archéologie domestique / Huaqueo », j'ai conçu la salle de la galerie CDEx comme un espace d'exploration et de réflexion dans lequel les visiteurs ont navigué parmi un archipel d'informations : matériel d'archive, matériel audiovisuel, documentation graphique et photographique, collection d'objets et installation sculpturale. Ces éléments étaient répartis en trois sections bien distinctes, formant des pièces -détaillées plus loin dans ce chapitre- qui fonctionnaient comme des îlots ou unités de sens au gré de l'interprétation des visiteurs. L'ensemble des travaux a été le résultat de l'interaction d'approches et procédés issus des pratiques artistiques et des démarches d'enquête dont je me suis servi de manière indifférenciée afin de mettre en lumière les faits inconnus de la vie de mon père. Les documents préparés pour l'exposition ont découlé de la collecte de données physiques prélevées sur le terrain ainsi que des entrevues que j'ai réalisées auprès de ses connaissances. Ce parcours a permis le dévoilement d'un point de vue fragmenté et nécessairement incomplet de sa vie secrète, comme celui auquel on peut avoir accès lorsqu'on regarde quelqu'un à travers un judas. Cette expérience a été une invitation au public à entrer

dans son monde, à essayer eux-mêmes de revivre mon expérience de la découverte des gens que j'ai dû rencontrer et des lieux que j'ai dû visiter pour mener cette enquête. Avec Huaqueo/Archéologie domestique, j'ai tenté une expérience où les visiteurs ont endossé tour à tour les rôles de témoin, d'enquêteur et d'archéologue, tout comme je l'ai fait avant eux. Ils ont suivi un cheminement d'indices disséminés dans le parcours en salle, retraçant le fil d'une vie.

La section centrale de l'exposition, développée dans une esthétique documentaire, était composée d'un ensemble de cinq pièces à cheval entre les notions d'archive, d'une esthétique de la disparition de mon père et d'une enquête expérimentale. Une partie de ce segment était composée de deux séries photographiques : l'une documentant le repérage que j'ai effectué dans les lieux fréquentés par mon père à Lima et à Orange County, et l'autre présentant une documentation de ses effets personnels. Les verbatims de six entrevues imprimées sur papier format A4 que j'ai effectuées avec des personnes de son entourage étaient rassemblées sur des presse-papiers, accrochés et disposés en grille sur un mur. Une table-présentoir (70.8' x 79' x 6') recevant les effets personnels de mon père, était installée au centre de la salle. Pour compléter le montage, j'ai intégré deux éléments, l'un auditif et l'autre olfactif, qui m'ont permis, d'une part, de dépasser le caractère notamment visuel de l'exposition en y introduisant des indices invisibles susceptibles d'offrir de nouvelles pistes pertinentes à la construction de la mémoire de mon père.

Ces éléments ont facilité la découverte de certaines nuances immatérielles, mais non moins importantes, propres aux habitudes de mon père, qui n'auraient pas pu être perceptibles sans la recréation d'une esthétique liée à son mode de vie. Un élément essentiel de cette installation fut l'enregistrement de sa voix racontant à sa mère des passages de sa vie en Californie, diffusé en boucle par haut-parleur. De plus, pour le vernissage et la soutenance de mon mémoire, j'ai porté un blouson *Members Only*, semblable à ceux que mon père avait l'habitude de porter. Ce vêtement, partie intégrante de l'action furtive que j'ai réalisée à l'insu des visiteurs et du jury, était imprégné d'un mélange d'odeurs de tabac (mon père était un fumeur invétéré) et de la fragrance *English Leather*. Cet assemblage d'odeurs, recréé pour l'occasion, est le seul souvenir que je conserve de mon père.

Les photographies tirées de l'archive familiale documentant les faits de vie de mon père, ainsi que les documents officiels, souvenirs et cartes d'affaires qui proviennent des archives fouillées, qui ont été scannés afin de produire le livre photo ont été accumulés verticalement dans une boîte de plexiglass posée

sur un socle disposé entre la table-présentoir et le livre. Les images imprimées n'étaient pas visibles, ni le recto des photographies de mon père ni le recto d'aucun autre document. Seulement le verso des papiers photographiques, souvenirs et notes écrites était visible par les visiteurs. Cette installation fonctionne comme un commentaire sur la matérialité de l'image imprimée et sa qualité archivistique, frustrant les attentes de ce qui est normalement espéré de ce genre de document et du même coup souligne le régime d'invisibilité dans lequel mon père s'est maintenu durant cinquante années.

Trois pièces de nature médiatique et sculpturale, travaillées dans un registre allégorique et fictif, faisant appel aux notions d'identité et d'archéologie domestique, étaient installées de chaque côté de la section centrale de la salle. Leur présence et leur contenu a servi à souligner la tension entre faits et fictions dans le récit familial, en combinant l'image fixe et l'image en mouvement. La vidéo-performance de trente minutes intitulée *Un jeu factuel* (140' x 65') a été projetée sur un mur. À côté, une accumulation de terre et de matière végétale avec des moulages de certains effets personnels de mon père ont été installés au sol, moulages cassés inclus, comme le rappel d'une fouille illégale. Ces objets ont été présentés en version originale et en copie. Les copies sont des reproductions techniques (moulages) et numériques (images photographiques). Au-dessus de cette installation, imprimées sur soie, deux photographies grand format (19,5' x 24') affichant pour l'une une plaque d'identification et pour l'autre une empreinte digitale, étaient suspendues du plafond, à hauteur des yeux.

Enfin, deux copies d'un livre photo de 160 pages, sorte de récit visuel de la vie de mon père, constitué de photographies, notes écrites, échanges de courriels, listes de tâches et de courses, documents officiels, cartes de visite, souvenirs et pièces d'identification étaient installées sur un présentoir à deux endroits de la salle pour consultation. Ces livres, seules pièces manipulables à l'exception de l'ensemble d'entretiens avec les proches de mon père, contiennent des preuves de l'existence d'un homme qui aurait sans doute voulu passer inaperçu durant la majeure partie de sa vie. Dans le corpus de travail, le livre fonctionne comme un témoin muet, une capsule temporelle en attente d'être activée. Il conserve les traces qu'il aurait peut-être faire disparaître, à son image. Ce document a rempli un double rôle. Premièrement, il a servi de complément à l'exposition plutôt que de pièce du tout. En effet il a été présenté dans deux petites aires isolées de l'espace principal de la salle, fonctionnant ainsi comme une invitation au rendez-vous avec quelqu'un qui n'appartient plus ni à notre espace ni à notre temps. Le registre narratif du livre, bien que neutre, travaillait en contrepoint avec l'intimité favorisée par la configuration spatiale de ces deux quasi-cubicules dans lesquels les exemplaires étaient exposés. Le choix des lieux s'appuyait sur la dimension

confessionnelle qu'ils suggéraient, offrant un cadre où la figure de mon père ne se révélait qu'au fil de la lecture, contrairement au reste du parcours, où son image demeurait invisible. Deuxièmement, le livre bénéficiera d'une existence prolongée, offrant une longévité que l'exposition elle-même n'a pas pu se permettre. De nouvelles éditions, avec un tirage plus important, sont envisagées en anglais, en espagnol et en français. Ainsi, une fois l'exposition terminée, le livre gagnera en autonomie et en permanence.

Dans la salle d'exposition, les visiteurs étaient invités à explorer les différentes facettes de la vie de mon père à travers une variété de médias et d'artefacts choisis pour l'occasion. Le dialogue entre ces éléments, amplifié par l'interprétation du public, visait à susciter des réflexions sur la vie, la mort, la disparition, les rapports de filiation et la mémoire familiale. Avec cette exposition, j'ai souhaité inciter les visiteurs à plonger dans l'histoire de mon père et à découvrir les complexités de sa vie méconnue, en construisant leur propre version des faits, tout en espérant que cette expérience les amène également à interroger leur propre histoire familiale et la perte de leurs proches.



Figure 3.3 Carlos Viani (2024). *Entrevues* [Six entrevues imprimées sur feuilles A4, presse-papiers]



Figure 3.4 Carlos Viani (2024). *Entrevues, Effets personnels et Archive*, [Six entrevues imprimées sur feuilles A4 et presse-papiers, objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6' et documents divers de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10 x 5']

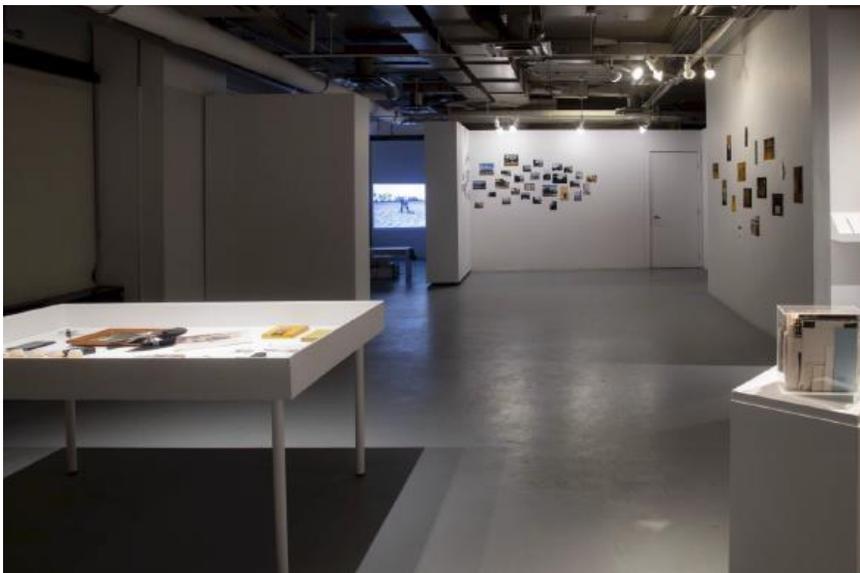


Figure 3.5 Carlos Viani (2024). *Effets personnels, Archive, Objets divers et Lieux de fréquentation* [Objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6', documents de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10' x 5', documentation photographique d'objets divers, série de 13 photographies imprimées sur papier Hahnemühle mat, dimensions variables et documentation des lieux de fréquentation, série de 45 photographies imprimées sur papier Fuji semi-mat, dimensions variables]



Figure 3.6 Carlos Viani (2024). *Effets personnels, Archive, Entrevues, Un jeu factuel, Plaque d'identification et Empreinte digitale* [Objets divers sur table de présentation de 70.8' x 79' x 6', documents divers de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10 x 5', six entrevues imprimées sur feuilles A4 et presse-papiers, projection vidéo de 33 minutes en couleur et deux numérisations imprimées sur soie Habotai, 19.5' x 24' chacune]



Figure 3.7 Carlos Viani (2024). *Next of Kin* [Livre photo, impression à couleur, autoédition de douze exemplaires, 160 pages, relieure wire-o, papier supreme silk, 6' x 8.5', index détachable]



Figure 3.8 Carlos Viani (2024). *Archive*, [Documents divers de l'archive familiale dans boîte de plexiglass de 10' x 10 x 5']



Figure 3.10 Carlos Viani (2024). *Objets divers* [Documentation photographique d'objets divers. Quatre images d'une série de 13 photographies imprimées sur papier Hahnemühle mat, dimensions variables]

CHAPITRE 4

LE LIVRE PHOTO

4.1 Petite histoire du livre photo jusqu'aux années soixante

Photobook is a particular kind of photography book, in which image prevails over text, and the joint work of a photographer, editor and graphic designer helps bring narrative. (Parr et Badger, 2004, *Blind Magazine*)

Je trouve indispensable de créer ici un espace, même s'il est sommaire, qui aura le double but de fournir un contexte nécessaire aux sections ultérieures en plus de créer un aide-mémoire centré sur les quelques exemples des travaux qui ont eu un ascendant remarquable sur les générations postérieures des photographes auteurs de livres photo. Selon David Company :

The term 'photobook' is recent. It hardly appears in writings and discussions before the twenty-first century. (...) It seems that makers and audiences of photographic books did not require the term to exist. Indeed, they might have benefitted from its absence. Perhaps photographic bookmaking was so rich and varied precisely because it was not conceptualized as a practice with a unified name. (2014, <https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>)

Plusieurs historiens du médium s'accordent sur le fait que le livre photographique a un lignage direct avec les albums de photographies de famille et les *scrapbooks* produits et collectionnés par les familles aisées de la deuxième moitié du XIX^e siècle, suggérant une origine domestique et amateur associée au souvenir. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) par Anna Atkins, apparu en fascicules, est signalé dans *The Photobook History Volume 1* (Parr et Badger, 2004) comme le premier livre photo publié. Les images étaient imprimées directement sur les pages du livre faisant partie intégrale de l'objet, quelque chose du jamais vu. Même s'il continue dans une logique d'amateur, le livre d'Atkins marque une claire scission avec l'esthétique et les intérêts de l'album de famille. Il faudrait premièrement pointer le troc du portrait comme préoccupation principale par une sensibilité de l'ordre de la typologie scientifique, et deuxièmement, d'un point de vue technique, l'esprit expérimental (car Atkins posa les algues mouillées directement sur du papier photosensible et les exposa à la lumière du soleil) à l'endroit de l'esthétique affichée dans *Photographs of British Algae*.

Antlitz der Zeit (Face of Our Time), d'August Sander, publié en 1929 réunit un vaste échantillonnage de portraits du peuple allemand, comme l'explique le journaliste James Estrin dans un article publié dans *The New York Times* : « Lorsque August Sander a conçu sa série de portraits, « Hommes du XXe siècle », son objectif était de documenter le peuple allemand d'une manière qui rejetait les divisions sociales de l'époque. À partir du milieu des années 1920 et à travers l'ascension du nazisme, il est devenu profondément conscient du fait que l'idée de cataloguer un peuple prenait parfois des significations différentes [...]. Il a documenté des personnes de toutes les classes et de tous les milieux de manière similaire, y compris ceux que les nazis ne considéraient pas comme aryens (Estrin, 2016). « Antlitz der Zeit » est vraisemblablement le cas du premier livre photo à avoir attisé l'irritation d'un état. Cette étude typologique des physionomies des allemands fut un cas précoce du genre et préfigura le travail de Bernd and Hilla Becher, Thomas Struth et Thomas Ruff. Le livre, qui constitue seulement une fraction de l'entreprise de Sander, exposa avec un zèle totalisateur la variété du peuple allemand du régime de Weimar, affichant indistinctement les portraits des campagnards et des élites, des citoyens quelconques et des dirigeants politiques, de ceux qui habitaient aux marges de la société et des officiers nazis, à un moment où le Parti national-socialiste des travailleurs allemands se trouvait en pleine ascension au pouvoir. Une telle représentation fut perçue comme dangereuse à l'idéologie nazi qui préconisait l'idée d'une race aryenne pure et supérieure. Le régime national socialiste interdit le livre et brûla les plaques photographiques en 1935.

La décennie des années cinquante a connu l'assimilation de nouvelles technologies qui ont réduit les coûts de production des impressions. Parallèlement, la pellicule photographique et les caméras de 35 mm ont fait leur apparition dans le grand marché, rendant la pratique du médium et l'impression de livres accessibles à un plus grand nombre d'amateurs et professionnels. La portabilité, la discrétion et la facilité offertes par les appareils de ce format pour réaliser les prises de vue ont permis d'accroître la popularité de la photographie instantanée, approche déjà explorée par Berenice Abbott, Walker Evans, André Kertész et Brassai lors des décennies précédentes. C'est probablement Henri Cartier-Bresson celui qui sera retenu comme l'exemple archétypal du genre, développant l'idée du « moment décisif » et publiant en 1952 l'influent *Images à la sauvette*. Ce livre aura une influence décisive parmi les générations suivantes de journalistes et photographes de rue.

Un peu plus tard, deux autres volumes séminaux ont été publiés aux États-Unis. *Life is Good and Good for You in New York* de William Klein est paru en 1956. Les pages de ce livre grand format exsudent le

dynamisme de la vie urbaine et des habitants d'une ville de New York qui commençait à bouger au nouveau rythme imprimé par la croissance de l'après-guerre. On traite ici d'un produit révolutionnaire, jusqu'ici jamais vu, un objet dont le contenu se trouve en harmonie inusitée avec le contenant, un livre édité avec un design si innovateur et une typographie si hardie qu'on les penserait les héritiers directs de l'esthétique constructiviste d'Alexandr Rodchenko et Varvara Stepanova. Un coup d'audace dans tous les sens possibles. On parle ici de photographies prises en focale 28mm à quelques pouces de distance de la figure des sujets, d'images en noir et blanc contrastées et granuleuses, agrandies dans la chambre noire puis imprimées à fond perdu, des avant-plans flous, de cadrages de travers, de flous de mouvement et de tout genre de fruits du hasard et d'accidents provoqués qui étaient allègrement inclus dans *Life is Good and Good For You in New York*. La mise en page sans page blanche entre les images ni bordure blanche autour d'elles, donc sans répit visuel, rapproche l'expérience du livre au visionnement d'un film plutôt qu'à une lecture. Cette charge en règle contre les principes qui régissaient le canon photographique de l'époque annonçait l'énergie et l'esthétique punk des *fanzines* photocopiés de la fin des années soixante-dix, avec vingt ans d'avance. *The Americans*, publié par le photographe suisse-américain Robert Frank en 1958, est un corpus de travail qui souligne les iniquités sociales et la ségrégation raciale des États-Unis lors d'un *road trip* dans lequel il traversa 48 états. Le style visuel non-conformiste et le registre décapant affichés dans les images lui valut dans un premier temps la réprobation de la critique, qui dénonça le ton anti-américain du livre et le manque de soin des photographies. « Looking back on it now, if you analyze the subject matter of *The Americans*, it in fact is subject matter that has been recorded, described with considerable depth by a good many other photographers. It was something in the very bones of the photographs themselves – something about the look of the pictures that suggested that, whereas what was being described had to be described because it was there, it didn't have to be described according to the rules and formulations that were thought of as being good photography » (Szarkowski, 1986). Encore pertinent, à en juger par les rééditions et articles récents à son sujet, ainsi que par une recrudescence des tensions raciales aux États-Unis sous la présidence de Donald Trump, *The Americans* est considéré comme une référence fondamentale pour les approches de l'esthétique documentaire adoptées par les photographes des générations postérieures.

Le début des années soixante a vu l'arrivée d'un autre exemple du livre photo à contre-courant. Cette fois-ci l'exemplaire n'est plus associé à un créateur amateur ni à un photographe en soi, mais à un artiste qui emploie parfois le médium de la photographie dans sa pratique. Plusieurs photographies affichent un

cadrage oblique et un avant plan anodin et dépourvu d'information pertinente, ce qui aurait pu se régler de façon très simple lors ou après les prises de vue, mais Ed Ruscha décida de s'en passer. Au lieu d'esthétiser, il préféra tout simplement de documenter, et de le faire à quasiment à la sauvette. Vraisemblablement, il a pris la plupart des photos à côté de sa voiture, sans même se déranger pour trouver des angles plus favorables à la composition. *26 Gasoline Stations*, produit par Ruscha et publié en 1963 confronte le lecteur à une esthétique au registre délibérément amateur et possède une facture résolument *cheap*. Maintenant classique, cette typologie de l'ordinaire, avec sa neutralité factuelle et son insouciance résolue à l'égard des attentes des qualités propres du médium, a fait de ces 26 stations de service en bordure de l'autoroute inter-état 66 quelque chose déconcertant dans son temps.

Enfin, je voudrais souligner l'importance du médium du livre photo à l'heure actuelle comme une des plateformes préférées d'engagement avec la photographie. « The current popularity of the photobook is no mere fad. It has lasted now for more than twenty years and [...] it is also of historical importance, since it embodies the new face of photophilia. I know several collectors [...] who stopped collecting vintage prints to concentrate entirely on photobooks. I can no longer count the former students or trainees who declined careers primarily as photographers, curators, or academics, instead preferring to create their own little publishing organizations. In the everyday practice of my profession, I increasingly meet photographers who are more interested in publishing a book than in making an exhibition [...] For these artists who evolve, more often than not, far from the circuit of large galleries, the book has become the thing. Careers have been launched with the publication of a book¹⁵. » (Chéroux, C., 2021)

4.2 Le cas du livre photo forensique

L'engouement relativement récent envers le livre photo de la part du public spécialisé coïncide avec un nouvel intérêt des auteur-es pour l'exploration de thématiques nécessitant des reconstructions de faits passés à l'aide de recherches minutieuses, auxquelles pourraient s'ajouter des éléments autobiographiques, comme nous le verrons dans ce chapitre. Afin d'explorer la notion du livre photo forensique¹⁶, je vais me concentrer sur deux livres photo, *Red Headed Peckerwood* du photographe États-Unien Christian Patterson et *A Study of Assassination* de l'artiste visuel anglais George Selley. Dans les

¹⁵ The New Face of Photophilia. The PhotoBook Review, Numéro 020 (2021)

¹⁶ Selon ma recherche cette désignation n'a pas encore été employée. Ne pas confondre avec « photographie judiciaire »

deux cas, les auteurs font le point sur deux faits sans rapport apparent, mais dont les circonstances insinuent au moins deux coïncidences. Les événements ont eu lieu pendant l'administration Eisenhower dans les années cinquante et sont imprégnés de violence homicide. La différence réside dans le fait que le premier fut un fait divers et une affaire publique hautement médiatisée, tandis que le second fut une affaire d'état qui demeura secrète pendant quarante ans avant son déclasséement par la CIA. Aucun des auteurs n'a des liens personnels avec les cas traités.

En janvier 1958, un couple d'adolescents tueurs en série fait dix victimes en huit jours pendant sa fuite en voiture du Wyoming au Nebraska. La violence brutale des faits, leur médiatisation élevée et la stupeur collective qu'ils provoquèrent s'infiltrèrent dans l'imaginaire collectif nord-américain. Le cas et ses protagonistes devinrent la matière première des films : *Badlands* dirigé par Terrence Malick en 1973, « *Natural Born Killers* réalisé par Oliver Stone en 1994, ainsi de la chanson *Nebraska* signée par Bruce Springsteen en 1982 et du livre photo *Red Peckerwood* publié en 2011 par le photographe Christian Patterson. Le crime était influencé par l'air du temps des années cinquante, voire par la culture américaine du « road trip » propulsée par la construction récente du réseau d'autoroutes inter-états et la contre-culture dépeinte par le portrait que James Dean fait de Jim Stark, un adolescent révolté contre l'autorité dans le film *Rebel Without a Cause*, filmé en 1955.

Patterson devint obsédé par ce cas après avoir regardé le film *Badlands*. En reprenant la même route que le couple des jeunes assassins avec un cahier de notes et sa caméra, il a entrepris une intense recherche sur ces homicides en série pour la réalisation de *Red Peckerwood*. Je reprends ici quelques passages de l'interview que Joerg Colberg a mené avec lui pour *Conscientious Extended* : « In addition to working as a photographer, I had to work as a detective. I searched for traces of the past in the present — places and things of significance to the story; evidence of these events that remained out there in the world » (Colberg, 2012). Patterson, conscient des limites d'une étude sur le terrain après cinquante ans, a dû se tourner vers l'archive, fouillant des journaux du temps où les faits avaient eu lieu et des pièces à conviction utilisées lors du procès. Il poursuit ainsi cet entretien en précisant :

Digging into the archive was like falling down a rabbit hole; it opened up all possibility, in my mind. I saw how all of these different visual materials worked together to tell a story, and how they related back to what I was doing...I've always had a certain "forensic" way of seeing. I take pleasure in looking at things in a very intense, concentrated way — a very photographic compulsion. I say all this because I think these traits helped me to establish a fairly consistent aesthetic and feel throughout the book, despite the mix of material. (Dans Colberg, 2012)

Dans son article « La plaidoirie artistique — Reconstitution judiciaire dans l'œuvre de Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood* », pour le magazine *Esse*, Vincent Lavoie retrace la frontière floue qui existe entre les notions de vraisemblance et vérité et met en évidence l'emploi d'une certaine pratique artistique qui consiste à détourner les protocoles de l'enquête :

S'il y a du vrai dans *Redheaded Peckerwood* –preuve en est cette peluche retrouvée et incorporée à la trame de l'œuvre –, il y a surtout du vraisemblable, c'est-à-dire des formes et des conventions constitutives d'une croyance dans la véracité des faits. L'œuvre de Patterson m'apparaît exemplaire de ces pratiques artistiques récentes dont le caractère opératoire repose sur l'emploi dévoyé de protocoles et de procédures associés à la criminalistique. Y sont en jeu des notions souvent répudiées par le discours critique – vérité, authenticité, jugement –, mais que les artistes revisitent à la faveur d'enquêtes menées sur des événements sources, pour lesquelles la reconstitution se présente comme mode de restitution. (Lavoie, 2013b)

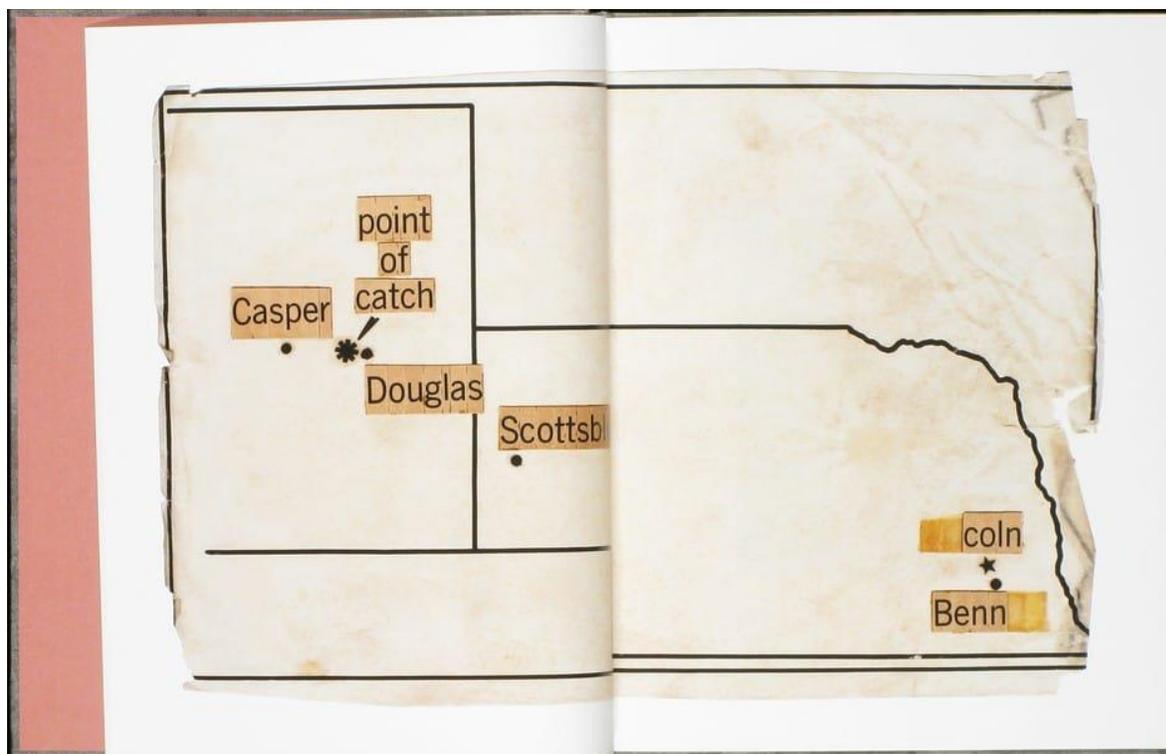


Figure 4.1 Christian Patterson. (2011). *Red Peckerwood*. [Livre photo] (intérieur), Mack Books.

En 1997, dans le cadre de la loi sur la liberté d'information, la CIA publia un document intitulé « *A Study of Assassination* », un manuel d'entraînement pour futurs assassins que l'agence avait rédigé aux alentours de 1953 décrivant diverses méthodes, outils et techniques d'assassinat, afin de mener des homicides de manière clandestine. Le manuel fut distribué dans le cadre de l'« Operation PBSUCCESS » (extra-officiellement « *Guatemalan Destabilization Programme* ») approuvé par l'administration Eisenhower afin de renverser le gouvernement du président Jacobo Arbenz qui avait annoncé de larges réformes sociales et agraires, et par la même occasion anéantir l'activité des militants socialistes et communistes dans la zone et protéger les intérêts que la United Fruit Company avait au Guatemala.

Dans son livre photo, intitulé comme le dossier de la CIA, *A Study of Assassination*, publié en 2018, George Selley assemble des documents provenant de différentes sources dans un classeur en carton qui mime l'esthétique bureaucratique des dossiers institutionnels. Les types de papier, tailles et formats de chaque pièce de documentation diffèrent largement et on est ici très loin des méthodes de reliure employées traditionnellement pour la production des livres photo, le but étant celui d'inviter le lecteur à désassembler le tout pour être dans la mesure de pouvoir permettre une lecture alternative qui diffère de la séquence linéaire, proposant d'examiner les documents soit un par un, soit tous étalés sur une surface, permettant une vue d'ensemble, recréant ainsi le rapport interactif qu'un enquêteur entretiendrait avec l'objet de son investigation. Le sens des documents est transformé par l'inclusion de deux ensembles de données. Le premier est documentaire et sert à recontextualiser le manuel à l'aide de matériel visuel imprimé dans lequel se combinent d'un côté les pages des images de presse d'archives de l'époque, des rapports de la police guatémaltèque, des campagnes publicitaires de la United Fruit Co., et de la propagande de la guerre froide. Le deuxième, est fictif et composé d'images issues du faux documentaire et de la documentation photographique de la performance d'un sujet qui « pratique » les différentes phases du manuel d'assassinat.

Les cas de *Red Peckerwood* et *A Study of Assassination* sont l'aboutissement du travail de deux artistes qui étaient obnubilés par deux événements évoqués précédemment, l'un concernant une histoire locale de faits divers dont tout le monde parlait tout le temps et l'autre avec une histoire secrète et classée qui a eu et continue à avoir des répercussions globales. Aucun des auteurs ne connaissait les personnes impliquées dans les deux cas. Ils ont en commun avec les livres qui sont cités dans la section qui s'en suit le fait d'avoir été le fruit d'intenses recherches sur un fait survenu impliquant des décès et le travail d'élucidation qui

s'en suit. Les livres photo, dont j'en discuterai plus bas, sont le fruit du deuil après le décès par mort violente des pères des auteures.



Figure 4.2 George Selley. (2018). A Study of Assassination. [Livre photo], The Eyes.

4.3 Le livre photo comme mémoire du père

Les 5 dernières années ont vu l'émergence d'un genre particulier de livre photo en Amérique Latine, une sorte de publication qui traite d'un sujet avec lequel les auteures ont une connexion personnelle. Dans leurs projets, ces dernières documentent, recréent ou fictionnalisent l'image du père disparu et interrogent avec des approches différentes les enjeux du deuil et de la mémoire familiale. Les trois auteures discutées dans cette section utilisent le livre photo en tant que plateforme pour développer des projets qui explorent la mémoire du père dans un contexte de deuil et trauma, dans lequel la fiction et les faits s'entremêlent.

Moisés Sancari s'est suicidé à Buenos Aires en 1980. Il a laissé derrière lui une épouse et des filles jumelles de 14 ans. Le livre photo *Moisés*, publié en 2015, est un objet de remémoration et en concurrence, la matérialisation d'un fantôme. Dans les mots de l'auteure et photographe argentine Mariela Sancari, fille de Moisés :

La thanatologie affirme que ne pas voir le corps des personnes décédées que nous aimons nous empêche d'accepter leur mort. Contempler le corps du défunt nous aide à surmonter l'une des étapes les plus complexes du deuil : le déni. Ma sœur jumelle et moi n'avons pas été autorisées à voir le corps de notre père décédé. Je n'ai jamais su si c'était parce qu'il s'était suicidé, à cause des croyances religieuses juives, ou les deux. (Sancari, 2024, [Ma traduction])

Ne pas avoir vu le corps leur a fait renier le fait de son suicide et l'angoisse a commencé à s'installer. Il pourrait apparaître n'importe où, en tournant un coin de rue ou assis dans un café. Ça a commencé par une annonce dans un journal à Buenos Aires dans lequel Sancari a inclus une photo de son père et a demandé à photographier des hommes ayant une apparence similaire. Elle poursuit l'explicitation de son travail : « Moisés est une typologie de portraits d'hommes dans la septantaine, l'âge que mon père aurait aujourd'hui s'il était en vie » (*Ibid.*). Des fois, elle s'inclue elle-même discrètement dans ces portraits. Dans une photographie elle apparaît en arrière-plan, derrière le sujet, dans une autre, elle se fait soigneusement brosser les cheveux par un homme âgé et frêle, détournée de la caméra : « C'était une situation très forte, intense » (Dans Seymour, 2015)¹⁷, dit-elle en parlant de photographier les hommes qu'elle imaginait être son père. « Beaucoup d'entre eux avaient du mal à reconnaître ce que nous faisons ensemble. Mon père aurait réagi ainsi, et cela m'a beaucoup mise mal à l'aise. Toute l'expérience était tellement déroutante – je n'ai pas regardé les photos pendant six mois après les avoir prises » (*Ibid.*). Mais en photographiant ces hommes, aucun d'entre eux ne connaissant ni elle ni son père, elle a redonné vie à Moisés une fois de plus.

¹⁷ Ma traduction.



Figure 4.3 Mariela Sancari. (2015). *Moisés*. [Livre photo], La Fábrica.

En 2018, le père de la photographe Gabriela N. Báez faisait partie de la vague de 279 suicides survenus dans l'île de Puerto Rico à la suite de l'ouragan María. Elle explique « Plus tard cette année-là, après avoir reçu les objets qu'il avait laissés, je les ai photographiés un par un et ai commencé à chercher des traces de lui autour de l'île, espérant trouver des indices sur la manière de faire face au deuil au milieu du désastre » (Sanchis Bencomo, V., site web du PH Museum, 2020). Le livre accordéon *Ojalá nos encontremos en el mar* (J'espère que nous nous rencontrons dans la mer¹⁸), apparu en 2018, est le résultat d'un travail d'assemblage diariste de photographies d'archive intervenues avec des applications de coutures en fil rouge, de la documentation photographique d'objets et documents ayant appartenu à son père, d'autoportraits, de dessins et de textes écrit à la main.

¹⁸ Ma traduction.

Suite aux funérailles de son père, Báez a reçu une boîte contenant ses effets personnels. En examinant chaque objet, elle a sélectionné ceux qui évoquaient un souvenir partagé eux. Son père n'avait pas un grand penchant pour la consommation et il ne conservait que les objets qui avaient une valeur sentimentale pour lui. Báez explique dans le cadre d'un entretien accordé au PH Museum :

J'ai commencé par photographier les objets que mon père avait laissés derrière lui et à travailler avec cette archive d'objets'. Cela m'a aidé à constituer lentement une banque de mémoire photographique de la vie que nous avons pu partager. Ensuite, j'ai interagi avec cette archive comme un moyen de ramener ces images au présent, en les marquant d'une nouvelle période, dans le maintenant. J'ai exploré et revisité cette étape pendant longtemps avant de plonger plus profondément dans le projet¹⁹. (Sanchis Bencomo, 2020)



Figure 4.4 Gabriela N. Báez. (2018). *Ojalá nos encontremos en el mar*. [Livre photo].

¹⁹ Ma traduction d'un fragment de l'entretien mené par Veronica Sanchis Bencomo avec Gabriela N. Báez pour le magazine du PH Museum.

Concernant l'artiste péruvienne Paola Jiménez Quispe, cette dernière entama une recherche sur Google avec le nom de son père, où elle finit par tomber sur un article qui était accompagné d'une photo, celle de son père couvert de sang sur le siège passager de sa voiture. Elle explique le début de sa propre enquête :

Motivée par le désir de construire une relation avec lui, j'ai commencé à enquêter sur son meurtre. J'ai trouvé des objets qu'il avait sur lui le moment où il a été tué ; j'ai développé des pellicules qu'il n'avait pas partagées, et j'ai passé en revue des vidéocassettes, des documents de police et un carnet. J'ai combiné sa photographie, son écriture et ses objets avec des photographies que j'ai prises lors de mes recherches sur son meurtre, et j'ai inclus des parties des documents du procès qui révélaient d'autres détails de l'affaire²⁰. (British Journal of Photography)

Une des sections du carnet, écrit avant de se marier avec la mère de Quispe, intitulée « Reglas de peleas » (« Règles de combat »), consistait en une liste de règles de vie, et de réflexions sur le mariage, les relations et l'amour. Son projet ne se limite pas à reprendre ou résumer le dossier de meurtre de son père, mais il était nécessaire pour elle d'explorer qui était son père pour sa famille, de savoir quel genre de partenaire il était pour sa mère. Dans le processus elle renouait des discussions avec eux, et enfin, cernait ce que sa perte signifiait et le traumatisme qui est resté avec eux pendant longtemps. En faisant cela, elle a enfin pu ressentir le chagrin dont elle n'avait pas eu le droit lors de son enfance, la douleur et la frustration que toute personne ayant perdu quelqu'un de manière inattendue peut comprendre. La dernière chose qu'elle a faite a été de rechercher les documents judiciaires concernant son procès pour meurtre, où elle a trouvé des témoignages de ce jour-là, l'identité de son meurtrier, des photographies de la police, des analyses balistiques, etc. La recherche comportait environ 2000 pages. Son livre, *Rules for Fighting* fut publié en 2019 par Witty Books.

²⁰ Ma traduction.



Figure 4.5 Paola Jiménez Quispe. (2019). *Rules for Fighting*. [Livre photo], Witty Books.

Le roman *Missing*²¹, que j'ai lu deux ans avant d'avoir reçu la nouvelle du décès de mon père, fut pour moi une révélation. L'histoire, la quête obsessionnelle d'un oncle disparu menée par son neveu, m'a fait réfléchir à ma propre obsession et aux démarches que j'ai entreprises dans la quête de mon père. Cet ensemble inusité de récit, poésie, faits, fiction, interviews, annotations et correspondances m'a inspiré à écrire mon propre texte de microfiction, *Next of Kin*²² mentionné à la fin du chapitre 2. *Missing* m'a non seulement appris un nouveau genre d'écriture (fragmentaire, sans ornements, colloquial et essentiellement bâlard) mais m'a aussi montré les possibilités offertes par l'adoption d'un registre confessionnel et sans compromis. Cette lecture m'a fait entendre pour la première fois un genre de voix dont le témoignage ne permet pas les demi-mesures.

²¹ Le récit, dans lequel se croisent faits et fictions de famille, traite de la disparition et recherche de son oncle Carlos Fuguet García, disparu aux États-Unis (Fuguet, 2009).

²² Le texte était intitulé « The Call » au moment de sa rédaction.

Quelques années plus tard, après avoir suivi une présentation de mon projet, une collègue m'a mis sur la piste du livre photo *Moisés* de Mariela Sancari. À ce stade, le livre, et plus précisément le livre photo s'est révélé la plateforme idéale pour recréer le parcours hasardeux de mon père et sa vie inconnue. Les points de jonction qui traversent *Moisés*, *Ojalá nos encontremos en el mar*, « *Rules for Fighting* » et *Next of Kin* pourraient être traduits aisément par les mots-clés « père », « disparition », « mémoire », « famille », « intime », et enfin, « trauma ». D'autres mots-clés qui expriment le noyau de ces démarches seraient « archive », « recherche » et « enquête », sauf pour le cas de « Moisés », qui est tout à fait fictif. J'ai consulté tous les travaux référencés ici avant et pendant la préparation de la maquette de *Next of Kin*, laquelle a été informée par différents arcs narratifs faisant référence à l'enquête forensique, à la quête du père ou au deuil de la perte du père, et, à un niveau plus formel, à la présentation du livre en général.

J'ai préparé le montage de la première maquette de *Next of Kin* en numérisant et imprimant tous les documents relatifs à mon père -cartes de visite, diagrammes, menus, notes préparatoires, chèques de banque, pièces d'identité, informations prélevées de ses cahiers de notes, lettres et courriels échangés avec des institutions, photographies en couleur et noir et blanc récupérés des albums photo de famille de ma mère et enfin, un sac hermétique rempli de photos que mon père avait donné à un ami avec des instructions de les détruire- qui m'a permis de créer un objet qui contient et met en rapport pour la première fois un ensemble disparate de documents traversant une chronologie qui s'étend sur une longueur d'au moins soixante ans. Cette maquette fut élaborée à main, portant une couverture de lin dans un style artisanal. Concernant la microédition, j'envisage une finition industrielle avec reliure à spirale en métal et couverture en carton, adoptant une esthétique de bureau propre aux dossiers, cartables et porte-dossiers.

Une autoédition d'une douzaine d'unités de *Next of Kin* sera produite et deux exemplaires du livre seront mis en espace dans l'exposition pour consultation. La matérialité offerte par le livre photo et son mode de lecture, linéaire et chronologique dans le cas du mien, s'adaptent à la séquence d'images d'archive représentant les événements produits à plusieurs moments de l'existence de mon père (photographies de son épouse, fils, amis, copine, voyages, souvenirs de soirées et places visitées, etc.), à la reconstruction partielle de sa mémoire et à la mise en récit de ce que j'ai pu connaître de son existence grâce au travail d'enquête.

La présence de texte dans le livre sera minimale, se limitant à une introduction de deux pages. L'idée est de raconter la vie de mon père en utilisant exclusivement du matériel visuel, en évitant mon interprétation personnelle ou en la réduisant au minimum. C'est à travers la lecture des archives, des documents, et des images témoignant de son existence, de son entourage, de ses actions, de ses goûts, de ses déplacements, de son vieillissement, et enfin de sa mort, et non par le récit textuel, qu'une interprétation pourra émerger chez chaque lecteur. Étant donné que le livre est dépourvu de numérotation, les légendes et les onglets des images seront imprimés sur un index détachable, correspondant page par page au contenu du livre, afin de favoriser une lecture fluide tout en préservant l'aspect épuré des pages. Son format convivial (6" x 8,5"), plus petit que celui des livres photo standards, permettra une connexion plus intime entre le lecteur, l'objet et le sujet. Quelques insertions seront ajoutées dans la réédition pour mettre en valeur certains documents importants, offrant ainsi la possibilité de les manipuler comme des pièces d'archive.

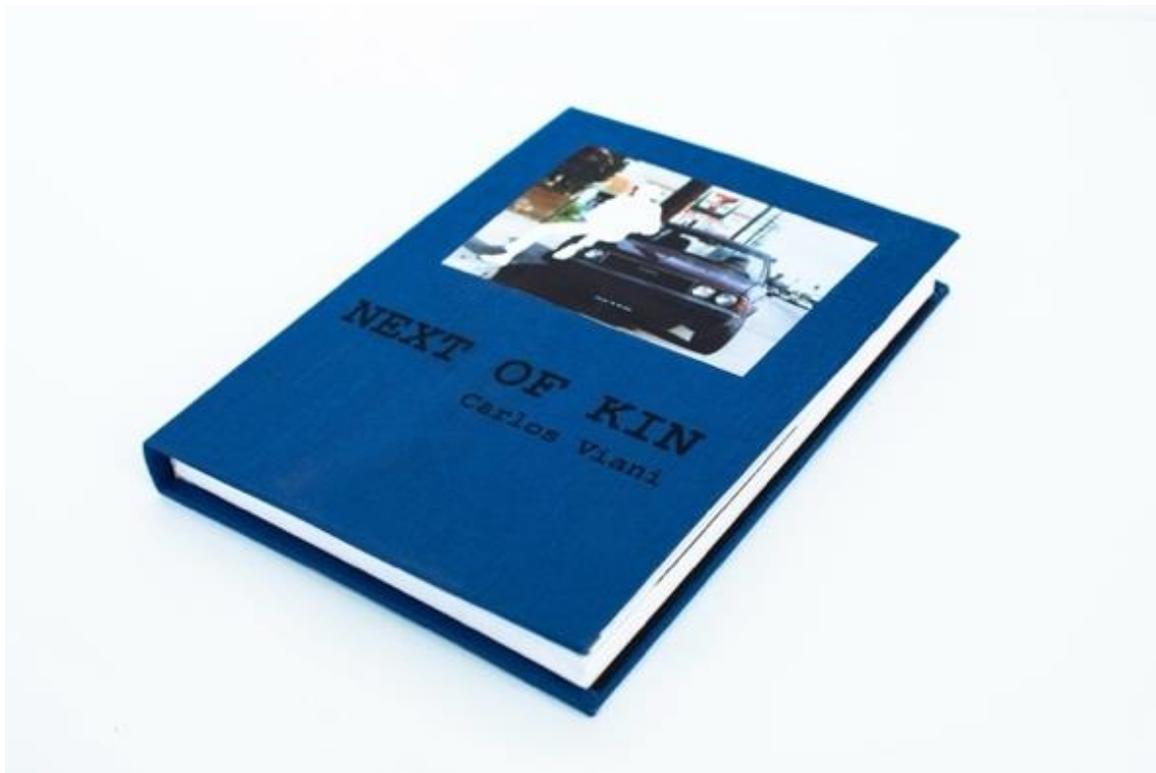


Figure 4.6 Carlos Viani. (2023). *Next of Kin*. [Maquette], 60 pp, 9' x 6.5'.



Figure 4.7 Carlos Viani. (2023). Next of Kin. [Maquette] (intérieur), 60 pp, 9' x 6.5'.



Figure 4.8 Carlos Viani. (2023). *Next of Kin*. [Maquette](intérieur), 60 pp, 9' x 6.5'

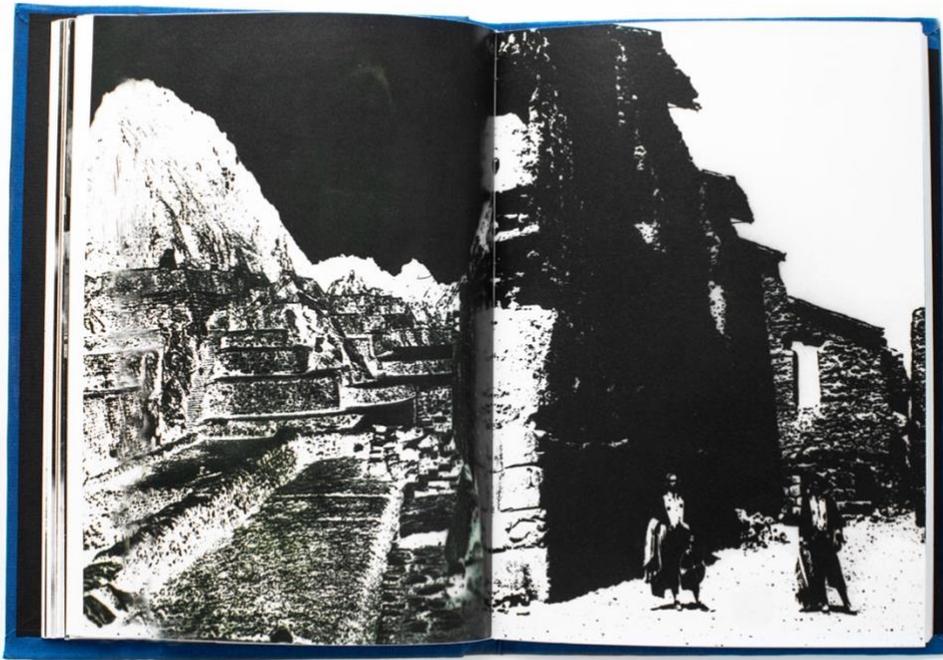


Figure 4.9 Carlos Viani. (2023). Next of Kin. [Maquette], 60 pp, 9' x 6.5'

CONCLUSION

Dans le premier chapitre, j'ai traité de la disparition et de l'enquête, deux actions consécutives, l'une résultant de l'autre. L'appropriation des codes documentaires et d'enquête, en dialogue avec des médias propres aux pratiques artistiques, a créé un incubateur idéal pour forger une esthétique de la disparition de mon père. *Archéologie / Huaqueo* est le résultat de l'expérimentation avec plusieurs médias, tels que la microfiction, la vidéoperformance, la photographie, l'objet, le moulage et le livre d'artiste. C'est dans cette intersection de savoirs qu'est née l'idée d'une archéologie domestique, concept que j'utilise pour tenter de récupérer la mémoire de quelque chose d'insubstantiel en raison de la quantité minimale de traces physiques restantes.

Dans le deuxième chapitre, j'ai cartographié les liens existants entre l'archive, l'archéologie et la mémoire, et le rôle qu'ils jouent dans la construction de l'identité et dans la compréhension non seulement du passé mais aussi du présent. J'ai exploré la signification du mot *huaqueo*, fouille illégale sans méthode scientifique, une pratique à laquelle mon père s'est adonné dans sa vie passée au Pérou et avec laquelle j'ai dû m'engager pour la réalisation de ce projet. En étudiant *House*, le moulage monumental de Rachel Whiteread, j'ai tracé une analogie entre le moulage et la photographie, et les qualités indexicales des deux procédés.

Dans le troisième chapitre, j'ai abordé le statut du document photographique et sa relation complexe avec ce que l'on connaît comme la vérité. J'ai analysé à quel point la relation indexicale entre l'image photographique et son référent — celle qui a son origine dans la trace physique que la lumière laisse sur un négatif — a perdu son sens original à l'ère des technologies numériques et de l'intelligence artificielle. J'ai également examiné le rapport entre l'archive et le pouvoir en soulignant l'absence de neutralité de l'une et de l'autre, analogue à celle de la caméra et de la pratique photographique. Au tournant du XXI^e siècle, les téléséries forensiques ont commencé à se populariser. Parallèlement, une tendance est apparue chez certains artistes à s'approprier les méthodes de travail des spécialistes médico-légaux. Dans le cadre de ce projet, j'ai lancé, avec ces mêmes principes, ma propre enquête expérimentale.

Dans le dernier chapitre, je me suis enfin penché sur le livre photo, en commençant par une brève histoire du médium jusqu'aux années soixante, afin de fournir un contexte aux pratiques contemporaines du livre photo forensique et du livre photo dans lequel la mémoire du père est explorée sous la forme d'un récit photographique factuel ou fictionnel.

Arrivés à un certain âge, nous avons tous et toutes dû faire face à la perte d'un de nos proches et, quand ce moment arrive, on doit faire le bilan, le tri des effets personnels et le deuil. Il s'agit du projet le plus personnel que j'aie réalisé jusqu'à présent, et avec lui, j'ai eu la chance unique d'opérer dans une zone de libre-échange entre l'art et la vie, ou plutôt là où les deux demeurent indifférenciés. Avoir pu saisir cette opportunité pour créer un projet si intime, à partir d'un événement de ma vie profondément marquant, a donné à l'expérience un caractère cathartique, me permettant de faire la paix avec mon père et avec moi-même. Le fait d'avoir partagé cette histoire de famille, et d'avoir entendu d'autres récits intimes similaires lors des moments d'échange qui ont émergé au fil de ma démarche, a permis à ce travail d'agir comme un pont entre l'histoire de ma famille et celle d'autres familles. J'espère que les réflexions et les recherches auxquelles je me suis consacré pour ce projet résonneront chez les visiteurs de l'exposition et les lecteurs du livre, car je suis convaincu qu'un fil rouge — dans ce cas-ci, la perte, le deuil et la quête de réponses — constitue la matière subtile qui relie toutes nos histoires.

Cette archéologie domestique a été un processus révélateur qui ouvrira, certes, de nouvelles avenues dans mon processus créatif, notamment en ce qui concerne l'emploi de l'archive, l'adoption d'une démarche d'enquête et l'intégration de l'approche documentaire à ma pratique. La réflexion sur les notions d'indice, de vérité et de véracité dans lesquelles j'ai dû m'engager pour ce travail a agi sur moi comme une sorte de campagne d'auto-sensibilisation, me rendant encore plus conscient des apparences et des connotations historiques et politiques qui ont gouverné et continuent de régir les champs de la documentation et de l'archive.

L'expérience bouleversante d'apprendre que mon père avait vécu jusqu'à très récemment m'a frappé avec la même puissance que celle de découvrir sa disparition. Apprendre son existence et son décès après quarante ans sans rien savoir de lui m'a donné l'impression d'être emporté par un fleuve qui changeait brusquement de cours. Mon projet de recherche a été marqué par un mouvement en deux directions : explorer la vie de mon père m'a permis de fouiller dans ma propre existence. Chaque fois que j'explorais la vie de mon père, je plongeais aussi dans ma propre vie. En m'engageant dans le processus créatif, j'ai pu réaliser au moins deux choses. D'abord, que je pouvais utiliser les faits de ma vie en tant que matière première, et ensuite, qu'il me fallait respecter leur nature brute en tant que possibles, sans céder à la tentation de l'esthétisation.

Avoir pu transformer cet événement si marquant en un projet aussi intime a donné à l'expérience un caractère cathartique, me permettant de faire la paix avec mon père et avec moi-même. Le fait d'avoir partagé cette histoire de famille, et d'avoir entendu d'autres récits intimes lors des moments d'échange qui ont émergé au fil de ma démarche, a permis à ce travail d'agir comme un pont entre l'histoire de ma famille et celle d'autres familles. J'espère que les réflexions et les recherches auxquelles je me suis consacré pour ce projet résonneront chez les visiteurs de l'exposition et les lecteurs du livre, car je suis convaincu qu'un fil rouge — dans ce cas-ci, la perte, le deuil et la quête de réponses — constitue la matière subtile qui relie toutes nos histoires.

BIBLIOGRAPHIE

- Auster, P. (1993). *Léviathan*. Actes Sud.
- Auster, P. (1998). *L'invention de la solitude*. Actes sud.
- Alleyn, J. (réalis.). (2008). *L'atelier de mon père* [Film]. F3M.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Gallimard.
- Berger, J. (2020). *Voir le voir*. Musumeci.
- Bergo, B. (2014). Mal d'archive: Derrida, Freud, and the Beginnings of the Logic of Trace in 1888. *Derrida Today*, 7(2), 137-154. <https://www.jstor.org/stable/48616429>
- Berrebi, S. (2007). Documentary and the Dialectical Document in Contemporary Art. Dans Margriet Schavemakers et Mischa Rakier (dir.). *Right About Now. Art & Theory Since the 1990's* (p. 109-115). Valiz Publishers.
- Winston, H. (2021) *Female in Focus. Winning Bodies of Work*
<https://www.1854.photography/awards/female-in-focus/winners-2021/paola-jimenez-quispe/>
- Brunet, F. (2013). « Un meilleur exemple est une photographie » (CP 2.320). De la valeur de la photographie comme exemple dans les écrits de C. S. Peirce sur le signe. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 33(1-2-3), 221–240.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1035293ar>
- Callahan, S. (2022). *Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*. Manchester University Press.
- Calle, S. (2019). *L'Hôtel*. Actes Sud.
- Caillet, A. et Pouillaude, F. (2017). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Presses universitaires de Rennes.
- Calvo, C. (1981). Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía. Peisa
- Company, D. (2024, 22 avril) *The 'Photobook': What's in a name?* David Company.
<https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>
- Charbonnier, G. (anim.), Foucault, M. (invité) et Pecker, J. C. (invité) (1969, 2 mai). Matinées de France Culture [Radio]. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/michel-foucault-l-archiver-cette-masse-complexe-de-choses-qui-ont-ete-dites-dans-une-culture-2413695>
- Chéroux, C. (2021). The New Face of Photophilia. *The PhotoBook Review*, (020).
<https://aperture.org/editorial/has-the-photobook-become-more-interesting-than-photographs-themselves/>

- Colberg, J. (2012, 09 avril). *A Conversation with Christian Patterson*. Conscientious Extended. <http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a-conversation-with-christian-patterson/>
- Darbellay, F. (2011). Vers une théorie de l'interdisciplinarité ? Entre unité et diversité. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 7(1), 65–87. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1007082ar>
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive : une impression freudienne*. Éditions Galilée.
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever: uses of the document in contemporary art* (1^{ère} éd.). International Center of Photography & Steidl Publishers.
- Estrin, J. (2016, 15 novembre). *A New Look at August Sander's People of the Twentieth Century*. The NYT Lens Magazine. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/11/15/a-new-look-at-august-sanders-people-of-the-twentieth-century/>
- Farr, I. (2012). *Memory, in Documents of Contemporary Art*. The MIT Press.
- Ferreira Zacarias, G. (2017). Introduction : quel concept pour l'art des archives? *Marges*, (25), 10-17. <http://journals.openedition.org/marges/1308>
- Forensic Architecture. (s.d.). *About Agency*. Forensic Architecture. <https://www.ica.art/forensic-aesthetics>
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>
- Foucault, M. (2008) [1969]. *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Freud, L. (2013) [1895]. *Studies on Hysteria*. Read Books.
- Fuguet, A. (2009). *Missing*. Editorial Alfaguara.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Rememberance*. I. B Tauris.
- Glicenstein, J. (2017). « Éditorial ». *Marges*, (25), 5-7. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/marges.1306>
- Huyghebaert, C. (2017). *Le drap blanc*. Publication indépendante.
- Huyghebaert, C. (2019). *Le drap blanc*. Le Quartanier
- Klein, W. (1995). *Life is Good & Good for You in New York*. Marval.
- Krauss, R. (1977). *Notes sur l'index*. The MIT Press.
- Krauss R., (1993). *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*. Éditions Macula.

- Lavoie, V. (2013a). Forensique : représentations et régimes de vérité / Forensics: Representations and regimes of truth. *Ciel variable*, (93), 8-20.
- Lavoie, V. (2013b). La plaidoirie artistique — Reconstitution judiciaire dans l'œuvre de Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*. *Esse*, (79). <https://esse.ca/la-plaidoirie-artistique-reconstitution-judiciaire-dans-loeuvre-de-christian-patterson-redheaded-peckerwood/>
- Newman, M. (2008). Analogue, Chance and Memory. Dans Ian Farr. (dir.), *Memory. Documents of Contemporary Art* (p. 109-111). Whitechapel.
- Nouraud, P-B. (2017). L'image archivée. Sur quelques-unes des formes de l'art contemporain. *Marges*, (25), 35-46. <https://journals.openedition.org/marges/1314>
- Parr, M. et Badger, J. (2024, 22 avril). *The Photobook*: <https://www.blind-magazine.com/stories/the-photobook-an-independent-art/>
- Peirce, C. S. (1901). *Dictionary of Philosophy and Psychology*. Macmillan & Co.
- Rasmussen, S. (2020, 31 juillet). *Anarchival Scripts*. Capacious. <https://capaciousjournal.com/article/anarchival-scripts/>
- Sancari, M. (2024, 22 avril). *Moises*. Mariela Sancari. <https://www.marielasancari.com/6854937-moises#0>
- Sanchis Bencomo, V. (2020). *The Deep Psychological Undercurrents of Trauma*. PH Museum. <https://phmuseum.com/news/the-deep-psychological-undercurrents-of-trauma>
- Selley, G. (2018). *A Study of Assassination*. PH Museum. <https://phmuseum.com/projects/a-study-of-assassination>
- Selley, G. (2019). *A Study of Assassination*. The Eyes Publishing.
- Seymour, T. (2015, 07 juillet). *Mariela Sancari : why I tracked down and photographed my dead dad's lookalikes*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/07/mariela-sancari-why-i-photographed-my-dead-dad-lookalikes>
- Sontag, S. (1993). *Sur la photographie*. Christian Bourgeois éditeur.
- Stankieveh, C. (2014). Exhibit A: Notes on a Forensic Turn in Contemporary Art. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 47, 42-55.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Journal e-flux & Sternberg Press.
- Szarkovski, J. (2024, 07 novembre). *John Szarkovski on the book The Americans (1986)*. <https://americansuburbx.com/2013/05/john-szarkovski-on-robert-franks-book-the-americans-1986.html>
- Tagg, J. (2012). The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet. *Grey Room*, 47, 24–37. https://doi.org/10.1162/GREY_a_00068

Yates, D. (2012, 17 août). *Huaquero*. Trafficking Culture.
<https://traffickingculture.org/encyclopedia/terminology/huaquero-2/>