UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉTRO, FAUX-VINTAGE ET TECHNOSTALGIE : UNE ÉTUDE DE LA PHOTOGRAPHIE MOBILE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
JASMIN CORMIER-LABRECQUE

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Vincent Lavoie, pour son support, sa patience ainsi que ses suggestions.

J'aimerais également remercier ma mère, Joanne Cormier, pour avoir éveillé chez moi un intérêt pour le médium photographique dès mon plus jeune âge.

Pour leur soutien affectif et pour leur présence, je souhaite remercier mon ami Pascal Robitaille ainsi que Maryse Forget.

Pour leur soutien académique, leurs corrections et leurs suggestions, je remercie Christine Chevalier-Caron, Daniel Crespo, Marc-Olivier Gingras, Sarah Grenier, Nicolas Migneault, Camille Robert et Marie-Éve Tremblay.

Je souhaiterais également remercier mon camarade Richard Antonio Franke pour son assistance et ses services de traduction.

Je ne saurais oublier l'apport du Centre de recherche Figura, du Mouvement Art Mobile ainsi que du bulletin d'actualités de l'UQAM. Ces trois organisations ont permis à ma recherche d'avoir une portée qui aurait autrement été inatteignable.

Finalement, j'aimerais remercier toutes les personnes ayant contribué à l'élaboration du corpus d'images analysé dans le cadre de cette étude. Ce mémoire n'aurait papossible sans leur apport.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS II
TABLE DES MATIÈRES III
LISTE DES FIGURES
LISTE DES TABLEAUX
RÉSUMÉ XIII
INTRODUCTION
CHAPITRE I
HISTORIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE MOBILE
1.1. Les premiers cameraphones : le « moment Nokia » 9
1.2. Les smartphones du « moment iPhone » : un nouveau paradigme
photographique
1.3. Les applications de traitement des images
1.4. L'état de la photographie mobile
CHAPITRE II
ÉTUDE DE LA PHOTOGRAPHIE MOBILE ET DES IMAGES
IPHONEOGRAPHIQUES
2.1. Constitution du corpus d'étude et méthodologie de collecte de
données

2.2. Résultats de recherche : les images iPhoneographiques et la photographie
vintage
2.2.1. Analyse formelle des images recueillies
2.2.2. Analyse du contenu des images
2.2.3. Analyse textuelle des images
2.3. Autres tendances photographiques mobiles : deux contre-exemples au modèle
iPhoneographique
2.3.1. Les images de type « photographique »
2.3.2. La mouvance #NOFILTER
2.4. Conclusion : un portrait de la photographie mobile
CHAPITRE III
LA PHOTOGRAPHIE MOBILE : ENTRE LE RÉTRO ET LA
TECHNOSTALGIE
3.1. iPhoneographie: une mise en scène rétro et faux-vintage
d'actualité
3.2. La photographie mobile, une forme de nostalgie
postmoderne
3.3. Pourquoi l'iPhoneographie?
3.3.1. La photographie mobile comme recherche d'authenticité
3.3.2. Contexte culturel : la photographie mobile comme symptôme de la
« crise du temps »
3.3.3. L'iPhoneographie, une forme de résistance
CONCLUSION 83

ANNEXE A	V
FIGURES	92
ANNEXE B	
FORMULAIRES DE RECRUTEMENT	160
BIBLIOGRAPHIE	166

LISTE DES FIGURES

Figures Numéro de page
Figure 1.1: Philippe Kahn, 11 juin 1997, Sans Titre, Image numérique captée à l'aide d'un téléphone portable, domaine public
Figure 1.2 : Couverture de l'édition du 3 octobre 2005 du New Yorker 11
Figure 1.3: Eliot Ward, Sans titre, 2005, Image photographique mobile, licence Creative Commons (CC BY 2.5)
Figure 1.4 : Thérèse Cherton, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 1.5 : Petra Collins, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile
Figure 1.6 : Richard Prince, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, tirée de la page Instagram de Richard Prince 17
Figure 1.7: Damien Winter, Sans titre, 2011, Image photographique avec modifications d'application mobile, New York Times
Figure 1.8 : David Guttenfelder, Sans titre, 2010, Image photographique avec modifications d'application mobile, <i>Le Monde</i>
Figure 1.9: Ben Lowy, Hurricane Sandy, 2012, Image photographique avec modifications d'application mobile, <i>Time</i>
Figure 1.10 : @anna_yurtaev, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, Daily Mail
Figure 1.11: Couverture de l'édition du 28 janvier 2015 du New York Times 19
Figure 1.12 : TATE, Sans titre, Année inconnue, Capture d'écran d'application mobile Tate Modern
Figure 2.1: Thérèse Cherton, Sans titre, 2014, Image numérique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.16: Jake7uk, Sans titre, 2015, Image numérique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.17: Jake7uk, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.18: Anonyme, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 42
Figure 2.19: Rupert Ganzer (loop_oh), <i>Monument Valley Way</i> , Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.20: Thomas M. Easterly, Sans titre, Date inconnue, Daguerréotype, Creative Commons (CC0 1.0)
Figure 2.21: Andrew Fisher, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 42
Figure 2.22: Seth Anderson, <i>The Sound Was Sweet and Clear</i> , 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 42
Figure 2.23: Joshua Harding, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 42
Figure 2.24: Marloes Lammers, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43
Figure 2.25: Ingrid May, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.26: Alejandro Cendan Rodríguez, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43
Figure 2.27: Trish Korous, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43
Figure 2.28: Trish Korous, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43

Figure 2.29 : Laurence Gauvreau, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43
Figure 2.30: Trish Korous, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.31: Seth Anderson, <i>Don't Forget to Dance</i> , 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43
Figure 2.32: Joshua Harding, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 43
Figures 2.33 : Laurence Gauvreau, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 44
Figures 2.34: Ruthie Schneider, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 44
Figures 2.35 : Elif Zaim, <i>The Airplane Returns</i> , Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figures 2.36: @ludoalex, Arbol, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.37 : Souad Mani, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 44
Figure 2.38: Joshua Harding, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 45
Figure 2.39: Michael J. Oakes, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 45
Figure 2.40: @ludoalex, A Stack of Memories, 2011, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 45
Figure 2.41 : @treeh00d, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 45
Figure 2.42: @treeh00d, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 45

Figure 2.43: Trish Korous, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 45
Figure 2.44: Ingrid May, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.45: Trish Korous, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 46
Figure 2.46: Ingrid May, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.47: Trish Korous, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 46
Figure 2.48 : Alejandro Cendan Rodríguez, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 46
Figure 2.49: @ludoalex, <i>Vandalism on Monolith</i> , 2011, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.50: Joshua Harding, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.51: Jake7uk, Get off!, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.52 : Barbara L.B. Storey, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe 46
Figure 2.53: Ingrid May, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.54: Rod, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.55 : Elif Zaim, <i>Green Grocer</i> , Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe
Figure 2.56 : C. Lefebvre, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure	2.57:	Hipst	amatic	LLC.,	Interf	ace de	l'application
Hipstama	tic					• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •	52
Figure 2.	58 : Pola	aroid, Inte	rface de l	'application	on Polar	oid	52
Figure 3.	1 : And	lrew Buja	lski, Capt	ure d'écra	an du fi	lm Compute	r Chess, 2013,
Distribué	par K	Cino Lor	ber				73

LISTE DES TABLEAUX

Tableaux	Numéro de page
Tableau 1.1: LIGNE DU TEMPS DE L'ÉVOLUTION DE LA	PHOTOGRAPHIE
MOBILE	7

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la photographie mobile, aussi parfois appelée iPhoneographie. Apparue au 21^e siècle précoce, cette pratique photographique est généralement définie par une utilisation conjointe de téléphones intelligents (aussi appelés *smartphones*) et d'applications mobiles de traitement des images. Cette étude porte toutefois sur un trait particulier de la photographie mobile, à savoir l'intérêt nostalgique pour le passé qui caractérise cette mouvance photographique.

Afin de traiter de cette problématique, ce mémoire est scindé en deux parties.

Dans un premier temps, cette étude vise à situer et circonscrire le phénomène de la photographie mobile. Pour ce faire, un historique du médium photographique mobile est tout d'abord élaboré. Celui-ci vise à exposer les développements techniques marquant cette pratique ainsi que les usages qu'engendrent ceux-ci.

Par le biais de l'analyse d'un corpus constitué dans le cadre de cette étude, une typologie de la photographie mobile est ensuite construite, dans le but de définir cette dernière et répondre à l'interrogation qu'est-ce que la photographie mobile?

Dans un second temps, un regard plus analytique et critique est posé sur le sujet d'étude. L'esthétique à la fois rétro et *faux-vintage* caractérisant ces images est alors le sujet d'une analyse plus approfondie. Cette analyse est close par l'élaboration de trois théories visant à expliquer à la fois l'émergence de la photographie mobile ainsi que sa popularité généralisée. Il s'agit alors de tenter d'élucider le questionnement *pourquoi la photographie mobile*?

Mots clés: Faux-vintage, iPhone, iPhoneographie, Photographie mobile, Rétro, Nostalgie, Technostalgie

INTRODUCTION

« Camera phones represent something new in the history of photography [...] ».
- Daniel Palmer (2014, p. 245)

La mise en marché, à l'aube du 21^e siècle, d'appareils téléphoniques dotés d'optiques photographiques (communément appelés *cameraphones*) marque, comme le remarque avec justesse Daniel Palmer, un développement majeur au sein de l'histoire de la photographie. Cette transformation est d'ailleurs double : l'arrivée de ces appareils transforme à la fois les pratiques photographiques en place en plus d'annoncer un renversement d'ordre technique (Larsen et Sandbye, 2014). En effet, pour la première fois dans l'histoire du médium photographique, les appareils photographiques traditionnels, qu'ils soient numériques ou argentiques, sont relégués à l'arrière-plan. Les téléphones portables, désormais devenus capables de captures photographiques, occupent alors une position de plus en plus importante au sein de la photographie.

Outre ce changement d'ordre matériel, on note plus particulièrement l'apparition d'une approche photographique nouvelle suivant la mise en marché de ces appareils. On qualifie généralement celle-ci de *photographie mobile* ou encore d'iPhoneographie¹ en référence aux appareils sur lesquels repose cette dernière. Il s'agit, dans son expression la plus simple, d'une pratique photographique définie par l'utilisation conjointe de *smartphones* pour la capture d'images ainsi que d'applications mobiles servant à traiter ces images (Larsen, 2014). Cette nouvelle pratique se distingue de la photographie traditionnelle de plusieurs façons. Elle marque, selon Chris Chesher (2012), une rupture radicale avec la photographie traditionnelle et même la photographie numérique pré-cameraphones. Le principal

¹ Terme emprunté à Bartholyens (2012), Chopra-Gant (2016) et Gomez Cruz et Meyers (2012).

point de rupture distinguant la photographie en tant que pratique distincte serait cependant l'intérêt nostalgique qu'elle manifeste pour le passé. J'offrirai, au fil des prochaines pages, une étude approfondie de ce phénomène pour tenter de le cerner puis de l'expliquer.

Présentation du sujet

L'apparition des *cameraphones* au tout début des années 2000 a marqué le début d'une véritable révolution photographique. Débutant avec l'arrivée de téléphones portables, souvent de marque Nokia et dotés d'optiques de faible qualité, cette révolution photographique culmine avec la mise en marché en 2007 du iPhone d'Apple. Doté d'optiques de meilleure qualité et pouvant être pourvu d'applications de traitement des images, ce premier *smartphone* rend possible l'apparition de la photographie mobile telle qu'on la connait présentement. Pour cette raison, l'iPhone, à lui seul, annonce selon Jean Burgess (2012) le début d'un nouveau « moment » dans l'histoire de la photographie. Il avance, dans un chapitre dédié à la révolution amorcée par l'iPhone Apple en 2007, que la mise en marché de cet appareil annonce à elle seule une « reconfiguration » (*Ibid.*, p. 38) des appareils mobiles ainsi que de leurs usages.

Dès leur introduction sur le marché, les *cameraphones* jouissent d'un engouement généralisé. Autant en occident qu'au Japon, ceux-ci rallient dès leur introduction des millions d'adeptes. Leur popularité sans cesse grandissante fait ensuite en sorte que les *cameraphones* s'infiltrent au sein de la majorité des sphères de production photographique. Le *cameraphone* (et en particulier le *smartphone*) est alors adopté par de nombreux photojournalistes et artistes. La sphère où domine la photographie mobile reste, cependant, celle de la photographie amateur. En effet, la popularité de ces appareils est telle que ceux-ci seraient devenus le principal outil dont font usage

les photographes amateurs². Dean Keep, ayant étudié l'impact de l'arrivée des cameraphones, résume ainsi cette transition : « (It) would appear the pocket camera has been replaced by the pocket cameraphone » (2014, p. 21).

C'est cependant le rendu des images produites par ces appareils qui distinguent la photographie mobile d'autres approches photographiques. Une des particularités de cette nouvelle pratique qu'est la photographie mobile est l'attrait pour le passé manifeste au sein des images qu'elle produit. En effet, au niveau formel, la mouvance iPhoneographique se distingue par un intérêt marqué pour l'émulation de rendus photographiques tout droit tirés des procédés photographiques argentiques des 19e et 18e siècles. On retrouve parmi les *apps* photographiques mobiles les plus populaires, telles qu'Hipstamatic ou encore Instagram, une pléthore de filtres numériques permettant d'émuler divers procédés photographiques anciens (Palmer, 2012). Ceuxci permettent, tour à tour, de simuler la teinte ou le contraste de la photographie argentique ou encore la « physicalité » (Caoduro, 2014) du tirage photographique de jadis ainsi que sa dégradation au fil du temps. Ces filtres rendent également possible la simulation de procédés photographiques particuliers, tels que la photographie instantanée Polaroid, le daguerréotype, la diapositive et plusieurs autres.

Bien qu'étant également utilisée par certains artistes et photojournalistes, l'iPhoneographie reste principalement le domaine des amateurs. Il s'agit donc d'une pratique résolument populaire. Si un estimé précis du nombre de ce type d'images ayant été produit depuis le début du siècle est impossible, une chose est sure : le nombre d'images mobiles réalisées à ce jour se chiffre dans les millions, voire les milliards.

² Voir chapitre 1.4.

On ne saurait, à mon avis, sous-estimer l'importance de ce récent développement au sein de l'histoire du médium photographique. De par son ampleur, le phénomène de la photographie mobile pouvant d'ores et déjà être considéré comme un développement marquant au sein de l'histoire de la photographie. C'est pourquoi, bien que d'une extrême actualité, le phénomène mérite déjà que l'on s'y attarde. La littérature grandissante sur le sujet atteste d'ailleurs d'un intérêt de plus en plus présent des chercheurs pour la photographie mobile³.

Présentation de la problématique

Je proposerai, dans le cadre de ce mémoire, une étude de cette pratique photographique encore émergente qu'est l'iPhoneographie. Plus précisément encore, je compte répertorier les usages de la photographie mobile ainsi que le rapport nostalgique au passé entretenu par celle-ci.

Les visées animant la recherche présentée ici sont doubles. Je chercherai dans un premier temps à cerner le phénomène de la photographie mobile en établissant des jalons permettant de caractériser cette pratique. Le but étant de comprendre *ce qu'est la photographie mobile*. Pour y parvenir, un historique de cette pratique sera rédigé, puis la photographie mobile sera définie grâce à l'analyse d'un corpus d'images mobiles.

Dans un second temps, je me pencherai sur la question de l'intérêt marqué de l'iPhoneographie pour le passé. Je tenterai d'abord d'expliquer de quelle manière se construit une esthétique passéiste au sein de ces images pour ensuite tenter d'en élucider les causes. J'espère, par cette démarche, offrir des pistes de réflexion sur les motivations animant cette pratique. Le dessein étant ici d'offrir des pistes de réponse

³ Voir chapitre 1.4.

à l'interrogation : pourquoi la photographie mobile?

Structure du mémoire

Les deux premiers chapitres de ce mémoire portent un regard plutôt descriptif sur la photographie mobile. Le troisième et dernier chapitre propose, quant à lui, un œil plus analytique et critique sur le même sujet.

Étudier la photographie mobile nécessitant une compréhension approfondie du phénomène, Les deux premiers chapitres viseront d'abord à situer et circonscrire cette pratique. Phénomène récent, l'iPhoneographie apparaît encore comme une approche photographique aux pourtours flous, sans définition arrêtée. Il s'agira alors de définir cette dernière en la situant historiquement pour ensuite en établir les jalons.

Ainsi, le chapitre 1 présentera un historique se voulant exhaustif du phénomène dans ses aspects à la fois techniques, soit les avancées technologiques propulsant la photographie mobile, et sociaux, c'est-à-dire les formes d'usage de cette nouvelle technologie d'imagerie. Ce sera alors l'occasion d'offrir une vision historique d'ensemble de la photographie mobile, exercice qui n'a pas encore été tenté, à ma connaissance⁴.

Si le premier chapitre tente de retracer l'historique de la photographie mobile, de ses

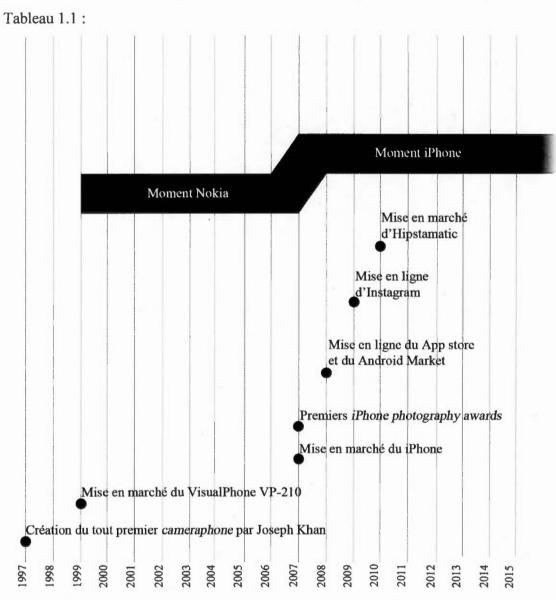
⁴ Les historiques du médium mobile produits à ce jour se bornent généralement à ne traiter que d'une période précise, d'un volet précis de la photographie mobile ou encore d'une utilisation particulière de celle-ci. Le site web *Digital Trends* offre, par exemple, un historique « complet » (Hills, 2013) de l'évolution des *cameraphones*. Celle-ci se borne cependant à retracer l'évolution des capacités techniques de ces appareils sans toutefois soulever la question des usages qu'ils entrainent. Chris Chescher (2012) offre quant à lui, dans le collectif *Studying Mobile Media, Cultural Technologies, Mobile Communication, and the Iphone*, une analyse de l'iPhone et de sa place au sein de l'histoire de la photographie. Bien que d'un grand intérêt, le texte de Chesher est toutefois limité par le sujet dont il traite, à savoir l'utilisation photographique de l'iPhone. Ignorant de ce fait la photographie mobile pré-iPhone ainsi que les appareils *smartphones* de type Android, il ne peut prétendre à l'exhaustivité.

débuts à nos jours, le chapitre 2 cherchera plutôt à rendre manifestes les traits distinctifs des images iPhoneographiques. Prenant comme point de départ un corpus d'images photographiques mobiles constitué dans le cadre de cette étude, je tenterai d'élaborer une typographie des images iPhoneographiques. Par le biais d'une analyse en trois volets – soit une analyse formelle, une analyse de contenu ainsi qu'une analyse textuelle – j'élaborerai différents *types* se voulant représentatifs des grandes tendances existant au sein de l'iPhoneographie⁵. Cette classification visera alors à démontrer qu'une majorité d'images mobiles seraient caractérisées par un processus de mise-au-passé. C'est-à-dire que celles-ci seraient marquées par une pléthore de référents servant à évoquer le passé.

Finalement, le troisième et dernier chapitre offrira un regard analytique et spéculatif sur la photographie cellulaire. Dans cette optique, le chapitre trois visera à rendre manifeste l'intérêt pour le passé propre aux images iPhoneographiques. Il sera alors question de démontrer que la photographie mobile se distingue par une esthétique à la fois rétro et *faux-vintage*, selon les articulations de ces concepts offerts par Elizabeth Guffey, Stefano Baschiera, Elena Caoduro ainsi que Nathan Jurgenson. Invitant, par cette esthétique, à une lecture nostalgique, les images mobiles seront alors étudiées en tant que manifestations de ce qui est nommé par Svetlana Boym une « nostalgie réflexive » ou, comme la nomme John Campopiano, une « technostalgie ». Je proposerai, en guise de conclusion à ce chapitre, trois pistes de réflexion expliquant les causes derrière l'émergence de la photographie mobile et sa popularité mondiale.

⁵ Cette typologie est également influencée en grande partie par diverses recherches ayant porté sur la photographie mobile et ses particularités, telles que Meijers (2015), Halpern et Humphreys (2014) ainsi que Weilenmann *et al.* (2013).

CHAPITRE I
HISTORIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE MOBILE



LIGNE DU TEMPS DE L'ÉVOLUTION DE LA PHOTOGRAPHIE MOBILE

Plusieurs artistes contemporains ont recours à des procédés et techniques photographiques révolus. Il existe en effet un nombre important de productions photographiques contemporaines usant de technologies caduques⁶. Que signifie ce retour délibéré à des technologies obsolètes ? Est-ce le seul fait de la pratique artistique ? Ou, au contraire, cette tendance s'est-elle généralisée à l'ensemble des pratiques photographiques actuelles ? De tels appels au passé sont particulièrement audibles dans le domaine des technologies mobiles où se sont multipliées, dans les dernières années, les applications de traitement des images permettant de vieillir artificiellement des images numériques.

Avec l'arrivée de ces technologies, l'usage de références à des procédés anciens semble aujourd'hui se constituer en norme. Il apparaît en effet que depuis l'essor au début des années 2000 de la photographie mobile, essentiellement portée par la commercialisation des *cameraphones* et des applications de traitement des images, un nouveau paradigme photographique s'impose. Celui-ci se démarque par un intérêt marqué pour l'esthétique rétro de la photographie argentique de jadis. Ce qui était autrefois l'apanage de quelques artistes photographes prend aujourd'hui d'assaut la photographie amateur, qui adopte massivement cette approche.

Afin de bien saisir en quoi consiste ce changement paradigmatique, il importe tout d'abord de retracer l'évolution technique et sociale de la photographie mobile. À ma

⁶ Il serait possible de citer à titre d'exemple le travail de Joel-Peter Witkin dont les images présentent des attributs de vieillissement du support prenant la forme de dégradations diverses – craquelures, coupures, impacts, etc. - renvoyant à des époques anciennes introduisant ainsi une ambiguïté quant à l'âge de ces représentations. Ou encore celui de William DeLappa qui soumet des images contemporaines à un travail de dérestauration consistant à leur conférer l'apparence de représentations issues d'une époque antérieure (Coleman, 2014). Dans un même ordre d'idées, la photographe Sally Mann, connue pour les portraits qu'elle réalise de ses enfants, utilise le procédé du collodion humide (Warner Marien, 2006), une émulsion sur plaque de verre popularisée au XIXe siècle.

connaissance, il n'existe pas de semblable historique des développements de ce phénomène. Aussi est-il important de bien en exposer les principaux jalons.

Dans un premier temps, je présenterai un historique des différentes technologies qui rendent possible l'émergence de la photographie mobile. Suivant une logique chronologique, cet exposé s'intéressera tout d'abord à la première vague de cameraphones, aussi appelés featurephones (Chesher, 2012). Je porterai ensuite mon attention sur la deuxième génération de cameraphones, que l'on nomme également smartphones, annoncés avec l'arrivée de l'iPhone d'Apple en 2007, dont les fonctionnalités et la qualité des images produites est sans commune mesure. Je traiterai enfin des diverses applications de traitements des images mises à la disposition des utilisateurs de smartphones.

Dans un second temps, je présenterai un survol de l'état actuel de la photographie mobile, le présent chapitre ayant pour objectif de démontrer les articulations actuelles du mobile dans les pratiques photographiques.

1.1. Les premiers cameraphones : le « moment Nokia »

L'histoire des *cameraphones* débute en juin 1997, alors que la femme de Philippe Kahn, un ingénieur franco-américain, est sur le point d'accoucher (Fineman, 2013). Dans le but de capter et de partager instantanément des images de la naissance de sa fille, Kahn connecte de manière artisanale un téléphone portable et un appareil photographique numérique. Lui permettant ainsi de réaliser des prises de vue et de les expédier immédiatement par *email* grâce à la connexion internet permise par la ligne téléphonique de son appareil. L'image alors produite par Khan de sa fille naissante (figure 1.1) constitue l'exemple le plus précoce d'une photographie prise à l'aide d'un appareil téléphonique (Fineman, 2013; Murphy Kelly, 2012). Quelques années plus

tard, Kahn affirme dans une entrevue accordée à *Mashable* avoir cherché à créer « *a 21st century version of a Polaroid picture* » (Murphy Kelly, 2012, 4^e paragraphe).

Kahn n'est cependant pas seul à chercher à hybrider appareils photographiques et téléphones portables. Son premier *cameraphone*, produit de manière artisanale, est vite rejoint par les prototypes développés par diverses multinationales. À la même époque, Apple, Olympus, Samsung et plusieurs autres corporations tentent également de développer de tels appareils (Fineman, 2013).

La mise en marché du premier *cameraphone* est le fait de la compagnie japonaise Kyocera qui développe et met en vente le VisualPhone VP-210, premier téléphone mobile commercial doté d'une optique (CNN, 1999; Fineman, 2013). Le titre de premier *cameraphone* est également parfois attribué au J-SH04 de Sharp, qui n'est cependant disponible (et uniquement sur le marché nippon) qu'à partir de l'an 2000 (Chesher, 2012).

Ces premiers téléphones dotés d'appareils photographiques sont généralement regroupés sous l'appellation de *featurephones* (Chesher, 2012). Plus que de simples appareils téléphoniques, ceux-ci sont dotés d'un objectif (de qualité moyenne ou médiocre) et permettent un partage limité des images par MMS (*Ibid.*) ou par l'intermédiaire d'une connexion Internet sans fils. Certains d'entre eux sont également dotés de capacités de géolocalisation (Palmer, 2005) ou autres fonctions diverses telles des calculatrices, des calendriers ou des jeux vidéo. Le nom de *featurephone* renvoie ainsi à ces appareils téléphoniques qui assument diverses fonctions (« *features* »), dont la captation d'images.

Dès leur mise en marché, les featurephones rencontrent en occident un succès

fulgurant. L'engouement populaire pour ces nouveaux appareils est considérable; déjà en 2005, au Canada, un téléphone portable sur quatre est doté de capacités de captation d'images⁷. Grâce à sa gamme de *cameraphones*, la compagnie Nokia devient d'ailleurs à cette époque le plus important manufacturier d'appareils numériques au monde, inaugurant ainsi ce que plusieurs nomment le « moment Nokia » (Gye, 2007; Palmer, 2005).

Le téléphone cellulaire muni d'un appareil devient, en cette première décennie du 21^e siècle, un symbole des nouveaux usages mobiles de la photographie. D'ailleurs, à la une du *New Yorker* du 3 octobre 2005 figure une captation photographique mobile de l'Empire State Building (figure 1.2). Cette première page témoigne de l'importance que prend à l'époque la téléphonie portable.

Le phénomène est à cette époque mondial. Ainsi, au Japon, l'engouement pour ces appareils⁸ est tel qu'il donne lieu à l'expression d'une sous-culture connue sous le nom de *keitai* (abréviation de *keitai denwa*, littéralement « téléphone portable » [Foster, 2009]). Adaptation particulière du phénomène mobile à la réalité japonaise, la venue de culture *keitai* altère « irrévocablement » (Dziesinski, 2003, p. 5) la société japonaise. Celle-ci est marquée par une adoption presque universelle par la jeunesse nipponne (Foster, 2009), et particulièrement les jeunes femmes japonaises (Ito, 2004), des *cameraphones*. Dans le cadre de la culture *keitai*, les *featurephones* deviennent des accessoires à la mode, personnalisés par leurs propriétaires. On note principalement l'ajout de pièces protectrices pour l'appareil ou, encore, l'installation de fonds d'écran ou de mélodies personnalisées téléchargées sur le réseau internet (Ito, 2004). Comme le remarque Lee (2005), les fonctions photographiques de ces

⁷ Voir la recherche menée par le gouvernement du Canada à cette adresse : http://www.ic.gc.ca/eic/site/oca-bc.nsf/fra/ca02267.html

⁸ Déjà, en février 2003, on compte 79 millions de téléphones portables pour une population nippone de 126 millions d'habitants (Dziesinski, 2003).

appareils sont particulièrement prisées, permettant aux utilisateurs (et surtout, aux utilisatrices) de *cameraphones* de s'exprimer par les images qu'ils (et elles) produisent.

L'adoption de ces nouveaux appareils a également pour effet de modifier les pratiques médiatiques et communicationnelles en place. Dans le domaine de la photographie, l'essor des *featurephones* permet l'éclosion de nouveaux usages et de nouvelles pratiques photographiques. On voit alors de nouvelles sous-cultures centrées sur ces appareils, telles que le *keitai*, apparaître. Les *featurephones* permettent également l'émergence de nouvelles pratiques liées à ces appareils et mettant à profit leur capacité à capter des images. Celles-ci vont du partage d'images en direct par voie du réseau internet au « *moblogging* » — abbréviation de *mobile blogging* (Gye, 2007). Dans son article *Picture This* : the *Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices*, Lisa Gye (2007) présente une synthèse de ces nouveautés :

Camera phones are not [...] just another kind of camera. Located as they are in a device that is not only connected to the telecommunications grid but that is usually carried with us wherever we go, camera phones are both extending existing personal imaging practices and allowing for the evolution of new kinds of imaging practices (p. 279).

Conservés en permanence sur soi (Rivière, 2006), les *cameraphones* permettent de capter une large gamme d'événements. Dans la photographie mobile, les sujets photographiés s'étendent du banal, composés de fêtes ou de scènes domestiques, au tragique avec la capture d'attaques terroristes⁹, de tsunamis¹⁰ et autres désastres (Chesher, 2012).

⁹ Suite à une attaque terroriste dans le métro de Londres, les seules images disponibles des suites de l'attaque sont celles produites à l'aide de *cameraphones* par les personnes présentes sur les lieux de l'attaque (Owen, 2005), comme en témoigne la figure 1.3.

¹⁰ Le tsunami sud-est asiatique de 2004 a pu être documenté en grande partie grâce aux cameraphones des vacanciers, qui continuent de capturer des images à mesure que la vague destructrice s'approche de la côte (Rennell, 2009).

Si les *cameraphones* du « moment Nokia » permettent de documenter une telle diversité d'événements, la majorité des images produites par ces appareils se cantonnent, elles, aux domaines du banal et du quotidien. Qualifié par Carole Anne Rivière d'« objet prothétique » (2006), le *cameraphone* a pour effet, de par son ubiquité, de banaliser le geste photographique. Permettant une capture de tous les instants, sans être contraints par le nombre limité de poses qu'offraient jadis les pellicules photographiques, ces appareils encouragent la documentation du quotidien. Ce faisant, des images plus triviales ou anecdotiques deviennent ainsi la norme dans les images mobiles (Gye, 2007; Lee, 2005). D'ailleurs, la piètre qualité des optiques jointes aux *featurephones* en confine la production photographique à la représentation sans grande valeur ou charge symbolique. Lisa Gye résume :

The poor resolution of camera phone images has, until recently, meant that significant life events such as weddings, births and so on are still photographed using cameras rather than camera phones. As many images from events such as these end up as prints that can be archived or shared, image resolution is important (Gye, 2007, p. 283).

Une autre particularité des *featurephones* les distingue enfin des appareils photographiques traditionnels : la connectivité, laquelle ouvre la porte à de nouvelles modalités de partage des images. La messagerie MMS ainsi que la connexion *Web* sans fils assurent en effet la possibilité d'une diffusion rapide, voire quasi-instantanée des images. S'ajoutent également à ces options de partages diverses plates-formes de diffusion d'images en ligne particulièrement adaptées au partage de photographies mobiles. On pensera ici aux réseaux Facebook¹¹, Flickr, Photobucket ou Twitter *(*Gye, 2007; Van House, 2011).

1.2. Les smartphones du « moment iPhone » : un nouveau paradigme

^{. 11} Se targuant d'être le plus important site de partage d'images en ligne, le site Facebook reçoit en 2010 trois milliards d'images mensuellement (Van House, 2011).

photographique

Marquant le début d'une ère photographique nouvelle, les *featurephones* sont à leur tour rapidement déclassés par l'émergence d'un second type d'appareils, les *smartphones*¹². Ceux-ci marquent une seconde étape à l'intérieur de cette profonde mutation des pratiques photographiques provoquée par l'essor de la photographie mobile ¹³. C'est alors le début de ce qu'il conviendrait de nommer le « moment iPhone », succédant au « moment Nokia » précédemment discuté.

Cette nouvelle catégorie de téléphones portables apparaît avec l'arrivée de l'iPhone de la compagnie Apple en 2007¹⁴. Premier appareil de type *smartphone*¹⁵, celui-ci se distingue des *featurephones* en offrant la possibilité de télécharger diverses applications ¹⁶ de traitement des images. L'implantation en 2008 de l'*App Store* d'Apple (Chesher, 2012), véritable catalogue d'applications destinées à l'iPhone, marque à cet égard un important tournant. Les utilisateurs d'autres systèmes d'exploitation ne sont pas en reste puisque l'*Android Market*, l'équivalent de *l'App Store*, mais destiné aux téléphones opérant sous le système d'exploitation Android (et devenu depuis le *Google Play Store*), est également mis en ligne au cours de la même année.

¹² Au Canada, les ventes de *featurephones* connaissent une baisse de 87%, entre les années 2009 et 2013 (Ligaya, 2014). Les ventes de *smartphones* augmentent de façon inverse pour constituer, en 2013, 91% des ventes de téléphones portables au Canada et 77% aux États-Unis (*Ibid*).

¹³ Les featurephones sont dès lors également qualifiés de « dumbphones » (Ligaya, 2014; Lomas, 2014), cela pour les distinguer des nouveaux téléphones dits intelligents.

¹⁴ L'importance historique de l'événement est d'ailleurs constatée par Steve Jobs d'Apple qui s'exclame alors : « We're gonna make some history here today! » (cité dans Burgess, 2012, p. 28).

¹⁵ Le titre de premier *smartphone* est parfois également attribué au Simon d'IBM, lancé en 1994 (Aamoth, 2014; Meyers, 2011). S'il s'agit d'un des premiers appareils téléphoniques portables à user d'un écran tactile, il n'est cependant doté d'aucune optique et ne peut être bonifié d'applications. Le Simon dispose de plusieurs fonctionnalités (« *features* » [Aamoth, 2014]) telles un calendrier, une connexion *email*, des jeux et une connexion fax, qui en feraient plutôt un candidat au titre de premier *featurephone*. Cependant, comme il n'était pas équipé d'un appareil photographique, le Simon se situe hors de la gamme d'appareils m'intéressant dans le cadre de ce mémoire, c'est-à-dire les appareils téléphoniques dotés de capacités photographiques.

¹⁶ Parfois également appelées apps en anglais ou applis en français.

Dans le domaine photographique, les applications conçues pour les *smartphones* se démarquent principalement par l'esthétique *vintage* ¹⁷ qu'elles proposent. Gâce à celles-ci, il devient possible d'octroyer aux images une apparence rétro, puisant son inspiration dans la photographie argentique. Cette mise-au-passé des images se manifeste le plus communément par un ajout de bordures rappelant un tirage photographique ou encore de teintes simulant divers procédés d'imagerie argentique (voir, en exemple, la figure 1.4). L'usage de ces applications, ainsi que l'esthétique *vintage* les accompagnant, constitueraient d'ailleurs le principal point de rupture entre les *featurephones* et *smartphones* :

The addition(al use) of apps to both shoot and edit the photos [...] differentiates smartphones, and the iPhone more specifically, from earlier cameraphones because users have access to hundreds of apps that create unique looks or mimic old film styles (Halpern et Humphreys, 2014).

Dès leur introduction sur le marché, les *smartphones* du « moment iPhone » rencontrent un franc succès. C'est ainsi que la photographie mobile devient en quelques années une pratique jouissant d'une popularité massive, comme a pu l'être la photographie de masse démocratisée par les appareils Kodak un siècle plus tôt.

Au Canada, ces appareils connaissent une popularité sans cesse grandissante. En 2012, 33% de la population canadienne possède un *smartphone*. Cette proportion augmente rapidement pour atteindre 56% à peine une année plus tard (Canadian Press, 2013; Hinkson, 2013). Une étude sur le sujet réalisée en 2015 (Catalyst, 2015) place ensuite ce taux à 68%. Comparativement, le taux de pénétration des *smartphones* au sein de

¹⁷ Bien que cette esthétique visant à octroyer à des images numériques une apparence rappelant celle de la photographie argentique soit déjà perceptible dans certains groupes Flickr dès 2005 (Murray, 2013), ce n'est qu'avec l'arrivée des *smartphones* que cette approche peut connaître une grande popularité.

la population américaine atteint 71%¹⁸ dès 2014 et connaît une augmentation continue, selon la firme Nielsen. Cette popularité des *smartphones* (et de l'iPhone en particulier) se vérifie également sur les réseaux de partage d'images en ligne. Ainsi, en 2011, l'iPhone 4 d'Apple devient l'appareil photographique le plus utilisé du réseau Flickr, détrônant ainsi les appareils numériques produits par Canon et Nikon (Bilton, 2011). Comme le démontrent ces statistiques, la possession d'un *smartphone* est rapidement devenue, en l'espace de quelques années, la norme plutôt que l'exception.

La popularité des smartphones est telle qu'elle atteint même les domaines de la création artistique et du journalisme. En effet, le smartphone est rapidement adopté par plusieurs photographes et artistes en tant qu'outil artistique. Dans ce qui pourrait être le cas le plus précoce d'un usage artistique de smartphone, le photographe américain Joel Sternfeld fait usage dès 2008 de son appareil iPhone. Intitulée *iDubai*, la série vise à documenter la vie moderne dans la capitale des Émirats Arabes Unis (Zax, 2011). Ce corpus d'images fait d'ailleurs l'objet, en 2010, d'une publication, attestant de la reconnaissance qu'obtient déjà à cette époque la photographie mobile. Autre exemple de cette adoption créative du smartphone, la photographe canadienne Petra Collins produit en 2013 une photographie controversée à l'aide de son appareil mobile et de l'application Instagram. Donnant à voir la pilosité pubienne de l'artiste (figure 1.5), l'œuvre est rapidement censurée et le compte Instagram de Collins fermé (Collins, 2013). Le cas fait couler beaucoup d'encre et connaît une forte résonance médiatique. En 2014, le photographe américain Richard Prince adopte également le mobile pour réaliser la série REGRAM. Il s'agit ici d'une œuvre conceptuelle centrée sur l'appropriation d'images trouvées au fil de déambulations sur le réseau Instagram (figure 1.6). Plus près de nous, on retrouve également à Montréal un groupe d'artistes mobiles. Sous l'appellation Mouvement Art Mobile, ce collectif fédère plusieurs

¹⁸ Chez les 18-24, ce chiffre dépasse les 85%.

artistes travaillant uniquement à l'aide de technologies mobiles (Granjon, 2013). Pionniers canadiens des arts mobiles (*Ibid.*), le groupe compte notamment plusieurs photographes en son sein. En plus de voir leurs œuvres exposées dans le cadre d'expositions diverses, le collectif organise également en 2016 l'exposition *Mobilisations*, la « première rétrospective d'art mobile au Québec » (Mouvement Art Mobile, 2016).

Au-delà de la sphère des usages populaires et de la photographie de masse, l'influence de la photographie mobile s'étend également au monde du photojournalisme. Celle-ci y occupant, grâce aux *smartphones*, une importance sans cesse grandissante. La série d'images *A Grunt's Life* réalisé en 2011 par le photojournaliste Damon Winter du *New York Times* est un exemple notoire de cette tendance. Documentant la vie des soldats américains en Afghanistan, cette série d'images a la particularité d'être réalisée à l'aide d'un iPhone pourvu de l'application Hipstamatic. Les images ainsi produites par le photojournaliste présentent une esthétique rétro rappelant celle de la photographie Polaroid (figure 1.7). Les artifices *vintage* employés par Winter poussent d'ailleurs Daniel Palmer et Dominik Schrey à effectuer un rapprochement entre les images, produites par Winter et celles issues de la guerre du Vietnam des années 1960-70 (Palmer, 2012, p. 89; Shrey, 2015, p. 23), mettant ainsi en exergue l'anachronisme que peuvent produire les filtres numériques employés.

Moins célèbre, mais précédant toutefois Winter dans son usage du *smartphone* dans un contexte photojournalistique, le photographe David Guttenfelder réalise également une série d'images visant à documenter le quotidien de soldats déployés en Afghanistan. Faisant usage de l'application Shakeit, il produit en 2010 de nombreux « faux Polaroids » (*Le Monde Magazine*, 2010) mettant en scène les forces militaires occidentales déployées dans la région (figure 1.8).

Les travaux du photographe de presse Benjamin Lowy peuvent également être vus comme un exemple de cet engouement de certains photojournalistes pour la photographie mobile. Adepte de l'iPhone et des diverses applications mobiles de traitement des images, Lowy incorpore l'iPhoneographie dans la réalisation de nombreux photoreportages, notamment lors du passage de l'ouragan Sandy aux États-Unis en 2012 qu'il documente grâce à son *smartphone* et l'application Instagram. Les images de la tempête produites par Lowy se voient ensuite utilisées en couverture du magazine *Time* (figure 1.9) en plus de connaître une diffusion en ligne 19. Comme Winter avant lui, Lowy fait également usage de son appareil iPhone et de l'application Hipstamatic dans la couverture de zones de guerre. Ses images, produites durant la guerre civile libyenne, sont ensuite publiées dans le *New York Times* (Alper, 2013). Figure emblématique de la photographie de presse mobile, Lowy collabore même avec la société commercialisant l'application Hipstmatic en ajoutant sa propre lentille à l'offre d'objectifs virtuels proposés par cette compagnie (Estrada, 2013).

Outre cette adoption par les photographes de presse professionnels, l'arrivée du « moment iPhone » révolutionne également la photographie de presse par la démocratisation du geste photographique. L'apparition des *smartphones* et leur adoption massive qui s'en suit permettent en effet la montée de ce qu'il est maintenant convenu de nommer le « photojournalisme citoyen ». Occupant une place grandissante dans le journalisme contemporain, celui-ci est défini comme « the practice of ordinary people recording public events and then sharing the photographs in social media or offering them to mass media » (Villi, 2015, p. 10).

¹⁹ La galerie virtuelle des images réalisées par Lowy lors du passage de l'ouragan Sandy est d'ailleurs l'une des plus populaires jamais diffusées sur le site du TIME (Bercovici, 2012), démontrant ainsi l'intérêt du grand public pour la photographie mobile.

Les occurrences de ce photojournalisme citoyen ne manquent pas et peuvent être observées dans le cadre d'une large gamme d'événements. Par exemple, lorsqu'à l'été 2014 l'armée russe déborde de ses frontières pour annexer la Crimée ukrainienne, la population civile de la région s'empresse de documenter l'événement à l'aide de smartphones. Des Criméens et Criméennes prorusses photographient alors les occupants et entreprennent de se mettre scène avec ceux-ci dans leurs selfies (Brady, 2014). Comme le souligne Uri Friedman dans The Atlantic, la Crimée – qui fut le lieu de naissance de la photographie de guerre - semble également être le lieu de sa renaissance, sous une forme mobile (2014). À la manière des images réalisées par Roger Fenton en 1854 lors de la guerre de Crimée, les selfies criméens de 2014 favorisent une représentation du banal et du quotidien, qui présente les conflits dans ce qu'ils ont d'intime plutôt que de s'attarder au grandiose des batailles (Friedman, 2014). Le traitement en noir et blanc de certains de ces selfies produits en 2014 (figure 1.10) ne fait qu'accentuer ce lien entre photographie ancienne et actuelle, bien que les méthodes de diffusion et les techniques de captation soient radicalement différentes.

Dans un autre cas de photojournalisme citoyen, le *New York Times* procède, pour son édition du 28 janvier 2015, à une collecte d'images en *crowdsourcing*. L'opération ayant pour but de couvrir et rendre compte du blizzard ayant frappé la ville de New York. Après avoir invité son lectorat à user du *hashtag #NYTsnow* pour documenter à l'aide d'Instagram la tempête qui frappe alors New York, le journal reproduit sur sa page couverture (figure 1.11) neuf images tirées de cette source (Zhang, 2015).

Cette utilisation par le New York Times d'images provenant du réseau Instagram, tout comme l'approche iPhoneographique de photojournalistes comme Lowy, Winter ou

Guttenfelder, réalisant leurs reportages à l'aide d'un appareil de type iPhone, démontrent bien l'importance qu'a prise au cours des dernières années la photographie mobile du « moment iPhone » dans le domaine du photojournalisme.

Si la photographie mobile rencontre un succès rapide et généralisé, une certaine opposition à celle-ci est toutefois perceptible. L'aisance d'utilisation des appareils et applications mobiles se voit à maintes reprises dénoncée par divers acteurs du milieu photographique. L'application Hipstamatic, par exemple, est dès sa sortie dénoncée par un chroniqueur du magazine *Wired* qui la présente comme une « gentrification » (Sorrel, 2009) des capacités photographiques de l'iPhone. Dans un éditorial publié sur le site internet de CNN, le photographe américain Nick Stern dénonce quant à lui ce qu'il conçoit comme la « tricherie » de la photographie mobile :

The app photographer hasn't spent years learning his or her trade, imagining the scene, waiting for the light to fall just right, swapping lenses and switching angles. They haven't spent hours in the dark room, leaning over trays of noxious chemicals until the early hours of the morning. [...] The app photographer merely has to click a software button and 10 seconds later is rewarded with a masterpiece (Stern, 2012).

En plus de s'insurger contre l'aisance d'utilisation de la photographie mobile comparativement à la photographie traditionnelle, Stern critique plus particulièrement l'utilisation d'images mobiles dans la presse (comme ce fut le cas pour les photoreportages réalisés par Lowy et Winter) : « Every time a news organization uses a Hipstamatic or Instagram-style picture in a news report, they are cheating us all » (Ibid.).

Dans son article *War on Instagram*, Meryl Alper (2013) soulève, quant-à-elle, la question de l'authenticité de ces images. Les images mobiles, une fois traitées par une application, peuvent-elles toujours être considérées comme étant des images

« originales » ²⁰ ? La série *A grunt's life* réalisée par Winter est particulièrement critiquée à cet égard (*Ibid*). Lorsque celui-ci est récompensé d'un prix pour ses images réalisées à l'aide d'un *smartphone* et de l'application Hipstamatic, « la nouvelle suscite la désapprobation de plusieurs photojournalistes » (Lavoie, 2012).

Interviewés par Stuart Jeffries²¹, les photojournalistes Antonio Olmos et Eamonn McCabe se montrent également critiques face à la montée des *cameraphones* et de leur présence grandissante dans le monde de la photographie de presse. Comme plusieurs autres critiques, Olmos et MacCabe rejettent la photographie mobile, la taxant d'être trop accessible. Au terme de l'entrevue, Olmos résume ainsi sa critique de la photographie mobile : « *Just because you've got a microprocessor in your computer doesn't make you a writer. And just because you've got an Instagram app on your phone you aren't a great photographer* » (2013).

1.3. Les applications de traitement des images

L'émergence du « moment iPhone » est également redevable des différentes applications de traitement des images développées pour les téléphones intelligents. S'il serait ardu, voire impossible de recenser toutes les applications de traitement des images disponibles sur les diverses plates-formes mobiles (telles IOS et Android), il apparaît toutefois nécessaire de présenter un bref survol historique de l'évolution de celles-ci et de leur importance dans la formation du « moment iPhone ».

Dès l'apparition des premiers *cameraphones* commerciaux lors du « moment Nokia », des options sommes toutes primitives de traitement des images étaient d'ores et déjà disponibles. Cela s'effectuait notamment par l'utilisation de filtres rudimentaires

²⁰ La question est particulièrement importante dans le domaine du photojournalisme où l'objectivité est impérative.

²¹ Pour le journal anglais The Guardian.

servant, par exemple, à greffer aux images une teinte sépia ou monochrome ²². Cependant, la portée de ces altérations se voyait limitée par la relative faiblesse des composantes électroniques des premiers *cameraphones*. Ce n'est qu'avec l'arrivée des *smartphones*, dotés de processeurs beaucoup plus puissants, qu'il devient possible de faire usage d'applications de traitement des images.

Plus complexes et versatiles, les applications mobiles permettent une gamme plus étendue de modifications des images. Les altérations permises par ces applications ont généralement pour but de conférer aux images mobiles une esthétique faussement *vintage* rappelant les particularités de divers procédés photographiques argentiques. Comme l'expliquent Chandler et Livingston :

This is achieved through a series of filters, which replicate various film types and colour casts, as well as the look of specific cameras such as the Polaroid, with its distinctive square white border including the Polaroid transfer. Paper textures can be replicated along with particular framing formats such as rounded corners, torn paper and hand burn suggesting styles of the past. These signifiers of memory, age and time are reinforced by additional elements such as fading, yellowing, sepia tones, black and white or 'vintage' filters, cracks and dust specks. Additional filters imitate some of the random effects and errors, which can occur in analogue photography such as light leaks, film scratches, overdeveloped or burnt film and accidental halation (2012, p. 4).

Selon plusieurs auteurs, cette simulation numérique des particularités plastiques propres à la photographie argentique répondait, à ses débuts, à une nécessité de masquer la faiblesse des optiques intégrées aux premiers smartphones. C'est entre autres l'avis de Daniel Palmer selon qui « The initial development of these nostalgic photo apps was arguably a means to obscure the relatively poor quality of camera phone images [...] (2014, p. 249) ». Meryl Alper défend une position analogue en avançant que cette utilisation de filtres numériques rétro ne serait pas motivée par un

²² Le Sanyo 5300, un featurephone disponible à partir de 2002, offre déjà ces options (Brome, 2002).

intérêt nostalgique pour ces technologies datées, mais simplement par le désir de rendre « plus intéressantes » les images produites à l'aide d'un appareil téléphonique :

Those who use Instagram or Hipstamatic are not necessarily trying to make new pictures look like old ones, but trying to make their images look more shareable and interesting, particularly considering the dullness and graininess in the iPhone's image-making functionality (2013, p. 7).

Toutefois, tant la qualité que la résolution des images produites par les *smartphones* s'améliorent très rapidement sans que ne soit affectée la popularité dont jouissent les applications photographiques mobiles. Alors que la résolution de l'iPhone de première génération se limite à deux mégapixels, celle de l'iPhone 4S, mis en vente en 2010, est de huit mégapixels. Cette augmentation fulgurante de la résolution des appareils mobiles ne s'arrête pas à cette quatrième mouture de l'iPhone ou aux appareils produits par Apple. À titre d'exemple, la compagnie Nokia lance, en 2013, le Lumia 1020. Il s'agit d'un *smartphone* doté d'un impressionnant capteur de quarante-et-un mégapixels, une résolution jusque là inégalée et outrepassant même celle d'appareils numériques traditionnels. Aucun de ces développements n'entravent cependant la popularité des applications photographiques, qui se multiplient et continuent de faire de nouveaux adeptes.

L'une des premières applications de traitement des images de ce type à voir le jour est Camerabag, produite par Nevercenter et offerte sur l'App Store d'Apple dès 2008 (Alhund, 2009). Faisant figure de pionnière dans le domaine de la photographie mobile, celle-ci est parfois même présentée comme étant la toute première application iPhoneographique²³. Dans une recension sur le site Macworld, on la décrit en ces termes : « CameraBag focuses on emulating styles and processes from some of the most interesting cameras of the past to enhance the mood of an image, and the results

^{23 «} CameraBag was the original, premium iPhoneography app. It was the first photo app with a full set of filters that replicated several different camera, film and paper styles » (Yawnick, 2012).

are stunning » (Macworld, [s. d.]). Permettant selon ses créateurs l'émulation de « cameras of the past » (Nevercenter LTD. Co., 2013), les visées rétro sous-jacentes à cette application sont manifestes.

Les applications photographiques de ce type se multiplient rapidement, si bien que la commercialisation ²⁴ des désormais célèbres applications Hipstamatic et Instagram survient en 2009 et en 2010 respectivement. Jouissant d'une immense popularité, ces deux applications sont devenues des figures iconiques de la photographie mobile²⁵. Conçue par la compagnie Synthetic LLC, Hipstamatic permet une simulation relativement fidèle du procédé de prise de vue argentique reposant sur l'usage de divers « films » et « lentilles » virtuels. L'application est utilisée afin de produire des images « imparfaites » (Madrigal, 2010) parées de failles techniques suggérant l'utilisation d'appareils photographiques bon-marché que l'on pourrait croire issus des 20° et 19° siècles. L'artifice est poussé jusqu'à la simulation des bordures d'un tirage photographique sur papier argentique (Palmer, 2014) ou encore la reproduction de diverses défaillances propres aux lentilles antiques (Beato, 2012).

Mise en ligne en 2010, Instagram est quant à elle une application de traitement d'images doublée d'un réseau social servant à diffuser les photographies traitées à l'aide de celle-ci²⁶. L'appellation donnée à l'application consiste en un mot-valise combinant « Instamatic », un modèle d'appareil photographique produit par Kodak durant les années 1960, et « télégramme », une technologie de communication désuète (Stallabrass, 2014). Comme le laissent deviner ces références à deux

²⁴ L'application Hipstamatic est vendue 1,99\$ à sa sortie (et est maintenant en vente pour 3,49\$ sur l'App Store d'Apple). Les diverses versions d'Instagram ont quant à elles toujours été gratuites.

²⁵ La popularité et l'influence de l'application Instagram en particulier sont telles que cette dernière devient éventuellement synonyme de photographie *mobile*. On qualifie en effet parfois les photographies ayant été traitées par une application *mobile* d'« *instagrammed images* » (Caoduro, 2014, p. 73; Chandler et Livingston, 2012, p. 11)

²⁶ L'application a d'ailleurs été rachetée par Facebook en 2012 (Bonanos, 2012).

technologies médiatiques obsolètes, le *vintage* se retrouve également placé au cœur des fonctions photographiques offertes par l'application. Les filtres numériques d'Instagram permettant, par divers artifices, la production d'un rendu visuel rappelant la photographie argentique de jadis : « the effects range from high-contrast black-and-white to sepia to seventies-Polaroid—to make it look like an old analog print that you can then share with your social networks » (Bonanos, 2012). Jouissant d'une immense popularité, le réseau Instagram compte, après quelques années d'existence, des millions d'utilisateurs et utilisatrices, dont nombre de célébrités²⁷, organismes non gouvernementaux²⁸ et journaux²⁹.

De la myriade d'applications photographiques disponibles, certaines ne sont dédiées qu'à la reproduction d'un processus photographique désuet en particulier. C'est le cas, par exemple, d'applications telles que Shakeit ou Polamatic qui permettent la création de tirages Polaroid simulés, aussi parfois appelés « fauxlaroids » (Yawnick, 2014). Preuve de l'exhaustivité des simulations possibles, certaines applications permettent même le simulacre de procédés photographiques plus obscurs, au nombre desquels se retrouve la chronophotographie. L'application Muybridgizer, développée en 2011 par la Tate Modern de Londres, permet en effet la production de plaques chronophotographiques rappelant celles produites par Eadweard Muybridge dans les dernières années du 19e siècle (voir figure 1.12).

Au nombre impressionnant d'applications de traitement des images déjà disponibles, de nouvelles s'ajoutent constamment. Le populaire site de microblogues Twitter, par exemple, effectue une arrivée relativement tardive sur le marché de la photographie

²⁷ Les comptes Instagram les plus suivis appartiennent à des célébrités pop telles Béyoncé ou Justin Bieber.

²⁸ On retrouve sur Instagram les Nations Unies ainsi que diverses branches de la Croix Rouge.

²⁹ Le *New York Times* et le *LA Times* ont tous deux une présence active sur le réseau Instagram et leurs abonnés se comptent par centaines de milliers. Plus près de nous, des médias canadiens sont également présents sur ce réseau. *La Presse*, notamment, maintient un compte Instagram.

mobile en 2012. La compagnie annonce alors sur son blogue l'ajout de filtres photographiques « *vintage* » (Baik, 2012) à son application mobile. Puis, en 2014, la compagnie Synthetic LLC, également connue pour avoir produit Hipstamatic, lance une nouvelle application d'autoportraits (*selfies*) nommée Tintype. Celle-ci permet la création d'autoportraits qui, comme l'indique l'appellation donnée à l'application, émulent l'apparence des ferrotypes du 19^e siècle (Dove, 2014).

Ces diverses applications photographiques mobiles connaissent, parallèlement à l'adoption massive des *smartphones*, une grande popularité ³⁰. Preuve en est l'immense popularité d'Instagram qui dépasse en 2013 la barre des 100 millions d'utilisateurs mensuels pour atteindre 300 millions en 2015³¹. Les réseaux de partage d'images mobiles OGGL et EyeEm fédèrent quant à eux respectivement 4³² et 13 millions³³ de photographes mobiles.

L'arrivée sur le marché de ces diverses applications de traitement des images marque la naissance de la photographie mobile telle que nous la connaissons aujourd'hui. Avec l'arrivée de celles-ci sur les marchés virtuels d'Apple et Google, les appareils *smartphones* deviennent dès lors des outils de production médiatique dont les fonctions photographiques dépassent largement la simple capture d'images (Chesher, 2012).

Or, bien que ce « moment iPhone » se caractérise par un usage d'appareils ultra-

³⁰ En effet, selon une recherche menée par Google au Canada, l'utilisateur de smartphone moyen aurait installé au sein de son appareil une moyenne de trente applications (Canadian Press, 2013).

³¹ Selon le site officiel de la compagnie : https://instagram.com/press

³² Bien que des chiffres officiels ne soient pas disponibles, le nombre de 4 millions est une estimation reprise par plusieurs sites web spécialisés traitant des applications mobiles.

³³ Selon le site officiel de la compagnie : https://www.eyeem.com/press

perfectionnés et d'applications photographiques mobiles, celui-ci se distingue par la promotion d'une esthétique décidément rétro. Cette esthétisation à saveur vintage propre aux apps équipant les smartphones se voit d'ailleurs appliquer une pléthore de néologismes en soulignant le caractère « passéiste » : « Autonostalgie » ou « néorétro » (Chesher, 2012), « retromania » 34 (Reynolds, 2012), « lo-fi Aesthetics of nostalgia » (Halpern et Humphreys, 2014), « faux-vintage » (Alper, 2014; Berry, 2014), «retrofotografie» (Schrey, 2015) ou, encore esthétique «retrogressive» (Beato, 2012). Ainsi que le laissent croire ces épithètes, la particularité de ce paradigme esthétique propre au « moment iPhone » consiste en la simulation de diverses pratiques photographiques obsolètes. Comme le remarquent Coleman (2014) ainsi que Chandler et Livingston (2012), la photographie argentique, après avoir été supplantée par l'arrivée de la photographie numérique, effectuerait un retour au sein de la photographie mobile par voie de simulation numérique. Grâce aux applications dont peuvent être pourvus les smartphones, il (re)devient possible d'introduire dans les images mobiles des particularités issues de procédés photographiques argentiques. Plusieurs défauts et erreurs jadis indésirables, tels les dépôts de poussière à la surface de négatifs, les fuites de lumière, les décolorations et autres fautes propres aux procédés photographiques chimiques sont ainsi de nouveau possibles, et même souhaitables.

Paradoxalement, alors que les avancées technologiques récentes rendent possible la production à l'aide de téléphones portables d'images de très haute résolution (Chandler et Livingston, 2012), la plupart des utilisateurs semblent tout de même leur préférer l'usage d'applications mobiles produisant des images *lo-fi* (*low fidelity*). Comme le résume Julian Stallabrass :

The advanced digital cameras in smartphones produce sharply focused,

³⁴ Bien que la « retromania » de Reynolds se rattache principalement à la musique, il évoque également dans son ouvrage une « retromania » propre à la photographie mobile.

tonally smooth results, but apps such as Hipstamatic mess them up with simulated analogue faults: colour casts, fading, borders, softness and blur, lens distortions, burned-out highlights and pitch-black shadows. Such accidental effects have been banished by sophisticated camera technology only to be reintroduced in a simulated form (Stallabras, 2014, 3° paragraphe).

Il semble en effet qu'au-delà de la simple simulation de procédés antiques, un intérêt particulier pour les failles techniques rattachées à certains procédés argentiques soit présent dans la photographie *mobile* ³⁵ . Apparaissant comme une réponse à l'« *hyperreality of digital flawlessness* » (Chandler et Livingston, 2012, p. 3) de la photographie numérique, les applications photographiques mobiles offrant des filtres rétro peuvent être vues comme une tentative de réchauffer un médium perçu comme froid et stérile. Comme on peut le lire dans un article de la revue *The Baffler* traitant de l'application Hipstmatic : « *Such characteristics, their advocates (insist), (add) a sense of warmth and spontaneity, an organic, humanizing touch to a medium that was getting a little too infallible* » (Beato, 2012, p. 110).

1.4.L'état de la photographie mobile

À n'en point douter, la photographie mobile représente un véritable phénomène social. En l'espace de quelques années, la photographie mobile est rapidement devenue partie intégrante des pratiques culturelles contemporaines (Goggin et Hjorth, 2014). En effet, comme le rapportait récemment un quotidien anglais : « In just 16 years we've gone from 80bn film photos taken in a year, to 1.5 trillion smartphone photos shared » (Smith, 2015, Selfie Nation).

Cet engouement généralisé pour la photographie *mobile* se voit d'ailleurs récupéré par la publicité, qui s'appuie sur cette popularité afin de faire la promotion des *smartphones*. À titre d'exemple, une réclame publicitaire produite par Apple en 2013

³⁵ Ma propre étude de cas, présentée dans le chapitre 2, tend à le démontrer

avance que l'iPhone serait l'appareil photographique le plus utilisé à travers le monde : « every day, more photos are taken with the iPhone than any other camera » (cité dans Zhang, 2013). L'affirmation d'Apple serait d'ailleurs véridique selon le site PetaPixel qui rapporte : « A look at Flickr's Camera Finder page seems to show that Apple's claim is true. The most popular cameras in the community have for years now been various iPhone models » (Zhang, 2013). Diverses sociétés conceptrices de smartphones suivront l'exemple d'Apple et mettront les prouesses photographiques de leurs appareils mobiles à l'avant-plan dans leurs réclames publicitaires. On pensera ici notamment à l'indienne Gionee (Vserv, 2014) et à la finlandaise Nokia (Becker, 2013) qui font toutes deux de la qualité des optiques de leurs appareils leur principal argument de vente.

Au-delà de la photographie de masse, la popularité actuelle de la photographie *mobile* est telle que cette dernière a dorénavant des échos dans la majorité des sphères de production photographique. La photographie de presse ainsi que la photographie artistique, en particulier, semblent avoir été nettement transformées par cette croissance en popularité de la photographie *mobile*.

Il est en effet possible de constater, au sein du photojournalisme contemporain, une certaine propagation de la photographie *mobile*. Les reportages iPhoneographiques produits à l'aide de *smartphones* et d'apps par les photographes de presse Damon Winter, Ben Lowy et David Guttenfelder – pour ne nommer que ceux-ci – sont possiblement les exemples les plus fréquemment invoqués de cette tendance. À ces photographes de presse professionnels faisant usage de *smartphones* se sont également ajoutés, dans les dernières années, les « photojournalistes citoyens » faisant également usage de *cameraphones*. Permettant à toute personne se trouvant «in the right place at the right time » (Villi, 2015, p. 10) de capter sur le vif un

événement, les ubiquitaires *smartphones* ont radicalement transformé la pratique du photojournalisme. La couverture photographique d'événements divers ne serait plus, à l'époque du « moment iPhone », l'apanage des photojournalistes, mais serait dorénavant à la portée de toute personne équipée d'un appareil *mobile*. Principale conséquence de la montée de ces « photojournalistes citoyens », il est possible de constater une « prolifération d'images non professionnelles » (Collard, 2014, *Une menace ?*) dans les médias traditionnels. Autrefois exceptionnelle, cette présence d'images mobiles dans les médias *mainstream* est maintenant normalisée ³⁶ et ne semble plus étonner ou choquer, comme ce fut jadis le cas.

Outre cette intrusion dans le monde du photojournalisme, la présence de la photographie mobile s'est également étendue, dans les dernières années, au domaine des musées et de la culture. Tel que l'avancent Megan Halpern et Lee Humphreys, « l'iPhoneographie représenterait un exemple d'un monde artistique ³⁷ en plein processus de légitimation » (2014, p. 17, traduction libre). Cette légitimation se manifesterait, entre autres, dans le nombre grandissant d'expositions et concours photographiques organisés autour du thème de la photographie mobile³⁸. Signe des

³⁶ Certains journaux équipent d'ailleurs désormais leurs journalistes de *smartphones* dans le but de leur permettre de réaliser leurs propres captures iPhoneographiques. C'est le cas, entres autres, du *Sun-Times* de Chicago et du *Orlando Sentinel*, qui effectuent tous deux une transition vers le photojournalisme mobile (Shu, 2014).

³⁷ C'est-à-dire un Art World tel que conceptualisé par Howard Saul Becker dans son ouvrage du même nom.

³⁸ Débutant avec les *iPhone Photography Awards*, dont la première édition eut lieu en 2007, le circuit artistique mobile s'est depuis grandement étendu et compte plusieurs expositions, se répétant parfois sur une base annuelle, réparties à divers endroits du globe. Des pays comme les États-Unis, le Royaume-Uni et l'Espagne, notamment, sont maintenant tous dotés de leurs propres organisations dédiées à la tenue d'expositions photographiques mobiles (Gray, 2012). D'une grande popularité, l'édition 2015 des *iPhone Photography Awards* a joui d'une couverture de marque dans nombre de médias internationaux, notamment le *Time* et le *Business Insider* aux États-Unis, le *Télégraphe* français, le *Toronto Star*, le *Guardian* anglais ainsi que plusieurs des éditions nationales du *Huffington Post*. Reconnaissant l'importance grandissante du médium, les *Sony Photography Awards* ont quant à eux ajouté à leur édition 2015 une catégorie réservée aux images captées et traitées à l'aide d'un *smartphone* (The Telegraph, 2015).

temps, l'année 2015 aura d'ailleurs été marquée par la tenue de la première exposition d'images mobiles ayant lieu dans une institution muséale. Organisée par le Colombus Museum of Art d'Ohio et dévoilée en janvier 2015, l'exposition #MobilePhotoNow est présentée comme « the largest mobile photography exhibition ever organized by a museum »³⁹ (Ziv, 2015).

La popularité et l'ubiquité des *cameraphones* se traduisent ultimement par un intérêt grandissant pour la photographie mobile dans la sphère académique au sein de cette discipline naissante que sont les études mobiles (Crow et Sawchuk, 2014; Goggin et Hjorth, 2014). La revue *Mobile Media and Communication*, qui témoigne de cet intérêt en se spécialisant dans les études du fait mobile ainsi qu'à ses diverses articulations socioculturelles (photographie, musique, etc.), a d'ailleurs vu le jour en 2013. Le phénomène a également fait l'objet de plusieurs publications chez divers éditeurs. Certains d'entre eux, et particulièrement la maison d'édition Routledge, offrent plusieurs titres dédiés, en tout ou en partie, au sujet de la photographie mobile ⁴⁰. Finalement, les dernières années ont également été marquées par la production de diverses études académiques sur les usages du mobile en photographie (on retiendra notamment celles produites par Alexandra Weilenmann, Thomas

³⁹ Il ne s'agit d'ailleurs pas de la première expérimentation du musée en lien avec la photographie mobile. Dès 2012, ce dernier exposait des œuvres mobiles dans le cadre d'expositions plus larges (Ziv, 2015).

⁴⁰ On notera en particulier les ouvrages Studying Mobile Media, Cultural Technologies, Mobile Communication, and the Iphone (Burgess, Hjorth, et Richardson, 2012), The Photographic Image in Digital Culture (Lister, 2013) et The Routledge Companion to Mobile Media (Goggin, Hjorth, 2013), tous trois publiés chez Routledge, ainsi que Mobile Media Making in an Age of Smartphones (Berry, Schelser, 2014), paru chez Palgrave Macmillan. La constitution d'un champ d'études mobiles est d'ailleurs attestée par la publication récente chez la maison d'édition Routledge de l'ouvrage Foundations of Mobile Media Studies. Essential Texts on the Formation of a Field. Réalisé sous la direction de Jason Farman, ce recueuil de textes paru en 2016 vise, comme l'indique son sous-titre, à rassembler divers textes jetant les assises de cette discipline naissante. À ces publications s'ajoutent également plusieurs articles publiés dans diverses revues scientifiques ainsi que nombre d'essais publiés au sein de diverses revues, de journaux ou encore en ligne. Leur nombre considérable rend impossible une énumération exhaustive de ceux-ci. Nombre de ces textes sont toutefois listés dans la section bibliographique de ce mémoire.

Hillman et Beata Jungselius [2013] ainsi que Megan Halpern et Lee Humphreys [2014]). C'est dans le sillon de cet intérêt croissant pour la photographie mobile que s'insèrent mes propres recherches sur ce médium.

CHAPITRE II ÉTUDE DE LA PHOTOGRAPHIE MOBILE ET DES IMAGES IPHONEOGRAPHIQUES

L'une des particularités de la photographie mobile tient à sa prédilection pour le rétro, c'est-à-dire le pastiche d'esthétiques et styles issus du passé. Proposant un véritable éventail de filtres permettant de simuler une capture photographique sur film, les applications photographiques mobiles en sont la manifestation la plus perceptible. À une époque où ce qui est ancien se voit remis au goût du jour, la photographie mobile ne semble pas faire figure d'exception. En effet, les deux premières décennies du 21e siècle seraient marquées, selon Simon Reynolds, par une omniprésence du « Re » (Reynolds, 2012, p.9). Reynolds réfère par ce préfixe à la multitude de « revivals, rééditions, remakes [et] réinterprétation » (Ibid., p. 11) qui sont apparus dans les dernières années. Celui-ci propose d'ailleurs le terme rétromania afin de désigner cet enthousiasme contemporain pour le rétro caractérisé par de nombreux cas de reprises ou remakes. Reynolds évoque entre autres l'engouement dont sont l'objet les jouets et figurines antiques ou encore la montée du retrogaming, c'est-à-dire l'utilisation de consoles de jeu vidéo anciennes et désuètes. Il porte également son attention sur le monde de la publicité qui, ces dernières années, a privilégié les esthétiques kitsch et vintage remettant ainsi au goût du jour de slogans ou réclames du siècle dernier. La musique pop actuelle constituant le principal sujet de son ouvrage, il observe que celle-ci tend à reprendre des sonorités anciennes et à les transposer dans le présent par la pratique du sampling.

Cette tendance à la reprise et à l'actualisation du passé se voit également exemplifiée par des productions télévisuelles telles que la série *Apocalypse*. La célèbre série télévisée, portant sur les deux guerres mondiales du 20e siècle, se démarque notamment par un travail de restauration d'images d'archives. Grâce à l'emploi de

techniques de « colorisation et reformatage » (Flandrin, 2016), *Apocalypse* revisite des documents historiques ainsi remis au goût du jour. La série connait un grand engouement et rejoint de centaines de milliers de téléspectateurs, en plus de connaitre une résonnance virtuelle par les discussions qu'elle suscite sur les réseaux sociaux (Therrien, 2014). Preuve de la popularité et de l'actualité d'un tel processus d'actualisation du passé, les séries télévisées proposant des images d'archives colorisées se sont d'ailleurs depuis multipliées ⁴¹. Cet engouement propre à notre époque pour la remise au goût du jour du passé peut être perçu comme une forme de « mise au présent du passé », pour emprunter une formulation de l'historien Henry Rousso (2012, p. 266). Ce dernier fait référence aux diverses tentatives visant à rendre « compréhensible au contemporain [...] des traces, physiques ou immatérielles, de ce qui reste du passé » (Rousso dans Lucia Araujo, 2007, p. 7). Il s'agit donc d'un phénomène de réinterprétation du passé qui chercherait à le faire coïncider avec les sensibilités contemporaines.

La photographie mobile opère cependant selon une logique autre. À la différence des nombreux *remakes* et reprises qui abondent en ce 21^e siècle précoce, la photographie mobile se démarque plutôt par un processus inverse. En effet, les images produites à l'aide de *smartphones* et d'applications photographiques semblent plutôt définies par un processus de *mise-au-passé* du présent caractérisé par le vieillissement numérique des prises de vue. C'est-à-dire que les technologies numériques servent aussi bien à actualiser des représentations anciennes qu'à historiciser ⁴² des images contemporaines.

⁴¹ On notera les déclinaisons de la série *Apocalypse* telles qu'*Apocalypse*, *Staline* diffusée en 2015. D'autres séries portant également sur les événements marquants du 20e siècle et fondées sur la colorisation d'images d'archives sont également produites. Citons à titre d'exemples, les séries anglaises *World War 2 in Colour* et *The Russian Revolution in Colour*, diffusée en 2009 et 2007 respectivement.

⁴² Le concept, développé par Rousso dans *La dernière catastrophe*, constitue la contrepartie du processus de « mise au présent du passé » précédemment évoqué. La « mise au passé » du présent est

A. D. Coleman, dans un article sur la question, résume cette particularité de la photographie mobile :

For some years, we've had access to applications that can repair digital scans of old analog images showing signs of damage, whether from dirt and creases or overall fading. With these tools you can make your old photos look new. At the same time, if you spend time online looking at selfies, or view cell-phone photos posted on sites like Flickr, Tumblr, or Pinterest, or subscribe to many Twitter feeds, or visit the blogs of photographers both professional and amateur, you'll have noticed that a great many new digital images look old (2014, Distressed Images).

C'est donc dire que les images photographiques mobiles sont, par l'usage de divers artifices numériques tels que les filtres rétro d'applications comme Instagram, projetées dans un passé factice. On qualifie ces images, captées et traitées à l'aide d'appareils *smartphones*, d'« iPhoneographiques », terme emprunté à Bartholyens (2012), Chopra-Gant (2016) et Gomez Cruz et Meyers (2012).

Au fil de ce chapitre, je tenterai de présenter les particularités de cette *mise-au-passé* qui caractérise les images iPhoneographiques. Quelles sont les particularités de ces images ? Comment se construit leur esthétique *vintage*⁴³ et comment s'actualise ce processus de *mise-au-passé* des images ? J'entends, au cours de ce chapitre, explorer ces particularités de la photographie mobile et en établir les jalons.

l'opération par laquelle un événement ou un objet quitte le présent et se voit historicisé pour basculer « dans un autre registre temporel » (Rousso, 2012, p. 260).

En photographie argentique, le *vintage* est particulièrement lié aux tirages photographiques et, plus particulièrement, au négatif (Casemajor, 2013). Ce dernier étant à la fois unique en plus d'être la source originale derrière les tirages photographiques (*Ibid*.).

Absent dans sa forme traditionnelle, le *vintage* effectue une réapparition au sein de la photographie mobile sous la forme de simulation. Celle-ci naissant d'une recherche de cette valeur symbolique dont seraient dénuées les images numériques, n'ayant ni existence physique ni négatif (voir, à ce sujet, le texte de la communication *Reframing the Authentic : photography, mobile technologies and the visual language of digital imperfection* donnée par Chandler et Livingston [2012]).

⁴³ On comprend généralement par le terme *vintage* la valeur symbolique qu'acquiert un objet du fait de son âge ainsi que de sa rareté. Il s'agit, pour Caoduro et Baschiera (2015), d'une forme de commodification des artefacts et styles du passé.

2.1. Constitution du corpus d'étude et méthodologie de collecte de données

Le principal obstacle rencontré dans l'élaboration d'un corpus d'images photographiques mobiles fut, paradoxalement, la popularité considérable dont jouit cette pratique. En effet, le nombre incommensurable d'images captées et traitées à l'aide d'appareils mobiles a pour effet de rendre toute étude exhaustive sur le sujet pour ainsi dire impossible. À titre d'exemple, le réseau de partage d'images mobiles Instagram recevrait quotidiennement approximativement 70 millions d'images⁴⁴. Le total des images téléversées sur le réseau Instagram aurait même dépassé, en 2014, la barre des 200 milliards (Highfield et Leaver, 2015). Flickr, un populaire site d'hébergement d'images photographiques, peut également être cité en exemple de la popularité que recueille la photographie mobile. Selon les statistiques rendues disponibles pour l'année 2015 (Roth, 2015), 39% des images partagées sur le site auraient été réalisées à l'aide d'appareils de type smartphone. Les appareils mobiles détrôneraient ainsi les appareils plus traditionnels de type réflex (DSLR) qui se retrouvent au second rang, étant utilisés dans la production de 31% des images partagées sur Flickr pour la même année. Comme le démontrent ces statistiques, le corpus potentiel d'images à analyser se chiffrerait selon toute vraisemblance dans les millions d'images, voir les milliards.

Afin de pallier cette difficulté, j'ai opté pour une approche que je qualifierais de panoramique. Celle-ci vise à donner une vision d'ensemble de la photographie mobile et de ses particularités sans toutefois prétendre à l'exhaustivité. Pour ce faire, j'ai déployé une méthodologie de recherche en *crowdsourcing*⁴⁵. Ce type d'approche étant encore relativement récent, aucune définition arrêtée de celle-ci n'a encore su

⁴⁴ Voir le site de la compagnie :

http://instagram.com/press

⁴⁵ On parle également, en français, d'externalisation ouverte.

s'imposer. J'ai toutefois retenu celles mises de l'avant par Enrique Estellés-Arolas et Fernando González-Ladrón-de-Guevara (2012), AnHai Doan, Raghu Ramakrishnan et Alon Y. Halevy (2011) ainsi que Thierry Burger-Helmchen et Julien Pénin (2011). Ces trois groupes d'auteurs s'entendent pour définir le *crowdsourcing* comme une méthodologie de recherche ouverte où sont déléguées à des agents extérieurs – en l'occurrence la masse des usagers ou encore le *crowd* – diverses tâches, telles que la collecte et l'envoi d'images.

Ainsi, dans le cadre de ma recherche, ce recours au *crowdsourcing* s'est concrétisé sous la forme d'un appel à contributions ⁴⁶ (reproduit en annexe B) ciblant les photographes mobiles. Ces personnes ont été invitées à soumettre une série d'images photographiques prises à partir de leurs mobiles⁴⁷. Celles-ci devaient de plus avoir été traitées au moyen d'une application mobile. Cet appel à contributions fut diffusé au sein de diverses communautés virtuelles regroupant des adeptes d'iPhoneographie. Les espaces visés étaient nombreux et se composaient principalement de groupes virtuels hébergés sur les réseaux Facebook, Flickr et Reddit. L'appel à contributions a également été repris et diffusé par le centre de recherche Figura, le bulletin d'actualité de l'UQÀM ainsi que le collectif *Mouvement Art Mobile*, en plus d'avoir été transmis sur les réseaux sociaux afin d'en maximiser la portée.

Grâce à ce processus de collecte de données fondé sur une méthodologie de *crowdsourcing*, il a été possible de constituer un corpus de 422 images mobiles, soumises par 29 participants et participantes⁴⁸. Ce groupe d'images constitue mon

⁴⁶ Il est intéressant de noter qu'une pareille méthode de collecte d'images mobiles en *crowdsourcing* fut employée par deux publications, soit *The New Yorker* (http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/instagrams-instant-nostalgia) ainsi que *The New York Times* (http://www.nytimes.com/interactive/2015/01/26/us/26blizzard-callout.html).

⁴⁷ Afin d'éviter que ne soient surreprésentés certains photographes, le nombre maximum d'images pouvant être soumises a été fixé à 20 par personne.

⁴⁸ À titre comparatif, voici les tailles de corpus constitués dans le cadre d'études similaires : dans son

principal objet d'analyse.

2.2. Résultats de recherche : les images iPhoneographiques et la photographie vintage

Cette recherche de terrain a permis de rendre manifestes certaines tendances qui apparaissent généralisées au sein des images iPhoneographiques. Du large éventail d'images consultées, une tendance semble se dessiner. Il serait en effet possible de regrouper une majorité d'images mobiles sous un principal *type*⁴⁹. Ces photographies, que je regroupe sous l'appellation d'images *iPhoneographiques*, se distinguent par une « esthétique *vintage* » (Caoduro, 2014, p. 78) évoquant la photographie argentique. Cette tendance peut être observée dans plus de 64% des images soumises dans le cadre de cette étude, soit 273 images sur un total de 422.

Cette proposition repose sur une analyse en trois temps des images recueillies⁵⁰:

- une analyse formelle des images et des modifications qui leur ont été apportées par le biais d'applications mobiles;
- 2) une analyse des sujets privilégiés dans ce type de photographies;
- 3) une analyse des divers éléments textuels accompagnant ces images.

Dans les prochains sous-chapitres, j'explorerai plus en profondeur ces trois volets des

étude sur les images produites à l'aide de l'application mobile Instagram, Meijers (2015) consulte 500 images de sources diverses. Halpern et Humphreys (2014) ont, quant à eux, questionné quelque 20 photographes mobiles sans toutefois chiffrer le nombre d'images consultées. Finalement, dans leur étude sur les usages de l'application Instagram, Weilenmann et al. (2013) consultent 99 images produites par 16 photographes mobiles.

⁴⁹ Selon la notion de « types » élaborée par Addams et Addams dans Archaeological Typology and Practical Reality. A Dialectical Approach to Artifact Classification and Sorting (1991).

⁵⁰ Ce protocole est en grande partie inspiré par celui développé par Jungselius *et al.* dans leur analyse des images mobiles et reposant sur trois principaux éléments : « *subject choice, aesthetics and captioning* » (2013, p. 1847).

images iPhoneographiques.

2.2.1. Analyse formelle des images recueillies

Je m'intéresserai, dans un premier temps, aux caractéristiques formelles propres aux images iPhoneographiques. Les caractéristiques des filtres numériques employés, la propension de ceux-ci à singer la matérialité des tirages photographiques argentiques, de même que les types de cadrages préconisés par ces applications seront analysés.

Les filtres photographiques offerts par les applications mobiles sont qualifiés par Domink Schrey d'« *Analoge Filter für digitale Fotos* » (2015, p.15), expression se traduisant littéralement par « filtres argentiques pour images numériques ». En effet, ces filtres numériques se distinguent par la possibilité qu'ils offrent de simuler une capture photographique argentique. Beaucoup plus perfectionnés que ne l'étaient les filtres photographiques rudimentaires proposés par certains *featurephones*⁵¹, les filtres modernes permettent une simulation très fidèle des propriétés de la photographie argentique ⁵². Le processus photographique instantané Polaroid, les ferrotypes et cyanotypes du 20^e siècle ou encore le *cross-processing*⁵³ (ou développement croisé) des années 1970 ne sont que quelques exemples de ces technologies photographiques prénumériques qu'il est possible de simuler par l'emploi de ces filtres. Si les simulations proposées sont variées, une constante est toutefois apparente : ces filtres ont comme fonction première l'ajout de signifiants visuels divers reproduisant les particularités du processus photographique argentique (Chandler et Livingston, 2012). Parmi les attributs argentiques récupérés dans la photographie mobile, on notera en

⁵¹Voir Chapitre 1.

⁵² Prenant en exemples les filtres proposés par l'application Instagram, Alice Marwick résume : « The [...] filters are deliberately nostalgic and retro and emulate older, analog forms of photography » (2015, p. 144).

⁵³ Le développement croisé, ou *cross-processing* en anglais, consiste en l'utilisation de solutions chimiques pour diapositives lors du développement d'un négatif couleur ou inversement (Lynch-John et Perkins, 2008).

particulier les tonalités et contrastes rappelant un traitement croisé ou encore un virage sépia, l'ajout de grain rappelant les cristaux d'argents composant les tirages argentiques ou encore l'ajout de bordures diverses, simulant la matérialité du papier photographique.

L'utilisation de filtres iPhoneographiques se manifeste généralement de la façon la plus évidente par l'ajout aux images de tonalités contrastées et de couleurs vives, évoquant le résultat d'un développement croisé (figures 2.1, 2.2 et 2.3). Permettant d'obtenir un fort contraste et une coloration particulière, ce procédé chimique peut être reproduit, dans une version numérique, de façon très convaincante par la plupart des applications mobiles. Il est possible de comparer les deux procédés (l'authentique et sa reprise numérique) en confrontant les figures 2.1, 2.2 et 2.3 à la figure 2.4 illustrant la technique de développement croisé.

Dans d'autres images, le monochrome (figure 2.5) ou, encore, une teinte sépia (figures 2.6, 2.7 et 2.8), seront préférés. Il est également possible de constater, dans la majorité des cas, l'ajout de grain photographique aux images. La similarité entre une image d'époque, telle que la figure 2.9 et des images mobiles est à ce niveau frappante, comme en témoignent les exemples précédemment cités. La figure 2.10, intitulée *Shadow on Subway Stairs*, constitue un autre exemple particulièrement probant de cette tendance. La granularité (numérique) de l'image étant particulièrement visible. Purement décorative, la présence de grain dans ce type d'images n'est pas le résultat de l'utilisation d'émulsions photographiques, mais est plutôt un élément esthétique ajouté à l'image grâce à l'usage de filtres numériques. Cette simulation du procédé « physico-chimique »⁵⁴ qu'est la photographie argentique se voit dans certaines images poussée à l'extrême. C'est le cas de la figure 2.11 où le

⁵⁴Formulation employée par Danièle Méaux (1997) pour décrire la photographie argentique.

processus même de révélation du négatif se voit simulé. Le voile posé sur l'image, prenant la forme d'une luminosité inégale, vient effectivement suggérer une agitation inadéquate du négatif durant son développement⁵⁵. Il ne s'agit là, bien sûr, que d'une simulation, l'image étant de nature purement numérique.

Les fuites de lumière⁵⁶, autrefois le résultat de l'étanchéité déficiente d'un appareil photographique argentique ou de l'usage d'une optique de mauvaise qualité (Rand et Listchel, 2002), semblent également très prisées⁵⁷. Réintroduites sous la forme de simulations numériques (Chandler et Livingston, 2012), ces fuites de lumière – ou *lightleaks* en anglais – reconnaissables à leur distinctif voile coloré, ornent la surface de nombre d'images consultées dans cette recherche (figures 2.12, 2.13 et 2.14). Autrefois le résultat d'une défaillance technique bien réelle, comme c'est le cas pour la figure 2.15, le voile lumineux causé par les fuites de lumière n'est plus qu'un élément esthétique au sein des images phonographiques. L'apparition de vignettes caractérisées par un assombrissement des coins de l'image, autre effet optique datant de l'époque de la photographie sur film, jouit également d'une grande popularité dans les images de type iPhoenographique (figure 2.16).

Outre l'utilisation de filtres numériques, les photographies mobiles se démarquent également par la possibilité de simuler la matérialité des tirages photographiques d'antan.

⁵⁵ Rand et Litschel expliquent cette particularité de la photographie analogue dans leur ouvrage sur la photographie argentique monochrome : « Not all films require the same type of agitation, [...] (0)veror underagitation will influence the contrast, graininess, and evenness of the negative image » (2002, p. 89).

⁵⁶ Définies ainsi dans le Illustrated Dictionary of Photography: « A flaw in a camera body that allows light to seep in, exposing the photosensitive material to non-image forming light. This may result in streaks or blotches of light or fogging » (Lynch-John, et Perkins, 2008, p. 64).

⁵⁷ Cette tendance est également soulevée par Chandler et Livingston : « Additional filters imitate some of the random effects and errors, which can occur in analogue photography such as light leaks, film scratches, overdeveloped or burnt film and accidental halation » (2012, p. 4).

Le propre des images iPhoneographiques est d'être limitées à une existence digitale. Comme le résume Yolinde Meijers : « Photographs created via apps that simulate the aesthetics of analogue photography are digital objects. They do not exist in the 'real space ;' they are merely pixels on a digital screen of a camera, mobile phone or computer » (2015, p. 15). Cependant, bien qu'étant restreintes à cet état de représentations purement numériques, les images iPhoneographiques se voient couramment ornées d'attributs divers « simulant la physicalité de la photographie argentique » (Caoduro, 2014, p. 68, traduction libre). Plusieurs applications photographiques mobiles permettent en effet d'ajouter aux images des textures diverses : bordures photographiques, entailles, poussière accumulée, etc. Par ce procédé, il est possible de conférer aux images iPhoneographiques une certaine apparence de matérialité.

Une des formes les plus populaires que prend cette simulation de la matérialité de l'objet photographique est l'ajout de bordures photographiques. Sa variante la plus prisée présente des coins légèrement arrondis, à l'instar des tirages réalisés à l'aide d'appareils argentiques tel l'Instamatic de Kodak (figures 2.17 et 2.18). Également populaire est l'ajout de l'iconique bordure blanche cernant autrefois les instantanés de type Polaroid (figure 2.19). Dans plusieurs images, la texture accidentée et striée d'un tirage sur plaque de métal ou de cuivre, rappelant celle des ferrotypes ou encore des daguerréotypes (figure 2.20), sera préférée aux bordures de tirages photographiques sur papier (figures 2.21, 2.22 et 2.23). On voit enfin des images dont la bordure rappelle non pas celles de tirages photographiques, mais le pourtour distinctif des pellicules photographiques (figures 2.24 et 2.25).

Ce processus de simulation de la matérialité de l'objet photographique implique

également la possibilité d'interventions sur la surface du tirage simulé. Par exemple, dans le cas d'une image tirée du corpus d'analyse (figure 2.26), la surface de l'image est marquée au feutre. Dans un autre cas, cette matérialité simulée de l'image se manifeste par un ajout de texte à la bordure – elle-même simulée – de l'image⁵⁸ (figure 2.27). Une troisième photographie présente quant à elle la trace de manipulations qui ne seraient possibles qu'avec un tirage photographique physique. Le haut de l'image se voit alors paré d'une empreinte digitale (figure 2.28), suggérant ainsi son maniement par le photographe.

Cette physicalité fictive s'accompagne dans plusieurs cas d'une dégradation factice de l'image mobile⁵⁹. Plusieurs applications iPhoneographiques permettent en effet de faire subir à une image un véritable vieillissement accéléré. Une des formes les plus courantes que prend cette dégradation de l'image est la décoloration et le jaunissement généralement associés aux tirages vieillots (figure 2.29). Dans d'autres images, ce vieillissement simulé prend la forme, par exemple, d'une couche de poussière qui se serait déposée sur la surface de l'image (figure 2.30). L'intégrité même du tirage photographique simulé est également parfois attaquée. Les images se voient alors parées de plis (figure 2.31) ou encore voient leur bordure salie et tâchée (figure 2.32).

Un dernier élément à prendre en compte dans le cadre de cette analyse plastique des images iPhoneographiques est le format carré omniprésent dans ces images. En effet, plus de 68% des images consultées, soit 288 sur un total de 422, se démarquent par l'adoption de ce format. Certes plus subtil, le format carré s'inscrit toutefois dans le même processus d'esthétisation *vintage* caractéristique des images iPhoneographiques.

⁵⁸ Il est d'ailleurs intéressant de constater que cet ajout de texte est effectué sur une image simulant l'apparence d'un tirage Polaroid. Cela peut être compris comme une référence à la pratique, courante au 20° siècle, d'annoter ses tirages instantanés (Buse, 2010).

⁵⁹B. Wendt qualifie ce procédé de « faux aging process » (2014, p. 9).

Omniprésent dans la photographie mobile (figures 2.33, 2.34, 2.35 et 2.36), ce format se voit imposé par certaines applications – notamment, Instagram⁶⁰ et Hipstamatic – ou suggéré par d'autres, comme c'est le cas avec l'application Mextures. Allant à l'encontre du format rectangulaire natif des optiques jointes aux smartphones (Alper, 2013 ; Marwick, 2015), le choix ou l'imposition du format carré peut être vu comme une autre forme de simulation des propriétés de la photographie argentique. Ainsi que le soulignent plusieurs auteurs (Bartholeyns, 2012, 2014; Caoduro, 2014; Meijers, 2015 ; Palmer, 2013), le format photographique carré des images iPhoneographiques apparaît comme un pastiche des tirages produits par nombre d'appareils photographiques argentiques. On pensera ici à certains appareils tels les Instamatics de Kodak, les appareils moyen format de marque Roleiflex, les divers modèles d'appareils Polaroid ou encore les appareils lomographiques de type Holga ou Diana. Autrefois attribuables à de contraintes techniques, ce format est remis au goût du jour dans la photographie mobile qui en revendique la valeur esthétique. Fait plus rare, certaines applications permettent même la création d'images de forme ronde. Rappelant ainsi les tout premiers snapshots produits à l'aide d'appareils Brownies au début du 20^e siècle (Warner Marien, 2006), comme l'exemplifie la figure 2.37.

2.2.2. Analyse du contenu des images

Les sensibilités vintage et rétro de la photographie mobile influent également sur le type de sujets favorisés dans ces images. Il semblerait en effet que, par les filtres à l'esthétique rétro qu'elles proposent, « les applications [photographiques] incitent à prendre des sujets anciens » (Bartholeyns, 2012, L'honneur fait aux objets). Cela se manifeste dans les images iPhoneographiques par une surreprésentation de sujets anachroniques ou encore évoquant une époque particulière et désormais révolue. Cette constatation se voit d'ailleurs également appuyée par la recherche menée par

⁶⁰ L'imposition de la forme carrée aux images fut suspendue suite à une mise à jour de l'application en août 2015.

Les objets renvoyant à une technologie obsolète forment ainsi un sujet récurrent venant appuyer l'esthétique faussement vintage des filtres utilisés dans la photographie mobile. De natures diverses, ces sujets forment un véritable catalogue de la désuétude technologique allant de la machine à écrire (figure 2.38) à l'appareil téléphonique équipé de cadran (figure 2.39). Autre exemple de cette prédilection pour les technologies caduques : une image, nommée à juste titre A Stack of Memories (figure 2.40), a pour sujet un amoncèlement d'écrans à tube cathodique. Avec une autoréférentialité pouvant paraître ironique, la photographie argentique s'impose comme un sujet de prédilection dans certaines images. Celles-ci mettant par exemple en scène une diapositive pour l'une (figure 2.41) et un appareil photographique pour l'autre (figure 2.42). Dans ce second cas, l'appareil photographique est disposé de telle sorte qu'il pointe en direction du smartphone qui l'enregistre. Le traitement rétro réservé à l'image amplifie alors la tension entre appareil numérique et argentique. On pourrait en effet croire que l'image aurait été captée par le même type d'appareil que celui qui est donné à voir dans l'image. Les moyens de transport, également prompts au « démodage » (Bartholeyns, 2012, L'honneur fait aux objets), constituent un sujet jouissant d'une grande popularité. S'agençant aisément aux esthétiques vintage de la photographie mobile, les voitures antiques (figures 2.43 et 2.44) sont des figures particulièrement prisées, comme le remarque également Yolinde Meijers (2015). Cet intérêt répandu pour les véhicules antiques ne se limite d'ailleurs pas aux automobiles. Les streetcars de la Nouvelle-Orléans (figure 2.45), par exemple, sont un autre sujet du genre pouvant être répertorié dans le corpus. Évoquant les débuts du 20^e siècle et l'ère victorienne qui l'a précédé, les vaisseaux à voiles (figure 2.46) ainsi que les attelages équestres (figures 2.47 et 2.48) sont également mis à l'honneur par les filtres rétro de la photographie mobile.

Les lieux en ruines, délabrés ou abandonnés appellent également à cet usage d'esthétiques vintage (Tibbs, 2012). L'image intitulée Vandalism on Monolith (figure 2.49) est un exemple probant de cette tendance. La photographie monochrome, à laquelle ont été ajoutées vignette et bordure, documente un monument public ayant subi le passage du temps et le vandalisme. Les mémoriaux et autres lieux de mémoire sont également très présents dans ce type d'images. Ces espaces, véritables ancrages mémoriels faisant un pont avec le passé, trouvent un écho certain dans les traitements rétro offerts par la photographie mobile. De fait, on constate une récurrence de ceuxci au sein du corpus d'images constitué dans le cadre de cette recherche. Parmi les monuments de ce genre répertoriés, on compte le Vietnam Veterans Memorial de Washington D.C. (figure 2.50), un monument aux vétérans des deux guerres mondiales situés à Hampshire au Royaume-Uni (figure 2.51), le War Memorial Monument de Stratford en Ontario (figure 2.52) et, finalement, le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, à Berlin (figure 2.53).

2.2.3. Analyse textuelle des images

Un dernier aspect à prendre en compte dans cette analyse des images iPhoneographiques est leur composante textuelle⁶¹. Prenant plusieurs formes, celle-ci participe également au processus de mise-au-passé des images opérant dans la photographie mobile.

Ayant comme fonction première l'indexation des images (Wendt, 2014), les tags et hashtags adjoints aux images mobiles sont également mis à profit afin d'appuyer l'esthétique vintage de l'iPhoneographie. Ainsi, on trouvera en accompagnement à plusieurs images iPhoneographiques divers hashtags tels que #Photoborder,

⁶¹ Dans leur étude sur la photographie mobile, Jungselius *et al.* (2013) s'intéressent également aux divers marqueurs textuels, qu'ils appellent le *captionning*, accompagnant les images mobiles.

#Polaroid, #SquareFormat ou, encore, #iPhoneography. En plus de permettre une classification des éléments plastiques de l'image, tels que la bordure photographique ajoutée à l'image ou encore son format carré, les *hasthags* sont également utilisés afin d'annoncer l'application mobile utilisée dans le traitement de l'image. Les *hashtags* #Instagram et #Hipstamatic étant les plus communs dans le corpus étudié. Nombre d'images portent également, comme *tags* adjoints à l'image, les mentions #Vintage, #Retro, #Nostalgia et autres termes similaires. Cette dernière tendance est également notée par Bartholeyns (2012; 2014) et Meijers (2015) dans le cadre de leurs recherches respectives sur la photographie mobile.

Il existe également tout un lexique *vintage* rattaché à la photographie mobile qui ne saurait être occulté. En effet, nombre d'applications semblent être nommées de façon à évoquer le passé⁶². Les applications Retrocam et Vintage Camera sont les exemples les plus évidents de cette tendance. Les appellations données aux filtres photographiques participent également d'une logique similaire. Cette nomenclature passéiste prend parfois la forme d'un anachronisme, comme c'est le cas avec les filtres nommés « 1937 », « 1962 » et « 1974 » qu'offre l'application Camerabag ou encore le filtre « 1963 » jadis offert par l'application Twitter. D'autres applications empruntent au champ lexical du passé et offrent des filtres nommés « Vintage » dans le cas de Snapseed ou encore « 80's Cam » chez Aviary.

2.3. Autres tendances photographiques mobiles : deux contre-exemples au modèle iPhoneographique

La majorité des images consultées dans le cadre de cette recherche peuvent être rattachées à la catégorie précédemment construite des images iPhoneographiques. Cependant, certaines font figure d'exceptions et ne cadrent pas dans ce modèle. Je

⁶² Cette tendance est également relevée au Chapitre 1.

présenterai ici un bref survol de ces images et des tendances photographiques auxquels celles-ci peuvent être rattachées. Pour ce faire, j'offrirai deux contreexemples au modèle iPhoneographique. Le dessein n'est pas ici de s'attarder sur ces pratiques, qui existent en marge de l'IPhoneographie, mais simplement d'en reconnaître l'existence.

2.3.1. Les images de type « photographique »

L'usage d'applications mobiles ne se traduit pas nécessairement par l'usage de filtres simulant la photographie argentique. Nombre de photographes mobiles tentent en effet d'éluder l'esthétique *vintage* que proposent les applications photographiques mobiles, celle-ci étant perçue par certaines personnes comme créant des images d'un goût douteux 63. Ayant étudié ce phénomène, Halpern et Humphreys rapportent : « these images are meant to evoke photography ; that is, to erase evidence that they are iphoneography rather than photography » (2012, p. 12). Esquivant l'esthétique iPhoneographique, ce type images se démarque par une approche inspirée de la photographie numérique traditionnelle. C'est-à-dire la photographie numérique telle qu'elle existait avant l'apparition des applications photographiques mobile et qui est toujours pratiquée par les adeptes d'appareils numériques de type reflex. L'utilisation d'applications photographiques mobiles se limite, dans le cadre de telles images, à des interventions limitées ayant pour but d'optimiser le contraste ou la couleur de l'image (Halpern et Humphreys, 2014).

Si la forte majorité des images consultées dans le cadre de cette recherche possédaient plutôt les particularités rattachées au type iPhoneographique, certaines se démarquaient plutôt par cette approche qui pourrait être qualifiée de plus

⁶³ « Iphoneographers whose aesthetic leanings move toward the photograph are often wary of overapp-ing, suggesting that most uses of apps that create retro effects or art effects are "cheesy" » (Halpern et Humphreys, 2012, p. 13).

photographique. En plus d'offrir un rendu visuel plus classique, inspiré de la photographie numérique traditionnelle, les sujets qui y sont représentés sont également plus orthodoxes. Ceux-ci vont du paysage de voyage (figure 2.54) à la photographie de nourriture (figure 2.55) en passant pour la photographie de rue (figure 2.56). Ainsi que l'avancent Halpern et Humphreys, ces images, plutôt que d'offrir une simulation d'un médium autre, c'est-à-dire la photographie argentique, affirment résolument leur statut d'images numériques.

Il serait possible de voir, dans cette tension entre images iPhoneographiques et images mobiles aux qualités plus « photographiques » un retour de la dichotomie qui opposa il y a plus d'un siècle les adeptes du pictorialisme et ceux de la *straight photography*. On peut en effet trouver des échos de la recherche artistique des pictorialistes chez les adeptes de l'iPhoneographie. Cette similarité est d'autant plus frappante que les filtres dont fait usage l'iPhoneographie émulent certaines des techniques photographiques utilisées par les pictorialistes de jadis. À l'inverse, les tenants d'une photographie mobile aux allures plus photographiques peuvent être vus comme les héritiers du mouvement de la *straight photography*. Celle-ci se démarquant par une volonté de rester fidèle aux propriétés du médium (Warner Marien, 2006), en l'occurrence la photographie numérique traditionnelle.

2.3.2. La mouvance #NOFILTER

La mouvance #nofilter est en opposition directe aux images de type iPhoneographique formant le corpus étudié dans le cadre de ce mémoire. Comme son nom l'indique, ce mouvement photographique est à la fois un mot-clic (hashtag) ainsi qu'une approche esthétique à proprement parler. Les adeptes du #nofilter font généralement usage des « marqueurs textuels » (Alper, 2013, p. 12) que sont les hashtags afin d'affirmer leur appartenance à cette pratique photographique. En règle

générale, le mot-clic #nofilter est accolé aux images dans le but d'attester que cellesci n'ont pas été altérées par l'usage de filtres iPhoneographiques⁶⁴. Confirmant la
popularité de cette pratique, on retrouve plus de 127 000 000 images se revendiquant
de ce courant sur le seul réseau Instagram (en date de juin 2015
[http://iconosquare.com/viewer.php#/tag/nofilter/]). Refusant la « presumption of
digital manipulation » (Marwick, 2015, p. 144) qui prévaut dans la photographie
mobile, cette approche vise plutôt à créer des clichés sans artifices et les plus fidèles à
la réalité possible (Alper, 2013). Pour les personnes y adhérant, ce choix esthétique
permet d'atteindre une forme de photographie plus « pure ». Comme le résume
Megan Garber dans The Atlantic : « [#nofilter] is Instagram at its purest : filter-free »
(2012, 4e paragraphe).

2.4. Conclusion: un portrait de la photographie mobile

L'analyse du corpus d'images mobiles effectuée au fil de ce chapitre a permis de démontrer l'existence d'un phénomène de mise-au-passé des images au sein de la photographie mobile. Présent dans une majorité des images de type iPhoneographique consultées⁶⁵, ce phénomène s'articule à partir de deux principaux pôles⁶⁶.

Les images iPhoneographiques se démarquent tout d'abord par une simulation de la facture visuelle de la photographie argentique. Elena Caoduro, dans son article *Photo Filter Apps : Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology* (2014),

⁶⁴ La mention #nofilter ne serait cependant pas nécessairement le gage d'une image non altérée. Dans une étude réalisée en 2014, il fut découvert que 11% des images répertoriées sous le *hashtag* #nofilter avaient, en vérité, été modifiées par l'application d'un filtre numérique (Kossof, 2012). Afin d'attester de la véracité (ou non) d'une mention #nofilter, un service en ligne, *Faker Catcher* (http://filterfakers.com/catcher), a été mis en place afin de détecter si une image est réellement vierge de toute modification numérique.

⁶⁵Soit 64% des images composant le corpus analysé dans le cadre de ce chapitre.

⁶⁶ Dans son mémoire intitulé *Instagramming Nostalgia*, *Faux-vintage photography and nostalgia in the 21st century* (2015), Yolinde Meijers présente une conclusion similaire.

qualifie cette émulation de « skeuomorphisme numérique ⁶⁷ ». Par ce concept, Caoduro réfère à la rencontre qui s'effectue au sein de la photographie mobile entre technologies numériques et technologies argentiques ou prénumériques. Elle résume ainsi sa proposition : « Digital skeuomorphism is a form of complex intertwining between analogue and digital » (Caoduro, 2014, p. 72).

Terme⁶⁸ emprunté au monde du design, celui-ci est de plus en plus sollicité dans l'étude et l'analyse des images iPhoenographiques⁶⁹. Dans son acception générale, le skeuomorphisme est compris comme une présence superflue ou décorative d'éléments de design simulant la forme ou le fonctionnement d'objets autres, généralement plus anciens. Il s'agit normalement d'une récupération décorative des particularités autrefois inhérentes à un objet donné. Autrement dit, il y a présence de skeuomorphisme lorsque certaines particularités d'un objet, autrefois essentielles à son fonctionnement, sont conservées par habitude ou encore par choix esthétique. Dans un article sur le sujet, Tom Page définit ainsi le concept :

A skeuomorph may be described as an object or feature which imitates the design of a similar artefact in another material or technique. It may also be defined as an element of design or structure that serves little or no actual purpose of the product in the new material but was essential to the object being made in the original material. In more simplistic terms it could be used to described the way in which a design uses a feature from a past design even when the original function of the feature is no longer necessary (Page, 2014, p.131).

Dans le même article, Page avance d'ailleurs que la photographie mobile se distinguerait par la présence de nombreux éléments skeuomorphiques, dont

⁶⁸ Le terme est issu du grec skeuos, pour ornement, et morphos, forme.

⁶⁷ Digital skeuomorphism, en anglais dans le texte.

⁶⁹ Voir Schrey (2015), Niemeyer (2015) ainsi que la conférence donnée par Kimberley Jane Lucy Chandler, citée dans Gorashi (2015).

l'utilisation d'enregistrements sonores simulant le bruit d'un obturateur mécanique lors d'une prise de vue avec un appareil de type *smartphone*⁷⁰ :

Skeuomorphic features may be found in use on a day-today basis, such as the pre-recorded shutter noises on smartphones used to let you know when a photo has been taken. This is Skeuomorphic as the shutter noise was a feature of the original design of mechanical cameras but serves no purpose in a digital smartphone camera (Page, 2014, p. 131).

Cette tendance peut également être observée à d'autres niveaux du processus photographique mobile. Les interfaces de nombreuses applications, par exemple, se distinguent également par une logique similaire de simulation de la photographie argentique. C'est notamment le cas d'Hipstamatic et de l'application mobile officielle de Polaroid qui toutes deux donnent à voir une interface émulant un appareil photographique argentique. Les images étant cadrées à travers un viseur simulé et un déclencheur apparaissant à l'écran (voir figures 2.57 et 2.58).

C'est cependant dans les images iPhoneographiques que ce skeuomorphisme numérique est le plus perceptible. En effet, comme la précédente analyse du corpus a tenté de le démontrer, une majorité d'images iPhoneographiques se distinguent par un procédé de simulation des particularités de la photographie argentique. Il s'agit là, à mon sens, du principal moteur de mise-au-passé des images iPhoneographiques. Particulièrement adroite et généralement très crédible, la simulation du procédé photographique sur film que permet la photographie mobile crée des images paraissant plus anciennes qu'elles ne le sont en vérité. Pour reprendre les termes de Susan Tuttle, la photographe mobile peut être vue — par ce processus de skeuomorphisme numérique — comme une machine photographique à voyager dans le

⁷⁰ Cette observation est d'ailleurs également partagée par Daniel Palmer (2012).

temps: « Several iPhone photography apps can give your photos a worn, weathered retro feel; as if you put them through a digital time machine » (2015, 1er paragraphe).

De plus, les images iPhoneographiques se démarquent par la présence en leur sein de multiples appels au passé. Comme la précédente analyse a permis de le démontrer, ces images présentent un lot de marqueurs divers appuyant l'esthétique vintage proposée par les filtres iPhoneographiques. En effet, comme le remarque Gyl Bartholeyns, « l'iPhoneographie manifeste [...] une tendance à consommer du passé » (2012, Conclusion : valeur esthétique du passé et création visuelle de temps). Cet intérêt pour le passé prend dans la photographie mobile plusieurs formes. Celui-ci se manifeste entre autres par un intérêt marqué pour des sujets anciens ou anachroniques. De même, les espaces commémoratifs — qu'il s'agisse de monuments ou d'espaces de recueillement — jouissent d'une grande popularité en raison de leur fonction mémorielle liant le présent au passé.

Le volet textuel de la photographie mobile se voit également mobilisé par ce processus de mise-au-passé des images. Cela s'effectue notamment par l'utilisation de *hashtags* invoquant le passé ou le sentiment nostalgique ou, encore, par l'utilisation d'un lexique passéiste dans les appellations données aux applications mobiles et aux filtres numériques qu'elles offrent.

Ce chapitre aura ainsi permis de démontrer que la photographie mobile se distingue d'autres pratiques photographiques par un processus de mise-au-passé des images⁷¹. Celui-ci repose à la fois sur une émulation de la photographie argentique ainsi que sur la présence au sein des images mobiles de divers appels-au-passé. Cette rencontre entre l'esthétique *vintage* dominant les filtres photographiques et la représentation de sujets à valeur nostalgique font en sorte que « le temps esthétique et le temps du sujet

⁷¹ Cette tendance a d'ailleurs été observée dans d'autres études, dont Bartholeyns (2012), Halpern et Humphreys (2014), Meijers (2015) et Jungselius *et al.* (2013).

convergent » (Bartholyens, 2012, C'est quoi ? C'est nostalgique) au sein de ces images. Le temps présent de la prise de vue serait, par ce processus de mise-au-passé qui domine la photographie mobile, occulté au profit de la représentation d'un passé factice.

CHAPITRE III LA PHOTOGRAPHIE MOBILE : ENTRE LE RÉTRO ET LA TECHNOSTALGIE

Si les deux premiers chapitres de ce mémoire visaient d'abord à situer historiquement le sujet d'étude pour ensuite le définir, ce dernier chapitre propose une perspective plus spéculative, visant à comprendre ce courant photographique. J'entends ainsi poser sur la photographie mobile un regard critique visant à en analyser les ramifications pour ensuite offrir une esquisse des phénomènes sociaux et culturels dont elle est le symptôme. Au centre de cette présentation se trouve la question de la mise-au-passé des images définissant cette pratique. Si cette question a été abordée dans les précédents chapitres, elle sera ici discutée plus en profondeur puisqu'elle constitue la principale problématique de ce chapitre.

Avec l'arrivée voilà deux décennies de la photographie numérique populaire puis plus récemment de la photographie mobile, le rôle traditionnellement occupé par la photographie s'est vu radicalement transformé. Essentiellement un outil de captation documentaire permettant de capturer un instant, la photographie est devenue avec l'arrivée des *smartphones* et la prolifération des *apps* iPhoneographiques, l'instrument de fabrication d'un passé factice rompant ainsi avec les usages historiques de la photographie argentique. Comme l'avance l'essayiste et photographe britannique David Bates: « *in domestic culture, photography conventionally has a place as a time machine* » (2010, p. 243). Par cette affirmation, Bates soutient que la photographie argentique est traditionnellement perçue comme une forme de repère temporel, permettant au spectateur d'un tirage photographique de se situer temporellement face au sujet photographié, que ce soit par le sujet dépeint, l'état du tirage ou la technique utilisée pour le produire. Pour reprendre une formulation de Michael Kramp exposant cette relation: « *We inevitably place photos in relationships: to measure age and the passing of time* » (Kramp, 2012, *Narrative,*

Photographic Time, and the Crystal Image). Cependant, l'arrivée au 21^e siècle d'applications mobiles telles que Camerabag et Instagram a entrainé dans son sillon l'apparition d'une pratique photographique bousculant nos repères temporels. A. D. Coleman, dans son article Auras, there's an App for that, résume ainsi ce changement paradigmatique: « photography's service as a vehicle for fantasy now stands alongside its function as a recording system and may supersede it » (2014, Synthetic Images). Traitant des technologies photographiques mobiles, et plus précisément de l'application Instagram, André Gunthert partage cet avis et déclare:

Typiques des nouvelles ressources de l'image numérique, ces outils représentent une manière simple et efficace de casser la convention du réalisme photographique. Ils forcent à regarder la photo *comme une image*, plutôt que comme une fenêtre ouverte sur la réalité (2012).

La photographie mobile engagerait ainsi un nouveau rapport au temps et au réel. Ce changement de paradigme tributaire de l'arrivée des images iPhoneographiques pourrait être résumé ainsi :

[I]n the old photography the camera is an instrument of memory; in the new photography the camera itself serves as electronic repository of memory from which a past, a simulacrum of any past, can be called up and programmatically shaped (Alan Trachtenberg, cité dans Chandler et Livingston, 2012, p. 11).

C'est donc dire que la photographie mobile, plutôt que de permettre la captation fidèle d'un sujet contemporain produirait à l'inverse des fictions temporelles. Créant ainsi des visions factices d'un passé imaginé ⁷², ces images proposeraient une temporalité sans équivalent dans le domaine de la photographie. C'est à l'analyse de ce processus de mise-au-passé des images que ce chapitre est consacré.

⁷² Il est pertinent de rappeler au passage la formulation similaire qu'emprunte Gyl Bartholeyns pour traiter de cette particularité de la photographie mobile. Selon lui, dans l'iPhoneographie : « *It is no longer the past that is injected into the present but the present that is projected into the past* » (2014, p. 66).

Je proposerai dans un premier temps une lecture des aspects à la fois rétro et *vintage* de la photographie mobile. Prenant appui sur le corpus présenté au précédent chapitre, cette présentation vise à comprendre les processus d'esthétisation du passé mis en œuvre dans les images iPhoneographiques. Il s'agira par cet examen de démontrer le caractère foncièrement contemporain de ces processus d'esthétisation indissociables d'une culture populaire avide de reprises et réinterprétations.

Ma réflexion portera ensuite sur le sentiment nostalgique qui anime ces images. Le processus de mise-au-passé des images invitant à une lecture nostalgique de celles-ci. Je tenterai alors un rapprochement entre les images iPhoneographiques et les concepts de « reflexive nostalgia » et de technostalgie.

Trois pistes de réflexion visant à comprendre les causes de cet engouement pour l'iPhoneographie seront énoncées en conclusion de chapitre. La première avance l'hypothèse voulant que les artifices caractérisant la photographie mobile procèdent d'une quête d'authenticité. La seconde inscrit cette fascination pour le passé dans la perspective d'une « crise du temps » propre au 21° siècle. Enfin, la mise-en-scène rétro et nostalgique définissant l'iPhoneographie sera envisagée comme une forme de résistance ou de désengagement face l'« accélération sociale » marquant les sociétés informatisées.

3.1. iPhoneographie : une mise-en-scène rétro et faux-vintage d'actualité

L'étude d'un corpus d'images créées au moyen d'un *smartphone* et traitées à l'aide d'une application photographique mobile a démontré que les images iPhoneographiques se distinguent par un processus de mise-au-passé des images. Ce phénomène repose principalement sur la présence au sein de ces images de divers

appels au passé⁷³. La forme la plus aisément perceptible prise par ceux-ci est celle d'un skeuomorphisme numérique⁷⁴ caractérisé par l'émulation visuelle de propriétés techniques issues de procédés photographiques obsolètes.

Ainsi que cela a été démontré, les images iPhoneographiques se démarquent par une esthétique visant à doter les images prises à l'aide d'un appareil téléphonique d'une apparence semblable à celle des photographies argentiques. Celle-ci repose sur l'utilisation des filtres numériques permettant la simulation de divers procédés photographiques fondée sur la reprise d'« éléments iconiques » (Chopra-Ghant, 2016, p. 5) de natures diverses et empruntés à la photographie argentique. Il s'agit là d'un processus similaire à ce que Paul Virno nomme l'anachronisme formel. Par ce concept, Virno réfère à l'acte par lequel « on donne au présent la forme d'un "passé" » (1999, p. 51). On crée ainsi, à l'aide des appareils mobiles, de véritables fausses vieilles images. Cette émulation de la photographie argentique repose sur l'utilisation de deux esthétiques similaires, mais distinctes, qui seront tour à tour explorées. Il s'agit de l'esthétique rétro ainsi que de l'esthétique vintage (ou plus précisément faux-vintage).

Telle que le définit Elizabeth Guffey dans son ouvrage intitulé *Retro*, *The Culture of Revival* (2006), le terme rétro renvoie à un intérêt pour les technologies et les styles issus d'époques antérieures. Cette forme de réhabilitation du passé est souvent ironique. Il ne s'agit donc non pas d'une tentative sincère de restauration d'une époque révolue, mais plutôt d'un « revivalisme » (*Op cit.*, p. 162) aux visées ludiques.

 ⁷³ Ceux-ci prenant plusieurs formes : une esthétique passéiste appliquée aux images, un intérêt marqué pour les sujets anciens, l'usage d'un lexique référant à la nostalgie ou encore au passage du temps, etc.
 ⁷⁴ Voir la conclusion du chapitre 2.

Fruit de l'époque moderne, le phénomène rétro apparaît à partir des années 1970⁷⁵. C'est alors que le théâtre, les arts et la mode entament un processus visant à puiser dans le passé divers styles. D'abord orienté vers l'esthétique des années 1920, l'intérêt populaire pour le passé s'étend ensuite aux années 1930 et 1940 pour finalement atteindre les années 1950⁷⁶. Connaissant rapidement une grande popularité, l'esthétique rétro intègre diverses sphères de la culture populaire. Elizabeth Guffey (2006) recense, dans son ouvrage, quelques exemples de cette tendance. La vague rétro qui débute dans les années 1970 voit la musique américaine faconnée par un revival du rock des années 1950⁷⁷. La mode connait une reprise similaire des fifties et est marquée par un retour du look de la même époque. Le monde de l'art américain n'est pas épargné et l'art des constructivistes et artistes révolutionnaires russes des années 1920 devient alors pour les créateurs américains une source d'inspiration. Cet attrait pour l'iconographie soviétique ne se limite d'ailleurs pas à la seule sphère des arts, la mode ainsi que la culture populaire se voient également touchées par un intérêt similaire pour la culture bolchévique du 20e siècle précoce. Comme en témoigne la prolifération dans les années soixante-dix de t-shirts arborant slogans et symboles communistes datant la révolution russe (Guffey, 2006, p. 149).

Ce que l'on nomme le « rétro » peut ainsi être compris comme un jeu ou encore une mise-en-scène, similaire à la reconstitution historique. On pourrait alors parler, comme le fait Simon Reynolds, du rétro comme d'une forme de « tourisme temporel » (2012, p. 454). Il avance pour sa part que le rétro ne vise pas à « idéaliser ou sentimentaliser le passé » mais prétend plutôt à offrir un regard « divertissant » ou

⁷⁶ Guffey donne en exemple la populaire comédie musicale *Grease*. Produite en 1972, celle-ci offre un pastiche de la musique et de la mode des années 1950 (2006)

⁷⁵ Elizabeth Guffey avance d'ailleurs que le terme nait de l'ère spatiale. Le terme « rétro » étant issu de l'expression « retro rockets » (2006, p. 12), le dispositif utilisé par les véhicules spatiaux pour offrir une propulsion vers l'arrière.

⁷⁷ Elle donne alors, comme principal exemple du *revival* du *rock* des années 1950 le groupe Sha Na Na, dont l'œuvre propose une reprise des sonorités et chorégraphies de la musique de cette époque.

ludique sur le passé (Reynolds, 2012, p. 30). Il s'agit, en somme, d'une « réplication des styles passés à l'identique, qu'il s'agisse d'un genre musical, d'un type de graphisme ou d'une mode » (*Ibid.*).

La matière première de toute esthétique rétro est l'enregistrement. Simon Reynolds avance d'ailleurs que celui-ci serait à « l'origine de l'émergence rétro » (2012, p. 34). Prenant plusieurs formes — enregistrements audio, vidéo ou encore photographique — l'enregistrement fournit à l'amateur de styles anciens le « matériel brut » (*Ibid.*) à partir duquel puiser une esthétique ou un style qu'il pourra ensuite reproduire.

Si le phénomène rétro apparaît au cours des années 1970 comme le propose Guffey, celui-ci augmente en intensité avec l'arrivée du réseau internet lequel facilite l'accès aux documents, enregistrements et artefacts issus du passé (Reynolds, 2012). Les plates-formes telles Youtube et Flickr ont en effet rendu disponible une pléthore de documents d'archives ou enregistrements d'époque (Ibid.). Il s'ensuit alors, toujours selon Simon Reynolds, que « [l]es choses passées s'infiltrent dans le présent, ou affleurent à la surface de l'actuel comme autant de fenêtres numériques ouvertes sur d'autres époques » (2012, p. 92). Autrement dit, notre époque, dominée par le réseau internet et un accès quasi instantané aux documents du passé, serait un terreau particulièrement fertile pour l'esthétique rétro.

Cela est particulièrement vrai lorsqu'il est question de la photographie mobile. Comme le résume A.D. Coleman, grâce aux applications photographiques mobiles :

You can make your selfie look like a Polaroid SX-70 print, a bright, saturated 1950s Kodachrome image, a 1940s photo-booth portrait [...]. Indeed, you can capture any of dozens if not hundreds of ways that analog photographs, especially those made by amateurs, used to look [...]. (2014, Distressed Images)

Non seulement définies par une esthétique rétro, les images mobiles mettent également de l'avant un style vintage ou, plus précisément, faux-vintage. Bien que pouvant être parfois être comprises comme synonymes du rétro, il s'agit de deux esthétiques opérant selon une logique différente. Alors que le rétro est défini par le pastiche, par une reprise actuelle de styles anciens, le vintage (ainsi que le faux-vintage) repose plutôt sur l'âge de l'objet. Autrement dit : le rétro imite le passé alors que le vintage en est issu.

Un certain flou existe toutefois autour de la notion de *vintage*, qui reste nébuleuse et mal définie :

[T]he terminological confusion between what the fashion/design jargon defines as vintage is widespread. A quick Internet search easily shows how the term is applied indiscriminately to a multitude of cultural practices (archaism, antique, retro, and even second-hand), thus destabilising its meaning and significance. (Caoduro et Baschiera, 2015, The problem with vintage)

Cependant, certains traits récurrents existent et permettent de circonscrire l'essence du vintage. Cette appellation renvoie généralement à la valeur qu'acquiert un objet avec le passage du temps. C'est, par exemple, ce qui confère une valeur aux antiquités. Caoduro et Baschiera (2015) proposent d'ailleurs qu'un minimum de 20 ans serait nécessaire pour que s'opère cette prise de valeur. Ces derniers avancent la définition suivante du phénomène vintage : « The term is symptomatic of the obsession for authentic artefacts in Western societies and indicates a consumer practice of collecting and using original items at least twenty years old » (2015, The problem with vintage). Il s'agit, comme c'est le cas avec le rétro, d'une tendance d'actualité propre à nos sociétés contemporaines (Ibid.).

Il importe également, et cela est particulièrement vrai lorsqu'il est question d'iPhoneographie, de soulever l'existence d'une tendance particulière au sein du

vintage couramment nommée faux-vintage. Mouvance récente, celle-ci a fait l'objet de divers écrits au cours des dernières années (Caoduro et Bascheria, 2015 ; Jurgenson, 2011; Meijers, 2015). Apparu au tournant du 21e siècle, le faux-vintage diffère du vintage non pas en termes de degré, mais de nature. Alors que l'esthétique vintage émane normalement d'objets anciens, ayant acquis avec le temps une certaine aura, le faux-vintage consiste plutôt en la simulation de cette plus-value antiquaire. Caoduro et Bascheria considèrent d'ailleurs cette distinction comme assez importante pour mériter un aparté les distinguant. Ils avancent : « [...] we believe it is important to stress the subtle difference between genuinely old products (vintage) and accurate reproductions (faux-vintage) » (2015, Typology). Le faux-vintage serait, selon les deux auteurs, particulièrement présents dans les sphères de la mode ainsi que dans celles du design et de la production photographique : « Used within fashion, design, and photography jargon, the adjective 'faux-vintage' refers to present-day products that are created to resemble an artefact of the past » (Caoduro et Baschiera, 2015, Faux-vintage). Dans le domaine de la mode, l'esthétique faux-vintage se manifeste généralement par la production de vêtements délavés ou encore lacérés à l'état neuf. Ceux-ci étant créés ainsi dans le but évident de leur conférer l'aura qu'aurait une réelle pièce de vêtement ancienne et vintage (Freeman, 2010).

En photographie, ce terme réfère à un processus similaire, soit la mise en place de marqueurs *vintage* au sein des images. Le qualificatif est d'abord popularisé par Nathan Jurgenson qui l'utilise pour décrire les images iPhoneographiques dans son essai *The Faux-Vintage Photo* (2011). Le terme se voit ensuite rapidement adopté par d'autres auteurs (Caoduro et Baschiera, 2015; Chopra-Gant, 2016; Meijers, 2015; van der Heijden, 2015). Par ce concept, Jungerson tente de définir la dégradation factice qu'applique aux images mobiles une pléthore de filtres iPhoneographiques⁷⁸.

⁷⁸ Voir chapitre 2.

Il fournit, comme exemple, ceux proposés par les iconiques applications Hipstamatic et Instagram permettant d'octroyer à une image l'apparence d'être plus ancienne qu'elle ne l'est réellement. Notamment en permettant de simuler la dégradation du tirage avec le temps. Il résume : « the vintage-ness of a Hipstamatic or Instagram photo is simulated (the faux in faux-vintage). We all know quite well that these photos are not really aged with time but instead by an app [...] » (Jungerson, 2011, The Faux-Vintage Photo Part III : Nostalgia for the Present). Il faut donc comprendre le faux-vintage en photographie mobile comme un processus d'émulation des qualités de réelles images antiques telle que leur dépréciation au fil du temps ou encore des traces de vieillissement ou de manipulation qui apparaissent à leur surface. Il s'agit, au final, d'un phénomène de simulation numérique des attributs normalement rattachés au vintage : « [...] unlike urban grit or the rarity of an expensive antique, the vintage-ness of a Hipstamatic or Instagram photo is simulated (the faux in faux-vintage) » (Jurgenson, 2011, Part II: Grasping for Authenticity).

Bien que la photographie mobile soit marquée par une esthétique rétro et *faux-vintage* puisant son inspiration dans la photographie argentique, il s'agit d'une pratique s'insérant dans la culture de masse contemporaine. En effet, le 21^e siècle précoce est défini par plusieurs auteurs comme une époque hantée par le spectre du passé. Cette tendance est particulièrement perceptible dans le domaine de la culture populaire et des médias de masse. Ayant étudié la question de la nostalgie à l'ère contemporaine, Svetlana Boym avance d'ailleurs que celle-ci serait marquée par « the sheer overabundance of nostalgic artifacts marketed by the entertainment industry » (2007, p. 11). Se manifestant de diverses manières, on peut observer cette omniprésence d'artéfacts rétro et nostalgiques dans la plupart des domaines de la culture populaire. C'est notamment le cas dans la sphère du cinéma (Caoduro et Baschiera, 2015) ou

encore celle de la musique. Dans son ouvrage abordant la question du rétro musical⁷⁹, *Retromania*⁸⁰, Simon Reynolds observe d'ailleurs que « [n]ous vivons dans une époque où la culture populaire est devenue obsédée par le rétro et avide de commémorations » (2012, p. 7). Il poursuit : « L'ère Youtube-Wikipedia-Rapidshare-iTunes-Spotify a métamorphosé notre rapport au temps [...] » (*Ibid.*, p. 93). Afin de prendre compte de la réalité de la photographie mobile, il conviendrait d'ajouter à l'énumération de Reynolds les mentions d'applications photographiques telles Instagram et Hipstamatic⁸¹. La photographie mobile ne faisant pas exception à cette obsession pour le rétro ubiquitaire à l'époque contemporaine. Au contraire, on pourrait voir l'essence rétro et (faussement-)*vintage* des images iPhoenographiques comme témoignant de leur actualité et de leur pertinence, cette mouvance s'inscrivant en filiation directe avec l'esprit du temps.

3.2. La photographie mobile, une forme de nostalgie postmoderne

Caractérisées par un processus de mise-au-passé des images, les photographies mobiles paraissent comme mues par un certain sentiment nostalgique (A.D. Coleman, 2014; Chopra-Gant, 2016). C'est d'ailleurs la proposition que fait A. D. Coleman dans son article Auras, there's an app for that. Il y avance notamment que les images iPhoneographiques se distinguent par leur évocation d'un passé factice, créé numériquement, et invitent ainsi à une lecture teintée de nostalgie: « A variety of new digital filters will make a photograph look vintage. The inauthenticity of the effect is irrelevant: it's enough to evoke an audience's sense of the past » (2014). Dans son article sur la question des manifestations de la nostalgie au sein des nouveaux médias, Campopiano effectue un rapprochement similaire et avance que l'utilisation

81 Voir chapitre 1.

⁷⁹ Il parle alors d'hantologie (Reynolds, 2012).

⁸⁰ S'il s'intéresse tout particulièrement à la musique, les observations de Reynolds semblent applicables à l'ensemble de la culture de masse contemporaine. Comme le remarque James Parker : « Strictly speaking, Retromania is about more than just music » (2012 p. 159).

d'esthétiques rétro reconduit généralement une impression nostalgique. Il avance : « the concept of "retro" is often used in tandem with nostalgia or tech-nostalgia » (2014, p. 75). L'analyse de corpus présentée au chapitre précédent corrobore cette conclusion. Les images y étant présentées pouvant être vues comme les manifestations d'un intérêt certain pour le passé. Celui-ci prenait plusieurs formes et se manifestait notamment par une esthétique passéiste ou encore par le choix de sujets associés à une époque révolue.

Au plan étymologique, la nostalgie est composée de deux éléments ; le *nostos*, terme grec référant au retour, ainsi que l'algos, c'est-à-dire une douleur, un désir ou un sentiment de manque (Boym, 2007 ; LAROUSSE, s. d.). On peut donc comprendre cette émotion comme celle d'un mal du pays (en anglais homesickness) ou encore comme un désir plus large de retour. Retour à la contrée d'origine ou, comme c'est souvent le cas, un retour à une époque antérieure et révolue. D'abord conceptualisée au 17^e siècle par le docteur suisse Johannes Hofer, notre compréhension de la nostalgie a depuis connu plusieurs mutations (Boym, 2001). Autrefois perçue comme un trouble physique ou une maladie, pouvant être soignée par une dose d'opium ou encore l'application de sangsues (Boym, 2001), la nostalgie est depuis devenue un phénomène à la fois social et culturel.

Je me limiterai, pour le reste de cet exposé, au fait nostalgique tel qu'il se manifeste à notre époque. Pour ce faire, je ferai usage des réflexions de Svetlana Boym, auteure ayant étudié la question à l'époque contemporaine ainsi que ses ramifications dans la culture populaire. Selon celle-ci, la nostalgie se manifeste comme une sensation de manque pour un ailleurs ou encore un avant perdu. Il s'agit du désir d'un retour vers un passé réel ou encore imaginé. Dans son ouvrage, The Future of Nostlagia, elle résume ainsi le sentiment nostalgique : « Nostalgia (from nostos return home, and

algia, longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy » (2001, Taboo on Nostalgia?). Toujours dans le même ouvrage, elle propose également une métaphore semblant particulièrement apte à décrire l'iPhoneographie. Elle y résume alors la nostalgie à une « superposition de deux images », soit celle du « passé et du présent » (Ibid, traduction personnelle). Il serait en effet aisé de lier cette vision de la nostalgie au processus qui s'opère dans la photographie mobile. Les filtres numériques permettant, à la manière de la métaphore proposée par Boym, d'ajouter à une image numérique, représentant le moment présent, une couche temporelle par l'ajout de signifiants divers évoquant un passé factice.

Au-delà de cette description plus générale de la nostalgie, Boym opère une distinction plus spécifique entre deux formes de nostalgie, l'une qualifiée de « restauratrice », l'autre de « réflexive »⁸². La nostalgie restauratrice se manifeste généralement sous la forme d'un positionnement traditionnel et conservateur (Boym, 2007), voire réactionnaire. Il s'agit d'une forme de nostalgie s'intéressant principalement au nostos, c'est-à-dire au désir de retour inhérent au sentiment nostalgique (Boym, 2001, 2007). Elle vise un retour au passé, à un avant vu comme préférable au présent et plus authentique⁸³. Elle se situe en réaction aux changements apportés par la modernité et auxquels elle oppose les traditions et mœurs du passé. C'est la force qui anime, par exemple, divers retours aux sources ultra-nationalistes ou encore religieux (*Ibid.*). En art, la nostalgie restauratrice se manifeste, sans surprise, par un travail constant de restauration visant à conserver les œuvres dans leur état original, sans fautes et, surtout, sans dégradation. Boym résume ainsi cette particularité de l'approche

82 Traductions, respectivement, de « restorative nostlagia » et « reflective nostlagia ».

⁸³ En effet, la nostalgie restauratrice est généralement perçue, chez les personnes en étant atteinte, comme une gardienne de la vérité et de l'authenticité. Boym résume : « Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition » (2001, Taboo on Nostalgia?).

restauratrice : « restorative nostalgia has no use for the signs of historical time : [...] ruins, cracks, imperfections » (2001, Restorative Nostalgia : Conspiracies and Return to Origins). Elle cite en exemples les grands projets de restaurations d'œuvres d'art qui furent entrepris au cours des années 1980 et 1990 et, plus particulièrement, les travaux dont font l'objet le plafond de la chapelle Sixtine du Vatican ainsi que la Cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou. Les retouches effectuées sur la fresque réalisée par Michel-Ange sont d'ailleurs considérées par Boym comme un exemple particulièrement probant de cette forme de nostalgie. Les restaurations « radicales » (Ibid.) effectuées à l'époque visent alors un « return back to Michelangelo » (Ibid.). Il s'agit alors d'effectuer un retour (nostos) aux racines. De supplanter l'état actuel des choses (qu'il s'agisse de la société, des mœurs ou encore d'une œuvre d'art) par un état antérieur et perçu comme préférable, comme ce fut le cas avec la célèbre fresque du Vatican.

À la différence de cette dernière, la nostalgie réflexive ne vise pas un retour au passé, mais invite plutôt à engager une réflexion sur le passage du temps (Boym, 2007). Il s'agit d'une nostalgie fondée sur le sentiment de douleur, de manque ou encore de désir accompagnant toute sensation nostalgique, c'est-à-dire l'algos (Boym, 2007). Plutôt que de proposer un retour au passé, comme c'est le cas avec la nostalgie restauratrice, la nostalgie réflexive se complait dans l'attente et le manque. Le désir de retour l'emporte alors sur le retour lui-même. C'est-à-dire que cette forme de nostalgie prend plaisir à se remémorer le passé sans pour autant tenter de faire réapparaître celui-ci. Comme le résume elle-même Boym: « Reflective nostalgia thrives on algia (the longing itself) and delays the homecoming—wistfully, ironically, desperately » (2007, p. 13). Celle-ci repose sur divers jeux d'emprunts esthétiques et symboliques, voire sur une appropriation kistch et ironique du passé. Boym explique : « Restorative nostalgia takes itself dead seriously. Reflective nostalgia, on the other

hand, can be ironic and humorous » (Boym, 2007, p. 15). Plutôt qu'un projet axé sur la restauration du passé, de ses formes et de son esthétique, la nostalgie réflexive propose plutôt la création de nouvelles esthétiques, inspirées du passé sans chercher toutefois à recréer celui-ci : « Instead of recreation of the lost home, reflective nostalgia can foster the creation of aesthetic individuality » (Boym, 2007, p. 15).

Enfin, John Campopiano conçoit pour sa part la nostalgie comme un espace créatif où sont exacerbées les tensions temporelles entre le passé et l'instant présent. Il avance, dans son article « Memory, Temporality, & Manifestations of Our Tech-nostalgia », que la nostalgie réflexive équivaudrait à une actualisation du passé dans le présent ou, littéralement, « realizing the past in conjunction with the present » (2014, p. 81). Alors que la nostalgie restauratrice tend à la reconstitution d'un idéal perdu, la nostalgie réflexive se distingue par une sensibilité postmoderne. Il s'agit, avec cette dernière, d'offrir une réflexion plus critique à la fois sur le présent et le passé.

À la lumière de ces définitions, il apparaît évident que la photographie mobile manifeste principalement les caractéristiques rattachées à la nostalgie réflexive plutôt que celles liées à la nostalgie restauratrice. Caractérisée ainsi par le désir d'un retour aux racines, la nostalgie restauratrice, une fois appliquée à la photographie, se manifesterait, par exemple, par un retour à l'objet « manquant » ou « perdu » de la photographie traditionnelle. On peut alors assumer qu'elle prendrait la forme d'un retour à la photographie argentique et aux tirages sur papier photosensible⁸⁴. Une telle

⁸⁴ Une telle tendance est d'ailleurs observable dans la popularité de certains *revivals* photographiques argentiques. Deux exemples marquants de cette tendance existent. La première est la lomographie, une pratique fondée sur l'utilisation de répliques d'appareils photographiques désuets et de basse qualité tels que les appareils de type Holga et Diana. La seconde est l'*Impossible Project*, une compagnie fondée en réaction à la faillite de la corporation Polaroid en 2008. En réponse à l'arrêt de la production de pellicule par le géant de la photographie instantanée, l'*Impossible Project* fait l'acquisition de la dernière usine de Polaroid et relance la production de film instantané sous une nouvelle formule. Dans le but avoué de ramener à la vie la photographie instantanée.

tendance n'est cependant pas observable dans la photographie mobile. Au contraire, cette dernière apparaît plutôt fondée sur une hybridation des pratiques. Celle-ci procèderait d'une rencontre entre le présent et le passé de la photographie se manifestant par une réhabilitation de l'imagerie argentique à travers sa simulation numérique. Il s'agit, pour citer Chandler et Livingston, d'une « synthèse » (2012, p. 12) entre signifiants visuels puisés à même la photographie analogique et une pratique photographique numérique.

Il faut donc, afin de trouver une forme de nostalgie plus en phase avec l'iPhoneographie, plutôt regarder du côté de la nostalgie réflexive. Comme le proposent Chandler et Livingston, la nostalgie manifestée dans l'iPhoneographie à l'égard de la photographie de jadis s'actualise dans l'utilisation d'appareils électroniques et d'applications mobiles :

Although there has been renewed interest in a return to traditional media, this shift has been manifest primarily through iPhone and iPad applications such as Instagram, Instaplus, Picfx and Camera+ which enable the user to simulate the visual language of analogue photography [...] (2012, p. 3).

On peut alors voir la photographie mobile non pas comme l'expression d'une forme de purisme argentique, mais plutôt comme une recherche ludique, motivée par une nostalgie réflexive. Chandler et Livingston parlent d'ailleurs, en lien avec la photographie mobile, d'une nostalgie « simulée » (*Ibid*, p. 11). Il s'agit, pour reprendre van der Heijden, d'une tentative de médiation entre le présent et le passé (2015) plutôt qu'un retour vers le passé.

Cette forme de nostalgie réflexive, observable dans la photographie mobile et propre au contexte technoculturel du 21^e siècle précoce, est également parfois qualifiée de technostalgie. Le terme, utilisé par John Campopiano (2014) ainsi que Tim van der Heijden (2015), vise à décrire dans sa particularité la nostalgie créée par le volet rétro

et faux-vintage des images iPhoneographiques ⁸⁵. Employée afin de décrire cet engouement ⁸⁶ contemporain pour une esthétique inspirée de technologies caduques et obsolètes, l'expression « technostalgia » est définie par John Campopiano comme « The attraction to old technologies and the fixation of faux-vintage (something new made to look old) aesthetics through new mediums » (2014, p. 75). Concrètement, cette technostalgie prend généralement la forme d'une simulation skeuomorphique ⁸⁷ des propriétés de technologies analogiques, généralement par l'utilisation d'applications et programmes informatiques. Compapiano la définit d'ailleurs comme « the act of using digital means (software) to recreate analog aesthetics in new media » (2014, p. 82).

La technostalgie est un phénomène d'une grande actualité se manifestant de diverses façons. On peut l'observer, par exemple, par le retour en force du vinyle et de la table tournante chez les audiophiles (Carson, 2016) ou encore le retour de la photographie sur film chez quelques amateurs (Campopiano, 2014). Mais la manifestation la plus courante de cette technostalgie reste celle d'une simulation de procédés et techniques désormais caducs (*Ibid.*). Campopiano fournit à titre d'exemple les diverses applications audio et vidéo permettant de modifier un fichier numérique dans le but de lui conférer une esthétique *lo-fi*. Celle-ci se manifeste également dans la photographie mobile à travers les applications simulant une capture photographique sur film.

87 Voir chapitre 2.

⁸⁵ La technostalgie est également utilisée pour décrire des médiums autres également influencés par une approche nostalgique. On pensera ici, par exemple aux applications vidéo mobiles et *faux-vintage* telles Super 8, aux programmes informatiques permettant de doter un enregistrement sonore numérique d'un timbre rappelant le bruit d'une capture analogique et autres reprises contemporaines de technologies médiatiques anciennes.

⁸⁶ Campopiano parle d'ailleurs de la technostalgie comme d'une fascination pour le « look, feel and sound » (2014, p. 76) des médiums prénumériques.

La photographie mobile pourrait donc être comprise comme une pratique à la fois nostalgique et orientée vers le présent. Plutôt que de constituer la marque d'un conservatisme, l'iPhoneographie apparaît plutôt comme un processus faisant de la nostalgie un matériel créatif. En hybridant ainsi technologies de pointe (*smartphones* et applications mobiles) et référents à valeur nostalgique, la photographie mobile s'insère dans le sillon des pratiques technostalgiques qui se sont multipliées dans les dernières années (Campopiano, 2014).

3.3. Pourquoi l'iPhoneographie?

Que vise ce retour simulé à la photographie argentique ? En quoi la photographie mobile résonne-t-elle avec l'esprit de son époque et comment s'y insère-t-elle ? Les images photographiques mobiles peuvent-elles être perçues comme une tentative de retour à une certaine authenticité ? Comment l'émulation des propriétés de la photographie argentique vise-t-elle à rendre plus légitimes les images mobiles ? L'iPhoneographie serait-elle la manifestation d'une crise du temps ? Cette pratique peut-elle être comprise comme une forme de résistance ou de refus face à l'upgrade culture ainsi qu'à l'« accélération sociale » marquant les sociétés informatisées ? C'est à ces interrogations que s'attache le troisième et dernier volet de ce chapitre

3.3.1. La photographie mobile comme recherche d'authenticité

La photographie mobile est marquée par un retour à la matérialité ainsi qu'une mise en valeur des imperfections propres à la photographie argentique. Émulant les propriétés de la photographie argentique, l'esthétique *faux-vintage* de la photographie mobile offrirait l'illusion de pouvoir créer des images « uniques » et « authentiques » (Caoduro, 2014; Chopra-Gant, 2016; Meijers, 2015; van der Heijden, 2015). On peut alors comprendre le phénomène comme une réaction à la fois à la virtualité des images numériques ainsi qu'à leur « hyperréalisme » (Chandler et Livingston, 2012).

À la racine de ce désir d'émulation de la photographie traditionnelle se trouverait l'immatérialité de l'image numérique. Suite à l'arrivée des procédés d'imagerie numérique et des *cameraphones*, la photographie est devenue une pratique à la fois désincarnée et virtuelle, sans existence physique. L'album papier et le tirage photographique traditionnels ayant été remplacés par l'imagerie numérique et les plates-formes de diffusion d'images en ligne (Sutton, 2009). Selon Campopiano, cette dématérialisation des supports aurait créé un sentiment de manque, voire d'abandon :

A lack of physical companionship with physical media (vinyl records, analog cameras, film projectors, VHS tapes, and so on) evokes a [...] kind of abandonment, leaving users in a state of longing for a more substantive connection to their media (2014, p. 77)

Ce vide créé par le passage à des technologies numériques est d'ailleurs attesté par la popularité croissante dont jouissent présentement les technologies analogiques. C'est dire que l'usage des technologies numériques se traduirait par un regain de popularité pour certaines pratiques prénumériques. On le voit dans le domaine de l'enregistrement musical à travers la réhabilitation du disque vinyle (Jungerson, 2011). Il en est de même dans le cinéma où la popularité de la capture vidéo numérique stimule un retour de la pellicule chez certains cinéastes (Caoduro et Baschiera, 2015). L'exemple le plus récent de cette tendance étant peut-être le long métrage *Computer Chess* réalisé par Andrew Bujalski en 2013. Filmée à l'aide d'un caméscope datant des années 1970 (Caoduro et Baschiera, 2015), l'œuvre de Bujalski offre une facture visuelle rétro connotant immanquablement la vidéo de cette décennie et évoquant la facture d'une captation analogique (voir la figure 3.1).

De plus, dans une quête apparente de retour à une matérialité typique de l'ère prénumérique, plusieurs outils de création multimédia offrent maintenant diverses options permettant la simulation des propriétés des techniques d'enregistrements analogiques. Par exemple, le programme de traitement sonore ProTools offre une

fonction nommée *iZotope Vinyl* promettant l'ajout aux fichiers musicaux de bruits de surface « authentiques » (Campopiano, 2014, p. 76) simulant l'écoute d'un disque vinyle. Campopiano n'est d'ailleurs pas le seul à défendre la thèse voulant que l'adoption massive des technologies numériques crée un sentiment de manque par rapport aux médiums physiques. Dans un autre article, Caoduro et Baschiera présentent tous deux l'esthétique *faux-vintage* comme la manifestation d'un manque ou d'une lacune face aux médiums dits analogiques. Il s'agit, selon eux, d'un désir de retour à la matérialité et à l'indicialité que possédaient jadis les technologies analogiques telle la photographie argentique. Plus particulièrement, c'est un retour aux propriétés et imperfections techniques de ces médiums qui est souhaité : « *faux-vintage reveals the analogue nostalgia for indexicality and for the 'noises' and imperfections of analogue media* » (2015, p. 8).

Ainsi que le soutient Richard Koci Hernandez, les dégradations présentes sur les tirages d'époque sont synonymes de valeur : « When we discover an old, faded, cracked and torn image, we handle it with care and respect. Time has honored it with its blessing » (2012, Why I use filters). Dépossédées de ce statut d'objets réels, les images mobiles ne peuvent connaître une telle dégradation et sont ainsi privées de ce processus de sacralisation. Hernandez poursuit : « My digital images [...] will never see the ravages of time. They'll always remain, preserved, pristine and forever in their original state, in the perfection of now, without the possibility of the flaws of the past creeping in and eroding it » (Ibid.). Les images numériques sont ainsi immuables, car à l'abri des ravages du temps. Elles seraient par conséquent dépourvues de vécu ou de présence. Chandler et Livingston avancent de plus que les images numériques produites par les cameraphones se démarqueraient par un hyperréalisme rebutant (2012). C'est donc dire que ces images, statiques et perçues comme froides, ne peuvent produire chez leurs spectateurs le même effet qu'eurent jadis les tirages

argentiques. Il en résulte une « fétichisation » (Ann Mack citée dans van der Heijden, 2015) du médium analogique et, surtout, de sa matérialité. Apparaissant comme une réponse au manque d'authenticité dont souffrirait la photographie numérique, l'esthétique rétro et *faux-vintage* permettrait le retour de ces qualités perdues. Un retour prenant la forme de traces de manipulation, de fautes inhérentes aux médiums analogiques ou encore de dégradations dues au passage du temps, comme je l'ai démontré dans le chapitre précédent. Le but de cette opération est de singer par le *faux-vintage* l'authenticité et l'historicité attribuable aux véritables objets *vintage*. Jathan Nurgenson explique ce phénomène :

We have associated authenticity with the style of a vintage photo because, previously, vintage photos were actually vintage. They stood the test of time, they described a world past, and, as such, they earned a sense of importance. (2011, Part II: Grasping for Authenticity)

Si un tel retour à la matérialité est évidemment impossible, la photographie mobile ne pouvant produire que des images numériques, une mise-en-scène de la « physicalité » du tirage apparaît comme un des buts de l'iPhoneographie. Chopra-Gant, dans un article sur le sujet, épouse cette position et avance :

[T]he nostalgia expressed through "retro" digital photography represents a therapeutic response to an existential crisis of the self in postmodernism. It is an attempt to reaffirm the materiality of the self and experience, but ironically achieves this through the use of a medium that further entangles the self in the ephemeral textual web that was the source of the anxiety in the first place (2016, p. 12).

Ainsi, la volonté apparente de simulation des traits propres aux tirages photographiques argentiques serait motivée par un désir d'authenticité. On pourrait donc résumer cette mise-en-scène de la matérialité de l'objet photographique par un choix, peut-être inconscient, de recréer un médium perçu comme plus fiable. Jungerson, présentant une synthèse du phénomène, résume : « we have chosen to create and view faux-vintage photos because they seem more authentic and real »

3.3.2. Contexte culturel : la photographie mobile comme symptôme de la « crise du temps »

Il serait facile de réduire la photographie mobile à un phénomène passager et contingent aux dernières avancées technologiques. Issue de diverses innovations technologiques, la photographie mobile apparaitrait alors comme le simple produit des avancées techniques du 21° siècle précoce. Il est d'ailleurs vrai que la miniaturisation récente des composantes électroniques a rendu possible l'apparition des *smartphones*. Il est également juste de dire que les progrès de l'informatique auront permis d'implanter dans les téléphones intelligents les puissants processeurs nécessaires au traitement des images. Enfin, le développement de cette technologie mobile aurait été impensable sans internet et les réseaux sans fil assurant l'accès aux applications et le partage des images. Il serait toutefois simpliste de croire que la mouvance iPhoneographique est le seul fait d'un progrès technique. Réduire la photographie mobile à un simple développement technologique, voire la reléguer au statut de *gadget*, serait faire omission de pans entiers du phénomène, à savoir l'engouement marqué des photographes mobiles pour le rétro et le *faux-vintage*⁸⁸.

Afin de trouver une explication à cette technostalgie qui caractérise la photographie mobile, il faut plutôt poser son regard au-delà des simples conditions techniques de notre époque et plutôt examiner les conceptions contemporaines de la temporalité. Marqué par un rapport au temps particulier, le 21^e siècle précoce peut être vu comme un terreau fertile pour l'apparition de pratiques nostalgiques ou technostalgiques telles que l'iPhoneographie. Selon plusieurs théoriciens, François Hartog et Paul

⁸⁸ Cette constatation peut paraître paradoxale : la photographie mobile repose après tout sur une utilisation conjointes d'appareils technologiques miniaturisés très sophistiqués (les smartphones) et de programmes informatiques (les *apps*).

Virillio entre autres, notre époque serait en effet marquée par une « crise du temps ». On entend généralement par cette formulation un rapport ambigu et incertain à la temporalité. Plus précisément, cette « crise du temps » se présente comme un présent dénué de perspectives d'avenir.

Ce concept de « crise du temps » prend chez Hartog la forme d'un futur de plus en plus « fermé » (2012, p. 44). Il s'agirait, pour lui, de la fin du futur comme horizon d'espoir ou encore de moment à faire advenir. Alors que la modernité fut marquée par un futurisme optimiste, la fin des utopies au cours des dernières décennies du 20^e siècle entraina un repositionnement temporel. Celui-ci serait marqué par une perte de repères ainsi que la fin d'une vision du futur comme porteur d'espoir. Claude Dubar résume :

La chute du mur de Berlin et "l'effacement de l'idée communiste", la montée des "multiples fondamentalismes" ainsi que les menaces et incertitudes de "la société du risque" ont [...] "brouillé nos rapports au temps" et imposé [...] "un état d'instabilité définitive" (2004, p. 130).

Bousculé par les bouleversements. chocs crises des dernières et décennies, l'optimisme moderniste fut remplacé par un doute postmoderne. Hartog explique ce changement comme la « mise en doute du temps lui-même comme progrès » (2003, p. 15). Autrefois espéré, le futur est maintenant remis en question, voire craint. Le progrès auquel il était autrefois associé est également disparu de l'imaginaire collectif (*Ibid.*). Il s'ensuit une « historisation du présent » (Hartog, 2003, p. 138) prenant, dans certains cas, la forme d'une fuite vers le passé. Paul Virilio, dans son ouvrage Le futurisme de l'instant, abonde dans la même direction. Il fait le constat que notre époque serait caractérisée par un « interdit qui frappe aujourd'hui l'avenir » (2009, p. 85). Il illustre également la situation comme celle d'un « avenir sans futur » (*Ibid.*, p. 72). Effacé de la conscience collective, le futur aurait pour ainsi dire disparu de la conscience populaire au profit du présent et, comme c'est le cas

dans la photographie mobile, du passé.

La trame commune unissant les deux auteurs serait donc celle d'une fin du futur. Il ne faut bien sûr pas comprendre cette idée au sens premier : loin d'avancer un arrêt du temps, Hartog et Virilio proposent plutôt un effacement du futur comme horizon d'attente. Le futur n'étant plus souhaité, l'aura d'optimisme qui jadis l'auréolait serait désormais perdue.

C'est sur fond de cette « crise du temps » et de « fermeture du futur » qu'apparait, il y a quelques années, l'iPhoneographique. Quel lien effectuer entre les deux phénomènes? Elizabeth Guffey offre, dans son étude sur le rétro, une piste. Elle explique que le processus d'adoption d'esthétiques passéistes serait le symptôme d'un détachement face au futur. Il s'agirait d'un symptôme signalant une certaine aliénation face au futur : « Retro is a symptom, rather than an end ; we are pulled to the past, because our visions of the future remain unformed » (2006, p. 166). Elle traite, à ce moment, de l'univers de la mode. Mais se pourrait-il qu'un tel phénomène soit à l'œuvre dans la photographie mobile ? L'esthétique passéiste mise de l'avant dans les images mobiles - que ce soit par l'esthétique faux-vintage ou encore la prépondérance des sujets antiques - le laisse croire. Comme le soulève Svetlana Boym dans son ouvrage The Future of Nostalgia: « The 20th century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia » (2001, Taboo on Nostalgia?). Ce serait donc dire que, suite à la disparition du futur comme horizon temporel valable, l'imaginaire collectif se serait tourné vers la nostalgie et le passé. Un tel phénomène est particulièrement observable dans les images iPhoneographiques. On pourrait alors avancer que l'émergence de l'iPhoneographie, ainsi que sa popularité soutenue, s'inscrivent en filiation directe avec cette « crise du temps ». Le futur, fermé et distant, est abandonné au profit du présent et du passé. La création d'images mettant en scène

le passé de la photographie ne serait alors qu'une des manifestations de cet état de fait.

3.3.3. L'iPhoneographie, une forme de résistance

Enfin, une troisième et dernière hypothèse peut être formulée pour expliquer l'émergence des images iPhoneographiques. Selon celle-ci, la photographie mobile serait comprise comme une forme de résistance ou d'opposition culturelle à l'accélération sociale et technique affligeant nos sociétés. Il s'agirait, en somme, d'une tentative de subversion face au capitalisme tardif et au rythme de vie effréné qu'il impose.

L'esthétique passéiste mise de l'avant dans la photographie mobile serait dans ce cas une réaction à ce que Martin Lister appelle l'« upgrade culture » (2014, p. 15), idée selon laquelle les deux dernières décennies seraient marquées par une rapide obsolescence au niveau technologique entrainée par de rapides et nombreux cycles de développements technologiques. Ceux-ci auraient entrainé dans leur sillon de rapides transformations et bouleversements au sein des pratiques médiatiques, dont la photographie. Le même phénomène est d'ailleurs observé par Campopiano qui résume au sujet de l'évolution des technologies médiatiques : « Today, it seems that digital technologies are created, are changed, and become outdated almost overnight » (2014, p. 77). Ce phénomène de progrès technologique peut d'ailleurs être perçu comme particulièrement anxiogène. C'est du moins la proposition que fait Daniel Palmer. Traitant du choc qu'a causé l'adoption massive de la photographie mobile, il rappelle : « New technologies invariably generate anxiety » (2012, p. 91).

On peut également comprendre cet *upgrade culture* comme le pendant technologique de « l'accélération sociale » théorisée par Harmut Rosa et qu'il nomme « accélération technique » (Rosa, 2014). Ce dernier adopte la position voulant que notre époque soit

marquée par une « accélération » de la vie sociale (2014). C'est-à-dire que le 21^e siècle serait défini par une « élévation du rythme de vie » se traduisant par « un rythme de vie de plus en plus frénétique, auquel on attribue toutes sortes de propriétés pathogènes » (Rosa, 2010, p. 30). Rosa parle même d'une « réduction des ressources temporelles » (2010, p. 91) pour décrire l'impression généralisée d'un manque de temps créée par ce phénomène. De manière similaire, Paul Virilio parle quant à lui d'une « accélération de la réalité commune » (2009, p. 88) marquant les sociétés occidentales. Ces concepts d'*upgrade culture* ou d'accélération technique et sociale décrivent tous une même tendance. Il s'agit, chez Virilio, comme Lister et Rosa, d'une constatation critique : les changements sociaux, culturels et technologiques surviennent à une vitesse plus grande que notre capacité à nous adapter à ceux-ci, encourageant ainsi un sentiment d'aliénation⁸⁹ ou de perte de repères.

Dans un pareil contexte d'accélération continue et d'obsolescence technique de plus en plus rapide, l'iPhoneographie se démarque par son opposition à cette organisation temporelle. Si cette affirmation peut paraître à première vue paradoxale, la photographie mobile étant après tout le fruit de l'upgrade culture ayant produit les smartphones, il est également possible de la concevoir autrement, soit comme une forme de résistance à cette même upgrade culture qui l'a vu naitre. Esthétiquement orientée vers le passé, la photographie mobile refuserait cette course effrénée vers l'obsolescence et constituerait plutôt une force opposée à l'accélération technique, sociale ou culturelle.

Marquant une rupture nette avec son époque, la photographie mobile et les images iPhoneographiques proposent un regard détourné, orienté vers le passé. Elle peut ainsi être vue comme une forme de résistance ou de frein opposé à cette logique de

⁸⁹ L'ouvrage où Harmut Rosa formule cette théorie est d'ailleurs intitulé *Aliénation et accélération :* Vers une théorie critique de la modernité tardive.

l'accélération. La photographie mobile prendrait alors la forme de ce qu'Harmut Rosa appelle une « décélération comme idéologie » (2010, p. 111). Il s'agit ·là d'une « décélération délibérée » (*Ibid.*) s'opposant à l'accélération constante marquant nos sociétés. Comprise ainsi, la photographie mobile constituerait un espace en marge de la modernité effrénée, une oasis temporelle permettant de s'extraire de cette logique de vitesse. Ou, pour emprunter une formulation d'Harmut Rosa, la photographie mobile serait la recherche d'une « représentation d'une postmodernité ou d'une contre-modernité en marge de l'accélération » (*Ibid.*).

Une pareille proposition ne serait d'ailleurs pas sans précédents. Dans son étude sur la technostalgie, Campopiano avance ce diagnostic : « many people seek refuge by resisting obsolescence or attempting to establish a space where the past and present can co-exist » (2014, p. 78). Il évoque, par cette affirmation, les nombreuses manifestations contemporaines de la technostalgie dont la photographie mobile n'est qu'un exemple⁹⁰. Il la perçoit comme une des nombreuses tentatives de contrecarrer la désuétude inhérente à la rapidité des transformations techniques qui nous entourent. Dans son ouvrage Rétromania, Simon Reynolds voit dans l'attirance qu'exerce le rétro l'expression d'un rejet de la modernité capitaliste et du rythme frénétique qu'elle impose :

Dans un monde en perte de repères, les notions de traditions pérennes et de mémoire populaires commencent à séduire, car elles présentent un contrepoids et un frein au radicalisme frénétique et destructeur du capitalisme. Ce phénomène se traduit dans la pop par un scepticisme envers la stratégie du choc (de la nouveauté) (Reynolds, 2012, p. 444).

Le rétro serait donc, pour Reynolds, un « contrepoids » au rythme effréné du capitalisme. Suivant cette logique, la fascination antiquaire de la photographie mobile

⁹⁰ La technostalgie se manifeste également dans d'autres sphères de production médiatique. Notamment dans la création musicale et vidéo.

pour le passé serait une façon de se détourner du présent, en proie à une accélération radicale.

Finalement, Grafton Tanner propose un point de vue similaire au sein de son ouvrage Babbling Corpse. Vaporwave and the Commodification of Ghosts (2015). Portant sur la « commodification du passé » (2015, p. 33, traduction libre) dans la culture populaire contemporaine, l'essai aborde des questionnements similaires. À savoir la place qu'occupe le passé dans la production médiatique actuelle⁹¹. Il estime que le processus de mise-au-passé du présent qui se manifeste dans la musique et la photographie actuelles à travers divers emprunts aux technologies et pratiques obsolètes constitue une pratique de résistance radicale aux pressions exercées par le capitalisme tardif. Au sujet de l'application photographique Instagram, il constate :

We do everything we can, from colorfully invoking a better world on Instagram to adopting the fashion trends of a vague past era, to distract us from the existential reality that under late capitalism we are miserable. (Tanner, 2015, p. 70)

Tanner fait ainsi écho à la critique de l'accélération sociale que propose Rosa tout en citant l'iPhoneographie comme un exemple de résistance à celle-ci. Cette affirmation vient appuyer la théorie faisant des images iPhoneographiques une forme de « décélération » s'opposant à l'« accélération », tant technique que sociale, caractérisant le 21^e siècle.

La pratique de la photographie mobile constituerait alors un refuge contre la pression inhérente à l'accélération constante qui caractérise notre époque. Afin de fuir ce présent trop rapide devenu menaçant, la photographie mobile propose en quelque

⁹¹ Si, comme Simon Reynolds, Grafton Tanner s'intéresse principalement à la musique, la photographie *mobile* est également abordée au fil de son court essai.

sorte une fuite vers le passé. Alors que cette pression pousse notre époque vers de nouveaux horizons de vitesse et de productivité, la photographie mobile propose un modèle se dirigeant dans la direction opposée, car fondé sur une appropriation du passé.

CONCLUSION

Qu'est-ce que la photographie mobile ? Comment peut-on définir cette pratique photographique ? Quel rapport au passé caractérise cette approche photographique et, finalement, d'où provient cet intérêt marqué qu'exprime la photographie mobile pour le rétro et le *faux-vintage* ? Il s'agit là des questionnements ayant motivé la présente étude et auxquels j'ai tenté d'offrir une réponse.

Offrir des reponses satisfaisantes à ces interrogations aura exiger un travail en deux temps. Il a fallu, dans un premier temps, cerner l'objet d'étude. En effet, du fait de son extrême actualité, la photographie mobile apparaît encore comme un sujet flou, parce que sans définition arrêtée. Il a ainsi été nécessaire de situer le sujet avant de le définir. C'est-à-dire le positionner historiquement en esquissant les bases d'un historique exhaustif de la photographie mobile pour ensuite établir les jalons permettant de définir cette pratique photographique.

Il a ensuite été question, dans un deuxième temps, du rapport particulier au passé qui caractérise les images iPhoneographiques. Il a alors été possible, grâce à l'étude de corpus réalisée dans le cadre de cette recherche, d'étudier l'esthétique à la fois rétro et faux-vintage animant cette pratique pour tenter de comprendre le phénomène de mise-au-passé des images produites par photographie mobile. Cette étude s'est finalement conclue sur l'élaboration de trois hypothèses pouvant expliquer à la fois les raisons de l'émergence de cette pratique photographique de même que sa popularité généralisée.

Cette recherche a permis de répondre à l'interrogation « qu'est-ce que la photographie mobile ? ». Celle-ci constitue, tout d'abord, un *moment* au sein de l'histoire du médium photographique. Plus précisément, il s'agirait d'une série de bouleversements à la fois techniques, mais également sociaux et culturels, ayant eu une profonde influence sur les pratiques photographiques en place. Comme aucune

histoire exhaustive de la photographie mobile n'avait encore été écrite à ce jour – cela étant certainement dû à l'actualité du phénomène – il a tout d'abord été nécessaire de construire cet historique. Débutant en 1997 avec l'invention par un ingénieur franco-américain d'un premier *cameraphone* artisanal, l'histoire de la photographie mobile peut être découpée en deux grandes périodes.

Son récit commence avec la mise en marché des premiers *cameraphones* annonçant ce qu'il est convenu de nommer le « moment Nokia » (Gye, 2007; Palmer, 2005), en l'honneur de la compagnie dominant à l'époque le marché du *cameraphone*. S'étalant du tournant du millénaire à 2007, cette période annonce une première transformation des pratiques photographiques en place. Celle-ci est notamment marquée par la popularité généralisée de cette première génération d'appareils téléphoniques dotés d'optiques photographiques. Étant conservés en quasi-permanence sur soi, ces appareils permettent de capturer et de partager plus aisément les moments du quotidien, mais également des événements marquants. En effet, ceux-ci rendent possible un « photojournalisme citoyen » reposant sur la capture d'événements tragiques ou marquants, tels que des attaques terroristes ou encore les désastres naturels. Il s'ensuit une démocratisation accrue du geste photographique, qui devient alors, grâce à ces appareils, une pratique de plus en plus ubiquitaire.

C'est cependant avec l'arrivée des *smartphones* du « moment iPhone » — annoncé par la mise en marché du premier *smartphone* d'Apple – qu'apparaît la photographie mobile telle qu'elle se présente aujourd'hui. Équipés d'optiques photographiques de qualité ainsi que de processeurs informatiques poussés, ces *cameraphones* de deuxième génération se distinguent par leur possibilité de capter ainsi que de traiter des images. En effet, par le biais d'applications photographiques installées à même l'appareil téléphonique, comme Instagram ou Hipstamatic, il devient possible d'altérer radicalement une image. Ces applications se démarquent en effet par leur

offre de filtres numériques permettant d'octroyer à une image captée à l'aide d'un téléphone portable l'apparence d'un tirage photographique argentique⁹².

Annonciatrice d'un nouveau paradigme photographique, la photographie mobile est alors adoptée par des centaines de millions d'usagers en Occident et au Japon et affecte toutes les sphères de la production photographique. Cependant, si le photojournalisme et la photographie artistique connaissent l'influence de la photographie mobile, cette pratique demeure principalement le domaine des millions amateurs qui s'adonnent à la production d'images iPhoneographiques.

Outre une série de développements historiques, la photographie mobile peut également être comprise comme une mouvance photographique à part entière. Celleci serait alors définie non seulement par les outils qu'elle mobilise, à savoir les *apps* et les *smartphones*, mais se distinguerait également par l'intérêt manifeste pour le passé dont elle témoigne. Par un procédé que je qualifie de mise-au-passé ⁹³ des images, les images photographiques mobiles proposent un univers de référents connotés, évoquant à la fois le passé, le rétro et la nostalgie.

L'étude d'un corpus d'images mobiles présentée au deuxième chapitre a démontré que ce procédé de mise-au-passé des images est présent dans une majorité d'images iPhoneographiques⁹⁴ et semble opérer à trois niveaux distincts : dans les propriétés formelles des images, dans les types de sujets privilégiés au sein des photographies mobiles ainsi que dans les divers éléments textuels cernant ces dernières.

⁹² Voir les figures associées au chapitre 2 pour consulter quelques exemples issus du corpus d'étude.

⁹³ Terme emprunté au français Henry Rousso qui propose dans *La dernière catastrophe* (2012) le concept de *mise-au-passé-du-présent*.

⁹⁴ C'est-à-dire dans une majorité des 422 images consultées dans le cadre de cette étude.

Au niveau formel, ces images se distinguent par une émulation skeumorphique⁹⁵ du rendu visuel de la photographie argentique. Cette émulation prend alors deux formes distinctes. D'une part, les images mobiles offrent une imitation de la facture visuelle de ce procédé, à savoir le grain de la pellicule, le contraste d'un développement croisé, le flou d'une capture photographique effectuée au daguerréotype ou toute autre particularité issue de la photographie analogique. D'autre part, ces images, bien que numériques, s'approprient et simulent la « physicalité » (Caoduro, 2014) du tirage argentique sur papier photosensible. On voit alors apparaître à la surface des images iPhoneographiques une bordure rappelant celle d'un tirage photographique. Cette matérialité factice se présente également sous la forme d'une dégradation simulée de l'image. Plusieurs applications iPhoneographiques permettent en effet de faire subir à une image un véritable vieillissement accéléré. Les images, par ce traitement, apparaissent être lacérées, délavées ou encore couvertes d'une couche de poussières, simulant ainsi le passage du temps.

Le processus de mise-au-passé des images qui s'opère dans l'iPhoneographie se répercute également dans le type de sujets privilégiés dans ces images. En effet, comme l'a démontré cette étude⁹⁶, les sujets anachroniques, démodés ou évoquant le passé apparaissent surreprésentés dans la photographie mobile. Complémentant l'esthétique rétro et *vintage* des filtres photographiques mobiles, ces sujets prennent plusieurs formes. Les appareils technologiques obsolètes⁹⁷, les véhicules d'une autre époque⁹⁸ et les lieux en ruines ou délabrés en sont les exemples les plus fréquents.

⁹⁵ C'est-à-dire une forme de design visant à simuler dans un but décoratif ou ornemental la forme ou le fonctionnement d'un objet autre. Dans le cas de la photographie mobile, le skeuomorphisme se manifeste dans la création d'images qui, bien que numériques, simulent le rendu de la photographie argentique. Voir la conclusion du chapitre 2 pour une plus ample définition du phénomène skeuomorphique.

⁹⁶ Ainsi que d'autres recherches sur le sujet telles que Bartholeyns (2012) et Meijers (2015).

⁹⁷ Par exemple : un appareil téléphonique à cadran, un appareil photographique au format 35 mm, une machine dactylographique ou une télévision à tube cathodique

⁹⁸ Par exemple : des calèches, des automobiles produites au 20e siècle ou encore des vaisseaux à voiles

On peut également observer ce processus de mise-au-passé des images s'opérant au sein du volet textuel qui gravite autour de ces images. Celui-ci prend plusieurs formes, mais s'articule notamment dans les *tags* et *hashtags* attachés aux images ainsi que dans le lexique emprunté par les applications photographiques mobiles. Les termes employés pour nommer les filtres ou les applications elles-mêmes faisant généralement usage d'un champ lexical gravitant autour des thèmes du passé et de la nostalgie.

Si les deux premiers chapitres de cette étude ont d'abord permis de situer historiquement le sujet d'étude pour ensuite le définir, la seconde moitié de cette recherche s'est distinguée par une perspective plus analytique et spéculative. J'ai alors proposé, dans un premier temps, une analyse du phénomène de mise-au-passé des images tel qu'il s'opère dans la photographie mobile.

Il a été démontré que la photographie mobile se distingue par un rapport particulier au passé. En effet, par le processus de mise-au-passé des images propre à l'iPhoneographie, il est possible de créer ce que je nomme « de fausses vieilles images »⁹⁹. Cela s'articule principalement par la mise en place dans ces images d'une esthétique à la fois rétro et *faux-vintage* en grande partie inspirée de la photographie argentique. Bien que similaires, ces deux termes renvoient à des formes d'émulation du passé distinctes et opérant selon des logiques différentes.

On comprend, par l'appellation rétro, une émulation ludique des styles du passé¹⁰⁰. En photographie mobile, le rétro se manifeste dans la simulation skeuomorphique des particularités de procédés photographiques argentiques divers issus des 20^e et 19^e siècles. Il s'agit, en somme, d'une forme de pastiche des pratiques analogiques du passé.

⁹⁹ Voir chapitre 3.

¹⁰⁰ Voir Retro d'Elizabeth Guffey (2006) et Retromania de Simon Reynolds (2012).

Le faux-vintage, quant à lui, réfère à cette pratique tout actuelle, apparue avec le 21^e siècle (Caoduro et Bascheria, 2015), visant la création d'objets contemporains à l'apparence ancienne. Il prend la forme d'une dégradation factice des images visant à octroyer à celle-ci la valeur normalement accordée aux objets anciens. Il s'agit alors littéralement d'octroyer à des objets récents la « texture du temps » afin de simuler leur âge¹⁰¹.

Ainsi caractérisée par une esthétique reposant sur divers emprunts iconiques au passé, la photographie mobile et les images iPhoneographiques invitent à une lecture nostalgique des images. Il s'agit, toutefois, d'une forme de nostalgie à la fois postmoderne et ludique. On parlera alors, comme le fait Svetlana Boym, d'une nostalgie réflexive. C'est-à-dire une forme de nostalgie ironique jouant avec les tensions opposant présent et passé. Autrement dit, il s'agit d'un regard sur le passé cherchant à hybrider l'histoire et le présent, l'actuel et l'ancien. Il s'agit en outre, selon John Campopiano ainsi que Tim van der Heijden, d'une tendance propre au 21° siècle qu'ils nomment technostalgie. Ils entendent, par ce concept, l'attraction qu'exercent sur notre époque les technologies obsolètes et anciennes.

Après avoir exposé les mécanismes à l'œuvre au sein du phénomène de mise-aupassé des images de la photographie mobile, cette étude s'est conclue par l'élaboration de trois hypothèses ayant pour but d'expliquer les causes de l'émergence ainsi que de la popularité soutenue la pratique de l'iPhoneographie.

Ainsi, il serait possible de voir l'apparition de la photographie mobile comme une quête d'authenticité et de matérialité. Celle-ci serait alors une réaction à la

¹⁰¹ Formulation empruntée au chroniqueur culturel du New Yorker Ian Crouch: « Instagrammed photos emphasize photography as an elegiac or twilight art, one that rushes and fakes the emotion of old photographs by cutting out the wait for history entirely, and giving something just a few seconds old the texture of time. We are creating a kind of instant nostalgia for moments that never quite were » (2012).

dématérialisation des médias entrainée par le passage d'un médium analogique à une technologie numérique. Devenue un objet virtuel, l'image photographique est dépouillée de son vécu d'objet physique et, surtout, de l'authenticité qui accompagne ce statut. Alors que le passage du temps et la dégradation du tirage photographique de jadis avaient sur lui un effet de sacralisation (Hernandez, 2012), les images mobiles, du fait de leur essence numérique, resteront à jamais les mêmes. Elles se retrouvent donc ainsi dépourvues de ce processus anoblissant. Au contraire, elles se distinguent par un hyperréalisme repoussant, car stérile (Chandler et Livingston, 2012). Par l'adoption d'une esthétique *faux-vintage*, l'iPhoneographie permet de renverser cette tendance. La simulation de la physicalité du tirage photographique et la simulation de sa dégradation au fil du temps (ou encore la simulation d'erreurs techniques) ont pour effet de rassurer, d'octroyer à l'image mobile une certaine authenticité et crédibilité, autrefois associée à la photographie argentique.

La photographie mobile peut également être comprise comme un symptôme de la « crise du temps » (Hartog, 2012 ; Virilio, 2009) frappant notre époque. C'est-à-dire que la technostalgie se manifestant dans les images iPhoneographiques serait une conséquence de l'aliénation face au futur marquant le 21^e siècle précoce. Suite à la disparation du futur comme synonyme de progrès et d'espoir, la culture populaire se serait alors tournée vers le passé et poserait sur celui un regard nostalgique. La photographie mobile, marquée par une esthétique rétro et *faux-vintage*, ne serait alors qu'une des manifestations de ce rapport méfiant face au futur s'actualisant par un intérêt grandissant pour le passé.

Il est également possible de voir la mouvance iPhoneographique comme une pratique de résistance créatrice. Plus précisément, il s'agirait d'une pratique contre-culturelle s'opposant aux pressions du modernisme tardif. La mise-au-passé-du-présent caractérisant la photographie mobile viserait alors à subvertir, d'abord, l'upgrade

culture marquant notre époque. C'est-à-dire l'obsolescence de plus en plus rapide des technologies numériques, nous forçant à un cycle de mises à jour continuelles. Elle viserait aussi plus largement à combattre ce que Harmut Rosa nomme l'accélération sociale et technique: un accroissement du rythme de vie ainsi que des progrès techniques se produisant à une vitesse supérieure à notre capacité à s'y adapter. L'iPhoneographie se présenterait alors comme un refuge face à ces pressions inhérentes aux sociétés occidentales marquées par cette accélération constante. Afin de fuir ce présent trop rapide devenu menaçant, la photographie mobile proposerait en quelque sorte une fuite vers le passé. Alors que cette pression pousse notre époque vers de nouveaux horizons de vitesse et de productivité, la photographie mobile propose un modèle se dirigeant dans la direction opposée, car fondé sur une appropriation du passé.

Dernières remarques

Il importe, finalement, de soulever les limites de cette recherche. Réalisée quelques années seulement après l'émergence de la photographie mobile et alors que celle-ci est toujours d'actualité, la présente recherche ne bénéficie d'aucun recul historique.

Au contraire, ce mémoire est rédigé d'un point de vue contemporain du sujet dont il traite. Il ne fait aucun doute que les études mobiles, présentement à un stade plutôt embryonnaire et exploratoire, s'affineront avec le temps. L'avenir dira si les analyses et théories proposées dans ce mémoire se verront confirmées par les avancées de la recherche dans ce domaine d'étude ou si, au contraire, elles seront contredites lorsque notre compréhension du phénomène mobile sera plus complète.

Qui plus est, étant contemporain du sujet dont il traite, ce mémoire avance une définition ainsi qu'une analyse du phénomène de la photographie mobile dans son état actuel. Il s'agit, au final, d'une capture presque photographique de

l'iPhoneographie telle qu'elle se présente au moment d'écrire ces lignes. Il ne fait aucun doute que les avancées technologiques, les transformations au sein des pratiques médiatiques et culturelles ainsi que l'évolution des goûts auront un effet sur la photographie mobile du futur. Impossibles à prévoir, ces changements risquent de transformer radicalement cette pratique de façons encore difficiles à imaginer. Il n'est donc pas impossible que, de mutation en mutation, la photographie mobile ne devienne une pratique autre, *post-mobile*, ayant rompu avec celle que je décris dans cette étude.

Une chose apparaît cependant certaine. Considérant sa popularité actuelle, la photographie mobile est assurée de rallier les photographes amateurs pour encore plusieurs années.

ANNEXE A FIGURES

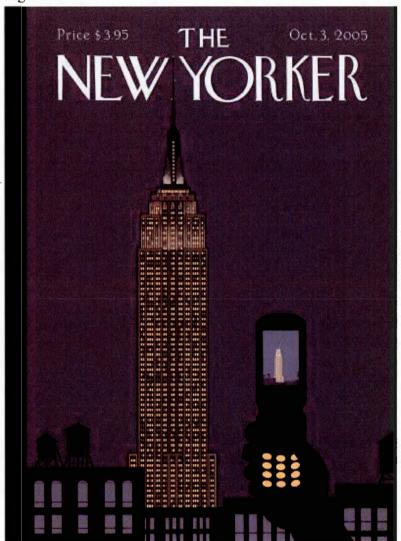
FIGURES DU CHAPITRE 1

Figure 1.1:



Philippe Kahn, 11 juin 1997, Sans Titre, Image numérique captée à l'aide d'un téléphone portable, domaine public

Figure 1.2:



Couverture de l'édition du 3 octobre 2005 du New Yorker

Figure 1.3:

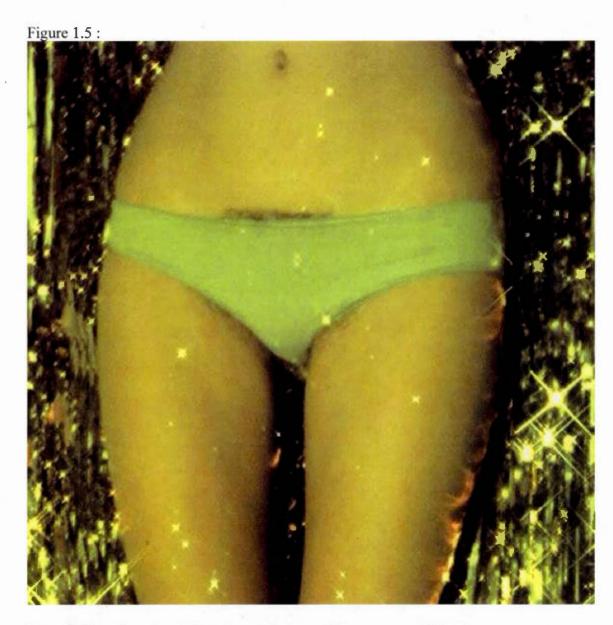


Eliot Ward, Sans titre, 2005, Image photographique mobile, licence Creative Commons (CC BY 2.5)

Figure 1.4:



Thérèse Cherton, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe



Petra Collins, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile



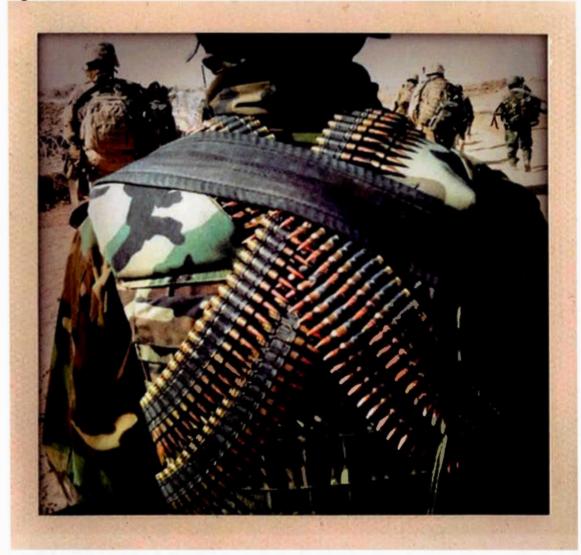
Richard Prince, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application *mobile*, tirée de la page Instagram de Richard Prince

Figure 1.7:



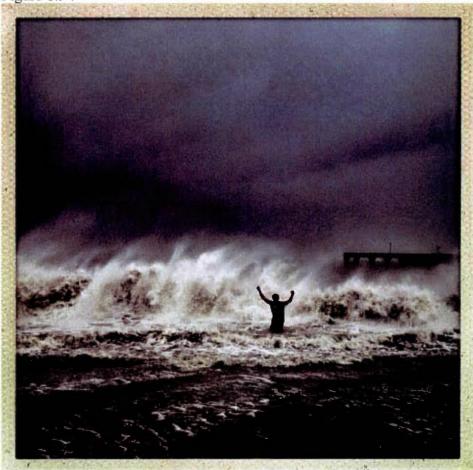
Damien Winter, Sans titre, 2011, Image photographique avec modifications d'application mobile, *New York Times*

Figure 1.8:



David Guttenfelder, Sans titre, 2010, Image photographique avec modifications d'application mobile, $Le\ Monde$





Ben Lowy, *Hurricane Sandy*, 2012, Image photographique avec modifications d'application mobile, *Time*

Figure 1.10:



@anna_yurtaev, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, *Daily Mail*

Figure 1.11:

The New York Times

VOLCUOV No. S6200 - Care No.



Leaders Defend Shutdown For a Blizzard That Wasn't

Officials Face High-Wire Act in Sta New England Bears Brunt of Snow

Oil Exploration

On Plan to Alter Off East Coast College Savings

President Seeks | Obama Relents | Again for Murdoch, Romney Can Do No Right | Facing Charges,

Couverture de l'édition du 28 janvier 2015 du New York Times

Figure 1.12:



TATE, Sans titre, Année inconnue, Capture d'écran d'application *mobile*, Tate Modern

FIGURES DU CHAPITRE 2

Figure 2.1



Thérèse Cherton, 2014, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.2



Ingrid May, 2012, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.3



Alejandro Cendan Rodríguez, 2014, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.4

CROSS PROCESSING

Controlling contrast: Main problem with cross-processed film?

The contrast! Color negative
printing just isn't designed to
handle the extreme contrast typical of transparency films. To
control the contrast that would
have done in this glorified view
of a rose, British photographer
Nick Knight pre-exposed
("itsahed") the enlarging paper
to fill in the shadows. Knight,
who is considered by some the
originator of the current crossprocessing fad, also recommends the following contrastcontrolling ploys: plenty of fill
light, over-exposure, and the
contrast-control masks typically
associaried with liftochrome
printing. Camera, Sinar p2; film,
Kodak Ektachroms 200
processed in C-41; lens, 300mm
175.8 Schmeider APO Symmar.

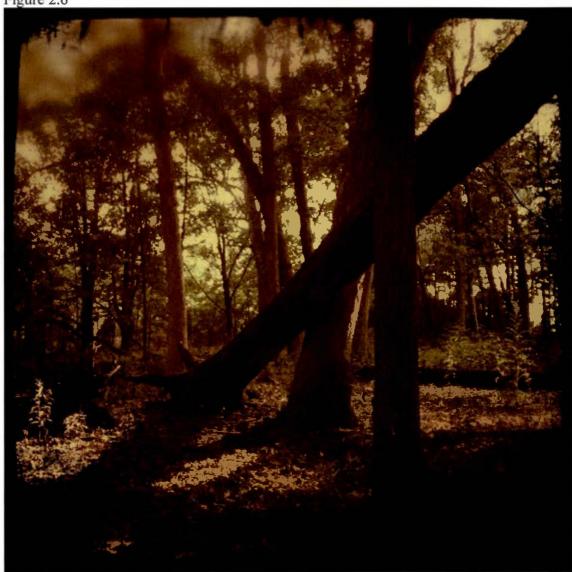


POPULAR PHOTOGRAPHY/APRIL '95

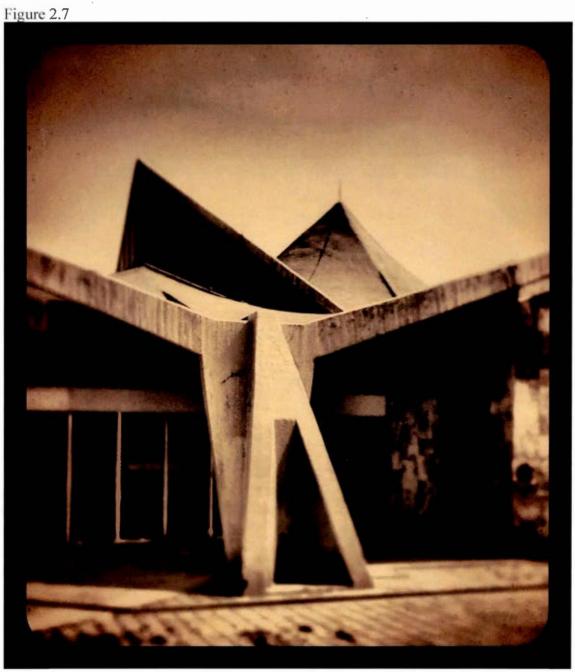
Nick Knight, 1995, sans titre, Tirage photographique, Tirée de *Popular Photography*, avril 1995, p. 48



Andrew Fisher, 2015, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe



Joshua Harding, 2014, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe



@ludoalex, 2011, Station, Image numérique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

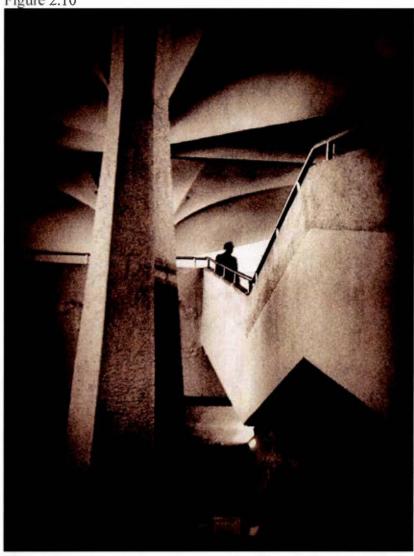
Figure 2.8



Michael J. Oakes, 2014, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe



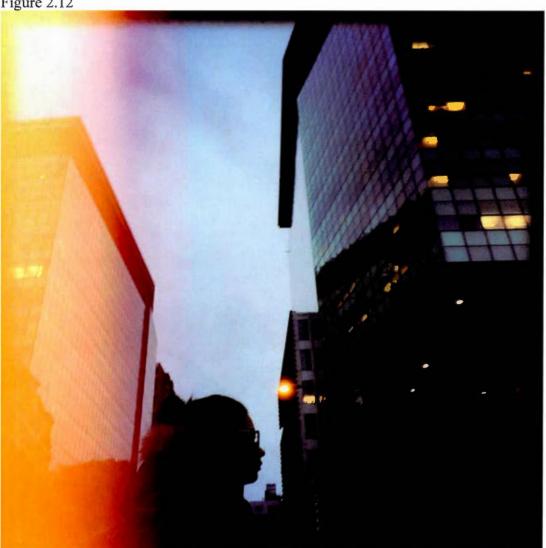
Auteur inconnu, 1906, Titre inconnu, Tirage photographique, Domaine public Récupérée de https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14755810421



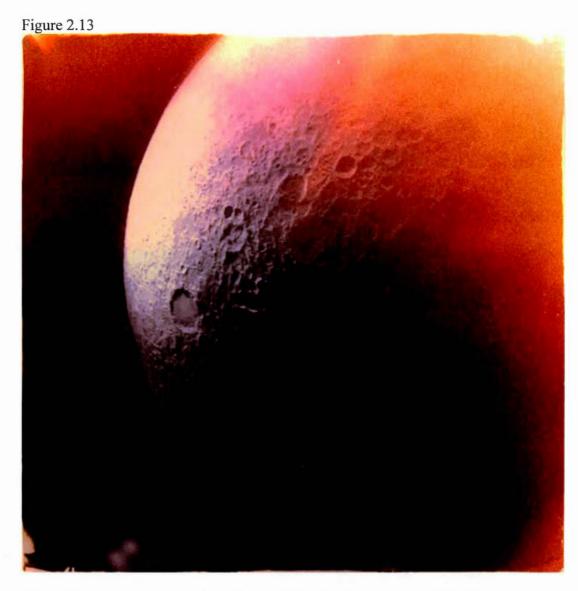
@ludoalex, 2011, Shadow on Subway Stairs, Image numérique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



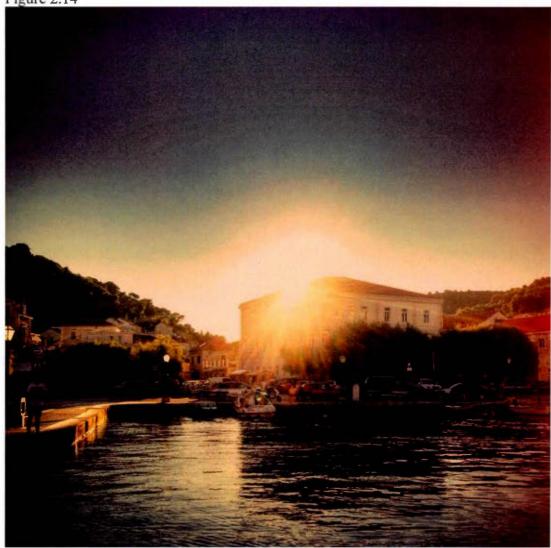
Célia Marquis, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe



Alejandro Cendan Rodríguez, -12 C.....that is called a real winter, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Joshua Harding, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

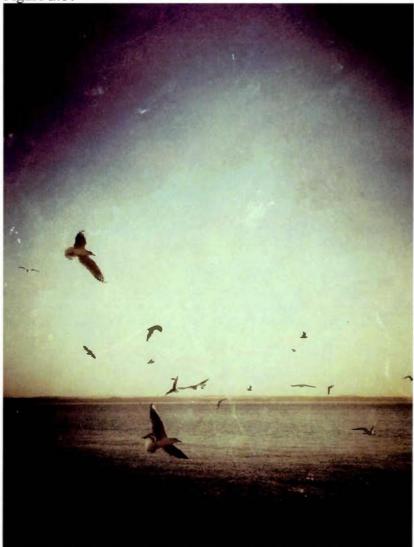


Michael J. Oakes, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



John Collier, 1943, Vista northward into Colorado, Diapositive, Librairie du congrès américain/Domaine public Récupérée de https://www.flickr.com/photos/library_of_congress/2179893212/





Jake7uk, 2015, sans titre, Image numérique avec modifications d'application *mobile*, avec l'autorisation du photographe



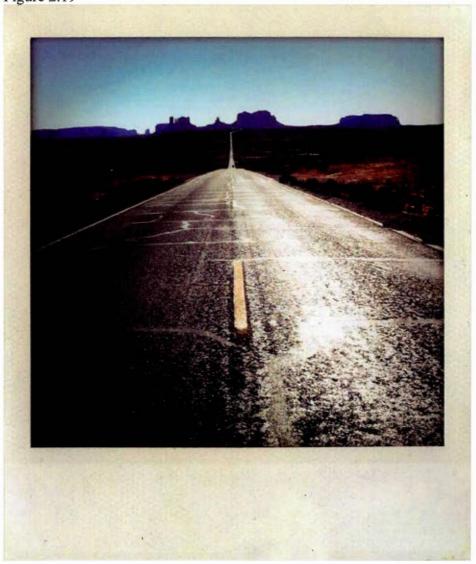


Jake7uk, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe





Anonyme, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Rupert Ganzer (loop_oh), *Monument Valley Way*, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Thomas M. Easterly, 1850, Sans titre, Daguerréotype, *Creative Commons* (CC0 1.0) Récupérée de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daguerreotype_of_the_ruins_of_Fort_Ticonderoga.jpg



Andrew Fisher, 2015, Sans titre, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Seth Anderson, 2014, The Sound Was Sweet and Clear, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe





Joshua Harding, 2014, Sans titre, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

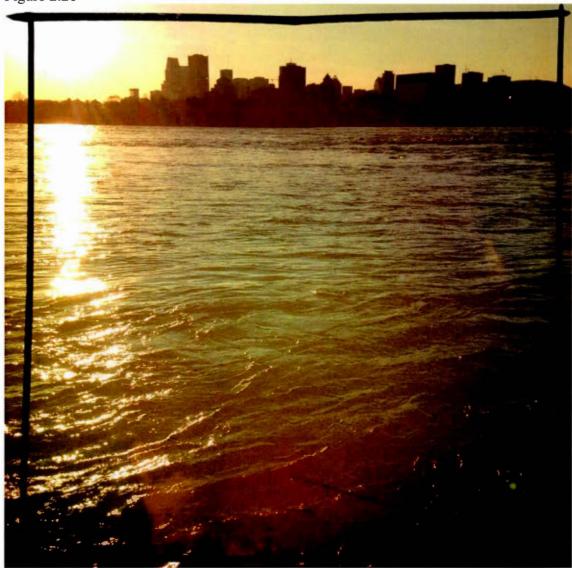


Marloes Lammers, 2014, Sans titre, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

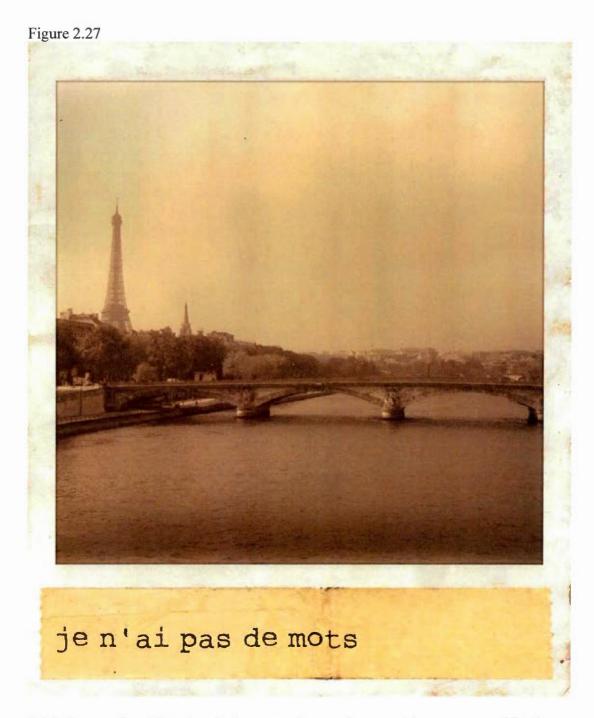


Ingrid May, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



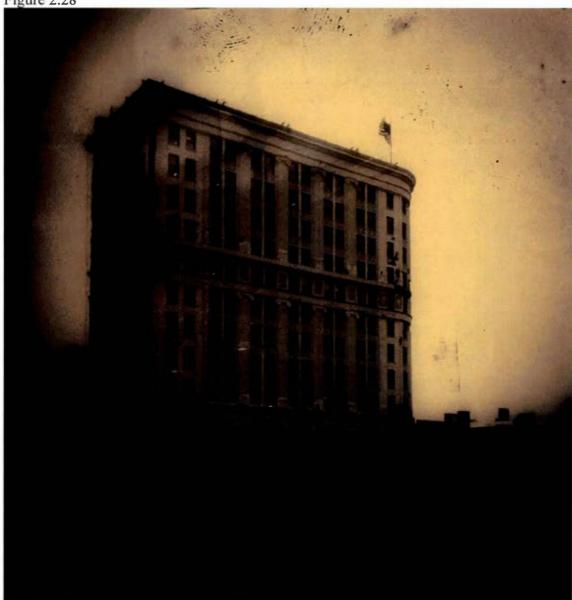


Alejandro Cendan Rodríguez, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Trish Korous, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

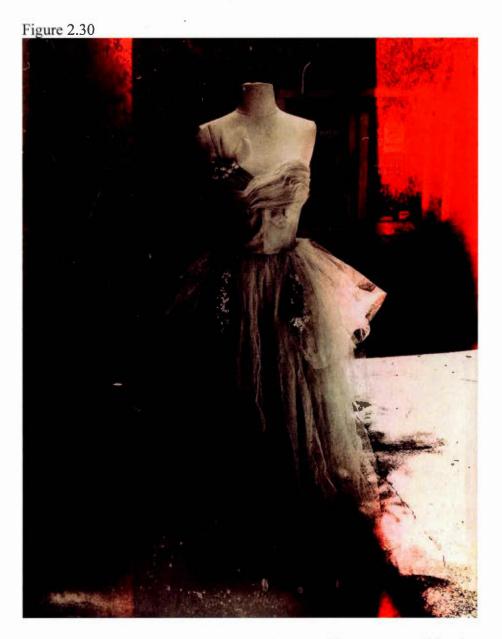




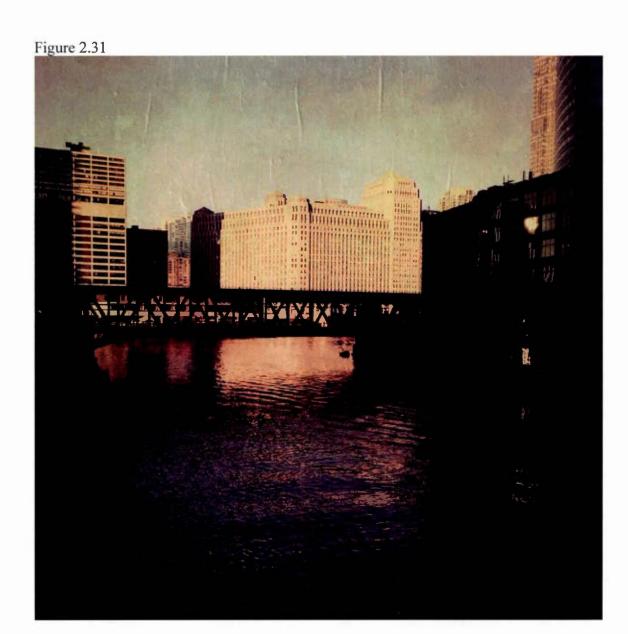
Trish Korous, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Laurence Gauvreau, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

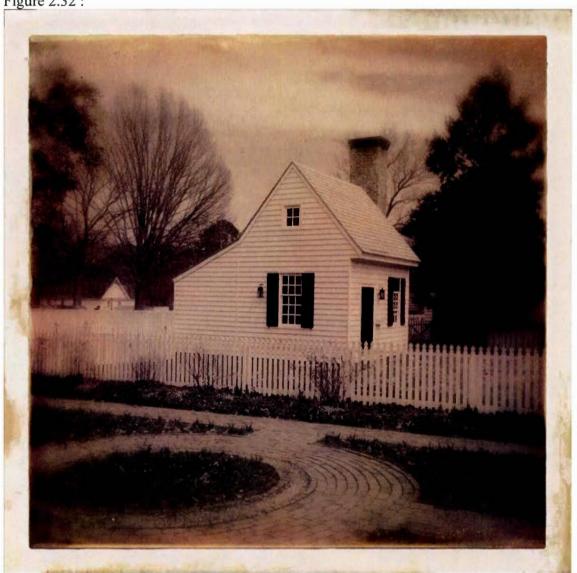


Trish Korous, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Seth Anderson, *Don't Forget to Dance*, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.32:



Joshua Harding, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Laurence Gauvreau, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe Ruthie Schneider, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe Elif Zaim, *The Airplane Returns*, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe @ludoalex, *Arbol*, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.37:



Souad Mani, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.38



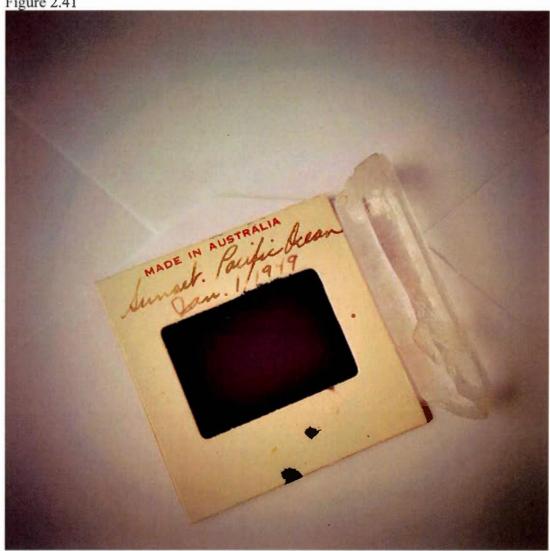
Joshua Harding, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Michael J. Oakes, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



@ludoalex, A Stack of Memories, 2011, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



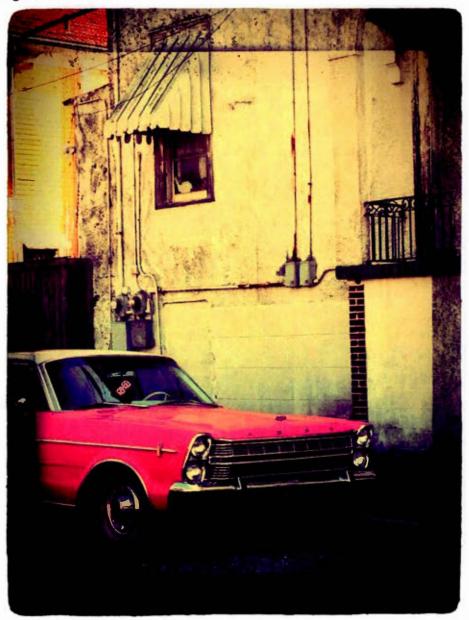
@treeh00d, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe





@treeh00d, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.43

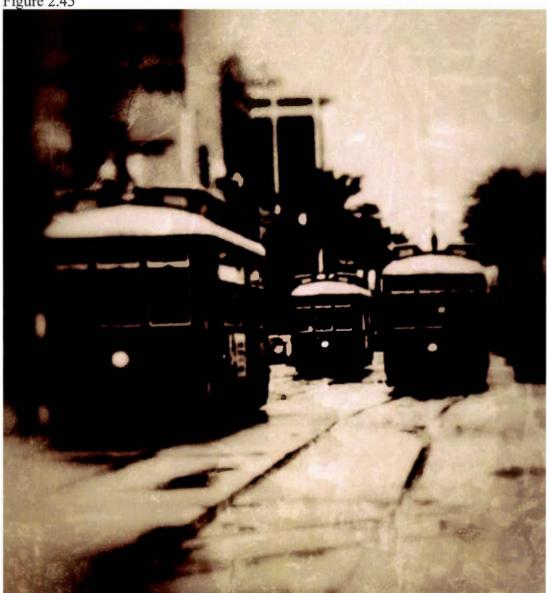


Trish Korous, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

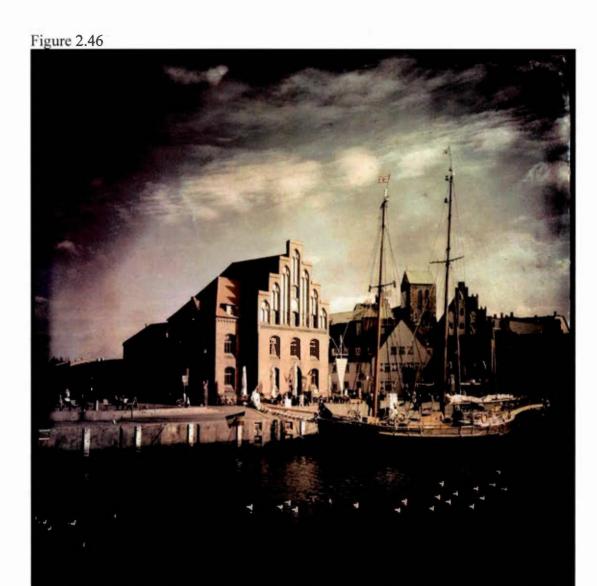


Ingrid May, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

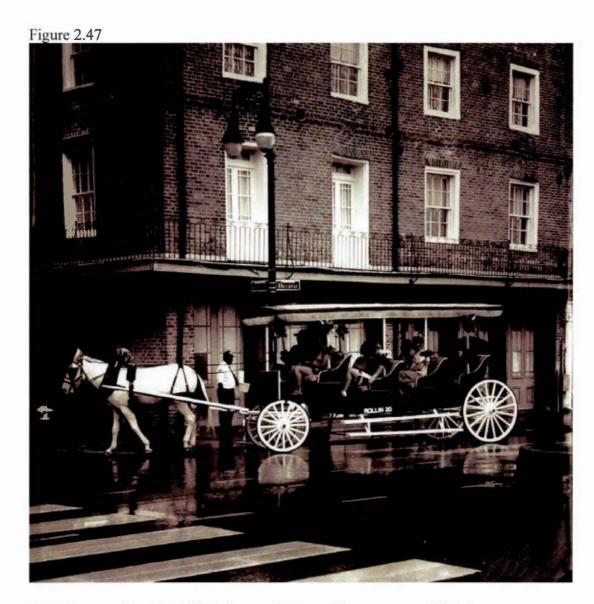




Trish Korous, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



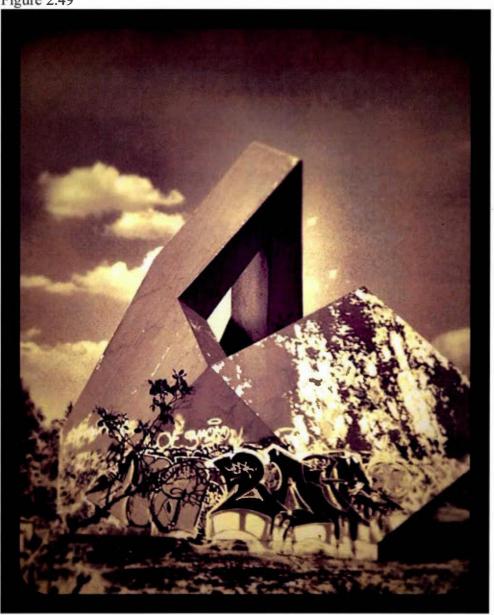
Ingrid May, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



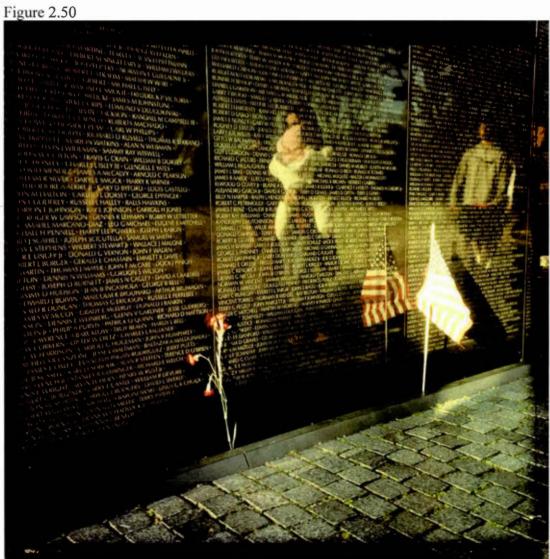
Trish Korous, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Alejandro Cendan Rodríguez, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

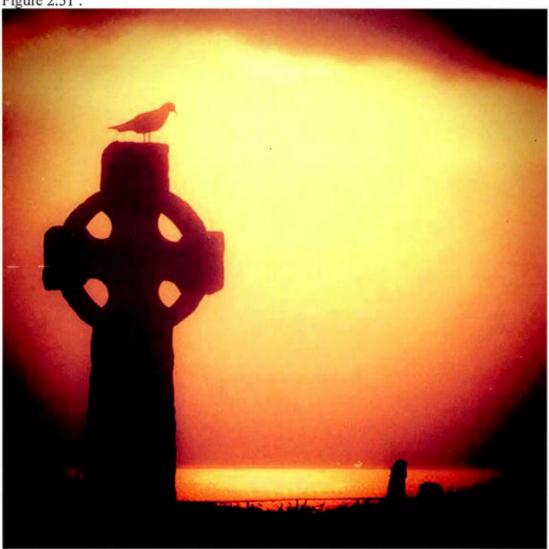


@ludoalex, Vandalism on Monolith, 2011, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



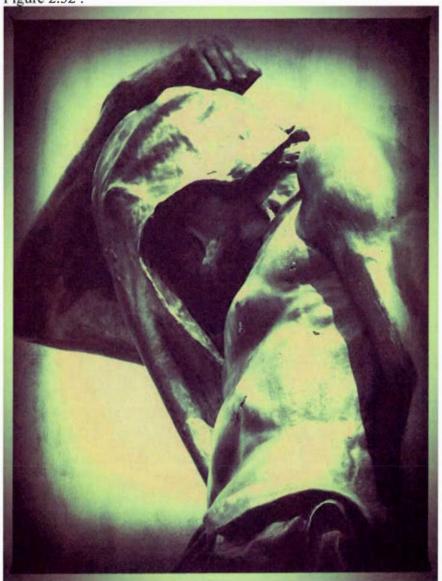
Joshua Harding, Sans titre, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.51:



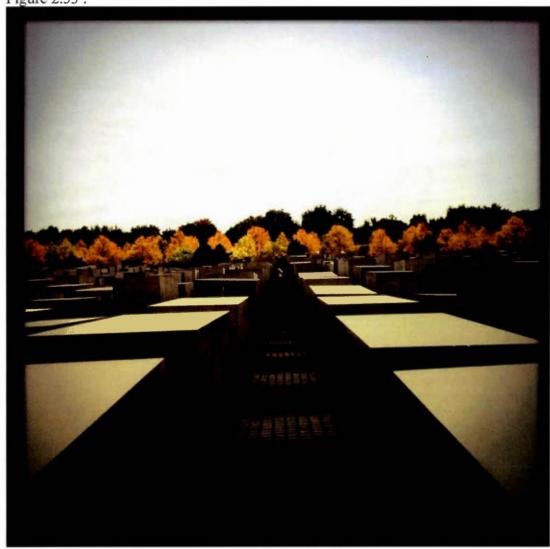
Jake7uk, Get off!, 2015, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.52:



Barbara L.B. Storey, Sans titre, Année inconnue, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe

Figure 2.53:



Ingrid May, Sans titre, 2013, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe





Rod, Sans titre, 2014, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Elif Zaim, Année inconnue, *Green Grocer*, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



C. Lefebvre, 2014, Sans titre, Image photographique avec modifications d'application mobile, avec l'autorisation du photographe



Hipstamatic LLC., Interface de l'application Hipstamatic Récupérée de http://iphonephotographyschool.com/hipstamatic-300/

Figure 2.58



Polaroid., Interface de l'application Polaroid Récupérée de http://polaroid.com/products/polaroid-instant-mobile-app

FIGURES DU CHAPITRE 3

Figure 3.1:



Andrew Bujalski, 2013, Capture d'écran du film *Computer Chess*, distribué par Kino Lorber

ANNEXE B FORMULAIRES DE RECRUTEMENT



FORMULAIRE DE RECRUTEMENT ET DE CONSENTEMENT

Titre de l'étude

Historicité et temporalité de la photographie mobile (2010-2015)

Étudiant chercheur

Jasmin Cormier, Maitrise en histoire de l'art, UQAM, 514 349-3766, cormier-labrecque.jasmin@courrier.ugam.ca

Directeur de recherche

Vincent Lavoie, Professeur, Département d'histoire de l'art, UQAM, 514 987-3000, poste 6199, lavoie, vincent@ugam.ca

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche sur les rapport entre temps et image mobile. Votre participation éventuelle implique un envoi d'images photographiques personnelles, réalisées avec un smartphone ou une tablette et traitées avec une application de traitement de l'image. Ce projet de recherche s'inscrit dans le cadre d'un projet de mémoire de maîtrise en histoire de l'art.

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de recrutement et consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin. Le présent formulaire de consentement pourrait contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Le projet de recherche vise à explorer les différents rapports au temps présents dans les images photographiques réalisées avec des *smartphones* (Samsung Galaxy, Iphone, *etc.*) ou des tablettes (Ipad, *etc.*) et traitées avec des applications propres à ces plate formes (Instagram, Hipstamatic, VSCO cam, *etc.*).

C'est particulièrement l'esthétique *vintage* présente dans ces pratiques photographiques qui sera étudiée.

Les buts et modalités de cette étude sont :

- · Le projet vise à explorer les temporalités des images réalisées avec ce mode de production (soit la photographie mobile)
- · Le projet se déroule du 23 février au 31 août 2015
- · La population ciblée est composée de tous ceux et celles ayant une pratique photographique faisant usage de ces appareils et applications
- · L'objectif de cette recherche est de créer une typologie des pratiques photographiques mobiles (réalisées avec un smartphone ou une tablette) et leurs liens avec le temps et sa représentation
- · Les fruits de cette recherche serviront à la construction d'un mémoire de maîtrise

Nature et durée de votre participation

Pour participer à cette recherche, vous devez envoyer jusqu'à 20 photographies réalisées avec un *smartphone* ou une tablette et traitées avec une application native à cette plate forme. Il doit s'agir d'images dont vous êtes l'auteur. Seule une personne majeure et apte à consentir peut participer à cette recherche.

Les images doivent être envoyées à l'adresse suivante : photomobileuqam@gmail.com

Il n'y a pas d'autres étapes à cette recherche pour les participant-e-s.

Avantages liés à la participation

Les participant-e-s peuvent, si ils ou elles le désirent, se voir crédité-e-s pour leurs images. Il est possible de fournir son nom ou un pseudonyme, au choix.

Risques liés à la participation

Aucun risque particulier n'est lié à la participation dans cette étude. Cependant, pour assurer la sécurité et le bien être des participant-e-s, toute image mettant en scène de la nudité, de la violence, des personnes mineures ou pouvant porter atteinte au photographe, aux personnes photographiées ou à de tierces personnes sera refusée.

Confidentialité

COMME LES IMAGES NE SERONT PAS FLOUTÉES, IL EST IMPOSSIBLE DE GARANTIR L'ANONYMITÉ DES PARTICIPANT-E-S. Cependant, aucune donnée personnelle ne sera recueillie dans le cadre de l'étude mis à part les images. Les participant-e-s le souhaitant peuvent cependant joindre leur nom ou leur pseudonyme volontairement pour se voir crédité-e-s.

Les images fournies dans cette recherche pourront possiblement être diffusées dans le cadre du mémoire. IL EST ÉGALEMENT POSSIBLE QUE LES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES SOUMISES POUR CE PROJET CONNAISSENT UNE UTILISATION SECONDAIRE DANS UN CADRE SCIENTIFIQUE ET NON COMMERCIAL. EX: UNE PUBLICATION OU UNE EXPOSITION.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser le chercheur par écrit à la même adresse *email* qu'à laquelle ont été envoyées les images; toutes les données vous concernant, ainsi que les images, seront effacées.

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Clause responsabilité

En acceptant de participer à cette étude, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheurs ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles. Vous restez propriétaires des droit d'auteurs sur les images fournies, tout en en permettant une utilisation restreinte par le chercheur.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec les responsables du projet: Jasmin Cormier, Maitrise en histoire de l'art, UQAM, 514 349-3766, cormier-labrecque.jasmin@courrier.uqam.ca et Vincent Lavoie, Professeur, Département d'histoire de l'art, UQAM, 514 987-3000, poste 6199, lavoie.vincent@uqam.ca.

Des questions sur vos droits?

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CÉRPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CÉRPÉ Emmanuelle Bernheim, (514) 987-3000, poste 2433 ou bernheim.emmanuelle@uqam.ca.

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

En envoyant des images photographiques à l'adresse email suivante :

photomobileugam@gmail.com,

Vous serez réputé-e avoir pris connaissance des modalités de cette recherche et y avoir consenti. Vous serez réputé-e avoir consenti à ce que vos images photographiques soient utilisées dans cette recherche et publiées dans le mémoire de maîtrise. Vous serez également réputé-e avoir consenti à l'usage secondaire de vos images dans un cadre non commercial (telle une exposition ou une publication scientifique).



RECRUITMENT AND CONSENT FORM

Title of the Study

Historicity and Temporality in Mobile Photography (2010-2015) Original French title: Historicité et temporalité de la photographie *mobile* (2010-2015)

Student Researcher

Jasmin Cormier, Masters in art history, UQAM, 514 349-3766, cormierlabrecque.jasmin@courrier.ugam.ca

Research Director

Vincent Lavoie, Teacher, Art history department, UQAM, 514 987-3000, extension 6199, lavoie.vincent@uqam.ca

Foreword

Your participation in a study on the relationship between mobile photography and time is requested. Your participation would entail the sending of personal photographs, taken with a smartphone or tablet and postprocessed with an application such as Instagram. The research is done in the context of a master thesis in art history.

Before accepting participating in this research, please take the time to read and understand the modalities outlined in this document.

This recruitment form will explain the aims of the study, the modalities, advantages and risks in participating. The contact informations of the people in charge are also presented in this document.

This document may contain words that you do not understand. You are invited to ask any question you need.

Description of the project and its goals

This study aims to explore the temporalities of photographic images taken with smartphones (Samsung Galaxy, Iphone, etc.) and tablets (Ipad) and postprocessed with image processing (Instagram, Hipstamatic, VSCO cam, etc.). The main focus will be put on the vintage aesthetics put forward by mobile photography.

The aims and details of the study are as follow:

- -The study aims to explore the different temporalities of images produced with these devices/applications
- -The study will take place from february 23rd to the 31st of August, 2015
- -The potential demographic of this study is anyone that takes pictures with their smartphone and uses an application to postprocess them
- -The aim of this study is to create a typology of the various approaches to mobile photography (photography done using mobile devices) and their temporalities

-The results of this study will be used in a master thesis

Participation

To participate in this study, you must send up to 20 photographs taken with a mobile device and postprocessed using an application on the same platform (such as instagram). You must be the author of these images. Only an adult that is legally able to consent can participate in this study.

The images must be sent to the following email address: photomobileuqam@gmail.com

There are no other steps to this study for the participants.

Advantages of participating in the study

Participants that wish so can be credited for their pictures. To do so, only give your name or, if you wish, a nickname to be added as a credit.

Risks of participating in the study

There are no particular risks linked to a participation in this study. However, to ensure the security and well being of all participants, any image containing nudity, violence, minors or any image that can cause harm to the photographer, the photographed subject or a third party will be discarded.

Confidentiality

AS THE IMAGES WILL NOT BE BLURRED, IT IS IMPOSSIBLE TO GARANTEE THE ANONYMITY OF ANYONE PARTICIPATING IN THIS STUDY. However, no personal data will be collected during this study except for the pictures you will provide. Participants that wish so can provide their name or nickname voluntarily if they wish to be credited.

The images sent for this study may be included in the final version of the master thesis and thus be made available. IT IS ALSO POSSIBLE THAT ANY IMAGE SENT IN THIS STUDY MAY ALSO UNDERGO SECONDARY USE IN A SCIENTIFIC AND NON COMMERCIAL CONTEXT. I.E.: A PUBLICATION OR A SHOW.

Participating and leaving the study

Your participation in this study is entirely free and voluntarily. You can refuse to participate in it or leave the study at any time without the need to justify your decision. If you decide to leave this study, only warn the student researcher by email (the same email used to send the photographs) and all your data and images will be deleted.

Indemnity and compensation

There is no compensation for participating in this study.

Responsibility

By participating in this study, you do not renounce any right, neither do you liberate the researcher and the relevant institutions from their legal or professional obligations. You will still hold the copyrights over the images sent in this study, while allowing some restricted use of the images by the researcher.

Questions about the research project?

For any additional questions, you can communicate with the research team: Jasmin Cormier, Masters in art history, UQAM, 514 349-3766, cormier-labrecque.jasmin@courrier.uqam.ca. Vincent Lavoie, Teacher, Art history department, UQAM, 514 987-3000, extension 6199, lavoie.vincent@uqam.ca

Questions about your rights?

The Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ) has approved the study in which you will participate. For informations concerning the responsibilities of the team in charge of research ethics for projects with humans or to file a complaint, you can contact the president of the CERPÉ Emmanuelle Bernheim, (514) 987-3000, extension 2433 or bernheim.emmanuelle@uqam.ca.

Thanks

Your participation and collaboration is essential to this study and the research team would like to extend its thanks to you.

Consent

By sending photographs to the following email address: photomobileuqam@gmail.com,

You will be considered to have acknowledged the modalities of this research and to have consented to them. You will be considered to have consented to have your photographs used in this study and included in the final version of the master thesis. You will also be considered to have consented to possible secondary use of your photographs in a non-commercial context (such as a show or a scientific publication).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et chapitres de livres :

Bate, D. (2010). The digital condition of photography: cameras, computers and display dans Lister, M. (dir.), *The Photographic Image in Digital Culture* (pages 77-94), Milton Park: Routledge.

Bartholeyns, G. (2014), The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography dans Niemeyer, K. (dir.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future (p. 51-69)*, Londres: Palgrave Macmillan.

Boym, S. (2001), *The Future of Nostalgia* [livre électronique], New York: Basic Books

Burgess, J. (2012), The iPhone Moment, the Apple Brand, and the Creative Consumer Dans Burgess, J. (dir.), Hjorth, L. (dir.) et Richardson, I. (dir.), Studying Mobile Media, Cultural Technologies, Mobile Communication, and the Iphone (28-42), New-York/Milton Park: Routledge.

Chesher, C. (2012), Between Image And Information, The Iphone Camera in the History of Photogaphy dans Burgess, J. (dir.), Hjorth, L. (dir.) et Richardson, I. (dir.), Studying Mobile Media, Cultural Technologies, Mobile Communication, and the Iphone (98-117), New-York/Milton Park: Routledge.

Crow, B. et Sawchuk, K. (2014), Ageing Mobile Media dans Goggin, G. et Hjorth L. (dir.), *The Routledge Companion to Mobile Media (p. 279-290)*, New York: Routledge.

Fineman, M. (2013), Phoning it in dans Moschovi, A., McKay, C., et Plouviez, A., *The Versatile Image: Photography, Digital Technologies and the Internet* (p. 241-254), Louvain: Presses Universitaires de Louvain.

Gitelman, L. (2006), Always already new, Cambridge: MIT Press.

Goggin, G. (2006), Cell Phone Culture, New-York: Routledge.

Goggin, G. et Hjorth, L. (2014), Introduction. Mobile Media Research. State of the Art dans Goggin, G. et Hjorth L. (dir.), *The Routledge Companion to Mobile Media* (p. 1-8), New York: Routledge.

Guffey, E. (2006), Retro. The Culture of Revival, Londres: Reaktion Books.

Hartog, F. (2003), Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps, Paris, Éditions du seuil.

Hartog, F. (2012), Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps, Paris : Éditions du seuil.

Hjorth, L. et Burgess, J. (2014), Intimate banalities: The emotional currency of shared camera phone images during the Queensland flood disaster dans Goggin, G. (dir.) et Hjorth L. (dir.), *The Routledge Companion to Mobile Media (p. 499-513)*, New York: Routledge.

Keep, D. (2014), Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography dans Berry, M. et Schleser, M., *Mobile Media Making in an Age of Smartphones (p. 14-24)*, New York: Palgrave Macmillan.

Larsen, J. (2014), The (Im)mobile Life of Digital Photography: The Case of Tourist Photography, Dans Larsen, J. (dir.) et Sandbye, M. (dir.), *Digital Snaps, the New Face of Photography* (pages 25-46), Londres: Tauris and Co.

Larsen, J. et Sandbye, M. (2014), Introduction, dans Larsen, J. (dir.) et Sandbye, M. (dir.), *Digital Snaps, the New Face of Photography (pages XV-XXXII)*, Londres: Tauris and Co.

Lister, M. et al. (1995), The Photographic Image in Digital Culture, Londres, Routledge.

Lister, M. (2013), Introduction dans Lister, M. (dir.), *The Photographic Image in Digital Culture* (pages 1-21), Milton Park: Routledge.

Lister, M. (2014), Overlooking, Rarely Looking and Not Looking, Dans Larsen, J. (dir.) et Sandbye, M. (dir.), *Digital Snaps, the New Face of Photography* (pages 1-23), Londres: Tauris and Co.

Lynch-Johnt, B. et Perkins, M. (2008), *Illustrated Dictionary of Photography: The Professional's Guide to Terms and Techniques for Film and Digital Imaging*, Buffalo: Amherst Media. Récupéré de Google books: https://books.google.ca/books?id=F929BQAAQBAJ

Méaux, D. (1997), La photographie et le temps, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence.

Murray, S. (2013), New Media and Vernacular Photography, dans Lister, M., *The Photographic Image in Digital Culture (165-182)*, Milton Park: Routledge.

Niemeyer, K. (2014), Introduction: Media and Nostalagia dans Niemeyer, K. (dir.), *Media and Nostalgia, Yearning for the Past, Present and Future* (p. 27-38), Londres: Palgrave Macmillan.

Palmer, D. (2012), iPhone Photography. Mediating Visions of Public Space dans Burgess, J. (dir.), Hjorth, L. (dir.) et Richardson, I. (dir.), *Studying Mobile Media, Cultural Technologies, Mobile Communication, and the Iphone (85-97)*, New-York/Milton Park: Routledge.

Palmer, D. (2013), The Rethoric of the JPEG dans Lister, M. (dir.), *The Photographic Image in Digital Culture* (pages 149-164), Milton Park: Routledge.

Palmer, D. (2014), Mobile Media Photography dans Goggin, G. (dir.) et Hjorth L. (dir.), *The Routledge Companion to Mobile Media (p. 245-255)*, New York: Routledge.

Rand, G. et Listchel, D. (2002), Black and White Photography, New York: Cengage.

Reynolds, S. et J.-F. Caro (trad.) (2012), *Rétromania*, Paris : Le mot et le reste.

Rosa, H. et Reneault, D. (trad.) (2010), Accélération. Une critique sociale du temps, Paris : La découverte.

Rosa, H. et Chaumont, T. (trad.) (2014), Aliénation et accélération : Vers une théorie critique de la modernité tardive, Paris : La découverte.

Rousso, H. (2012), La dernière catastrophe, Paris: Gallimard.

Schrey, D. (2014), Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation dans Niemeyer, K. (dir.), *Media and Nostalgia, Yearning for the Past, Present and Future* (p. 27-38), Londres: Palgrave Macmillan.

Sutton, D. (2009), *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tanner, G. (2015), Babbling Corpse. Vaporwave and the Commodification of Ghosts, Winchester: Zero Books.

Virno, P. (1999), Le souvenir du temps présent, Paris : De l'Éclat.

Virilio, P. (2009), Le futurisme de l'instant, Paris : Galilée.

Warner Marien, M. (2006), *Photography. A Cultural History*, Upper Saddle River: Pearson Education.

Warren, L. (2005), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York: Routledge.

Wendt, B. (2014), The Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait, Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Articles scientifiques:

Alper, M. (2013), War on Instagram: Framing conflict photojournalism with mobile photography apps, *New Media Society*, publication préalable en ligne. DOI: 10.1177/1461444813504265.

Bartholeyns, G. (2015), Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se regrette. Photographies rétro et colorisation, *Terrain*, (65), p. 12-34.

Batchen, G. (1994). Phantasm: Digital imaging and the death of photography, *Aperture*, (136), p. 47-51.

Bate, D. (2010) The Memory of Photography, *Photographies*, 3(2), p. 243-257. DOI: 10.1080/17540763.2010.499609

Beato, G. (2012), Disposable Hip, The Baffler, (19), p.107-111.

Berry, M. (2014), Re-imagining Place with Filters: More than Meets the Eye, *Journal of Creative Technologies*, Special issue 4, en ligne. Récupéré le 4 septembre 2016 de https://ctechjournal.aut.ac.nz/paper/re-imagining-place-filters-meets-eye/

Boym, S. (2007), Nostalgia and Its Discontents, Hedgehog Review, 9(2), p. 7-18.

Buse, P. (2010), Polaroid into digital: Technology, cultural form, and the social practices of snapshot photography, *Continuum*, 24(2), p. 215-230.

Campopiano, J. (2014), Memory, Temporality, & Manifestations of Our Technostalgia, *Preservation, Digital Technology & Culture (PDT&C)*, 43(3), p. 75-85.

Caoduro, E. (2014), Photo Filter Apps: Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology, *Networking Knowledge*, 7(2), p. 67-82.

Caoduro, E. et Baschiera, S. (2015), Retro, faux-vintage, and anachronism: When cinema looks back, *NESCUS: European Journal of Media Studies*, en ligne. Récupéré le 4 septembre 2016 de http://www.necsus-ejms.org/retro-faux-vintage-and-anachronism-when-cinema-looks-back/

Casemajor, N. (2013), Valorisation du patrimoine photographique. Entre régime documentaire et régime artistique, *Culture et Musées*, Numéro spécial « Bibliothèques et musées », (21), p. 43-63.

Chopra-Gant, M. (2016), Pictures or It Didn't Happen: Photo-nostalgia, iPhoneography and the Representation of Everyday Life, *Photography and Culture*. En ligne. DOI: 10.1080/17514517.2016.1203632

Coaduro, E. (2014), Photo Filter Apps: Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology, *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 7(2), en ligne. Récupéré le 4 septembre 2016 de http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/338

Dziesinski, M. (2003), What is "Keitai Culture"? Investigations into the social impact of mobile telephony with society in contemporary Japan. Récupéré le 11 mai 2015 de http://towakudai.blogs.com/Keitai.Research.Survey.pdf

Dubar, C. (2004), François Hartog, Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps, *Temporalités*, 2, 2004. Récupéré le 11 octobre 2012 de http://temporalites.revues.org/794

Foster, M. D. (2009), What time is this picture? Cameraphones, tourism and the digital gaze in Japan, *Social Identities*, 15(3), p. 351-372. DOI: 10.1080/13504630902899200

Gómez Cruz, E. et Meyer, E. (2012), Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography, *Photographies*, 5(2), p. 203-221. DOI: 10.1080/17540763.2012.702123

Granjon, É. (2013), Art Mobile : du bon usage du téléphone, Vie des arts, (231), p. 22-25.

Gye, L. (2007), Picture This: the Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 21(2), p. 279–288. DOI:10.1080/10304310701269107

Halpern, M. et Humphreys, L. (2014), Iphoneography as an emergent art world, *New Media Society*. Publication préalable en ligne. DOI: 10.1177/1461444814538632

Highfield, T. et Leaver, T. (2015), A methodology for mapping Instagram hashtags, *First Monday*, 20(1). Récupéré le 16 février 2017 de http://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/5563/4195

Humphreys, L. et Özkul, D. (2015), Record and remember: Memory and meaning-making practices through mobile media, *Mobile Media & Communication*, 1(15). DOI: 10.1177/2050157914565846

Keep, D. (2014a), The Liquid Aesthetic Of The Cameraphone: Re-imagining Photography In The Mobile Age, *Journal of Creative Technologies*, Special issue 4, en ligne. Récupéré le 4 septembre 2016 de https://ctechjournal.aut.ac.nz/paper/liquid-aesthetic-cameraphone-re-imagining-photography-mobile-age

Kramp, M. (2012), Unburdening Life, or the Deleuzian Potential of Photography, *Rhizomes*, (23). Récupéré le 4 juin 2014 de http://www.rhizomes.net/issue23/kramp/

Lavoie, V. (2012), Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme, Études photographiques, (29), p. 204-241. Récupéré le 26 juillet 2015 de http://etudesphotographiques.revues.org/3294

Lee, D.-H. (2005), Women's Creation of Camera Phone Culture, *The Fiberculture Journal*, (6), en ligne. Récupéré le 2 mars 2015 de : http://six.fibreculturejournal.org/fcj-038-womens-creation-of-camera-phone-culture/

Marwick, A. (2015), Instafame: Luxury Selfies in the Attention Economy, *Public Culture*, 27(175), p. 137-160. DOI: 10.1215/08992363-2798379

Page, T. (2014), Skeuomorphism or flat design: Future directions in mobile device user interface (UI) design education, *International Journal of Mobile Learning and Organisation*, 8(2), p. 130-142.

Parker, J (2012), Simon Reynolds, Retromania and the Atemporality of Contemporary, « Pop ». *Discipline*, (2), p. 156-164. DOI: http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2118376

Rivière, C. A. (2006), Téléphone mobile et photographie : les nouvelles formes de sociabilités visuelles au quotidien, *Sociétés*, 1(91), p. 119-134. Récupéré le 2 mars 2015 de

http://www.cairn.info/article.php?REVUE=societes&ANNEE=2006&NUMERO=1&PP=119

Schrey, D. (2015), Retrofotografie: Die Wiederverzauberung der digitalen Welt, *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews*, (1), p. 9-26

Stallabrass, J. (2014), On selfies, *London Review of Books*, *36*(11). Récupéré le 11 mai 2015 de http://www.lrb.co.uk/v36/n11/julian-stallabrass/on-selfies

Tifentale, A. (2015), Art of the Masses: From Kodak Brownie to Instagram, *Networking Knowledge*, 8(6), p. 1-16.

Van der Heijden, T. (2015), Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies, *NECSUS*. Récupéré le 28 aout 2016 de http://www.necsus-ejms.org/technostalgia-present-technologies-memory-memory-technologies/

Van House, N. (2011) Personal photography, digital technologies and the uses of the visual, Visual Studies, 26(2), p. 125-134. DOI: 10.1080/1472586X.2011.571888

Villi, M. (2015), Hey, I'm Here Right Now: Camera Phone Photographs and Mediated Presence, *Photographies*, 8(1). DOI: 10.1080/17540763.2014.968937

Actes de colloques, communications et conférences

Chandler, L. et Livingston, D. (2012), Reframing the Authentic: photography, mobile technologies and the visual language of digital imperfection. Actes du colloque organisé par Inter-Disciplinary.net, du 3 au 5 juillet 2012, à Oxford, Royaume-Uni. Oxford: Mansfield College. Récupéré le 1^{er} novembre 2012 de http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/education/visual-literacies/project-archives/6th/session-1-diverse-sites-and-sights/

Ito, M. (2004), Personal Portable Pedestrian: Lessons from Japanese Mobile Phone Use, conférence présentée à la Mobile Communication and Social Change, the 2004

International Conference on Mobile Communication, les 18 et 19 octobre 2004 à Séoul. Récupéré le 29 mars 2015 de http://www.itofisher.com/mito/archives/ito.ppp.pdf

Jungselius, B., Hillman, T. et Weilenmann, A. (2013), Instagram at the museum: communicating the museum experience through social photo sharing dans W. Mackay (dir.), S. Brewster (dir.) et S. Bødker (dir.), 013 ACM SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems. Actes du colloque organisé par l'ACM Special Interest Group on Computer-Human Interaction, du 27 avril au 2 mai 2013 à Paris (p. 1843 à 1852). New York: ACM.

Palmer, D. (2005), Mobile exchanges dans Jones, L. (dir.), Anastasiou, P. (dir.), Smithies, R. (dir.), Trist, K. (dir.), *Vital Signs: Creative Practice & New Media Now, ACMI.* Actes du colloque organisé par le RMIT University, School of Creative Media, les 8 et 9 septembre 2005, à Melbourne, Australie. Melbourne: RMIT Publishing.

Tibbs, M. (2012), Snapshots, Clichés and Simulacra dans Kim Park, M. (dir.), *Post-Photographic Forms, Mutations and Digital Hybrid*. Actes de la conférence organisée par la Mid-American College Art Association Conference, le 4 octobre 2012 à Detroit. Récupéré le 7 février 2014 de http://digitalcommons.wayne.edu/macaa2012scholarship/10/

Mémoires et thèses :

Lucia Araujo, A. (2007), Mémoires de l'esclavage et de la traite des esclaves dans l'atlantique sud : enjeux de la patrimonialisation au Brésil et au Bénin (thèse de doctorat), Université du Québec à Montréal.

Meijers, Y. (2015), Instagramming nostalgia, Faux-vintage photography and nostalgia in the 21st century (mémoire de maîtrise), Université de Leiden.

Articles de journaux et revues :

Aamoth, D. (2014, 18 août), First Smartphone Turns 20: Fun Facts About Simon, *TIME*. Récupéré le 25 mai 2015 de http://time.com/3137005/first-smartphone-ibm-simon/

Bercovici, J. (2012, 1^{er} novembre), Why Time Magazine Used Instagram To Cover Hurricane Sandy, *Forbes*. Récupéré le 23 mai 2015 de

http://www.forbes.com/sites/jeffbercovici/2012/11/01/why-time-magazine-used-instagram-to-cover-hurricane-sandy/

Bonanos, C. (2012, 13 avril), Instantly Old. The retro mojo of Facebook's shiny new toy, *New York Magazine*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://nymag.com/news/intelligencer/instagram-2012-4/

Brady, T. (2014, 3 mars), Selfies from the frontline: People of the Crimea pose up with the masked Russian invaders, *The Daily Mail*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.dailymail.co.uk/news/article-2571799/Shocking-pictures-people-Crimeataking-SELFIES-Russian-masked-gunmen-Ukraine-teeters-brink-war.html

Canadian Press (2013, 29 juillet), Smartphone use way up in Canada, Google finds, *CBC News*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://www.cbc.ca/news/business/smartphone-use-way-up-in-canada-google-finds-1.1384916

Coleman, A. D. (2014, 18 décembre), Auras: There's an App for That, *The MIT Technology Review*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.technologyreview.com/photoessay/533556/auras-theres-an-app-for-that/

Collard, N. (2014, 17 septembre), Dans l'objectif du citoyen, *La Presse*. Récupéré le 25 avril 2015 de http://www.lapresse.ca/arts/medias/201409/17/01-4800900-dans-lobjectif-du-citoyen.php

Crouch, I. (2012, 10 avril), Instagram's Instant Nostalgia, *The New Yorker*. Récupéré le 3 juillet 2015 de http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/instagrams-instant-nostalgia

Flandrin, A. (2016, 20 février), « Apocalypse Verdun » : la guerre à la télé, revue et colorisée, *Le Monde*. Récupéré le 25 mai 2016 de http://www.lemonde.fr/televisions-radio/article/2016/02/20/la-guerre-a-la-tele-revue-et-colorisee_4868920_1655027.html

Freeman, H. (2010, 19 septembre), If you really think vintage clothes are cool..., *The Guardian*. Récupéré le 8 septembre 2016 de https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/sep/19/ask-hadley-vintage-tshirts-labels

Friedman, U. (2014, 7 mars), In Defense of Instagramming Conflict in Crimea, *The Atlantic*. Récupéré le 23 avril 2015 de

http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/03/in-defense-of-instagramming-conflict-in-crimea/284279/

Garber, M. (2012, 10 avril), A Guide to the Instagram Filters You'll Soon Be Seeing on Facebook, *The Atlantic*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/a-guide-to-the-instagram-filters-youll-soon-be-seeing-on-facebook/255650/

Gray, R. (2012, 16 novembre), The rise of mobile phone photography, *The Guardian*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/16/mobile-photography-richard-gray

Hernandez, R. C. (2012, 15 octobre), Photographers, embrace Instagram, *CNN*. Récupéré le 29 février 2015 de http://www.cnn.com/2012/10/14/opinion/hernandez-mobile-photography/

Hinkson, K. (2013, 29 juillet), Smartphones: Canadians increasingly attached to their mobile devices, *The Star*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.thestar.com/business/tech_news/2013/07/29/canadians_addicted_to_smartphones ownership zooms study says.html

Jeffries, S. (2013, 13 décembre), The death of photography: are camera phones destroying an artform?, *The Guardian*. Récupéré le 12 décembre 2014 de http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/dec/13/death-of-photography-camera-phones

Kossof, Maya, (2014, 2 juillet), 11% Of Instagram Pictures Claiming To Have #Nofilter Are Lying, *Business Insider*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://www.businessinsider.com/11-percent-no-filter-instagram-pictures-are-lying-2014-7

Ligaya, A. (2014, 31 mai), Death of the 'dumbphone'? Why smartphones haven't wiped them out yet, *Financial Post*, récupéré le 24 mars 2015 de http://business.financialpost.com/fp-tech-desk/personal-tech/death-of-the-dumbphone-why-smartphones-havent-wiped-them-out-yet

Le Monde Magazine (2010, 19 aout), IPhone de guerre, par David Guttenfelder, *Le Monde Magazine*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.lemonde.fr/asie-pacifique/portfolio/2010/08/19/iphone-de-guerre_1400716_3216.html

Madrigal, A. C. (2010, 15 octobre), Hipstamatic and the Time When Photographs Looked Like Paintings, *The Atlantic*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/10/hipstamatic-and-the-time-when-photographs-looked-like-paintings/64618/

Meyers, J. (2011, 6 mai), Watch The Incredible 70-Year Evolution Of The Cell Phone, *Business Insider*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://www.businessinsider.com/complete-visual-history-of-cell-phones-2011-5

Meyers, T. (2015, 5 février), Newspaper editors say iPhones can't replace photographers, *Daily Nebraskan*. Récupéré le 24 mais 2015 de http://www.dailynebraskan.com/arts_and_entertainment/newspaper-editors-say-iphones-can-t-replace-photographers/article_b696d25c-acfa-11e4-b58c-47195d11d46d.html

Owen, J. (2005, 11 juillet), London Bombing Pictures Mark New Role for Camera Phones, *National Geographic News*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://news.nationalgeographic.com/news/2005/07/0711_050711_londoncell.html

Smith, O. (2015, 15 septembre), Shot on iPhone: How smartphone cameras are changing the world, *CITY A.M.* Récupéré le 25 mai 2015 de http://www.cityam.com/224252/how-smarphone-cameras-are-changing-world

Sorrel, C. (2009, 24 septembre), Hipstamatic Gentrifies iPhone Camera, *Wired*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://www.wired.com/2009/12/hipstamatic-gentrifies-iphone-camera/

The Telegraph (2015), The 2015 Sony World Photography Awards: Mobile phone, Youth and Open, *The Telegraph*. Récupéré le 25 mai de http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/11505699/The-2015-Sony-World-Photography-Awards-Mobile-phone-Youth-and-Open.html

Owen, J. (2005, 11 juillet), London Bombing Pictures Mark New Role for Camera Phones, *National Geographic New*. Récupéré le 2 mars 2015 de http://news.nationalgeographic.com/news/2005/07/0711 050711 londoncell.html

Rennell, T. (2009, 19 décembre), « I breathed water and, oh God, the panic... then the tsunami tore my daughter from my arms », *The Daily Mail*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://www.dailymail.co.uk/news/article-1237021/I-breathed-water-oh-God-panic-tsunami-tore-daughter-arms.html

Ziv, S. (18 février 2015), Photos: All-Instagram Exhibition Highlights Mobile Creativity, *Newsweek*. Récupéré le 24 mai 2015 de http://www.newsweek.com/photos-mobile-creativity-307589

Articles de blogues et pages web :

Alhund, A. (2009, 15 août), The 35 Best iPhone Apps Of The Year (So Far), *Tech Crunch*. Récupéré le 5 février 2015 de http://techcrunch.com/2009/08/15/the-35-best-iphone-apps-of-the-year-so-far/

Baik, C. (2012, 10 décembre), Twitter photos: Put a filter on it [Billet de blogue]. Récupéré le 25 mai 2015 de *The Official Twitter Blog*. https://blog.twitter.com/2012/twitter-photos-put-a-filter-on-it

Bartholeyns, G. (2012, 23 mai), L'iPhoneographie : la machine à fabriquer le temps [Billet de blogue]. Récupéré le 1^{er} novembre 2012 de *Culture Visuelle*. http://culturevisuelle.org/blog/10514

Becker, D. (2013, 5 aout), New Nokia Spot Bashes iPhone 5 Camera, *Petapixel*. Récupéré le 25 mai 2015 de http://petapixel.com/2013/08/05/new-nokia-spot-bashes-iphone-5-camera/

Bilton, N. (2011, 18 avril), IPhone 4 Becoming Most Popular 'Camera' on Flickr [Billet de blogue]. Récupéré le 25 mai 2015 de *Bits New York Times*. http://bits.blogs.nytimes.com/2011/04/18/iphone-4-becoming-most-popular-camera-on-flickr/

Brome, R. (2002, 18 décembre), Camera Phone Shoot-Out. Récupéré le 26 mai 2015 de *Phone Scoop*.

http://www.phonescoop.com/articles/article.php?a=12&p=1677

Carson, E. (2016, 26 novembre), Vinyl records top the popularity charts. Récupéré le 11 décembre 2016 de *Cnet*.

https://www.cnet.com/news/vinyl-records-and-urban-outfitters-appeal-to-millennials/

Catalyst (2015), With Growth Comes Change: The Evolving Mobile Landscape in 2015. Récupéré le 20 janvier 2016 de *Catalyst.ca* http://catalyst.ca/2015-canadian-smartphone-market/

CNN (1999), First mobile videophone introduced, *CNN*. Récupéré le 7 février 2015 de http://edition.cnn.com/TECH/ptech/9905/18/japan.phonetv/

Collins, P. (2013, 17 octobre), Why Instagram Censored My Body, *Huffington Post*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body_b_4118416.html

Dovie, J. (2014, 23 octobre), Hipstamatic's TinType photo effects app harks back to the 1800s [Billet de blogue]. Récupéré le 4 mai 2016 de *The Creativity Channel*. http://thenextweb.com/creativity/2014/10/23/hipstamatics-tintype-goes/

Estrada, M. (2013, 1^{er} novembre), The Photojournalism SnapPak, featuring the Lowy lens [Billet de blogue]. Récupéré le 3 mars 2015 de *The Hipstamatic Blog*. http://blog.hipstamatic.com/post/65701882379/the-photojournalism-snappak-featuring-the-lowy

Gunthert, A. (2012, 11 avril), Instagram, photo d'hier ou de demain? [Billet de blogue]. Récupéré le 3 juillet 2015 de *L'Atelier des icônes*, http://culturevisuelle.org/icones/2350

Hill, S. (2013, 11 aout), From J-Phone to Lumia 1020: A complete history of the camera phone, *Digital Trends*. Récupéré le 28 janvier 2015 de http://www.digitaltrends.com/mobile/camera-phone-history/

Jurgenson, N. (2011, 14 mai), The Faux-Vintage Photo: Full Essay (Parts I, II and III). Récupéré le 4 mai 2016 de http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/05/14/the-faux-vintage-photo-full-essay-parts-i-ii-and-iii/

Lomas, N. (2014, 13 février), Gartner: Smartphone Sales Finally Beat Out Dumb Phone Sales Globally In 2013, With 968M Units Sold, *Techcrunch*. Rérécupéré le 26 juillet 2015 de http://techcrunch.com/2014/02/13/smartphones-outsell-dumb-phones-globally/

Macworld [s. d.], CameraBag, *Macworld*, récupéré le 5 février 2015 de http://www.macworld.com/product/69434/camerabag.html

Mouvement Art Mobile (2016, 24 janvier), Vernissage 24 janvier 14h | Mouvement Art Mobile [Évenement Facebook]. Récupéré le 4 mai 2016 de https://www.facebook.com/events/714398762029149/

Murphy Kelly, S. (2012, 6 mars), Meet the Man Behind the Very First Camera Phone, *Mashable*. Récupéré le 27 juillet 2015 de http://mashable.com/2012/03/06/philippe-kahn-camera-phone/

Nielsen (2014, 9 mars), Mobile Millennials: Over 85% of Generation Y Owns Smartphones, *Nielsen*. Récupéré le 26 juillet 2015 de http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/mobile-millennials-over-85-percent-of-generation-y-owns-smartphones.html

Roth, M. (2015, 1^{er} décembre), Flickr Year in Review 2015 [Billet de blogue], *Flickr*. Récupéré le 18 mai 2016 de http://blog.flickr.net/2015/12/01/flickr-year-in-review-2015

Stern, N. (2012, 23 février), Opinion: Why Instagram photos cheat the viewer, *CNN*. Récupéré le 4 novembre 2015 de http://edition.cnn.com/2012/02/22/opinion/phones-instagram-apps-stern/

Tuttle, S. (2015), How to Give a Vintage Feel to your iPhone Photos – 4 Tips, *Manfrotto*. Récupéré le 15 mars 2015 de http://www.manfrottoimaginemore.com/2015/02/13/give-your-photos-worn-and-weathered-vintage-feel/#.VQXKLd 09Bw

Yawnick, M. (2012, 20 décembre), Photo App Review: CameraBag 2 Is One of the Best Freemium Apps Available, *Life in Lo Fi*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://lifeinlofi.com/2012/12/20/photo-app-review-camerabag-2/

Yawnick, M. (2013, 4 septembre), The 5 Best Polaroid Apps for iPhone 2013, *Life in Lo Fi*, récupéré le 13 mars 2014 de http://lifeinlofi.com/2013/09/04/best-polaroid-apps-for-iphone-2013/

Zax, D. (2011, février), Seeing Dubai Through a Cell Phone Camera, *Smithsonian*. Récupéré le 20 janvier 2015 de http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/seeing-dubai-through-a-cell-phone-camera-20487

Zhang, M. (2010, 5 août), The World's First Digital Camera by Kodak and Steve Sasson, *Petapixel*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://petapixel.com/2010/08/05/theworlds-first-digital-camera-by-kodak-and-steve-sasson/

Zhang, M. (2013, 25 avril), New Apple Commercial Touts the iPhone as the World's Most Popular Camera, *Petapixel*. Récupéré le 3 mars 2015 de http://petapixel.com/2013/04/25/apple-touts-iphone-as-the-worlds-most-popular-camera-in-new-commercial/

Zhang, M. (2015, 29 janvier), Crowdsourced Instagram Photos of Snowstorm Land on the Front Page of the New York Times, *Petapixel*. Récupéré le 2 février 2015 de

http://petapixel.com/2015/01/29/crowdsourced-instagram-photos-snowstorm-land-front-page-new-york-times/

Communiqués de presse :

Stier, N. (2014, 13 novembre), Shutterfly Research Reveals Americans Are Taking More Photos but Failing to Share Memories [Communiqué]. Récupéré le 11 novembre 2015 de http://ir.shutterfly.com/releasedetail.cfm?ReleaseID=882839

Ressources méthodologiques :

Adams, W. et Adams, E. (1991), Archaeological Typology and Practical Reality. A Dialectical Approach to Artifact Classification and Sorting, Cambridge University Press.

Burger-Helmchen T., Pénin, J. (2011), Crowdsourcing: définition, enjeux, typologie, *Management & Avenir 1*(41), p. 254-269. DOI: 10.3917/mav.041.0254.

Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada et Instituts de recherche en santé du Canada (2010), Énoncé de politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains, en ligne.

http://www.ger.ethique.gc.ca/pdf/fra/eptc2/EPTC 2 FINALE Web.pdf

Doan, A, et al. (2011), Crowdsourcing systems on the World-Wide Web, Communications of the ACM, 54(4), p. 86-96. DOI: 10.1145/1924421.1924442

Estellés-Arolas, E. et González-Ladrón-de-Guevara, F. (2012), Towards an integrated crowdsourcing definition, *Journal of Information Science*, 38(2), p. 189-200. DOI: 10.1177/0165551512437638

Howe, J. (2006, juin), The Rise of Crowdsourcing, *Wired*, 14(6). Récupéré le 14 juin 2015 de http://archive.wired.com/wired/archive/14.06/crowds_pr.html

Lamothe, J. (dir.) et al. (1992), Guide de féminisation, Secrétariat des instances. Récupéré le 3 avril 2015 de http://www.instances.uqam.ca/Guides/Pages/GuideFeminisation.aspx

Article de dictionnaire

Nostalgie [s.d.], dans *Larousse*. Récupéré le 23 novembre 2016 de http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033

Applications mobiles

Google, Inc. (2014), Snapseed (2.0.93990626) [application mobile]. Récupérée de https://play.google.com/store/apps/details?id=com.niksoftware.snapseed&hl=en

Hipstamatic, LLC (2009), Hipstamatic (280) [application mobile]. Récupérée de https://itunes.apple.com/ca/app/hipstamatic/id342115564

Instagram, Inc. (2010), Instagram (6.14.0) [application mobile]. Récupérée de https://itunes.apple.com/ca/app/instagram/id389801252

Merek Davis Com, LLC (2014), Mextures (2.1.1) [application mobile]. Récupérée de https://itunes.apple.com/ca/app/mextures/id650415564

Nevercenter LTD. Co. (2013), Camerabag (1.95) [application mobile]. Récupérée de https://itunes.apple.com/ca/app/camerabag/id291176178

Polaroid (2012), Polamatic by Polaroid (4.3) [application mobile]. Récupérée de https://itunes.apple.com/ca/app/polamatic-by-polaroid/id514596710

Tate (2011), Muybridgizer (1.2) [application mobile]. Récupérée de https://itunes.apple.com/ca/app/muybridgizer/id390894338

Vidéos

Vserv (2014, 27 novembre), *Gionee Elife E7 launch campaign* [Fichier vidéo]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=8eHpF2iRj9k