

VIOLAINE HAYOZ	1	2	•	3 INTRODUCTION	4	5	6	•	7 COLLECTION	8	9	10	11						
12	•	13 SACRÉ	14	15	16	•	17 MARIAGE	18	19	20	•	21 ÉVÉNEMENT	22	23	24	25			
26	•	27 ŒUVRE	28	29	30	31	32	33	34	•	35 CONCLUSION	36	37	38	39	•	40 BIBLIOGRAPHIE	41	42
MASTER THÉSIS 2014																			

INTRODUCTION

Les documents relatifs à un travail artistique sont «discontinus et dispersés»¹ comme les qualifie Michel Foucault.

Ces qualificatifs correspondent aux références qui entourent mon travail artistique. Mais plus encore, ces références sont *hétérogènes*, sans limite de formes et concernent aussi bien des images, des textes, des anecdotes personnelles, qu'un mot, une citation, un poème, un objet, une pensée, un croquis, etc.

Tout ce qui *touche* l'œuvre est à prendre en considération.

Chaque élément de cette collection accumulée par l'œuvre, possède une importance égale; ce qui change, c'est la variété des liens que ces éléments entretiennent avec l'œuvre. Les rapports formels, les rapports d'idées et la documentation relative à la mise en place de l'œuvre participent au processus de création et permettent de situer l'œuvre dans un contexte.

Pour moi, chaque travail artistique rassemble ces éléments éparses de manière unique, un peu comme des points lumineux forment une constellation. À l'image d'une carte du ciel pour marin, je vois ces éléments comme une proposition d'orientation à travers mon travail, des points de repères dans l'espace d'une œuvre. Mon texte se développe dans ce sens: un essai qui se sert de certains points pour exprimer les notions importantes en lien avec l'œuvre, une tentative de définir à travers cet exemple concret comment je perçois mon travail artistique et son développement.

À la manière des étoiles qui naissent et meurent dans l'univers, mon travail écrit est accompagné d'un dossier ouvert dans lequel on peut à tout moment ajouter ou enlever des éléments. Parce que je vois la documentation d'une œuvre d'art de manière vivante, un éternel *work in progress* nourri par le temps qu'il serait dommage de geler, comme le magnifique *Atlas Mnemosynes* inachevé et jamais imprimé d'Aby Warburg dont, «*La succession de planches imprimées, seulement sur le recto sans doute, non reliées entre elles, libres par conséquent d'être retirées du portfolio et disposées, à leur tour, selon son vouloir par le propriétaire du livre.*»². Cet Atlas exprime parfaitement l'idée d'un travail théorique toujours en mouvement autour de l'œuvre d'art. Suivant mon envie de composer avec ces références, de les manier, cette forme offre la possibilité de se plonger dans l'univers que ces références constituent.

Le travail de Master, en amenant à considérer son travail artistique à travers un rapport théorique, est l'occasion de formuler le plus clairement possible ce qui traverse mon propre travail. Comme ma production est hétéroclite, j'ai choisi de parler d'un travail en particulier, une œuvre sonore que je souhaite présenter comme travail final. En partant de cette réflexion, mon essai développe plusieurs points et présente comment ces points sont reliés à l'œuvre.

• 7 8 9 10 11 12
13 14 15 16 17 18 19
20 21 22 23 24 25 26
27 28 29 30 31 32 33
34 35 36 37 38 39 40
41 42

COLLECTION Depuis plusieurs années, je collectionne des photographies d'amateurs.

Des photographies d'albums de famille, des photographies trouvées ça et là, anonymes.

Cette collection a débuté par passion de l'objet en lui-même et pour le plaisir de l'image. Mais très vite, elle est devenue pour moi une archive qui accompagne mon intérêt pour la photographie et son histoire: la photographie d'amateurs comme sujet d'étude de ce qu'on y voit, c'est-à-dire la technique photographique, la famille, la mode, les moeurs, etc., ce qui constitue ces photographies comme objet d'étude sociologique.

Dans la photographie amateur, j'apprécie particulièrement les décalages. Prise sur le vif, elle contraste de la production des professionnels qui n'est pas régie par les mêmes codes de représentation. Elle couvre les événements intimes d'une famille comme les anniversaires, les jeux d'enfants, les mariages, les animaux de compagnie, les portraits de famille, les événements particuliers ou encore les vacances. Là où l'on attend des professionnels l'oeil du photographe et la maîtrise technique, la photographie amateur assume la «photo ratée».

Flous, sujets mortellement banals, surexpositions, mauvais cadrages ou encore mises en scène trop audacieuses, la photographie amateur est une véritable mine du *bizarre* et du *comique*. Thomas Lélou a d'ailleurs écrit un *Manuel de la photo ratée*³ qui regroupe et explique ces différents effets.

C'est un véritable plaisir de regarder ces photos truffées d'effets involontaires que l'on retrouve dans tous les albums de famille. Au point que certains de ces effets, comme le flou, sont repris par les professionnels car ils provoquent, paradoxalement, une sensation d'authenticité et de réalisme auprès du spectateur. À propos des photographies de *Match*, Luc Boltanski écrit «*C'est par le flou que l'on persuade que l'image montre bien l'événement lui-même et a été réalisé dans l'instant précis de son accomplissement de façon mécanique, et pour tout dire, objective.*»⁴

Illusion. Au sein de la photographie amateur, ils sont pour moi des indices de la présence du photographe. La mise en scène, ainsi mise à nue, permet de penser l'acte de photographier. Je m'intéresse à la déconstruction que la «photo ratée» provoque, le flop du photographe qui dévoile non seulement la construction de l'image au niveau technique, mais aussi la construction des représentations (portrait, paysage, nature-morte, scène de genre) composées par des codes esthétiques et sociaux.

Cette citation tirée de la *Chambre Claire* de Roland Barthes me semble particulièrement explicite sur la construction de la représentation de soi et réfère directement à la notion de «mythologie individuelle».

A propos du portrait: «*La photo portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois: celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croit, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre: je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture.*»⁵

La «mythologie individuelle» détaille comment l'individu, en se servant du récit de soi et de la photographie, met en scène l'histoire de son identité.

C'est en ces termes que Magali Nachtergaele, dans son livre *Les mythologies individuelles, récit de soi et photographie du 20^e siècle*⁶, décrit les «mythologies individuelles» qui sont inséparables des bouleversements identitaires qui traversent le siècle: «*Dans la vie quotidienne des masses, un simulacre de la grande mythologie est apparu dans les albums de famille où se sont écrites tout le long du 20^{ème} siècle nos légendes personnelles. Des journaux aux albums, la ligne tracée est la même. Bien que le retentissement diffère: le 20^{ème} a permis à l'individu de se fabriquer, à travers un récit en images sa mythologie individuelle.*»⁷(...) «*Objets et images commencent à habiter la constellation identitaire de l'individu moderne*»⁸ Porosité. (...) «*Ainsi les représentations du quotidien et de l'individu dans son environnement intime sont sous l'influence de modèles en circulation de la presse, la publicité, le cinéma et bientôt la télévision.*»⁹

La représentation de soi est donc tributaire de la société de consommation, de l'évolution des mœurs et de la démocratisation de la photographie.

«-*Cette photo, j'ai exactement la même de moi!*» S'exclame ma belle-mère à propos d'une photographie de ma collection montrant un enfant anonyme dans un décor indéterminé de nature.

Les représentations de nos récits de vie s'inscrivent dans un code culturel qui donne une place centrale à l'individu. Autrement dit, dans les albums de famille, l'individuel relève en même temps du collectif, puisque ces livres, tous identiques, racontent des histoires singulières. Ce qui fait des albums de famille un espace où le sacré du foyer et les mythologies modernes se rejoignent. Cette rencontre génère du *mythique*.

Dans *Mythologies*¹⁰, Roland Barthes écrit justement des textes sur les mythes modernes à partir d'une archive concrète et accessible, les photographies qu'il trouve dans les médias au quotidien: il analyse le processus de mythologisation qui transparaît dans les médias modernes.

Selon Magali Nachtergaele, l'archive personnelle et l'histoire collective utilisent le même médium, la photographie, ce qui permet une certaine perméabilité: «*Les lieux communs familiaux participent des «mythologies individuelles» qui rencontrent parfois les grands mythes modernes.*»¹¹ La pratique de l'album de famille est donc une pratique sociétale plus qu'une simple mode.

Collectionner des photographies de famille et les regarder permet de lire une histoire de la photographie et du récit de soi, de découvrir un «infra-savoir»¹², ainsi nommé par Roland Barthes, c'est à dire un savoir souterrain composé de détails culturels liés à la mise en scène (coiffure, posture, costume, etc).

Sous le prisme du rattachage photographique, la présence du photographe est trahie, la représentation est déconstruite, la «mythologie individuelle» se démystifie, notre imaginaire collectif dévoile ses clichés. Ma collection, sans donner de réponses, constitue bien une archive, une banque de données qui permet de cerner un peu plus l'image de notre identité.

«*You press the button, we do the rest*»¹³

Kodak, 1888

SACRÉ «-A trois les filles: 1,2,3 Spaghettiiiiiiii!» Ma mère prend des photos de ma soeur et moi.

Selon Pierre Bourdieu, la pratique de la photographie amateur participe d'un rituel domestique dont l'objet sera au centre d'un culte familial. La famille a recours à un processus, le rite de «solennisation»¹⁴, qui rend non seulement sacré la photographie, mais aussi la prise de vue. Dans cette optique, les photographies sont comparables à des petits dieux fondateurs du foyer, sacrés, tout en restant accessibles. C'est ce qui explique que les photographies de familles soient si intensément symboliques.

La famille crée son identité à partir d'instantanés fé-
tiques qui sacralisent le quotidien, «*À la fois l'image
d'une famille mythique et la fiction d'une vraie famille*»¹⁵.
Tout d'un coup, la généalogie s'apparente à un roman,
la famille à un album imaginaire sous forme de récit
fictif. C'est par fragments que l'on écrit son histoire, le
quotidien réduit à quelques scènes qui répondent aux
codes de l'archive familiale. On ne garde des événe-
ments que le bon côté, quitte à forcer un peu les sou-
rires, puisque «*L'album manichéen et stéréotypé rassure:
c'est un lieu de certitudes, de stabilité et de réconfort.*»¹⁶
selon André Rouillé. Ainsi, on s'appuie sur cette parti-
cularité paradoxale de la photographie remarquée par
Roland Barthes, «*Elle n'invente pas, elle est l'authentifi-
cation même.*»(...)«*La photographie devient alors pour
moi un médium bizarre, une nouvelle forme d'hallucina-
tion: Fausse du niveau de la perception, vrai au niveau
du temps: une hallucination tempérée, en quelque sorte,
modeste, partagée (d'un côté «ce n'est pas là», de l'autre
«mais cela a bien été»): image folle, frottée du réel.*»¹⁷.

La photographie est une connexion entre un monde
réel et un monde imaginaire.

Au contraire de ce que pense Roland Barthes qui
ne voit rien de *Proustien* dans la photographie, la photo-
graphie amateur est fortement liée au monde de la mé-
moire et du souvenir. En effet, dans le langage courant,
on prend encore la pose pour une «photo-souvenir».

La relation photographie-souvenir est particulière.
D'un côté, on prend une photographie pour se souvenir
d'un événement, mais la mémoire obéit à ses propres
règles: ce qui fait que la photographie ne représente pas



le même souvenir que celui présent dans notre mémoire. Sans compter qu'avec le temps, un souvenir change. En jouant de l'analogie entre image mentale et cliché sur papier, il est vite fait de re-construire ses souvenirs, afin qu'ils servent notre «mythologie individuelle». Ainsi ce qui se dégrade avec le temps dans la mémoire, sera réinvesti à travers la photographie de cet événement.

D'un autre côté, il arrive que regarder une photographie fasse effectivement ressurgir des souvenirs. Pierre Bourdieu cite une étude sur la psychologie et la photographie qui désigne le rapport au souvenir parmi les motivations premières de la pratique de la photographie «*La photographie aurait pour fonction d'aider à surmonter l'angoisse suscitée par l'écoulement du temps, soit en fournissant un substitut magique de ce que le temps a détruit, soit en suppléant aux défaillances de la mémoire et en servant de point d'appui à l'évocation des souvenirs associés, bref, en donnant le sentiment de vaincre le temps comme puissance de destruction.*»¹⁸ Ce qui est bien une «madeleine de Proust».

«*Image singulière d'une chose connue (...), saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression.*»¹⁹ Marcel Proust

Mais la photographie, comme le souvenir, ne sera jamais qu'une reproduction, mécanique pour la première, mentale pour le second, de ce qui n'aura jamais plus lieu. Dans le roman *Bruges-La-Morte*, de George Rodenbach, le héros rencontre une femme qui ressemble comme une jumelle à sa défunte femme: «*Est-ce que sa raison périlait? Ou bien sa rétine, à force de sauver la morte,*

identifiait les passants avec elle? Tandis qu'il cherchait son visage, voici que cette femme, brusquement surgie, le lui avait offert, trop conforme et trop jumeau. Trouble d'une telle apparition! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité.»²⁰ Mais petit à petit, «À force de vouloir fusionner les deux femmes, leur ressemblance s'était amoindrie»²¹. Hugues, désespéré par ce terrible constat, basculera dans un accès de folie qui lui fera commettre le meurtre de la «copie» de sa femme.

Mémoire et photographie font bon ménage jusqu'à ce que Hugues se rende compte de ses propres illusions.

La photographie oscille entre analogies et divergences, cependant que les divergences entre *ce que l'on voit* et *ce qui a été vécu* disparaissent derrière la faculté d'authentification de la photographie citée précédemment dans le texte.

MARIAGE

Dans le culte de l'image intime, les photographies de mariage jouissent d'une place particulière: elles sont des icônes hautement symboliques du patrimoine personnel et trouvent facilement leur place dans l'espace du foyer, comme les portraits et les photographies auxquelles on tient particulièrement.

En effet, de nos jours, les couples sont libres de recourir ou non au rite du mariage, ce qui rend cette décision d'autant plus symbolique. En se mariant, les couples ont délibérément recours au rituel afin d'exprimer, construire et affirmer leur identité. À travers le mariage se définit l'identité individuelle, conjugale et familiale, que le rituel «met en scène».

C'est à ce moment qu'intervient la photographie dont le but est de pérenniser les actions au coeur de cette représentation.

La photographie de mariage, dans la ligne directe des «mythologies individuelles», possède une fonction édifiatrice importante, faisant d'elle un incontournable de la photographie amateur, comme de la photographie professionnelle. Il en découle que la photographie de mariage est un produit de consommation de masse.

Pierre Bourdieu prête à la photographie de noces une fonction essentielle qui la rend indispensable à la famille, celle de «revivifier»²² le groupe: Par ce biais, le groupe réaffirme son autorité. Il est étrange de penser que c'est par un procédé mortifère, l'immortalisation, que notre identité se remplit de vie et affirme son existence.

Pourtant, à travers la photographie, une pensée de la mort se définit, par exemple, le souvenir de nos défunts qui inspirent les photographies mortuaires du début du siècle, le souvenir de *ce que l'on n'est plus* ou la petite mort du corps ou encore la pose du sujet arrachée au temps, tout ceci fait tendre la photographie vers une certaine idée de l'éternité.

La photographie de mariage est un rite dans le rite²³ dont on peut définir deux lectures importantes: premièrement, une lecture documentaire qui permet d'y lire toute la sociographie de la famille et les informations sur le rite en lui-même. L'album raconte le déroulement du mariage et l'histoire du couple : le photographe de mariage réalise un *documentaire*.

La deuxième lecture institue les photographies de mariage comme des productions symboliques qui s'expriment à travers un procédé médiatique. Clara Gallini, anthropologue italienne, voit dans la photographie de mariage une qualité «mythico-rituelle»²⁴ qui s'ajoute au rituel religieux. L'album devient le lieu de la mise en scène de l'amour idéal, donc le lieu de la construction de l'image que l'on se fait de l'amour, du couple, de la famille, etc.

C'est pourquoi les moments pris en photos lors du mariage représentent *ce qu'est le mariage* en terme d'idée, aux yeux des personnes présentes. Selon Pierre Bourdieu, le décodage «*des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation communes à un groupe*»²⁵, autrement dit, le décodage de la mise en scène, permet de faire émerger une conception commune des rapports sociaux. C'est pour cela que la photographie de mariage est fortement stéréotypée.

L'album de mariage se modifie considérablement tout au long du siècle, comme les figures qui s'y trouvent, suivant les aléas des changements sociaux. La mariée, par exemple, passe de poses passives à des poses actives grâce à la révolution sexuelle, la bénédiction du père disparaît et le photographe, qui privilégie le point de vue de la mariée pour ses photos, accorde de plus en plus d'attention au marié. Beaucoup de changements relatifs à l'album et aux photographies sont dus aux évolutions de la technique photographique (album numérique, retouches photo, effets, qualité de l'image, décors imaginaires, touche artistique...)

Dès les années 2000, la mise en scène de l'amour devient plus importante que l'officialisation de l'union. L'histoire d'amour du couple représente alors une histoire romantique mais désincarnée dont le but est de signifier l'amour éternel. Le couple, en costume, est l'acteur principal de la journée. Les mariés, tels des vedettes de cinéma, sont alors photographiés sous tous les angles.

Ainsi, la refondation du couple prend peu à peu le pas sur l'idée de commémoration du geste rituel. De nouvelles pratiques apparaissent, comme les pré/post-*shooting* photographiques qui permettent d'ajouter des prises de vues hors du temps défini par la journée du mariage. Cependant, les photographies qui immortalisent les moments forts du mariage (la signature des témoins, la bénédiction du prêtre, l'arrivée de la mariée, la sortie de l'Eglise, la table d'honneur,...) restent incontournables et rythment le récit de l'album.

À travers le mariage, les valeurs et les mythes de la société perdurent: ils existent afin de donner du sens à notre univers social. L'éternel *va et vient* entre l'individuel et le social, propre aux «mythologies individuelles», place les photographies de mariage entre «*l'intériorisation des structures sociales et la socialisation des individus.*»²⁶

ÉVÉNEMENT

J'étais assise dans le salon lorsque l'étrangeté d'une situation banale m'a frappée.

Alors que j'étais conviée à un repas de famille, une projection de photographies s'est improvisée.

Un couple de la famille, *just married*, venait de recevoir leurs photographies de mariage sur DVD, l'album numérique à la mode en ce qui concerne les prestations des photographes professionnels.

Nous avons donc regardé les photographies défiler sur le téléviseur du salon tout en prenant le dessert.

Mais ce qui s'est révélé vraiment intéressant, se sont les réactions que ce défilement de photographies a déclenchées chez les personnes présentes. Les commentaires que les spectateurs faisaient à chaque photographie étaient si décalés par rapport à la photographie à l'écran, dépourvus de pudeur sur l'événement, que j'ai décidé d'enregistrer leurs exclamations dans l'idée d'utiliser plus tard leurs paroles comme matière artistique.

J'ai eu l'idée initiale d'une œuvre.

À ce moment précis, ce n'est pas seulement la bizarrerie des commentaires qui m'a frappée, mais aussi la bizarrerie de ma situation.

Être artiste, c'est avoir le cul entre deux chaises.

Mon postérieur partagé entre la vie et l'art me dictait de garder une trace de ces commentaires. À quoi il faut ajouter la délicatesse de la situation dans laquelle je me trouvais car ma famille aurait pu se sentir blessée par mon introspection dans son quotidien. Lorsqu'il s'agit de photographies de mariage, et donc de l'intime, le tact est de rigueur. L'importance émotionnelle inestimable de ces photographies, doublée de la conduite sociale qui veut que l'on rende honneur aux mariés, ne permet en aucun cas la critique directe ou un comportement déplacé. La photographie de mariage est un sujet sensible qu'il faut aborder avec finesse sous peine de voir les protagonistes prendre sérieusement ombrage, ce qui n'était pas mon but.

C'est pourquoi ce moment me prit au dépourvu, premièrement, parce qu'il m'avait sauté aux yeux, mais aussi sentimentalement.

En plus de cette situation double, je vivais une sorte d'urgence. Maintenant que je l'avais en tête, je ne pouvais pas laisser passer ce moment. Pratiquement une pression. J'aurais été déçue si j'avais réalisé trop tard ce qui m'avait filé entre les doigts.

Dans tous les cas, il me paraît évident que, comme chaque œuvre est différente, chaque cheminement pour y parvenir varie fortement, ce qui confère à l'artiste plusieurs postures et ne le cantonne pas à un seul cas de figure, ni à la production d'un seul type d'œuvre. Si cette fois, c'est un événement particulier qui m'a inspiré une œuvre, chaque œuvre possède une histoire qui lui est propre et un contexte qui doit être pris en compte. Décisions successives, recentrement sur le propos, essais, recherches et hasard définissent petit à petit la forme à travers la réflexion que l'artiste mène.

Parfois, on ne trouve pas de forme, pendant un temps ou même jamais, sans savoir pourquoi. À l'inverse, les mêmes problématiques peuvent produire plusieurs formes ou une idée, en variant légèrement, mettre en place une œuvre différente. À la variété des pratiques artistiques contemporaines s'ajoute donc la variété des œuvres qu'un artiste peut produire suivant sa vie, ses envies, ses expériences.

Puisqu'«*Une œuvre n'est jamais achevée, seulement abandonnée*»²⁷. Hanif Kureishi

J'étais à la fois en train de vivre un moment en famille, comme tout le monde, tout en le regardant de l'extérieur. Comme l'écrit Sylviane Dupuis, «*L'art est une «tâche spirituelle» (Mallarmé) vouant qui s'y adonne à une solitude radicale, «et» le reliant paradoxalement à tous*»²⁸. Cette aphorisme relève justement cette situation étrange de l'artiste dont la place est indéterminée. Pendant ces longues heures de projection, j'étais vraiment tiraillée entre l'envie de partager ce moment en famille, simplement, et celui de l'utiliser dans le cadre de ma pratique artistique. Mes pensées se positionnaient en simultané sur deux niveaux, le présent, la projection de photographies de mariage, la vie de famille, la réalisation des enregistrements, et le futur, l'idée de l'œuvre et sa future production.

Cette situation pose une question essentielle: quelle est la place de l'artiste dans la société? Et que dire de son statut? L'art amène à aborder la vie autrement, à regarder la vie autrement, ce qui fait la singularité de l'artiste, mais aussi sa différence. La situation de l'artiste n'est donc pas une position simple, ni même claire. Elle se situe dans une perpétuelle dialectique à la fois «EN» et «HORS» - «en et hors» ma famille, «en et hors» mon travail artistique, «en et hors» la société, «en et hors» mon corps, etc. Charles Beaudelaire définit l'artiste en ces termes «*L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature*»²⁹, être double, signifie deux corps, deux places, mais aussi une zone entre les deux complètement indéfinie, pour ne pas dire infinie.

Peut-être la place de l'artiste dans la société est-elle, à l'image de cette expression, dans un entre-deux flou. Un interstice, parfois inconfortable, mais qui permet un pont entre deux mondes, celui *que l'on vit*, et celui *que l'on regarde*. *Avoir le cul entre deux chaises* comme distance nécessaire au regard critique, comme effet de recul indispensable. C'est pourquoi je vois dans l'artiste quelque chose de l'observateur, mais sans le côté passif qui le rendrait improductif et qui empêcherait tout positionnement par rapport à l'histoire de l'art ou le contexte d'un travail artistique. *«Mais si la flamme délenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais renaître de ses cendres»*³⁰ Blaise Cendrars exprime très bien à la fois le mystère qui entoure la création d'une œuvre, mais aussi cette situation étrange de «l'homme foudroyé», à la fois passif, puisqu'il subit un événement, et actif, puisqu'il va s'en servir dans un processus de création.

En réalité, *Avoir le cul entre deux chaises* est le meilleur point de vue qui soit. Il permet de prendre en considération la situation dans son ensemble et d'élargir son regard.

*«L'art n'est ni vrai ni faux -il élargit notre capacité de perception en libérant des possibles (...)»*³¹

(Sous réserve de changements)

ŒUVRE

Avoir la matière de l'œuvre est la première étape du processus de création.

Que faire alors avec cette matière? Quelle forme lui donner? Comment l'exposer? sont des questions qui se renouvellent à chaque projet car *«L'art n'est pas la technique (qui doit toujours se faire oublier)-il est de l'émotion, ou de la pensée, capturée dans une forme.»*³²

Mon projet utilise comme matière première les commentaires enregistrés lors d'une projection de photographies en famille. Ma première décision a été de rester dans une matière sonore car après plusieurs essais, le son semble être le procédé qui met le plus en valeur cette matière de départ.

Dans ce travail, le son est composé de voix enregistrées en studio. Ces voix re-disent les commentaires en usant d'un ton «naturel», c'est à dire que les voix ne sont pas trafiquées au niveau de leur tonalité et que les interprètes disent leurs répliques le plus simplement possible.

Tout au long de la conversation, les commentaires sur les photographies s'entrecroisent et se contredisent. Les commentaires sur les photographies réussies (*C'est joli là! C'est beau, c'est magnifique!*) côtoient ceux de la photographie ratée (*Ah lala, Sabine la troooooonche!*) tout comme les moments de décalage entre la photographie et la réalité (*Et vous arrivez encore à faire des sourires naturels, je sais pas comment vous faites*). Une partie des commentaires concerne la photographie au sens technique (*Et tu arrives aussi bien qu'autrefois les contrastes?*) et on comprend que cette dernière garde quelque chose de mystérieux aux yeux des protagonistes.

Au fur et à mesure de la conversation se raconte comment les photographies du mariage sont perçues, comment elles balancent entre réalité et fiction et comment la famille se réapproprient ces images dans sa propre «mythologie individuelle familiale», faisant du mariage de ce couple un moment fort et unique de la vie de famille.

Mis à plat et à la suite, les commentaires forment un long dialogue. A l'aide d'un dispositif dont les paramètres ne sont pas fixés à l'heure actuelle (disposition, nombre, type et visibilité dans l'espace des hauts-parleurs), cette masse de répliques sera répartie dans l'espace de l'œuvre. Ainsi des courts dialogues sortiront de différents hauts-parleurs, mettant en place un rythme d'écoute. Le rythme aura lieu entre les répliques et entre les séquences, dans un arrangement qui met en valeur les commentaires sortis de leur contexte initial. Je ne sais pas encore si cela se rapproche de la poésie (les fragments de texte comme des petits poèmes en prose ou des Haikus) ou de la musique (les fragments travaillés comme un morceau de musique), mais le travail de composition et la répartition des séquences dans l'espace de l'œuvre seront le lieu de mon intervention la plus forte.

Dans l'installation finale, on verra comment l'œuvre sonore investit l'espace. Bien que le son soit immatériel, au sens du toucher, il est matériel dans l'espace, au point de recréer un espace dans l'espace, autrement dit, l'espace de l'œuvre. Beaucoup de questions sont encore ouvertes, non seulement à propos de la création sonore en elle-même, mais aussi dans l'idée d'une installation sonore de technique mixte qui permet d'allier au son des objets (Quelles sortes d'objets? Comment les disposer?) ou une ambiance (Peindre les murs en noir? Instaurer une pénombre? Poser une moquette? etc.).

Pour le moment, j'imagine un spectateur dans une pièce. Il entend tous les courts dialogues, mais ne sait pas de quelle source la prochaine séquence va sortir (qu'il y ait 2 ou 5 hauts-parleurs). Selon où il se trouve dans l'espace, la pièce sonore change légèrement. En effet, sa position et ses déplacements déterminent son écoute en accentuant ou non une source (en plus de quoi, je peux choisir l'intensité du son).

Je verrai au cours des essais si je souhaite inviter le spectateur au mouvement ou à une écoute tranquille.

J'imagine que le spectateur est invité à rester un moment afin d'écouter une suite de séquences. Il n'est pas obligé de rester tout le long de l'œuvre pour la saisir parce que les petits dialogues, tous différents, fonctionnent sur le même principe. C'est une *œuvre-fleuve*, dont la durée est conséquente (une boucle infinie?). Si le spectateur revient, c'est une autre partie qui s'offre à lui.

30
●

J'imagine que les courts dialogues, rythmés par des moments de silence, isolent les contradictions: elles viennent casser le déroulement de la conversation. Contradictions, répétitions, absurdités, changements brutaux de sujet, enfin le léger décalage des tons, révèlent la dualité de notre rapport à la photographie, mi-fictif, mi-réel.

J'imagine que le spectateur comprend assez vite qu'il s'agit de photographies de mariage et que ce qui compte, c'est la réalité de l'image, peu importe le décalage avec le souvenir. Sous nos oreilles, cette famille

construit sa propre «mythologie individuelle». Je souhaite dans l'installation un objet, comme un miroir, ou un autre procédé, qui pourrait faire le lien entre le spectateur et sa propre «mythologie individuelle». À moins que les photographies, absentes de l'œuvre, ainsi que les moments de silence, propices à la réflexion, suffisent à impliquer le spectateur dans une réflexion personnelle.

Les protagonistes connaissent le pouvoir d'illusion des photographies, mais cela ne les empêche pas de recourir à cette illusion au quotidien. Autrement dit, nous savons que nous vivons dans un monde d'illusions, selon Jean-François Lyothard résumé par Magali Nachtergaele, «*Une ère dans laquelle l'individu sait qu'il est prisonnier de la caverne platonicienne et peut enfin s'en réjouir*»³³.

31

L'apparence est devenue une réalité en soi et il n'y a rien d'autre derrière. Selon Andy Warhol «*If you want to know about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, there I am. There is nothing behind me.*»³⁴.

Sur la surface des photographies de mariage de ce couple, il est possible de lire qui ils sont et qui sont les membres de leur famille. Les commentaires se situent tous sur ce premier degré, cette appréhension frontale de l'image: à partir de là, deux types de commentaires se mettent en place, les commentaires sur l'image elle-même, ce qu'on y voit, la technique, le physique, l'apparence et les commentaires qui se basent sur l'image comme point de départ vers un souvenir relatif à *ce qui a été vécu* (le *shooting* photo et le déroulement de la journée).

Ce que j'apprécie ce sont les contradictions entre les commentaires qui présentent une mythologie familiale bizarrement contradictoire, incomplète, en un sens pas encore tout à fait fonctionnelle, puisqu'au lieu de donner du sens à ces images, on se pose plutôt des questions sur leur légitimité.

Malgré tout, il est évident que ces photographies vont effectivement passer dans le processus de mythologisation de cette famille, donner un sens à leurs rapports sociaux et leur procurer le sentiment d'exister plus fort.

C'est la persistance d'une illusion qui résonne dans nos oreilles. Une illusion de l'image photographique qui conduit à se demander ce qui est «vrai» ou «authentique» dans notre identité, dans nos rapports sociaux et dans notre vie. En effet, puisque nous construisons notre identité, alors il y a peu de chance qu'elle soit innocente. Nos rapports sociaux, intimement liés à l'identité, se basent sur un système de représentation qui est aussi de l'ordre de la construction. Quant aux récits fictifs de notre vie, ils sont soumis au processus de «vie augmentée»³⁵ décrit en 1973 par Guy Debord.

Présenter une mythologisation en cours de construction est le moyen de pointer un super-processus de représentation qui régit notre vie rarement remis en cause. « *Toute la vie des sociétés (...) s'annonce comme une immense accumulation de «spectacles».*»³⁶ Mais encore, «*Le spectacle se présente comme la société même, comme une partie de la société et comme «instrument d'unification».*»³⁷(...) «*Il est le coeur de l'irréalisme de la société réelle.*»³⁸

CONCLUSION

Le texte, le dossier ouvert et l'œuvre sonore forment les trois éléments de mon travail de Master. Ils sont distincts tout en conservant des liens étroits. Alors que le texte et le dossier fonctionnent ensemble, l'œuvre d'art a pour finalité d'être exposée seule dans l'espace. Tout le travail de théorie, soit le texte et le dossier, est un travail parallèle à l'œuvre mais non-obligatoire pour appréhender cette dernière.

Le texte est comme un fil rouge à travers la masse des éléments qui entourent l'œuvre. Il est la ligne qui dessine la constellation, l'astérisme qui relie les points les plus lumineux. Tout au long du texte, on découvre des notions-clé, mais aussi des réflexions sur la position de l'artiste, son ressenti et les questions qui traversent un travail en cours de réalisation. Le but du texte est de fournir une clé de lecture, qui, en abordant cette suite de points, permet de comprendre les enjeux et de situer l'œuvre, tout en amenant à réfléchir sur la condition de l'artiste et l'acte de créer.

Le dossier ouvert rassemble des documents hétéroclites. Les documents contenus dans le dossier correspondent à une documentation libre autour des notions abordées dans le texte. Il ne s'agit pas de faire une illustration du texte, mais de rassembler une collection de documents autour de l'œuvre. Pour moi, l'œuvre d'art est un *tout* à multiples aspects, théoriques, pratiques et conceptuels, dans lequel l'artiste s'implique corps et âme. C'est tout à la fois une idée, une histoire, une réflexion, une expérience, une forme, un plaisir, une présentation, un événement, une recherche, un travail, un risque à prendre.

Tout ce qui me fait penser à cette œuvre, d'une manière ou d'une autre, je l'ai photocopié et je l'ai mis dans le dossier.

Ces documents, choisis pour leurs liens avec l'œuvre, conservent la possibilité de créer des liens entre eux de manière indépendante. La diversité des liens varie selon la personne qui manipule le dossier et complexifie notablement l'idée de la constellation qui nous apparaît souvent aplatie dans un dessin en deux

dimensions. Mais c'est oublier la profondeur et la non exclusivité des associations possibles, qui, si on traçait des lignes entre les objets, ressembleraient simplement à un enchevêtrement de lignes, à un entrelac compliqué, à la «soupe d'anguilles»²⁶ d'Aby Warburg ou encore aux «rhizomes»²⁷ de Deleuze. Ce qui n'empêche pas d'utiliser certains noeuds comme points de repères. Et surtout de voir dans cette complexité la possibilité d'ouvrir ces constellations non seulement à une réflexion au rapport que la théorie entretient avec l'œuvre d'art, mais aussi de permettre l'inattendu. Les documents relatifs à l'œuvre d'art sont ainsi pensés à travers deux modalités, en tant que documents distincts et en tant que documents rassemblés par une œuvre.

Ainsi le texte qui *raconte* rencontre le dossier qui *montre*.
De cette rencontre émerge la dynamique de l'œuvre.

8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

35 36 37 38 39 40 41 42

BIBLIOGRAPHIE

- ¹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1969
- ² Roland Recht, *Aby Warburg/ L'Atlas Mnémosyne*, L'équarquillé, Paris, 2012
- ³ Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Léo Scheer, 2002
- ⁴ Luc Boltanski, «La rhétorique de la figure», Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, les Editions de Minuit, Paris, 1965, p.193
- ⁵ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, 1980
- ⁶ Magali Nachtergaele, *Les mythologies individuelles, Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Ed. Rodopi B.V., Amsterdam-New York, Ny, 2012
- ⁷ Magali Nachtergaele, «Introduction», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 7
- ⁸ Magali Nachtergaele, «À chaque jour suffit son mythe», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 125
- ⁹ Magali Nachtergaele, «Sculpture sociale et mythologie moderne», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 92
- ¹⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, édition illustrée par Jacqueline Guittard, Le Seuil, Paris, 2010
- ¹¹ Magali Nachtergaele, «Mythographies de l'intime», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 114
- ¹² Culture et photographie, Deux conférences de Joëlle Deniot directrice du Master Culture Epic. Le texte et les photos de la première, *La photographie Une sociologie off?*
Page Internet: <http://www.master-culture.info/conferences/photographie.sociologie.master.culture.htm>
- ¹³ Fameuse devise de la firme Kodak datée de 1888
- ¹⁴ Pierre Bourdieu, «Culte de l'unité et différences cultivées», *Un Art moyen.*, op.cit., p.63
- ¹⁵ Magali Nachtergaele, «Mythographies de l'intime», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 117
- ¹⁶ André Rouillé, «Editorial», *La Recherche Photographique, histoire-esthé-*

tique. *La Famille*, n°8, février 1990, p.3

¹⁷ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, 1980

¹⁸ Résumé d'une «étude psychologique de la photographie», réalisée par un organisme spécialisé dans les études de marché et les études de motivation, *Un Art moyen.*, op.cit., p.33

¹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tome 5, Gallimard, 1919

²⁰ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris, 1892, p.33

²¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op.cit., p.153

²² Pierre Bourdieu, «*La photographie, indice et instrument d'intégration*», *Un Art moyen.*, op.cit., p.41

²³ *Enfances, Familles et Générations*, Revue internationale de recherche et de transfert, Martine Tremblay, *La mise en scène de l'amour: la photographie de mariage dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle*, No 7, 2007, p.76-92

²⁴ Clara Gallini, «Le rituel médiatique», dans Gérard Althabe, Daniel Fabre et Gérard Lenclud, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, maison des sciences et de l'homme, p.117-126 cité dans *Enfances, Familles et Générations*, Revue internationale de recherche et de transfert, op. cit.

²⁵ Pierre Bourdieu, «Introduction», *Un Art moyen.*, op.cit., p.24

²⁶ *Enfances, Familles et Générations*, Revue internationale de recherche et de transfert, Martine Tremblay, *La mise en scène de l'amour.*, op. cit.

²⁷ Hanif Kureishi, écrivain, scénariste et dramaturge britannique.

²⁸ Sylviane Dupuis, *Qu'est-ce que l'art?*, 33 propositions, Ed. Zoé, Genève, 2013, p.24

²⁹ (Charles Beaudelaire, *Curiosités esthétiques*)

³⁰ Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, Edition Gallimard, 1973

³¹ Sylviane Dupuis, *Qu'est-ce que l'art?*, op.cit, p.18

³² Sylviane Dupuis, *Qu'est-ce que l'art?*, op.cit, p.19

³³ Jean-François Lyotard, cité par Magali Nachtergaele, «Conclusion», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 265

³⁴ Andy Warhol, Magali Nachtergaele, «Conclusion», *Les mythologies individuelles.*, op.cit., p. 266

³⁵ Guy Ernest Debord, cité par Magali Nachtergaele, «Sacralisations photographiques», op.cit., p.122

³⁶ Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p.15

³⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, op.cit. p.16

³⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, op.cit. p.17

³⁹ Georges DiDi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Ed. de Minuit, 2002

⁴⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Ed de Minuit, 1980

Couverture: Carte du ciel

