

**Isabelle Hayeur, Desert Shores (L'Amérique perdue).  
Photographier dans l'anthropocène**  
**Isabelle Hayeur, Desert Shores (L'Amérique perdue).  
Photographing in the Anthropocene**

Stephen Horne

Number 103, Spring 2016

Nature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82532ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stephen Horne (2016). Isabelle Hayeur, Desert Shores (L'Amérique perdue). Photographier dans l'anthropocène / Isabelle Hayeur, Desert Shores (L'Amérique perdue). Photographing in the Anthropocene. *Ciel variable*, (103), 32–41.



# Isabelle Hayeur



Desert Shores (L'Amérique perdue)











ISABELLE HAYEUR

## Photographe dans l'anthropocène | Photographing In the Anthropocene

STEPHEN HORNE

Des arbres morts, quelques pigeons décharnés, des poissons en décomposition et des villas en ruine : dans quel monde sommes-nous ? Selon Isabelle Hayeur, photographe montréalaise qui élabore une œuvre documentaire, ceci est un paysage, c'est-à-dire un espace habité par des banlieues et des usines. Ce désert urbain est à l'image de notre ère consumériste, envahissante et contaminante. Le terme *paysage* désigne généralement un genre artistique et une approche pictorialiste qui présente le monde naturel en tant que point de vue, mais cette notion s'élargit fréquemment aux représentations de l'occupation du territoire par l'humain et des transformations qu'il lui fait subir. Le paysage devient une convention qui modèle notre regard, en associant étroitement nature et culture. Hayeur explore l'espace liminal où les traditions documentaires et pictorialistes se rejoignent. Ses nombreux projets photographiques nous présentent des images de paysages urbains dystopiques. Tout en témoignant de l'impact de l'humain sur les environnements non humains, l'artiste adopte également la position d'une journaliste qui dénonce cet état de fait<sup>1</sup>. Mais parallèlement à sa démarche engagée, Hayeur construit ses images en tant que photographe d'art, et les considérations formelles qu'elle apporte à ses compositions démarquent celles-ci d'une pratique purement photojournalistique. En ce sens, elle a orienté sa production vers une diffusion par les galeries d'art, et s'adresse donc moins aux lecteurs de publications imprimées ou en ligne.

En intitulant son projet *Desert Shores (L'Amérique perdue)*, Hayeur suggère une topographie, un territoire, un paysage et une histoire. Fait intéressant, ce projet porte sur un site

Dead trees, a few dried-up pigeons, some rotting fish, and broken-up cottages: what is the world that these make up? From the perspective of Montreal documentary photographer Isabelle Hayeur, this is a landscape – that is, a space inhabited with suburbs and industrial plants. This wasteland is an image of our overflowing and contaminating consumer era. Landscape is usually considered to be an artistic genre and a pictorial way of seeing the earth, of framing it as a view; however, the term frequently includes depictions of the human occupation and transformation of the earth, as well as a convention by which our viewing is constructed and in which nature and culture are intertwined. With her projects, Hayeur has undertaken to work in the liminal space where documentary and pictorial traditions overlap. She has carried out a number of such photographic projects in the past and presents her documentation in the idiom of dystopian urban landscape images. In addition to being a documentarian of the human impact on non-human environments, Hayeur is a journalist of the literature associated with this critique.<sup>1</sup> Aside from this “activist” perspective, however, Hayeur is also a craftsman of the picture frame, as she brings formal considerations of composition to her photographs that set them apart from a purely photo-journalistic practice. In this sense, she has oriented her production to a gallery-going audience rather than the audiences more attuned to print or online publications.

Hayeur adopts the title *Desert Shores (Lost America)*, suggesting a topography, a territory, a landscape, and a history. Interestingly, in this particular project Hayeur is working with the image-making centre of the world, California, and the studios of Hollywood are just hours away from the site that

De la série / from the series  
*Desert Shores (L'Amérique perdue)*, 2016  
impression jet d'encre sur papier photo /  
inkjet print on photo paper  
61 cm × 91 cm

PAGES 32-33  
*Behind the Screen*  
*Welcome*  
*Your Loss*  
*Cold Fish*  
*Blinds*  
*After the War*

PAGES 34-35  
*Looking Back*

PAGES 36-37  
*Carmina*

PAGES 38-39  
*Morea Roja*  
*Day In Day Out*  
*On a Wire*

PAGES 40-41  
*Low Life*





en Californie, le centre mondial de la production d'images, et les studios d'Hollywood ne sont qu'à quelques heures de là. Elle nous montre ici les effets d'une intervention humaine dans un milieu naturel, intervention qui a « mal tourné ». Hayeur accompagne ses images de textes où elle dénonce le capitalisme industriel et son impact destructeur sur les écosystèmes naturels. Avec ces quelque soixante-dix photographies, Hayeur décrit et documente un site du sud-ouest californien, la Salton Sea, non loin de Palm Springs. Ce lac – le plus vaste plan d'eau de Californie – est né d'une catastrophe à la fois naturelle et humaine : une importante crue du Colorado a engorgé les canaux d'irrigation de la Vallée impériale, provoquant la formation d'une mer intérieure dans une large dépression située sous le niveau de la mer. On estime qu'avant l'intervention humaine, cette zone se remplissait et s'évaporait progressivement tous les quatre à cinq cent ans. Mais, en 1905, des ingénieurs ont mis en place un

**Le site de Salton Sea fut exploité dès les années 1950 comme lieu de villégiature, donnant naissance à diverses villes ou agglomérations de type suburbain qui ont continué à s'étendre et prospérer malgré la toxicité croissante de l'eau et du sol.**

système de canaux et de digues afin de fournir aux agriculteurs californiens un approvisionnement en eau plus important et régulé. Ce système a permis une intensification de l'activité agricole industrielle, ce qui a entraîné une augmentation constante de la salinité du lac existant, qui est aujourd'hui plus salé que l'océan Pacifique. La contamination de l'eau a donc signé un arrêt de mort pour les poissons et pour les communautés environnantes, qui dépendaient du tourisme et des loisirs.

Le site de Salton Sea fut exploité dès les années 1950 comme lieu de villégiature, donnant naissance à diverses villes ou agglomérations de type suburbain qui ont continué

she explores. In this series, she presents evidence of human intervention in a natural environment “gone wrong.” She accompanies her images with written statements in which she presents a case against industrial capitalism and its destructive impact on the natural environment. With this group of over seventy photographs, Hayeur describes and documents a site in southwestern California not far from the well-known Palm Springs. This site, the Salton Sea, is that of a catastrophe both natural and human. It is a large inland body of water that was formed by an accidental overflow in the Colorado River when the river exceeded the limits of an engineered canal system and poured into a below-sea-level hollow known as the Imperial Valley. The overflow formed the largest inland body of water in California. Apparently, before human interference, the lowland would fill with and empty of water on a cycle of four or five hundred years. In 1905, engineers attempting to secure an expanded and humanly regulated supply of water for California agriculture designed a system of canals and dikes. Following the increased water supply, expanding industrial farms have resulted in a constant increase in the salinity of the lake, which is now higher than that of the Pacific Ocean. In other words, the water has become contaminated, and it means death for the fish and destruction for the local communities based on tourism and recreation.

In the 1950s, the Salton Sea began to be exploited as a vacation site; towns and suburban-style centres developed and prospered even as the toxicity of the water and land increased under the impact of industry. This particular vacation site, Desert Shores, is now a much-photographed curiosity. Feature films have been shot there, their makers attracted by an apocalyptic vision recalling British author J. G. Ballard, whose novels bear titles such as *The Drowned World*, *The Burning World*, and *Crystal World*. Ballard even inspired his friend, the photo and film artist Tacita Dean, to visit the southwestern salt lakes in pursuit of Robert Smithson's ghost.

In keeping with documentary work, Hayeur presents a topical subject and commits to revealing her subject in the light

à s'étendre et prospérer malgré la toxicité croissante de l'eau et du sol. L'ancien lieu de villégiature baptisé Desert Shores est aujourd'hui devenu une curiosité maintes fois photographiée. Elle a servi de décor à plusieurs films de genre, pour son atmosphère apocalyptique qui rappelle celle des romans de l'auteur britannique J. G. Ballard, dont *Le monde englouti*, *Sécheresse* ou *La forêt de cristal*. Ballard avait d'ailleurs inspiré à son amie Tacita Dean, artiste photographe et réalisatrice, une visite des lacs salés du Sud-Ouest, à la recherche du fantôme de Robert Smithson.

Suivant la tradition documentaire, Hayeur choisit un sujet d'actualité et s'engage à nous le montrer sous un éclairage réaliste, dénué d'artifices. Nombre de ses intérieurs incarnent littéralement cette mise à nu : notre regard traverse des murs défoncés, des vitres cassées, du papier peint déchiré ou des écrans de télévision brisés ; toutes les démarcations familières entre l'intérieur et l'extérieur sont bouleversées. On nous dévoile ici un scénario où l'Amérique, du moins pour une part, prend l'aspect d'un pays du tiers monde : bâtiments abandonnés, parcs de maisons mobiles incendiés, papier peint en lambeaux, graffitis adressant des messages au passé (« *goodbye dad* ») ou au futur (« *lost hope* »). Les bords tranchants des éclats de verre encore fichés dans le cadre des fenêtres nous rappellent que nous sommes dans une zone incertaine, ou peut-être une simple « zone ». Il est clair que personne n'y habite : ces images véhiculent toute la désolation associée aux maisons abandonnées ou en ruine. Elles nous confrontent au sentiment de perte inspiré par l'impact de notre mode de vie sur les autres êtres conscients, dont l'habitat sert de matière première à des industries qui alimentent uniquement notre propre confusion. Hayeur vise à encourager cette lucidité, en espérant susciter par ses photographies et les explications qui les accompagnent une réflexion sur la domination actuelle de l'« humain sur la nature ».

En invoquant une « Amérique perdue », Hayeur inscrit son corpus dans un courant qui remonte aux premiers jours de la photographie moderniste, autrement dit la photographie d'art, marquée notamment par des images comme celles de Charles Sheeler, qui, aux alentours de 1915, photographiait de face une grange de Bucks County, en cadrage serré, soulignant ses détails dans une démarche artistique assumée. Au cours des années 1930, Walker Evans nous donne à voir les galeries marchandes des petites villes avec la même approche directe, comblant ainsi le fossé entre la conscience sociale et le détachement de l'abstraction. Ce phénomène est particulièrement évident dans ses photographies aux titres laconiques, qui mettent au premier plan les bribes de texte étalées sur des bâtiments vernaculaires aux murs décatiés. Le thème du désert fut repris en Arizona par le photographe Frederick Sommer, lequel était, incidemment, architecte paysagiste de formation. Plus récemment, avec l'arrivée d'Internet, nombreux sont les sites et blogues foisonnant de beaux paysages, dont beaucoup évoquent une « Amérique perdue ».

Isabelle Hayeur se fait témoin et archiviste d'une ville fantôme, ou presque fantôme, qui était il y a peu un lieu de villégiature suburbain. Ses images sont éloquentes à plus d'un titre. Ces scènes urbaines n'en sont pas moins étrangement dépeuplées. Les mots sont omniprésents : les enseignes conventionnelles que l'on retrouve en milieu urbain sont concurrencées par les graffitis tracés à la bombe ou dessinés partout et n'importe où. Ces éléments textuels forment alors une légende implicite, stratégie qui remonte aux débuts de la photographie d'art. Souvent, les photographes choisissent

of reality, as it really is once we have seen through all the "papering over." And in fact, many of her images of domestic interior spaces present exactly this visual model. We literally see through smashed walls, broken windows, shredded wallpaper, and shattered TV screens, with all the familiar separations of inside and outside disrupted. We see evidence of a narrative in which America, or portions of it, is taking on a third world appearance: abandoned buildings, burned-out trailer parks, peeling wallpaper, and graffiti messages to the past – "goodbye dad" – and a future – "lost hope." The sharp

**Hayeur is working with the image-making centre of the world, California, and the studios of Hollywood are just hours away from the site that she explores. In this series, she presents evidence of human intervention in a natural environment "gone wrong."**

edges of glass shards still hanging in window frames are reminders that this is a zone of uncertainty, or perhaps just a "zone." What is always clear is the absence of inhabitants, and this marks the desolation invoked by abandoned and ruined homes. The feeling is one of the loss that we feel if we think about the impact that our way of life is having on other sentient beings, as their environments are consumed as raw material for industries producing only our own confusion. Hayeur hopes to persuade us to pursue this path of contemplation, intending her photographs and the accompanying explications as a reflection on the contemporary dominance of "man over nature."

In adopting the title *Lost America*, Hayeur has taken up a practice that began in the early days of modernist photography – that is, art photography – typified by the images of artists such as Charles Sheeler, who in 1915 photographed the Bucks County Barn face-on, flat, close-up, detailed, and with the self-consciousness of artistry. Walker Evans photographed small-town arcades with a similar directness in the 1930s, bridging the gap between social engagement and the detachment of abstraction. This is demonstrated most effectively in his photographs featuring terse titles but foregrounding the verbal elements that marked his decaying vernacular architectural subjects. The desert theme was continued in the works of Arizona photographer Frederick Sommer, who, incidentally, was educated as a landscape architect. And more recently, with the arrival of the Internet we have websites and blogs stocked with beautiful landscape images, including many that take up the theme of "Lost America."

Hayeur has seen and recorded the past, or nearly past, life of a suburban recreational community. Several aspects of this scene are immediately resonant: although this is an urban landscape, the images are unpopulated. Two types of written communications are obvious: the conventional signs that adorn urban environments, and the competing graffiti messages sprayed and drawn anywhere and everywhere. As has been the custom since the early days of art photography, these verbal bits function as quasi-captions and photographers often adopt them to form witty titles and embedded captions that help the images function as "visual poetry." This may be a residue of the literary tendency that arrived with the European experience of Walker Evans and Frederick Sommer, an offshoot of Evans's admiration for Baudelaire and, then, surrealism.

Hayeur's photographs arrive with verbal specification, and this is perhaps how she underscores her distance from a "merely" formalist project. With interviewers and writers, she often engages in statements explicating the environmentalist



Isabelle Hayeur is an artist known for her photographs and experimental videos. Since the late 1990s, her work has probed the territories that she travels through (altered landscapes, industrial zones, tourist sites, abandoned places, urban peripheries, and deprived regions) in order to understand how contemporary civilizations inhabit and shape their environments. Her works are in twenty collections and have been widely exhibited in Canada, Europe, and the United States. She holds an MFA in visual arts from UQAM, and she lives and works near Montreal, where she is represented by Galerie Hugues Charbonneau. [isabelle-hayeur.com](http://isabelle-hayeur.com)

des titres qui font adroitement écho à ces légendes présentes en filigrane, l'image devenant alors une forme de poème visuel. C'est peut-être le résidu d'une tendance littéraire qui a suivi le séjour en Europe de Walker Evans et Frederick Sommer, un prolongement de l'admiration qu'Evans éprouvait pour Baudelaire, puis pour le surréalisme.

En accompagnant ses projets de textes, Hayeur souhaite peut-être souligner que son approche n'est pas « simplement » formelle. Lors d'entrevues ou d'échanges avec des auteurs, Hayeur expose souvent son point de vue sur l'environnement, qui est la raison d'être de sa pratique photographique. Ces textes viennent enrichir notre compréhension des images, comme le ferait une légende détaillée. Cette approche a été souvent pratiquée par les photographes de l'école de Vancouver, bien que leurs écrits soient généralement orientés vers des analyses critiques du système artistique. Le premier livre de Lewis Balz, *The Industrial Parks near Irvine, California* (1975), adopte une tactique différente, en utilisant le détachement artistique, l'ironie et l'allusion comme éléments critiques à part entière. Les photographies de Balz s'inspiraient d'une esthétique de la « big box » et faisaient ironiquement allusion aux affinités entre cette esthétique industrielle et la programmation muséale de l'art minimaliste. Cependant, elles visaient autre chose, soit révéler le caractère construit de l'ordre socio-économique. À cet égard, nous pourrions faire valoir que les photographies d'intérieurs architecturaux réalisées par l'artiste montréalaise Lynne Cohen nous suggèrent également de voir le monde comme une « installation » et nous demandent par la même occasion : qu'est-ce qui est installé, par qui, pour qui, et comment ? En un sens, ses images pourraient être considérées comme des documents illustrant les illusions qui constituent « l'Amérique perdue » de nos environnements urbains contemporains. Le travail de ces photographes documenterait aussi, en quelque sorte, l'échec de la modernité, avec les contradictions qu'entraîne une conception du progrès en tant que perfectionnement technologique.

Même les espaces autrefois vierges, comme l'Arctique, les océans ou les déserts, n'échappent plus, aujourd'hui, aux conséquences apocalyptiques de la productivité humaine et de notre consommation effrénée. Cependant, cela soulève une autre question, à laquelle se retrouvent confrontés tous les artistes – y compris Hayeur – qui participent à ce que Louis Cummins décrivait dans ces pages comme une tentative de « transformer le monde » et d'« avoir une incidence plus globale »<sup>2</sup>. Cummins poursuivait en citant le commissaire de la Biennale de Montréal, Mark Lanctôt, selon qui les images « ne sont que des rebuts dans les décombres du spectaculaire et du sensationnel<sup>3</sup> ». Face à la contamination que décrit Lanctôt, comment Hayeur et les autres artistes perçoivent-ils la contradiction que représente leur propre production (images, textes, messages), qui contribue au surplus de productivité de cet environnement humain en constante expansion, alors que c'est précisément l'une des problématiques auxquelles ils s'attaquent ? La planète a peut-être plutôt besoin de vide. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 Nicholas St. Fleur, « Signs of the 'Human Age' », *New York Times*, 11 janvier 2016. 2 Louis Cummins, « Géopolitique et stratégies institutionnelles », *Ciel variable*, n° 100 (printemps-été 2015), p. 49. 3 *Ibid.*, p. 52.

**Stephen Horne** partage son temps entre Montréal et la France. Il écrit sur l'art contemporain pour diverses publications au Canada et ailleurs.

perspective, which is the reason d'être for her photographic practice. Such texts are like extended captions intended to inform our understanding of the photographs. This approach has been widely practised by the Vancouver School photographers, although their writings are usually inclined toward critical analyses of the art system itself. Lewis Balz's first book, *The Industrial Parks near Irvine, California* (1975), takes a different turn, one in which artistic detachment, irony, and allusiveness function critically in themselves. Balz's photographs drew on an early "big box" aesthetic and alluded to the humorous affinity between that industrial aesthetic and the museum program of minimal art; however, they had another agenda, which was to reveal the constructedness of the socio-economic order. At this point it could well be pointed out that the body of architectural interior photographs by Montreal artist Lynne Cohen similarly suggest that we take the world as "installation" and thus ask what is installed, by whom, for whom, and how? In fact, her images could even be considered to document the illusions that make up the "lost America" of our contemporary everyday urban environments. The works of these photographers might also be considered as documents of a failed modernity, with the contradictions that follow a conception of progress as technological perfectability.

Even once-empty spaces, such as the Arctic, the oceans, and the deserts, fail to escape the apocalyptic intervention of human productivity and consumption gone wild. However, another serious and related challenge is one facing not only Hayeur but all artists participating in what Louis Cummins described, in these pages, as an attempt to "transform the world, and to have a more global impact." Cummins continues, quoting Biennale de Montréal curator Mark Lanctôt, that images are now "nothing but dregs in the rubble of the spectacular and sensational."<sup>2</sup>

In the face of the contamination that Lanctôt describes, how can artists such as Hayeur confront the contradiction of their own production (images, texts, meanings) contributing to the surplus productivity and ever-expanding human environment that is one of the issues with which she grapples? Perhaps what the planet needs is more emptiness.

1 Nicholas St. Fleur, "Signs of the 'Human Age,'" *New York Times*, January 11, 2016. 2 Louis Cummins, "Geopolitics and Institutional Strategies," *Ciel variable* 100 (Spring/Summer 2015): 49, 52.

**Stephen Horne** divides his time between Montreal and France. He writes on contemporary art for publications in Canada and abroad.



**Isabelle Hayeur** est une artiste reconnue pour ses photographies et ses vidéos expérimentales. Depuis la fin des années 1990, son travail sonde les territoires qu'elle parcourt (paysages altérés, zones industrielles, sites touristiques, lieux abandonnés, banlieues et régions défavorisées) afin de comprendre comment nos sociétés contemporaines investissent et façonnent leurs environnements. Ses œuvres figurent dans une vingtaine de collections et sont largement diffusées au Canada, en Europe et aux États-Unis. Titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal, Isabelle Hayeur vit et travaille près de Montréal, où elle est représentée par la Galerie Hugues Charbonneau. [isabelle-hayeur.com](http://isabelle-hayeur.com)