

L'effet de réel en immobilier

Chris Balaschak

Écrivant sur Julia Margaret Cameron, l'historienne Carol Armstrong avançait que l'album de photos constituait le lieu d'une expression domestique et féminine de la photographie. En effet, les albums de Cameron s'avèrent particulièrement pertinents à cet égard. Créés à la maison, dans le domaine alchimique du laboratoire photographique de la fin du XIXe siècle, ces albums sont un montage tapageur d'images théâtrales ancrées dans le pouvoir de l'« effet de réel » de la photographie. Dans son œuvre, Isabelle Hayeur accorde un traitement domestique similaire au potentiel qu'a la photographie de recomposer le monde tout en exploitant son effet de réel. Le domestique est littéralement féminisé dans sa série intitulée « Maisons modèles ». Chaque spécimen, photographié et recomposé par montage numérique, est pourvu d'un prénom féminin, pratique courante dans cette industrie. Contrairement à Cameron avec ses illustrations analogiques et alchimiques, Hayeur dissimule son savoir-faire derrière la haute-fidélité sans faille du rendu numérique. De plus, le domestique féminin d'Hayeur se manifeste à grande échelle plutôt que dans l'espace subtil d'un album de photos.

Les changements historiques qui se sont produits entre le travail de Cameron et celui d'Hayeur, du laboratoire photographique alchimique au domaine de la fidélité numérique, sont redevables autant aux transformations monumentales en photographie du XXe siècle qu'à celles de la politique de la représentation. Alors que Cameron a œuvré à une période où la réception de la photographie était refoulée à la périphérie des beaux-arts, Hayeur intervient à un moment où l'usage des processus numériques pour subvertir le quotidien est fort répandu. Hayeur rend la sexualisation de l'espace explicite, tout en interpellant subtilement la politique de la domesticité périphérique. Ces « Maisons modèles » sont situées dans la marge éloignée de la société, dans une banlieue aisée, quelque part entre la ceinture banlieusarde et la nature. Dans cet espace, elles sont peut-être au cœur même de la culture du XXIe siècle. La manière dont Hayeur représente ces maisons modèles indique l'aspiration du modernisme à satisfaire les plaisirs et le besoin d'autonomie individuels, et la façon dont cette autonomie a été transformée, dans l'ère postmoderne, en isolement préfabriqué.

Nadia (2004) est représentative de la série d'Hayeur. Comme l'artiste l'a mentionné dans un texte sur l'œuvre, cette maison, comme toutes les autres, porte le prénom d'une femme. Il ne s'agit pas d'une femme en particulier, mais d'un prénom évocateur d'un lieu et d'une personnalité. Nadia confère un certain exotisme à une maison qui, autrement, serait terne au point d'en être insignifiante. Un drap fantomatique pend devant l'unique fenêtre de la façade, voilant et déguisant la seule portion à afficher un motif architectural précis. De couleur beige, l'autre partie de la maison est dégarnie, comme si l'entrepreneur en avait égaré la fenêtre. Dans l'ensemble, la façade est légèrement déséquilibrée, les teintes de bleu et de beige sont ternes, mais pas plus que le paysage environnant. C'est une perspective désolée. Nous voyons un sol récemment aplani, portant encore les traces de roues des tracteurs, en attente d'un enjolivement soigneusement planifié: d'abord, la toile d'araignée de rues puis, un arrangement méthodiquement dessiné et, finalement, un saupoudrage d'arbustes de production industrielle.

Nadia est préfabriquée pour s'isoler d'elle-même. Hayeur montre la maison avec la porte ouverte. À côté de la porte, au lieu du numéro civique, se trouve une plaque avec le prénom. Par la porte, sur le mur du fond, nous apercevons le rebord d'un miroir. Toutefois, celui-ci ne reflète personne, ni le regardeur ni Isabelle Hayeur derrière l'appareil photo, ni le propriétaire ni Nadia. Nom sans visage, *Nadia* est une image à la fois de l'isolement et de l'anonymat. Ainsi, l'œuvre d'Hayeur rappelle plusieurs des meilleurs photographes de la Nouvelle Topographie qui ont émergé dans les années 1970. Elle fait penser notamment à l'image de Robert Adams intitulée « Colorado Springs », tirée de son ouvrage historique *The New West*, publié en 1974. Ici, dans le noir et blanc net et précis qui le caractérisait, Adams isole une maison de banlieue dans un lotissement. Faite de briques et déposée sur une pelouse bien entretenue, la résidence donne peu d'indices quant à son emplacement précis. Pourtant, une indication ressort. Par la fenêtre, nous apercevons la silhouette de profil d'une femme dont la tête et le buste se découpent à contre-jour de la fenêtre qui est de l'autre côté de la maison. C'est un moment grave, empreint de toute la privation d'un paysage naturel en déclin qui passe par la spéculation immobilière.

Dans son introduction à *The New West*, John Szarkowski écrivait : « il est clair [...] que ces endroits sont construits de manière très désinvolte et qu'ils finiront par avoir du caractère ». Les photographies d'Isabelle Hayeur sont une reconsidération de cette position. Oui, ces « Maisons modèles » sont construites de manière désinvolte, étant de fabrication industrielle et de construction facile. Toutefois, le caractère qu'elles font ressortir est incongru au sein du paysage qui les entoure, puisqu'elles sont le fruit d'une étude de marché et d'une exploitation immobilière calculée. Bien que pertinente en 1974, la déclaration de Szarkowski peut être perçue aujourd'hui comme un geste nostalgique envers une idée de « chez-soi » qui a été transformée en jargon de marché préfabriqué.

Plutôt que d'exprimer l'aspect organique du lieu, ces maisons modèles sont des mythes hautement trafiqués, constitués autour d'un marché potentiel de préférence à une identité communautaire existante. Le rôle d'Hayeur dans ce mythe marchand est celui de critique. Prenons en exemple avec *Tiffany* (2005). Évoquant l'élégance du manufacturier de verre et de cristal, *Tiffany* vise une classe différente de celle de *Nadia*. *Tiffany* fait voir une luxueuse résidence secondaire, du genre « chalet ». Elle apparaît devant des pentes de ski entretenues artificiellement et un bastion de condominiums uniformes. Au milieu de l'image, une fourgonnette rouge passe, dénotant l'éthique familiale conservatrice du quartier. Comme toutes les « Maisons modèles » d'Hayeur, la photographie de *Tiffany* est composée et préfabriquée, comme l'habitation qu'elle illustre. En déplaçant une maison modèle de son contexte et en la replaçant dans un autre, les images d'Hayeur attirent notre attention sur la dissonance entre le site et le lieu, entre le paysage où la demeure est située et la demeure elle-même. Hayeur remet en question l'effet de réel de la construction résidentielle industrialisée. En périphérie, dans un site liminaire entre nature et culture, elle distend la relation arbitraire entre architecture et géographie. Du même geste, elle met en relief le rôle critique joué par la photographie pour nous rappeler que notre définition de la domesticité moderne a été pervertie par la spéculation marchande.

Bibliographie

Adams, Robert. *The New West*, Boulder, Colorado, Colorado Associated University Press, 1974.

Armstrong, Carol. « Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography », *October* vol. 76 (automne 1996), p. 114-141.

Chris Balaschak est auteur et vit à Los Angeles. Il est présentement doctorant en études visuelles à l'Université de la Californie à Irvine ; sa thèse porte sur les livres consacrés à la photographie qui ont été publiés entre 1958 et 1977. Ses textes ont paru dans plusieurs publications, dont *Frieze*, *Art Review* et *Flash Art*.