

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AU-DELÀ DE LA CONTROVERSE, LA SÉRIE *IMMEDIATE FAMILY* DE

SALLY MANN

L' « IMAGE PENSIVE » COMME OUTIL D'ANALYSE DE LA

PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

VALÉRIE PINEAU

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [a] 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

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de maîtrise M. Jean-Philippe Uzel pour m'avoir accompagnée dans ce long processus qu'est l'écriture d'un mémoire. Il a été patient. Il a su me guider dans les moments d'inquiétude et m'éclairer dans la compréhension de la pensée complexe de Rancière. J'aimerais aussi remercier Pascale Tremblay qui a si bien corrigé mon texte et qui m'a aidé à préciser mes propos pour le plus grand bénéfice du lecteur. Je remercie Corentine Delpine pour sa soigneuse correction des fautes d'orthographe. J'aimerais remercier Jean-Michel Guertin pour m'avoir encouragé dans les instants de doute et pour m'avoir poussé à terminer les pages de ce mémoire. Je remercie Maryline Levesque, ma mère pour m'avoir appuyé, motivé, conseillé et inculqué le désir de toujours compléter ce que j'entreprends. Je remercie aussi Keaven Pineau pour ses encouragements et son soutien tout au long de mes études en histoire de l'art. Finalement, j'ai une pensée pour mon père, Steeve Pineau, qui malheureusement ne pourra pas lire les pages de ce mémoire, mais je suis certaine qu'il serait fier de mon accomplissement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
I CHAPITRE I	
MISE EN CONTEXTE DE LA SÉRIE <i>IMMEDIATE FAMILY</i> : LA CONTROVERSE ET L'ALBUM DE FAMILLE.....	7
1 Histoire de la controverse en photographie.....	8
1.1 Les sujets de controverse en photographie.....	11
2 Étude de la controverse entourant la série <i>Immediate Family</i> de Sally Mann.....	11
2.1 Le contexte de production des œuvres	12
2.1.2 Sujet de controverse : le titre des œuvres.....	13
2.1.3 Sujet de controverse : le regard du photographe	14
2.1.4 Sujet de controverse : entre réalité et fiction.....	17
2.1.5 Sujet de controverse : le regard du spectateur.....	19
3 L'histoire de l'album de famille.....	21
3.1 Passage de l'album de famille dans le milieu de l'art.....	23
3.2 Cataloguer les rituels ou les événements historiques de la famille.....	25
3.2.1 « Les entretiens »	25
3.2.2 La construction d'un stéréotype familial véhiculé par l'album de famille	27
4 « La notion de faire voir autrement »	31
II CHAPITRE II	
L'« IMAGE PENSIVE » ET LA « SUSPENSION ESTHÉTIQUE » COMME OUTILS D'ANALYSE DE LA SÉRIE <i>IMMEDIATE FAMILY</i>	35
1 Au-delà de la controverse, l'apport des théories de Rancière	36
1.1 L'« image pensive », une définition.....	38
1.2 L'« image pensive » créatrice d'indéterminations	40
1.3 L'« image pensive » et le procédé de la « suspension esthétique »	42
1.4 L'« image pensive » et la mixité des médiums	45
2 L'œuvre <i>Candy and Cigarette</i> (1989) de Sally Mann	49

2.1	Les stéréotypes	50
2.1.1	La mégère.....	50
2.1.2	La séductrice	52
3	La relation mère-fille.....	53
4	L'humour matriarcal	54
5	L'incongruité	55
6	L'ironie	56
7	L'analyse de l'œuvre <i>Candy and Cigarette</i> (1989).....	59
III CHAPITRE III		
LA CITATION COMME CRÉATRICE		
	DE « SUSPENSION ESTHÉTIQUE »	64
1	Une définition et les conditions de reconnaissance de la citation	65
1.1	La source doit être reconnaissable	65
1.2	L'étymologie du mot « citer » et « citation »	66
2	Les facteurs et les dimensions de la citation en arts visuels.....	67
3	La composition artistique de l'image.....	68
4	La citation comme créatrice de « suspension esthétique ».....	68
4.1	La citation comme établissement d'un espace de flottement.....	69
4.2	La cohabitation de temporalité au sein de l'« image pensive »	70
4.3	La citation comme lieu de rencontre	71
4.4	La citation comme instrument de légitimation de la photographie	72
4.5	La citation comme génératrice d'un dialogue	73
4.6	La citation pour refaire le sens	74
4.7	À la frontière du vrai et du faux	76
5	L'analyse de <i>Popsicle Drips</i> (1985).....	77
5.1	Le titre de l'œuvre et une hypothèse interprétative préalable	78
5.2	La situation, le contexte, une description de l'œuvre à l'étude.....	79
5.3	La recherche de la citation créatrice de suspension esthétique	79
5.3.1	<i>L'Apollon du Belvédère</i> et <i>Contrapposto</i>	79
5.3.2	<i>Nude (Neil Weston)</i> (1925) (fig. 3.21) d'Edward Weston.....	80
5.3.3	<i>Untitled (After Edward Weston)</i> (1981) (fig. 3.22) de Sherrie Levine	81

5.4. Le sous-entendu, les impressions et le non-dit, matériaux de pensivité de l'image.....	82
5.5. Le public cible, reconnaissance préalable de l'œuvre citée	82
5.6. Le langage visuel : le médium, les procédés volontaires et involontaires	83
5.7. La stratégie narrative et l'élaboration d'une interprétation	83
CONCLUSION.....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	92

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1	Robert Mapplethorpe, <i>Selfportrait With Whip</i> , 1978, photographie, 19.1 x 19.1 cm.2
2	Robert Mapplethorpe, <i>Rosie</i> , 1976, photographie, 50.8 x 40.6 cm. (Guggenheim, New York)2
3	Sally Mann, <i>Candy and Cigarette</i> , 1989, photographie, 47.6 x 59.1 cm. (Museum of Contemporary Photography, Chicago).....5
4	Sally Mann, <i>Popsicle Drips</i> , 1985, photographie, 58.1 x 47 cm. (The Art Institute of Chicago, Chicago).....6
1.5	Lewis Carroll, <i>Alice as a beggar child</i> , 1858, photographie, 16.3 x 10.9 cm. (The Metropolitan Museum of Art, New York).....7
1.6	Sally Mann, <i>Dirty Jessie</i> , 1985, photographie, 49.5 cm x 59.4 cm.....13
1.7	Sally Mann, <i>The Hot Dog</i> , 1989, photographie, N/D.....13
1.8	Sally Mann, <i>The Wet Bed</i> , 1987, photographie, 49.53 x 60.64 cm. (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco).....13
1.9	Sally Mann, <i>Emmett's Bloody Nose</i> , 1985, photographie, 49.8 x 60 cm.....15
1.10	Sally Mann, <i>The Last Time Emmett Modeled Nude</i> , 1987, photographie, 50.8 x 61 cm.....16
1.11	Sally Mann, <i>Damaged Child</i> , 1984, photographie, 20.3 x 25.4 cm.....18
1.12	Sally Mann, <i>Jessie at 5</i> , 1987, photographie, 49.85 x 60.33 cm. (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco).....18
1.13	Sally Mann, <i>Rodney Plogger at 6:01</i> , 1989, photographie, 48.9 x 59.1 cm.....20
1.14	Sally Mann, <i>Virginia at 4</i> , 1989, photographie, 58.4 x 48.3 cm.....20 (Guggenheim Museum, New York)
2.15	Alexander Gardner, <i>Portrait de Lewis Payne</i> , 1865, photographie, 22.23 x 17.46 cm. (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco).....40

2.16	Seurat, <i>La parade du cirque</i> , v.1887-88, toile, 100 x 150 cm. (Metropolitan Museum, New York).....	60
3.17	Sally Mann, <i>Venus After School</i> , 1992, photographie, 49.8 x 60 cm.....	73
3.18	Sally Mann, <i>Virginia in the sun</i> , 1985, photographie, 50.2 x 58.4 cm.....	75
3.19	Lennart Nilsson, <i>18 weeks: Approximately 14cm</i> , 1965, photographie, N/D.....	75
3.20	Léocare, <i>L'Apollon du Belvédère</i> , v.130-140, sculpture, N/D. (Musée du Vatican, Rome).....	81
3.21	Edward Weston, <i>Nude (Neil Weston)</i> , 1925, photographie, 23.5 x 16 cm.....	82
3.22	Sherrie Levine, <i>Untitled (After Edward Weston)</i> , 1981, 49.2 x 36.89 cm.....	82

RÉSUMÉ

Les photographies de la série *Immediate Family* ont suscité une controverse importante dans les années 1990 à 2000. Sally Mann expose dans son œuvre, ses enfants nus, blessés et souillés au regard du public. Malgré le fait qu'elles aient déclenché des menaces et des critiques, les photographies de la série *Immediate Family* n'ont pas fait l'objet de poursuites judiciaires et ont même valu à son auteur le titre de photographe de l'année 2001 du *Time Magazine*. Ce constat provoque l'émergence de certaines questions entourant la sensibilité commune. La problématique qui sera étudiée dans ce mémoire est celle-ci : par quel procédé les photographies de la série *Immediate Family* s'insèrent-elles dans la sensibilité commune ? Notre hypothèse est que les photographies de cette série intègrent le sensible commun grâce à leur qualité d'« image pensive ». Nous nous proposons d'utiliser cette notion, développée par le théoricien de l'art Jacques Rancière, comme outil d'analyse de la série *Immediate Family*. Nous allons étudier le processus de création de l'« image pensive » qui apparaît par l'intermédiaire du mécanisme de la suspension esthétique, terme que nous allons aussi définir. Puis, nous allons étudier le potentiel créateur de la suspension esthétique de la citation et de l'ironie. Finalement, nous allons analyser le fonctionnement de l'ironie et de la citation dans la série *Immediate Family* pour démontrer le caractère pensif de ces œuvres.

SALLY MANN; IMAGE PENSIVE; SUSPENSION ESTHÉTIQUE; CONTROVERSE; IRONIE; CITATION; IMMEDIATE FAMILY.

INTRODUCTION

Sally Mann jongle avec les tabous de la société américaine, plutôt conservatrice et chrétienne, depuis plus de 25 ans déjà. Elle exploite des thèmes comme l'enfance, la mort, la mémoire, le passage du temps. En contemplant son travail, plus particulièrement la série *Immediate Family* datée de 1992, il est aisé de comprendre la réaction des quelques spectateurs qui ressentent un certain malaise face à la présentation sans gêne, sans pudeur de la nudité et surtout de la sexualisation des enfants, des propres enfants de l'artiste. Toutefois, si des militants ont exigé la fermeture des expositions de Sally Mann, à aucun moment elle n'a été accusée officiellement par les tribunaux. Le fait qu'il n'y ait eu aucune procédure judiciaire de déclenchée malgré la myriade de critiques dans les journaux et les quelques appels agressifs placés dans les musées où était exposé le travail de l'artiste soulève bien des interrogations. En ce sens, ce fait questionne l'acceptation de ces images, de ces formes esthétisées, par la sensibilité populaire. Pourquoi *Immediate Family* a été acceptée presque sans aucun heurt par le public américain alors que seulement deux ans auparavant les photographies de Robert Mapplethorpe ont suscité une controverse médiatique énorme qui a mené vers une poursuite contre Dennis Barrie, directeur du musée Cincinnati Center for Contemporary Art, accusé de pornographie infantile en 1990 ?

Ces deux cas issus de la même période représentent en effet une comparaison intéressante pour la compréhension de l'insertion de sujets tabous dans la sensibilité commune. Cela amène un questionnement sur la sensibilité commune des spectateurs.

C'est cette comparaison de cas qui nous a amené à nous questionner sur les différences dans la réception des œuvres de Mapplethorpe et de celles de Sally Mann. Tout d'abord, il faut dire que le contexte de création des œuvres diffère. Mapplethorpe est un artiste homosexuel sidéen qui décède en 1989. Il a exploité les thèmes du sadomasochisme, de l'autoreprésentation, de la nudité masculine, féminine et infantile et de la représentation des fleurs. Mapplethorpe ne désire pas choquer par la création de ces images comme il le souligne lors d'une entrevue avec *ARTnews* en 1988 : « I don't like that particular word 'shocking.' I'm looking for the unexpected. I'm looking for things I've never seen before ... I was in a position to take those pictures. I felt an obligation to do them¹. » Son regard est celui d'un photographe avide d'images nouvelles. N'en demeure pas moins que sa position, même en tant que photographe-artiste, reste ambiguë pour un récepteur issu de la société conservatrice de Cincinnati. Mapplethorpe est ouvertement homosexuel et affiche ses pratiques sadomasochistes. Il suffit de penser à son *Selfportrait With Whip* de 1978 (fig. 1). La majorité de ses œuvres naviguent entre la pornographie et l'esthétisation de pratiques sexuelles. C'est cette même ambiguïté qui sème un doute, un malaise lors de la contemplation de l'œuvre *Rosie* (1976) (fig. 2) où une petite fille semble croquée sur le vif exhibant fortuitement ses parties génitales.

Pour ce qui est du cas de Sally Mann, la série *Immediate Family* traite, comme son titre l'indique, de sa famille immédiate, ses enfants, les amis de ses enfants, les oncles, les tantes et son mari. C'est donc avec un regard de mère qu'elle photographie la nudité de sa progéniture. Ces photographies sont créées avec le consentement des enfants. Toutefois, les sujets et les titres de ses photographies poussent, en quelque sorte, le spectateur à adopter un regard sexualisant sur ces images et par le fait même sur les enfants de l'artiste.

La lecture des critiques entourant le cas Mapplethorpe, comme l'article publié en 2000 dans *The Cincinnati Enquirer*, permet de saisir l'impact des œuvres de la série *The Perfect Moment*. L'auteure explique que dix ans plus tard, la controverse entourant Mapplethorpe a

¹ The Robert Mapplethorpe Foundation. 2009. En ligne. <<http://www.mapplethorpe.org/biography/>>. Consultée le 2 décembre 2009.

changé le monde de l'art. Elle soutient que les deux parties, d'un côté le monde de l'art et de l'autre le Watchdog Group Citizens for Community Values, croient avoir gagné la bataille. Ce débat déclenché dans le milieu des arts a initié des questionnements, des chamboulements et du mouvement au cœur de la communauté artistique et citoyenne. Bien sûr, il n'y a pas consensus autour de la réception de ces œuvres, mais à tout le moins ces images, ces formes esthétisées font maintenant partie de la sensibilité commune.

Cette différence du côté de la réception des œuvres nous suggère ce questionnement : pourquoi les photographies de Sally Mann créées à la même époque que celles de Mapplethorpe, exploitant un sujet aussi choquant, ne suscitent aucune poursuite judiciaire et permettent même à l'artiste d'accéder au titre de photographe de l'année décerné par le *Time Magazine* en 2001 ? La problématique qui sera étudiée sera celle-ci : s'il y a un effet politique dans l'œuvre de Sally Mann, par quel procédé s'exprime-t-il dans la série *Immediate Family* ? L'hypothèse qui sera retenue est que les images de Sally Mann, grâce à leur caractère d'« image pensive » créée par la citation et l'ironie, permettent une insertion de ces formes dans la sensibilité commune en les rendant plus acceptables et moins choquantes. Elles offrent ainsi une façon de « faire voir autrement » ce qui est trop aisément vu. Cette recherche porte donc sur l'analyse des photographies de la série *Immediate Family* pour en exposer leur caractère pensif.

Nous allons utiliser comme outils d'analyse la notion centrale d'« image pensive » et les notions secondaires de « faire voir autrement » et de « suspension esthétique » développées par Jacques Rancière, philosophe défendant une approche esthétique des arts. Ces notions sont applicables au corpus de Sally Mann, artiste à l'étude, puisqu'elle expose des sujets jugés tabous (enfants nus, enfants souillés, enfants blessés, etc.) tout particulièrement dans leur environnement immédiat extrêmement conservateur et religieux qu'est la Virginie Occidentale. La controverse entourant la réception de ces œuvres se confirme à la lecture de leur fortune critique. En effet, les détracteurs condamnent Sally Mann en soulignant que celle-ci offre sa progéniture en pâture au regard supposé vicieux et pathologique de certains spectateurs. Mann répond à ceux-ci que plusieurs de ses photographies sont intimes,

quelques-unes sont fictionnelles, mais elles sont pour la plupart tout ce que les mères voient à tous les jours : des nez qui coulent, des lits souillés, des blessures, de la nudité infantile.

Le tabou se situe dans cette affirmation : Est-ce qu'une approche artistique de la nudité infantile est une raison suffisante pour permettre à un photographe d'exposer sans gêne ni pudeur l'intimité de ses enfants sous prétexte qu'il s'agit d'une quotidienneté commune à toutes les mères?

Rancière suggère que certaines œuvres possèdent un effet politique permettant de reconfigurer le sensible, permettant de faire pénétrer dans le sensible commun des sujets que la société ne désire pas voir. Pour lui, la photographie joue un rôle particulier dans cette reconfiguration du sensible car il s'agit d'une pratique « exemplairement ambivalente, entre l'art et le non-art, l'activité et la passivité². » C'est cette idée qu'il développe dans son concept d' « image pensive » qui nous servira de modèle d'analyse d'efficacité politique des œuvres à l'étude.

Le médium photographique, bien que légitimé durant les années 1980, comme le note André Rouillé demeure un matériel artistique encore jeune et semble insuffisamment théorisé³. C'est par « l'alliage art-photographie » que le médium technique et mimétique qu'est la photographie a pénétré dans le milieu de l'art. Ce statut particulier de la photographie naviguant entre réel, document et fiction lui confère une propension à être exemplaire de ce que Rancière appelle la « suspension esthétique ». Cette disposition à créer une « suspension esthétique » provenant des qualités artistiques, fictionnelles, mimétiques et temporelles est à la base de la pensivité de l'image.

Les œuvres de Sally Mann profitent du concept de l' « image pensive » puisqu'il permet une nouvelle lecture de la série *Immediate Family*. Cette notion rancérienne permet de comprendre la controverse entourant les œuvres et surtout d'élucider l'énigme de l'absence

² Jacques Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris : Éditions La Fabrique, p. 116.

³ André Rouillé. 2006. « L'art-photographie » dans *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard, p. 450.

de poursuites contre Sally Mann. Nous tenterons de prouver que la pensivité des images de la série à l'étude s'exprime à travers l'ironie, sous-genre de l'humour, et par la citation.

Cette recherche se présente donc comme une démonstration graduelle du caractère pensif des œuvres de la série *Immediate Family*. Pour l'analyse des œuvres, nous proposons d'utiliser comme grille d'analyse interprétative le script tiré du *Semantic Script Theory of Humor* de Salvatore Attardo⁴. Ce script a été proposé comme matériel de départ à la création d'une grille adaptée à notre corpus par la professeure Annie Gérin dans le cadre du séminaire sur les problématiques actuelles en art. L'œuvre qui servira de modèle de base est *Candy Cigarette* (1989) (fig. 3) tirée de la série *Immediate Family*.

Il s'agit en fait de remettre les mêmes catégorisations pour l'adapter à la recherche, à l'impact et à l'interprétation de l'esthétisation et à la multiplicité des temps dans les œuvres de Sally Mann en validant leur pertinence comme élément de la suspension esthétique. Chacune des catégories de la grille d'analyse a été validée ou transformée pour correspondre aux besoins des deux facteurs potentiels de « suspension esthétique » : l'usage de citation et l'ironie dans l'œuvre de Sally Mann.

Pour ce qui est de la faisabilité, il semble présomptueux de croire qu'il est possible de confirmer l'impact et l'effet politique des œuvres de Sally Mann. Il est en effet illusoire de croire que l'on peut valider le fait que l'œuvre de Sally Mann permet l'insertion de tabous ou d'interdits dans la sensibilité commune. Toutefois, il est possible de confirmer le fonctionnement de la « suspension esthétique » et d'analyser les procédés de citation et d'ironie dans la série *Immediate Family*. En étudiant le procédé de « suspension esthétique », nous allons tenter de mettre en évidence le caractère « d'image pensive » des photographies de la série *Immediate Family*. L'analyse des procédés de citation et d'ironie va nous servir à comprendre leur fonctionnement pour ensuite les repérer dans les œuvres à l'étude. Puis, ayant bien défini les concepts d'ironie et de citation, nous allons être en mesure de démontrer leur capacité à créer une « suspension esthétique » dans le corpus à l'étude.

⁴ Salvatore Attardo. 2008. « A primer for linguistics of humor », dans Victor Raskin (dir.) *The Primer of Humor Research*, Berlin : Mouton de Gruyter, p. 106-114.

La recherche est divisée en trois parties : la mise en contexte de la série *Immediate Family*, l'étude de l'ironie et celle de la citation comme facteurs de création de la suspension esthétique menant à l'émergence d' « images penses ».

Dans le premier chapitre, nous allons contextualiser la série *Immediate Family* en analysant la controverse entourant les œuvres et en étudiant ses particularités en tant qu'album de famille. Pour ce faire, nous allons d'abord retracer l'histoire de la controverse en photographie et l'histoire de la création de l'album de famille afin d'ancrer la problématique et surtout pour faire ressortir des similitudes ou des différences avec le cas de la série *Immediate Family*.

Puis, nous expliquerons en profondeur les causes de la controverse qui entourent la série et les caractéristiques de celle-ci en tant qu'album de famille. Nous terminons ce premier chapitre en invoquant la notion de « faire voir autrement » de Jacques Rancière pour en conclure que les théories de ce dernier permettent de jeter un regard inédit sur la série à l'étude. Dans le deuxième chapitre, nous introduirons les outils d'analyse de la série *Immediate Family* qui sont la notion centrale d'« image pense » et la notion secondaire de la « suspension esthétique ». Ces notions seront définies et contextualisées selon la pensée de Jacques Rancière. Ensuite, nous étudierons le potentiel de création de « suspension esthétique » de l'ironie permettant l'émergence d'une « image pense ». Finalement, nous analyserons l'œuvre *Candy Cigarette* (1989) (fig. 3) pour comprendre le processus de « suspension esthétique » enclenché par l'usage de l'ironie. Dans le troisième chapitre, nous étudierons la citation comme élément créateur de « suspension esthétique » et analyser son fonctionnement dans l'œuvre *Popsicle Drips* (1985) (fig. 4).

CHAPITRE I

MISE EN CONTEXTE DE LA SÉRIE *IMMEDIATE FAMILY* : LA CONTROVERSE ET L'ALBUM DE FAMILLE

Déjà vers 1859, une controverse éclate entourant les photographies d'enfants prises par Lewis Carroll, célèbre écrivain et photographe. L'image *Alice as a beggar child*, (1858) (fig. 1.5) devient l'emblème même du débat entourant les possibles mauvaises mœurs et intentions de l'écrivain. Lewis Carroll se lie d'amitié avec la jeune Alice, qui inspira l'histoire fabuleuse d'*Alice au pays des merveilles*, suite à quoi il se voit interrogé pour une histoire de pédophilie⁵. En photographie, il semble difficile du côté de la réception des œuvres de démêler ce qui est vrai ou faux. Ce médium possède deux fonctions. Il est considéré à la fois comme un outil mimétique du réel et comme matériel de création artistique. Ces deux fonctions sont parfois complémentaires, parfois génératrices de controverses.

Tout comme Carroll, Sally Mann a fait la une des tabloïds pour une histoire de controverse entourant les images de la série *Immediate Family*. Cette série incarne un album de famille singulier qui suscite des critiques et des menaces envers Mann.

⁵ Daniel Girardin et Christian Pirker. 2008. *Controverses : Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles : Actes Sud; Lausanne : Musée de l'Élysée, p. 32.

Le but de ce chapitre est de contextualiser la série *Immediate Family* pour ancrer la problématique à débattre. Dans un premier temps, nous résumerons l'histoire de la controverse en photographie et recenser les différents types de controverse. Dans un deuxième temps, nous étudierons le contexte de création de la controverse entourant la série. Puis, nous extrairons les causes possibles de cette controverse. Dans un troisième temps, nous expliquerons en quoi la série *Immediate Family* est un album de famille différent en commençant par observer l'histoire de la constitution de l'album de famille qui est intimement liée à l'accessibilité du médium photographique. Puis, nous cernerons ses caractéristiques globales. Ensuite, nous retracerons l'insertion de la photographie de famille dans le milieu de l'art contemporain pour y situer la pratique de Sally Mann. Nous identifierons les caractéristiques principales de l'album de famille pour relever les différences avec *Immediate Family*. Dans la dernière partie, nous verrons que l'album de Sally Mann représente des « entretemps » et utilise des stéréotypes pour faire voir autrement ce que nous voyons régulièrement.

1 Histoire de la controverse en photographie

Déjà dans les premières lignes du texte de présentation du catalogue de l'exposition *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, (5 avril 2008 au 1^{er} juin 2008), orchestrée par Daniel Girardin, conservateur du Musée de l'Élysée et Me Christian Pirker, avocat à Genève, il devient clair que la définition de controverse dépend de l'interprétation du spectateur. En effet, comme le mentionne Girardin, en ce qui concerne la controverse « toute la question est l'interprétation faite des photographies et du sens qui leur est donné⁶. »

La photographie, grâce à ses dispositions à calquer le réel, engendre dès sa naissance en 1839 une part de controverse parce que « par leur principe de réalité et par leur qualité sérielle, les photographies posaient des problèmes jusqu'alors inconnus⁷. »

⁶ Girardin. 2008. « Le droit à la photographie », dans *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, p. 5.

⁷ *Ibid.*

Au milieu des années 1850 la lecture d'une lettre écrite par le photographe Nadar fait éclater un débat majeur dans l'histoire de la photographie durant une assemblée de la Société française de photographie⁸. Ce dernier se demande pourquoi la photographie n'est pas exposée au Salon des beaux-arts et demande l'appui de la société pour changer cette situation. La photographie est jusqu'à lors exposée au Salon de l'industrie confirmant la propension de celle-ci à calquer le réel en affirmant son statut technique et en niant son caractère artistique. Au Salon de l'Industrie, la photographie occupe une place de choix et est respectée. Une commission est créée comptant parmi ses participants Eugène Delacroix, Philippe Rousseau, Paul Perrier, Théophile Gauthier, Léon de Laborde et le Comte Olympe Aguado. Les photographes eux-mêmes ne sont pas certains de vouloir exposer au Salon des beaux-arts de peur que leurs œuvres soient reléguées à un statut inférieur comme c'est le cas pour la gravure et la lithographie. Malgré ces réticences, la photographie fait son entrée au Salon biennuel des beaux-arts et au Palais de l'Industrie en 1859.

Il faut attendre le procès de 1862 en France de Mayer et Pierson pour que les tribunaux accordent « à la photographie un cadre légal dans lequel elle fut reconnue comme œuvre originale et le photographe comme auteur⁹ ». Les tribunaux décrètent que la photographie est dans tous les cas le double d'une chose, mais n'est jamais la chose photographiée. Les tribunaux se sont penchés sur la composante mécanique du procédé photographique qui questionne la part subjective de la création de la photographie impliquant une intelligence créatrice visant à transmettre un sens, une vision ou encore une émotion¹⁰.

Au terme de ce procès, les tribunaux ont décrété que la photographie impliquait bel et bien une part de subjectivité dans son processus créatif et que les composantes de cette subjectivité se déclinaient ainsi : « le regard, le traitement du cadrage et la lumière, la mise en forme de la composition, le traitement du tirage en laboratoire¹¹ ».

⁸ Paul-Louis Roubert. 2000. « 1859, exposer la photographie », dans *Études photographiques*, no 8, novembre. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index223.html#ftn1>>. Consultée le 20 novembre 2011.

⁹ Girardin, p. 6.

¹⁰ Girardin, p. 6.

¹¹ *Ibid.*

La valeur artistique étant accordée à la photographie grâce à sa part subjective déplace le débat autour des limites de la liberté d'expression du photographe. Puisque la photographie implique parfois la représentation d'un sujet humain, le droit à la vie privée et à l'image vient parfois narguer et repousser la frontière de la liberté d'expression du photographe. À partir des années 80, le droit à la vie privée, droit acquis depuis 1858, est de plus en plus invoqué devant les tribunaux¹². D'ores et déjà, l'application du droit d'expression en photographie devient délicate puisque la photographie implique les droits du photographe et ceux des sujets croqués sur le vif.

De ce fait, le photographe et ses photographies ne sont pas seulement confrontés au droit de ses sujets portraturés, mais aussi à l'opinion publique. « La photographie est aussi le lieu de la libre expression d'artistes ou de photographes. C'est une liberté fondamentale et un droit constitutionnel, confrontés en permanence à la morale publique, à la censure ou aux groupes de pression¹³. »

Ces groupes de pression sont parfois composés de communautés religieuses intégristes proches de l'extrême-droite, de conservateurs, de féministes militantes qui dénoncent le caractère obscène ou pornographique de certaines images et s'inquiètent pour l'exploitation des enfants.

Afin de conclure le point sur l'histoire de la controverse en photographie, nous évoquons les propos de Daniel Girardin :

Le regard porté à la photographie sous l'angle du droit et de l'éthique met en évidence son immense pouvoir de représentation et sa capacité sans cesse renouvelée à produire du sens, beaucoup de sens. Toute photographie est interprétée avec les codes culturels attachés aux contextes de sa création et de sa diffusion. Cette lecture de l'image est faite individuellement par chacun en fonction de ses convictions philosophiques et morales, mais aussi collectivement par la société, en référence à ses lois et à son éthique, notion comprise ici dans le sens de règlement universel inscrit dans une culture¹⁴.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ Girardin, p. 7.

1.1 Les sujets de controverse en photographie

Dans son texte intitulé *Par-delà les apparences* rédigé dans le cadre de l'exposition *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Christian Pirker résume bien les principales sources de controverses en photographie¹⁵. Selon lui, il y a d'abord la question de la véracité du message, du tirage ou encore de l'origine authentique de la photographie¹⁶. Par la suite, il soulève la question du domaine public versus le domaine privé. Il précise qu'il est important de départager la liberté d'expression de l'artiste par rapport au droit à la vie privée¹⁷. Ce constat mène donc aux questions liées au domaine de la morale et de l'éthique.

Ce dernier volet permet l'émergence d'une panoplie de réflexions entourant la mort, les pratiques sexuelles, les pratiques religieuses et la nudité infantile en photographie¹⁸. Finalement, il mentionne que le dernier exemple de controverse en photographie implique l'usage de la photographie comme témoignage de vérité d'un événement, d'un fait, d'une existence quelconque¹⁹. Les controverses en photographie influencent grandement les débats et les opinions publiques à travers le temps. C'est de cette manière que « les controverses apparaissent [...] doublement pertinentes à titre de précédent historique et culturel tout d'abord, à titre d'exemple et de sujet de réflexion ensuite²⁰ ».

2 Étude de la controverse entourant la série *Immediate Family* de Sally Mann

Sally Mann semble avoir bâti sa notoriété sur la controverse entourant la désormais célèbre série *Immediate Family*. Mann présente la série controversée pour la première fois en Virginie Occidentale où elle s'est établie.

¹⁵ Pirker. 2008. « Par-delà les apparences », dans *Controverses : Une histoire juridique et éthique de la photographie*, p. 11-16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Pirker, p. 15.

²⁰ *Ibid.*

Les visiteurs de ses expositions sont pour la plupart chrétiens et conservateurs. La photographe a reçu des menaces et des critiques virulentes face à la présentation de son travail artistique. Un des motifs récurrents de sa pratique photographique est la sexualisation des enfants, sujet extrêmement délicat. Malgré le tumulte autour de la réception de la série *Immediate Family*, Sally Mann n'a jamais été arrêtée et aucune de ses expositions n'a été interrompue. Ce fait est étonnant si on le compare avec le cas de la série *The Perfect Moment* de Mapplethorpe présentée seulement deux ans auparavant. C'est en investiguant les différences entre les deux séries, soit *Perfect Moment* et *Immediate Family*, en termes de réception, de réactions et de résultantes que nous allons être davantage en mesure d'étudier le contexte de réception des photographies de la seconde série.

2.1 Le contexte de production des œuvres

La série *Immediate Family* de Sally Mann inclut des photographies qui traitent de sa famille immédiate, ses enfants, les amis de ses enfants, les oncles, les tantes et son mari. C'est avec un regard de mère qu'elle photographie la nudité de sa progéniture. La photographe mentionne que : « Many of these pictures are intimates, some are fictions and some are fantastic, but most are of ordinary things every mother has seen – a wet bed, a bloody nose, candy cigarettes. They dress up, they pout and posture, they paint their bodies [...] »²¹. Ces photographies sont créées avec le consentement des enfants. Puisque ses photographies semblent respecter la volonté des sujets voyons quelles pourraient être les causes possibles de création de la controverse entourant les œuvres de Sally Mann.

Le contexte politique et social semble avoir joué un rôle déterminant dans la création de la controverse entourant les deux séries à l'étude. Comme le mentionne David Levi Strauss, dans le cadre d'un article publié dans *Artforum International*, l'apparition des photographies de Sally Mann coïncide avec une fulgurante montée nationale de panique sur la sexualité²².

²¹ Sally Mann. 1992. *Immediate Family*, New York : Aperture, préface.

²² David Levi Strauss. 1998. « Sally Mann », dans *Artforum International*, vol. XXXVI, no 6, 1^{er} février, p. 86.

Cette panique est guidée par la morale de la droite politique et par une confusion sociétale entourant la sexualité et les enfants. Pour Dodie Kazanjian du magazine *Vogue*, une partie du problème de la controverse entourant les images de la série *Immediate Family* serait liée à une question de mauvais « timing »²³.

En ce qui concerne le cas Mapplethorpe, la droite politique était dans un émoi complet devant les photographies homo-érotiques et d'autres œuvres transgressives du photographe. Le pays en entier a été tenu informé des menaces liées à l'exploitation des enfants et à la pornographie infantile. Dans le cas de Mann, un agent fédéral l'a averti que plusieurs images de la série *Immediate Family* auraient le pouvoir de l'incriminer. Malgré plusieurs attaques concernant le fait qu'elle serait une mauvaise mère, personne n'a posé d'action légale contre elle. Voyons maintenant les causes possibles de la controverse entourant les œuvres de la série à l'étude.

2.1.2 Sujet de controverse : le titre des œuvres

Comparé à Mapplethorpe qui nomme simplement une œuvre représentant une jeune fille *Rosie*, (1976) Sally Mann est nettement plus provocatrice. Prenons par exemple une photographie de son fils Emmett nommée *Popsicle Drips* (1985). Le titre évoque non seulement les dégoulinures d'une friandise glacée, mais peut évoquer le fruit d'une éjaculation. Une autre photographie de sa fille Jessie est nommée *Dirty Jessie* (1985) (fig. 1.6) suggérant des mots grivois ou encore *The Hot Dog* (1989) (fig. 1.7) représentant son fils Emmett allongé près d'un chien couché sur le dos, les pattes dans les airs, en position de soumission. Le choix des titres n'est pas anodin, il est bien volontaire. Elle pousse en quelque sorte le spectateur à adopter un regard sexualisant sur ses images et par le fait même sur ses propres enfants. Ces choix de titre provoquent une part de malaise chez le spectateur et participent donc à créer la controverse.

²³ Dodie Kazanjian. 1999. « Nature of Mann », dans *Vogue*, septembre, p. 610.

2.1.3 Sujet de controverse : le regard du photographe

Un des plus grands reproches que les détracteurs ont adressé à Sally Mann, c'est de l'accuser d'être une mère irresponsable. L'évangéliste Pat Robertson a déclaré au vidéaste Steven Cantor, créateur du documentaire sur l'œuvre de Mann présenté sur la chaîne HBO que : « selling photographs of children naked for profit is immoral²⁴ ». Rappelons que ses photographies ont été prises sur la propriété de l'artiste et qu'il n'y a personne à 5 kilomètres à la ronde. Les enfants de Mann sont devenus son principal objet de recherche pendant dix ans, soit de 1985 à 1995. Chacune des images sollicite une vraie collaboration entre le photographe et le sujet : « Sally invited their imaginative participation and often let them suggest the scenario²⁵ ».

À la suite de la polémique entourant la série *Immediate Family*, l'artiste s'est demandée si le fait de prendre des photographies de ses enfants souvent nus n'était pas un acte d'exploitation²⁶. Elle en est venue au constat que malgré que ses enfants soient consentants, elle exerçait tout de même un énorme pouvoir sur eux. Elle poursuit en soulignant que dans d'autres familles, cet acte photographique aurait pu être perturbant. Pour Mann, le fait que les photographies aient été prises sur sa propriété, endroit isolé, les rend plus facile à comprendre pour le spectateur car les enfants n'étaient pas soumis directement au regard des étrangers. Les photographies ont donc été prises dans un contexte de grande intimité et de liberté des enfants.

Mann conjugue deux fonctions en prenant ces images. Elle est à la fois la mère et l'artiste photographe, ce qui la positionne entre le domaine du privé et le domaine du public, suivant la logique de Pirker. Mann montre au public ce qui est du domaine du privé et cela dérange. Comme le mentionne Valerie Osbourn dans son article étudiant la controverse entourant les images de l'artiste : « Mann brings to the forefront what other mothers wish to hide, and this

²⁴ Molly Roberts. 2009. « Modern Family ». dans *Smithsonian.com*, mai. En ligne. <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/Model_Family.html>. Consultée le 20 décembre 2011.

²⁵ Kazanjian, p. 614.

²⁶ *Ibid.*

deeply concerns some critics. Though she is glorified by some, her unflinching view of childhood has become infamous to others²⁷ ».

Un exemple d'image jugée choquante car appartenant au domaine du privé est *The Wet Bed* (1987) (fig. 1.8). Cette photographie représente Virginia assoupie dans un lit défait. À l'aide du titre, le spectateur comprend que la tache sombre sur le lit est en fait une souillure d'urine. Plusieurs mères ont été témoin de ce genre de scène, mais pour certains il ne suffit pas d'associer le terme art à une image pour qu'il soit acceptable de montrer au public ce qui est du domaine privé.

L'image *Emmett's Bloody Nose* (1985) (fig. 1.9) présente Emmett et son copain de jeu couchés au sol sur un tapis à motifs floraux. Emmett saigne du nez et tient par la main son copain. Plusieurs indéterminations sont créées par cette image. Qui a blessé Emmett ? Est-ce sa mère, la photographe ? Est-ce son copain de jeu ? Pourquoi les garçons se tiennent par la main ? En plus d'un questionnement sur la nature de la blessure de l'enfant, le spectateur s'interroge sur la nature de la relation entre les deux jeunes garçons. Sur la toile, plusieurs blogues ou traitant du queer s'accaparent les images d'Emmett en proclamant qu'il y a une certaine ambiguïté qui règne autour de l'orientation sexuelle du jeune garçon ou que son orientation ne semble pas épouser l'hétéro-normativité²⁸.

Ce dernier point nous amène à traiter du fait qu'il peut y avoir un certain malaise chez le spectateur concernant les photographies d'Emmett dénudé. Selon Valerie Osbourn²⁹, l'image *Popsicle Drips* (1985) montrant le torse, les parties génitales et une partie de la jambe d'Emmett, permet l'émergence d'un questionnement entourant le degré de mise en scène des

²⁷ Valerie Osbourn. 2006. « Sally Mann's Immediate Family: The Unflinching and Unafraid Childhood », 27 octobre. En ligne. <http://www.associatedcontent.com/article/76038/sally_manns_immediate_family_the_unflinching.html>. Consultée le 19 décembre 2011.

²⁸ Taylor Black, 2011. « Emmett's Bloody Nose » dans *Pretty Queer*. 7 juillet 2007. En ligne. <<http://www.prettyqueer.com/2011/07/07/have-you-ever-seen-a-married/emmetts-bloody-nose/>>. Consultée le 15 décembre 2011.

²⁹ Osbourn. En ligne. Consultée le 15 décembre 2011.

photographies de Mann. De plus, cette image est la seule qui présente un plan frontal rapproché des parties génitales d'un de ses enfants.

Comme le mentionne l'auteure, ce choix de plan peut causer un choc chez le spectateur qui n'était pas préparé à voir ceci. La pose d'Emmett est aussi provocatrice, le déhanchement *contrapposto* du jeune garçon pourtant vu à maintes reprises dans des œuvres classiques évoque ici une certaine sensualité qui peut s'avérer déplacée pour un enfant. Cette image est problématique aussi car c'est une femme qui prend la photographie d'un jeune homme. L'auteure note que cela tend à rendre les photographies impliquant Emmett encore plus sexuelle que si elle avait impliquée une relation femme/femme.

Le spectateur peut ressentir cette même tension sexuelle en examinant la photographie *The Last Time Emmett Modeled Nude* (1987) (fig. 1.10). Le corps complètement nu d'Emmett est baigné dans l'eau d'une rivière jusqu'à la taille. Le regard d'Emmett est intense et provocateur. Dans l'eau de la rivière troublée par le mouvement du corps d'Emmett, il semble difficile de discerner si le jeune homme est en érection. En effet, le spectateur peut confondre le sexe d'Emmett avec sa cuisse tellement l'eau est trouble. Comme le titre de la photographie l'indique, il s'agit de la dernière fois où Emmett pose nu pour sa mère. Le spectateur n'ayant pas accès aux causes de cet arrêt de collaboration entre la mère et le fils, peut supposer que Sally Mann a jugé qu'il était temps de cesser de prendre des photographies de son fils nu, un peu comme une mère juge qu'il est le moment de cesser de prendre son bain avec son fils puisque celui-ci porte un regard sexualisant sur la mère.

Une autre possibilité de sens s'offre au spectateur : et si c'était Emmett qui avait pris la décision par pudeur ? En effet, son regard semble excédé et signifié un désir d'intimité. Il est près de l'adolescence sur cette image et le jeune homme peut exprimer l'envie de se détacher d'une pratique qui est reliée à son enfance c'est-à-dire : l'« habitude » de sa mère de le prendre en photo. Cela soulève d'autres questions.

Sally Mann adopte donc deux rôles parfois difficilement conciliables comme le souligne Jane Fletcher : « Mann combines photography and motherhood to produce an alternative discourse

of childhood and maternity. To mother and to photograph cease to be distinct occupations; they sustain one another. In doing so, they upset our cherished ideas about what motherhood and childhood should entail. *Immediate Family* is important because it subverts patriarchal ideals and revels in its contradictions³⁰ ». Il n'en demeure pas moins que les œuvres de la série à l'étude montrent ce que toutes mères voient au quotidien, mais avec une mise en scène.

2.1.4 Sujet de controverse : entre réalité et fiction

Le médium photographique de par ses propriétés intrinsèques implique un mimétisme du réel et peut inclure une part de création artistique. Ce qui fait de ce médium un sujet de questionnement face à la véracité de ce qui est présenté. Dans le cas des images de Mann cela peut créer un questionnement voire un malaise chez le spectateur.

La photographie *Damaged Child* (1984) (fig. 1.11) représente Jessie, fille de Mann, les cheveux très courts, l'œil tuméfié, vêtue d'une robe et l'air triste. Il est difficile de déterminer avec certitude le sexe de l'enfant photographié puisque Jessie a les cheveux coupés courts comme un garçon. Le port de la robe semble clarifier ce questionnement. Cette image est provocatrice puisqu'elle peut susciter chez le spectateur l'émergence de plusieurs questions d'ordre éthique. Pourquoi la photographe ne s'occupe-t-elle pas de sa fille au lieu de créer une mise en scène et de prendre une photographie ? Est-ce l'artiste qui a infligé cette blessure à son enfant pour ensuite créer une image ? On peut se demander aussi si cette image ne devrait pas rester dans le domaine privé ? Contrairement aux albums de famille classiques et traditionnels qui présentent les plus beaux moments de la vie, celui-ci offre à la vue du spectateur des moments du quotidien moins glorieux toujours vu par le regard d'une mère³¹.

Jessie, maintenant plus âgée et devenue artiste visuelle, admire la façon dont les photographies de la série *Immediate Family* provoquent des questions à propos du manque

³⁰ Jane Fletcher. 1998. « Uncanny Resemblances: The uncanny Effet of Sally Mann's *Immediate Family* », dans *n.paradoxa*, issue 7, juillet, p. 34.

³¹ Osboum. En ligne. Consultée le 15 décembre 2011.

de différence entre la réalité et la fiction, même si, selon elle, ces photographies expriment quelque chose de plus profond³². Jessie commente ce fait : « There are so many levels to childhood that we as a society ignore, or don't accept. Rather than just saying it, she [Sally Mann] was able to capture it with photographs. It's easy to discount these things unless you can really see them in the kid's eyes, or see it in their actions³³ ».

Un fait qui semble anodin au quotidien comme des fillettes qui se costumant en femmes matures, devient soudainement sujet de controverse dans le cas de la série *Immediate Family*. Certains spectateurs critiquent la sexualisation précoce des fillettes de Mann comme l'énonce Valerie Osbourn : « The depicted nudity and Lolita-like sexuality of Sally Mann's children in certain photographs has concerned critics, as has the transferral of « private » family imagery into the public domain³⁴ ». *Jessie at 5* (1987) (fig. 1.12) est un exemple de sexualisation jugée précoce par certains spectateurs. Cette image peut être perçue comme provocatrice puisque Jessie pose, non pas comme une fillette de 5 ans, mais bien comme une femme mature arborant avec confiance sa nudité partielle en toisant le spectateur d'un regard profond et franc. Elle porte une culotte blanche qui lui couvre seulement le bas du corps, le reste est dénudé. Elle est maquillée, porte du fard à joues et du rouge à lèvres, ainsi qu'un collier de perles et des boucles d'oreille. Il semble difficile pour le spectateur de ne pas se questionner sur l'âge du protagoniste et sur le fait d'être un enfant.

Le problème, s'il en est un, semble venir du fait que le spectateur se sent invité dans la famille de Mann par le biais de ces images qui proviennent d'un univers privé. Toutefois, comme le mentionne Mann : « it's not a real moment. I don't think there's any veracity whatsoever in photography... It's a 30th of a second slice out of someone's life³⁵ ». La controverse semble donc émerger de l'interprétation de la scène par le spectateur et des relations qu'il peut faire avec l'imagerie des revues de mode.

³² Roberts. En ligne. Consultée le 20 décembre 2011.

³³ Osbourn. En ligne. Consultée le 15 décembre 2011.

³⁴ Fletcher, p. 28.

³⁵ Cate McQuaid. 2008. « Some Things Are Privates », dans *The Boston Globe*, 10 février. En ligne. <http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2008/02/09/some_things_are_private_reexamines_a_mothers_controversial_photos/>. Consultée le 10 décembre 2011.

2.1.5 Sujet de controverse : le regard du spectateur

C'est le regard du spectateur qui possède le pouvoir d'accorder aux œuvres un aspect malsain, controversé, immoral voire pornographique. C'est cet aspect de la réception des œuvres de Mann que la compagnie Trinity Repertory Company présente, en 2008, dans la pièce de théâtre *Things Are Private*³⁶. Écrite par Deborah Salem Smith et Laura Kepley, cette pièce traite de la controverse entourant les photographies de la série *Immediate Family* de Sally Mann.

Les auteures de la pièce explorent la manière dont les photographies de Mann perturbent encore les spectateurs et comment, suite à leur malaise, ils désirent obtenir des réponses de l'artiste photographe. La pièce n'est donc pas à propos du questionnement entourant le droit de la mère-photographe à dévoiler la vie privée de ses enfants, mais bien à propos de comment le spectateur regarde l'art et quel droit celui-ci possède-t-il sur l'artiste.

L'idée de la pièce est survenue après que les auteures aient remarqué plusieurs cas de censure dans les journaux et aux nouvelles télévisées. Elles ont réunies plusieurs personnes dans le cadre d'un atelier pour leur demander, après avoir présenté plusieurs images artistiques qui ont provoqué une controverse dans l'histoire, laquelle était la plus esthétique et laquelle était la plus provocatrice. Pour les deux catégories, c'est la photographie *Rodney Plogger at 6 :01* (1989) (fig. 1.13) de Sally Mann qui a remportée la palme. Cette photographie représente Virginia, la jeune fille de Mann alors âgée de 4 ans, nue entre les jambes poilues d'un homme dont nous ne pouvons voir le visage. Les participants de l'atelier ont trouvé que le travail de Sally Mann, plus particulièrement cette photographie, transgresse les limites de la morale. Les participants ont mentionné que cette image « walks the line. People want to know what happened to the kids³⁷ ».

Du côté de l'opinion publique, les commentaires de spectateur outrés abondent. Une femme originaire de Dallas, Jane Starks, écrit à l'éditeur du *The New York Times* en mentionnant

³⁶ Black. En ligne. Consulté le 15 décembre 2011.

³⁷ McQuaid. En ligne. Consultée le 10 décembre 2011.

qu'elle est elle-même artiste et utilise le nu en peinture, mais que son outrage « is due to Mann's willingness to exploit her children in ways that clearly jeopardize their emotional growth³⁸ ». D'un autre côté, il y a cette lectrice, Helen Wallis de Santa Cruz, Californie qui croit que ces photographies aident à voir nos enfants comme ils le sont vraiment sans artifice, mais qu'elles « reveal a love of such ferocious intensity, no wonder people get scared³⁹. » Le commentaire d'un éditeur en art pour le compte du *Wall Street Journal* traitant de l'image *Virginia at 4* (1989) (fig. 1.14) représentant Virginia nue est également intéressant. La photographie a été censurée par l'usage de barres noires sur les yeux et les parties génitales de l'enfant par le journal, « where does the innocent family snapshot differ from a naked picture sold to pederasts and prosecutable under the law⁴⁰? ».

Jane Fletcher, quant à elle, croit que le malaise qui émerge du spectateur découle de sa conception de l'enfance : « Mann expresses the contradictions that are inherited from a romantic myth that positions children as sexless and childhood as eternal. In doing so, she reveals and perpetuates simultaneously a crisis in how we depict and consume pictures of children⁴¹ ». Le spectateur, lorsqu'il est en contact avec ce genre d'images se voit « confronted with the explosive subjects of child nudity, sexuality and "death-by-proxy" there is the tendency to over-rationalise *Immediate Family*, to deny the fears they provoke in the twentieth century viewer⁴² ».

Sally Mann endossant le rôle de photographe et de mère semble utiliser la photographie comme une barrière entre fiction et réalité. Comme Mann le mentionne, toutes ses

³⁸ Jane Starks. 1992. « The photography of Sally Mann », dans *The New York Times*, 25 octobre. En ligne. <<http://www.nytimes.com/1992/10/25/magazine/1-the-photography-of-sally-mann-710692.html>>. Consultée le 20 décembre 2011.

³⁹ Helen Wallis. 1992. « The disturbing photography of Sally Mann », dans *The New York Times*, 18 octobre. En ligne. <<http://www.nytimes.com/1992/10/18/magazine/1-the-disturbing-photography-of-sally-mann-502492.html>>. Consultée le 20 décembre 2011.

⁴⁰ La journaliste Cate McQuaid recense dans son article les différents commentaires issus des journaux condamnant les photographies de la série « *Immediate Family* ». McQuaid. En ligne. Consultée le 10 décembre 2011.

⁴¹ Fletcher, p. 33.

⁴² *Ibid.*

photographies sont des fictions. Cependant, il semble impossible pour le spectateur de séparer le rôle de la mère de celui de la photographe dans le cas de Sally Mann⁴³.

La série *Immediate Family*, bien que représentant exclusivement les enfants de Mann, semble en dire plus long sur le regard que la mère porte sur ses enfants que sur la personnalité de ces derniers. En effet, chacune des photographies a été composée, avec ou sans l'aide des enfants, par Mann. Elle crée ainsi une sorte d'album de famille s'inscrivant, d'une certaine façon, dans la tendance de la photographie de famille amateur de son époque en centrant l'attention uniquement sur les enfants. Toutefois, Mann emploie un temps de pose prolongée qui est réservé, selon la tradition et l'histoire de l'album de famille, à des événements à caractère religieux, juridique et moral. Mann détourne le procédé de prise photographique pour l'appliquer à des moments séculiers et quotidiens. Cela permet de figer et d'isoler des instants pouvant être jugés laids, choquants ou trop intimes pour être exposés dans la sphère publique. Puisqu'il s'agit d'une caractéristique unique de la série à l'étude, il semble nécessaire de comprendre l'évolution de l'album de famille, ses caractéristiques et son insertion dans le domaine de l'art pour relever les particularités de l'album de famille de l'artiste.

3 L'histoire de l'album de famille

Dès 1840, les miniaturistes troquent le pinceau pour l'appareil photographique rendant plus accessible l'acquisition du portrait pour la classe bourgeoise⁴⁴. Avant cette époque, seulement les plus fortunés, c'est-à-dire les rois, les reines, les princesses et quelques bourgeois qui occupaient le haut de l'échelle sociale et économique dans la société avaient les moyens de faire peindre leur portrait. À partir de 1840 la foule se bouscule dans les studios de photographie qui éclosent par dizaines dans les villes industrialisées au grand désespoir de Baudelaire. Ce dernier, le souligne par quelques lignes lors de la production d'une chronique, à l'occasion du salon de 1859 : « À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Walter Benjamin. 1986. « Petite histoire de la photographie », dans *Études photographiques*, numéro 1, novembre. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>>. Consulté le 25 mars 2012.

un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil⁴⁵ ». Toutefois, Baudelaire se laisse prendre au jeu et se paie le luxe d'être immortalisé. Nul ne résiste au désir d'être portraituré.

Ce désir, qu'on pourrait qualifier de narcissique si on suit la pensée de Baudelaire, mène à la création de cartes de visite. L'ancêtre de nos cartes d'affaires actuelles qui consistaient en un collage d'un portrait effectué au collodion humide à l'endos d'une carte de format de poche, est attribuable à Adolphe Eugène Disdéri⁴⁶. Cette idée trouve preneurs auprès des Français les plus nantis. Les bourgeois y étaient représentés avec leurs attributs distinctifs, livres ou instruments de musique, dans une sorte de mise en scène révélant leur personnalité ou du moins celle qu'il voulait se voir attribuée.

Cette composition soigneusement construite permet la création d'un statut et ce faisant « révèle[nt] [...] les réponses esthétiques apportées aux questions identitaires qui hantent la classe bourgeoise du Second Empire⁴⁷ ». Celle-ci collectionne ses portraits et les distribuent en carte de visite permettant ainsi de faire croître leur popularité, leur réputation et leurs affaires.

Vers 1855, Nadar assure une concurrence notable à Disdéri en offrant des portraits de plus grands formats sans fioriture sur fond neutre axé sur l'intériorité du sujet. « Le modèle se libère de ses angoisses et le photographe enregistre des expressions inaccessibles aux opérateurs trop soucieux de rentabilité⁴⁸. » Il s'agit de la naissance des portraits psychologiques où le photographe tente de capturer l'essence du sujet à représenter. Deux tendances se dessinent, celle du portrait stéréotypé et celle du portrait psychologique.

⁴⁵ Charles Baudelaire. 1999. « Le public moderne et la photographie », dans *Études photographiques*, no 6, mai, En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>>. Consulté le 27 mars 2012.

⁴⁶ Thierry Gervais et Gaëlle Morel, 2008. *La photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Paris : Larousse, p. 60.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Gervais et Morel, p. 65.

Graduellement, l'homme bourgeois étend son désir d'immortaliser son reflet en compagnie de sa famille immédiate. De portraits en portraits, l'album de famille se construit et envahit la cellule familiale. Enrobé de velours ou de cuir, encerclé de ceinture de métal travaillé, l'album devient un bijou à partager et à commenter entre convives bourgeois.

En 1907, Alfred Lichtwark écrivait qu' : « Il n'existe à notre époque aucune œuvre d'art que l'on considère aussi attentivement que son propre portrait photographique, ceux de ses parents, de ses amis ou de l'être aimé⁴⁹ ». Ce constat devient encore plus tangible avec l'arrivée du populaire appareil Kodak inventé et mis en marché par George Eastman en 1888⁵⁰. Le prix d'acquisition d'un portrait diminue considérablement à partir de ce moment, car l'acheteur n'a plus besoin de recourir aux services d'un studio de photographie. Le désir de démocratisation de la photographie d'Eastman s'accomplit rapidement.

Nul besoin pour l'amateur d'être initié aux rouages du développement, du cadrage, du changement de négatif. Comme la publicité de Kodak l'indique si clairement : « You press the button. We do the rest⁵¹ ». L'amateur n'a qu'à capturer des images à l'aide de son appareil et le faire parvenir à la compagnie pour qu'elle développe ses photographies. La technologie se peaufine, les plaques de verres sensibilisés font place aux négatifs permettant l'intrusion de la photographie au cœur de la famille et ce, partout sur le globe.

3.1 Passage de l'album de famille dans le milieu de l'art

La photographie de famille, comme nous l'avons vu, devient rapidement intégrée dans les habitudes des citoyens des grandes villes comme Paris et même Montréal. Ce type de photographie maintenant démocratisé devient graduellement un matériel pour les artistes. Arthur Danto dans son ouvrage *La transfiguration du banal* auquel d'ailleurs Rouillé fait référence dans son livre *La photographie. Entre document et art contemporain*, met en contexte la transformation des sociétés industrielles qui remet en question les valeurs et les

⁴⁹ Alfred Lichtwark cité par Walter Benjamin. En ligne. Consulté le 27 mars 2012.

⁵⁰ Kodak. 2012. « History of Kodak », dans *Kodak, Site officiel*. En ligne. < http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Imaging-_the_basics.htm>. Consulté le 28 mars 2012.

⁵¹ *Ibid.*

repères des gens en affectant ainsi les systèmes de représentations symboliques, politiques et sociaux. Dans cette mutation sociétale, le présent titube et le futur devient incertain engendrant ainsi un fort besoin de « sécurité, d'identité et de permanence⁵² » se répercutant dans les arts et en photographie contemporaine comme un épuisement du grand récit universel au profit du petit récit plus intimiste. Sally Mann se situe dans cette veine en représentant ce besoin de repli sur soi dans le cadre privé et familial en photographiant ses enfants au quotidien sur ses terres.

La série *Immediate Family* de Sally Mann est bien un album de famille car il y a présence de rituel : l'acte de poser et une volonté de conserver des souvenirs, mais c'est un album différent. Sa différence réside dans le fait qu'on y montre ce qui se passe à l'extérieur des événements importants de la vie d'un enfant comme la première communion, des remises de prix, les premiers pas, les fêtes, etc. Cet album montre les « entretemps », ce qui se passe au quotidien, les événements moins glorieux et plus anodins⁵³. De plus, la série se joue des stéréotypes de l'album de famille typique en usant d'autres stéréotypes, beaucoup moins sages, permettant ainsi de faire voir autrement ce qui est trop aisément vu.

Nous avons retracé l'histoire de la constitution de l'album de famille pour comprendre l'insertion de celui-ci dans le domaine des arts, mais surtout pour établir un cadre sociologique de l'utilisation habituelle de l'album de famille. Cet aspect de la recherche permettra de cerner les bases de l'album de famille que Sally Mann s'amuse à adapter et à transformer par l'usage de la citation et de l'ironie. Maintenant, nous allons souligner les caractéristiques principales de l'album de famille pour démontrer par la suite les différences qui rendent l'album de famille de Sally Mann non traditionnel bien qu'empreint ou inspiré des caractéristiques principales de l'album.

⁵² Rouillé, p. 487.

⁵³ Jean-Pierre Peter. 1967. « Temps de l'histoire et temps de l'historien », dans *Entretiens sur le temps*, Paris : Mouton, p. 198.

3.2 Cataloguer les rituels ou les événements historiques de la famille

L'appareil photo, bien que distribué à grande échelle, demeure pendant plusieurs décennies un objet de luxe. De ce fait, il sert à immortaliser les moments jugés importants, historiques pour la famille. Ce n'est qu'à partir des années 1970, que les familles commencent à photographier leur quotidien tout en conservant une place pour les événements jugés historiques. Sally Mann s'inscrit dans cette lignée puisqu'elle s'intéresse particulièrement aux « entretemps ».

3.2.1 « Les entretemps »

Une des questions issues de l'analyse de la série *Immediate Family* est celle qui entoure l'album de famille. Charlotte Cotton dans son livre *La photographie comme art contemporain* classe les pratiques photographiques contemporaines en catégories dressant ainsi un « éventail des motivations et formes d'expressions qui existent actuellement dans ce domaine⁵⁴ ». Elle crée une catégorie nommée « Intimité » où elle classe les artistes qui s'intéressent particulièrement aux codes de la photographie de famille en y incorporant des tabous, des interdits comme des chicanes, du chagrin, de la monotonie et de la toxicomanie. D'autres artistes, comme Sally Mann, s'intéressent à la représentation des « non événements de la vie quotidienne : le sommeil, les conversations téléphoniques, les trajets en voiture, l'ennui ou l'absence de communication [...] Pastiches de la normalité, ils symbolisent alors l'échec des conventions sociales à maintenir l'ordre⁵⁵ ». Allant à l'encontre de la représentation de la famille à travers les rituels, fêtes, mariages, Sally Mann explore les « entretemps »; l'espace qui se situe entre ces événements qui ponctuent le calendrier occidental celui du quotidien, du séculier et du non-événement.

Cette création d'un autre type d'album de famille permet l'analogie avec les propos de Jean-Pierre Peter qui se questionne sur la pertinence de la construction de l'histoire comme

⁵⁴ Charlotte Cotton. 2005. *La photographie dans l'art contemporain*, Paris : Éditions Thames et Hudson, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 138.

chronologique, basée sur les événements. En effet, Peter décrit l'historien comme celui qui chevauche un long calendrier et ainsi devient un « chronologue⁵⁶ ». Il donne l'exemple de la ville de Sanxay en France située près de ruines romaines où il n'y a jamais eu de champ de bataille donc rien d'intéressant selon le guide lors d'une visite. Cet exemple permet à l'auteur de conclure que selon l'opinion populaire qu' « hors de l'évènement, il n'y a rien⁵⁷ »

Toutefois, est-il vrai que hors de l'évènement il n'y a rien ? Hors des rituels de famille que cataloguent amplement les albums familiaux, il n'y a donc rien ? C'est ce constat que révèlent les albums de famille.

Peter souligne donc que « l'histoire est un amas de rythmes, une vie qui opère par diastoles et systoles. Le temps interstitiel entre ces battements est un temps vide. Le temps pur, le temps dépourvu de charge, perd toute qualité⁵⁸ ». Qu'est-ce qui se loge dans ce temps vide, dans ces « entretemps » ? Pour ce qui est de l'histoire de l'humanité, Peter conclut qu'il faut prendre en considération ces « entretemps », ces temps jugés vides par l'ancienne histoire pour comprendre que les changements ne se produisent pas seulement lors de l'évènement, mais graduellement. C'est ainsi que Peter note que dorénavant la nouvelle histoire est celle des « mentalités » et non plus celle des événements⁵⁹.

Puisque l'album de famille ne s'occupe plus de cataloguer de façon cyclique et systématique les événements rituels familiaux, il devient donc une étude des changements qui s'effectuent sur du long terme. Il permet de garder en mémoire la construction de l'identité des membres de la famille. Il offre aussi une manière de comprendre le quotidien, de comprendre les liens qui unissent les membres de la famille qui y est immortalisée. Loin d'être vide, les « entretemps » deviennent un matériel artistique riche et intéressant à exploiter et à étudier.

C'est ce que fait Sally Mann, étudier et exploiter les « entretemps » lorsqu'elle décide de capturer sur la pellicule des moments intimes et ordinaires reliés à son quotidien de mère.

⁵⁶ Peter, p. 198.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 199.

La série *Immediate Family* devient un album de famille différent cataloguant l'histoire des mentalités, de l'inconscient, du conscient qui se faufile dans le quotidien et non l'histoire d'évènements rituels cycliques.

Loin d'être vide, les « entretiens » sont riches d'histoires, de narrativités, de dits et de non-dits comme le révèle l'œuvre à l'étude *Candy Cigarette* (1989) qui invite à comprendre qu'il se cache une histoire sous ce cliché qui croque un instant précis sans pour autant permettre au spectateur d'accéder à la résolution de cette énigme puisque le sens demeure en suspens.

3.2.2 La construction d'un stéréotype familial véhiculé par l'album de famille

Une des caractéristiques significatives de l'album de famille amateur est la tendance chez l'amateur à créer à travers les photographies un idéal familial. Ce phénomène résulte en la naissance de stéréotypes de la figure familiale. Pierre Bourdieu étudie, entre autres, cette tendance dans son ouvrage *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, publié en 1965. Pierre Bourdieu y expose le fruit de son enquête entourant la pratique de la photographie de l'après-guerre⁶⁰. Dans les années 1960, la pratique photographique est monnaie courante au sein de la société française. La photographie ne demande aucun enseignement particulier promulgué par l'autorité scolaire, ni même l'apprentissage d'un métier⁶¹. À l'encontre de l'idée populaire qui consiste à croire que la pratique photographique est anarchique et abandonnée à l'improvisation individuelle, l'enquête de Bourdieu prouve que la photographie est régie par des conventions et des règles. Bourdieu le mentionne ainsi : « le groupe subordonne cette pratique [photographique] à la règle collective, en sorte que la moindre photographie exprime, outre les intentions explicites de celui qui l'a faite, le système des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation commun à tout un groupe⁶² ». Chaque famille se construit une vision, une idée de ce que représente une famille et tente de dépeindre son idéal à travers ses photographies et la constitution de son album de famille.

⁶⁰ Irène Jonas. 2008. « Portrait de famille au naturel », dans *Études photographiques*, numéro 22, septembre. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>>. Consulté le 25 avril 2012.

⁶¹ Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel *et al.* 1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Éditions de Minuit, p. 23.

⁶² Bourdieu, p.24.

Bourdieu suggère que la photographie de famille est structurée par des conventions sociales. Son opinion est partagée par d'autres historiens de la photographie dont Patricia Holland. En effet, celle-ci mentionne que les significations de l'album de famille : « are social as well as personal – and the social influences the personal. Family photographs are shaped by the public conventions of the image and rely on a public technology which is widely available⁶³ ».

Comme nous l'avons mentionné, il se dessine deux types d'images de famille : celle « posée » des grands événements et celle « prise sur le vif » du quotidien. Irène Jonas, sociologue indépendante, note dans un article, résumé de ses études sur le sujet, qu'il semble que dès la fin des années 1960, « la photographie de famille connaît une profonde mutation. Le nombre d'images s'accroît fortement, de même que l'éventail des sujets enregistrés. La manière de photographier change également : la prise de vue « sur le vif » remplaçant progressivement la photographie posée⁶⁴ ». Jonas associe l'évolution sociale des familles avec les changements notés dans la pratique de photographie de famille. Selon Jonas : « Jusque dans les années 1970, à quelques variantes près, un même modèle familial s'imposait à la plupart des groupes sociaux : l'institution demeurait la règle. [...] Dans ce contexte, rien ne pouvait être photographié en dehors de ce qui devrait être photographié, c'est-à-dire les moments institutionnalisés (cérémonies) ou socialement reconnus (fêtes, vacances) de la vie familiale⁶⁵ ». Depuis la fin des années 1960 et le début des années 1970, il devient de plus en plus acceptable pour une famille de sortir des schémas sociaux types (mariage(s), grossesse(s), baptême(s), etc). Cette nouvelle situation matrimoniale se reflète dans le choix des sujets photographiques qui ne s'appuient plus nécessairement sur des normes sociales, religieuses ou morales.

Toutefois, cela ne signifie en rien que les familles de cette nouvelle génération ne recherchent pas un idéal de représentation familiale ou ne soit pas rattachée à des conventions dans la création d'une photographie de famille et d'un album. Il semble exister une convention dans

⁶³ Patricia Holland. 1991. *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. London : Vigaro, p. 3.

⁶⁴ Jonas. En ligne. Consulté le 25 avril 2012.

⁶⁵ *Ibid.*

la représentation des événements du quotidien. La prise de photographie hors des événements ritualisés devient la norme et donne naissance à la photographie de type affective⁶⁶. Ce type de photographie ne représente plus les rôles sociaux des membres de la famille, mais elle désigne les relations affectives entre les enfants et les parents. La tendance générale semble démontrer que les photographes, habituellement les parents, tentent de montrer un instant riche en intimité qui décrit et fixe une certaine relation entre leurs enfants ou encore entre un enfant et son parent. Le photographe cherche surtout à représenter le bonheur familial idéal. C'est pour cette raison qu'il est rare de voir dans les albums de famille de cette époque⁶⁷, fin 1960 et début 1970, des moments de colère, de pleurs ou de violence. La nudité est acceptée dans les moments de vacances et même durant la grossesse, mais il s'agit d'une nudité chaste et pure.

Une autre tendance en photographie de famille paraît avec l'avènement de la contraception qui transforme le rapport à l'enfant. Ce dernier est plus souvent qu'autrement désiré avant la grossesse et il est considéré comme un individu à part entière⁶⁸. Cette réalité semble se percevoir dans la tendance, dans les années 1980 et s'intensifie dans les années 1990, produit des images centrées uniquement sur l'enfant sans le cadre parental et familial. « Contrairement aux anciennes photographies où les enfants figuraient comme emblèmes de la descendance, les clichés se mettent à montrer ces petits personnages dans leurs activités et leur monde enfantin. Cette tendance ne cessera de croître, en se concentrant sur ce qu'ils ont d'unique, de rare ou d'attachant⁶⁹. »

Jusqu'à maintenant, les deux premières tendances qui se dessinent en photographie de famille se retrouvent dans la série *Immediate Family* ; cadrer l'image sur les enfants et préférer des sujets du quotidien. En effet, Sally Mann fixe sur la pellicule des moments hors tradition, des « entretiens » et axe, le plus souvent, ses photographies sur ses enfants.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Jonas. En ligne. Consulté le 25 avril 2012.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Or, si les images de la série *Immediate Family* sont jugées dérangeantes c'est sûrement parce qu'elles se distinguent des images de familles typiques. Nous croyons que la distinction entre les photographies de familles types et celles de la série à l'étude s'opèrent dans la troisième tendance qui est celle de la recherche de spontanéité dans la prise de photographie.

En effet, « la nouvelle ligne de conduite qui se dessine dans les années 1970 est désormais d'éviter de réaliser une photographie de famille évoquant les pesanteurs du rite à l'ancienne et la sujétion à la pose⁷⁰ ». Ce qui prime, c'est de prendre des photographies au naturel et authentiques.

Le photographe recherche des moments pris sur le vif sans que le sujet, maintenant devenu plutôt objet, ne s'en rende compte pour créer des clichés qui révèlent les sentiments et les émotions qui sont rattachés à une famille donnée. La collection de ces images dans l'album de famille, constitue une preuve de la cohésion familiale. Comme le mentionne Marianne Hirsch dans son ouvrage *Family Frames* : « Now more than one hundred years later, photography's social functions are integrally tied to the ideology of the modern family. The family photo both displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness; it both chronicles family rituals and constitutes a prime objective of those rituals⁷¹ ».

Dans l'album de la famille moderne, on ne retrouve presque plus d'images de type « posé » car « [...] la pose est désormais vécue comme un dispositif risquant de donner à l'entourage une idée fautive de l'histoire familiale⁷² ». Les mots d'ordre sont donc spontanéité, naturel, bonheur et cohésion. Les images qui sortent de ce cadre sont considérées comme n'étant pas réussies ou ne correspondant pas à l'idéologie de l'heure.

On note donc deux types de photographies : celles « posées » qui sont reliées aux événements ritualisés comme des mariages et celles spontanées qui sont privilégiées pour les moments de la vie courante et pour la photographie dite affective.

⁷⁰ Jonas. En ligne. Consulté le 25 avril 2012.

⁷¹ Marianne Hirsch. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard : University Press, p. 7.

⁷² Jonas. En ligne. Consulté le 25 avril 2012.

Sally Mann utilise tous les modèles de représentation de la famille et de l'enfant, mais elle use du procédé de pose qui est relié aux événements qui impliquent des conventions sociales. Elle utilise l'image de type « posée » au lieu de privilégier une attitude spontanée pour représenter des événements séculiers, anodins, des pleurs, des blessures et même de la nudité infantile. Les photographies de la série *Immediate Family* sont empreintes des caractéristiques propres à l'album familial. Sally Mann prend des clichés « d'entretemps » qui n'ont rien à voir avec des événements cérémoniaux et elle privilégie la mise en scène ou la « pose » pour représenter ces moments de la quotidienneté. L'artiste effectue donc un déplacement dans les techniques de traitement de l'image ce qui rend la présentation de ses sujets plus frappants puisque l'anodin devient événementiel.

4 La notion de « faire voir autrement »

Comme nous l'avons vu précédemment, les images de la série *Immediate Family* de Sally Mann possèdent le pouvoir de troubler le spectateur en créant une controverse. Reste à démontrer pour quelles raisons les œuvres de la série à l'étude n'ont pas mené son auteure devant les tribunaux et pour quelles raisons Sally Mann a tout de même été nommée photographe de l'année par le *Time Magazine*. Rappelons notre hypothèse : les images de la série *Immediate Family*, malgré la controverse les entourant, semblent posséder le pouvoir de reconfigurer le sensible au sens de Rancière par leur qualité d' « image pensive ».

Avant de mettre en place les outils d'analyse, débutons par la définition du politique selon Rancière. La politique, selon l'auteur, est ce qui détermine le partage entre ce qui est perceptible et ce qui ne l'est pas. De plus, l'efficacité politique de l'art passe par la création de dissensus. Ce dissensus permet de reconfigurer le sensible; cela donne à voir, à inclure de nouveaux espaces communs, des nouveaux êtres, auparavant invisibles. Cela permet de repousser les limites du sensible. Comme le mentionne Rancière, il y a à l'intérieur du cadre du régime esthétique de l'art, « les stratégies des artistes qui se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but

de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction⁷³ ».

Or, dans la série *Immediate Family* de Sally Mann, les limites repoussées sont celles de l'interdit, de ce qu'on refuse de voir d'une certaine façon et non des images que nous ne voyions pas avant dans la sphère sociale. Mann nous montre sous un jour nouveau des images en apparence anodines, mais qui finissent par prendre une signification nouvelle et dérangeante en se chargeant de connotations sexuelles. Ce sont la représentation de tabous, la sexualisation des corps d'enfants, qui tentent de repousser les limites morales. En ce sens, s'il existe un pouvoir politique dans ses œuvres, il se trouve dans ce qui semble le moins politique : les choix esthétiques liés à la technique photographique. Le temps de pose prolongé des photographies magnifie, fixe des comportements ou des attitudes adoptées par les enfants de Sally Mann. Cette façon de photographier va clairement à l'encontre de l'approche privilégiée par les familles modernes qui préconise un temps de pose bref. Sally Mann, de par l'exigence de son choix d'appareil photographique, doit construire ses images et adopter un temps de pose allongé. La photographie dite « posée », normalement réservée pour les grandes occasions ritualisées, est maintenant détournée pour figer les moments séculiers, la nudité et les jeux d'enfants. En figeant ces « entretiens », Sally Mann semble déformer l'idéal familial : le bonheur, les rires, la cohésion pour magnifier des moments anodins créant ainsi un album de famille différent. Cet album navigue entre le réel et la fiction puisque Sally Mann se sert de citation et de stéréotypes comme matériel de création.

Comme le note Martha Langford lors d'une étude sur la photographie de famille pour le Musée McCord, il semble qu'il y ait une tendance en art, pour les artistes utilisant les codes de la photographie de famille, de rejouer les stéréotypes comme matériel de création pour dénoncer, pour mettre en lumière, pour faire rire ou pour faire penser tout simplement. Langford mentionne que depuis la deuxième partie du vingtième siècle, on retrouve une panoplie d'ouvrages compilant des œuvres basées sur l'idée d'un album de famille ou encore

⁷³ Rancière. 2008. « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, p. 72.

sur l'interprétation de son méta-genre « affaire de famille » ou en anglais « family affair »⁷⁴. Le canevas de l'album de famille sert de prétexte, de contenant aux artistes pour l'insertion d'un discours. Cette exégèse est performative : l'histoire partagée, une métahistoire, à propos de l'album idéal est un point de départ pour la création.

Langford nomme ce nouvel album « le méta-album » et fait référence à des artistes comme Andy Warhol usant de polaroid pour recréer une pseudo-famille avec son projet *The Factory* ou Nan Golding qui traite « the history of a recreated family, without the traditional roles⁷⁵ » dans son œuvre *The Ballad of Sexual Dependency*. L'œuvre de Sally Mann s'inscrit parfaitement dans cette tendance artistique qui consiste à rejouer les stéréotypes pour les dénoncer ou encore pour s'en amuser. En reprenant, les modèles de représentation des images de famille, elle offre un album de famille différent par l'usage de citation, comme nous le montrerons, mais aussi par l'usage de l'ironie.

Pour conclure, le premier objectif de ce chapitre était de comprendre et de bien situer la controverse entourant les photographies de la série *Immediate Family* de Sally Mann. Nous avons montré les causes probables de la naissance de cette controverse : le titre des œuvres, le regard du photographe, le brouillage entre la réalité et la fiction et le regard du spectateur. Le deuxième objectif était de comprendre les enjeux sociologiques de la naissance de l'album de famille, son insertion dans le domaine des arts et ses principales caractéristiques pour montrer que la série *Immediate Family* est bel et bien un album de famille. Nous voulions aussi souligner les principales différences entre l'album de Sally Mann et les tendances générales de celui des particuliers. Puis, en introduisant la notion de « faire voir autrement », nous voulions établir que Sally Mann propose un album de famille différent en utilisant d'autres stéréotypes familiaux pour se jouer de l'album amateur.

Nous avons souligné que malgré le malaise médiatisé de la réception, il n'y a pas eu de poursuite officielle contre la photographe.

⁷⁴ Martha Langford. 2009. *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal : McGill-Queen's University Press, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

Nous croyons que l'absence de poursuites judiciaires s'explique par le caractère pensif de ces images, caractère créé par l'usage de la citation et de l'ironie dans la composition des photographies. C'est pour cette raison que nous ferons appel aux théories de Jacques Rancière entourant la notion d' « image pensive » et la notion de « suspension esthétique » que nous définirons au chapitre suivant.

CHAPITRE II

L' « IMAGE PENSIVE » ET LA « SUSPENSION ESTHÉTIQUE » COMME OUTILS D'ANALYSE DE LA SÉRIE *IMMEDIATE FAMILY*

En retournant aux images de la série *Immediate Family*, on constate qu'il s'agit d'une collection de photographies qui représentent les enfants de Sally Mann sur une période de 10 ans. En y regardant de plus près, le spectateur peut reconnaître les enfants, de photographie en photographie, et surtout les voir grandir. Ce dernier point nous permet d'affirmer que la série, malgré la controverse entourant celle-ci, ressemble à s'y méprendre à un album de famille. Cet album, bien qu'utilisant les codes de représentation typiques de la famille, semble différent dans le contenu et dans la forme d'un album de famille traditionnel. Nous croyons qu'elle est exemplaire de l' « image pensive » en permettant une « suspension esthétique » par le choix du temps de pose, par l'usage de stéréotypes et surtout par l'utilisation de l'ironie.

Dans la première partie de ce chapitre, nous allons ancrer les notions d' « image pensive » et de « suspension esthétique » dans la pensée théorique de Jacques Rancière.

Puis, nous expliquerons le mécanisme de création de l' « image pensive » en exposant le procédé par laquelle elle naît, c'est-à-dire par le processus de la « suspension esthétique ».

Dans la dernière partie, nous allons montrer que l'ironie est créatrice de « suspension esthétique » dans la série à l'étude en permettant justement la naissance d'« images pensives ». Nous analyserons en détail l'utilisation de l'ironie dans l'œuvre *Candy Cigarette* (1989), photographie qui représente bien l'esprit et l'esthétique de la série.

Plusieurs facteurs contribuent à la création de la controverse dans l'œil du spectateur. Toutefois, rappelons qu'aucune poursuite n'a été engagée contre Sally Mann ou contre les lieux d'exposition de ses œuvres. Nous croyons que c'est grâce au caractère artistique, par l'usage de citation et de l'esthétisation des images, que les images deviennent « pensives » atténuant ainsi leur caractère véridique. Ce caractère étant attribué par la capacité de la photographie à mimer le réel. Ce phénomène permet donc l'insertion de nouvelles formes, en l'occurrence le nu d'enfants esthétisés dans la sensibilité commune. Définissons maintenant, la notion d'image « pensive » qui nous servira d'outil d'analyse de la série *Immediate Family*.

1 Au-delà de la controverse, l'apport des théories de Rancière

Nous croyons que les théories de Rancière concernant « l'image pensive » peuvent servir d'outil d'analyse pour comprendre la réception des œuvres de la série *Immediate Family* de Sally Mann. En premier lieu, nous allons exposer brièvement le contexte théorique de la notion « d'image pensive ».

Selon Rancière, il y a trois régimes de représentations des arts : éthique, représentatif et esthétique. Le régime éthique se situe avant l'époque de l'art à proprement parler puisqu'une statue comme la Junon Ludovisi y est considérée à la manière d'une image cultuelle. Il y a fusion entre le signe et la chose, la statue incarne vraiment l'idée de la divinité. Au cœur de du régime éthique, « il n'y a pas d'art à proprement parler mais des images que l'on juge en fonction de leur vérité intrinsèque et de leurs effets sur la manière d'être des individus et de la collectivité »⁷⁶. Les questions d'origine donc de véracité, de destination et d'usage de l'objet

⁷⁶ Rancière. 2004. *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Éditions Galilée, p. 43.

dans la société sont ici posées⁷⁷. Le débat platonicien ayant pour sujet le simulacre de la peinture, de la poésie et des arts de la scène s'inscrit aussi dans ce régime éthique. L'art ne peut s'autonomiser dans le régime éthique car il appartient au caractère commun de la collectivité; c'est ainsi que la danse est perçue comme un rituel, la poésie comme une forme d'éducation et la *Junon Ludovisi* comme une œuvre culturelle ne possédant aucune valeur artistique.

Dans le régime représentatif, l'image se détache de son référent en se basant sur un protocole, sur le prédicat de la mimésis qui relie le signe et la chose entre eux. La mimésis agit comme une norme créatrice qui régit les rapports entre les choses et l'art. À la Renaissance, l'art existe, mais y est dominé par des règles de l'art. Ce régime « [...] identifie le fait [...] des arts dans le couple *poesis/mimesis*⁷⁸. » Ce régime élit la fiction comme concept clef : le régime de représentation des arts n'est pas un régime qui glorifie la réplique du réel, mais un entrelacement d'imitation et d'invention qui s'exprime par l'usage de la fiction telle que valorisée par Aristote qui affectionnait la tragédie⁷⁹.

Puis, il y a le régime esthétique des arts. Dans ce régime, il n'y a plus de critères et de hiérarchies des arts. La mimésis n'est plus dominante. Les œuvres d'art ne sont ni des objets de savoirs issus du domaine de la raison ni des objets de désir issus du domaine de la sensibilité. Rancière souligne que l'image dans le régime esthétique de l'art est une « image pensive ». Le qualificatif « pensif » dévoile non seulement une modalité inhérente à l'image, mais devient l'exemple même du fonctionnement des images au sein du régime esthétique de l'art. L'image dite pensive produit une indétermination en brouillant le sens et les références à d'autres œuvres ou à d'autres médiums. C'est une image qui est à la fois hétéronome et autonome.

⁷⁷ Rancière. 2000. *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.* p. 28.

⁷⁹ Rancière. 2009. « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique. » dans *Et tant pis pour les gens fatigués, entretiens*, Paris : Éditions Amsterdam, p. 156.

Comme le mentionne Rancière, traditionnellement, l'image peut être deux choses. Elle peut être perçue selon la vision commune « comme double d'une chose⁸⁰ », ce qui en fait une image hétéronome.

Son existence, sa loi constituante lui vient de quelque chose qui lui est étrangère. L'image n'existe que par son rapport avec une chose extérieure à elle. Donnons comme exemple l'image issue du domaine journalistique. Cette image existe en calquant de façon systématique le réel perçu, endossant ainsi une dépendance au réel. L'autre facette de l'image est celle réalisée « comme opération d'un art⁸¹ », ce qui en fait une image autonome. L'image n'existe que pour elle-même. La finalité de l'image d'art ne vient pas de l'extérieur. L'image se dote de ses propres lois. La photographie issue du mouvement pictorialiste en constitue un bon exemple. Se servant du médium photographique, les protagonistes privilégient l'entremise de la facture manuelle de l'homme qui permet de conférer une valeur artistique à un médium jugé jusqu'alors comme relevant du domaine de la technique et de la chimie.

En utilisant des techniques empruntées au domaine de la peinture⁸² et des techniques de grattage de l'épreuve photographique, les pictorialistes tentent d'atteindre une expression artistique personnelle devenant ainsi une affirmation artistique en s'opposant au courant documentaire et à la photographie dite directe.

1.1 « L'image pensive », une définition

Roland Barthes, bien que critiqué par Rancière, semble être l'auteur de la notion d' « image pensive ». Rancière cite en effet rapidement *La Chambre claire* de Barthes : « Dans *La Chambre claire*, il [Barthes] oppose la force de pensivité du *punctum* à l'aspect informatif représenté par le *studium*.⁸³ »

⁸⁰ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 115.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² C'est en imitant les effets de la peinture, médium sanctionné comme art, que les pictorialistes croient redonner leur lettre de noblesse à la photographie et la faire accéder au domaine de l'art. Philip Pordger. 2006. « Introduction », dans *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, New York : Merrel, p. 10.

⁸³ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 118.

En effet, Barthes énonce qu' « au fond la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*⁸⁴ ». À aucun moment, Barthes ne définit ce concept d'image laissant planer le mystère sur la définition exacte. Il suffit de souligner que, pour Barthes, une image pensive est une image jugée dangereuse par les rédacteurs de magazines de l'époque puisque ces images pensives amènent le spectateur à penser, à réfléchir et à détacher « un autre sens que la lettre⁸⁵ ».

Chez Rancière, la notion « d'image pensive » crée plutôt une zone d'indétermination entre deux types d'image, deux fonctions de l'image. En effet, « l'image pensive » « remet en cause l'écart [...] entre deux idées de l'image : la notion commune de l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art. Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images⁸⁶ ». Le propre de « l'image pensive » est donc d'opérer une sorte de brouillage entre les deux types ou fonctions traditionnelles de l'image. Les images de la série *Immediate Family* de Sally Mann deviennent un bon exemple de brouillage entre le réel et la fiction comme nous l'avons démontré un peu plus tôt.

Rancière poursuit en signifiant que le simple fait de penser fait référence à un état, un lieu flou où l'esprit vacille entre l'activité et la passivité. Cette position remet en question l'écart entre les deux types d'image établis par Rancière : celle « comme double d'une chose⁸⁷ », donc l'image mimétique et celle « conçue comme opération d'un art⁸⁸ » donc l'image d'art, l'image de fiction. La pensivité s'installe lorsqu'il y a un brouillage entre les deux types de fonction de l'image. L'image devient pensive par le marquage de « l'existence d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art⁸⁹ ». C'est justement cette indécision, cet écart entre les deux fonctions principales

⁸⁴ Roland Barthes. 1980. *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile; Gallimard, Le Seuil, p. 65.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁶ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 115.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 115.

de la photographie; entre document du réel, reflet du réel, matériel de création artistique et fictionnelle, qui permet à Rancière d'énoncer que la photographie est une pratique exemplaire du régime esthétique de l'art et un excellent exemple « d'image pensive ».

C'est ainsi que Rancière analyse « des images produites par une pratique qui est exemplairement ambivalente, entre l'art et le non-art, l'activité et la passivité, soit la photographie⁹⁰ ». De plus, l'image pensive s'inscrit comme une indétermination de plusieurs modes de représentation et comme une superposition des régimes de visibilité et d'intelligibilité de l'art comme nous l'aborderons un peu plus loin.

1.2 L'« image pensive » créatrice d'indéterminations

Dans le chapitre « L'image pensive » du livre *Le spectateur émancipé*, Rancière examine un portrait photographique de Lewis Payne datant de 1865 (fig. 2.15). Ce dernier a été déclaré coupable d'avoir tenté d'assassiner le secrétaire d'État américain et jugé comme un des quatre conspirateurs de l'assassinat de Lincoln. Cette photographie datant du dix-neuvième siècle a été prise par Alexander Gardner avant la pendaison officielle de Payne à Washington D.C.

L'image représente un jeune homme vêtu sobrement dans des habits aux allures intemporelles. Il fixe le photographe adoptant une attitude décontractée malgré ses mains menottées. Le sujet est assis sur un petit banc face à la caméra à l'intérieur de ce qu'on suppose être une cellule de prison. Le jeune homme est placé de façon intentionnelle ou fortuite dans une zone mitoyenne entre l'ombre et la lumière. L'usage du noir et blanc confère à l'image un effet suranné et quelques imperfections, saletés lors du développement de l'image, lui attribue un côté moins léché, moins guindé, bref, offre à l'image l'aspect documentaire pris sur le vif.

Cette photographie étudiée par Barthes dans son ouvrage *La Chambre claire* est reprise par Rancière pour critiquer le point de vue théorique de celui-ci entourant la séparation entre le

⁹⁰ *Ibid.*, p.115-116.

punctum et le *studium*, mais aussi pour clarifier les particularités et le fonctionnement de « l'image pensive ». Selon Rancière, elle devient le lieu, le nœud entre plusieurs indéterminations. En interprétant la photographie d'Alexander Gardner, Rancière y souligne trois indéterminations, que nous résumons ci-après. La première indétermination se situe du côté de la construction picturale de la photographie.

En effet, le fait que le sujet, Lewis Payne, soit situé entre deux zones, une de lumière et une autre d'ombre, semble suggérer une répartition du clair-obscur. Toutefois, nous ne savons pas si ce cadrage est intentionnel ou accidentel. Nous ne savons pas non plus s'il s'agit d'une mise en scène du photographe Alexander Gardner, nous n'avons pas accès à ces informations donc le mystère, l'indétermination demeure. La seconde indétermination provient de la temporalité de l'image puisqu'il y a un brouillage entre l'aspect ancien et vieillot de l'image introduit par l'usage du noir et blanc et l'aspect moderne suggéré par les habits et l'attitude du portraituré. Il y donc une sorte de brouillage entre l'ancien et l'actuel créant ainsi une indétermination temporelle. La troisième indétermination se situe du côté de l'attitude du sujet. Nous savons par les discours et les écrits entourant l'image que le sujet représenté est condamné à mort, mais nous ne savons pas pourquoi il a tenté d'assassiner le secrétaire d'État, ni pourquoi il a comploté avec quatre acolytes l'assassinat de Lincoln. De plus, nous n'avons pas accès à ses pensées. A-t-il peur de mourir? À quoi pense-t-il au moment de prendre cette photographie? Le spectateur ne sait rien à propos des pensées et de l'attitude de Lewis Payne ce qui provoque un flou et contribue à créer une autre indétermination.

Ces trois indéterminations se mélangent donc pour créer une sorte de pensivité de l'image qui « pourrait alors être définie comme ce nœud entre plusieurs indéterminations. Elle pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé⁹¹ ».

De plus, comme le note Rancière, la pensivité de l'image serait une sorte de friction entre quelques modes de représentations. En effet, « la photographie de Lewis Payne nous présente

⁹¹ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 122-123.

trois images ou plutôt trois fonctions-images en une seule image : il y a la caractérisation d'une identité; il y a la disposition plastique intentionnelle d'un corps dans un espace; et il y a les aspects que l'enregistrement machinique nous révèle sans que nous sachions s'ils ont été voulus⁹² ». Il est toutefois nécessaire de rappeler que cette image n'est pas du domaine artistique, mais bien du domaine documentaire.

Toutefois le fonctionnement, les indéterminations pointées dans cette image, exemple d'une « image pensive », peuvent s'appliquer à une image d'art et « [...] elle nous permet de comprendre d'autres photographies qui soit sont intentionnellement des œuvres d'art, soit présentent simultanément une caractérisation sociale et une indétermination esthétique⁹³ ». L'indétermination crée une suspension esthétique par le jeu entre la réalité et la fiction, entre l'art et le non-art. Selon, Rancière le jeu est le propre de l'homme et c'est le jeu qui permet un effet politique; une insertion d'image jugée tabou dans la sensibilité commune comme c'est le cas dans la série *Immediate Family*.

1.3 L' « image pensive » et le procédé de la « suspension esthétique »

L'analyse de Rancière portant sur l'effet politique des œuvres débute par l'étude de la quinzième lettre de Schiller de la série *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de 1795. Rancière y extrait le concept de jeu dans la citation suivante : « L'homme est seulement un être humain quand il joue⁹⁴ ».

Rancière note que Schiller ne prend pas le parti pris du jeu de l'esprit, mais invite à réfléchir ceci dans les termes d'un paradoxe. Rancière en déduit que Schiller soutient qu'une forme d'expérience sensible peut à elle seule définir l'universalité de la condition humaine⁹⁵.

Toutefois, cette expérience comporte une certaine dualité. Elle comprend à la fois « un nouveau régime d'effectivité des choses de l'art dans leur singularité et une nouvelle

⁹² *Ibid.*, p. 123.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Schiller cité par Jacques Rancière. Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 64.

⁹⁵ *Ibid.*

configuration de la communauté comme expérience vécue spécifique d'un monde commun⁹⁶ ». Cette dualité résume bien l'essence, selon Rancière, du régime esthétique des arts où se loge la notion d' « image pensive ».

Selon Rancière, la définition du concept de jeu ne rime pas avec action, mais bien avec suspension. C'est-à-dire que le concept de jeu est une suspension basée sur le modèle conceptuel « du libre jeu des facultés » étudié par Kant. C'est donc « l'accord sans concept entre un entendement qui n'impose aucune forme ni ne détermine aucun objet à connaître et une sensibilité qui ne subit plus aucune contrainte ni n'impose en retour aucun objet de désir⁹⁷ ».

L'efficacité politique des œuvres passe par la suspension esthétique. Afin d'expliquer ce point, Rancière donne comme exemples la description que Schiller fait de la sculpture antique représentant la *Junon Ludovisi* et celle que Winckelmann fait du *Torse du Belvédère*. L'efficacité politique de ces œuvres, se situe du côté de la réception puisque c'est le spectateur qui leur donne vie. Nous pensons que cette implication du regardeur est le même que pour les œuvres de la photographe Sally Mann.

L'efficacité politique de ses œuvres s'exprime par la suspension du sens commun amenant le spectateur à voir autrement ce que les mères et les pères voient au quotidien. Au moment où survient la suspension esthétique, se met en place un principe où s'applique le « je » du spectateur sensible. Ce dernier analyse la photographie selon son contexte actuel et le soustrait de son contexte originel de création :

Dans le régime esthétique de l'art, cela [la politique de l'art] veut dire la constitution d'espaces neutralisés, la perte de la destination des œuvres et leur disponibilité indifférente, le chevauchement des temporalités hétérogènes, l'égalité des sujets représentés et l'anonymat de ceux auxquels les œuvres s'adressent. Toutes ces propriétés définissent le domaine de l'art comme celui d'une forme d'expérience propre, séparée des autres formes de connexion de l'expérience sensible⁹⁸.

⁹⁶ Rancière. 2002. « La communauté esthétique », dans Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole : singularité et communauté*, Montréal : Éditions Trait d'Union, p. 146.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁸ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 71.

Un jeu entre hétéronomie et autonomie de l'œuvre s'enclenche et n'est jamais tranché. L'œuvre appartient à la fois au réel, à la fiction ou au passé. Le régime esthétique de l'art, où se loge le processus de la suspension esthétique nécessaire au fonctionnement de « l'image pensive », supprime la frontière entre le réel et la fiction.

Le régime esthétique de l'art « récuse la séparation entre un monde des faits propres de l'art et un monde des faits ordinaires. Tel est en effet le paradoxe du régime esthétique des arts. Il pose la radicale autonomie de l'art, son indépendance à l'égard de toute règle externe. Mais il la pose dans le même geste qu'il abolit la clôture mimétique séparant la raison des fictions et celle des faits, la sphère de la représentation et les autres sphères de l'expérience⁹⁹ ».

Ce jeu enclenche une « suspension esthétique » qui produit un effet politique et acquiert le pouvoir de reconfigurer le sensible. L'efficacité politique, c'est-à-dire le pouvoir de reconfigurer la sensibilité commune de « l'image pensive » dans la série *Immediate Family* ou encore de la sculpture du *Torse*, découle donc de cette suspension esthétique, comme le souligne Rancière. Ce dernier précise que : « l'image pensive est l'image d'une suspension d'activité, celle que Winckelmann illustre par ailleurs dans l'analyse du *Torse* du Belvédère¹⁰⁰ ». Cette suspension s'exprime entre les formes et les effets de ces formes, cela annule tout effet direct de l'image. Cela crée en quelque sorte une déconnection.

Pour le spectateur, lors de la réception des photographies de Sally Mann, la « suspension esthétique » crée une sorte d'indétermination du sens, de la fonction, des formes, de l'impact de ses œuvres. La « suspension esthétique » devient ainsi le concept clef de l'indétermination du sens.

Cette indétermination permet le libre jeu des facultés du spectateur. Il est libre de vivre une expérience intéressée ou désintéressée. C'est de cette manière qu'une photographie dite « pensive » peut introduire des sujets marginaux dans l'expérience esthétique commune. La

⁹⁹ Rancière. 2003. *Le destin des images*, Paris : Éditions La Fabrique, p. 139.

¹⁰⁰ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 128.

« suspension esthétique » qui détermine la *pensivité* des photographies de Sally Mann découle en grande partie, selon nous, de l'usage de la citation et de l'ironie. C'est ce que nous développerons un peu plus loin.

1.4 L'« image pensive » et la mixité des médiums

Comme nous l'avons décrit plus tôt, dans le régime représentatif de l'art, les médiums artistiques ne se mélangent pas, chacun possède sa propre logique. Il existe des rapports stables entre ce que l'on peut voir et ce qu'on ne peut pas voir : « c'est le régime d'une certaine altération de la ressemblance, c'est-à-dire d'un certain système de rapports entre le dicible et le visible, entre le visible et l'invisible¹⁰¹. » Selon Rancière, la rupture qui s'opère avec l'arrivée du régime esthétique de l'art, ce n'est pas la création de la peinture abstraite comme le célèbre carré de Malevitch¹⁰², ce n'est pas non plus la séparation des mots et du pictural, mais bien le fait « que les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles¹⁰³ ». Il y a donc une contamination de la peinture, de la littérature, de la photographie dans le régime esthétique de l'art. Depuis l'orée du dix-neuvième, la narration et la description s'invitent à la fois dans la photographie et dans la peinture.

Pour comprendre le phénomène de la contamination des images, Rancière prend comme exemple d'« image pensive » les photographies de Walter Evans et celles d'Alexandre Gardner. Au moment de leur réception, le spectateur décontextualise les images de leur fonction originale, c'est-à-dire documentaire, pour leur accorder un aspect esthétique en faisant des liens avec leur contexte culturel. C'est ainsi que la photographie d'une cuisine banale d'Alabama, prise par Walter Evans, acquiert un aspect artistique en repérant au cœur de cette dite image des traces, des liens, des allégeances ou encore des reflets d'autres images jugées du domaine de l'art telles que celles des photographes Charles Sheeler et Edward Weston.

¹⁰¹ Rancière. 2003. *Le destin des images*, p. 20.

¹⁰² *Ibid.*, p. 21.

¹⁰³ *Ibid.*

Rancière explique ce phénomène : « ce qui donne sa vertu picturale à la photographie de la cuisine de l'Alabama [...], c'est ce changement du statut des rapports entre pensée, art, action et image.

C'est ce changement qui marque le passage d'un régime représentatif de l'expression à un régime esthétique¹⁰⁴ ». Dans le régime esthétique de l'art, les autres régimes de sensibilité (éthique, représentatif) peuvent cohabiter dans une même image. En effet, la photographie de la cuisine d'Alabama ou celle du condamné à mort semblent s'inscrire, à la base, dans le régime éthique des images puisqu'elles arborent une fonction purement descriptive et documentaire sans souci esthétique.

Mais, lorsque ces images sont reçues à notre époque, elles sont dotées d'une qualité esthétique, grâce au processus d'association que nous avons montré plus tôt, et basculent donc dans le régime esthétique de l'art. C'est ce que Rancière reproche à Barthes de ne pas avoir vu dans ses études sur la photographie. Selon Rancière, Barthes confère aux photographies une fonction purement éthique en considérant les photographies telles des *imago*s romaines¹⁰⁵. Rancière montre que Barthes associe le *punctum* à la mort du sujet représenté dans l'analyse de la photographie du condamné à mort d'Alexander Gardner en s'efforçant de nier son savoir historique du sujet. Cette association est erronée selon Rancière. Barthes déduit que le sujet représenté, soit Lewis Paine, est décédé à cause de l'aspect suranné de la photographie. Cependant, il ne précise en aucun cas le fait qu'il connaît l'histoire de la photographie. Pour émettre cette interprétation, « Barthes opère un court-circuit entre le passé de l'image et l'image de la mort. Or, ce court-circuit efface les traits caractéristiques de la photographie qu'il nous présente et qui sont des traits d'indétermination¹⁰⁶ ».

¹⁰⁴ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 128.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 122.

En conséquence, il serait plus juste d'avancer que le spectateur, par son regard esthétisant, octroie une fonction artistique aux images purement documentaires. Il n'y a plus de séparation entre les fonctions, les destinations, ni aucune hiérarchie entre les régimes dans ces images : « ce sont deux régimes d'expression qui se trouvent entrelacés sans rapport défini¹⁰⁷ ». On retrouve ce même phénomène dans l'exemple de la *Junon Ludovisi*. En effet : « la double temporalité de la statue grecque, qui est de l'art désormais dans les musées parce qu'elle n'en était pas dans les cérémonies civiques d'antan, définit un double rapport de séparation et de non-séparation entre l'art et la vie¹⁰⁸ ».

Selon Rancière, la notion « d'image pensive » prend sa source dans la littérature. Rancière revisite la dernière phrase du *Sarrasine* de Balzac « la marquise resta pensive » que Barthes avait analysé dans *S/Z*¹⁰⁹. Toutefois, Rancière note que Barthes voyait *a contrario* l'empreinte du texte classique, car laissant un filet de sens en suspens, inaccessible. Pour Rancière, cette pensivité serait plutôt le symbole du texte moderne, du régime esthétique de l'art. Cette dernière phrase du roman de Balzac vient plutôt, selon Rancière, « dénier cette fin; elle vient suspendre la logique narrative au profit d'une logique expressive indéterminée¹¹⁰ ».

Rancière poursuit en empruntant l'exemple de *Madame Bovary* de Flaubert où lors des instants amoureux, il se met en place des petits tableaux semblables à ceux de la peinture; « une goutte de neige fondue qui tombe sur l'ombrelle d'Emma, un insecte sur une feuille de nénuphar¹¹¹ » prennent le relais narratif. D'après l'auteur, ces petites scènes « ne sont donc plus des compléments d'expressivité apportés à la narration. C'est bien plutôt un échange des rôles entre la description et la narration, entre la peinture et la littérature¹¹² ».

¹⁰⁷ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 129.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁹ Régis Durand. 1988. *Le regard pensif : Lieux et objets de la photographie*, Paris : La Différence, 218 p. Nous avons pris connaissance de cet essai toutefois nous n'avons pas jugé pertinent de traiter des propos de l'auteur puisque celui-ci s'intéresse aux indéterminations de façon spécifique alors que nous étudions plutôt le mécanisme de création et les applications de l'« image pensive ».

¹¹⁰ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 130.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 131.

¹¹² Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 130.

C'est ainsi que Rancière nous ramène à la photographie de Walter Evans, étant certain que ce dernier avait été influencé par Flaubert dont il était un fervent lecteur. La photographie d'Evans n'est pas simplement l'enregistrement d'un fait social pur et froid, ni le résultat d'un cadrage purement esthétique insensible au sujet photographié, mais bien la contamination de deux régimes de visibilité et d'intelligibilité. « L'image pensive », « c'est alors la présence latente d'un régime d'expression dans un autre¹¹³ ».

La pensivité de l'image, dans le régime esthétique, s'exprime aussi dans le jeu d'une certaine tension entre plusieurs médiums. La photographie, la poésie, la littérature, le cinéma, le dessin etc. se contaminent mutuellement, s'entremêlent. « Ces combinaisons créent des formes de pensivité de l'image qui réfutent l'opposition entre le *studium* et le *punctum*, entre l'opérativité de l'art et l'immédiateté de l'image¹¹⁴. » Nous croyons que c'est par l'usage de la citation, entre autres, que la contamination des médiums peut surgir. Cette contamination créée par la citation permet l'émergence d'une image dite pensive comme nous le verrons dans l'analyse des œuvres de Sally Mann au chapitre suivant. Finalement, Rancière souligne que la pensivité est ce qui résiste au spectateur et cette résistance n'est pas une qualité inhérente, intrinsèque de l'image, mais le phénomène de tension, d'écart entre les différentes fonctions de cette image.

La série *Immediate Family* devient une façon de faire voir autrement ce qui est aisément vu. Elle devient, par le fait même, un exemple « d'image pensive » par l'usage de l'ironie. L'ironie, sous-genre de l'humour, crée un décalage qui renforce la pensivité de l'image. En effet, l'ironie fonctionne par attraction et répulsion. Comme nous le verrons, ce jeu d'aimant stimule une suspension qui s'apparente à une tension entre la réalité et la fiction créant ainsi un terreau fertile pour l'émergence d'une « image pensive ». Dans la dernière partie de ce chapitre, nous allons analyser l'œuvre *Candy Cigarette* (1989) qui a suscité une controverse puisqu'elle semble encourager la sexualisation précoce des enfants. Nous croyons que cette œuvre est exemplaire des propos traités par la série *Immediate Family* et nous nous proposons de l'analyser en profondeur pour en détacher sa qualité « d'image pensive ».

¹¹³ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

2 L'œuvre *Candy Cigarette* (1989) de Sally Mann

L'œuvre à l'étude, *Candy Cigarette* (1989) s'inscrit dans la série *Immediate family*. Elle a été exposée à l'Institute of Contemporary Art à Philadelphie à l'automne 1992. Elle est reproduite dans le catalogue d'exposition, catalogue produit par Aperture. Le choix du noir et blanc permet d'associer cette image au temps passé et permet de l'ancrer dans une sorte de souvenir anonyme qui appartient à la mémoire de chacun. Mann le souligne ainsi lorsqu'elle mentionne que son travail est « about everybody's memories, as well as their fears¹¹⁵ ».

En explorant l'enfance de ses propres enfants, Mann tente de montrer les diverses tonalités de l'enfance incluant la sexualisation, les jeux de rôles et la recherche identitaire d'autonomie face aux parents et à la société. Mann, par l'intermédiaire de son œuvre photographique en noir et blanc représentant ses propres enfants, tente de dépeindre toutes les variétés d'émotions de l'enfance : impatience, terreur, découverte de soi, doute, douleur, vulnérabilité, et un désir d'immortalité.

L'artiste utilise à la fois de manière involontaire et volontaire le jeu, le rire, l'incongruité et parfois l'ironie dans ses œuvres puisque cela fait partie du quotidien de tous et chacun. Dans cette optique, il semble intéressant d'examiner les contextes reliés à ses procédés. Nous verrons que Sally Mann compose ses photographies en plaçant ses enfants dans des rôles qui incarnent des stéréotypes. Puis, selon notre interprétation, nous montrerons que Mann déjoue le spectateur en transformant l'exhibition de stéréotypes, et de ce fait la sexualisation des enfants, en une affirmation de la normalité de l'enfance incluant les jeux et la sexualisation par l'ironie. Nous débiterons par une définition de la notion de stéréotype et de son usage dans l'humour au féminin. Puis, nous pointerons les différents stéréotypes employés dans l'œuvre *Candy Cigarette* (1989). Ensuite, nous allons définir la notion d'ironie, sous-genre de l'humour, pour conclure avec l'analyse en profondeur de l'œuvre *Candy Cigarette* (1989).

¹¹⁵ Mann, page couverture.

2.1 Les stéréotypes

Selon Elizabeth Pillet, l'usage par les femmes des stéréotypes pour créer des effets comiques est récurrent. « Les femmes se servent pour faire rire de ces images simplificatrices mais très prégnantes, qui informent et limitent leur représentation d'elles-mêmes : la mégère et la séductrice, mais aussi la vieille fille frustrée, la ravissante idiote, la femme soumise, la femme-fleur fragile, la « femme libérée » ou « superwoman » des années 80 et bien d'autres¹¹⁶ ». Ces stéréotypes sont surfaits comme procédés de conformation lorsque ces clichés sont pris à la lettre. Le rire a alors un effet conformiste. Toutefois, comme le note Elisabeth Pillet, l'usage de ces stéréotypes par les femmes vise plutôt l'objet d'une démystification de ceux-ci¹¹⁷. Nous croyons que Sally Mann s'inscrit parfaitement dans cette veine en montrant ses enfants endossant des jeux de rôles reflétant des stéréotypes. De prime abord, Mann semble donner raison à ses détracteurs en montrant ses enfants mimant des adultes sexués, mais comme nous le verrons, elle paraît plutôt défendre la normalité et l'innocence des enfants à mimer des stéréotypes d'adultes sexués.

Les deux principaux personnages ou stéréotypes féminins qui possèdent le plus grand pouvoir comique sont la mégère et la séductrice. Ces clichés de la femme naissent de l'imaginaire collectif et habitent les fantasmes inconscients qui renvoient à l'image de la mère, comme le souligne Judith Stora-Sandor¹¹⁸. Ce sont d'ailleurs ces deux stéréotypes que nous croyons apercevoir dans l'œuvre *Candy Cigarette* (1989).

2.1.1 La mégère¹¹⁹

La mégère ou la matrone est le symbole maternel de la femme toute-puissante, incontestable dans son autorité et son jugement. Elle a tendance à casser le plaisir en cours. Elle actionne un

¹¹⁶ Elizabeth Pillet. 2000. « Présentation », dans *Humoresques : Armées d'humour. Rires au féminin*, no 11/numéro spécial, janvier, p. 7.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Judith Stora-Sandor. 2000. « À propos de l'humour féminin », dans *Humoresques : Armées d'humour. Rires au féminin*, no 11/numéro spécial, janvier, p. 21.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

frein puissant contre le plaisir sexuel ou de distraction de l'homme en lui imposant une sorte de régression infantile. Déjà chez Aristophane, homme de théâtre, poète et comique grec, on trouve la figure de la mégère sous les traits du personnage central de la pièce du même nom *Lysistrata*¹²⁰. Cette jeune athénienne use d'astuces pour mettre fin à la guerre entre Sparte et Athènes en convainquant toutes les femmes de ces cités de déclencher une grève du sexe. Les hommes, ainsi privés du plaisir de la chair, recouvrent la raison et cessent le conflit armé. L'adage « Faites l'amour, pas la guerre » se voit matérialisé dans le cœur de la tension dramatique de cette pièce de théâtre.

De *La mégère apprivoisée* du dramaturge Shakespeare, en passant par la marâtre belle-mère dans le célèbre conte *Blanche Neige* des frères Grimm, pour ensuite aller vers la matrone dans *Ma belle-mère est un monstre*, comédie cinématographique hollywoodienne, la mégère endosse souvent les traits de la belle-mère détestable, acariâtre, jugeant fortement les autres protagonistes.

Dans le domaine des arts visuels, la matrone ou la mégère est souvent représentée avec les mains sur les hanches, arborant une attitude castratrice, gestuelle identifiée au mécontentement et à la critique¹²¹. En analysant l'image à l'étude, on peut nettement associer la jeune fille en robe noire, Virginia, au stéréotype de la mégère ou de la matrone. Cette association se confirme par la gestuelle de celle-ci, mains sur les hanches semblant exaspérée pour une raison quelconque. De plus, elle tourne le dos au spectateur ce qui suggère le mécontentement. Le regard du spectateur semble happé par la présence lumineuse de Jessie vêtue de blanc, puis il entre en contact avec/se heurte au dos, donc à l'attitude fermée de la jeune Virginia. L'attitude de cette dernière n'est pas sans nous rappeler les vidéos comiques où l'on voit une femme exaspérée, les mains sur les hanches face aux déboires de son mari. Comme nous le verrons plus tard lors de l'interprétation suggérée, Virginia semble servir de

¹²⁰ Aristophane, 1996. *Lysistrata*, Collection : Classiques de poche ; 1, Paris : Les Belles Lettres, 129 p.

¹²¹ Cette interprétation du geste « mains sur les hanches » est récurrente comme le montre ces deux sites qui étudient la question du langage corporel. *Listverse*. 2009. En ligne. <<http://listverse.com/2007/11/08/25-examples-of-body-language/>>. Consultée le 30 novembre 2009 et *Articlesbases*. 2008. En ligne. <<http://www.articlesbase.com/leadership-articles/what-is-body-language-391806.html>>. Consulté le 30 novembre 2009.

pivot critique à la compréhension de la signification de cette œuvre. En effet, sa présence marque un arrêt, voire une cassure pour le regard circulant entre Jessie, la séductrice, et Emmett, sur des échasses incarnant la figure du pantin. Étudions maintenant le stéréotype incarné par Jessie, la séductrice.

2.1.2 La séductrice

La séductrice ou la « femme fatale », concupiscente et insatiable, tente de séduire les hommes pour les mener à leur perte. Cette figure de la femme trône aussi au sein de l'imaginaire collectif comme le mentionne le collectif Guerrilla Girls dans leur ouvrage sur les stéréotypes féminins *Bitches Bimbos & Ball Breakers*¹²². Bien que l'humour de ce collectif soit nettement féministe, la revue historique qu'elles offrent des stéréotypes est éclairante notamment sur celui de la femme fatale ou de la *Vamp* comme elles la nomment. Selon ces artistes féministes, Ève serait une des premières *Vamps* puisqu'elle incite Adam à consommer la pomme. Cette désinvolture est la cause de l'exil de toute l'humanité hors du paradis.

Une autre *Vamp* serait Salomé, fille d'Hérode, qui séduisant son beau-père lors d'une danse lascive, celle des sept voiles, exige que la tête de Jean le Baptiste soit tranchée. Cette scène mythique fascine à travers les époques artistes visuels et écrivains. Un dernier exemple serait celui incarné par la figure de la sirène, archétype de la femme fatale qui tente de séduire par sa voix angélique les marins tel Ulysse pour les mener au trépas.

Dans les arts visuels, ce stéréotype de la femme vile qui séduit l'homme pour mieux le trahir circule amplement. En peinture et en gravure, la figure de Salomé, d'Ève et des sirènes peuplent l'imaginaire des artistes tels que Beardsley, le Titien et Waterhouse. Pensons entre autres à la célèbre *Olympia* de Manet et à son regard provocateur. Puis, les femmes fatales envahissent le grand écran dans des films comme *Basic Instinct*. La séductrice est souvent

¹²² Guerrilla Girls, 2003. *Bitches Bimbos & Ball Breakers - Guerrilla Girls Guide to Female Stereotypes*, New York : Penguin Group. p. 20-24. Consultation en ligne. <<http://www.scribd.com/doc/23003791/Bitches-Bimbos-Ball-Breakers-Guerrilla-Girls-Guide-to-Female-Stereotypes>>. Consulté le 30 novembre 2009.

représentée avec une cigarette, associée au symbole phallique assurément, et possédant un regard désarmant, narquois et assumé.

Ces images circulent auprès du public et peuvent devenir un matériel pour les artistes féminines qui désirent les démystifier ou les briser. Dans la photographie à l'étude, Jessie, la jeune femme à la cigarette et au regard provocateur, incarne en quelque sorte ce stéréotype. Nous verrons dans l'analyse le pouvoir de séduction de cette jeune lolita qui semble trahir les attentes du spectateur.

Ce qui unit le stéréotype de la mégère et celui de la femme fatale ce sont « la volonté de dominer et l'inclinaison à le trahir¹²³ ». Cette trahison prend son sens avec l'usage de la rhétorique de l'ironie qui sera étudiée lors de l'analyse de l'œuvre. Toutefois, il est opportun d'étudier la relation de la photographe avec ses enfants, car c'est à travers cette collaboration que la composition de l'image et l'émergence des stéréotypes que l'ironie fonctionne.

3 La relation mère-fille

La relation mère-fille est souvent traitée dans les œuvres des femmes comme le mentionne Judith Stora-Sandor et Elizabeth Pillet. En plus de la quête identitaire que l'enfant entreprend pour s'insérer dans la société, celui-ci tente de trouver son propre discours et de le défendre face à ses parents. Selon Pillet, « les problèmes qu'ont les filles pour se situer par rapport à leur mère, et surtout s'en détacher, sont un aspect important de la recherche de leur identité, et une source de rire¹²⁴ ». Les auteurs féminins utilisent le collage de la voix de la mère et celui de la fille pour créer une sorte de dialogisme suscitant le rire. Ce procédé d'interpénétration des voix peut se retrouver dans l'œuvre à l'étude puisque le photographe est la mère des jeunes filles présentes dans l'image. Bien souvent, le combat identitaire de la jeune fille qui tente non seulement de se définir comme une femme, mais aussi par rapport à

¹²³ Stora-Sandor, p. 21.

¹²⁴ Pillet, p. 7.

sa mère, se présente comme une oscillation entre des réactions d'adultes et des attitudes propres aux jeux d'enfants¹²⁵.

4 L'humour matriarcal

Une distinction s'impose quant au type d'humour utilisé par Sally Mann dans son œuvre. En effet, Mann utilise de l'ironie, sous-genre de l'humour, mais il semble intéressant de comprendre dans quel type d'humour cette rhétorique s'inscrit. Dans cette optique, nous allons recourir aux propos de Judith Stora-Sandor qui suggère deux types d'humour au féminin : « l'humour matriarcal » et « l'humour féministe ». La distinction entre l'humour matriarcal et féministe se trouve dans le ton employé¹²⁶. C'est-à-dire que « l'humour féministe » aurait tendance à opter pour un ton plus agressif dans le but d'attaquer directement les stéréotypes et de dénoncer les malversations de la société dominée par les hommes. Pour ce qui est de « l'humour matriarcal », le ton est plutôt bienveillant et utilise l'autodérision. Bien sûr, cette délimitation des catégories n'est pas rigide. L'autodérision peut servir à attaquer les stéréotypes dans « l'humour féministe » comme le suggère l'œuvre *Free the Women Artists of Europe !* des Guerrilla Girls présentée à la Biennale de Venise de 2005.

L'humour féminin se caractérise souvent par l'usage d'un langage subversif. En effet, « l'écrit de la femme écrivain comique [ou l'artiste visuel] est caractérisé par son attaque contre les fondements culturels et idéologiques de la société¹²⁷ ». Que cet usage soit pour démystifier ou pour démolir les stéréotypes, l'emploi de l'humour par les femmes navigue entre trois axes : domination, subversion et libération permettant ainsi de mieux comprendre et vivre leur identité au cœur de la communauté¹²⁸. Nous croyons que c'est ce procédé que nous retrouvons dans *Candy Cigarette* (1989) par l'entremise de l'emploi de deux visions stéréotypées de la femme : la mégère et la séductrice. Il faut dire qu'elle a recours aussi à l'incongruité pour amorcer une détente qui mène à une libération des stéréotypes employés.

¹²⁵ Pillet, p. 7.

¹²⁶ Stora-Sandor, préface.

¹²⁷ Regina Barreca, cité par Stora-Sandor, p. 17.

¹²⁸ Stora-Sandor, p. 22.

5 L'incongruité

L'incongruité comme élément déclencheur du rire est théorisée par Francis Watanabe Dauer dans son texte *The Picture as The Medium of Humorous Incongruity*. Selon l'auteur, la dimension esthétique de nos vies joue un rôle plus dominant que l'on croit, surtout au quotidien dans le phénomène de l'incongruité humoristique. L'auteur part de la question suivante : si nous sommes les seuls êtres vivants à être dotés d'un sens de l'humour, qu'est-ce qui le rend possible pour nous ?

L'auteur amorce sa réflexion en étudiant les écrits de Schopenhauer, considéré comme l'initiateur de la théorie de l'incongruité. Schopenhauer écrit que la cause du rire est, dans tous les cas, liée à capacité de percevoir l'incongruité entre l'idée de l'objet et le vrai objet lui-même. Le rire est l'expression de cette incongruité¹²⁹. Ce qui fait rire, c'est l'échec des attentes du spectateur en relation avec les normes.

Pour Watanabe Dauer, les personnages de fiction sont de bons candidats à l'incongruité. De par leur essence fictionnelle, ils demeurent incomplets puisque de nombreux attributs, faux ou vrais, leurs font défaut. Il leur manque toujours une partie de l'histoire. Afin d'exemplifier sa pensée, l'auteur se réfère à la peinture de Goya intitulé *The Maja Nude* (1800-1803). L'œuvre représente une jeune femme nue au teint d'albâtre étendue sur le dos, les bras repliés sous la tête. En raison de la composition de la toile, le spectateur n'a pas accès au dos de la femme nue. Toutefois, si par un stratagème quelconque nous pouvions avoir accès au dos de la Maja et que celui-ci soit couvert de poil et de verrues, la beauté et la sensualité évanescence de cette figure de Goya serait annulée. Le seul résultat probant face à cette vue en serait le rire¹³⁰.

Watanabe Dauer souligne l'importance du contexte pour apprécier l'incongruité et surtout d'en rire. Selon l'auteur, le contexte doit être propice à l'exercice de l'imagination¹³¹. Dans ce

¹²⁹ Traduction libre des propos de Schopenhauer cité par Francis Watanabe Dauer. 1988. « The picture as the medium of humorous incongruity », dans *American Philosophical Quarterly*, vol. 25, no. 3, juillet, p. 241.

¹³⁰ Watanabe Dauer, p. 242.

¹³¹ *Ibid.*, p. 246.

sens, la réception d'œuvre d'art peut être perçue comme un contexte favorable à l'exploitation de l'imagination. En effet, ce contexte combine fiction et réel.

Ce qui est à retenir de l'incongruité est que ce qui est incongru et fait rire ou sourire c'est l'écart entre nos attentes, nos images mentales et la représentation de l'artiste. Nous croyons en la présence d'une certaine incongruité dans *Candy Cigarette* (1989) due au choix de présenter Emmett sur des échasses en arrière-plan de la scène. En effet, Mann représente son fils sur des échasses, mais le spectateur peut confondre aisément cette figure avec celle d'un pantin sans tête.

La rigidité et la droiture de cette figure n'est pas sans évoquer celles présentes dans le tableau de Seurat intitulé *La parade du cirque* (1889) (fig. 2.16). En effet, la forme créée par Emmett et ses échasses rappelle l'œuvre pointilliste de Seurat et son thème du cirque où les personnages sont rigides et leurs visages imperceptibles. Cette incongruité semble brouiller les références et crée une indétermination du sens, mais elle permet surtout la compréhension de l'usage de l'ironie en déjouant les attentes du spectateur comme nous le verrons. Puisque le concept d'incongruité est maintenant clarifié, passons à la définition de ce qu'est l'ironie. De ce fait, nous arriverons à mieux faire comprendre comment Sally Mann l'utilise afin de déjouer la perception du spectateur.

6 L'ironie

Selon Pascal Engel, la définition classique de l'ironie est tirée de Fontanier qui consiste « à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser¹³² ». Linda Hutcheon définit dans son texte *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie* qu'en premier lieu l'ironie est comme « l'inversion sémantique qui caractérise la définition de l'ironie comme antiphrase¹³³ ».

¹³² Pierre Fontanier. 1977. *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, p. 145-146 cité par Pascal Engel. 2008. « Introduction : Raillerie, satire et sens plus profonds », dans *Philosophiques*, vol. 35, no. 1, printemps, p. 4.

¹³³ Linda Hutcheon. 1981. « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », dans *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 12, no. 46, Paris : Le Seuil, p. 141.

L'auteure souligne que pour qu'un texte (ou une œuvre) soit ironique, il est nécessaire que la lecture de celui-ci soit orientée « au-delà du texte vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur¹³⁴ ». Dans ce sens, la réussite du décodage de l'ironie chez le spectateur suppose une distance entre le spectateur et l'œuvre¹³⁵.

Un fait important est souligné par Hutcheon. Pour comprendre l'ironie, le spectateur doit partager une culture commune avec l'artiste, « une certaine homologie de valeurs institutionnalisées, soit esthétiques (génériques) soit sociales (idéologiques), condition que Kristeva appelle la consolidation de la loi¹³⁶ ». Ce partage de normes, de connaissances et de culture est nécessaire au bon fonctionnement de l'ironie.

Un des points majeurs de la compréhension de l'ironie qui s'applique parfaitement à l'œuvre à l'étude est que le potentiel manipulateur de toute œuvre se partage toujours entre attraction et répulsion. Le partage est ce qu'il y a de plus important dans la compréhension du discours ironique¹³⁷. L'auteur du texte ou de la photographie tente de séduire le lecteur, le spectateur/la personne à qui il s'adresse. Une demande de complicité est offerte au spectateur. Cette séduction peut se retourner contre le spectateur, trompant son attente et cet effet cynique ou contrariant se montre dans le cas de l'ironie. De plus, comme le signale Hutcheon, « l'ironie est à son plus efficace quand elle est la moins présente¹³⁸ ».

Pascal Engel suggère que la feintise est nécessaire dans la reconnaissance de l'ironie. Engel cite Gregory Currie pour démontrer ce point. En effet, l'ironie peut s'exprimer dans le feindre de posséder une certaine croyance ou de faire une affirmation. « Currie associe le feindre ironique à l'adoption simulée d'une perspective déficiente ou en quelque manière limitée ou non pertinente. En quelque sorte l'ironiste évalue la perspective de sa cible et la sienne¹³⁹ ».

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Hutcheon traite surtout de la lecture de texte ironique, nous avons adapté son modèle à la lecture d'œuvre photographique. Hutcheon, p. 142.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹³⁷ Hutcheon, p. 152.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹³⁹ Engel, p. 6.

Cette idée de simulation, cette notion de feintise est liée « aux théories de l'imagination et de la fiction¹⁴⁰ » comme le souligne Engel. Les auteurs Walton et Currie ont associé la notion de feintise à la capacité mentale qu'ont certaines personnes à faire semblant. Cela « permet de comprendre comment la fiction et l'ironie peuvent avoir des racines mentales communes¹⁴¹ ». C'est cette capacité de feindre que Sally Mann exploite chez ses enfants dans *Candy Cigarette* (1989) lorsque ceux-ci s'amuse à interpréter des stéréotypes lors d'un jeu de rôles.

Engel montre la dimension bipolaire de l'ironie en citant Currie. En effet, l'ironie est bien souvent l'expression d'une attitude négative, mais qui peut s'avérer aussi bienveillante envers sa victime¹⁴². Cet effet bienveillant de l'ironie nous permet de faire un lien avec les aspects indulgents de l'humour patriarcal où se situe Sally Mann puisqu'elle semble user des stéréotypes, incarnés par ses enfants, non pas pour les dénoncer, mais pour prouver la normalité de leur usage dans des jeux d'enfants.

Selon Engel, Swift serait celui qui donnerait l'explication juste du fonctionnement de l'ironie. Swift évoque plusieurs types d'ironie, dont celle dite postmoderne qui semble en accord avec le concept de la feintise.

En simulant d'être une autre personne ou en arborant une attitude autre que celle qui le qualifie normalement, le sujet fictionnel représenté en photographie ou en mots parvient grâce à l'auteur à faire voir autre chose au public. En adoptant clairement par un jeu de rôle une opinion ou une attitude partagée de tous, le sujet représenté peut ainsi mieux berner celui qui le regarde. En effet : « il y a une chose que le lecteur judicieux ne peut pas avoir manqué d'observer : certains passages de ce discours, qui semblent les plus susceptibles d'élever des objections sont ce qu'on appelle des parodies, où l'auteur personnifie le style et la manière des autres, qu'il entend exposer¹⁴³ ».

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Engel, p.7.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 8.

Ayant bien établi tous les contextes relatifs à l'œuvre à l'étude : les stéréotypes, l'humour matriarcal, l'incongruité et l'ironie, nous pouvons tenter une analyse de l'œuvre *Candy Cigarette* (1989).

7. L'analyse de l'œuvre *Candy Cigarette* (1989)

Pour comprendre le fonctionnement de cette photographie, il semble évident de commencer par l'étude du regard et comment il doit circuler dans une œuvre¹⁴⁴. En effet, tout débute chez le spectateur par l'attraction du regard provocateur de Jessie, la jeune femme en blanc au centre de la composition. La séduction s'opère. Puis notre œil suit la main de cette jeune protagoniste, repère la cigarette et poursuit sa route sur la fillette vêtue de noire, Virginia, qui semble porter un jugement ou être découragée de quelque chose. Elle nous tourne le dos. Finalement, l'œil se pose sur le personnage indéfini du pantin aux échasses qui se trouve à être incarné par Emmett.

Puisque l'image est construite sur le modèle d'une composition en triangle, les trois pôles forts étant incarnés par les enfants, le regard du spectateur est redirigé sur Jessie qui se trouve à être le personnage central. S'installe entre le spectateur et la jeune fille un jeu de regards empreints de séduction.

Le titre peut nous donner quelques clés de réflexion quant à la signification de la photographie. Avec *Candy Cigarette*, bonbon et cigarette, Jessie semble incarner la friandise, le stéréotype de la « femme fatale ». Le spectateur est séduit, conquis, puis il découvre la cigarette. Ici se loge la première incongruité qui fait naître un malaise chez le spectateur. Une enfant ne devrait pas fumer. Le spectateur en conclut que l'artiste dénonce les enfants qui grandissent trop vite en voulant imiter les adultes. Le spectateur appuie cette déduction sur l'air réprobateur de la deuxième fillette, incarnation du stéréotype de la « mégère ». Virginia regarde le corps désarticulé d'Emmett qui une fois sur les échasses incarne le symbole du pantin.

¹⁴⁴ Cette analyse provient de la réalisation du « script » basé sur la théorie de l'incongruité. Attardo dans Raskin, p. 106-114.

La figure de la marionnette évoque la dualité entre le bien et le mal, entre deux attitudes contraires. Plus que la dualité entre le bien et le mal, le pantin peut aussi évoquer l'imitation servile puisqu'il semble dépossédé de sa tête ou encore si le spectateur peut la deviner elle est floue embrouillée rappelant, comme nous l'avons déjà mentionné, le tableau de Seurat, *La parade du Cirque* (1889). Cette référence, si on la reconnaît, brouille davantage les pistes de compréhension de l'œuvre en suggérant un jeu ou encore une entourloupe digne d'un cirque pour faire rire le spectateur. Revenons à la figure du pantin, sans sa tête claire et nette, il est privé de sa raison relié aux sphères propres au monde adulte. Cette attitude séductrice à peine déguisée conforte l'Américain conservateur et croyant, public cible de l'œuvre, dans sa condamnation de la sexualisation précoce des enfants. Celui-ci aura beau jeu d'être outré face l'indécence des modèles féminins de la pop commerciale à la Britney Spears.

Ce premier niveau de lecture semble satisfaisant au premier regard, mais est-ce vraiment le propos de l'artiste ? Cette indécidabilité de sens, comme la nomme Jacques Rancière¹⁴⁵, naît de la « suspension esthétique » qui présuppose un écart, un jeu entre le réel et la fiction, mais aussi une ambiguïté dans le propos, le sens d'une œuvre. L'ironie devient un matériel privilégié dans cette « suspension esthétique » puisqu'elle enclenche un doute par le jeu de la feintise. La « suspension esthétique » engagée par l'usage de l'ironie rend « l'image pensive » et laisse le sens en suspens. Pour trancher dans cette ambiguïté, il est utile de convoquer les écrits de l'artiste sur sa pratique et le choix de ses thèmes. « Many of these pictures are intimates, some are fictions and some are fantastic, but most are of ordinary things every mother has seen – a wet bed, a bloody nose, candy cigarettes. They dress up, they pout and posture, they paint their bodies (...)»¹⁴⁶. Les propos de l'artiste sont éclairants puisqu'ils supposent qu'elle ne désire pas dénoncer le problème de la sexualisation précoce des enfants, mais au contraire elle désire montrer que tout cela est normal et ce n'est qu'un jeu anodin d'enfant.

¹⁴⁵ Il est difficile d'ignorer les propos de Rancière sur la « suspension esthétique » dans le cas de l'ironie comme rhétorique de l'humour puisque celle-ci devient une clef dans l'indécidabilité du sens des œuvres. Rancière. 2002. « La communauté esthétique », p. 147.

¹⁴⁶ Mann, préface.

Revenons à l'analyse de l'œuvre *Candy Cigarette*. Tel que mentionné ci-haut, le spectateur est d'abord séduit par le regard de la jeune Jessie. Puis son regard poursuit sa route sur Virginia qui semble soit juger les actions représentées, soit y réfléchir. La fillette sert, en quelque sorte de pivot critique puisque son attitude incite la culpabilisation du spectateur telle une mégère.

Ce sentiment de culpabilité vient du fait qu'il prend plaisir à contempler la figure centrale. Le pivot critique incarné par Virginia nous commande aussi de nous interroger sur la figure du pantin symbole d'imitation par excellence. Les échasses, quant à elles, peuvent être vues soit comme une balance ou comme une forme d'hésitation entre deux pôles, entre la réalité et la fiction. Intrinsèquement, les échasses sont symbole d'amusement, ce sont des outils pour faire rire aussi bien les enfants que les adultes. Le spectateur peut en conclure qu'il se trouve devant une situation qui implique une imitation par le jeu ?

Donc, au lieu d'être une condamnation de la sexualisation ou du vieillissement précoce des enfants, on s'aperçoit qu'il ne s'agit rien d'autre qu'un jeu – comme au cirque. Au final, la friandise incarne la cigarette donc il y a présence de fiction ce qui laisse entendre qu'un jeu s'est installé dans la scène. Loin d'être seulement une condamnation, la photographie peut servir de détente. Elle peut devenir une critique bienveillante formulée par la mère-photographe envers la société. Après tout, il ne s'agit que de jeux d'enfants et rien d'autre !

Cette idée peut être appuyée par le choix du médium. La photographie en noir et blanc élimine les repères temporels en faisant appel à une mémoire collective. Le spectateur se reconnaît dans ces jeux de rôles puisqu'il a forcément, à un moment ou à un autre de sa vie, lui aussi imité les adultes ou incarné des stéréotypes.

Un troisième niveau de lecture de cette œuvre est possible. Le spectateur peut voir cette œuvre comme une sorte d'attaque bienveillante, le propre de l'humour matriarcal, envers les détracteurs de son œuvre. Sally Mann désire seulement montrer le quotidien des enfants. Elle invite les spectateurs américains conservateurs et croyants, à se détendre puisque pour elle il ne s'agit que d'un jeu d'enfants.

Ce troisième niveau de lecture s'appuie sur le choix du médium. En effet, le médium photographique, qui au départ était condamné par son pouvoir mimétique à n'être qu'un document du réel, est maintenant, dans l'esprit contemporain, devenu un des matériaux privilégiés par les artistes pour son pouvoir de composition, d'imaginaire et de fiction¹⁴⁷.

Pour conclure, le premier objectif de ce chapitre était de définir et de situer la notion d'« image pensive » au cœur de la théorisation de Rancière. Nous avons convenu que ce concept se loge non seulement au cœur du régime esthétique de l'art, mais devient l'emblème même de l'image de ce régime.

Nous avons défini l'« image pensive » comme étant une indétermination entre les deux fonctions historiques de l'image; l'image mimétique comme double d'une chose issue du domaine documentaire et l'image-fiction comme création artistique issue du domaine de l'art. Pour Rancière, l'« image pensive » initie un écart, une suspension entre ses deux principales fonctions et ce jeu n'est jamais tranché. « L'image pensive » comme nous l'avons montré s'exprime par plusieurs indéterminations d'interprétation installant le silence sur les intentions du photographe ayant immortalisé le sujet, sur les pensées du sujet photographié et sur l'aspect esthétique de l'image. Le propre de l'image pensive est de donner à penser, de laisser le sens en suspens. L'image pensive se présente aussi comme une mixité des médiums. Finalement, nous avons tenté de prouver que c'est par l'intermédiaire de la « suspension esthétique » que « l'image pensive » prend vie, fonctionne et demeure pensive.

Dans la dernière section, nous avons traité de l'ironie comme exemplaire de la « suspension esthétique ». L'ironie se veut un procédé efficace pour réveiller doucement les consciences sans trop de heurt. Cela est vrai plus particulièrement dans le cas de l'humour matriarcal qui taquine le spectateur de façon bienveillante pour le faire accéder à une vision différente d'une réalité. Au-delà de cette utopie réformatrice de la pensée, l'incongruité demeure un des principaux bastions dans la production de rictus chez le spectateur. La raison est fort simple, il suffit qu'une dose d'imagination et qu'un contexte propice à l'usage de celle-ci permette l'association de deux éléments hétérogènes pour qu'une incongruité se crée. Il suffit de se

¹⁴⁷ Rouillé, p. 453.

rappeler notre exemple du dos velu de *La Maja Nue* de Goya pour comprendre que le rire ne se fait pas trop attendre avec ce genre d'association. Les artistes ont bien compris ce procédé et l'utilisent pour créer des effets comiques et parfois surprenants.

L'ironie, une des formes de l'humour les plus complexes, permet non seulement de faire circuler un message équivoque, mais permet aussi de flatter l'ego du spectateur qui en décode le double message. L'ironiste amadoue le spectateur, le trompe puis le séduit à nouveau. Le spectateur fort de ce sentiment d'appartenance aux codes cachés se voit ravi et empreint d'un sentiment de supériorité. Sally Mann avec l'œuvre *Candy Cigarette*, (1989) manie très bien les ficelles du jeu en nous montrant un jeu de rôles en apparence anodin pour finalement nous faire réaliser que la photographie est du domaine de la fiction et que le jeu, lui, est bien du domaine du réel. En ce sens, l'artiste ironiste incarne bien le symbole du fou du roi : amuseur public, mais surtout philosophe. L'ironie dans l'œuvre à l'étude devient créatrice de pensivité en instaurant une « suspension esthétique », un écart entre la réalité, le simple jeu d'enfant et la fiction. En figeant des moments de jeu, Sally Mann magnifie des attitudes, des comportements de ses enfants créant ainsi des stéréotypes. C'est de cette manière que Mann permet de faire voir autrement ce qui est aisément vu et offre aux spectateurs un album de famille différent qui incite la réflexion.

CHAPITRE III

LA CITATION COMME CRÉATRICE DE « SUSPENSION ESTHÉTIQUE »

Au moment de la réception d'une œuvre, le spectateur étudie en profondeur les méandres de celle-ci pour tenter d'en extirper un sens, une signification. À lui, par la suite, de ne retenir que la valeur purement esthétique de l'image, ou alors d'associer cette dernière à la beauté conceptuelle qu'elle recèle. À travers tous les aspects formels, composition, cadrage, choix des couleurs, choix du médium, se trouvent parfois des intentions de l'artiste qui peuvent guider le spectateur dans sa compréhension de l'œuvre. Dans certain cas, l'artiste élabore une stratégie narrative pour créer des discussions au cœur de son œuvre. La citation est exemplaire de cette stratégie.

La citation semble instaurer une distance entre le spectateur et l'œuvre ou encore entre les deux œuvres mises en relation. Elle crée une déconnexion puisqu'elle permet de sortir du cadre de l'œuvre, que ce soit le cadre littéral ou encore le cadre du livre ou celui du catalogue d'exposition. Rancière nomme cette interruption d'activité, « la suspension esthétique » concept déjà abordé dans les deux chapitres précédents.

Notre hypothèse est de croire que la citation est créatrice de « suspension esthétique » et qu'elle permet l'émergence de « l'image pensive », image emblème du régime esthétique des arts. Pour prouver notre propos, nous allons, dans un premier temps, définir la citation comme énoncé et établir les conditions de reconnaissance de celle-ci. Dans un deuxième temps, nous allons tenter de définir la citation comme créatrice de « suspension esthétique »

au sens de Rancière. Finalement, nous mettrons à l'épreuve notre hypothèse en analysant une œuvre de la série *Immediate Family* de Sally Mann ayant pour titre *Popsicle Drips* (1985).

1 Une définition et les conditions de reconnaissance de la citation

1.1 La source doit être reconnaissable

Avant de bien définir le terme « citation », nous croyons qu'établir les conditions de reconnaissance de celle-ci semblent un point de départ obligé pour bien ancrer la notion à l'étude. Comme le mentionne l'adage créé à partir des propos d'Alphonse Bertillon, criminologue français qui inventa l'anthropométrie qui est un système d'identification judiciaire photographique : « On ne peut voir que ce que l'on observe, et l'on observe que ce qui se trouve déjà dans notre esprit ». Ce qui présuppose que peu importe la forme de citation privilégiée, elle nécessite un partage des signes, des référents en jeu entre l'artiste et le spectateur. Ce partage de connaissances implique aussi le partage d'une culture commune. Le simple fait pour le spectateur de « reconnaître la source consiste à reconnaître qu'il y a citation [...] »¹⁴⁸. De la même manière, comme l'énonce Rancière : « pour qu'il y ait de l'art, il faut un regard et une pensée qui l'identifient »¹⁴⁹.

Lorsque le spectateur observe l'œuvre, il décode les composantes de l'image pour en extraire un lien avec ses connaissances et ainsi découvre et confirme qu'il y a bien une citation au sein de l'œuvre observée. C'est ainsi que la citation, comme le mentionne Jocelyne Lupien : « se signale au récepteur comme un *punctum*, à la condition évidemment que le spectateur détienne la compétence permettant d'en reconnaître la présence et le bris-collage qu'elle sous-tend »¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Bertrand Rougé. 2005. « Des citations renversantes », dans *Citer l'autre*, Nancy : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 72.

¹⁴⁹ Rancière. 2004. *Malaise dans l'esthétique*, p. 15.

¹⁵⁰ Jocelyne Lupien. 2005. « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », dans *Citer l'autre*, Nancy : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 165.

Ce « bris-collage » opéré par la citation en déracinant une œuvre de son contexte, de son époque, de son temps pour la faire communiquer avec une autre œuvre qui l'invite en son cadre, crée une déconnexion en quelque sorte et permet une suspension que nous qualifions d'esthétique en référence aux travaux de Rancière. En analysant le terme « bris-collage » employé par Jocelyne Lupien, en corrélation avec la citation, il apparaît un lien intéressant avec la « suspension esthétique ». Du côté du bris, se loge donc l'œuvre citée, du côté du collage se trouve l'œuvre citante et au milieu, représenté par le trait d'union, nous retrouvons la « suspension esthétique », le jeu, le balancement entre les deux images, entre les deux œuvres en discussion. Celle-ci se produit dans l'œil du spectateur et peut permettre à l'image de devenir pensive comme nous tenterons de le démontrer.

1.2 L'étymologie du mot « citer » et « citation »

Le point de départ, le passage obligé, s'arrime dans l'action de définir en revenant à la source même du mot « citer » pour ainsi extraire de sa définition originelle le sens de celui-ci et même découvrir des pistes de réflexions entourant l'acte de citer.

Le substantif ou encore le nom « citation » est un dérivé du verbe latin *citare*, lui-même en tant que fréquentatif est issu du verbe latin *ciere*, qui signifie en langue française « mettre en mouvement », appeler, convoquer¹⁵¹. C'est ainsi que les tribunaux usent du terme « citer à comparaître » ou encore « citer en justice » pour convoquer le citoyen à se présenter face aux tribunaux.

Citer c'est : « sommer ou faire venir [...] convoquer, rappeler de la voix, prendre une autre voix (ou la voix d'un autre), accueillir, faire venir un discours dans un autre, ou bien un autre dans un discours¹⁵² ». En combinant la définition juridique et celle de l'origine latine du mot « citation », on peut convenir que l'acte citationnel consiste à faire venir à soi une autre voix,

¹⁵¹ Sabine Forero-Mendoza, 2004. « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier : Éléments pour une étude phénoménologique et historique », dans *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris : L'Harmattan, p. 20.

¹⁵² Rougé, p. 72.

une autre image, un autre texte pour opérer un dialogue entre la pensée, la vision, l'œuvre d'un artiste hôte et celle de l'artiste invité.

2 Les facteurs et les dimensions de la citation en arts visuels

La citation dans une œuvre se reconnaît par la présence de trois facteurs constitutifs : « une œuvre de référence (antérieure), une œuvre qui fait référence (qui réactualise), la médiation du regard¹⁵³ ». C'est le regard du spectateur qui fait le pont entre l'œuvre citée et l'œuvre citante à la manière d'un trait d'union. Le spectateur de par le libre jeu de ses facultés¹⁵⁴ établit un lien, un pont, une filiation entre les deux œuvres, citées et citantes, dans un moment de « suspension esthétique » dont nous essaierons de comprendre le mécanisme un peu plus loin dans ce chapitre.

Jocelyne Lupien, professeure à l'Université du Québec à Montréal, établit dans son texte écrit dans le cadre du colloque « Citer l'autre/Quoting the other » tenu en 2004 à Calgary, que l'on retrouve trois dimensions dans une citation en arts visuels. La première dimension est celle de « l'intersubjectivité¹⁵⁵ » puisque l'on retrouve deux énonciateurs, interlocuteurs et même parfois trois si l'on considère le spectateur dans l'équation plastique. La deuxième dimension est « l'intertextualité¹⁵⁶ » puisque la citation engage au moins deux œuvres, celle citée et la citante. Comme le mentionne Genette en traitant de l'intertextualité : « sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation¹⁵⁷ ». Puis, la dernière dimension est « l'autoréférentialité car la citation est un outil discursif utilisé par les arts visuels pour effectuer un retour critique sur leur propre histoire, leurs pratiques et leurs langages¹⁵⁸ ».

¹⁵³ Hélène Saule-Sorbé. 2004. « La peinture à l'épreuve de la peinture », dans *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris : L'Harmattan, p. 48.

¹⁵⁴ Kant, 2000. *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion, 540 p.

¹⁵⁵ Lupien, p.159.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Gérard Genette. 1992. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, p. 8.

¹⁵⁸ Lupien, p. 159.

3 La composition artistique de l'image

En arts visuels, l'emploi de citation présuppose une part de mise en scène. La citation se présente alors « comme évidence de composition¹⁵⁹ ». Tel que mentionné au premier chapitre, rappelons que Sally Mann s'approprie, comme matériel de création, les techniques anciennes de photographie créant une référence à l'histoire de ce médium.

En effet, Mann affectionne particulièrement la technique du collodion humide qui, en plus de conférer à l'image un aspect suranné par le noir et blanc, nécessite un long temps de pose. Ce dernier point semble crucial pour comprendre l'œuvre de Mann. L'artiste compose ses images de manière volontaire. Chaque cliché devient un choix de composition qui révèle une réflexion sur l'insertion de certaines citations au sein de l'image et non seulement une recherche de l'instantané. Mann choisit donc de façon délibérée de présenter la nudité de ses enfants, mais en prenant bien soin de construire l'image. Cette construction semble agir comme une couche protectrice contre le voyeurisme ou le sordide. La citation, fruit de la composition de l'image, crée une distance entre le spectateur et l'œuvre.

Il ne s'agit plus de simple image de nudité infantile, mais bien des images construites esthétisées comme nous allons le voir dans le chapitre qui suit permettant une suspension, une distance entre les images et un spectateur qui pourrait être choqué. Encore une fois, l'image donne beaucoup à penser, bien au-delà de la simple controverse. Une réflexion artistique s'y trouve et ouvre sur la réflexion, le dialogue.

4 La citation comme créatrice de « suspension esthétique »

Selon notre hypothèse, la citation serait un procédé rhétorique créateur de « suspension esthétique » permettant l'émergence de l'image dite pensive. La citation dresse la table pour la rencontre entre l'œuvre citée et l'œuvre citante en permettant de créer du sens à travers ce dialogue.

¹⁵⁹ Paola Checcoli. 2005. « Sur l'efficacité symbolique de la citation. Le cas de deux photographies de guerre », dans *Citer l'autre*, Nancy : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 150.

En effet, « la citation fournit l'opportunité de considérer le signifiant et le signifié comme des aspects indissociables en tant qu'elle met en relation le signifiant de ce qui est cité avec le sens de ce qui cite¹⁶⁰ ». C'est ainsi que nous allons nous attarder à définir la citation comme créatrice de « suspension esthétique » permettant l'émergence d'une « image pensive ». Nous allons rappeler une à une les caractéristiques de « l'image pensive » et de la « suspension esthétique » élaborées par Rancière et les relier à celles de la citation pour tenter de prouver notre hypothèse.

4.1 La citation comme établissement d'un espace de flottement

Rappelons d'abord le fait que « l'image pensive est l'image d'une suspension d'activité¹⁶¹ » et voyons comment la citation peut créer une suspension, un flottement d'activité. La citation, en invitant dans une œuvre un discours étranger, semble provoquer une navigation pour le spectateur, qui reconnaît la source citée entre les deux discours évoqués. en créant une sorte d'écart ou d'espace de flottement. Comme le souligne Bertrand Rougé dans son article « Des citations renversantes » : « par l'autre voix prise se définit finalement une inévitable vacance, un espace de flottement énonciatif, dont les guillemets dans la version écrite définissent assez bien les frontières, même s'ils ne sont pas indispensables¹⁶² ». Les guillemets dans le cas d'une citation au sein d'une image photographique peuvent endosser la forme du cadre de même que dans le cas de certains arts visuels¹⁶³. La citation est bel et bien la migration d'un motif accueilli par un espace pictural, mais au-delà de cela elle pourrait représenter « l'espace qui relie, plutôt que celui qui sépare, deux pôles ou deux identités¹⁶⁴ ».

La citation crée une distance entre les deux œuvres, citante et citée, mais tente aussi de créer un rapprochement parfois même une assimilation de deux discours issus d'œuvre de sources et de temporalités différentes¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall. 2005. « Présentation », dans *Citer l'autre*, Nancy : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 12.

¹⁶¹ Rancière. 2008. *Le spectateur émancipé*, p. 128.

¹⁶² Rougé, p. 72.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 77

¹⁶⁴ Lupien, p. 161.

¹⁶⁵ Forero-Mendoza, p. 22.

4.2 La cohabitation de temporalité au sein de « l'image pensive »

Danièle Méaux, historienne de la photographie, s'intéresse à la notion de temps dans le médium photographique. Elle annonce d'emblée en citant les propos d'Edward T. Hall que « le temps n'est pas une donnée naturelle, mais constitue un des systèmes fondamentaux grâce auxquels l'homme construit sa vision du monde¹⁶⁶ ».

Comme plusieurs historiens tel Peter et anthropologues comme Bloch, Méaux note qu'au plan sociétal on trouve deux conceptions du temps. Pour les sociétés du tiers monde ou dites primitives le temps est cyclique, basé sur les mouvements astraux, le rythme de l'agriculture et le sacré ce qui donne sens aux transformations naturelles. Pour la société occidentale contemporaine, le temps est linéaire, constitué comme mouvement constant du passé, du présent et du futur. Ce temps est considéré comme réel, tangible et mesurable¹⁶⁷. Selon Méaux, puisque la photographie est issue de la société occidentale, elle hérite de sa conception du temps : linéaire et mesurable.

Elle précise également que « la photographie se trouve animée d'une tension entre présence et absence (présence de la scène représentée qui s'actualise pour le lecteur, mais aussi absence de la scène réelle dont la photographie ne procure qu'un succédané insuffisant)¹⁶⁸ ».

La photographie produit donc un « écart temporel » entre la production de l'œuvre et la réception de celle-ci. L'image se voit soustraite du temps de sa création puis décontextualisée par la réception du spectateur créant ainsi une sorte de suspension.

Rancière souligne que « la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une coprésence de temporalités hétérogènes¹⁶⁹ ».

¹⁶⁶ Danièle Méaux. 1997. *La photographie et le temps, le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, p. 23.

¹⁶⁷ Méaux, p. 23

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁹ Rancière. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, p. 37.

Ce qui signifie qu'il ne s'agit pas d'un régime historique des arts impliquant des ruptures entre le passé et le présent, mais plutôt d'une cohabitation des temps dans un même régime. Notons que « l'image pensive », emblème du régime esthétique des arts, possède cette capacité à contenir plusieurs temporalités. Par l'utilisation de la citation, elle provoque un va-et-vient incessant entre le moment de la réception de l'œuvre et le moment de la création de l'œuvre citée. En effet, « la capacité à représenter une présence renvoyant à une absence est une caractéristique commune à l'image et à la citation : elles ouvrent une espèce de dialogue dans un écart temporel vis-à-vis du passé¹⁷⁰ ». C'est dans cet espace temporel que se loge un lieu de rencontre, un pont entre l'œuvre citée et l'œuvre citante.

4.3 La citation comme lieu de rencontre

La citation : « [...] paraît aussi le lieu d'une rencontre où se construit du sens, sensible au contexte comme aux modalités et finalités variées¹⁷¹ ». Ce lieu, qu'il s'agisse d'un texte ou d'une œuvre photographique, permet un certain dialogue entre l'œuvre du citant et l'œuvre du cité.

En établissant une connexion, un lien entre deux œuvres par l'usage de la citation, l'artiste citant propose non seulement une sorte d'affiliation iconologique avec l'œuvre citée mais aussi, et c'est parfois ce qui compte le plus, une relation particulière et intime entre deux œuvres (ou plus)¹⁷² ». C'est à travers cette relation que l'œuvre citante se permet, parfois, de s'affirmer en tant que maillon dans la chaîne de l'histoire de l'art. En effet, c'est « par le jeu des emprunts et des citations, [que] l'œuvre exhibe ses filiations et prétend se situer elle-même dans le cours de l'histoire¹⁷³ ».

¹⁷⁰ Checcoli, p. 157.

¹⁷¹ Checcoli, p. 149.

¹⁷² Chambat-Houillon et Wall cité par Lupien, p. 161.

¹⁷³ Forero-Mendoza, p. 31.

4.4 La citation comme instrument de légitimation de la photographie

En observant l'histoire de la photographie, « il est remarquable [de constater] que la reconnaissance de citations picturales ait joué un rôle dans le processus de légitimation artistique de la photographie¹⁷⁴ ».

Cependant, comme le mentionne Rancière, ce n'est pas en imitant la peinture, comme les pictorialistes, que la photographie est devenue de l'art : « pour qu'une manière de faire technique – que ce soit un usage des mots ou de la caméra – soit qualifiée comme appartenant à de l'art, il faut d'abord que son sujet le soit¹⁷⁵ ».

Le procédé citationnel permet donc de relier le sujet traité par l'artiste à ceux déjà légitimés et établis comme sujet d'art dans le champ artistique, non pas comme moyen de légitimation, mais plutôt comme constat d'affiliation. L'artiste affirme sa place dans la lignée historique de son médium, de son art.

Ce procédé citationnel est présent dans le travail de Sally Mann. Dans l'œuvre *Venus After School* (1992) (fig. 3.17) Jessie pose nue dans le salon, allongée sur un récamier recouvert de draps blancs, toisant le spectateur de son regard fixe. Au second plan se trouve sa jeune sœur Virginia, un peu hors-focus. Elle est placée dos au spectateur, à genoux et occupe la partie centrale droite de la photographie, ce qui correspond à la jonction entre le salon et la salle à dîner de la maison de campagne de Mann. Grâce à la mise en scène de *Venus After School*, (1992), le spectateur avisé reconnaît la citation de l'œuvre peinte par Le Titien intitulée, *Vénus d'Urbino* (1538-39). Non seulement la pose de Jessie est la même que celle de la Vénus du Titien, mais la composition du décor de la photographie de Mann mime en totalement celle agencée par le Titien et ce, à quelques exceptions près.

¹⁷⁴ Checcoli, p. 149.

¹⁷⁵ Rancière. 2000. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, p. 49.

La filiation ne s'achève pas là, puisque l'œuvre du Titien semble faire hommage à la *Vénus endormie* (1510) de Giorgione, à la différence près que le Titien déplace la Vénus endormie du plein air vers un appartement et la réveille. Une autre œuvre pouvant être mise en parallèle est *Olympia* (1865) de Manet. En observant la photographie de Mann, le spectateur, s'il détient une certaine connaissance de l'histoire de l'art, se souviendra peut-être de la fameuse controverse entourant cette œuvre. Pour résumer, Manet a nettement choqué le milieu artistique en présentant une fille de joie sous les atours d'une Vénus. De plus, le milieu de l'époque considère qu'elle possède un regard provocateur.

Les citations soulevées dans *Venus After School* (1992) provoquent une association entre la controverse entourant l'œuvre de Manet et celle concernant la série *Immediate Family*. Ce dialogue peut pousser le spectateur, s'il le veut bien, à réfléchir sur le contenu de l'œuvre *Venus After School* (1992) en permettant d'aller au-delà de la nudité représentée et du choc que cela peut causer chez le spectateur.

4.5 La citation comme génératrice d'un dialogue

La citation, en créant un lieu de rencontre entre deux œuvres, permet la contamination de l'une et l'autre et permet la création d'un nouveau dialogue.

Le simple fait de « nommer n'incite pas le spectateur à faire spontanément une autre lecture [...], alors que citer induit, [...] un dialogue entre l'autre citée et le discours en train de se faire¹⁷⁶ ». Le spectateur, lorsqu'il contemple une œuvre de Sally Mann qui use du procédé rhétorique de la citation, interprète et reçoit les deux (ou plusieurs) voix qu'il décode et les mets en dialogue, en résonance. L'image *Virginia in The Sun* (1985) (fig. 3.18) présente la jeune Virginia étendue sur le dos, le corps et le visage recouvert d'un drap fluide. La source lumineuse, le soleil selon le titre, attire l'attention sur le visage, une partie du tronc, les bras et les poings serrés de l'enfant. Le spectateur, en observant cette image, peut de prime abord la relier aux images de morgue où l'on voit des cadavres recouverts d'un drap attendant

¹⁷⁶ Denyse Therrien. 2005. « Reconnaître des citations cinématographiques », dans *Citer l'autre*, Nancy : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 139.

d'être autopsiés ou identifiés. Si ce dernier est le moindrement connaisseur en l'histoire de l'art, il peut aussi relier cette image à celles de la série *A Child Is Born* (1965).

Cette série a été créée par le photographe et scientifique Lennart Nilsson qui à l'aide d'endoscope photographiait la croissance des êtres humains in vivo. L'image *18 Weeks: Approximately 14cm* (1965) (fig. 3.19) montre un fœtus âgé de 18 semaines avec le visage couvert par le placenta, sorte de drap translucide et les doigts repliés sur eux-mêmes. La ressemblance entre l'image de Mann et celle de Nilsson est marquante et concède la naissance d'un discours. La présence d'une citation dans l'image de Mann amène le spectateur à penser, à créer des liens entre elles et à en déduire du sens :

La mise en présence de citation, le jeu qui en résulte permettent d'établir des confrontations, des dialogues entre les textes, ce qui donne l'illusion de réunir plusieurs voix, de créer une polyphonie qui ouvre le champ de la voix poématique. Celle-ci éclate, est traversée pour se reconstruire et conclure, ce qui lui donne davantage de substance, ce qui concourt aussi à la rendre plus anonyme, plus atemporelle puisqu'elle parcourt plusieurs époques et plusieurs lieux¹⁷⁷.

4.6 La citation pour refaire le sens

La citation, en créant un dialogue entre deux œuvres, permet de créer un sens nouveau en intégrant une œuvre antérieure dans le circuit du sens d'une œuvre plus récente. De ce fait, la citation ne se résume pas seulement à répéter une œuvre dans une autre, elle permet l'ajout d'une couche supplémentaire de sens et augmente aussi la richesse et la profondeur de l'œuvre citante. En effet :

¹⁷⁷ Marie-Claire Zimmermann. 2002. « La citation en poésie : détourner pour créer un nouveau texte », dans *Citation et détournement*, Coll. Séminaire du Grimia, no. 3. Saint-Estève : Publication du GRIMH/GRIMIA, p. 38.

[...] la citation n'équivaut jamais à une pure et simple répétition, mais bien à une ré-énonciation : le fragment rapporté est transféré dans un nouveau milieu qu'il tend à modifier autant qu'il est modifié par lui instaurant les conditions d'un jeu dialogique, relançant le processus de signification par le tissage de relations intertextuelles, la citation enrichit davantage le sens d'un texte [d'une œuvre] qu'elle n'en guide et limite l'interprétation¹⁷⁸.

Jean-Claude Séguin dans l'introduction du livre *Citation et détournement* suggère que la citation permet un effet de : « [...] transfert, transport vers ailleurs et, dans l'acceptation alchimique, changement d'une substance en une autre. Aussi la citation qui pénètre l'icône se modifie et modifie l'image. Elle construit son sens doublement, en fonction de l'icône/texte créditeur et du texte/icône débiteur¹⁷⁹ ». En se transformant en matériel de l'œuvre citante, l'œuvre citée relance et modifie le sens, et vice et versa.

Comme le mentionne Genette, en plus d'être « l'art de faire du neuf avec du vieux », la citation possède « une fonction nouvelle [qui] se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments donne sa valeur à l'ensemble¹⁸⁰ ». La citation, en permettant un dialogue, un transfert, une rencontre entre deux œuvres, offre la possibilité d'enrichir le sens de l'œuvre citante et permet même de relancer celui de l'œuvre citée. Forte de cette symbiose parfois créatrice de tension, de décalage ou encore d'assimilation d'un discours à un autre, la citation force le spectateur à réfléchir à ses associations culturelles et rend, sans aucun doute, « l'image pensive ». Le spectateur peut se questionner sur le sens de l'œuvre en naviguant entre le non-dit, les intentions de l'artiste, les citations, l'identité du sujet représenté. Rien n'est tranché, ni clair.

Rancière explique bien comment la photographie devient pensive lorsque : « La pensivité de la photographie, pourrait alors être définie comme ce nœud entre plusieurs indéterminations. Elle pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et

¹⁷⁸ Forero-Mendoza, p. 21.

¹⁷⁹ Jean-Claude Séguin. 2002. « Citation et détournement », dans *Citation et détournement*, Saint-Estève : Publication du GRIMH/GRIMIA, p. 7.

¹⁸⁰ Genette, p. 556.

nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé¹⁸¹ ».

4.7 À la frontière du vrai et du faux

Comme nous l'avons mentionné en définissant le terme « citation », celle-ci nécessite une part de construction de l'image. L'artiste se doit de réfléchir à la composition de l'image. Elle puise dans son bagage culturel pour en extraire une image, une sculpture, une scène de film, des stéréotypes à imiter, à calquer, à citer. Puis, elle construit l'image en fonction de cette idée. Cette particularité permet nécessairement la navigation de la photographie entre ses deux pôles; la photographie comme document du réel et la photographie comme matériel d'art. Cette particularité, la navigation entre réel, image-document, fiction ou image d'art, est une des caractéristiques clés de l'émergence de « l'image pensive ». Comme nous l'avons déjà mentionné, Rancière note que l'image pensive « remet en cause l'écart [...] entre deux idées de l'image : la notion commune de l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art. Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images¹⁸² ». Le propre de « l'image pensive » est donc d'opérer une sorte de brouillage entre les deux types ou fonctions traditionnelles de l'image.

Rappelons qu'Arthur Danto dans son ouvrage *La transfiguration du banal* explique l'épuisement du grand récit universel au profit du petit récit séculier. Les photographies de la série *Immediate Family* de Sally Mann représentent bien ce désir de repli sur le cadre privé de la famille en élisant comme sujet principal le quotidien de ses enfants.

Charlotte Cotton, quant à elle, dans son livre *La photographie comme art contemporain* classe les pratiques photographiques contemporaines en relevant celle de l'intimité. Allant à l'inverse de l'album de famille typique comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Sally Mann visite l'espace entre les événements, rituels du calendrier incluant les fêtes et les

¹⁸¹ Rancière, 2000. « L'image pensive », dans *Le spectateur émancipé*, p. 122-123.

¹⁸² Rancière, 2000. *Le spectateur émancipé*, p. 115.

étapes importantes dans la vie d'un enfant, pour traiter plutôt de l'anecdotique. En reliant la citation à l'anecdote cela permet de conférer « [...] un caractère d'authenticité à un nouveau discours qui peut avoir l'apparence d'une autre citation et qui est de fait une parole fictive assumée par la voix. Nous sommes là aux frontières du vrai et du faux, tandis que s'érige la nouvelle personne poématique » ou le nouveau discours artistique¹⁸³.

Nous avons tenté de démontrer que la citation peut être créatrice de « suspension esthétique » et mener à l'émergence d'une « image pensive ». L'œuvre citante, par la citation, somme l'œuvre citée à venir dialoguer avec elle. Ce transfert, de l'œuvre citée vers l'œuvre citante, crée une sorte de flottement, une suspension, où le spectateur peut unir les deux œuvres, deux amorces d'énoncés, pour esquisser un dialogue. À travers cette rencontre, les deux œuvres se contaminent et permettent l'éclosion d'un nouveau sens laissant ainsi l'œuvre pensive et génératrice de pensée.

5 L'analyse de *Popsicle Drips* (1985)

Le script que nous utilisons comme grille d'analyse interprétative des œuvres à l'étude est tiré du *Semantic script theory of humor* de Salvatore Attardo. Ce script a été proposé comme matériel de départ à la création d'une grille adaptée à notre corpus par la professeure Annie Gérin dans le cadre du séminaire sur les problématiques actuelles en art. Ce script permet d'analyser les procédés rhétoriques de l'humour.

Ayant travaillé sur l'ironie dans le cadre de ce séminaire, nous avons constaté que ce procédé rhétorique avait la capacité d'instaurer un écart, une distance, tout comme la citation, devenant ainsi un élément favorable à la création de « suspension esthétique ». Comme le remarque Bertrand Rougé, la citation peut être une condition préalable à l'ironie : « la citation introduirait la distance propice, le flottement et le jeu nécessaire à l'ironie¹⁸⁴ ». C'est ainsi que l'ironie devient une résultante potentielle de la citation, mais pas nécessairement une prémisse de la « suspension esthétique ».

¹⁸³ Marie-Claude Zimmermann, p. 39.

¹⁸⁴ Rougé, p. 71.

Toutefois, « la citation et l'ironie partagent une caractéristique essentielle : la capacité d'isoler, de désigner et de mettre à distance un Autre dans le Même apparent d'un discours¹⁸⁵ ». La citation, en plus d'être parfois une condition à l'émergence de l'ironie, fonctionne de la même manière que celle-ci.

Il s'agit en fait de reprendre les mêmes catégorisations élues par Attardo et de les adapter à la recherche, à l'impact et à l'interprétation de la citation dans les œuvres de Sally Mann en validant leur pertinence comme élément de la suspension esthétique.

5.1 Le titre de l'œuvre et une hypothèse interprétative préalable

Le titre dans l'analyse d'une œuvre permet parfois de comprendre le sens que l'artiste donne à sa création. Toutefois, le titre permet aussi au spectateur de faire des liens avec ses connaissances personnelles pour en extraire un autre sens, une couche de sens supplémentaire.

Le titre de l'œuvre de Sally Mann est nettement provocateur. *Popsiclé Drips* (1985) évoque non seulement les dégoulinures d'une friandise glacée, mais peut invoquer le fruit d'une éjaculation. Le choix du titre par l'artiste Sally Mann n'est pas anodin, il est bien volontaire. Il pousse en quelque sorte le spectateur à adopter un regard sexualisant sur cette image et par le fait même sur son propre enfant. De plus, certaines associations grivoises peuvent se greffer à la signification du titre, pensons entre autres à « Testicle Drop ». Ces associations d'idées ramènent toujours le regard du spectateur sur la zone dérangeante de l'image, les parties génitales souillées d'un jeune garçon.

L'interprétation préalable se révèle lentement en associant le sens du titre à l'image. Le titre ordonne au spectateur de croire à l'innocence de simple dégoulinure d'une friandise fondue, mais l'image provoque le regard. Il semble qu'au-delà des salissures anodines, que ce soit le regard du spectateur qui souille l'image d'intentions malsaines. Nous croyons que cette image évoque la beauté de l'enfance, l'anodin dans le quotidien, des saletés alimentaires tout

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

simplement et que le regard du spectateur recherche la provocation et le scandale. Nous verrons si cette hypothèse qui est celle de la défense de la beauté de l'enfance, même nue, peut devenir souillée, pervertie par le regard du spectateur indigné.

5.2 La situation, le contexte, une description de l'œuvre à l'étude

Cette photographie met en scène le fils de Sally Mann, Emmett. Emmett est nu, adoptant une pose semblable à celle des statues de la Grèce Antique ou encore à celles de l'époque classique en mimant un *contrapposto*. On ne peut voir que le torse, une partie des bras, les organes génitaux et les jambes coupées au niveau du genou. L'image est en noir et blanc. Le torse du jeune Emmett est mis en évidence par un fond noir opaque. Il y a une légère imperfection de l'image dans la partie supérieure droite et dans la partie inférieure droite. Cela pourrait être de la poussière ou un problème d'exposition de la plaque de collodion humide ce qui a eu pour effet de créer une lumière blanche lors du développement. L'abdomen, les cuisses et les parties du corps entourant les parties génitales de l'enfant sont souillés par une substance qui pourrait bien être des restes fondus de friandise glacée, comme le titre l'indique, du sang, de la boue ou toute autre matière. L'usage du noir et blanc rend la peau de l'enfant d'une extrême blancheur rappelant le marbre des statues antiques.

5.3 La recherche de citation, créatrice de suspension esthétique

Nous allons traiter des citations possibles qui se retrouvent dans l'œuvre *Popsicle Drips* (1985) en ordre chronologique dans le souci de ne pas établir de hiérarchie entre elles.

5.3.1 *L'Apollon du Belvédère* (fig. 3.20) et *Contrapposto*

Cette œuvre semble citer *l'Apollon du Belvédère* décrit par Winckelmann et apprécié comme un exemple de « suspension esthétique » chez Rancière. Le sujet de cette œuvre est dépossédé de sa tête, de ses bras et d'une partie de ses jambes installant le sujet dans une suspension de sens comme : « la statue est soustraite à tout continuum qui assurerait une relation de cause à effet entre une intention d'un artiste, un mode de réception par un public

et une certaine configuration de la vie collective¹⁸⁶ ». Cette indécidabilité de sens entre fiction et réel, entre pornographie infantile et fait du quotidien, permet d'intégrer non pas un tabou dans la configuration du sensible, mais bien un type de forme qui serait la nudité infantile esthétisée.

Dans cette œuvre, nous pouvons voir aussi une citation du *contrapposto*, une attitude corporelle chez le sujet, qui consiste en un déhanchement en déposant son poids sur une seule jambe permettant de rendre la pose plus dynamique. Selon Winckelmann, le bel idéal est celui qui imite les anciens fondant ainsi l'histoire de l'art autour d'une stylisation cyclique¹⁸⁷. En esthétisant le corps nu de son enfant souillé, Sally Mann permet d'introduire ou plutôt de revisiter des formes récurrentes dans la sensibilité commune.

5.3.2 *Nude (Neil Weston)* (1925) (fig. 3.21) d'Edward Weston¹⁸⁸

Les parallèles sont nombreux entre l'œuvre de Sally Mann *Popsicle Drips* (1985) et celle d'Edward Weston, non seulement concernant les paramètres formels de l'œuvre, mais aussi concernant le contexte de création de celles-ci.

Sally Mann semble reprendre presque intégralement la composition de Weston. En effet, la position du corps d'Emmett mime celle de Neil. Le déhanchement et les bras élevés au-dessus du corps rappellent la photographie de Weston. Le cadrage est aussi presque identique en tronquant la tête, les avant-bras et les jambes à partir du genou. L'usage du noir et blanc dans les deux cas réaffirme l'affiliation entre les deux photographies. Mann a toutefois rajouté les dégoulinures de friandise glacée et ceci constitue le seul élément qui différencie les deux images.

¹⁸⁶ Rancière. 2008. « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, p. 72.

¹⁸⁷ Johann Joachim Winckelmann. 1991. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Trad. de l'allemand par Marianne Charrière, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, p. 16.

¹⁸⁸ Mentionnons que Rancière adresse un bref commentaire sur l'esthétique du photographe Weston dans son chapitre « L'image pensive », en soulignant que l'œuvre *Kitchen Wall in bud Field's house*, (1936), rappelle « les décors quasi abstraits que présentent à la même époque des photographies sans visée sociale particulière de Charles Sheeler ou d'Edward Weston ». Rancière. 2008. « L'image pensive », dans *Le spectateur émancipé*, p. 125.

Le contexte de production des images est aussi similaire. Le fait que les deux photographes croquent sur le vif leur fils est un autre point en commun. Soulignons aussi que l'œuvre de Weston, tout comme celle de Mann, a généré une controverse entourant la pornographie infantile.

5.3.3 *Untitled (After Edward Weston)* (1981) (fig. 3.22) de Sherrie Levine

Puisque l'œuvre de Sherrie Levine est datée de 1981 donc produite antérieurement à celle de Mann, nous croyons qu'il est pertinent de traiter de l'image de Levine comme une œuvre potentiellement citée par Mann.

Sherrie Levine est une artiste conceptuelle et photographe américaine qui réédite des images de photographe connu. Le cas de la photographie de Levine est particulier et force le spectateur à se questionner sur l'appropriation, sur le droit d'auteur, sur la circulation des images à caractère historique ou culturelle et sur le réemploi des images.

Les images de Levine sont produites à partir de reproductions dans un catalogue de photographies d'artistes comme Walter Evans ou encore Edward Weston. Levine ne reproduit pas réellement les images, elle réédite les images originales en les faisant développer puis encadrer. Cette manière de procéder suscite beaucoup d'interrogations sur la notion d'auteur et de l'origine de l'œuvre. Peter Zimmerman, dans un article consacré à l'étude de la démarche de Levine, se questionne sur la notion de « readymade ». Il se demande si les photographies dans les catalogues d'artiste sont déjà des « readymade » ou si elles le deviennent seulement par l'intervention de Levine¹⁸⁹.

La photographie de Levine permet un autre type de questionnement dépassant le débat éthique autour de la nudité infantile en photographie et l'émergence d'une controverse

¹⁸⁹ Peter Zimmermann. 2009. « Theme : Inextricable Art History in Sherrie Levine's Photography and Sculpture » dans *Body Language : The Presence and Absence of Cindy Sherman, Sherrie Levine and Barbara Kruger*. En ligne. <<http://peterandjoan.blogs.wm.edu/2008/10/09/theme-inextricable-art-history-in-sherrie-levines-photography-and-sculpture/>>. Consultée le 25 novembre 2011.

voilant la qualité artistique des œuvres : celle de Mann et celle de Weston. Cependant, comme le mentionne Zimmerman : « It is impossible to remove the art historical aspect to Sherrie Levine's art. She works within the space of art historical discourse and dialogue, in attempts to add new perspectives on art by actually appropriating and reproducing them in novel ways¹⁹⁰ ». Tout comme l'acte de citer, la réappropriation de l'image permet de rejouer le sens des images issues de l'histoire de l'art en les remettant en circulation pour rafraîchir la mémoire des spectateurs et pour enrichir le sens des nouvelles œuvres.

5.4 Le sous-entendu, les impressions et le non-dit, matériaux de pensivité de l'image

En observant *Popsicle Drips* (1985) nous sommes tenté de croire que l'attention du spectateur se retrouve engloutie autour des dégoulinures et cette hypothèse semble confirmée par le titre de l'œuvre qui décrit ce que le spectateur est censé voir dans l'image. Les dégoulinures de friandise glacée deviennent en quelque sorte le *punctum* forcé du spectateur. Il semble difficile de soustraire notre regard des parties génitales du jeune garçon, devenues une zone sinistrée, souillée. Le spectateur peut donc se questionner sur la nature de la souillure : des restes de *popsicle*, de la boue, du sang, du sperme ? Il est difficile de trancher et cette incertitude crée un malaise. L'image donne à penser. Dans cette hésitation se loge une crainte ou encore un doute quant à la fonction réelle de cette image. Malgré l'affiliation de l'image à des œuvres historiques, on peut se demander si cette photographie est vraiment de l'art ou simplement la profanation du corps d'un jeune enfant, qui est de surcroît le fils de l'artiste.

5.5 Le public cible, reconnaissance préalable de l'œuvre citée

Cette catégorie fait écho aux conditions nécessaires à la reconnaissance de la citation dans l'œuvre à l'étude. Il suffit donc de mentionner que le spectateur, pour être en mesure de reconnaître la ou les citations dans l'image, doit posséder un minimum de connaissances par rapport à l'histoire de l'art. Cette connaissance du contexte de production incluant la démarche de l'artiste et les affiliations avec d'autres œuvres, lui permettra peut-être d'aller

¹⁹⁰ Peter Zimmermann. En ligne. Consultée le 25 novembre 2011.

au-delà de l'indignation que suscite cette œuvre. Nous croyons à cette étape que le discours entourant la réception de l'œuvre permet d'approfondir, si le spectateur le veut bien, l'interprétation de l'œuvre.

5.6 Le langage visuel : le médium, les procédés volontaires ou involontaires

Le médium de l'image est celui de la photographie et plus particulièrement du collodion humide. La photographie, tel que mentionnée au chapitre 1, est un matériel exemplaire de « suspension esthétique » puisqu'elle crée un écart entre le temps de réception et le temps de création de l'image. Au moment de la réception de la photographie, le spectateur bascule entre les deux temps de l'image créant une déconnection, un espace de flottement. L'usage du noir et blanc pour la réalisation de cette image renforce l'appartenance de celle-ci à un temps passé distinct du moment présent, en couleur de la réception. Les imperfections de l'image, dues au manque d'exposition de la plaque de verre, peuvent permettre au spectateur de se détacher de la fonction mimétique du médium pour apprécier la part artistique de l'image. Toutefois, il n'y a pas primauté d'une fonction par rapport à l'autre, les deux cohabitent au cœur de l'image.

5.7 La stratégie narrative et l'élaboration d'une interprétation

Étudions maintenant le fonctionnement de la citation comme créatrice de « suspension esthétique » au sein de l'œuvre à l'étude. Bien sûr, nous croyons que dans la réception d'œuvre, il n'y a pas d'élément d'analyse qui prime sur un autre, mais dans le souci de bien comprendre le phénomène de « suspension esthétique » nous avons décortiqué le processus de réception.

Lorsqu'on observe l'œuvre dans un catalogue d'exposition, l'attention semble rapidement attirée par la partie centrale de la photographie. Il semble que la première chose que nous percevons soit les parties génitales du jeune garçon et la zone encerclant la région qui est souillée. Puis la corrélation du visuel avec le titre semble établir une détente puisqu'on comprend que tout ceci n'est qu'un leurre. Cette salissure n'est que le fruit d'une friandise

glacée fondue. Pourtant le malaise persiste. Une série d'interrogations émergent. Pourquoi le jeune homme est-il nu ? Pourquoi ce choix de cadrage en particulier met l'accent sur les parties génitales du garçon en tronquant la tête, les jambes et les bras de celui-ci ? Quelles sont les intentions de l'artiste ? Qui est ce garçon ? C'est ainsi que le nœud d'indéterminations se construit tranquillement.

Si le spectateur désire aller plus loin, il peut s'informer sur le contexte de production de l'œuvre. Il apprend ainsi que le jeune homme se nomme Emmett et qu'il est le fils de la photographe. Ce constat peut s'avérer rassurant puisque c'est avec le regard d'une mère que l'artiste saisit le cliché. Toutefois, le spectateur peut se questionner sur les raisons pour lesquelles l'artiste a décidé de présenter cette image au grand public. Ce dernier point provoque une nouvelle dose de malaise.

De plus, si le spectateur connaît les sources référentielles, il peut noter la présence de citations dans l'œuvre. Le déhanchement d'Emmett fait écho au *contrapposto* des statues de l'époque classique. La blancheur du corps du garçon et l'absence de la tête, des jambes et des bras résonnent avec les statues de l'Antiquité grecque. Le cadrage et la composition remémorent l'*Apollon du Belvédère* créant un dialogue entre les deux œuvres. La beauté, dictée par les prédicats des canons de la beauté de l'*Apollon*, discute avec la beauté dans la souillure du quotidien, du trivial. Au-delà du choc de la vue de la nudité et de la souillure se dresse, tel un *Apollon* du quotidien, une beauté familière et accessible.

L'œuvre fait aussi référence à celle de Weston. La composition et le contexte de création sont semblables. Les images de Weston sont reconnues pour être des études de sujet. Pensons à la série de photographies de piments qui ressemble étrangement à un nu humain. Nous croyons que c'est avec l'œil de celui qui cherche des textures et qui examine les effets de la lumière que Weston a photographié son fils. Ce n'est donc pas avec un regard malsain que Weston saisit ses clichés. Plusieurs extraits de son journal de travail peuvent confirmer cette hypothèse. Il recherche la texture, la couleur, la forme parfaite créée par son fils. Weston semble chercher la beauté dans l'ordinaire et la dévoiler au public.

Dans l'optique du concept de Rancière qui est de « faire voir autrement » ce qui est trop aisément vu, le photographe traque dans le banal, le quotidien pour relâcher la beauté extraordinaire dans l'ordinaire.

Cette affiliation, ces associations d'idées avec l'œuvre à l'étude nous permettent d'émettre cette interprétation : Sally Mann souligne par l'usage de sa caméra ce qu'elle voit de beau dans l'enfance, dans le corps de son fils nu, dans les aléas du quotidien comme des dégoulinures de friandise glacée.

Elle pointe autrement ce qui est trop facilement, trop souvent vu. Dans le quotidien des enfants se trouve une beauté hors de l'ordinaire et cette beauté est comparable aux grands canons de la beauté. Cette façon d'observer le quotidien et de photographier ses enfants est bel et bien issue du regard d'une mère émerveillée de la beauté naturelle de son quotidien et de sa progéniture. Toutefois, comme les souillures sur le corps de son fils photographié, le regard du spectateur infecte le contenu de l'œuvre en lui conférant une aura malsaine. Difficile de trancher entre le bien et le mal, entre ce qui devrait être vu et ce qui ne le devrait pas, entre ce qui est du domaine du privé et du domaine public. L'œuvre donne beaucoup à penser et le sens demeure donc en suspens.

Bien sûr, tout ceci est de l'ordre de l'interprétation et nous croyons, dans le sens des écrits de Rancière concernant l'égalité, qu'aucune interprétation, celle de l'artiste, celle du spectateur, celle des théoriciens ou encore celle des critiques, ne devrait primer sur une autre. Tous ces discours écrits ou non dits participent à construire la pensivité de l'image permettant de laisser le sens, le vrai sens s'il y en a un, en suspens.

En définitive, la citation est l'acte de convoquer dans le cadre d'une œuvre, une autre voix, une autre œuvre issue d'une autre temporalité. Cette convocation permet l'émergence d'un lieu de rencontre, d'un dialogue entre les deux œuvres en relation. Cette discussion entre l'œuvre citante et celle citée permet de relancer le sens de l'œuvre citée et d'enrichir le sens de l'œuvre citante. Cette part de composition présuppose un aspect fictionnel qui créé, lui aussi, une distance entre le spectateur et l'œuvre.

Le médium photographique, de par sa fonction mimétique du réel, peut rendre le sujet présenté choquant car jugé trop cru. Toutefois, grâce à la composition artistique de l'œuvre, la part fictionnelle vient agir comme un filtre en créant une distance entre le spectateur et le sujet dit provocateur.

Ceci est un aspect de la preuve de notre hypothèse qui est de croire que la citation est créatrice de « suspension esthétique » permettant l'émergence de « l'image pensive ». Dans la série *Immediate Family* de Sally Mann, nous avons vu que la citation occupe une grande place, peut-être dans l'optique de créer une distance pour permettre l'insertion, l'absorption de sujet audacieux tel que la nudité infantile. Outre les fonctions de la citation, nous avons prouvé que celle-ci crée une distance, une sorte de déconnection au moment de la réception d'une œuvre qui la contient et produit donc une « suspension esthétique ».

CONCLUSION

En conclusion, rappelons le but de notre recherche. Dans ce travail, nous voulions étudier le cas de la controverse entourant les photographies de la série *Immediate Family*. Nous voulions comprendre pour quelles raisons ces images jugées choquantes et bouleversantes pour un certain public n'ont suscité aucune représaille juridique et ont même valu à sa créatrice le titre de photographe de l'année 2001 par le *Time Magazine*.

Notre question de recherche, nous est venue en comparant la réception des photographies de Sally Mann à celles de Mapplethorpe. La série *The Perfect Moment* de Mapplethorpe exposant également de la nudité infantile a créé une polémique importante dans le milieu artistique et elle a même engendré des arrestations et des poursuites judiciaires. Ce n'est pas le cas pour la série *Immediate Family* de Sally Mann. C'est dans cette optique que nous avons entamé notre analyse des photographies de la série *Immediate Family* pour saisir la nature de la controverse et surtout pour comprendre son acceptation dans la sensibilité commune.

C'est la théorisation de Jacques Rancière entourant l'« image pensive » qui nous a permis de jeter un regard différent sur les photographies de la série *Immediate Family* de Sally Mann. Cette notion permet d'ouvrir une piste de réflexion par rapport à l'insertion de ces images dans la sensibilité commune. La recherche englobe la totalité de la série *Immediate Family* et son association avec la notion d'« image pensive ».

Ce mémoire est divisé en trois parties : la controverse, l'ironie comme instigatrice de « suspension esthétique » et l'étude de la citation comme créatrice de « suspension esthétique » permettant la naissance d'une « image pensive ». Dans la première partie, nous avons décrit l'état de la controverse entourant les photographies de Sally Mann en établissant

le contexte de création, la fortune critique et les causes probables de la controverse. De plus, nous avons montré que la série *Immediate Family* est un album de famille différent permettant de « faire voir autrement » ce qui est couramment vu. C'est dans ce dessein que nous avons présenté l'histoire de la conception de l'album de famille et ses principales caractéristiques pour exposer les différences et les similitudes avec la série à l'étude.

Ayant établi le contexte de réception des œuvres de la série *Immediate Family* et sa spécificité d'album de famille, nous avons mis en place le cadre théorique pour résoudre la problématique annoncée. La problématique allait comme suit : si effet politique il y a dans l'œuvre de Sally Mann, par quel procédé s'exprime-t-il dans la série *Immediate Family* ? L'hypothèse consiste à soutenir que l'effet politique permettant d'insérer les photographies de la série *Immediate Family* dans la sensibilité commune, se situe dans la qualité « d'image pensive » de celles-ci offrant ainsi une façon de « faire voir autrement » ce qui est trop aisément vu à l'aide du procédé de la « suspension esthétique ».

Dans la deuxième partie, nous avons expliqué le mécanisme de la création « d'image pensive » qui repose sur la notion de « suspension esthétique ». Ce passage, bien que plus théorique, nous semble nécessaire pour bien ancrer les notions de Jacques Rancière tout d'abord dans son système de pensée et ensuite pour prendre le temps de les définir pour s'efforcer de les utiliser de façon adéquate comme outils d'analyse de la série *Immediate Family*. Puis, nous avons analysé le potentiel de création de « suspension esthétique » de l'ironie. Nous avons défini l'ironie et nous avons analysé son fonctionnement dans la photographie *Candy Cigarette* (1989).

Dans la dernière partie, nous avons étudié la citation comme créatrice de « suspension esthétique ». Nous avons défini la notion. La citation est le fait d'inviter dans une œuvre, une autre vision du sujet abordé par un autre artiste. Cette rencontre entre les deux œuvres, celle citée et la citante permet un dialogue qui relance le sens des œuvres en relation. Ensuite, nous avons aussi étudié la propension de la citation à créer une « suspension esthétique ». Nous avons remarqué que la présence de citation suppose une part de composition de l'œuvre par l'artiste. Cette construction de l'image apporte une part fictionnelle à l'œuvre.

Cette fiction aide à créer une distance entre le spectateur et un sujet jugé choquant comme dans le cas de l'œuvre *Popsicle Drips* (1985) qui présente les parties génitales d'Emmett. Puis, nous avons validé le mécanisme de la citation comme créatrice de « suspension esthétique » dans l'œuvre *Popsicle Drips* (1985).

Les objectifs que nous nous étions fixés étaient de comprendre le fonctionnement de la « suspension esthétique » permettant l'émergence d'une « image pensive », de mettre en application les notions, développées par Rancière, d'« image pensive », de « suspension esthétique » et de « faire voir autrement » comme autant d'outils d'analyse d'œuvres photographiques plus particulièrement des œuvres de la série *Immediate Family* au-delà de la controverse entourant celles-ci.

La méthode que nous avons utilisée est celle de la démonstration et de l'analyse interprétative des œuvres de la série *Immediate Family*. En effet, nous avons construit notre recherche dans l'intention de démontrer graduellement le caractère pensif des œuvres de la série à l'étude. Nous avons commencé par mettre en contexte la série, définir les outils d'analyse puis nous avons analysé en profondeur deux œuvres du corpus de la série *Immediate Family* qui sont *Candy Cigarette* (1989) et *Popsicle Drips* (1985).

La démarche adoptée consistait à bien ancrer les sujets à développer dans leur contexte historique et social. Nous avons jugé important de bien comprendre la naissance de l'album de famille pour ainsi faire ressortir les caractéristiques et les préoccupations singulières qui se retrouvent dans la série *Immediate Family*. C'est dans ce même ordre d'idée que nous avons établi le contexte historique de la controverse en photographie pour situer la controverse entourant l'œuvre *Immediate Family* de Sally Mann. Ensuite, nous avons cru nécessaire de mettre en contexte dans la pensée de Jacques Rancière, les notions que nous avons utilisées comme outil d'analyse des œuvres à l'étude.

En ce qui concerne les résultats obtenus, nous croyons que nous avons réussi à mettre en application un pan de la théorie de Jacques Rancière concernant les propriétés pensives de la photographie. Nous avons dépassé la controverse entourant la série *Immediate Family* pour

lui consacrer une recherche axée sur ses qualités esthétiques, son pouvoir d'insertion de formes esthétisées dans la sensibilité commune et son caractère ironique. Bien plus que des photographies jugées outrageantes, les images de la série *Immediate Family* donnent à voir autrement ce qui est aisément vu.

La principale conclusion que nous tirons de cette recherche est qu'il est parfois ingénieux de dépasser l'état d'outrage pour contempler une œuvre qui semble de prime abord choquante. La série *Immediate Family* est riche en significations, en citations, en procédés rhétoriques de l'humour, en non dits. Cette série semble en suggérer plus long sur le regard de la mère face à ses enfants que sur les enfants représentés. Sally Mann, en composant ses œuvres avec ou sans l'aide de ses enfants, crée une mosaïque sur l'enfance. Une enfance qui navigue entre le réel et la fiction. Une enfance parfois triste, parfois sale, souvent idéalisée et rêvée. Mann offre au public un regard sur leur propre enfance ou sur celle de leurs enfants. Elle utilise les codes de l'album de famille amateur pour les détourner pour ainsi rendre visible autrement ce qui est vu tous les jours. Un lit souillé, un nez ensanglanté, des enfants nus, une cigarette en bonbon, les enfants ne cesseront jamais de jouer et de mimer les actes des adultes. Mann offre une sorte de plaidoyer en faveur de l'enfance sous toutes ses coutures sans censure. C'est là la beauté de son travail. Elle esthétise le beau séculier et en permet son insertion dans la sensibilité commune. Mann semble avoir compris qu'en instaurant une distance entre le spectateur et ses photographies, elle permet l'insertion de tabous dans la sphère publique. Nous avons tenté de prouver que cette distance, cette déconnexion se produit par le procédé de la « suspension esthétique » comme le propose Rancière, produisant une « image pensive ».

Plusieurs autres approches de l'œuvre de Sally Mann auraient été possibles. Nous avons par exemple évoqué, avec l'œuvre *Virginia in The Sun* (1985), une tendance chez l'artiste à exploiter ou à suggérer le thème de la mort. Ainsi aurions-nous pu étudier le symbole de la mort au sein de la série *Immediate Family* et la mettre en résonnance avec une autre série *What Remains* de Sally Mann traitant plus précisément du passage du temps et de la décomposition des corps. Cela aurait été une toute autre recherche.

Nous avons préféré insister sur le fait que l'album de famille que Sally Mann propose est différent et pousse à considérer les aspects normaux du quotidien ceux que l'on se refuse parfois de voir. Sally Mann force le spectateur à plonger dans la réalité crue de l'enfance, de la vie, mais dosé d'une poésie maternelle et touchante. Les photographies de la série *Immediate Family* n'ont pas fini de donner à penser et de demeurer pensives.

BIBLIOGRAPHIE

Articlesbases. 2009. En ligne. <<http://www.articlesbase.com/leadership-articles/what-is-body-language-391806.html>>. Consultée le 30 novembre 2009.

Baudelaire, Charles. 1999. « Le public moderne et la photographie ». dans *Études photographiques*, no. 6, mai. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>>. Consulté le 27 mars 2012.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile; Gallimard; Le Seuil, 192 p.

Benjamin, Walter. 1996. « Petite histoire de la photographie », dans *Études photographiques*, no. 1, novembre. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>>. Consulté le 25 mars 2012.

Beylot, Pierre (dir). 2004. *Emprunts et citations dans le champ artistique*. Paris : L'Harmattan, 202 p.

Black, Taylor. 2011. *Pretty Queer*. 7 juillet 2007. En ligne. <<http://www.prettyqueer.com/2011/07/07/have-you-ever-seen-a-married/emmetts-bloody-nose/>>. Consulté le 15 décembre 2011.

Bourdieu, Pierre, et Robert Castel (dir.). 1965. *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Editions de Minuit, 368 p.

Cotton, Charlotte. 2005. « Intimité », dans *La photographie dans l'art contemporain*. Paris : Éditions Thames et Hudson, 704 p.

Durand, Régis. 1988. *Le regard pensif : Lieux et objets de la photographie*. Paris : La Différence, 226 p.

Engel, Pascal. 2008. « Introduction. Raillerie, satire et sens plus profonds », dans *Philosophiques*, vol. 35, no 1, printemps, p.3-12.

Fletcher, Jane. 1998. « Uncanny Ressemblances. The uncanny Effect of Sally Mann's Immediate Family », dans *n.paradoxa*, issue 7, juillet, p.27-37.

Game, Jérôme et Aliocha Wald Lasowski (dir.). 2009. *Politique de l'esthétique*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 178 p.

Genette, Gérard. 1992. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 202 p.

Gervais, Thierry et Gaëlle Morel. 2008. *La photographie : Histoire, techniques, art, presse*. Paris : Larousse, 239 p.

Girardin, Daniel et Christian Pirker. 2008. *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Arles : Actes Sud; Lausanne : Musée de l'Élysée, 319 p.

Guerrilla Girls. 2003. *Bitches Bimbos & Ball Breakers - Guerrilla Girls Guide to Female Stereotypes*. Consultation en ligne. < <http://www.scribd.com/doc/23003791/Bitches-Bimbos-Ball-Breakers-Guerrilla-Girls-Guide-to-Female-Stereotypes>. >. Consulté le 29 novembre 2009.

Hersch, Jeanne et René Poirier (dir). 1967. *Entretiens sur le temps*. Paris : Mouton. 351 p.

Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. London : Harvard University Press, 320 p.

Holland, Patricia et Jo Spencer. 1991. *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. London : Virago Press, 224 p.

Hutcheon, Linda. 1981. « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », dans *Poétique : Revue de théorie et d'analyse*. vol. 12, no. 46, Paris : Le Seuil, p.140-155.

Jonas, Irène. 2008. « Portrait de famille au naturel », dans *Études photographiques*. no 22, septembre. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>. >. Consulté le 25 avril 2012.

Kazanjian, Dodie. 1999. « Nature of Mann », *Vogue*. Septembre, p.608-615.

Kodak. 2012. « History of Kodak » dans *Site Internet de Kodak*. En ligne. <http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Imaging_the_basics.htm>. Consulté le 28 mars 2012.

Langford, Martha. 2009. *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 256 p.

Levi Strauss, David. 1998. « Sally Mann », *Artforum International*. vol. XXXVI, no 6, 1^{er} février, p.86.

Listverse. 2009. En ligne. <<http://listverse.com/2007/11/08/25-examples-of-body-language/>>. Consultée le 30 novembre 2009.

Mann, Sally. 1992. « Immediate Family », New York : Éditions Aperture, 78 p.

McQuaid, Cate. 2008. « Some Things Are Privates », dans *Site Internet du The Boston Globe*. En ligne. <http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2008/02/09/some_things_are_private_reexamines_a_mothers_controversial_photos/>. Consulté le 10 décembre 2011.

Méaux, Danièle. 1997. *La photographie et le temps, le déroulement temporel dans l'image photographique*. Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 259 p.

Osboum, Valerie. 2006. « Sally Mann's Immediate Family : The Unflinching and Unafraid Childhood », 27 octobre. En ligne. <http://www.associatedcontent.com/article/76038/sally_manns_immediate_family_the_unflinching.html>. Consulté le 19 décembre 2011.

Pillet, Elisabeth. 2000. « Présentation », dans *Humoresques : Armées d'humour, rire au féminin*, no 11/numéro spécial, janvier, N/D.

Popelard, Marie-Dominique, Anthony Wall (dir). 2005. « Présentation », *Citer l'autre*. Nancy : Presses Sorbonne Nouvelle, 252 p.

Pordger, Philip, Patrick Daum et Francis Ribmont. 2006. *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. New York : Merril, 344 p.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 74 p.

— 2001. « Régimes, formes et passages des arts », titre donné pour l'édition par Hans-Ulrich Obrist, publié dans le catalogue *Traversées*, Paris : ARC; Musées d'art moderne de Paris, 372 p.

— 2002. « La communauté esthétique », dans Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole : singularité et communauté*. Montréal : Éditions Trait d'Union, 273 p.

— 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 157 p.

— 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 172 p.

— 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 145 p.

— 2009. « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique », dans *Et tant pis pour les gens fatigués, entretiens*. Paris : Éditions Amsterdam, 450 p.

Raskin, Victor (dir.). 2008. *The Primer of Humor Research*. Berlin : Mouton de Gruyer, 674 p.

Roberts, Molly. 2005. « Modern Family ». mai. En ligne. <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/Model_Family.html>. Consulté le 20 décembre 2011.

Roubert, Paul-Louis. 2000. « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, no. 8, novembre. En ligne. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index223.html#ftn1>>. Consulté le 20 novembre 2011.

Rouillé, André. 2006. « L'art-photographie », *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris : Éditions Gallimard, 704 p.

Séguin, Jean-Claude. 2002. « Citation et détournement », *Citation et détournement*. Coll. Séminaire du GRIMIA, no. 3. Saint-Estève : Publication du GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon, 220 p.

Starks, Jane. 1992. « The Photography of Sally Mann ». 25 octobre. En ligne. <<http://www.nytimes.com/1992/10/25/magazine/l-the-photography-of-sally-mann-710692.html>>. Consulté le 20 novembre 2011.

Stora-Sandor, Judith. 2000. « À propos de l'humour féminin », dans *Humoresques : Armées d'humour, rire au féminin*, no 11/numéro spécial, janvier, N/D.

Wallis, Helen. 1992. « The Disturbing Photography of Sally Mann ». 18 octobre. En ligne. <<http://www.nytimes.com/1992/10/18/magazine/l-the-disturbing-photography-of-sally-mann-502492.html>>. Consulté le 20 novembre 2011.

Watabe Dauer, Francis. 1988. « The picture as the medium of humorous incongruity », dans *American Philosophical Quarterly*, vol. 25, no 3, juillet, p.241-251.

Winckelmann, Johann Joachim. 1991. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Trad. de l'allemand par Marianne Charrière. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 157 p.

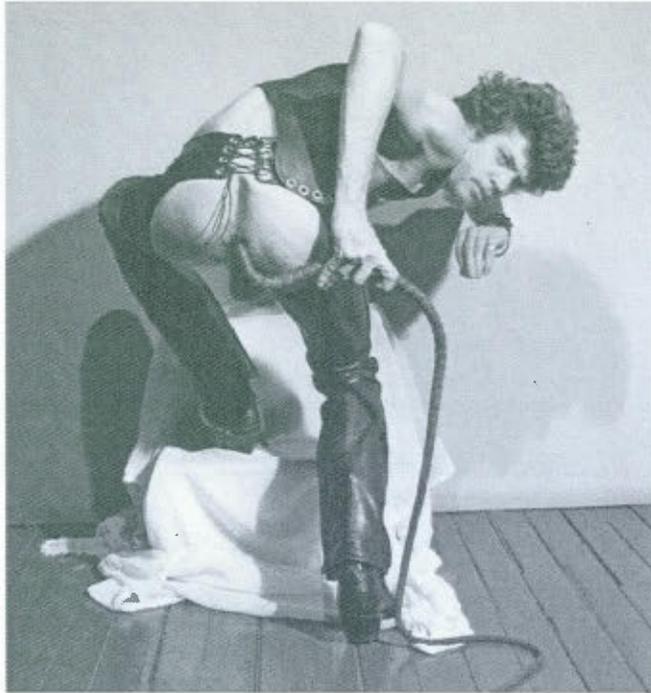


Fig. 1 Robert Mapplethorpe, *Selfportrait With Whip*, 1978, photographie, 19.1 x 19.1 cm.



Fig. 2 Robert Mapplethorpe, *Rosie*, 1976, photographie, 50.8 x 40.6 cm. (Guggenheim, New York).



Fig. 3 Sally Mann, *Candy Cigarette*, 1989, photographie, 47.6 x 59.1 cm. (Museum of Contemporary Photography, Chicago).

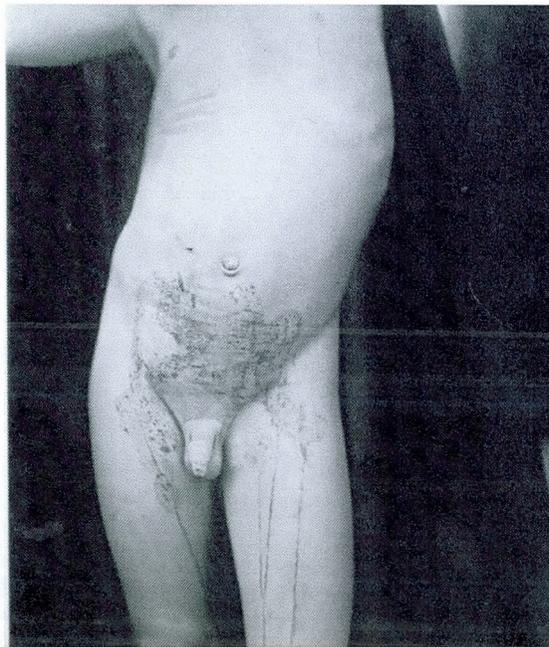


Fig. 4 Sally Mann, *Popsicle Drips*, 1985, photographie, 58.1 x 47 cm. (The Art Institute of Chicago, Chicago).



Fig.1.5 Lewis Carroll, *Alice as a beggar child*, 1858, photographie, 16.3 x 10.9 cm. (The Metropolitan Museum of Art, New York)



Fig. 1.6 Sally Mann, *Dirty Jessie*, 1985, photographie, 49.5 cm x 59.4 cm.



Fig. 1.7 Sally Mann, *The Hot Dog*, 1989, photographie, N/D.



Fig. 1.8 Sally Mann, *The Wet Bed*, 1987, photographie, 49.53 x 60.64 cm. (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco).



Fig. 1.9 Sally Mann, *Emmett's Bloody Nose*, 1985, photographie, 49.8 x 60 cm.



Fig. 1.10 Sally Mann, *The Last Time Emmett Modeled Nude*, 1987, photographie, 50.8 x 61 cm.



Fig. 1.11 Sally Mann, *Damaged Child*, 1984, photographie, 20.3 x 25.4 cm.



Fig. 1.12 Sally Mann, *Jessie at 5*, 1987, photographie, 49.85 x 60.33 cm. (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco).



Fig. 1.13 Sally Mann, *Rodney Plogger at 6:01*, 1989, photographie, 48.9 x 59.1 cm.



Fig. 1.14 Sally Mann, *Virginia at 4*, 1989, photographie, 58.4 x 48.3 cm. (Guggenheim Museum, New York)



Fig. 2.15 Alexander Gardner, *Portrait de Lewis Payne*, 1865, photographie, 22.23 x 17.46 cm. (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco).



Fig. 2.16 Seurat, *La parade du cirque*, v.1887-88, toile, 100 x 150 cm. (Metropolitan Museum, New York).



Fig. 3.17 Sally Mann, *Venus After School*, 1992, photographie, 49.8 x 60 cm.

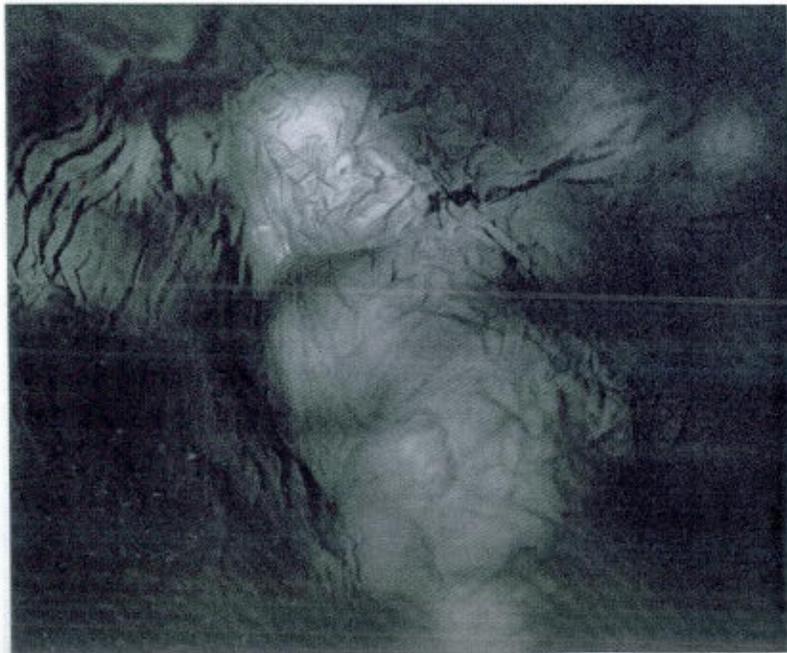


Fig. 3.18 Sally Mann, *Virginia in the sun*, 1985, photographie, 50.2 x 58.4 cm.



Fig. 3.19 Lennart Nilsson, *18 weeks: Approximately 14cm*, 1965, photographie, N/D.



Fig. 3.20 Léocare, *L'Apollon du Belvédère*, v.130-140, sculpture, N/D.
(Musée du Vatican, Rome)

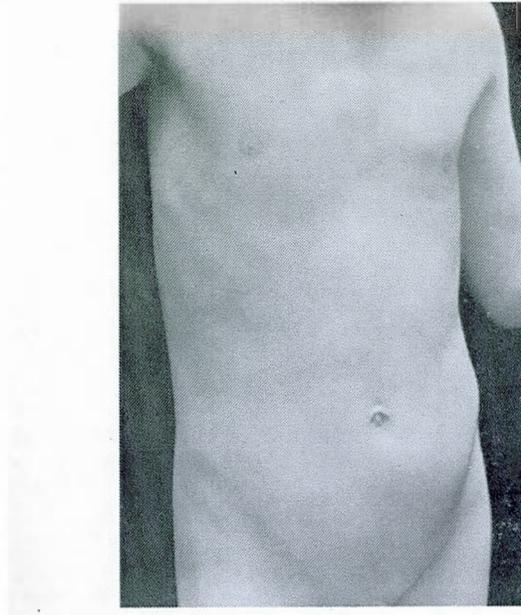


Fig. 3.21 Edward Weston, *Nude (Neil Weston)*, 1925, photographie, 23.5 x 16 cm.

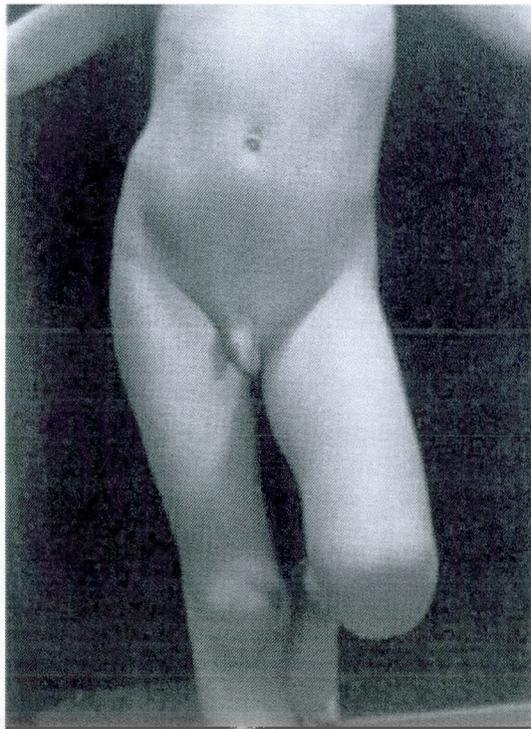


Fig. 3.22 Sherrie Levine, *Untitled (After Edward Weston)*, 1981, 49.2 x 36.89 cm.