

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

SOUVENIRS RETOUCHÉS :

COMMENT JE ME SUIS APPROPRIÉE QUELQUES PHOTOGRAPHIES DE FAMILLE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS

CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS

PAR

CATHERINE GARCIA COURNOYER

AOÛT 2020

Résumé

La photographie fait partie intégrante de la vie quotidienne et est aussi un élément essentiel de la vie de famille. Or, les photographies familiales prennent de la valeur grâce aux histoires que racontent les personnes qui y sont intimement liées. Notre mémoire participe à la lecture des photographies familiales, mais qu'arrive-t-il lorsque nous n'avons qu'une mémoire partielle des faits et des événements qui leur sont liés ? Quels récits ces photographies-là peuvent-elles alors nous évoquer ? Quel regard leur portons-nous ? Qu'arrive-t-il lorsqu'il ne s'agit pas même de photographies de notre propre famille, mais de celles de quelqu'un d'autre ? Peut-on encore s'approprier de telles images et vivre une expérience qui ressemble au souvenir ?

Prolongeant cette réflexion, je distingue trois types de regardeurs d'une photographie familiale : le regardeur interne, le regardeur externe et le regardeur transitionnel. Le regardeur interne est directement lié à la photographie : soit il y est lui-même représenté, soit il en est l'auteur. Le regardeur externe est celui qui n'a aucun lien avec l'image et ne dispose d'aucun point de repère pour la situer. Enfin, le regardeur transitionnel se trouve entre les deux autres : *a priori* non concerné directement par l'image, il peut toutefois en venir à y repérer des éléments d'intérêt pour lui et à se l'approprier dans une certaine mesure.

Cette typologie s'intègre au processus de ma recherche-crédation, qui consiste en une série d'explorations créatives menées sur un corpus constitué de photographies tirées d'albums de photos de famille personnels. Ma démarche expérimentale est d'utiliser diverses techniques de retouche photographique, utilisant ma mémoire et mes souvenirs, pour chercher à m'approprier ces photographies. Par-delà cette appropriation, l'objectif est de mieux comprendre les usages sociaux de la photographie de famille ainsi que les liens qui rattachent ces images à l'expérience du souvenir.

Remerciements

Je tiens à remercier collectivement ou nommément les personnes qui m'ont aidée et soutenue tout au long de l'élaboration du présent mémoire-crédation.

J'aimerais remercier tout d'abord Jérôme Vogel, directeur de recherche de ce mémoire-crédation, pour son aide, ses précieux conseils, son encadrement judicieux et tout le temps qu'il m'a consacré.

J'adresse mes sincères remerciements à mon père, Bernard Cournoyer, pour la révision de mes textes, son soutien continu et sa participation à ma recherche-crédation en compagnie de ses frères et sœurs de la famille Cournoyer (mes tantes et oncles), soit Marie-Andrée, Yves, Gisèle, Lise et Jean-Guy.

Je remercie également tous les professeurs, intervenants, collègues et membres de ma famille qui m'ont fourni l'aide, les encouragements et les outils nécessaires à la réussite de ma recherche-crédation. Je suis aussi particulièrement reconnaissante envers le Centre d'artistes DAÏMÔN qui m'a offert une résidence d'artiste durant l'été 2019, ainsi qu'envers la Galerie UQO qui m'a permis d'exposer ma recherche-crédation.

Je dédie cette recherche-crédation à mon défunt grand-père André Cournoyer (1927-2016) et à ma défunte grand-mère Marie-Thérèse Rodier (1928-2018). Je souhaite que ce travail vienne enrichir le patrimoine hérité de ces deux extraordinaires personnes.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures	vi
Introduction	1
1. Problématique : ces photographies que je ne connais pas.....	4
1.1. Question de recherche et hypothèse.....	4
1.2. État de la question.....	6
1.2.1. Sur les photographies familiales.....	6
1.2.2. Sur la retouche photographique	8
1.2.3. Sur les photographies de famille retouchées	10
1.3. Cadre théorique	11
1.3.1. L'approche de Barthes.....	12
1.3.2. Les critères de la retouche photographique	15
1.4. Objectifs de la recherche-crédation	17
2. Revue de la création.....	19
2.1. Jennifer Greenburg	19
2.2. Weronika Gesicka.....	21
2.3. Isabelle Monnin.....	23
3. Méthodologie de recherche-crédation.....	25
3.1. Création par la mémoire	25
3.2. Collecte de données : les entrevues.....	27
3.3. Recherche-crédation	28
4. Typologie des regardeurs d'une photographie familiale.....	30

4.1. Usage des photographies familiales.....	30
4.2. Trois types de regardeurs.....	32
4.2.1. Le regardeur interne.....	34
4.2.2. Le regardeur externe.....	37
4.2.3. Le regardeur transitionnel.....	39
4.3. Importance du déclencheur.....	41
5. Création : Quelques photos de famille que je me suis appropriées.....	45
5.1. Parcours de la création.....	45
5.2. Patrimoine familial.....	47
5.3. Exposition.....	49
Conclusion.....	59
Bibliographie.....	61
Annexes.....	63

Liste des figures

Figure 1 : Les uniformes.....	34
Figure 2 : Maison à Saint-Hubert.....	44
Figure 3 : <i>Performance de Marie-Andrée Cournoyer</i> . Photographe : Jérémie Roussel	52
Figure 4 : <i>Performance de Gisèle Cournoyer</i> . Photographe : Jérémie Roussel	52
Figure 5 : <i>Performance de Bernard Cournoyer</i> . Photographe : Jérémie Roussel	52
Figure 6 : <i>L'ambulance Saint-Jean</i>	53
Figure 7 : <i>La maison à Saint-Hubert</i>	53
Figure 8 : Vue d'une partie de l'exposition.....	54
Figure 9 : Projection de la vidéo <i>Mes souvenirs</i>	54
Figure 10 : Images-clés tirées de la vidéo <i>Les autobus</i>	55
Figure 11 : Images-clés tirés de la vidéo <i>À la pêche</i>	56
Figure 12 : Images-clés tirées de la vidéo <i>La cigarette</i>	57

INTRODUCTION

La mémoire est une faculté qui oublie, dit-on. Alors, comment faire pour empêcher les souvenirs de s'effacer à tout jamais ? L'un des moyens qu'on a inventés est la photographie, définie comme l'« ensemble des techniques permettant d'obtenir des images permanentes grâce à un dispositif optique produisant une image réelle sur une surface photosensible »¹. En plus de constituer un puissant moyen de se remémorer plus facilement des souvenirs d'événements que l'on a vécus, la photographie nous permet également de visualiser concrètement des événements dont on n'a pas été directement témoin. La photographie permet en quelque sorte d'immortaliser l'événement ou la personne dont elle fait l'objet. Cette trace du passé confère à cet événement ou à cette personne une grande importance en l'empêchant d'être emporté à tout jamais dans le gouffre profond du temps qui passe.

Pendant mes études universitaires de premier cycle, ma création artistique portait principalement sur l'utilisation de diverses techniques numériques de retouche photographique pour modifier mes photographies de voyage ou autres. Mon œuvre consistait à créer des images abstraites ou des espaces imaginaires de lieux improbables qui combinaient deux endroits ou plus. C'est dans le but d'approfondir mes motivations derrière ce désir de modification « d'images réelles » que j'ai d'abord entrepris la présente recherche-crédation dans le contexte d'une maîtrise. Toutefois, en cours de route, au lieu de poursuivre sur cette voie, j'ai choisi plutôt d'orienter ma recherche sur les

¹ Photographie. (s. d.). Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales en ligne*. <https://www.cnrtl.fr/definition/photographie>

photographies que l'on retrouve dans les albums de famille, et plus spécifiquement, sur les mystérieuses photographies entourant la famille de mon père.

L'une des raisons ayant motivé cette réorientation de ma recherche est le décès de mon grand-père paternel, lequel est survenu à cette même époque. Au salon funéraire, j'ai pu voir un photomontage constitué de toutes sortes de photographies de famille que je n'avais jamais vues et pour lesquelles je ne possédais que peu ou pas d'information. Je parvenais parfois à reconnaître certaines personnes ou certains lieux mais, sans explications, ces images n'évoquaient en moi aucun souvenir et j'étais donc privée d'une certaine expérience de souvenir.

Ma recherche-crédation vise à m'approprier ces images que je ne connais pas et qui font partie de mon patrimoine familial. Pourquoi me sont-elles étrangères ? Quels récits cachent-elles ? Puisqu'elles portent sur ma propre famille, il y a sûrement moyen d'en apprendre davantage, notamment en interrogeant les membres encore vivants de ma famille pour qu'ils me confient les souvenirs que ces photographies leur rappellent.

Dans cette recherche-crédation, je m'interroge sur les usages sociaux des photographies familiales en général, et plus spécifiquement, sur les récits que les images de mon corpus de recherche inspirent aux membres de ma famille. J'explore comment la retouche photographique peut être un moyen de m'approprier ces photographies de famille en mettant en interaction ma propre mémoire et les souvenirs que ces images ont suscités chez d'autres personnes.

L'étude comprend cinq chapitres. Le premier chapitre, subdivisé en quatre parties, établit la pertinence de la problématique. La première partie précise la question sur laquelle est basée la recherche. La deuxième partie est un survol de la littérature portant sur les photographies familiales, sur la retouche photographique et sur les photographies de famille retouchées. La troisième partie fournit des explications sur quelques concepts fondamentaux permettant de bien comprendre la recherche. Enfin, la dernière partie du premier chapitre expose les objectifs de la recherche. Le deuxième chapitre est une revue de la création où il est fait mention des artistes qui ont inspiré mon travail. Le troisième

chapitre présente la méthodologie utilisée pour concevoir ma recherche, ma création et mon exposition.

C'est à partir du chapitre 4 que se concrétise le résultat de mes recherches. Du questionnement sur les usages des photographies de famille, il ressort qu'on peut identifier différents niveaux de familiarité avec ce type d'images. Cela m'amène à examiner quel genre de regard nous pouvons porter sur une photographie de famille. Je propose de distinguer trois types de regardeurs, en fonction de leur degré de familiarité avec l'image concernée : le regardeur interne, très familier avec la photographie, le regardeur transitionnel, familier à différents niveaux, et le regardeur externe, pas du tout familier avec l'image. Ces regardeurs interprètent différemment une même image. Analyser cette différence conduit à une meilleure compréhension de l'influence que peut avoir une photographie sur notre mémoire et nos souvenirs, et sur son lien avec les récits qu'elle suscite.

Le cinquième et dernier chapitre explique comment cette typologie a été mise en place dans le contexte de ma création et de quelle façon elle a inspiré mon exposition. Il y est indiqué le parcours que la création a suivi pour en arriver au résultat final. J'indique finalement comment la recherche-crédation a conduit à l'enrichissement de mon patrimoine familial.

1. PROBLÉMATIQUE : CES PHOTOGRAPHIES QUE JE NE CONNAIS PAS

Dans ce chapitre est présentée la question de recherche qui nourrit ma recherche-crédation. Il s'agit ensuite de voir dans quel contexte se situe cette question et quel en est le cadre théorique. Pour finir, je présente les objectifs visés.

1.1. Question de recherche et hypothèse

La question fondamentale de ma recherche-crédation est la suivante : comment s'approprier des photographies familiales qui ne sont pas les nôtres et, par la même occasion, partager une expérience du souvenir?

Mon hypothèse de travail est que la retouche photographique peut me permettre de m'approprier des photographies familiales qui ne sont pas les miennes, et du même coup me permettre de partager à des spectateurs une expérience du souvenir.

Des photographies qui ne font pas partie de mon propre vécu deviennent, grâce à des retouches photographiques, des images tangibles de mes propres souvenirs que je peux partager à des spectateurs. Par la retouche, il m'est possible de venir appliquer sur les photographies des éléments qui font partie de ma mémoire ; je peux ainsi insérer dans des images mystérieuses des composantes graphiques qui font partie de mon vécu et auxquelles je peux m'associer. Je peux également faire disparaître des éléments qui ne me concernent pas et dont leur disparition n'affecte pas ma perception de la photographie d'origine. Je peux ainsi transformer ces images en des objets qui représentent mes souvenirs, et il m'est alors possible de les raconter. Par cette appropriation, je vis une

expérience du souvenir. Cette expérience vient éveiller des émotions en moi et me fait revivre le passé. Par la création, je retranscris cette expérience afin de la transmettre à d'autres personnes.

Les retouches photographiques ont indéniablement un effet sur la façon de percevoir un événement passé. Toutefois, en regardant une photographie, même si l'on sait que des retouches y ont été apportées, on en vient naturellement à croire que cette image est un reflet fidèle de la réalité, la photographie étant une représentation d'un moment réel ayant été figé dans le temps grâce à un procédé de captation physique de photons. Même si cette image est par la suite modifiée, son point de départ reste celui d'une capture réelle de la lumière. Lorsqu'on retouche une photographie, c'est comme si l'on modifiait ce qui a été, et l'observateur ultérieur de cette nouvelle image peut ignorer ou même oublier que des retouches y ont été apportées. Il peut alors se produire une sorte de distorsion du souvenir, car la photographie demeure l'un des moyens efficaces dont nous disposons pour nous remémorer quelque chose. Et je crois que c'est l'élément le plus important des photographies de famille, à savoir leur pouvoir de nous aider à nous remémorer quelques événements familiaux. Elles sont des objets clés pour la remémoration et le partage de récit au sein de la famille.

L'aspect personnel de cette recherche m'amène toutefois à m'interroger sur la légitimité d'une démarche visant à retoucher des photographies qui font partie de mon patrimoine familial. Ces images sont pour la plupart les survivances de la vie de mon grand-père André Cournoyer, décédé en août 2016, et de ma grand-mère Marie-Thérèse Rodier, décédée en novembre 2018. André est mort le mois avant le début de ma maîtrise, alors que Marie-Thérèse est morte pendant sa réalisation. Les photographies sont liées à des récits qu'ils ne peuvent plus nous raconter. Elles font partie de mon héritage et de celui de ma famille. Perdre ces images nous ferait perdre à jamais une partie de notre histoire. Alors, qu'advierait-il si les photographies que je retouche devenaient les seules propositions restantes du passé? Il est clair pour moi que ma recherche-crédation me permet d'en apprendre beaucoup plus sur l'histoire de ma famille. Le fait de retoucher ces images me permet également de m'approprier certains souvenirs et de participer d'une

certaine façon à des événements qui m'étaient auparavant étrangers. Il n'en reste pas moins qu'une question importante se pose : comment puis-je retoucher ces photographies sans pour autant compromettre les souvenirs liés à mon patrimoine familial?

Enfin, une dernière question se pose concernant le médium photographique. Si la retouche photographique est, peut-on penser, une démarche conforme à l'histoire du médium, peut-elle être considérée comme un prolongement du processus photographique ?

1.2. État de la question

On trouve plusieurs textes traitant de l'histoire de la photographie, de l'histoire de la retouche, de la nature de la photographie, des façons de déceler les images modifiées, etc. Cependant, qu'en est-il de la retouche sur les photographies familiales? Des textes importants pour ma recherche, tels que ceux de Susan Sontag (1993) et de Roland Barthes (1980), dont il est question plus bas, ont eu comme objet la photographie, mais ne traitent pas de façon approfondie la retouche photographique.

1.2.1. Sur les photographies familiales

Ce terme de *photographie familiale* n'était pas présent au début de ma recherche-création. En fait, au départ, j'utilisais le terme *photographie amateur* ou *photographie-souvenir*. C'est en explorant plus à fond le sujet que j'en suis venue à recentrer ma recherche sur les photos de famille. Un des auteurs qui m'a emmené à opérer ce recentrement est le sociologue français Sylvain Maresca. Ce dernier s'est interrogé sur ce qui caractérise la photographie dite *amateur*, et ce faisant s'est posé des questions voisines de celles qui m'intéressent. Selon ce qu'il affirme dans son livre *Les images dans la société* (2010), la photographie amateur est grandement liée à la famille, à l'intimité et au désir de conserver un moment. Elle n'est plus, aujourd'hui, nécessairement caractérisée par un défaut de qualité, car la technologie permet dorénavant à n'importe qui de prendre

des images de qualité acceptable, même sans être un professionnel. La photographie fait partie intégrante de la vie quotidienne des gens et peut même constituer un élément essentiel de la vie d'une famille. « Toute famille se met ainsi en scène en images à mesure qu'elle se constitue » (Maresca, 2010 : 4). En fait, Maresca indique qu'un des usages principaux de la photographie amateur est l'album de famille. Souvent considéré comme un objet précieux, il a comme fonction d'être montré seulement aux membres de la famille.

Les photos de famille ne sont pas destinées à montrer la famille aux étrangers, mais à donner périodiquement aux membres de la famille la possibilité de réactualiser les liens qui les unissent, de « re-connaître » ceux qui en font partie, les morts comme les vivants, de même que les lieux et circonstances qui ont marqué la vie familiale. Accéder à l'album d'une famille est en général un signe d'intégration qui ne trompe pas. (Maresca, 2010 : 4)

On voit ici une piste pour la réflexion sur les fonctions et usages des photographies familiales. C'est en réalisant que les photographies amateurs sont majoritairement des photographies familiales, ainsi que l'importance de ces dernières pour les familles, que j'en suis venue à me concentrer sur les photographies familiales. Cependant, alors que Maresca conçoit la présentation des photographies comme étant réservée au cercle familial, ma démarche artistique consiste justement à présenter ces images à de purs étrangers, ce qui a pour effet d'exacerber l'incompréhension et le peu d'intérêt que peuvent ressentir certains étrangers face à des images personnelles qui ne les concernent pas. Est ainsi travaillée de façon critique l'idée que les photographies de famille servent avant tout à remémorer un souvenir personnel. Il s'agit pour moi de trouver un moyen pour que les observateurs s'intéressent à mes photographies familiales.

Je souligne que j'interprète ici la photographie familiale comme pouvant être amateur aussi bien que professionnelle, et ce pour indiquer que tout cliché, qu'il soit professionnel ou amateur, peut constituer une photographie familiale pour autant que sa fonction est la conservation d'un instant passé en famille, à des fins de remémoration.

1.2.2. Sur la retouche photographique

Les photographies de famille sont prises afin de figer dans le temps un moment réel que la famille a vécu. La question du réalisme photographique est discutée par Sontag, qui affirme, dans son livre *Sur la photographie* (1993), qu'« un faux en matière de photographie (c'est-à-dire une photo qui a été retouchée, ou bricolée, ou dont la légende est fautive) falsifie la réalité » (1993 : 111). Selon elle, le mensonge en photographie a plus de conséquences qu'en peinture, car la peinture n'a pas la même prétention à représenter la vérité. « Le peintre construit, le photographe révèle » (1993 : 117). Sontag affirme qu'il y a, dans la photographie, un impératif d'identification du sujet photographié, même si celui-ci est abstrait.

En lien avec la présente recherche-crédation, les propos de Sontag m'apparaissent signifiants du point de vue des photographies-souvenirs. Selon elle, les photographies sont comme des pièces à conviction. Même si l'image peut déformer, « il y a toujours, écrit Sontag, une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photographie montre existe, ou a existé, réellement » (1993 : 18). Ce « quelque chose » m'importe, car il représente l'existence de mon patrimoine familial. Les archives photographiques nous confirment l'existence d'un sujet ou d'un événement, créant une sorte de preuve dans une biographie ou une histoire. Les images prises confèrent une espèce d'immortalité et une importance à un instant que le flux du temps a emporté. À partir de ce principe, je transforme mes photographies en conservant la présomption de ce qui a existé.

Dans la mesure où je m'intéresse à l'histoire de ma famille, les photographies familiales se trouvent tout particulièrement appropriées pour former le corpus de ma recherche. Sontag laisse entendre que ces images amènent à jeter un regard vers le passé, nous permettant de voir à quoi ressemblaient nos ancêtres. « Le photographe travaille, qu'il le veuille ou non, à transformer la réalité en antiquité, et les photos elles-mêmes sont des antiquités instantanées » (1993 : 102). Ces images témoignent du temps qui passe et de l'ambition d'y échapper en fixant des instants en images, tentant ainsi de nier l'éphémère d'une personne ou d'une chose. Sontag affirme que la photographie est alors plus qu'un instrument de la mémoire; c'est une invention ou un substitut du souvenir.

La vision de la photographie du théoricien André Gunthert est différente de celle de Sontag. Gunthert a rédigé de nombreux articles et ouvrages ayant comme sujet l'histoire des pratiques de l'image. Dans son livre *L'image partagée. La photographie numérique* (2015), il présente une compilation de douze articles rédigés entre 2004 et 2015 qui ont comme sujet la photographie à l'ère du numérique. Il apporte une réflexion sur l'usage de la photographie et sur son histoire, de son origine à nos jours. L'auteur met en doute et déconstruit les idées préconçues sur le numérique et défait les arguments affirmant l'invalidité de la photographie numérique face à la photographie argentique.

Gunthert fait mention de la photographie amateur, sans toutefois l'associer directement à la retouche photographique. À cet égard, il est possible de trouver des articles intéressants dans son ancien site Internet intitulé *Actualités de la recherche en histoire visuelle*, comme le texte « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique ». Dans ce texte, Gunthert élabore les raisons de l'échec de la prédiction des théoriciens qui annonçaient une « ère de soupçon » (Gunthert, 2007) ». Il aborde l'ontologie de la photographie, la vérité de l'enregistrement et les failles d'authenticité déjà présentes dans la photographie argentique. Selon lui, la photographie numérique et ses usages restent conformes à l'histoire du médium.

Dans son article intitulé *Sans retouche* (2008), Gunthert présente une vision éclairée de la retouche photographique en nous montrant l'évolution de celle-ci et en présentant les argumentaires entourant cette façon de faire. Il souligne les contradictions des discours, tels que celui qui affirme la photographie analogique comme source de la véritable photographie par opposition à la photographie numérique. Il dénonce l'idée d'une photographie numérique qui serait soi-disant trop facilement manipulable après la prise de vue. Gunthert essaye d'« esquisser l'histoire [...] non de la retouche et de ses usages, mais des discours qui l'accompagnent — celle du mythe de la photographie « sans retouche » » (Gunthert, 2008 : 2). Malgré la portée grandissante des techniques de post-traitement, plutôt que de les voir de façon négative, l'auteur indique qu'elles font partie de la photographie et sont en voie de se définir comme les *effets spéciaux* du cinéma. Selon

lui, la retouche photographique n'annonce pas le déclin de la photographie, mais fait plutôt partie de son essence.

Ma recherche-crédation s'appuie sur cette critique positive de Gunthert à l'égard de la retouche photographique. Je conçois la retouche photographique en continuité avec le processus photographique, comme une prolongation de la prise de vue. Dans ma recherche, la retouche photographique est un moyen de création pouvant contribuer à renforcer un propos ou permettre la conception d'un nouveau récit photographique. Elle peut même me permettre de devenir la photographe de l'image. Cet aspect sera développé plus loin.

1.2.3. Sur les photographies de famille retouchées

Je constate le manque de recherches récentes portant sur la photographie de famille retouchée, à l'exception toutefois de l'article d'Alex Williams, *I was there. Just ask Photoshop* (2008). Cet article m'a d'ailleurs conduit à préciser le sujet de mon mémoire-crédation en me concentrant sur les retouches opérées sur les photographies personnelles. Williams décrit certaines des raisons qui poussent les gens à altérer leurs photographies. Il aborde des exemples tels que celui d'une femme qui efface son ancien mari de toutes ses photographies de vacances. En procédant de cette manière, cette personne peut recommencer à montrer ses images tout en ne gardant que les bons souvenirs qui y sont reliés. D'autres décident de rajouter des personnes qui n'étaient pas présentes durant un événement. C'est le cas d'une fille qui, constatant qu'elle n'a pas de photographie d'elle avec son père, maintenant décédé, engage un professionnel de la retouche pour créer un montage photographique où les deux apparaissent ensemble. Le montage produit alors un portrait qu'elle se met à chérir, même si le moment n'a en fait jamais eu lieu. On peut penser que toutes ces retouches photographiques sont une façon de ramener le plaisir que l'on ressent lorsque l'on expérimente un souvenir provenant d'une photographie.

Les gens, à en croire l'article de Williams, ont un désir d'enjoliver la réalité au détriment de la vérité. Ces montages et corrections créent l'illusion que la photographie retouchée est le reflet sans équivoque d'un moment vécu, et ce, alors même que les

personnes concernées savent que l'image est truquée. Williams indique que les gens qui altèrent leurs photographies-souvenirs ne le font pas nécessairement dans le but de les diffuser à grande échelle, mais plutôt dans une démarche de mise en récit du passé à des fins de patrimonialisation. L'objectif, pour ces personnes, n'est pas alors de posséder une photographie qui représente un souvenir de famille authentique, mais plutôt d'idéaliser ce souvenir. Ils veulent pouvoir contrôler les récits qui entourent leurs images et faire en sorte que ces récits répondent au monde idéal dans lequel ils aimeraient vivre et qu'ils sont heureux de raconter. C'est le cas, par exemple, d'une famille désunie qui veut paraître unie sur la photographie. Ce texte de Williams éclaire ma recherche-crédation, car il montre les façons que les gens trouvent pour venir s'approprier leurs photographies de famille, et ce grâce à la retouche photographique. On peut observer comment ils construisent de nouveaux récits à partir des modifications opérées sur leurs images et que ces récits sont liés à une expérience du souvenir qui se veut heureuse.

Ainsi, cet article de Williams est celui qui s'apparente le plus à mon sujet par son rapprochement entre la retouche et les photographies familiales. Le fait que des personnes modifient leurs photographies personnelles afin de répondre à un désir de mise en récit vient résonner avec mon projet de changer le récit de mes photographies familiales. En outre, le bonheur lié à l'expérience du souvenir, produit par ces mises en récit, s'ancre dans mon travail.

1.3. Cadre théorique

Ma recherche-crédation s'appuie sur quelques concepts qu'il faut avoir en tête afin de bien la comprendre. Dans ce qui suit, je présente l'approche de Barthes, dont mon étude se nourrit, puis j'explique ce que j'entends par retouche photographique.

1.3.1. L'approche de Barthes

Roland Barthes est un sémiologue français de la grande période structuraliste. Dans le livre qu'il consacre à la photographie, il désire se détacher des ouvrages techniques, historiques ou sociologiques sur la photographie, et prend alors une approche orientée vers l'essence de la photographie, où l'émotion joue un rôle important. Il est « saisi à l'égard de la Photographie d'un désir < ontologique > » (1980 : 13). Barthes utilise son expérience personnelle pour proposer une vision intimiste, subjective et néanmoins analytique de la photographie. Il cherche à comprendre pourquoi certaines photographies plutôt que d'autres l'émeuvent.

Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment »; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense. (Barthes, 1980 : 9)

Au cours de ses réflexions, il se sert de photographies l'ayant marqué, dont certaines sont des photographies de famille. Il les examine afin de comprendre les raisons essentielles qui font qu'elles signifient quelque chose pour lui.

Comme Barthes, j'analyse mes expériences personnelles et tente de savoir ce qui m'attire dans les photographies que j'ai sélectionnées. Toutefois, comparativement à lui qui utilise d'autres types de photographie tels que des photographies journalistiques, j'utilise exclusivement des photographies de ma famille. Par ailleurs, bien que ma réflexion personnelle prenne beaucoup d'importance, elle est aussi enrichie par les échanges avec les membres de ma famille.

Ma recherche fait usage de certains concepts développés par Barthes, dont le *studium* et le *punctum*. Selon l'auteur, ces deux concepts sont les éléments dont la co-présence fonde la sorte d'intérêt particulier qu'il a pour certaines photos (Barthes, 1980 : 47).

Studium et punctum

Le *studium*, pour Barthes, est l'élément qui suscite un « intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique » (1980 : 48). C'est un « affect moyen » (1980 : 48) qui peut être culturel, politique ou social.

Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : j'aime / je n'aime pas, I like / I don't. Le *studium* est de l'ordre du *to like*, et non du *to love*; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir; c'est la même sorte d'intérêt vague, lisse, irresponsable, qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve « bien ». (Barthes, 1980 : 50)

Le *studium* éveille alors une émotion tempérée sans débordement. L'intérêt est là, mais ne provoque pas d'émotions fortes.

Cependant, c'est le second élément qui est le plus utilisé dans ma recherche, c'est-à-dire le *punctum*. Le *punctum* est un détail que le regardeur de la photographie repère et qui l'émeut de manière singulière. Le détail repéré est propre à chaque regardeur, chacun trouvant le détail selon ses intérêts personnels. Barthes indique que le *punctum* est une « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me pointe (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes, 1980 : 49). Ce n'est pas nécessairement un élément mis volontairement dans l'image par le photographe, mais c'est quelque chose qui attire l'attention d'un regardeur et suscite en lui une émotion. Par exemple, sur la photographie d'une famille noire américaine, ce n'est pas les sujets pris en photo qui *pointent* Barthes, mais les souliers à brides de l'écolière. Barthes indique que ce *punctum* remue en lui « une grande bienveillance, presque un attendrissement » (1980 : 74). Cet élément singulier qui le touche n'est pas nécessairement mis de l'avant par le photographe ; il se retrouve simplement être là durant la prise de vue.

Dans ma recherche, je m'appuie sur cette notion de *punctum*. Je garde l'idée d'un point d'intérêt sur une photographie qui suscite un émoi. Je me rattache moins au concept du *studium*, car il implique simplement un « champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent » (Barthes, 1980 : 50). Je recherche plutôt un élément dans une photographie, petit ou grand, qui amène à vouloir raconter une histoire personnelle qu'on associe à l'image.

L'affect qui m'intéresse est celui qui est associé au rappel d'un souvenir personnel. Barthes écrit qu'il finit par « découvrir » sa mère quand il trouve la photographie d'elle « dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré » (1980 : 106). Il y voit sa mère à l'âge de cinq

ans qui est accompagnée de son frère et de ses parents. En regardant son visage, il reconnaît la personnalité de sa mère, surtout sa bonté. Alors, la photographie lui « donn[e] un sentiment aussi sûr que le souvenir » (1980 : 109). Par la suite, il indique que cette photographie lui fait penser à la fin de la vie de sa mère, lorsque, prenant soin d'elle, elle est devenue pour lui comme sa petite fille, « rejoignant [...] l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photographie » (1980 : 112). Barthes vient alors raconter un souvenir intime qu'il associe à la photographie.

Dans ma recherche, je choisis cette interprétation du *punctum* qui met l'accent sur l'expérience du souvenir que les photographies peuvent susciter, ainsi que sur l'émotion et la mise en récit liées à ces souvenirs. Selon cette interprétation, je propose d'utiliser le terme *déclencheur* à la place de *punctum*, notamment pour la référence au déclenchement d'un appareil photographique, et au sens de « situation ou stimulus déclenchant, de façon spécifique, le déroulement d'un acte instinctif »². L'acte instinctif est ici celui de se remémorer un souvenir et d'amorcer une mise en récit. Lorsqu'un tel *déclencheur* se trouve dans une photographie de famille, il a la faculté de faire réagir, d'attirer l'attention et d'éveiller la mémoire. Il suscite une émotion et incite au partage d'un vécu. Ce déclencheur possède, comme le *punctum*, le caractère d'être singulier et personnel. Chacun peut en effet découvrir un déclencheur personnel lors de l'observation d'une photographie.

Ça a été

J'emploie aussi, dans le montage théorique de ma recherche, ce que Barthes appelle le « *ça a été* » de la photographie (1980 : 120). D'après Barthes, le *référent photographique* n'est pas...

[...] la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie [... D]ans la Photographie, je ne puis jamais nier que

² Déclencheur. (s.d.). Dans le Dictionnaire *Centre national de ressources textuelles et lexicales* en ligne. Repéré à <https://www.cnrtl.fr/definition/déclencheur>

la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. (Barthes, 1980 : 120)

Ainsi, on ne peut nier que la chose photographiée *a été là*. La photographie est une source d'évidence qui prouve que ce qui est montré a nécessairement été vu. La photographie atteste de ce qui *a été* et représente une réalité à un moment donné.

Ce « noème » (Barthes, 1980 : 120), au sens d'essence, de la photographie se transpose bien dans ma recherche, car les photographies familiales sont un bon exemple de photographies que l'on prend pour montrer que l'on a *été là*. Et par le fait d'avoir *été là*, il est possible de raconter un souvenir rattaché à l'image. Cette notion est le principe de base de ma création. Mes retouches photographiques reposent sur l'idée que la photographie d'origine est authentique et qu'elle est une démonstration de ce qui *a été*. Je peux y reconnaître des éléments faisant partie de mon vécu et ainsi venir transformer l'image par rapport à ce vécu. Il est ainsi possible d'intégrer sur l'image des composantes associées à mes souvenirs. Autrement dit, mes retouches photographiques font usage du « ça a été » dont elles héritent, afin de montrer autre chose, en supplément de ce que la photographie initiale montre déjà d'elle-même. On pourrait aller jusqu'à dire que les retouches interprètent la photographie initiale. Vous allez constater plus loin dans ce texte que mon travail créatif n'a pas comme objectif de tromper le spectateur ou de détruire les images originelles, mais cherche plutôt à partager l'expérience d'un souvenir. Pour ce faire, les transformations appliquées sur les photographies sont animées sous la forme d'une transition. Dans cette vidéo (Annexe A10), les transformations sont associées à la narration d'un souvenir personnel, permettant ainsi de prolonger le « ça a été ».

1.3.2. Les critères de la retouche photographique

Ma position à l'égard de ce qu'est une retouche photographique suit celle qu'on peut trouver dans le catalogue de l'exposition *Faking it: manipulated photography before Photoshop* (Fineman, 2013), qui retrace des photographies manipulées dès 1840 et jusqu'à l'invention du logiciel Photoshop. Ainsi, comme Fineman, je considère que le terme *retouche photographique* n'inclut pas les manipulations photographiques de base, telles

que le rognage des bords, le réglage des contrastes ou le contrôle de l'intensité des lumières et des ombres dans l'image. Ces aspects sont interprétés comme des pratiques standards de photographie. En fait, le premier critère qui détermine une photographie comme étant retouchée, au sens où je l'entends, doit être le suivant : "the final image is not identical to what the camera 'saw' in the instant at which the negative was exposed" (Fineman, 2013 : 7). Une photographie retouchée est une image que les altérations en postproduction ont significativement modifiée et qui diffère donc de ce que l'appareil photographique a vu au moment de la prise. Parmi les procédés d'altérations, on trouve la combinaison de différentes images, le photomontage, la sur-peinture, la retouche du négatif ou de l'impression, ou un mélange de plusieurs processus.

Je crois que la retouche photographique est un prolongement du processus photographique. En photographie argentique, la pellicule enregistre en négatif l'entrée de lumière dans l'appareil. Ensuite, on développe le film négatif, on projette la lumière formée à travers lui sur un papier photosensible et on développe l'image finale. Or, on sait que certaines corrections manuelles peuvent être apportées durant le processus de projection sur le papier, telles que le masquage, par exemple, qui consiste à cacher certaines parties de la projection afin de modifier l'exposition. La possibilité de modifier les clichés photographiques a ainsi existé dès l'invention de la photographie. Citons Fineman :

The desire and determination to modify camera images are as old as photography itself. Nearly every kind of manipulation we now associate with Photoshop was also part of photography's predigital repertoire, from slimming waistlines and smoothing away wrinkles to adding people to (or removing them from) pictures, changing backgrounds, and fabricating events that never actually took place. (Fineman, 2013 : 5)

Toutes les méthodes d'altération de photographies, comme celle rendant les gens plus beaux selon les standards de l'époque, ne sont pas apparues avec Photoshop, mais faisaient déjà partie des usages au début de la photographie. Il est même possible qu'on tombe sans le savoir sur une photographie qui a déjà été retouchée. Alors, je considère que la retouche s'inscrit pleinement dans le processus photographique.

Les retouches photographiques employées dans le cadre de la présente recherche-création sont similaires à des *montages photographiques*, ou *photomontages*. Bien que ces

termes ne soient pas synonymes de *retouche photographique*, ils sont employés ici de façon équivalente étant donnée leur nature d'assemblage réaliste de photographies. En effet, je n'emploie pas n'importe quelle sorte de technique de retouche photographique, mais spécifiquement celles dont les altérations créent un effet de réalité. C'est là mon deuxième critère à l'égard de la retouche. En accord avec Fineman, je considère que ces techniques doivent procurer "a sense of pictorial coherence and representational illusionism; they aim to be visually convincing even when they depict things one is unlikely to encounter in the real world" (Fineman, 2013 : 7). Il ne s'agit donc pas de manipulations visibles, comme on en trouve par exemple dans le photocollage, où il est possible de voir clairement les bords d'images découpées et où les démarcations sont évidentes. Il s'agit plutôt d'altérations photographiques se voulant invisibles et imperceptibles afin de conserver l'impression de réalité. Cette réalité est une manière de reconduire le « ça a été » de Barthes et la présomption de quelque chose de réel de Sontag. Mon travail s'appuie sur ces concepts d'existence afin de pouvoir transformer les images. Pour mes retouches photographiques, il importe que les photographies d'origine soient d'authentiques souvenirs et que les modifications qui leur sont apportées prolongent cette existence.

1.4. Objectifs de la recherche-crédation

L'objectif principal de ma recherche-crédation est d'explorer une façon de m'approprier certaines photographies familiales et de partager l'expérience du souvenir. Bien que les photographies choisies pour mon corpus fassent partie de mon patrimoine, elles ne font pas partie de mon vécu, encore moins de celui de visiteurs. Je cherche alors à venir créer un rapprochement entre les photos et mes propres souvenirs, afin de pouvoir ensuite partager ce rapprochement. Celui-ci s'opère à partir d'expérimentations diverses utilisant mes souvenirs et des méthodes de retouches photographiques.

En dépit de cette appropriation, il n'est pas dans mon intention de dégrader ou d'appauvrir le patrimoine photographique de ma famille. Au contraire, l'objectif est plutôt d'enrichir ce patrimoine. Mon espoir est que les photographies originales viennent

travailler conjointement avec les photographies modifiées afin de faire perdurer et d'ajouter au patrimoine familial. En voulant m'approprier ces souvenirs, je tente de participer à l'histoire familiale et d'en apprendre plus sur ma famille. Par cette contribution, je peux faire revivre les histoires de photographies qui tombaient dans l'oubli et, à la même occasion, partager une expérience du souvenir avec des visiteurs.

2. REVUE DE LA CRÉATION

Dans ma recherche-création, j'aborde les thèmes de la photographie, de la mémoire, de la retouche et du patrimoine. Certaines artistes, relativement à ces sujets, sont venues influencer et orienter mon travail.

2.1. Jennifer Greenburg

Les photographies familiales sont généralement utilisées pour se souvenir d'un moment pass e. Cependant, par ma création, je viens altérer l'image qui, à l'origine, se voulait un rappel visuel de l'événement. Jennifer Greenburg³ s'est penchée sur cet aspect des images représentant le pass e, mais qui peuvent être manipulées. Cette artiste photographe et vidéaste travaille autour de la mémoire et de la contrefaçon. Dans sa série *Revising History*⁴, elle détourne la mémoire et crée une forme de simulacre. Elle crée sur ce sujet, car selon elle, "we seem to have forgotten that the picture liberates the moment from reality, erases vantage, and is inevitable susceptible to co-opted or underwritten fantasy" (Greenburg, citée par Alamo-Costello, 2015). Elle rapelle qu'il faut se méfier des images, car elles peuvent être altérées. Dans cette série, elle se rajoute elle-même numériquement ou remplace les figures centrales de photographies anonymes d'archives des années 1940 à 1960. Bien qu'elle se mette en situation dans les images, elle n'est toutefois pas investie émotionnellement relativement à celles-ci. L'artiste indique : « Je fais de la traduction. Oui, je dois traduire la personne que je remplace sur le cliché, trouver

³ Voir le site Web de Jennifer Grennburg : <https://jennifergreenburg.com>.

⁴ On trouve une présentation de la série *Revising History* sur le site de l'artiste, à l'adresse suivante : <https://jennifergreenburg.com/revisinghistory.html>

ce qui fait d'elle une icône et la représenter » (Greenburg, citée par Moglia, 2016). Selon l'artiste, elle ne fait pas des autoportraits mais est plutôt une réplique d'une personne anonyme. Elle ne crée pas de lien personnel avec ce qui se passe dans l'image. Dans ma création, je garde l'idée de m'introduire dans les photographies, mais je le fais de façon moins littérale en insérant mon vécu et mes impressions dans l'image, plutôt que mon visage.

Greenburg indique que son projet est « une étude sur la photographie, sur la nature des images vernaculaires et leur rôle dans la création d'allégories culturelles. Ce travail a pour but de créer un dialogue autour de la photographie comme médium de représentation. [... Jennifer] crée ainsi des images < contrefaçons > » (Moglia, 2016). *Vernaculaire* fait référence à une langue parlée seulement à l'intérieur d'une communauté, la communauté étant ici celle liée à la photographie personnelle. Étonnamment, cette série n'a pas, semble-t-il, comme but de recréer un nouveau passé. En effet, cette créatrice dit avoir observé, grâce à cette étude, une forme de conformisme général appuyé par la tendance à prendre les mêmes moments en photographie, d'adopter les mêmes expressions, les mêmes compositions d'images, etc. Un exemple de cela est sa petite sous-série intitulée *Our first joint task as a married couple* qui présente huit différentes photographies où l'on peut voir l'artiste qui remplace la mariée pour donner une bouchée de gâteau de mariage au marié. Par ce projet, on peut penser que l'artiste fait réfléchir le public sur les médias visuels, sur les intentions derrière la création de souvenirs personnels et sur ce que cela entraîne comme participation à l'histoire collective.

On voit, avec l'œuvre de Greenburg, que les photographies familiales ont tendance à proposer des motifs visuels similaires et répétitifs. Alors, pourquoi se donner la peine de faire de telles images ? Plutôt que de travailler sur cette répétition comme le fait Greenburg, je veux tenter de comprendre les raisons qui amènent les gens à créer ces clichés.

2.2. Weronika Gesicka

L'artiste Weronika Gesicka⁵ s'intéresse pour sa part aux théories scientifiques et semi-scientifiques qui traitent de la mémoire, de la mnémonique et des processus de mémorisation. Son travail consiste à modifier des photographies anciennes provenant de banques d'images, avec des thématiques telles que des scènes de famille, des souvenirs de vacances et de la vie quotidienne. Dans une démarche assez similaire à celle de Greenburg, surtout en ce qui concerne le choix des photographies, Gesicka utilise dans sa série *Traces*⁶ des photographies d'archives américaines des années 1950 à 1960. Voici ce qu'elle indique dans son entrevue avec Ciel Hernandez :

After a long time, many photographs become pictures that are hard to read, if they are not accompanied by some stories. They become "traces" that need to be decoded. That is the thing with photographs from photo banks which mostly show anonymous faces, signed with simple words: a woman, a man, a family, kids, etc. We have here a broad spectrum for own reflections on who the people from the photographs were and what we can really find out about them from those photos. (Gesicka, citée par Hernandez, 2016)

Elle souligne le peu d'informations que les banques d'images nous fournissent sur les personnes photographiées. Ses photographies sont alors des *traces* qui ont besoin d'être interprétées.

Les montages de Gesicka ont une allure irréaliste. L'ambiguïté qui se dégage des photographies, couplée au fait qu'on ignore s'il s'agit de véritables photographies familiales ou plutôt d'acteurs simulant des situations, conduit l'artiste à regrouper toutes ses photographies "into one 'family album' and create an unique catalogue of memories in which the truth mingles with fiction" (Hernandez, 2016). Elle crée ainsi un album de famille absurde, mais accompagné d'éléments représentant le quotidien.

Pour ses montages, l'artiste choisit un élément ou un détail dans l'image qui l'inspire pour créer une nouvelle histoire. Selon elle, les modifications qu'elle apporte font en sorte

⁵ Voir le site Web de Weronika Gesicka : <https://weronikagesicka.com>

⁶ Voir <https://weronikagesicka.com/en/gallery>

que les deux photographies, l'originale et la photographie modifiée, apparaissent comme deux éléments distincts sans liens apparents, alors qu'en fait, il s'agit d'une seule histoire à propos de ce qu'est l'enregistrement de la présence d'une personne, à la fois en photographie et en mémoire.

Dans cette série, elle définit la trace comme un ensemble de marques, d'indications de l'existence de quelque chose. Les photographies constituent la documentation d'un événement, la preuve d'une présence et la confirmation d'une participation. Difficilement décodables en l'absence d'histoires accompagnatrices, ses photographies de gens anonymes forment une *trace* qui suscite une réflexion sur le qui, le quoi et le comment et sur ce que l'on peut découvrir à leur propos. Bien que les personnages disparaissent de l'image ou soient modifiés, une trace de leur passage est toujours présente. Selon l'artiste, ses images modifiées de diverses manières sont enveloppées dans un nouveau contexte et les souvenirs de ces personnes inconnues et de ces situations se transforment en une nouvelle réalité. Son projet se rattache à la mémoire, car selon Gesicka la déconstruction qu'elle opère répond à une mémoire faillible. On fait des erreurs quand on essaye de se rappeler un événement, on réarrange certains éléments et on en fabrique d'autres qui n'ont jamais été là.

Ces réflexions sur l'utilisation d'un détail de l'image et sur une mémoire qui reconstruit un souvenir sont venues suggérer certaines idées qui sont au cœur de mon projet artistique. Bien que mes créations ne paraissent pas invraisemblables, elles se réinventent néanmoins en réponse à un élément qui se trouve dans l'image. Cet élément déclenche une transformation de l'image qu'accompagne une mise en récit. Ma mémoire, qui ne connaît pas l'événement pris en photographie, cherche à créer un nouveau contexte qui corresponde à l'idée que je m'en suis faite. Ce contexte se construit dans l'image grâce à la retouche photographique.

2.3. Isabelle Monnin

Les deux artistes précédentes cherchent à créer visuellement une nouvelle histoire ou une nouvelle représentation. Elles n'essayent toutefois pas de découvrir les histoires qui se cachent derrière les clichés de départ. C'est ce que fait Isabelle Monnin, dans sa création littéraire *Les gens dans l'enveloppe* (2015), qui traite des souvenirs et des photographies amateurs. Le livre est écrit à la suite de l'achat par Monnin de 250 clichés amateurs vendus par un brocanteur. Ce sont des photographies sans légende et dont l'auteure ne sait rien, mais dont la banalité familière la fascine. Monnin divise son livre en deux parties : une histoire fictive inspirée par les photographies, et une enquête sous forme de journal de bord qui cherche à découvrir la vraie histoire de ces images.

Le livre de Monnin fait voir la difficulté de concevoir fidèlement un souvenir par la seule vue d'une photographie, que ça soit pour la reconstitution des faits ou l'identification des personnes montrées. Monnin dit regarder les photographies, mais n'y voir rien de ce qui a été (2015 : 223). Bien que certaines similitudes entre l'histoire inventée et l'histoire vraie soient présentes dans son livre, plusieurs éléments se retrouvent être inexacts.

Monnin soulève la question de la valeur et de la nature des photographies qu'elle a choisies une fois qu'elles ont été achetées. « Prennent-elles ou perdent-elles de la valeur » (Monnin, 2015 : 222) ? On peut penser que Monnin, par son livre, produit une sorte de permutation dans les photographies, du caractère intime et de souvenir personnel vers celui d'objet public et de collection. Malgré cette permutation, il est toutefois impossible d'en devenir le réel propriétaire. « Celui qui détient les photos possède ses instants qu'on a voulu figer et puis dont on s'est séparé. Je [Monnin] suis dépositaire de souvenirs qui ne m'appartiennent pas » (Monnin, 2015 : 206).

De ce fait, l'importance d'avoir le récit d'une personne associée étroitement à une photographie familiale est mise de l'avant. On peut interroger la personne à qui « appartient », comme dit Monnin, les souvenirs, et obtenir ainsi des informations qu'on n'aurait pu avoir autrement. C'est pourquoi ma recherche-crédation comprend des entrevues faites auprès de membres de ma famille. Ces entrevues consistent à présenter

aux personnes interrogées des photographies de leur passé, afin de générer une discussion. Puisque ces personnes font partie de ma famille, les entrevues prennent la forme d'une discussion familiale ordinaire autour d'un album photo.

3. MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION

Le présent mémoire-création se base sur des écrits, des réflexions, des observations, des témoignages et des réactions. Une analyse et une collecte de données ont été faites, tout en développant une compréhension du phénomène étudié. Il en est ressorti une typologie des regardeurs de photographies familiales, laquelle est expos e au chapitre 4. Cette typologie et la notion de punctum ont contribué à la production de la création.

Dans ma création, je m'interroge sur des photographies dont je ne sais pratiquement rien au départ, à l'exception du fait qu'elles portent sur des membres de ma famille du côté paternel. Ces images sont au départ sous la forme de diapositives, d'imprimés ou d'enregistrements numériques. Certaines de ces photographies proviennent de boîtes d nich es dans le sous-sol de l'ancienne résidence de mes grands-parents paternels ; d'autres viennent d'un photomontage numérique crée à l'occasion des funérailles de mon grand-père paternel ; quelques autres encore m'ont été pr t es par la famille pour cette recherche-création. Mon étude se veut une addition au patrimoine documentaire de ma famille paternelle.

3.1. Création par la mémoire

Des photographies de ma famille paternelle forment donc le corpus du présent projet de recherche. Je formule à propos de ces images diverses hypothèses sous la forme de montages photographiques réalistes. Ce faisant, ma première constatation est qu'il est difficile d'imaginer fidèlement les souvenirs rattachés aux photographies familiales. En effet, confront e à des images représentant des événements que je n'ai pas vécus et en l'absence de tout point de repère factuel, la reconstitution des faits présentés ou

l'identification des personnes montrées s'avèrent être une tâche vraiment ardue. Face à cet inconnu, ma première démarche est toute personnelle. Je laisse les intuitions liées à ma mémoire guider les transformations que je fais subir aux images. Je réinvente les photographies du corpus à partir de ce que m'évoquent les images et leurs composantes. À partir de l'analyse de mes réflexions et réactions personnelles, je modifie les photographies en ajoutant ou en supprimant certains détails. J'inscris dans un journal de bord ces réflexions et réactions, de même que les informations et les témoignages que j'obtiens ultérieurement au moyen d'entrevues. J'analyse ensuite ces données pour en dégager les composantes et les thématiques les plus importantes.

Mon procédé créatif final découle de ces démarches d'exploration et de récolte de données. Le chapitre 5 présente de façon plus explicite comment j'en suis arrivée aux produits finaux que j'ai présentés dans le cadre de mon exposition. Ce qu'il est important de retenir ici, c'est que le moteur de création des retouches photographiques est d'abord et avant tout les souvenirs tirés de ma propre mémoire. Plus spécifiquement, je puise dans ma mémoire liée aux événements : la *mémoire épisodique*⁷. Ma création n'a pas pour but d'intégrer les mémoires liées aux procédures, aux savoirs généraux, aux cinq sens et autres, mais plutôt de transformer une photographie afin qu'elle corresponde à l'image mentale de l'événement qu'elle m'a rappelé. Les images façonnées par la retouche à partir de mes photographies familiales forment une représentation de mon vécu, transposée visuellement dans la photographie.

Ma démarche est donc basée spécifiquement sur la *mémoire épisodique*, laquelle est l'une des formes de mémoire du modèle Tulving conçu par le psychologue et neuroscientifique Endel Tulving. La mémoire épisodique traite des événements vécus ou à venir et de leur contexte (lieu, date, état émotionnel). La « *mémoire épisodique* stocke l'information d'événements inscrits dans le temps ainsi que les relations entre ces événements. L'information concerne les expériences personnelles » (Matlin, 2001 : 127). En observant mes photographies familiales, je cherche à libérer cette mémoire épisodique

⁷ Je remercie le professeur Serge Robert de l'Université du Québec à Montréal, pour ses précisions concernant les notions liées à la mémoire.

qui est liée à mes expériences vécues et aux relations que je peux établir entre ces photographies et les événements qu'elles représentent.

3.2. Collecte de données : les entretiens

Parallèlement, je procède à des entretiens avec ma grand-mère paternelle et ses six enfants afin de comparer les informations provenant de ma propre mémoire avec celles de personnes qui possèdent une connaissance directe des événements et des personnes représentés dans les photographies. En tout, il y a huit entretiens. J'interroge deux fois ma grand-mère Marie-Thérèse et une fois chacun de ses enfants : Marie-Andrée, Yves, Bernard, Gisèle, Lise et Jean-Guy. Je sélectionne d'abord certaines photographies du corpus qui servent ensuite de base aux entretiens informels et semi-dirigés. J'essaye d'utiliser des photographies variées qui représentent différentes étapes de la vie d'André Cournoyer, de sa jeunesse jusqu'aux dernières photos de lui. J'enregistre à l'aide d'appareils audiovisuels les réactions, les récits et les témoignages des personnes interviewées. Le cadre de ces entretiens se veut celui d'une discussion libre autour d'un album de photos de famille. Je consigne donc d'abord les récits, les informations, les sentiments et les impressions qui surgissent spontanément à l'égard des photographies. Je pose ensuite certaines questions improvisées pour faire préciser les souvenirs. Voici quelques exemples de questions : De quoi te souviens-tu par rapport à cette photographie ? Qui sont les personnes sur cette image ? Quand est-ce que la photographie a été prise ? Où étiez-vous ? Quel est l'événement sur l'image ? De quoi te souviens-tu par rapport à ton père ?

Ces témoignages me permettent de comparer les réactions de témoins directs de ces images avec mes propres réactions. De cette comparaison découle trois formes de récits : ceux de ma famille, les miens et ceux liés aux retouches que j'ai apportées aux images. Les récits de membres de ma famille sont une reconstitution relativement fidèle des événements présentés sur les images puisqu'ils ont été témoins de ces événements. J'ai moi-même des souvenirs partiels de certains de ces événements et peux ainsi en faire le

récit. Les récits liés aux retouches photographiques sont pour leur part une reconstitution imaginaire qui me permet de relater la perception que j'ai de ces images ; c'est en quelque sorte un moyen de m'approprier visuellement des éléments de mon patrimoine familial.

Dans le cadre de cette recherche-crédation, j'ai également montré les images du corpus à des personnes qui ignoraient tout de ce qu'elles représentaient. Ces gens qui n'avaient aucun lien avec ces photos de famille ne pouvaient que spéculer sur les événements représentés. C'est l'observation des réactions des personnes ayant une connaissance à priori très différente des mêmes images qui m'a donné l'idée de la typologie des différents types de regardeurs de photographies familiales décrite au chapitre 4.

3.3. Recherche-crédation

Au cours de l'élaboration du présent mémoire-crédation, dans le but de répondre à la question de la problématique, la recherche et la création se sont nourries mutuellement dans un incessant va-et-vient, la recherche faisant surgir de nouvelles idées pour la création et la création suscitant de nouvelles recherches. Voici en résumé les principales étapes de ma démarche de recherche-crédation :

Dans un premier temps, ma création porte sur mes photographies-souvenirs, mais je me lasse finalement de ce sujet et je me tourne plutôt vers des photographies d'inconnus. Toutefois, mes recherches textuelles me conduisent alors à m'intéresser aux photographies de familles et plus particulièrement aux photographies de mon grand-père paternel récemment décédé. J'expérimente à partir de ces images et je me rends compte que j'aimerais obtenir plus de renseignements sur ces photographies. Je procède donc à des entrevues auprès des membres de la famille de mon père. Ces entrevues, couplées à mes observations créatives et à mes lectures, deviennent une source de données et de création qui me permet d'élaborer une typologie des regardeurs. Dans un dernier temps, cette typologie me sert d'inspiration pour finaliser ma création et pour faire la mise en espace de l'exposition.

Ma recherche-création applique une méthode expérimentale, au sens où pour en arriver à établir une hypothèse de travail, j'ai d'abord mené des expériences avec diverses approches. Une fois mon hypothèse pos e, j'ai cherché à la vérifier par la pratique, en explorant différentes façons d'intégrer dans la création la théorie  labor e au cours de la recherche. Au départ, l'expérimentation se faisait sous la forme d'une pratique libre de différentes retouches photographiques sur la base de mes souvenirs. Par la suite, les retouches photographiques que j'ai utilis es pour la création se sont plutôt appuy es sur les travaux de Barthes et sur la typologie des regardeurs que j'ai  labor e à l'aide de mes recherches.

4. TYPOLOGIE DES REGARDEURS D'UNE PHOTOGRAPHIE FAMILIALE

Au cours de ma recherche, je me suis questionnée sur les raisons amenant à capturer des photographies de famille. Pourquoi concevoir ce genre d'images alors qu'elles ressemblent à une multitude d'autres photographies familiales ? Leur valeur se trouverait dans leur pouvoir de déclencher le partage de souvenirs et de récits. Toutefois, ce partage n'est possible que par des gens qui connaissent les clichés. Comme mentionné précédemment, les relations en regard d'une image diffèrent selon les personnes. Le critère de cette différence est la familiarité. Cet aspect met donc en évidence la possibilité de repérer plusieurs types de regardeurs d'une photographie de famille, en fonction de leur familiarité avec l'image concernée. Je propose d'en définir trois : le regardeur *interne*, le regardeur *externe* et le regardeur *transitionnel*.

4.1. Usage des photographies familiales

Les photographies utilisées dans ce mémoire et dans les entrevues qui y sont liées sont des photographies familiales ayant pour fonction de sauvegarder un souvenir du passé. Pour les familles concernées, ces images sont bien davantage qu'un simple enregistrement d'ondes lumineuses, elles sont une trace réelle du passé. Elles renvoient à une tranche précise de l'espace et du temps.

Toutefois, qu'arrive-t-il lorsqu'on tombe sur une photographie familiale sans indice, pour soi, qui permette de lui reconnaître cette fonction de sauvegarde ? Que peut-on retirer d'une image du quotidien, *a priori* banale et probablement pareille à une multitude d'autres images du même genre ? Ce sont des *clichés*, au sens où l'on peut parler de leur

« banalité [...] et leur caractère convenu » (Amossy, 2011 : 17). Ce sont des images ordinaires, manquant d'originalité et qui se répètent dans leur forme d'une famille à l'autre. Chacun vit des événements généralement similaires, comme un anniversaire ou un mariage, et photographie ces événements de manière tout aussi similaire. L'artiste Jennifer Greenburg a indiqué cet aspect :

My studies of vernacular photography lead me to conclude that we share nearly identical visual narratives. Documented moments are parallel if not identical. I have further discovered that visual conventions of composition, lighting, and expression are closely followed without much variation. If such visual conventions underpin vernacular photographs, then it is reasonable to infer that the end result is not particularly unique to the person or place represented within the image. The end result is merely a duplicate of all other similar image-types. (Greenburg, citée par Alamo-Costello, 2015)

Selon Greenburg, nous avons tendance à prendre les mêmes photographies relatives aux mêmes événements, avec les mêmes expressions, des compositions similaires et d'autres formes de répétition. La photographe et sociologue Irène Jonas le mentionne également :

Pour avoir regardé de nombreux albums avec leurs possesseurs au cours d'une première recherche, rien ne ressemble plus à un album de photo d'une famille de la classe moyenne des années 80 qu'un album d'une autre famille de la classe moyenne dans les mêmes années. (Jonas, 2010 : 16)

Si toutes ces photographies familiales se ressemblent à ce point, il est à se demander pourquoi nous prenons la peine d'en faire de nouvelles. Si la photographie familiale n'a ni les attraits d'une photographie artistique, ni le sensationnalisme d'une photographie journalistique, ni l'éclat d'une photographie publicitaire, quel en est l'intérêt ?

Leur intérêt se trouve bien sûr dans les histoires que les personnes familières avec ces images prennent plaisir à partager. Ceux qui ont participé au « ça a été » d'une photographie, ont vécu l'événement photographié et connaissent une histoire qui a amené à ce cliché. La photographie est pour eux un memento concret auquel ils peuvent se rattacher afin de se souvenir d'un événement du passé ou d'une personne. Elle leur donne l'occasion de partager un moment de leur vécu. Ces photographies permettent aussi de démontrer qu'une chose a bel et bien été là. Elles restent des témoignages du passé et cela

même si personne n'est là pour parler d'elles. Jonas affirme que « le rôle de la photographie familiale est de sauvegarder la mémoire au-delà de la personne, la mémoire des morts et la conscience du passé » (2010: 17). Les personnes partent, mais les images restent. Toutefois, ce ne sont pas tous les regardeurs d'une photographie de famille qui peuvent être les gardiens des souvenirs cachés dans la photographie. Seuls les regardeurs familiers avec l'image peuvent transmettre les histoires qui se cachent derrière le visuel.

4.2. Trois types de regardeurs

Au cours de ma recherche, j'ai pu observer que nous ne sommes pas tous égaux devant une photographie familiale donnée. Certaines personnes ont un lien très fort avec l'image, alors que d'autres en sont complètement détachés. Quelle que soit la banalité du cliché, certains peuvent en venir à partager des histoires précisément liées à ce qui y est visible, alors que d'autres ne peuvent rien en dire qui diffère de ce qu'on dirait de toute autre image similaire.

Dans *La chambre claire*, Barthes distingue trois pratiques auxquelles une photographie est soumise : « faire, subir, regarder » (1980 : 22). Il donne un nom à la personne qui est liée à chacune de ces pratiques : l'*Operator* (le photographe qui *fait*), le *Spectator* (celui qui regarde la photographie et qui la *subit*) et le *Spectrum* (le sujet photographié, qui est *regardé*). Le *Spectrum* est le référent qui donne sens à l'image, « la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (Barthes : 120). Ce *Spectrum* peut être une personne dont on a pris le portrait.

Je m'intéresse en particulier à la catégorie du *Spectator*. J'ai remarqué comment différents *Spectators*, qui sont parfois aussi des *Operators* ou des *Spectrums*, réagissent à la vue d'une même photographie de famille. J'appellerai ces différents *Spectators* des *regardeurs*. Je propose d'en distinguer trois types : le regardeur *interne*, le regardeur *externe* et le regardeur *transitionnel*.

Le regardeur interne est directement relié à la photographie, soit qu'il fait partie des gens photographiés, soit qu'il en est le photographe. Il est habituellement conscient⁸ qu'il possède donc un lien causal avec l'image et est normalement bien placé pour en parler. Le regardeur externe, par contraste, est celui qui n'a aucun lien causal avec l'image et ne dispose donc d'aucun lien personnel avec celle-ci. Il peut identifier visuellement ce qui se passe sur l'image, mais il ne peut raconter les souvenirs qui l'entourent ou l'occasion qui a amené au cliché. Enfin, le regardeur transitionnel est défini comme le regardeur qui, bien qu'il n'ait pas de lien causal avec l'image, peut être en mesure, à des degrés divers, d'identifier des personnages de la photographie, d'identifier l'événement ou du moins quelques éléments d'intérêt. Placé entre le regardeur interne et le regardeur externe, il possède en quantité variable certains points de repère, ce qui lui rend l'image plus attrayante et lui permet de se l'approprier.

Le critère pour cette typologie des regardeurs est la familiarité de chacun envers une photographie de famille. Plus un regardeur est familier, plus il a une relation intime et de proximité avec l'image, en plus de posséder une grande connaissance à son sujet et une grande capacité à reconnaître des éléments. Par sa participation à la prise de vue, le regardeur interne est celui avec la plus grande familiarité. À l'inverse, le regardeur externe n'a aucune familiarité, puisqu'il n'a aucune connaissance et aucun lien intime à l'égard de l'image. La familiarité d'un regardeur transitionnel varie, mais elle n'est pas aussi importante que celle d'un regardeur interne ou aussi inexistante que celle d'un regardeur externe.

Pour mieux comprendre ces types de regardeurs, prenons par exemple la photographie familiale suivante (Figure 1) que nous appellerons *Les uniformes* :

⁸ C'est le cas, peut-on penser, sauf s'il subit une perte de mémoire...



Figure 1 : Les uniformes

Dans les sections qui suivent, cette photographie est interprétée différemment selon quel type de regardeur l'observe : le regardeur interne, le regardeur externe et finalement le regardeur transitionnel.

4.2.1. Le regardeur interne

Commençons par le regardeur interne d'une photographie familiale. C'est une personne présente durant la prise de vue, soit comme photographe (*Operator*) soit comme sujet (*Spectrum*), qui se trouve alors naturellement être l'une des personnes avec la plus grande familiarité envers la photographie et la mieux placée pour en parler.

Considérée seule et hors contexte, une photographie familiale ne raconte pas son histoire. Sa seule valeur par défaut se trouve dans l'idée photographique du « ça a été » (Barthes, 1980 ; voir plus haut section 1.3.1). Elle ne fait que montrer que quelque chose *a été là*. Elle ne fait que présenter visuellement un moment particulier. La photographie *Les uniformes* prend une valeur supplémentaire lorsqu'un regardeur interne, par exemple dans ce cas-ci ma grand-mère paternelle, Marie-Thérèse, la regarde et commence à en parler (Annexe A1). Ce récit permet alors d'en apprendre davantage sur l'image et sur l'histoire qui l'entoure.

Les photographies familiales ont le pouvoir, chez le regardeur interne, de déclencher une mise en récit qui va plus loin que la simple description. Ces images appellent un tel partage des histoires qui leur sont rattachées. Martha Langford, historienne de l'art canadien, indique dans son livre *Suspended conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* que les photographies et la tradition orale sont étroitement liées et que cette oralité est un élément clé pour la préservation des mémoires. "Voices must be heard for memories to be preserved, for the album to fulfill its function" (Langford, 2001 : 5). La mémoire cachée dans les albums de famille nécessite, pour être dévoilée, qu'une personne capable d'en parler en témoigne. Marie-Thérèse a tenu pour moi ce rôle lorsqu'elle m'a parlé de la photographie *Les uniformes* et que j'ai pu ainsi apprendre de nouvelles informations et participer à l'expérience du souvenir.

Parmi toutes les photographies présentées, cette photographie est venue attirer l'attention de ma grand-mère. Dans l'image, un élément déclencheur, à la manière de ce que Barthes nomme un *punctum*, est venu naturellement lui donner le goût et le plaisir de raconter un souvenir particulier. En tant que regardeur interne, ma grand-mère ne se limite pas à décrire ce que l'on voit sur la photographie, mais renseigne plutôt sur le contexte lié à l'image. Selon Jonas, le déclenchement du récit procède ainsi :

Le spectateur, ici le narrateur, après avoir choisi une photographie parmi d'autres, est attiré par un détail de l'image, sélectionne un fragment et laisse sa pensée s'accaparer l'objet qu'il décadre en le prolongeant dans un hors-champ en lui offrant un contexte au sujet. (Jonas, 2010)

Lorsque je présente *Les uniformes* à ma grand-mère (A1), un *déclencheur*, que je présume ici être mon grand-père en uniforme au centre de la photographie, la fait réagir. Avec ce détail en tête, elle m'offre un contexte à l'image. Elle m'apprend que cette photographie représente l'événement où André Cournoyer, mon grand-père paternel, s'est fait décorer à Ottawa en remerciement de ses nombreuses années de service bénévole pour l'Ambulance Saint-Jean. Ma grand-mère avait reçu la même distinction l'année précédente, cet écart dans le temps étant justifié par le fait qu'ils n'avaient pas été recommandés en même temps par leurs commandants respectifs. Marie-Thérèse a contribué pendant 10 ans à l'Ambulance Saint-Jean et André pendant 11 ans. Du coup, une photographie plutôt mystérieuse acquiert une grande signification grâce au témoignage d'une personne directement reliée à l'image. On s'explique ainsi ce qui a justifié la conservation de cette image.

C'est bien là l'avantage des photographies familiales, à savoir leur pouvoir d'évoquer des récits. L'anthropologue Richard Chalfen le souligne dans son article *La photo de famille et ses usages communicationnels*.

L'histoire à proprement parler n'apparaît pas dans les albums ou à l'écran, elle n'est pas « racontée » par les images. On peut dire qu'une image « vaut mille mots », non parce que les photos de famille disent quelque chose, mais parce qu'elles font parler les gens. (Chalfen, 2015)

Une photographie de famille ne dit rien. Toutefois, lorsqu'elle intègre, pour quelque regardeur interne capable de l'activer, un déclencheur, alors elle peut prendre vie. Elle devient le support d'histoires qui n'auraient pas été évoquées sans ce déclencheur. Quand j'ai montré à ma grand-mère la photographie *Les uniformes*, elle n'a pas seulement décrit l'événement en question, elle a également partagé les souvenirs que cette photographie lui a remémorés.

La photographie *Les uniformes* appelle d'abord un premier récit de circonstance, soit celui de l'ambulance Saint-Jean. Mais ce n'est pas tout. Ensuite, un deuxième récit est éveillé. En effet, en plus de me renseigner sur l'événement proprement dit à l'origine de la photographie, ma grand-mère me confie aussi l'origine causale des circonstances en question. Elle raconte que l'une des raisons qui les ont incités, elle et mon grand-père, à

joindre la Brigade de l'Ambulance Saint-Jean est la série d'accidents dont était victime le plus jeune de leurs six enfants, Jean-Guy. Ce dernier avait la fâcheuse habitude d'agir d'abord et de penser ensuite, ce qui lui valait des séjours fréquents aux urgences. Ainsi, un jour où Marie-Thérèse faisait le lavage à l'aide d'une antique machine à laver, dont le moteur se trouvait en dessous, Jean-Guy, qui était couché sur le tas de linge sale pour observer le fonctionnement du moteur, a décidé de mettre son doigt entre la poulie et la courroie du moteur... Résultat : le bout du doigt qui s'envole et une visite aux urgences pour le recoudre. Peu après, mes grands-parents répondaient à une annonce de l'Ambulance Saint-Jean qui recrutait des bénévoles. Leur formation en secourisme s'est avérée des plus utiles, et ils ont tous les deux subséquemment occupé des postes de responsabilité au sein de la Brigade (A1).

Ainsi, c'est finalement le doigt coupé qui se trouve être l'origine causale des circonstances qui ont amené à prendre la photographie *Les uniformes*. Le drame initial de cette blessure trouve une forme de résolution narrative heureuse dans la récompense finale qui est présentée dans la photographie. Le doigt coupé s'avère être lui-même une sorte de déclencheur mnémonique que seul un regardeur familier avec l'histoire derrière la photographie peut révéler. Ce déclencheur ne se trouve pas sur l'image, en quoi il diffère du *punctum* proprement dit de Barthes, mais il est néanmoins à l'origine du récit qui justifie tous les événements qui ont mené à la photographie.

Tous ces éléments de récit ne font pas partie de la photographie *Les uniformes*. Ma grand-mère les a spontanément fournis en regardant le cliché. Elle est ainsi allée plus loin que le noème du « ça a été ». La photographie l'a transportée dans la nostalgie du souvenir et a amorcé un récit. Ce dernier, déclenché par la photographie, vient en retour susciter l'intérêt, préciser le souvenir et clarifier le contexte. L'histoire du doigt coupé marque les esprits et transforme une photographie banale en une photographie signifiante.

4.2.2. Le regardeur externe

Poursuivons avec la photographie familiale *Les uniformes*. Un regardeur externe n'a pas d'attachement fort à cette photographie. Il ne l'associe pas à un souvenir qu'il a vécu

et elle ne lui suscite pas, *a priori*, d'émotion forte. Il ne reconnaît rien et n'a aucune familiarité envers celle-ci. Conséquemment, il demeure probablement impassible face à cette photographie. Il la regarde distraitement puis passe à la suivante. Hors de tout contexte, cette image ne suscite pas vraiment d'émoi et elle n'est pas même particulièrement remarquable d'un point de vue esthétique. C'est vraisemblablement un moment d'histoire dont quelqu'un a désiré conserver une image et démontrer que « ça a été ».

En s'attardant, un regardeur externe peut remarquer tout de même que la photographie *Les uniformes* dégage une certaine solennité. La majorité des personnages sont habillés en uniforme, ils se tiennent très droits et ils arborent un air particulier devant la caméra. En arrière-plan, on peut voir que les murs sont ornés de grands portraits d'aspect officiel. Pour le regardeur externe, cette scène ne présente que des inconnus et peu d'éléments lui permettent de comprendre véritablement de quoi il en retourne. Le regardeur externe en est réduit à faire des suppositions et à interpréter l'image en fonction de ses propres expériences. Selon Gunthert :

L'image est un vecteur de significations paradoxal, capable de proposer simultanément un grand nombre d'informations, mais qui, dépourvue d'un système permettant de les organiser, comme la structure syntaxique du langage, présente un haut degré d'ambiguïté. (Gunthert, 2017 : 179)

L'image propose plusieurs indices sur ce qui peut être en train de se passer. Toutefois, si elle n'est pas accompagnée de quelque propos, comme un texte explicatif, il est possible d'interpréter ces informations de diverses façons. Par exemple, on peut interpréter les uniformes sur la photographie comme des uniformes militaires. Cette image ne comporte que quelques indices visuels et aucun indice textuel nous confirmant notre interprétation. Chacun voit la même image, mais peut l'interpréter différemment.

La photographie *Les uniformes* n'offre aucun contexte textuel ou oral pouvant participer à sa compréhension. La situation aurait été tout autre si l'image avait été accompagnée d'une légende ou si le contexte avait été bien défini. Par exemple, si *Les uniformes* était insérée dans un journal avec la légende « Des héros de guerre récompensés pour leur bravoure », l'interprétation que l'on en ferait serait tout autre que

si la même image faisait partie d'un album de famille indiquant « Grand-papa reçoit sa médaille de l'ambulance Saint-Jean ».

Un exemple de ce genre d'approche est dans le livre *Les gens dans l'enveloppe* (2015), d'Isabelle Monnin, qui parle de photographies amateurs que l'auteure a dénichées chez un brocanteur. En tant que regardeuse externe, Monnin témoigne de la difficulté de concevoir un souvenir par la seule vue d'une photographie, que ce soit pour la reconstitution des faits ou l'identification des personnes montrées. Monnin dit regarder les photographies d'inconnus, mais n'y voir rien de ce qui a été. Dans son livre, il y a bien certaines similitudes entre l'histoire qu'elle a inventée à partir des photographies et la réalité qu'elle a découverte ultérieurement au moyen d'entrevues, mais il y a surtout de nombreux éléments inexacts. Cependant, à la suite de ces entrevues, elle n'est plus complètement étrangère à ces images et n'est donc plus une regardeuse strictement externe. Elle peut dorénavant créer des associations avec les photographies, reconnaître des choses et des personnes et elle peut rattacher les photographies à des récits. Toutefois, elle n'est pas non plus une regardeuse strictement interne, puisqu'elle n'apparaît pas sur les photographies et que ce n'est pas elle qui les a prises. Ainsi, elle est passée du rôle de regardeur externe à celui d'une troisième catégorie de regardeur, soit le regardeur transitionnel.

4.2.3. Le regardeur transitionnel

Le regardeur transitionnel peut posséder une familiarité plus ou moins étroite avec la photographie. Il peut reconnaître soit les personnes photographiées, soit les lieux, soit tout autre élément qui apparaît sur l'image. Bien que le regardeur transitionnel n'ait pas été présent au moment où la photographie a été prise, celle-ci peut néanmoins lui évoquer des souvenirs s'il reconnaît des éléments faisant partie de son vécu personnel. Il peut identifier un élément sur le cliché et cet élément participe au souvenir qu'il se remémore. C'est souvent un simple élément de l'image, un *déclencheur*, qui attire son regard et l'amène à raconter une anecdote liée au *déclencheur*. La gamme des regardeurs transitionnels est large, car elle recoupe autant la personne qui en sait beaucoup sur le

cliché en question que celle qui n'en reconnaît qu'un petit élément et qui raconte alors un récit parfois très éloigné de l'événement photographié.

Une particularité du regardeur transitionnel est qu'il peut avoir été auparavant un regardeur externe. En effet, un regardeur externe peut devenir un regardeur transitionnel lorsqu'une personne ou un texte le renseigne sur la photographie considérée. Il lui est possible de faire la transition d'une catégorie à une autre grâce à ses nouvelles connaissances et grâce au moment vécu pendant la découverte de la photographie. Il peut maintenant associer une expérience du souvenir avec la photographie et se remémorer un souvenir personnel lié à l'image. C'est ce qu'on a vu chez Monnin, qui fait le passage vers le regard transitionnel au moyen de ses entrevues.

En ce qui me concerne, la photographie *Les uniformes* me touche personnellement, car il s'agit d'une photographie prise dans l'album de famille de mes grands-parents paternels. Je peux reconnaître mes deux grands-parents, lesquels se trouvent au centre du cliché, et me souvenir d'événements passés avec eux. Je me retrouve alors dans la situation d'un regardeur transitionnel. Cependant, je me questionne encore sur la signification de cette image dont je ne sais rien d'autre. Avant mon entrevue avec ma grand-mère, je ne peux que spéculer sur la photographie *Les uniformes*. Je me trouve alors dans le contexte photographique que Sontag mentionne dans son livre *Sur la photographie*. Dans ce livre, Sontag considère que les photographies incitent à déduire, à spéculer et à fantasmer, car elles ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes. « Les photos n'expliquent rien : elles constatent » (1993 : 137). Elles ne constituent qu'un fragment d'une histoire dont le temps qui passe effrite son ancrage. Les photographies participent alors à divers types de lecture ou d'association. La charge morale et émotive s'en retrouve directement affectée.

Par ailleurs, les photographies, selon Sontag, ont tendance à produire des émotions : elles « transforment le passé en un objet de tendre attention, brouillant les distinctions morales et désarmant le jugement historique dans le sentiment de pathétique généralisé suscité par tout regard sur le passé » (Sontag, 1993 : 93). Selon moi, ce pathos fait partie des éléments permettant à la photographie, et la photographie familiale en particulier, d'aller plus loin que le visuel qu'elle manifeste. Les gens prennent plaisir à se remémorer

leurs souvenirs et à les partager. Les photographies familiales ne peuvent pas se substituer au souvenir. En revanche, elles suscitent la curiosité et sont des objets inspirant des souvenirs, des sentiments et des émotions, y compris chez le regardeur transitionnel. Elles permettent d'être un point de départ pour le partage de souvenirs variés.

La photographie *Les uniformes* me montre un moment passé vécu par mes grands-parents et elle éveille de ce fait mon intérêt pour l'histoire de ma famille. L'importance de cette image vient prendre tout son sens lorsque ma grand-mère me partage son souvenir. Quand ma grand-mère me raconte la photographie *Les uniformes*, la rencontre entre l'image et le récit modifie ma lecture de l'image. Grâce à son intervention, je peux maintenant associer cette photographie à ce récit, alors qu'au départ, je ne pouvais voir en cette image qu'une représentation de mes grands-parents. Le doigt coupé, notamment, malgré son absence sur l'image, est maintenant gravé dans ma mémoire, et je ne peux pas penser à l'image sans penser également au doigt coupé.

4.3. Importance du déclencheur

On a pu le constater, l'intérêt envers une photographie n'est pas toujours présent chez les regardeurs. Il faut d'abord que le regardeur satisfasse au critère de familiarité de la typologie des regardeurs. C'est-à-dire, qu'il soit familier avec la photographie et qu'il y reconnaisse un ou des éléments de son propre vécu. Le regardeur externe se retrouve conséquemment exclu de cet intérêt. Plus un regardeur est familier avec un cliché, plus il lui est possible de partager un souvenir et de communiquer son expérience du souvenir.

Toutefois, la familiarité envers une image n'est pas suffisante. Il faut venir associer à ce critère un *déclencheur*. Un regardeur familier qui n'a pas de *déclencheur* est simplement capable de faire un déploiement de ses connaissances face à l'image. Il peut la décrire, mais il n'éprouve pas de sentiments. Sans ses sentiments, il ne peut pas partager un souvenir qui découle de l'image. Lorsque les personnes regardent une photographie, mais ne repèrent pas de *déclencheur*, elles décrivent simplement l'image ou passent directement à une autre.

Barthes fait mention de ce constat comme quoi les photographies n'engendrent pas toutes des sentiments. En effet, dans son livre *La chambre claire : note sur la photographie*, il signale que plusieurs des photographies qu'il regarde n'éveillent en lui aucune émotion. Même les photographies de sa mère ne lui permettent pas toutes de la « retrouver » (Barthes, 1980 : 166). Barthes s'avère être un regardeur transitionnel face à ces photographies. Bien qu'il n'ait pas été présent durant leur prise de vue, il reconnaît des éléments, tel que sa mère. Il est donc possible pour lui d'associer des souvenirs et des liens affectifs aux images. Comme regardeur transitionnel, il ne connaît pas toutes les histoires derrière les images et ne parvient que partiellement à reconnaître sa mère. « Pour beaucoup de ces photos, c'était l'Histoire qui me séparait d'elles » (Barthes, 1980 : 100). Seule une photographie a fini par éveiller chez lui la découverte de sa mère : « La Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour [lui], utopiquement, la science impossible de l'être unique » (Barthes, 1980 : 110). Pour Barthes, cette photographie exprime la personnalité et la vérité sur sa mère, alors que ce n'est pas le cas pour une multitude d'autres prises de vue.

Au cours de mes entrevues, j'ai pu constater que les mêmes photographies font souvent réagir les personnes différemment et qu'une même photographie n'évoque généralement pas les mêmes souvenirs et ne suscite pas les mêmes émotions. C'est une observation également faite par Jonas :

La signification que prend l'image va dépendre de la façon dont chaque membre de sa famille va bricoler une lecture de celle-ci en fonction des différents éléments qu'il a à sa disposition tant dans la connaissance de sa famille, son rapport aux différents membres que dans son parcours de vie. Chaque personne pouvant elle-même au fil de temps ré-interpréter différemment la même image. (Jonas, 2010 : 91)

Dans mes entrevues, il est arrivé que certaines photographies inspirent des histoires similaires chez les personnes consultées, mais également que d'autres photographies évoquent des souvenirs complètement différents, chaque personne donnant une signification personnelle à l'image. *Les uniformes* est un bon exemple d'une photographie qui a inspiré plusieurs anecdotes différentes : le service d'André à l'Expo 67 ; le fait que Marie-Andrée, Yves et Bernard ont tous été membres de l'Ambulance Saint-Jean ; le fait

qu'Yves avait un jour mis accidentellement le feu aux uniformes de ses parents ; des précisions sur les autres personnes qui se trouvent sur la photographie ; la route à trois voies qui passait devant la résidence familiale et qui était souvent le théâtre d'accidents graves et parfois même mortels... Lise dit qu'elle considérait que ses parents se transformaient en superhéros en endossant leur uniforme pour aller sauver des vies (A6); Jean-Guy raconte les détails de ses diverses blessures (A7)... Certaines de ces histoires reviennent d'une entrevue à l'autre, parfois pour la même photographie et parfois pour des photographies différentes. Par exemple, les accidents automobiles devant la résidence familiale sont mentionnés pour la photographie *Les uniformes* par Yves (A3), Lise (A6) et Marie-Andrée (A2), mais Gisèle (A5) raconte ce fait en observant la photographie de la maison familiale à Saint-Hubert.

La photographie de la maison à Saint-Hubert (Figure 2) a également apporté différentes histoires qui sont présentées dans ma vidéo *La maison à Saint-Hubert* (A9). On y retrouve Bernard, Gisèle et Marie-Andrée qui racontent, séparément mais simultanément dans la vidéo, un souvenir relié à cette image. Bien qu'ils observent le même cliché, leurs récits sont distincts et forment ensemble une certaine cacophonie, comme si la différence entre les histoires ne permettait pas d'harmonie.



Figure 2 : Maison à Saint-Hubert

Les photographies familiales servent souvent à se rappeler en famille, ou avec des personnes choisies, d'un événement passé. Jennifer Greenburg a mentionné dans son entrevue avec Jones que "in the end, these types of photographs are only special to those who connect to them as mementos" (Jones, 2014). Ainsi, les photographies de famille sont des objets importants de souvenir pour les personnes qui y sont associées, et cela, même si elles sont similaires à une multitude d'autres photographies du même genre prises par une multitude d'autres familles. Lorsque les photographies évoquent des émotions en réponse à un *déclencheur*, elles deviennent des instruments servant à stimuler la mémoire et à déclencher le plaisir de partager des souvenirs.

5. CRÉATION : QUELQUES PHOTOS DE FAMILLE QUE JE ME SUIS APPROPRIÉES

Ce dernier chapitre porte sur l'œuvre de ma recherche-crédation. J'y décris mon parcours créatif, soit la façon dont j'ai expérimenté avec les photographies de la famille de mon grand-père au moyen de la retouche photographique. Je cherche ainsi à montrer que les techniques de retouche photographique sont un moyen de passer d'un type de regard à l'autre au sein de la typologie, dans le sens de l'externe vers l'interne.

5.1. Parcours de la création

Mon grand-père paternel est décédé peu de temps avant que j'amorce mon projet de maîtrise. Au salon funéraire, on projetait sur un écran un montage photographique de moments significatifs de la vie de mon grand-père. C'est à mon père que l'on a confié la garde de la plus grande partie des photographies du patrimoine familial, celles-ci étant pour la plupart entassées pêle-mêle dans des boîtes. Toutes ces images m'ont d'abord intriguée, puis elles m'ont rendue sentimentale, bien que ces photographies mélangées étaient pour la majorité des clichés de personnes que je ne connaissais pas, dans des contextes dont j'ignorais tout. J'étais toutefois consciente de leur importance d'un point de vue patrimonial.

Depuis un certain temps, mon travail de création portait sur les photographies amateurs ou, plus précisément, les photographies souvenirs. J'utilisais mes propres photographies de voyage ou autres auxquelles j'appliquais diverses techniques de retouche photographique pour créer des espaces imaginaires. Sans le savoir, j'agissais ainsi comme une regardeuse interne qui altère ses propres objets de souvenirs.

Pour mon projet de maîtrise, j'ai voulu me détacher de mes photographies personnelles pour connaître les diverses approches que d'autres personnes pouvaient avoir à l'égard de leurs photographies-souvenirs. Au fur et à mesure de ma recherche, l'intérêt pour les photographies d'étrangers s'est converti en un intérêt pour les photographies familiales. Plus spécifiquement, j'ai finalement choisi de traiter les photographies de la vie de mon grand-père et de sa famille. Ces images ne sont pas des photographies d'étrangers, mais ce ne sont pas non plus des photographies de mon vécu personnel.

Les clichés de ce corpus représentent des scènes qui me sont majoritairement inconnues. Ils engagent des souvenirs qui ne sont pas les miens. J'en reviens à une citation précédente : « celui qui détient les photos possède ses instants qu'on a voulu figer et puis dont on s'est séparé. [Il est] dépositaire de souvenirs qui ne [lui] appartiennent pas » (Monnin, 2015 : 206). Bien que les photographies que j'ai choisies portent sur des membres de ma famille, je reste, moi aussi, dépositaire de souvenirs qui ne m'appartiennent pas. Ma position est donc celle d'une regardeuse transitionnelle et non celle d'une regardeuse interne.

Au départ, je pensais n'utiliser que des photographies de mon grand-père, mais j'ai par la suite élargi mon corpus pour y inclure des photographies de son épouse et de ses enfants. L'album final contient quarante-deux photographies. La provenance de ces photographies est assez diversifiée. En plus de celles du photomontage électronique susmentionné, d'autres ont été dénichées dans des boîtes en carton ou ont été fournies par la famille. Toutefois, toutes ces photographies avaient en commun qu'elles n'étaient pas accompagnées de légendes ou de tout autre renseignement les concernant. Elles restaient ainsi pour la plupart assez mystérieuses. Jonas a bien décrit une telle situation :

Si les éléments visuels des clichés peuvent nous renseigner sur les codes sociaux et culturels d'une époque, ils ne dévoilent qu'une part de l'information qui se rattache à ces images privées. Muettes, les photos de famille n'expliquent pas, n'interprètent pas, ne commentent pas et demeurent énigmatiques (Jonas, 2010 : 16).

Dans le but d'en apprendre davantage sur ces photographies muettes, j'ai donc décidé d'interviewer l'épouse de mon grand-père (ma grand-mère) ainsi que ses six enfants (mes oncles et tantes) (Annexes A1 à A7). Seules ces personnes étaient en mesure de partager avec moi les informations qui me manquaient. C'est d'ailleurs ce qu'elles ont fait avec plaisir, chacune à sa façon, me permettant ainsi de comprendre davantage ces photographies. Cependant, j'avais encore le sentiment que ces images ne m'appartenaient pas. C'est pourquoi, par la création, j'ai exploré des procédés pour m'associer aux photographies afin qu'elles deviennent miennes. Durant ces explorations, je me suis également penché à savoir comment amener un étranger à prendre intérêt envers ces photographies.

Ma démarche consiste donc à explorer des manières de m'approprier certaines photographies de famille dans le but de faire le passage, pour ma part, d'une regardeuse transitionnelle vers une regardeuse interne, d'autre part, permettre aux étrangers de faire le passage de regardeur externe vers celui de regardeur transitionnel.

5.2. Patrimoine familial

Le matériau de création que j'ai choisi est constitué de photographies faisant partie de mon patrimoine familial. Toutefois, ce ne sont ni mes photographies ni mes souvenirs personnels. Or, même si je n'ai pas vécu personnellement les événements que ces clichés représentent, je peux parfois reconnaître certains éléments qui eux sont liés à des souvenirs de mon propre vécu. N'est-il pas possible alors de m'approprier ces images qui ne sont pas les miennes en y intégrant, par des retouches photographiques, des souvenirs plus personnels ?

Une telle démarche n'est pas inédite. Comme on l'a vu, il arrive que des détenteurs de photographies familiales modifient ces dernières afin qu'elles répondent à un certain idéal, allant même jusqu'à dénaturer l'événement photographié. Selon l'article d'Alex Williams mentionné plus haut (voir section 1.2.3), "In an age of digital manipulation, many people believe snapshots and family photos need no longer stand as a definitive record of

what was, but instead, of what they wish it was” (Williams, 2008). Par la retouche photographique, ces regardeurs internes construisent de nouveaux récits dont ils ont le contrôle. C’est de cette façon qu’ils parviennent à s’approprier leurs photographies de famille et leur patrimoine familial.

Ma propre démarche diffère un peu d’une telle pratique dans la mesure où je ne suis pas, au départ, une regardeuse interne. De plus, mon but n’est pas de modifier le récit véhiculé par les photographies de mon patrimoine familial, mais plutôt d’en apprendre davantage sur le vécu de ma famille et d’ajouter à ce patrimoine mes souvenirs. Je veux par le fait même sortir ces photographies de l’oubli en venant les partager avec les visiteurs de mon exposition qui deviennent témoins de mon patrimoine familial.

Bien que j’utilise de la retouche photographique, je pense parvenir à ne pas compromettre les histoires liées à mon patrimoine familial. D’abord, en produisant un contenu vidéographique numérique, je garde intactes les photographies originelles. L’animation finale ne substitue donc pas aux clichés photographiques, mais vient plutôt les prolonger dans la durée, numériquement. Ensuite, le récit oral ajoute lui-même un supplément à l’image sans l’altérer, tout en permettant un partage du souvenir avec les visiteurs de l’exposition. Finalement, cet enregistrement oral apporte une variable immatérielle liée à mon propre témoignage créatif, et cela est sans compter tous les récits qui sont ressortis des entrevues faites auprès de ma famille. Il y a maintenant, à l’issue de mon projet, des témoignages, des enregistrements, des données que je peux maintenant partager et qui n’auraient pas été conservés si je n’avais pas été amenée à vouloir m’approprier quelques photographies de famille.

Ma recherche-crédation s’efforce de transformer des photographies familiales en objets de patrimoine. Selon la distinction de l’historien Raymond Montpetit, je cherche à faire en sorte que des photographies de mon grand-père passent du statut d’*objets historiques* à celui d’*objets de patrimoine*.

Tout objet est ainsi susceptible de connaître trois statuts différents : celui d’objet *quotidien* courant, durant sa « vie utile », celui d’objet *historique* conservé, et celui d’objet de *patrimoine*, s’il est revendiqué, présent dans l’espace public et approprié. (Montpetit, 2002 : 83)

De fait, par ma création, je fais sortir les photographies de mon grand-père des archives et de l'oubli, je me les approprie et les expose dans l'espace public. Je rejoins ainsi ces autres propos de Montpetit sur l'objet patrimonial :

Parmi ces choses historiques qui perdurent, certaines se voient conférer le statut de patrimoine, quand une collectivité entreprend explicitement de les conserver et de les transmettre, quand elle s'en réclame et s'y réfère parce qu'elle y trouve du sens et du plaisir, quand elle les inscrit dans sa mémoire vivante, reconnaissant en elles un héritage qui, pour utiliser une métaphore de nature économique, compte encore dans son actif et informe toujours les perceptions et les enjeux du présent. (Montpetit, 2002 : 81)

Le plaisir mentionné par Montpetit fait écho avec ce qui été mentionné plus haut dans le texte par Barthes et Sontag à propos du rapport affectif que l'on peut ressentir envers une photographie. On peut en considérer que finalement c'est le plaisir de partager l'expérience du souvenir qui contribue à vouloir s'approprier des photographies et à impliquer d'autres gens. Mon désir de présenter au public mon patrimoine découle de ce sentiment.

L'appropriation des photographies de ma famille paternelle, qui est au centre de ma démarche, me permet de participer activement au développement de mon patrimoine familial. Par ma recherche-crédation, ces photographies reprennent et entretiennent leur rôle d'objet de remémorations et de souvenir. « Car la photo, support du souvenir, ne demeure < photo souvenir > que le temps où le souvenir des personnes photographiées continue d'être porté par les vivants » (Jonas, 2010 : 12). Grâce à ce travail, je peux, non seulement en apprendre davantage sur ma famille, mais aussi entretenir son histoire par mon partage avec les visiteurs de mon exposition. Par leur visite, ces regardeurs permettent aux photographies de reprendre leur rôle d'objet de patrimoine.

5.3. Exposition

Dans un premier temps, afin d'explorer l'idée de l'appropriation d'une photographie de famille, j'ai retouché numériquement diverses photographies de mon grand-père. Pour m'approprier ces images, je partais de mes souvenirs et modifiais les photographies en

remplaçant, par exemple, la figure d'une personne qui m'était inconnue par celle d'une personne familière. Je remplaçais des éléments inconnus par d'autres que je connaissais, ou remplaçais les enfants par leur photographie à l'âge adulte. Je choisissais les photographies un peu au hasard, me concentrant sur celles qui éveillaient un intérêt vague, cet intérêt étant peut-être similaire à celui qu'évoque Barthes quand il parle de *studium*. Toutefois, ces retouches ne me donnaient pas le sentiment de m'approprier le récit décrit par les images.

J'ai fini par comprendre que seules les photographies contenant des éléments évoquant des souvenirs, déterminés par la suite comme des *déclencheurs*, me permettent de véritablement m'associer aux images. Ces *déclencheurs* ont la particularité de susciter la mise en récit. Lorsque je tombe sur une photographie contenant un *déclencheur*, ma mémoire épisodique s'enclenche et des souvenirs personnels resurgissent. Sans cet élément, je ne fais appel qu'à mes connaissances diverses et fragmentaires sur ma famille pour interpréter la photographie. Le *déclencheur*, en revanche, me permet d'instaurer une relation intime entre moi et l'image. Il m'est alors possible de ressentir le plaisir lié à l'expérience du souvenir. S'approprier les photographies de famille dont on ne connaît rien ou presque, c'est aussi se donner les moyens de vivre une expérience du souvenir, cette expérience étant, peut-on penser, réconfortante et agréable d'une manière ou d'une autre. Cette expérience est ce que je veux transmettre aux visiteurs de mon exposition.

Au début de ma démarche, j'appliquais un seul type de modification par photographie, et je présentais la photographie avant et après retouches. Toutefois, je crois que les souvenirs ne sont pas des choses fixes et finales, mais des récits qui se construisent étape par étape et qui évoluent à mesure que la pensée se précise, chaque souvenir en rappelant un autre. C'est ainsi que j'ai compris qu'il ne suffisait pas de présenter une ou deux images et qu'il fallait aussi accompagner ces photographies de récits oraux. L'oralité, dans mon projet, est importante, car selon Langford "our photographic memories are nested in a performative oral tradition" (Langford, 2001 : viii). La tradition orale étant encore plus étroitement liée aux photographies de famille, il m'est apparu évident que je ne devais pas dissocier les photographies de leur contexte oral, d'autant plus que les

entrevues m'avaient fourni ces récits oraux. C'est pourquoi, dans ma création finale présentée lors de l'exposition faite à la Galerie de l'UQO en août 2019, chaque élément visuel est associé à des témoignages oraux.

Ces témoignages oraux sont ma façon de partager mon expérience du souvenir avec les visiteurs de l'exposition. Tout est là, dans ces photographies qui produisent ce que Barthes a ressenti en voyant la photographie de sa mère dans un Jardin d'Hiver (mentionné dans la section 1.3.1.) : « un sentiment aussi sûr que le souvenir » (1980 : 109). L'un des objectifs de ma production artistique est de produire ce sentiment chez le regardeur externe de mon exposition. Ils n'ont pas vécu le souvenir, mais je tente de leur faire vivre en leur racontant.

Sur la clé USB (Annexes A1 à A10) accompagnant cette recherche se trouvent les vidéos qui constituent mon exposition. Cette exposition comprend quatre éléments, soit trois vidéos et un album de famille composé de quarante-deux photographies de mon grand-père et de sa famille. C'est ce même album qui a servi aux entrevues et que l'on peut voir dans la vidéo *La maison à Saint-Hubert* (A9). Les deux autres vidéos sont également réalisées à partir de photographies utilisées dans l'album.

Lors du vernissage de l'exposition, l'album en question reposait sur une table à café près de laquelle se trouvaient deux fauteuils. Les trois regardeurs internes que l'on peut voir dans la vidéo *La maison à Saint-Hubert*, soit mon père et mes deux tantes (dont l'une est ma marraine), ont pris place tour à tour dans l'un des fauteuils et ont invité les visiteurs à prendre place dans l'autre fauteuil pour leur raconter les récits que leur inspiraient les images de l'album de famille. Ces regardeurs internes ont pu ainsi partager leur souvenir avec des regardeurs externes. Par ce partage, les regardeurs externes ont transitionnés dans la catégorie de regardeurs transitionnels.



Figure 3 : *Performance de Marie-Andrée Cournoyer*. Photographe : Jérémie Roussel



Figure 4 : *Performance de Gisèle Cournoyer*. Photographe : Jérémie Roussel



Figure 5 : *Performance de Bernard Cournoyer*. Photographe : Jérémie Roussel

Sur la première vidéo nommée *L'ambulance Saint-Jean* (présentée, comme la deuxième vidéo, sur un écran de 65 pouces avec écouteurs), on peut voir les mains de ma grand-mère qui tiennent la photographie *Les uniformes* (Figure 6). De ce point de vue intime, on entend cette regardeuse interne raconter le récit mentionné plus haut (section 4.2.1 *Le regardeur interne*). Sur la vidéo projetée sur le mur d'en face intitulée *La maison à Saint-Hubert* (Figure 7) on peut voir des extraits des entrevues données par ma marraine, ma tante et mon père, lesquels racontent simultanément les souvenirs personnels que leur évoque cette photographie de la maison de leur enfance. Il est intéressant de constater qu'une même photographie suscite des souvenirs bien différents d'une personne à l'autre. Jonas a souligné cet aspect dans son livre ; voici ce qu'il écrit :

La signification que prend l'image va dépendre de la façon dont chaque membre de sa famille va bricoler une lecture de celle-ci en fonction des différents éléments qu'il a à sa disposition tant dans la connaissance de sa famille, son rapport aux différents membres que dans son parcours de vie. Chaque personne pouvant elle-même au fil de temps réinterpréter différemment la même image. Ce que l'image donne à voir change selon le moment, le lieu, l'état d'esprit, l'histoire de celui qui regarde, et son interprétation n'est pas sans évoluer dans le temps (Jonas, 2010 : 91).

Ainsi, bien que les interviewés dans la vidéo soient confrontés à la même photographie, ils ne sont pas amenés à dire la même chose. Ils partagent leurs histoires respectives suivant des intonations personnelles et évoquent des éléments différents.



Figure 6 : *L'ambulance Saint-Jean*



Figure 7 : *La maison à Saint-Hubert*



Figure 8 : Vue d'une partie de l'exposition



Figure 9 : Projection de la vidéo *Mes souvenirs*

La troisième vidéo, appelée *Mes souvenirs*, qui est le cœur de la création, est pour sa part projetée sur le mur blanc, au fond de la salle. Les figures qui suivent montrent les images-clés tirées de cette vidéo. Ce qui est projeté consiste en une animation continue entre ces images-clés, et ce, de manière à accompagner le flux de ma narration orale, que l'on peut entendre par ailleurs à l'aide d'un haut-parleur (voir Annexes A11 à A13).



Figure 10 : Images-clés tirées de la vidéo *Les autobus*.



Figure 11 : Images-clés tirés de la vidéo *À la pêche*

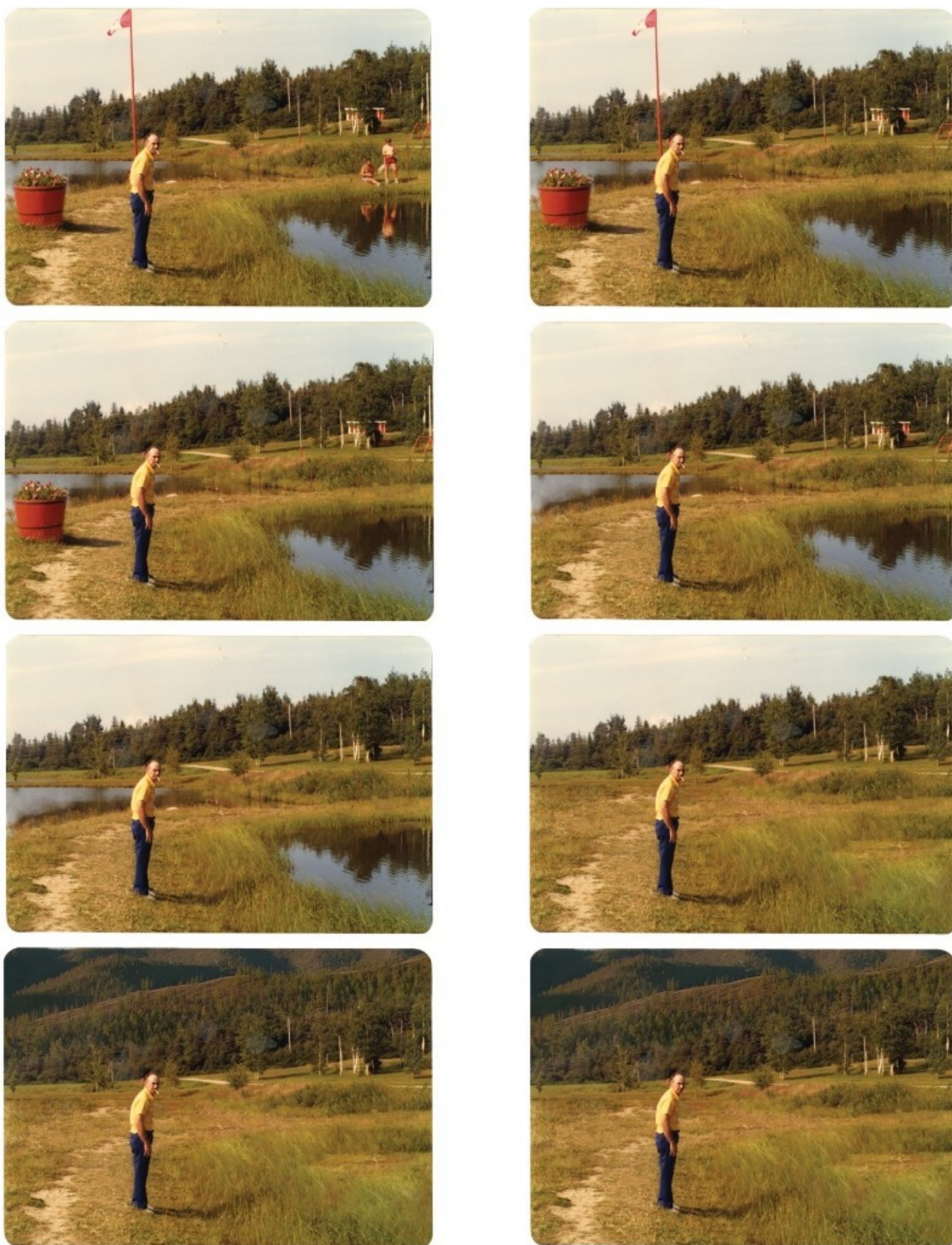


Figure 12 : Images-clés tirées de la vidéo *La cigarette*

À la différence des deux autres vidéos qui présentent les récits de regardeurs internes, cette vidéo présente le récit d'une regardeuse qui est, à l'origine, transitionnelle. Grâce au travail de retouche photographique, jumelé au récit de mes propres souvenirs, je parviens à m'appropriier des photographies qui m'étaient auparavant étrangères. Je peux ainsi obtenir une intimité avec les images, procéder à une re-contextualisation personnelle et modifier leur finalité. À partir de mes souvenirs reliés aux photographies d'origine, j'ajoute des éléments que je connais et j'en supprime d'autres qui ne me rappellent rien. Cette démarche me permet de m'appropriier ces images comme si j'avais moi-même participé à la prise de vue et choisi le contexte, le cadrage ou les sujets. Bref, je suis en quelque sorte devenue la photographe de ces images, passant ainsi du statut de regardeuse transitionnelle à celui de regardeuse interne. Les nouvelles images sont maintenant intimement liées à mes propres souvenirs.

Par mon exposition et mon mémoire-crédation, ces photographies familiales ne sont plus cachées dans le fond d'une boîte ni limitées au regard du cercle restreint des membres de ma famille, mais ont fait l'objet d'une diffusion publique. Les visiteurs de mon exposition, qui ignorent au départ tout sur ces photographies, peuvent finalement associer un souvenir à ces images, qu'il s'agisse de leur propre expérience durant l'exposition ou de ce qu'on leur a raconté sur ces photographies. En plus d'être passée moi-même du statut de regardeuse transitionnelle à celui de regardeuse interne, je permets donc ainsi aux visiteurs de mon exposition de passer du statut de regardeur externe à celui de regardeur transitionnel. On constate alors que les positions de regardeurs ne sont pas des positions nécessairement permanentes. Il est possible de faire le passage d'un type de regardeur à un autre. Ma création vient contribuer à enclencher ce passage.

CONCLUSION

Il y a eu des recherches textuelles et des créations artistiques ayant pour objet la photographie et la retouche photographique. Toutefois, peu de recherches ont porté plus spécifiquement sur la retouche photographique des photographies de famille et encore moins sur la question de l'appropriation et le partage de ces images par le moyen de la retouche.

La présente recherche-crédation, qui porte sur l'appropriation de photographies de famille et l'expérience du souvenir, s'est inspirée de l'approche émotionnelle de Barthes, qui interroge l'essence de la photographie à partir d'un cadre intime et met de l'avant les notions de « ça a été », de *studium* et de *punctum*. Également, le « ça a été » et la présomption de quelque chose de réel a été mis devant l'appareil photographique de Sontag ont été utilisés comme concept de base de la création. Les retouches photographiques ne pouvant réellement fonctionner que si la photographie de départ est authentique et qu'il est possible de venir prolonger sa représentation d'existence.

L'application de ces notions, jumelée à une méthodologie de recherche employant des entrevues, des expérimentations créatives ainsi que des expériences personnelles, m'a permis de concevoir une typologie simple des regardeurs de photographies familiales, soit les regardeurs internes, les regardeurs externes et les regardeurs transitionnels.

Cette typologie repose sur le degré de familiarité que la personne possède par rapport à la photographie de famille qu'elle regarde. Le regardeur externe ne possède de prime abord aucune information sur l'image qu'on lui présente ; le regardeur transitionnel pour sa part possède quelques renseignements fragmentaires sur la photographie de famille en question ; le regardeur interne, enfin, possède une connaissance directe des personnes photographiées et de l'événement qui est représenté sur l'image. Tandis que le regardeur

interne d'une photographie de famille peut spontanément partager un souvenir ou une anecdote portant directement sur l'image qui lui est présentée, le regardeur transitionnel, quant à lui, peut confier un souvenir ou une anecdote portant indirectement sur une personne, le lieu ou l'événement qui est montré sur la photographie.

Ma recherche tend à montrer qu'il est possible de transitionner du statut d'un regardeur transitionnel à celui d'un regardeur interne et du statut de regardeur externe à celui du regardeur transitionnel. La transition d'un regardeur transitionnel vers un regardeur interne ce fait en s'appropriant des photographies, au moyen d'un usage créatif de la retouche. Cependant, l'image doit posséder un élément *déclencheur* qui permette au regardeur de ressentir une émotion et d'associer la photographie à un souvenir. Il peut ainsi revivre l'expérience d'un souvenir. À partir de ce souvenir, il peut alors reconstruire un nouveau récit visuel portant sur cette photographie et partager ce récit avec d'autres regardeurs. Il transmet ainsi l'expérience du souvenir à ces regardeurs. Par ce partage, le regardeur interne, auparavant transitionnel, permet à son tour au regardeur externe de faire l'expérience du souvenir et de devenir un regardeur transitionnel. Les photographies de famille sont associées au plaisir de se remémorer des souvenirs et le plaisir de partager leurs histoires, ce qui explique le désir que l'on peut avoir de les faire et de les conserver.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, R. (2011). *Stéréotype et clichés*. Paris : Armand Colin.
- Alamo-Costello, C. (2015). *Jennifer Greenburg - Revisiting vernacular contributions*. Repéré à <http://www.thecompmagazine.com/jennifer-greenburg/>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard et Le Seuil.
- Chalfen, R. (2015). La photo de famille et ses usages communicationnels (traduit par Jean-François Allain). *Études photographiques* (32). Repéré à <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502>
- Jonas, I. (2010). *La Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*. Paris: L'Harmattan.
- Jones, G. (2014). 'Revising History' Through Photoshop: An Interview with Jennifer Greenburg [Billet de blogue]. Repéré à <https://petapixel.com/2014/01/22/revising-history-photoshop-interview-jennifer-greenburg>
- Fineman, M. (2013). *Faking it: manipulated photography before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Gunthert, A. (2017). Pour une analyse narrative des images sociales. *Revue française des méthodes visuelles*.
- Gunthert, A. (2015). *L'image partagée. La photographie numérique*. Paris: Textuel.
- Gunthert, A. (2008). « Sans retouche », Histoire d'un mythe photographique, *Études photographiques*, (22). Repéré à <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1004>
- Gunthert, A. (2007). L'empreinte digitale. *Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique*. Repéré à <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>
- Hernandez, C. (2016). *Weronika Gęsicka's Photo-Surrealistic & Recycled Collage Work*. Repéré à <https://www.lomography.com/magazine/323704-weronika-gesicka-s-photo-surrealistic-recycled-collage-work>

- Langford, M. (2001). *Suspended conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Matlin, M. W. (2001). *La cognition. Une introduction à la psychologie cognitive* (4^e édition; traduit par A. Brossard). Paris : De Boeck.
- Maresca, S. (2010). *Les images dans la société*. Repéré à <https://viesociale.hypotheses.org/308>
- Moglia, M. (2016). *Retour vers le futur avec Jennifer Greenburg*. Repéré à <https://www.fisheyemagazine.fr/2016/01/12/retour-vers-le-futur-avec-jennifer-greenburg/>
- Monnin, I. (2015). *Les gens dans l'enveloppe* (Jean-Claude Lattès ed.). Paris: Le Livre de Poche.
- Montpetit, R. (2002). Les musées : générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui : quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes. Dans Bernard Schiele (dir.), *Patrimoine et identités*, 77–117. Québec : Éditions MultiMondes.
- Sontag, S. (1993). *Sur la photographie* (Nouv. éd. ; traduit par P. Blanchard). Paris: C. Bourgois.
- Williams, A. (2008). I Was There. Just Ask Photoshop. *The New York Times*. Repéré à < <https://nytimes.com/2008/08/17/fashion/17photo.html> >.

ANNEXES

Accompagnant cette recherche-création, il y a une clé USB contenant les vidéos des entrevues faites auprès de ma famille (A1   A7) et les vidéos ayant été expos es à la Galerie UQO (A8   A10). Les annexes A11   A13 sont les textes utilisés pour partager mes souvenirs dans la vidéo *Mes souvenirs* (A10). Les annexes A14   A16 sont les éléments liés à l'exposition à la Galerie UQO. Finalement, le reste des annexes sont les formulaires d' thique.

A1 : (1 octobre 2017). *Entrevue avec Marie-Thérèse Rodier* [vidéo]. 1280 x 720 px, 3 m 22 s

A2 : (14 Juillet 2018). *Entrevue avec Marie-Andr e Cournoyer* [vidéo]. 1280 x 720 px, 1 h 10 m

A3 : (13 Juillet 2018). *Entrevue avec Yves Cournoyer* [vidéo]. 1280 x 720 px, 45 m 16 s

A4 : (21 Juillet 2018). *Entrevue avec Bernard Cournoyer* [vidéo]. 1280 x 720 px, 1 h

A5 : (14 Juillet 2018). *Entrevue avec Gisèle Cournoyer* [vidéo]. 1280 x 720 px, 1 h 16 m

A6 : (15 Juillet 2018). *Entrevue avec Lise Cournoyer* [vidéo]. 1280 x 720 px, 55 m 22 s

A7 : (16 Juillet 2018). *Entrevue avec Jean-Guy Cournoyer* [vidéo]. 1280 x 720 px, 50 m 56 s

A8 : (Août 2019). *L'ambulance Saint-Jean* [vidéo]. 1280 x 720 px, 2 m 4 s

A9 : (Août 2019). *La maison à Saint-Hubert* [vidéo]. 1280 x 720 px, 3 m 28 s

A10 : (Août 2019). *Mes souvenirs* [vidéo]. 1280 x 720 px, 11 m 58 s

A11 : Les autobus

Je ne sais pas exactement ce qu'ils font sur la photo, mais cette photographie me rappelle les deux autobus qu'ils y avaient dans la cour de mes grands-parents. À mon avis, c'est sûrement un d'entre eux. Sur le coup, quand j'ai vu la photo, je n'avais aucune idée qui était avec mon grand-père. C'est par la suite qu'on m'a dit que c'était George, le beau-frère de mon grand-père. On m'a dit qu'ils s'entendaient super bien et ils faisaient souvent des travaux ensemble. Les deux étaient de grands bricoleurs qui ramassaient souvent des matériaux usagés un peu partout pour construire de nouvelles choses. Ils ont dû trouver les autobus je ne sais où. On m'a dit que mon grand-père avait toujours eu beaucoup d'imagination pour réparer des affaires et inventer des solutions. Personnellement, je ne me souviens pas l'avoir déjà vu construire quelque chose, encore moins avec Georges. Mais on m'a raconté plusieurs histoires à propos de choses qu'il a construites. Dont d'ailleurs ces autobus.

En fait, mes grands-parents avaient acheté une propriété à Acton Vale. C'était un grand terrain dans lequel il y avait une belle forêt. Mon grand-père avait créé un sentier dans lequel on pouvait se promener. Je me souviens être déjà tombé face à face avec un chevreuil sur le sentier. J'étais vraiment été impressionné à ce moment-là.

Mon grand-père a profité de la forêt pour construire une cabane à sucre avec Georges. Je me souviens que j'abusais beaucoup trop de la tire d'érable durant les fêtes de famille à Pâques. C'est dangereux d'avoir accès à volonté à de la tire d'érable quand tu es jeune.

La photographie me fait penser aux autobus qui étaient juste à côté de la cabane à sucre, un peu en retrait dans les arbres. Dans le fond on m'a dit qu'à Acton Vale il y avait un grand terrain, mais qu'il n'y avait pas de maison. Alors, mon grand-père a transformé les autobus scolaires en un chalet temporaire où la famille pouvait manger et se protéger de la pluie, durant les fins de semaine où ils étaient là. Et ça dans le fond c'était en attendant qu'ils finissent de construire le chalet. Je trouve ça drôle, parce qu'on appelle ça encore le

chalet, même si finalement ç'a été la dernière maison dans laquelle mes grands-parents ont vécu.

Quand je regarde cette photo, j'ai le souvenir d'une fois où j'ai vu ces autobus-là. Quand j'étais jeune, je ne connaissais pas l'histoire de comment le chalet a été construit. Alors je trouvais ça juste bizarre d'avoir 2 vieux autobus bien maganés dans la cour.

Je me souviens de la découverte des autobus. J'étais allée explorer dedans. Mais ce n'était pas facile, parce qu'ils avaient vraiment été abandonnés depuis un bon bout de temps. Alors déjà juste pour se rendre, il y avait plein de branches d'arbres et quand tu étais dans l'autobus, il y avait encore plein d'autres branches à terre. Et il y avait aussi différentes affaires qui traînaient un peu partout. Ça donnait vraiment l'impression que la forêt avait décidé de reprendre le dessus sur l'autobus. Sur le coup, je n'avais définitivement pas pensé que ça pourrait un endroit qui avait été utilisé comme chalet temporaire. Alors quand je pense à ces autobus, je garde vraiment l'impression d'autobus maganés et entourés d'une forêt qui est venue les envahir et reprendre le dessus.

A12 : À la pêche

Je crois que c'est mon grand-père à la pêche avec Amélie, une de mes cousines. Je ne sais pas du tout où ils sont en train de pêcher. Mon grand-père aimait beaucoup aller à la pêche. C'était un de ses passe-temps favoris. Plus tard, dans sa vie, quand il pouvait moins bouger, il allait presque tous les jours pêcher.

C'est quand même drôle quand on y pense, que bien que même si c'était un hyperactif, un de ses passe-temps favoris était de rester assis en silence en attendant qu'un poisson morde sa ligne. Il fallait toujours qu'il fasse des activités utiles, productives. Genre il ne comprenait pas le but de jouer au golf. Ça ne sert à rien et ça ne t'amène rien. Lui marcher et taper sur une balle, il ne comprenait pas ça. Mais par contre, quand tu pêches, tu finis avec un poisson.

Le goût de la pêche, c'est quelque chose qu'il a toujours gardé. Parce qu'au sitôt qu'il avait du temps libre, son loisir c'était d'aller à la pêche. Il a montré à tous ses enfants à pêcher. Et probablement aussi à la majorité de ses petits-enfants.

Ça me fait d'ailleurs penser. Je suis allée pêcher au moins une fois avec mon grand-père quand j'étais enfant. Il y avait aussi quelques-unes de mes sœurs avec moi. Je ne sais plus trop le contexte ou où est-ce qu'on était. Mais je me rappelle d'une fois où moi et mes sœurs on s'est fait garder par mes grands-parents et qu'on avait dormis à la maison de Saint-Hubert. Ça devait être sûrement ce moment-là. Je ne suis pas souvent allée à Saint-Hubert, on allait surtout au chalet à Acton Vale.

Pour la pêche, si je me souviens bien j'avais été la seule de mes sœurs à avoir attrapé un poisson. Bon, c'était un tout petit poisson, à peine assez pour une personne, mais j'en étais quand même fière, surtout quand je l'ai mangé rendu chez mes parents.

Je n'ai pas eu tant la chance de bien connaître personnellement mon grand-père. Il faut dire qu'on allait voir mes grands-parents juste quelques fois par année. C'était dû au fait que ça prenait environ 3 heures et demie pour se rendre chez eux. Avec la grosse famille que j'ai, ça ne devait pas toujours être très facile. Alors, en général, on allait les voir durant des réunions de famille, soit au Jour de l'an et à Pâques.

Je n'ai pas tant eu de grande discussion avec mon grand-père. Pourtant, il était connu pour être un grand conteur. C'était un bon vivant qui aimait rire. Il a souvent raconté à ses enfants toutes sortes d'histoires de sa vie, quand il était bucheron, comment ça se passait dans les bois, quand il faisait de la drave. Mais, je ne me souviens pas qu'il m'ait raconté ces histoires-là ou qu'il m'ait parlé de ses histoires de pêche et où il allait pêcher. Il m'en a peut-être raconté, mais je ne parviens pas à m'en souvenir.

On dirait presque que je le connais plus par l'entremise de ce qu'on m'a dit de lui, plutôt que par les interactions que j'ai eues avec lui.

A13 : La cigarette

Quand je regardais une à une des photos dans une boîte, pour mon projet, celle-ci est venue accrocher mon attention. Pourtant, à première vue elle n'a pas rien de très intéressant. Je ne sais pas où se trouve mon grand-père ni ce qu'il fait. Mais mon regard s'est arrêté sur la cigarette que mon grand-père fume.

Mon grand-père était connu pour être un grand fumeur, mais je n'ai pas vu beaucoup de photographies de lui en train de fumer. En fait, c'était la première que je voyais dans cette boîte de photos.

Je n'ai aucune idée où est-ce qu'il se trouve sur la photo. Mais, je crois qu'il a une canne à pêche au pied. Il devait sûrement être en train de pêcher à un chalet. Apparemment la famille de mon père allait souvent à de vieux chalets.

Mon grand-père adorait aller dehors, aller chasser, aller pêcher et aller travailler sur son jardin. Il était une personne très en forme et active. Bien du moins, une bonne partie de sa vie, sa santé s'est détériorée. Il faut dire que c'était un grand fumeur. Il a fumé jusqu'à ce qu'il ne puisse plus le faire en cachette, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus le faire physiquement. La cigarette a lourdement affecté ses poumons. Je me souviens qu'il ne parvenait pratiquement plus à se lever, encore moins à marcher. Il devenait à bout de souffle tellement facilement. C'est comme si la distance entre son lit et sa chaise était le mont Everest. Mais dans les derniers temps, il était rendu cloué sur sa chaise. En plus d'être à bout de souffle, il était rendu aveugle. Un œil ne voyant plus du tout et l'autre ne voyant que des formes.

En fait, cette photographie me rappelle son décès... non, en fait c'est plutôt cette petite ligne blanche. Cette cigarette. C'est elle qui me rappelle son décès.

Je me souviens de l'appel qu'on a reçu, mon grand-père était en train de faire une crise d'emphysème. Ce n'était pas la première fois, mais cette fois-ci, elle était trop grave. Les médecins disaient qu'il ne pouvait pas s'en remettre. Ce que mon grand-père avait, c'est

un peu comme une noyade à l'extérieur de l'eau. Chaque respiration est difficile, même je dirais impossible. Dans le fond, tu cherches une respiration qui ne vient pas.

Je me souviens qu'on s'est précipité pour aller à son chevet. Une longue route auquel nous n'étions pas certains d'arriver à temps. Une route qui n'a jamais paru plus interminable. Lorsque nous sommes finalement arrivés, la famille attendait à l'extérieur de la salle. On pouvait juste, quelques personnes à la fois, aller à son lit. C'était parce qu'il était branché à une machine qui prenait l'oxygène de la salle. Alors si on restait trop longtemps dans la pièce, on se retrouvait à avoir des étourdissements, de la fatigue et un mal de tête dû au manque d'oxygène.

Je ne me souviens pas ce que moi et ma sœur Paméla lui avons dit, mais je me souviens d'un dernier sourire sur son visage. En fait, il était encore suffisamment conscient pour nous entendre et parvenir difficilement à serrer les doigts. On a fini par tous rentrer dans la salle quand il a reçu sa troisième injection pour l'aider à mourir. Une injection qui faisait qu'il était maintenant complètement inconscient, paisible. Il a duré encore plusieurs heures. C'est comme s'il voulait être certain d'avoir vu tout le monde et que tout le monde aille eu la chance de le voir une dernière fois.

Je suis portée à croire que mon grand-père a pu vivre aussi longtemps, grâce à son grand cœur solide de sa vie active au grand air.

Cette cigarette, c'est vraiment elle qui me rappelle son décès.

A14 : Communiqué de presse

Catherine Garcia Cournoyer

Quelques photos de famille que je me suis appropriées

Du 21 août au 4 septembre 2019

Finissage le 4 septembre à 17h

Galerie ouverte du mardi au vendredi de 11h30 à 17h.

En collaboration avec le programme de maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'École multidisciplinaire de l'image de l'UQO.

Emplacement : Galerie UQO, 101 rue Saint-Jean-Bosco, Entrée portes 11 & 6, local A-0115, Gatineau, QC J8Y 3G5

Les photos de famille de Catherine Garcia Cournoyer sont pour elle une grande source à la fois d'émerveillement et d'indifférence. Parfois, elles lui évoquent des souvenirs précis; parfois elles renvoient à des histoires perdues. Ce type d'images permet de garder une trace du passé, mais qu'arrive-t-il lorsqu'on ne reconnaît pas tous les éléments présents dans l'image ? Et qu'arrive-t-il lorsqu'il ne s'agit pas de sa propre famille, mais de celle de quelqu'un d'autre ? Pourquoi les photos de famille sont-elles des objets si précieux ?

Catherine part de ces questions pour interroger l'usage social de la photographie familiale, et plus spécifiquement la manière dont elle peut s'approprier certaines images mystérieuses de son propre patrimoine familial. Elle emploie la retouche photographique et la narration orale pour transformer les images de son corpus en expériences personnelles. Dans une démarche prospective plutôt que rétrospective, l'artiste intègre à ses créations des témoignages d'interlocuteurs intermédiaires et cherche à instaurer une médiation avec le spectateur.

Catherine Garcia Cournoyer est artiste multidisciplinaire et designer graphique de la région de Gatineau. Depuis quelques années, sa pratique artistique est principalement axée sur les arts numériques, et plus spécifiquement sur le montage photographique. Dans ses plus récentes séries d'œuvres, elle explore l'imaginaire en modifiant des

photographies qu'elle a prises au cours de ses promenades dans la région ou de ses voyages à l'étranger.

Catherine est bachelière en design graphique avec mineure en arts visuels, et termine actuellement une maîtrise en pratiques des arts à l'Université du Québec en Outaouais où elle interroge les usages de la photographie familiale et leur dimension narrative. Elle a également exploré ces sujets durant une résidence au centre d'artistes DAÏMÔN en juin 2019. Suivant une approche intimiste, elle transforme les images de son corpus pour y faire apparaître de nouvelles réalités qui correspondent à ses souvenirs.

A15: Liste matériel pour l'exposition

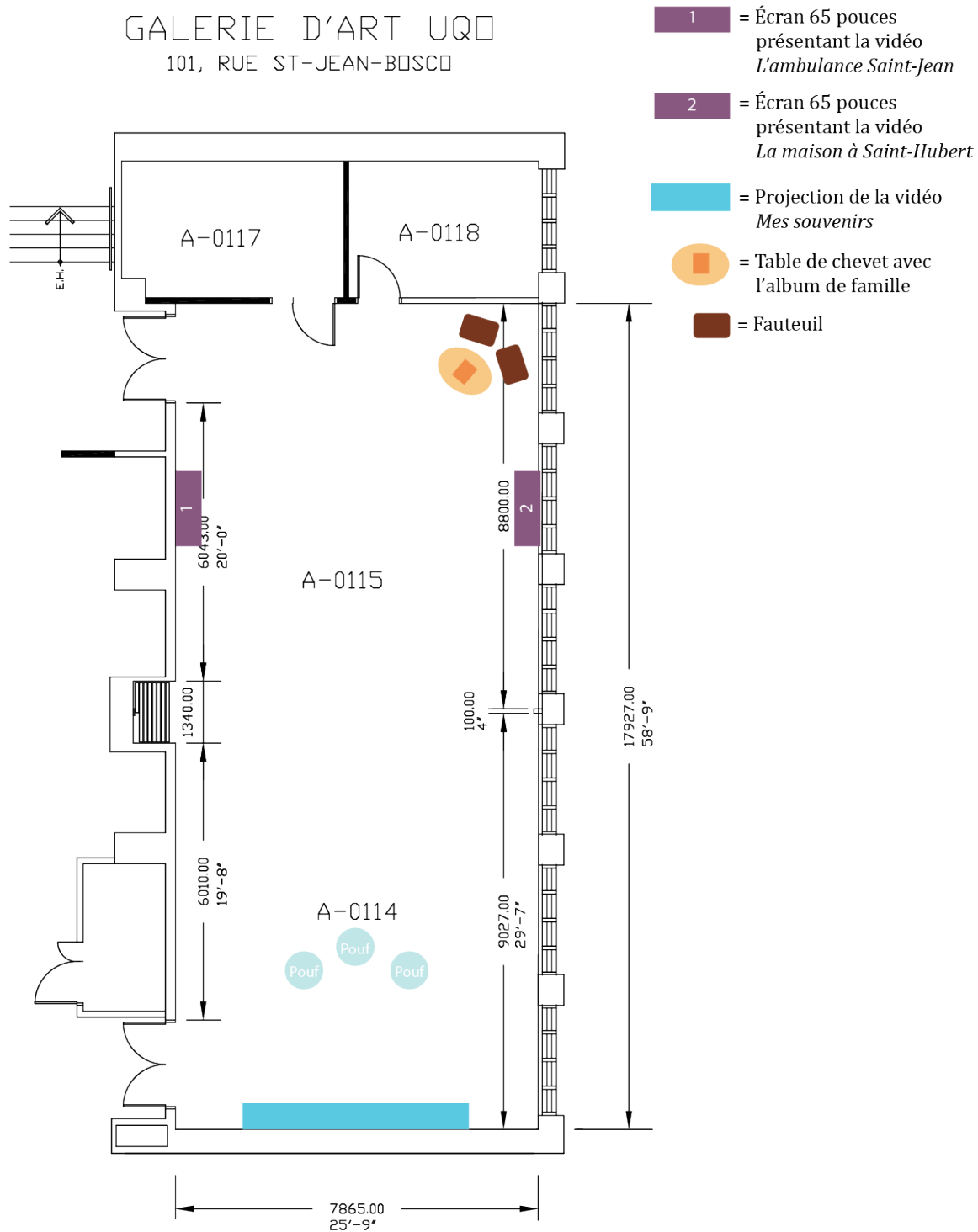
Équipements audiovisuels

- Deux écrans de 65 pouces
- Deux supports à écran pour accrocher à l'horizontale, au mur, les écrans de 65 pouces
- Deux Mac mini
- Quatre écouteurs avec fils (2 écouteurs par écran 65 pouces)
 - Branchement multiple pour les écouteurs
- Pour la projection
 - Un projecteur (accroché au plafond)
 - Un haut-parleur Bluetooth
 - Un Mac mini

Autres

- Trois poufs
- Deux fauteuils
- Une table de chevet

A16 : Plan de l'exposition



A17 : Documents d'éthique




Déclaration éthique

<p>NUMÉRO DE DOSSIER: <i>2798</i></p> <p>Cet espace est réservé au CÉR</p>

1- TITRE

<p>1.1 – Titre du projet de recherche ou de l'infrastructure financée Veuillez définir tout sigle ou acronyme.</p> <p>Projet (remplir les sections 2, 3, 4, 6, 7 et 8) :</p> <p>Souvenirs retouchés : interaction entre la mémoire et les photographies familiales</p> <p>Infrastructure financée (remplir les sections 2, 5, 6 et 8) :</p>

2- PERSONNE RESPONSABLE DU PROJET OU DE L'INFRASTRUCTURE DE RECHERCHE

2.1 – Identification	
<input checked="" type="checkbox"/> Madame <input type="checkbox"/> Monsieur	Prénom: Catherine Nom: Garcia Cournoyer
2.2 – Statut	
<input type="checkbox"/> Professeur <input type="checkbox"/> Autre Précisez:	<input checked="" type="checkbox"/> Étudiant Code permanent: GARC30589105 <input type="checkbox"/> Stagiaire postdoctoral Code permanent:
2.3 – Coordonnées	
Adresse de correspondance: 	Département: École multidisciplinaire de l'image
Adresse électronique: garc04@uqo.ca	Programme (ex.: Maîtrise en ...): Maîtrise en muséologie et pratiques des arts
Téléphone: Jour:  Soir: 	Directeur/directrice de recherche: Jérôme Vogel N° de poste: 1740

3- CO-CHERCHEURS

Nom	Statut (P) Professeur (E) Étudiant (R) Personnel de recherche	Établissement

4- RENSEIGNEMENTS RELATIFS À UN PROJET DE RECHERCHE

(Veuillez remplir toutes les sections)

4.1 – Ce projet est-il financé? Veuillez définir tout sigle ou acronyme.	
<input type="checkbox"/> Oui. Par qui? : <input checked="" type="checkbox"/> Non	
4.2 – Unité budgétaire (si disponible)	
4.3 – Numéro d'octroi fourni par l'organisme subventionnaire	
4.4 – Ce projet est-il sous la responsabilité d'un autre établissement? Veuillez définir tout sigle ou acronyme.	
<input type="checkbox"/> Oui. Lequel? : <input checked="" type="checkbox"/> Non	
4.5 – Les projets soumis au CÉR doivent avoir fait l'objet d'une évaluation scientifique. Ce projet a fait l'objet d'une évaluation par :	
<input type="checkbox"/> un comité d'organisme subventionnaire	Lequel:
<input type="checkbox"/> un comité de recherche départemental	Lequel:
<input type="checkbox"/> le comité de la recherche et de la création de l'UQO	
<input type="checkbox"/> un pair	Lequel:
<input checked="" type="checkbox"/> un directeur de recherche	Lequel: Jérôme Vogel
<input type="checkbox"/> autre	Lequel:
Si votre projet n'a pas fait l'objet d'une évaluation scientifique, veuillez en expliquer les raisons:	

5- RENSEIGNEMENTS RELATIFS AU FINANCEMENT D'INFRASTRUCTURE DE RECHERCHE NE NÉCESSITANT PAS UN CERTIFICAT D'ÉTHIQUE.

<p>5.1 – Nom de l'organisme subventionnaire Veuillez définir tout sigle ou acronyme.</p>
<p>5.2 – Numéro de l'unité budgétaire (si disponible)</p>

6- DÉCLARATION DE CONFLIT D'INTÉRÊTS

- OUI**, je déclare qu'il existe un risque de conflit d'intérêts personnel ou institutionnel réel, potentiel ou apparent, et que j'ai complété le formulaire *Déclaration de conflit d'intérêts* qui se trouve à l'annexe B de la *Politique d'intégrité dans les activités de recherche et de création* et l'aie transmise aux personnes concernées.
- NON**, je déclare qu'il n'existe aucun risque de conflit d'intérêts personnel ou institutionnel réel, potentiel ou apparent tel que défini dans *Politique d'intégrité dans les activités de recherche et de création*.

7- PROJET DE RECHERCHE

(Cochez la case qui décrit le mieux votre situation)

SECTION A - ACTIVITÉS DE RECHERCHE NÉCESSITANT UN CERTIFICAT D'ÉTHIQUE
<p>JE DÉCLARE QUE MON PROJET DE RECHERCHE EST:</p>
<p><input checked="" type="checkbox"/> Une recherche menée avec des êtres humains par le biais d'une intervention, d'une interaction, d'une observation en milieu naturel ou la collecte de données confidentielles et personnelles sur des individus qui ne sont pas disponibles publiquement;</p>
<p><input type="checkbox"/> Une utilisation secondaire de données (c'est-à-dire pour des fins autres que celles pour lesquelles elles ont été recueillies) qui contiennent de l'information qui peut permettre d'identifier un être humain ou un groupe et qui ne sont pas accessibles ni disponibles publiquement;</p>
<p><input type="checkbox"/> Une recherche qui se situe à l'intérieur d'un programme ou d'un projet déjà approuvé par le Comité d'éthique de la recherche, mais pour lequel le chercheur (professeur ou étudiant) effectue un recrutement non prévu au projet initial;</p>
<p><input type="checkbox"/> Une recherche qui comporte l'utilisation de renseignements nominatifs issus d'un projet préalablement approuvé ou d'une banque de données, mais dont l'information sera utilisée à des fins non prévues initialement, ou qui débordent des paramètres du consentement donné à l'origine;</p>
<p><input type="checkbox"/> Autre – vous devez fournir le détail de vos activités de recherche:</p>

SECTION B – ACTIVITÉS DE RECHERCHE NE NÉCESSITANT PAS UN CERTIFICAT D'ÉTHIQUE	
JE DÉCLARE QUE MON PROJET DE RECHERCHE EST:	
<input type="checkbox"/>	Une recherche qui a trait à une personnalité publique ou à un artiste vivant et qui repose sur des documents accessibles au public, sans que la personne concernée ne soit approchée directement;
<input type="checkbox"/>	Un projet de recherche fondé exclusivement sur l'utilisation secondaire de renseignements anonymes ou de matériel biologique humain anonyme, à condition que les procédures de couplage, d'enregistrement ou de diffusion ne créent pas de renseignements identificatoires (EPTC2, article 2.4);
<input type="checkbox"/>	Des activités artistiques qui intègrent essentiellement une pratique créative et qui ne font pas appel à une pratique créative en vue de recueillir auprès de participants des réponses qui seront ensuite analysées dans le cadre des questions liées au projet de recherche (EPTC2, article 2.6);
<input type="checkbox"/>	Un sondage et/ou une étude de marché, réalisés sans recueillir des renseignements personnels et/ou confidentiels;
<input type="checkbox"/>	Une étude d'assurance-qualité pour une entreprise ou une organisation, une étude comparative de performance ou étude de coûts d'utilisation;
<input type="checkbox"/>	Une évaluation de rendement ou administration de tests effectués dans le contexte d'un cours ou d'un processus pédagogique régulier qui ne comporte aucun élément de recherche;
<input type="checkbox"/>	Une analyse de politiques publiques, enquête journalistique, critique littéraire;
<input type="checkbox"/>	Une étude strictement limitée à l'évaluation du rendement d'un organisme ou de son personnel;
<input type="checkbox"/>	Autre – vous devez fournir le détail de vos activités de recherche:

Si vous avez coché l'une des cases apparaissant à la **Section A**, vous devez remplir une *Demande de certificat d'éthique pour une recherche avec des êtres humains ou avec des données secondaires*, selon le cas. Les formulaires sont disponibles à l'adresse www.uqo.ca/ethique

Si vous avez coché l'une des cases apparaissant à la **Section B**, vous n'avez pas à remplir une demande de certificat d'éthique. Si au cours de votre projet vous deviez modifier votre recherche par l'ajout de participants humains ou faire une utilisation secondaire de données qui permet d'identifier des sujets, vous devrez remplir une demande de certificat éthique et l'acheminer au secrétariat du comité d'éthique de la recherche avant de commencer et/ou de poursuivre vos activités.

8- SIGNATURES

Je déclare que toutes les informations fournies dans la présente Déclaration éthique sont exactes et complètes. Je m'engage à respecter les principes de protection des renseignements personnels, à informer les membres de mon équipe de recherche des règles de respect de ces principes et à leur faire signer un engagement à la confidentialité, le cas échéant.

SIGNÉ à (lieu) Gatineau , le (date) 10 mai 2018




Signature de la personne responsable de l'activité de recherche

Authentification électronique si transmission par MOODLE

Pour les projets des étudiants/étudiantes et des stagiaires postdoctoraux, la signature de la personne qui supervise l'activité de recherche est également requise.

SIGNÉ à (lieu) Gatineau , le (date) 11 mai 2018



Signature du directeur ou de la directrice de recherche

Authentification électronique si transmission par MOODLE

SECTION RÉSERVÉE AU COMITÉ D'ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE

Numéro de dossier :

2798

Date :

22/05/2018

Signature :



SECTION RÉSERVÉE À L'ADMINISTRATION POUR L'OUVERTURE DU COMPTE

Unité budgétaire confirmée :

Date :

Signature :



Formulaire de demande de renouvellement de l'approbation éthique

Date de dépôt du formulaire : 2019-08-15 10:13	Déposé par : Vogel, Jérôme
Date d'approbation du projet par le CER : 2018-09-07	Identifiant Nagano : 2798
Numéro(s) de projet : 2019-385, 2798	Formulaire : F9 - 1572
Statut du formulaire : Approuvé	

Suivi du BCER

1. **Objet: renouvellement de l'approbation éthique**

2.

Statut de la demande:

Demande approuvée

À la suite du dépôt de votre formulaire de suivi continu, le comité d'éthique de la recherche (CER) de l'UQO constate le bon déroulement du projet de recherche et vous autorise à poursuivre vos activités de recherche pour une période d'un an.

Date d'approbation du suivi:

2019-08-23

Date d'échéance du certificat:

2020-09-07

Afin de maintenir la validité de votre certificat d'éthique, vous devrez nous faire parvenir votre rapport de suivi continu au plus tard le:

2020-09-07

Le suivi continu vise essentiellement à informer le CER de l'avancement des travaux et à favoriser une démarche continue de réflexion chez les chercheurs. Vous n'avez donc pas à attendre de correspondance additionnelle de la part du CER en ce qui a trait au suivi de ce dossier de recherche pour la présente année. Par contre, le Comité doit être informé et doit réévaluer ce projet advenant toute modification ou l'obtention de toute nouvelle information qui surviendrait pendant la période de validité de votre certificat et qui comporterait des changements, par exemple, dans le choix des sujets, dans la manière d'obtenir leur consentement ou dans les risques encourus.

3. *La demande a été traitée par :*
Caroline Tardif
date de traitement:
2019-08-23

Section A: Identification

1. **Veillez indiquer le titre complet du projet de recherche.**

Quel est le titre du projet?

Souvenirs retouchés : interaction entre la mémoire et les photographies familiales

2. **Indiquez le nom du chercheur responsable à l'UQO**

Qui est le chercheur principal de ce projet à l'UQO?

Garcia Cournoyer, Catherine

- 3.

En plus du chercheur principal, y a-t-il d'autres personnes dans votre équipe de recherche?

Non

4. **Veillez sélectionner le type de chercheur qui correspond à la situation du chercheur principal.**

Le chercheur principal est :

Étudiant(e) 2e cycle

Validation fin de projet

1. **Est-ce que votre projet de recherche est terminé?**

Non

Section B: Directeur(s)

1. **Veillez indiquer le nom du directeur de recherche ou des co-directeurs de votre projet. Si un codirecteur n'est pas professeur de l'UQO, seulement indiquer son nom ici en l'ajoutant comme contact. Seuls les professeurs de l'UQO peuvent être ajoutés comme utilisateurs à un projet.**

Saisir les premières lettres du nom d'abord

Vogel, Jérôme

Section C: Déroulement des travaux

1. **Veillez indiquer si des participants se sont retirés du projet ou si vous avez dû retirer des participants du projet? Si oui, indiquez pour quelles raisons.**

Des participants se sont-ils retirés du projet ou avez-vous dû retirer des participants du projet?

Non

2. **Veillez indiquer si des participants ont subi des effets indésirables ou des inconvéniens? Si oui, veuillez les décrire et nous indiquer comment il vous a été possible d'y remédier.**

Des participants ont-ils subi des effets indésirables ou des inconvéniens?

Non

3. **Veillez indiquer si vous avez rencontré des situations où la confidentialité a été compromise? Si oui, dans quelles circonstances et qu'avez-vous pu y faire?**

Avez-vous rencontré des situations où la confidentialité a été compromise?

Non

4. **Veillez indiquer si vous avez rencontré d'autres difficultés. Si oui, précisez lesquelles.**

Avez-vous rencontré d'autres difficultés?

Non

Section D: Financement

1. **Veillez indiquez la ou les sources de financement du projet**

- Financement externe
- Financement UQO
- Aucun financement

2. **Veillez fournir l'unité budgétaire (si disponible).**

Si votre projet est financé, veuillez indiquer votre unité budgétaire

Section D: Modifications au projet

1. **Est-ce que votre projet de recherche s'est déroulé comme prévu lors de l'approbation éthique initiale ou en fonction des modifications préalablement apportées et approuvées par le CER?**

Oui

2. **Veillez indiquer si vous envisagez apporter des modifications à votre projet de recherche.**

Avez-vous l'intention d'apporter des modifications à votre projet de recherche?

Non

Section E: Projet sous la responsabilité d'un autre CÉR

1. **Dépôt du renouvellement du certificat éthique en vue de la reconnaissance de certification éthique**

Si le projet a été approuvé par un autre CER, veuillez joindre le document attestant du renouvellement du certificat éthique.

Section H: signature du directeur/ codirecteur(s)

1. **Seuls le directeur ou les codirecteurs peuvent signer à cet endroit. N'oubliez pas de déposer le formulaire une fois complété.**

IMPORTANT : Avant de signer et déposer ce formulaire, veuillez vous assurer de bien lire les réponses de l'étudiant, car vous partagez la responsabilité du projet avec ce dernier.

AVIS AUX ÉTUDIANTS : Seul le directeur ou le codirecteur peut remplir cette section. Si vous signez à la place de votre directeur, vous ne ferez que retarder le traitement de votre dossier.

Signature électronique du directeur ou du codirecteur :

Professeur(e) :
Jérôme Vogel



Case postale 1250, succursale HULL, Gatineau (Québec) J8X 3X7
www.uqo.ca/ethique
 Comité d'éthique de la recherche

Formulaire de consentement
Souvenirs retouchés : Interaction entre la mémoire et les photographies familiales

Catherine Garcia Cournoyer
Maîtrise en muséologie et pratique des arts
Directeur de recherche : Jérôme Vogel

Je (Catherine Garcia Cournoyer) sollicite par la présente votre participation au projet de recherche-crédation en titre. Ce projet vise à mieux comprendre l'association qu'une personne peut faire entre ses photographies familiales et ses souvenirs. Ce projet est non subventionné et il est approuvé par le Comité d'éthique de la recherche de l'UQO. L'objectif de ce projet de recherche est d'étudier l'effet des souvenirs et de la mémoire sur la compréhension des photographies. Pour réaliser ce projet, j'utiliserai comme situation d'analyse des membres de ma propre famille.

Votre participation à ce projet de recherche-crédation consiste à prendre part à une entrevue où nous allons discuter de photographies appartenant à notre famille et des souvenirs ou récits qu'elles vous évoquent. L'entrevue est enregistrée en format audio et vidéo, et il y a prise de notes. L'objectif de mon analyse qui sera réalisée à partir des entrevues est de constituer une meilleure compréhension de la portée que peut avoir une photographie sur notre mémoire et nos souvenirs. Certains des récits enregistrés lors de ces entrevues pourront être exploités comme contenu de recherche et de création.

Cette recherche-crédation ne sera pas anonyme et les données ne seront pas confidentielles. Les produits principaux des entrevues sont des récits personnels et situés. L'anonymat nuirait à la qualité des récits. En outre, la diffusion de la recherche-crédation qui intégrera ces récits est incompatible avec la confidentialité des données.

À moins que vous ne consentiez à une utilisation secondaire tel que plus amplement décrit plus loin, les données recueillies ne seront utilisées à d'autres fins que celles décrites dans le présent formulaire de consentement.

Certains récits, résultats et extraits d'entrevues seront diffusés dans mon mémoire-crédation et dans le cadre de mes conférences portant sur ce sujet. Ils seront également utilisés pour ma production artistique (laquelle comprendra des diffusions publiques) dans le cadre de ma maîtrise en muséologie et pratique des arts. Les données recueillies seront conservées pendant une période de 5 ans dans mon ordinateur personnel et je serai la seule à pouvoir les consulter.

Votre participation à ce projet de recherche se fait sur une base volontaire. Vous êtes entièrement libre de participer ou non et de vous retirer en tout temps sans préjudice. Il n'y a pas de risques associés à votre participation. La contribution à l'avancement des connaissances au sujet de l'interaction entre la mémoire et les photographies familiales et les récits qui en découlent sont les bénéfices directs anticipés. Aucune compensation d'ordre monétaire ne sera accordée.

Si vous avez des questions concernant ce projet de recherche, communiquez avec la chercheuse Catherine Garcia Cournoyer ([redacted] ou cgarciacournoyer@gmail.com) ou avec le directeur de recherche M. Jérôme Vogel (819 595-3900 poste 1740 ou jerome.vogel@uqo.ca). Si vous avez des questions concernant les aspects éthiques de ce projet, communiquez avec le président du Comité d'éthique de la recherche de l'Université du Québec en Outaouais M. André Durivage (819 595-3900 poste 3970 ou comite.ethique@uqo.ca).

Notez qu'à des fins de contrôle et de vérification, les données de cette recherche pourraient être consultées par le personnel autorisé de l'UQO, et ce, conformément au *Règlement relatif à l'utilisation des ressources informatiques et des télécommunications*.

Votre signature atteste que vous avez clairement compris les renseignements concernant votre participation au projet de recherche et indique que vous acceptez d'y participer. Elle ne signifie pas que vous acceptez d'aliéner vos droits et de libérer les chercheurs ou les responsables de leurs responsabilités juridiques ou professionnelles. Vous êtes libre de vous retirer en tout temps du projet de recherche sans préjudice. Votre participation devant être aussi éclairée que votre décision initiale de participer au projet, vous devez en connaître tous les tenants et aboutissants au cours du déroulement du projet de recherche. En conséquence, vous ne devez jamais hésiter à demander des éclaircissements ou de nouveaux renseignements au cours du projet.

Après avoir pris connaissance des renseignements concernant ma participation à ce projet de recherche, j'appose ma signature signifiant que j'accepte librement d'y participer. Le formulaire est signé en deux exemplaires et j'en conserve une copie.

Consentement à participer au projet de recherche :

Nom du participant : _____

Signature du participant : _____

Date : _____

Nom de la chercheuse : _____

Signature de la chercheuse : _____

Date : _____

Utilisation secondaire des données recueillies

Avec votre permission, j'aimerais pouvoir conserver les données recueillies à la fin du présent projet pour d'autres activités de recherche dans les domaines des arts visuels et du design graphique, sous ma (Catherine Garcia Cournoyer) propre responsabilité. Je m'engage à respecter les mêmes règles d'éthique que pour le présent projet.

Il n'est pas nécessaire de consentir à l'utilisation ultérieure des données pour participer au projet principal et, en cas de refus de votre part, je m'engage à détruire vos données une fois la période de conservation de 5 ans terminée. Si toutefois vous y consentez, je pourrais utiliser de nouveau ces données dans le cadre d'un autre projet personnel, auquel cas je m'engage à vous proposer une nouvelle entente.

Consentement à une utilisation secondaire :

- J'accepte que mes données soient conservées pour une utilisation secondaire dans les domaines suivants : Arts visuels et design graphique, sous la responsabilité de Catherine Garcia Cournoyer.
- Je refuse une utilisation secondaire des données que je vais fournir.

Nom du participant : _____

Signature du participant : _____

Date : _____

Nom de la chercheuse : _____

Signature de la chercheuse : _____

Date : _____