

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PÈLERIMAGE MYTHIQUE DE LIEUX DE TOURNAGE : TRANSMISSION ET
MÉMOIRE D'ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES REVISITÉES PAR
L'INSTALLATION VIDÉO ET LE LIVRE PHOTOGRAPHIQUE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
JULIE TURP

FÉVRIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je suis profondément reconnaissante pour la supervision de cette thèse-création à Madame Jocelyne Lupien et à Monsieur Thomas Corriveau. Je les remercie pour leur grande générosité professionnelle et pour avoir cru, au long de ces études de troisième cycle en études et pratiques des arts, en mon projet de recherche-création. J'aimerais aussi remercier Monsieur Jean Arnaud qui a encadré en 2010 mon séjour de recherche à l'Université de Provence – Aix-Marseille I.

Je remercie plus particulièrement mon conjoint qui a été un excellent compagnon de voyage et a joué tour à tour les r les d'assistant, de copilote et de « rep reur » de sites. Je le remercie du fond du cœur pour son soutien inconditionnel pendant ce long périples et pour m'avoir toujours encouragée, du début   la fin, dans la réalisation de ce projet « un peu fou ».

Merci à ma mère pour sa présence indéfectible et sa grande confiance tout au long de mes études. Merci à mon père qui, j'en suis certaine, a toujours veillé sur moi pendant cette expérience de création. J'aimerais aussi remercier mes amis pour leur présence, leur affection et leurs encouragements.

Je suis aussi redevable à Gabrielle Lecomte pour ses qualités de graphiste, Isabelle Riendeau pour sa disponibilité et sa rigueur comme correctrice et toute l'équipe de techniciens à l' cole des arts visuels et médiatiques de l'UQAM pour leur soutien au poste de montage.

Enfin, je remercie les organismes qui ont contribué au financement de cette recherche : le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), le Service des relations internationales de l'UQAM, le Fonds à la réussite des études de

**l'Université du Québec à Montréal (FARE) et à la direction du programme de
Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM.**

À la mémoire de *mon adorable* père,
cinéphile insomniaque et photographe amateur,
qui m'a transmis sa passion pour le 7e et le 8e art
le jour comme la nuit

AVANT-PROPOS

Depuis mes études collégiales et jusqu'au baccalauréat, ma pratique photographique fut plutôt expérimentale et surtout guidée par la passion transmise par mon père pour la photographie amateur et le cinéma. C'est sous l'angle d'une approche théorique de l'image, en filiation avec l'histoire de l'art et le cinéma que j'ai abordé ensuite différents médiums et différents concepts lors de mes études à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (2006-2008). Avant d'élaborer plus spécifiquement ma thèse en études et pratiques des arts, il serait important de mentionner que ce projet de recherche-crédation constitue en quelque sorte la suite de ma réflexion amorcée à la maîtrise sur le cinéma et les autres arts. Le sujet principal de mon mémoire embrassait tout d'abord les notions de citation et d'énonciation en arts visuels et au cinéma¹. La citation visuelle au cinéma se faisant par reproduction ou évocation d'autres œuvres, j'ai donc analysé à l'aide de différents exemples comment les marqueurs textuels de la citation se transposaient au cinéma. L'interprétation des « plans-tableaux² » dans les œuvres cinématographiques de réalisateurs tels que Stanley Kubrick, Pier Paolo Pasolini ou Michelangelo Antonioni fut donc menée en me référant à une phraséologie exacte, une spécificité constitutive de la citation. J'ai donc étudié et analysé les diverses formes de citations littéraires³ – citation canonique, plagiat, réminiscence, parodie, pastiche, etc. – et leurs fonctions, pour ensuite vérifier la manière dont la citation se présente dans les arts visuels⁴ – citation-icône, citation-image, citation-diagramme, citation-indice, etc. Finalement, je

¹ Une partie du mémoire est consacrée à l'état de la question sur la citation (définition des différents types de citation) que définit Antoine Compagnon in *La seconde main ou le travail de la citation*, (Paris, Éditions du Seuil, 1979).

² Pascal Bonitzer, « Le plan-tableau », *Décadrages : peinture et cinéma*. (Paris : Éditions de l'Étoile, 1985), 29-41.

³ Antoine Compagnon, *op. cit.*

⁴ René Payant, « Bricolage pictural », dans *Vedute : pièces détachées sur l'art : 1976-1987*. (Laval : Éditions Trois, 1975), 51-74.

me suis penchée sur la citation propre au médium cinématographique comme la citation-reconstitution ou la citation-métaphore⁵.

Mon étude interrogeait également le rôle de la citation comme opération constitutive de sens sur notre perception, une opération agissant comme une sorte de « bricolage⁶ », liant l'œuvre à une autre, vue antérieurement par l'artiste. Cette étude de la citation en arts visuels a servi de base à ma réflexion sémio-rhétorique grâce à laquelle j'ai identifié dans certains films les principales relations entre la peinture et la photographie. Bien qu'il soit parfois difficile de retrouver la source de leur inspiration, toutes les œuvres donnent à voir un motif source découlant d'une stratégie d'emprunt et d'une méthode individuelle de transposition.

En 2008, j'ai entrepris ma thèse de doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal pour poursuivre cette réflexion théorique sur l'image tout en approfondissant ma pratique professionnelle de la photographie.

⁵ Pascal Bonitzer, *op. cit.*

⁶ René Payant, *op. cit.*

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	vi
LISTE DES FIGURES.....	xi
RÉSUMÉ	xx
INTRODUCTION	1
Problématique	1
Présentation de la démarche artistique.....	1
Objectifs de recherche.....	5
Sous-objectifs de recherche.....	6
Approches méthodologiques.....	8
a. Approche herméneutique	8
b. Approche heuristique	15
c. Approche rhétorique et sémiologique	17
Articulation de l'interdisciplinarité.....	19
CHAPITRE I	
THÉMATIQUES : CITATION ET NARRATIVITÉ.....	22
1.1 La citation : état de la question.....	22
1.2 La narration : un procédé ludique.....	25
1.3 Deux photographes conceptuels : Cindy Sherman et Jeff Wall	27
CHAPITRE II	
ARRIMAGE THÉORIE/PRACTIQUE : L'ARTISTE PÈLERIN ET SON ŒUVRE .	31
2.1 Cinéphilie, épistémologie et pèlerinage artistique.....	31
2.1.1 Récit pratique d'une pèlerine cinéphilique.....	41

2.1.2	Les artistes pèlerin en photographie	43
2.2	La photographie : un rituel	43
2.2.1	Le carnet de travail	44
2.2.2	La photographie des lieux de tournage : neutralité.....	47
2.2.3	La photographie imaginaire : surimpression et transparence	51
2.2.4	La photographie sous l'influence du cinéma.....	56
2.3	La vidéo : l'art du montage.....	58
2.3.1	L'arrêt sur l'image	66
2.3.2	Les vidéastes.....	69
2.4	Le livre photographique.....	74
2.4.1	La mise en page	76
2.4.2	Le texte	83
2.4.3	Les artistes du livre.....	86
2.4.4		
CHAPITRE III		
	DÉJÀ-VU, DÉJÀ-LU	90
3.1	Les films	92
3.1.1	<i>Vertigo</i> (Alfred Hitchcock, 1958).....	93
3.1.2	<i>Pierrot le fou</i> (Jean-Luc Godard, 1965)	93
3.1.3	<i>Il buono, il brutto, il cattivo</i> (Sergio Leone, 1968)	94
3.1.4	<i>Taxi Driver</i> (Martin Scorsese, 1976)	95
3.1.5	<i>Lola rennt</i> (Tom Tykwer)	96
3.2	Perception et mémoire.....	97
CHAPITRE IV		
	<i>PÈLERIMAGE</i> : UNE ŒUVRE COGNITIVE ET SENSORIELLE	99
4.1	<i>PèlerImage</i> : installation vidéo et livres photographiques.....	99

CONCLUSION.....	103
Récit Pratique.....	103
ANNEXE A	
FIGURES.....	109
APPENDICE A	
DISQUE COMPACT INCLUANT LES ŒUVRES VIDÉOS ET LES LIVRES PHOTOGRAPHIQUES PRÉSENTÉS LORS DE L'EXPOSITION <i>PÈLERIMAGE</i> À LA GALERIE POPOP DU 15 AU 28 FÉVRIER 2017.....	167
BIBLIOGRAPHIE.....	168

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.	Julie Turp, <i>Carnet de travail</i> , 2009-15, papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm. Photo : Steve Leroux.....	110
2.	Julie Turp, <i>Carnet de travail</i> , 2009-15, papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm. Photo : Steve Leroux.....	110
3.	Julie Turp, <i>Carnet de travail</i> , 2009-15, papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm. Photo : Steve Leroux.....	111
4.	Julie Turp, <i>Carnet de travail</i> , 2009-15, papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm. Photo : Steve Leroux.....	111
5.	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #35</i> , 1979, photographie noir et blanc sur papier argentique, 24 cm x 16,7 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York, Source : www.moma.org	112
6.	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #43</i> , 1979, photographie noir et blanc sur papier argentique, 24 cm x 19,2 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York, Source : www.moma.org	113
7.	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #59</i> , 1980, photographie noir et blanc sur papier argentique, 17,3 cm x 24 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York, Source : www.moma.org	114
8.	Jeff Wall, <i>A ventriloquist at a Birthday Party in October 1947</i> , 1990, Cibachrome sur caisson lumineux, 229 cm x 352 cm, Collection de l'artiste, Courtoisie Marian Goodman Gallery, New York, Source : www.tate.org.uk	115

9. Jeff Wall, *Insomnia*, 1994, Cibachrome sur caisson lumineux, 172,2 cm x 213,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Source : www.tate.org.uk..... 116
10. Cindy Bernard, *Ask the Dust: Vertigo (1958/1990)*, 1990, épreuve chromogène, 70 x 93 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York, Source : www.moma.org..... 117
11. Cindy Bernard, *Ask the Dust: The Godfather (1970/1990)*, 1990, épreuve chromogène, 31,75 x 58,4 cm, The Whitney Museum of American Art, New York, Source : <http://whitney.org/>..... 117
12. Christopher Moloney, *FILMography : La dolce vita (1960)*, *Image 464*, 2013. Source : <http://philmfotos.tumblr.com/>..... 118
13. Christopher Moloney, *FILMography : Annie Hall (1977)*, *Image 048*, 2012. Source : <http://philmfotos.tumblr.com/>..... 119
14. Christopher Moloney, *FILMography : Ferris Bueller's Day Off (1986)*, *Image 585*, 2014, Source : <http://philmfotos.tumblr.com/>..... 120
15. Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-2016, photographie numérique en couleur..... 121
16. Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-2016, photographie numérique en couleur..... 121
17. Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-2016, photographie numérique en couleur..... 122
18. Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-2016, photographie numérique en couleur..... 122
19. Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur..... 123
20. Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur..... 123
21. Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur..... 124

22.	Julie Turp, <i>Il faut être seule pour errer...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	124
23.	Julie Turp, <i>Le sac !</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	125
24.	Julie Turp, <i>Le sac !</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	125
25.	Julie Turp, <i>Le sac !</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	126
26.	Julie Turp, <i>Le sac !</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	126
27.	Julie Turp, <i>Ma ligne de chance</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	127
28.	Julie Turp, <i>Ma ligne de chance</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	127
29.	Julie Turp, <i>Ma ligne de chance</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	128
30.	Julie Turp, <i>Ma ligne de chance</i> , 2010-16, photographie numérique en couleur.....	128
31.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	129
32.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	129
33.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	130
34.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	130
35.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	131

36.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	131
37.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	132
38.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	132
39.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	133
40.	Julie Turp, <i>Le monde se divise en deux catégories...</i> , 2012-16, photographie numérique en couleur.....	133
41.	Harry Gruyaert, <i>Hommage à Antonioni - Variations sous influence</i> , 2009, photographie en couleur. Source : http://fr.actuphoto.com/	134
42.	Harry Gruyaert, <i>Hommage à Antonioni - Variations sous influence</i> , 2009, photographie en couleur. Source : http://fr.actuphoto.com/	134
43.	Martin Beauregard, <i>Drive End</i> , 2007-2011, photographie en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeauregard.com	135
44.	Martin Beauregard, <i>Drive End</i> , 2007-2011, photographie en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeauregard.com	135
45.	Martin Beauregard, <i>Drive End</i> , vue de l'installation, 2007-2011, photographies en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeauregard.com	136
46.	Martin Beauregard, <i>Drive End</i> , vue de l'installation, 2007-2011, photographie en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeauregard.com	136

47. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, *Basilica I*: série de 24 photographies en noir et blanc, *Basilica II*: série de 17 photographies noir et blanc, texte, projection vidéo, album photo de 26 épreuves argentiques à l'albumine intitulées *Principales vues de Pompéi* par Charles Fratacci, Naples 1864. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 137
48. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, *Basilica I*: 12 des 24 photographies en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 12, 12 cm x 8 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 138
49. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, album photo de 26 épreuves argentiques à l'albumine intitulées *Principales vues de Pompéi* par Charles Fratacci, *Naples 1864*. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 138
50. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, Projection vidéo numérique sur un seul écran avec bande sonore. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 139
51. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006, *Basilica I*: 1 de 24 photographie en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 12,12 cm x 8 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 140
52. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006, *Basilica I*: 1 de 24 photographie en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 12,12 cm x 8 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 141
53. Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006, *Basilica I*: 1 de 17 photographie en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 9 et de 8,15 cm x 10 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>..... 142
54. Carlo Fratacci, *Vue de Pompéi*, 1864, épreuve argentique à l'albumine, 17,4 cm x 18,1 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>.....

55. Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I (Blue Velvet)*, 2003, impression numérique en couleur sur dibond, dimensions variables. Source : <http://chatonsky.net/>..... 144
56. Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I (Rear Window)*, 2003, impression numérique en couleur sur dibond, dimensions variables. Source : <http://chatonsky.net/>..... 145
57. Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I (Crash)*, 2003, impression numérique en couleur sur dibond, dimensions variables. Source : <http://chatonsky.net/>..... 145
58. Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy : Nine Jacks*, 2001, Digital Colour Print on Plexiglas, 51 cm x 71,5 cm. Source : <http://www.candicebreitz.net/>..... 146
59. Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy : Nine Clints*, 2001, Digital Colour Print on Plexiglas, 51 cm x 71,5 cm. Source : <http://www.candicebreitz.net/>..... 147
60. Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/kreckesisters>..... 148
61. Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/kreckesisters>..... 148
62. Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/kreckesisters>..... 149
63. Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/kreckesisters>..... 149
64. Pierre Huyghe, *L'ellipse*, détail de l'installation 1998, triple projection vidéo S-16 mm, transféré sur Béta numérique, 13 minutes. Source : <http://www.nytimes.com/>..... 150
65. William Eggleston, *William Eggleston's Guide*, 1976, New York : Museum of Modern Art, 110 pages illustrées (en couleur), 104-105. Photo : Julie Turp..... 151

66. William Eggleston, *William Eggleston's Guide*, 1976, New York : Museum of Modern Art, 110 pages illustrées (en couleur), 104-105. Photo : Julie Turp..... 151
67. Alec Soth, *From here to there : Alec Soth's America*, 2010, Minneapolis, Minnesota : Walker Art Center, 224 pages illustrées (en couleur), 102-103. Photo : Julie Turp..... 152
68. Alec Soth, *From here to there : Alec Soth's America*, 2010, Minneapolis, Minnesota : Walker Art Center, 224 pages illustrées (en couleur), 102-103. Photo : Julie Turp..... 152
69. Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2009, Köln : 4. überarbeitete Auflage, non paginé. Photo : Julie Turp..... 153
70. Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2009, Köln : 4. überarbeitete Auflage, non paginé. Photo : Photo : Julie Turp..... 154
71. Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2009, Köln : 4. überarbeitete Auflage, non paginé. Photo : Julie Turp..... 155
72. Sophie Calle, *Douleur exquise*, 2003, Arles : Actes sud, 281 pages illustrées (certaines en couleur), 224-225. Photo : Julie Turp..... 156
- 73-74. Christian Boltanski, *L'album photographique de Christian Boltanski 1948-1956* (couverture), Paris : Sonnabend Press, 1972, 500 exemplaires, 32 photographies originales en noir et blanc par Annette Messenger, 20 cm x 14,6 cm, 32 pages. Source : Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, 1997, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 210..... 157
- 75-76. Christian Boltanski, *10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, (couverture), Paris : Multiplicata, 1972, 500 exemplaires signés, 10 photographies originales en noir et blanc par Annette Messenger, reliure brocher, 21 cm x 13,5 cm, 12 pages. Source : Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, 1997, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 211..... 158

77. Julie Turp, *PèlerImage*, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier cougar blanc, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp..... 159
78. Julie Turp, *PèlerImage*, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier cougar blanc, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp..... 159
79. Julie Turp, *PèlerImage*, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier cougar blanc, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp..... 160
80. Julie Turp, *PèlerImage*, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier cougar blanc, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp..... 160
81. Julie Turp, *PèlerImage*, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier cougar blanc, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp..... 161
- 82-83. Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?* 2009-2017, livre photographique, 33 cm x 25,4 cm, 30 pages, détails. Photo : Julie Turp..... 162

- 84-85. Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-2017, livre photographique, 33 cm x 20,3 cm, 46 pages, détails. Photo : Julie Turp..... 163
- 86-87. Julie Turp, *Le sac !*, 2010-17, livre photographique, 33 cm x 25,4 cm, 28 pages, détails. Photo : Julie Turp..... 164
- 88-89. Julie Turp, *Ma ligne de chance*, 2010-17, livre photographique, 33 cm x 20,3 cm, 57 pages, détails. Photo : Julie Turp..... 165
- 90-91. Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-2017, livre photographique, 33 cm x 25,4 cm, 30 pages, détails. Photo : Julie Turp..... 166

RÉSUMÉ

La question qui a initié cette recherche-crédation est de savoir pourquoi et comment le cinéma a toujours stimulé ma démarche de création en photographie aussi bien qu'en vidéo. Le texte qui suit, qui accompagne mon exposition à la Galerie POPOP en février 2017, explore et rend simultanément hommage à des œuvres cinématographiques et à des réalisateurs mythiques qui ont marqué mon imaginaire et déterminé l'orientation de mes explorations picturales et filmiques.

On trouvera ici une réflexion, de nature heuristique et herméneutique, menée à partir des spécificités de ma production artistique, elle-même nourrie de ma constante envie de voyages à travers le monde. Dans le cadre de cette thèse-crédation, mes voyages prirent la forme de pèlerinages artistiques sur des lieux de tournage de films mythiques qui ont marqué l'imaginaire collectif et qui ont grandement contribué à façonner mon propre imaginaire. De mon séjour dans ces lieux, mais surtout du décalage entre ces films, de mon souvenir de ceux-ci et de l'aspect actuel des lieux où ils furent tournés, jailliront une multitude de photos, de vidéos et de textes. J'ai voulu questionner le processus par lequel les traces mnésiques de ces films sont demeurées latentes dans mon imaginaire et ma mémoire jusqu'à déterminer ma démarche artistique.

J'ai voyagé à travers le monde comme un pèlerin à la recherche des traces du sacré, pour retrouver des lieux de tournage précis, des lieux mythiques, que j'ai photographiés à mon tour. Cette banque de photographies m'a ensuite permis de réaliser des photomontages et des vidéos, de réécrire mes aventures sous forme d'autofictions, puis d'imaginer de nouveaux récits que le spectateur allait pouvoir visionner. Les œuvres issues de ce processus sont présentées au public comme une invitation à revoir, relire et se réappropriier ces films cultes à travers le filtre de mon empreinte sur ceux-ci.

Je propose donc dans cette exposition mes versions photographiques et photovidéographiques de *Vertigo* (Alfred Hitchcock 1958), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) et *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998). Ces œuvres ont été élaborées à partir d'un carnet de travail qui m'a suivi avant et pendant mon voyage, servant de guide, de journal et de source d'inspiration pour leur réalisation.

Sur le chemin de ma thèse, j'ai pu étudier le processus et les œuvres de plusieurs photographes conceptuels des dernières décennies qui s'inspirent et citent de diverses manières le cinéma, dont Cindy Sherman, Jeff Wall, Cindy Bernard, Christopher Moloney, Martin Beaugard, Grégory Chatonsky, Carine Krecké, Christian Boltanski, etc. Certaines de leurs œuvres instaurent chez le spectateur un processus de

reconnaissance et de mémorisation et leur étude permettra de mieux saisir l'expérience que je propose au spectateur de mes propres œuvres.

Grâce au croisement d'images de nature différente – des photographies de lieux de tournage, des séquences de films, des séries de photographies imaginaires (montage en superposition) – le spectateur sera invité à revisiter l'histoire cinématographique de la deuxième moitié du XXe siècle.

Mots-clés : photographie, vidéo, livre photographique, cinéma, film culte, citation, narration, cognition, perception, sensation, mémoire, histoire, diégèse, bricolage, montage, superposition, neutre, imaginaire, *punctum*, *studium*, récit, autofiction, *uchronie*, image, pèlerinage, cinéphilie, épistémologie, *intermédiarité*

INTRODUCTION

Problématique

Au cours de ce doctorat en études et pratiques des arts, je suis passée de l'image cinématographique et de l'image photographique à la vidéo et au livre photographique. Les différents procédés et les médiums utilisés lors de ma pratique artistique m'ont amenée à approfondir davantage ma réflexion sur les questions de citation et de narrativité qui sont désormais au cœur de ma démarche.

Ma pratique actuelle m'a également poussée à réfléchir à l'aspect sensori-cognitif du processus de réception de l'image, car les composantes de mes photographies et vidéos permettent plusieurs interprétations pour le spectateur qui est confronté à des motifs citant de films emblématiques et leurs personnages, paysages, architectures, etc. Par le traitement de l'image photographique, le montage vidéo (images et sons) et le travail graphique (images et texte) dans le livre photographique, il importe pour moi que les signes et les marqueurs visuels intégrés aux œuvres, de même que leurs relations, soient accessibles au spectateur et amènent celui-ci à entrer dans l'univers citationnel de ces œuvres.

Présentation de la démarche artistique

Au début de mes études de 3^e cycle, alors que mon projet n'était pas encore bien arrêté, je me suis d'abord questionnée sur le choix des films que j'allais citer puis des photographies que je produirais. Je souhaitais sélectionner des plans de films cultes¹³

¹³ J'emploie le terme « film culte » dans le sens d'œuvre majeure du cinéma. Le film culte est source de fascination, de passion ou d'obsession. Je ne désigne ni un genre ni une qualité esthétique : le film culte est un « film admiré par un groupe particulier de spectateurs qui peuvent le voir un nombre incalculable de fois (*cult film*, *cult movie*, FAM. *cult flick*). La notion de film culte est souvent détournée de son sens original et devient équivalente d'œuvre majeure du cinéma. Ainsi, [...] *Les 400 coups* (1958) de François Truffaut, *Blow up* (1967) de Michelangelo Antonioni, *Annie Hall* (1977) de Woody Allen [...] sont considérés comme des films cultes ». André Roy, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*. (Saint-Laurent, Québec : Fides,

et des images des lieux où ces films avaient été tournés en Europe et aux États-Unis. Je voulais aussi utiliser des images créées de toutes pièces par moi. J'ai dû réfléchir également au fait de convoquer divers médiums dans des formats variés : la photo unique, la série, la mosaïque, les images infographiques, la vidéo, le livre d'artiste, le livre photographique, etc.

En fait, mon travail consiste à revisiter des films de l'histoire du cinéma occidental des cinquante-cinq dernières années. Sous le titre *PèlerImage*, mes photographies, vidéos et livres photographiques sont réalisés à partir de photographies que je fais sur les lieux de tournage de ces films cultes et que j'amalgame à de vrais extraits de ces films. Je privilégie l'installation où cohabitent photographies, vidéos et livres photographiques. Afin de réaliser ce projet, j'ai entrepris plusieurs voyages qui m'ont amenée dans des villes de France, d'Allemagne, d'Espagne et des États-Unis. J'ai exploré Paris, Berlin, Porquerolles, Almeria, Tabernas, New York et San Francisco, où j'ai capté des centaines de photographies de lieux emblématiques où ont été filmés les films *Vertigo* (Alfred Hitchcock 1958), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966), *Taxi Driver* (Martin Scorsese 1976) et *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998). Ma démarche consiste à détailler par la photographie et par l'écriture un itinéraire précis (le mien) dans un carnet de voyage ou de travail¹⁴. Ce carnet, garni de photographies de plans de films captés sur le téléviseur, de sites de tournage et de notes relatant mon parcours artistique et personnel, cible chaque film au cœur de mon projet de recherche. Illustré, daté et annoté à la manière d'un journal personnel, ce carnet a servi de matière première à la confection des livres photographiques, évoquant à la fois la trace de l'itinéraire

2007), 182-183. J'aurais pu aussi utiliser le terme « classique » pour définir ces films car ce qui est classique « se détache sur les fluctuations du temps et les variations de son goût [...] Lorsque nous qualifions une œuvre de "classique", c'est bien plutôt dans la conscience de sa permanence, de sa signification impérissable, indépendante de toute circonstance temporelle – dans une sorte de présent intemporel, contemporain de tout présent ». Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. (Paris : Éditions du Seuil), 127.

¹⁴ J'aborde plus précisément ce carnet au point 2.2.1.

parcouru, aussi bien que ma trace et ma fascination personnelle pour ces films cultes (figures 1-4).

Les cinq œuvres vidéographiques et livres photographiques dans *PèlerImage*, comportent des sources visuelles différentes. On retrouve dans les vidéos des photographies des lieux réels de tournage et des séquences de films sélectionnés. Dans les livres, je fais se rencontrer des plans de films captés sur un écran du téléviseur, des photographies des lieux réels de tournage des films cités, des photographies en surimpression, des illustrations infographiques, des cartes géographiques et du texte manuscrit¹⁵ qui fait office de mon carnet de travail. Bien que je privilégie principalement la photographie, l'apport d'images cinématographiques occupe une place très importante dans le montage vidéo. L'objectif est de faire apparaître les modalités propres à la photographie en intégrant celles-ci à mes vidéos et en accentuant, par le montage et la projection, les propriétés du médium cinématographique.

Ces films que j'ai revus et corrigés vingt, quarante, soixante ans après leur création, produisent un effet singulier d'hybridation. L'artifice numérique employé dans les œuvres photographiques et vidéos, crée de son côté un effet d'anachronisme, de sorte que ces lieux filmés dans le passé et que j'ai remontés au présent s'interpénètrent. L'espace et le temps fluctuent entre le lieu réel figé et immobile et l'image du cinéma revisitée et en mouvement. De plus, les manipulations de l'image sur le plan de la densité et de la transparence introduisent une apparence fantomatique où se confirme la domination d'une photographie par rapport à une autre ou d'une photographie par rapport aux photogrammes d'une séquence. Dans mes œuvres, ces démarcations entre les images passées et actuelles se veulent clairement perceptibles pour le spectateur, car je veux montrer l'assemblage et le bricolage effectués. En amalgamant de manière

¹⁵ J'aborde plus précisément le livre photographique au point 2.4.

précise et dynamique deux plans de figuration, soit les lieux de films connus par surimpressions de deux photographies ou d'une photographie à une séquence de film, je souhaite déclencher dans l'esprit du spectateur une sorte de reconstitution mentale du film. Finalement, par le travail du traitement de l'image et du montage en superposition, les lieux de tournage photographiés aujourd'hui se trouvent révélés à travers les séquences d'hier. Lors du montage vidéo, certains choix techniques comme la superposition, la transparence, les modes de fusion, le ralenti, l'accélééré, l'ellipse, etc. me permettent de mettre l'accent sur le motif sélectionné pour faire ressortir lors de la projection de mon œuvre la poésie de l'image fixe ou animée.

Ainsi, le croisement de photographies personnelles et de scènes tirées du cinéma induit un mouvement d'allers-retours ludiques entre le passé et le présent qui met à contribution notre mémoire, nos souvenirs et nos connaissances cinématographiques, tout en encourageant une interprétation subjective et en instaurant un nouveau récit, le mien. En entrant dans le jeu de la spéculation et de la reconstruction du « nouveau » système constitué à partir de films mythiques, nous sommes appelés à reconnaître et/ou à réinterpréter l'œuvre. En ayant recours à la citation, je m'approprie plus qu'un motif appartenant à une autre œuvre, je veux produire une œuvre nouvelle et inédite sous forme d'installation vidéo/livres photographique.

Les livres photographiques que j'ai réalisés illustrent, à travers les images et le récit de voyage, mon expérience mnésique sur chacun des lieux de tournage que j'ai visités¹⁶. Proposés sous forme de carnet de travail, ces livres se composent donc des plans de films captés sur un écran du téléviseur, des photographies des lieux réels de tournage des films cités, des photographies en surimpression manipulées par ordinateur et de plans géographiques tirés de *Google Maps* exposant mon itinéraire pour chaque endroit visité. Les livres contiennent parfois aussi des images

¹⁶ La trace mnésique laissée par les photos et les textes dans mes livres est à l'image des lieux et de mes souvenirs : fragmentée et incomplète.

infographiques travaillées avec un logiciel de design graphique. Ces illustrations citent des images de certains films. Finalement, le texte intégré à ces livres photographiques se présente comme une autofiction¹⁷ confondant et confrontant ma réalité sur les lieux de tournage à celle des films. Ces livres viennent compléter l'installation et enrichir la réflexion autour de la notion de pèlerinage qui constitue l'un des fils conducteurs de mon travail de création et que j'aborde au chapitre 2.

Objectifs de recherche

Pourquoi refaire les plans de scènes de films cultes en passant par la photographie ? La reproduction des contextes cinématographiques à l'origine des plans de films engendrerait-elle au mieux un pâle reflet des films originaux¹⁸ ? Ce faisant, est-ce que je me condamne à reproduire des hommages ou des pastiches ? En général, les tentatives de reprise¹⁹ (remakes) ont rarement un impact significatif au cinéma. Bien que le film *Body Double* (1984) de Brian De Palma soit un brillant pastiche de *Rear Window* (1954) et *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, celui-ci reste inimitable. Même si un cinéaste reprend plan par plan littéralement et en totalité une autre œuvre cinématographique, il affectera et transformera le système du film-source dans son ensemble. Pensons ici à la reprise de *Psycho* (1998) par Gus Van Sant, ce classique d'Alfred Hitchcock, où le noir et blanc fait place à la couleur. Même si le film original fut copié presque plan par plan et séquence par séquence avec d'autres acteurs, le *Psycho* de Gus Van Sant ne possède pas la puissance de l'œuvre de

¹⁷ J'explique au point 2.4.2 ce que j'entends par « autofiction ».

¹⁸ Cela dit, le cinéma, surtout en art médiatique (photo et vidéo), a toujours été traité comme « un réservoir d'imaginaire et de stéréotypes, où il suffit d'aller puiser, qu'on peut vampiriser à volonté, par la citation, la reprise, la parodie, la surcharge référentielle ». Philippe Dubois, *La question vidéo / entre cinéma et art contemporain*. (Belgique : Éditions Yellow Now, 2011), 137. Mais si la photo et la vidéo affichent sans honte leur dette envers le cinéma par ses « processus de mise en rapport, d'interférence, de combinaisons de mélange, d'intégration et même de transformation » (*ibid.*, 138), il reste qu'elles ont leur nature propre et leur logique de représentation unique permettant des expérimentations différentes, mais tout aussi pertinentes.

¹⁹ Par le style ou le montage, les œuvres cinématographiques peuvent comporter une multitude de variations de la citation, comme la reprise ou le remake, la parodie, le pastiche, la réminiscence, etc.

Hitchcock : « *La modernité de Psychose était d'être de son temps. Faute d'avoir su le comprendre, Gus Van Sant livre, lui, un vieux film*²⁰ ».

Or, mon but n'est pas de démystifier ou au contraire de mystifier la vision des cinéastes dont je me suis inspirée. L'alliage du volet pratique et théorique de mon projet de thèse me permet d'adopter une démarche qui repose sur un objectif de recherche visant plutôt à savoir comment proposer une œuvre qui engendre « un espace favorable aux associations à la fois libres et contrôlées²¹ », générées par la mémorisation puis la reconstruction d'un récit imagé provenant d'une œuvre cinématographique déjà connue, en photos, en vidéos et en livres photographiques. En fait, le croisement entre la photographie et le cinéma permet de mettre en scène les images-sources dans un tout autre contexte que l'installation génère. Finalement, l'objectif de mon projet de recherche-crédation est de permettre au spectateur de freiner une certaine « fatigue esthétique²² » et de générer un « déverrouillage sensoriel²³ » qui lui fournira une expérience inédite et régénératrice de sens, en présument, bien entendu, qu'il vivra une reconnaissance des œuvres cinématographiques citées.

Sous-objectifs de recherche

Comment le rôle spéculatif²⁴ et intuitif de l'artiste dans la reconstruction de l'œuvre citée et celui du spectateur dans la perception de l'œuvre peuvent-ils se rencontrer ? L'appropriation, qui est au cœur de ma démarche, soulève des questions fondamentales. Mes œuvres interrogent la manière dont le contexte géographique des

²⁰ Samuel Blumenfeld, « Gus Van Sant fait du vieux avec du neuf », *Le monde*, Paris, 28 janvier 1999. [En ligne]. <<http://www.lemonde.fr/>>. Consulté le 6 août 2016.

²¹ Raymond Bellour, *L'entre-images : Photo, cinéma, vidéo*. (Paris : Éditions de la Différence, 2002), 71.

²² Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*. (Paris : Éditions Odile Jacob, 1994).

²³ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espace perçu, territoire imagé en art*, sous la dir. de Stefania Caliandro. (Paris : L'Harmattan, 2003), 15-35.

²⁴ J'essaie de créer une mise en récit faisant appel à la mémoire et aux sensations par un procédé de montage en superposition et juxtaposition dans mes œuvres photographiques, vidéos et littéraires.

lieux filmés dans ces films cultes affecte ma mémoire et donc conséquemment ma vision artistique.

Or, est-ce que la citation de films célèbres, en photo et vidéo, a la même signification et portée lorsque, ainsi que je le fais, on se rend sur les lieux de tournage et qu'on documente ces lieux mythiques avec la rigueur d'une enquêtrice ? Quel est l'intérêt de telles citations hormis celui de documenter le radical changement urbain ou de la nature survenue sur vingt, quarante ou soixante ans ? Ou *a contrario*, quel intérêt y a-t-il de démontrer que les mondes réels et fictifs demeurent inchangés malgré le passage du temps ? En fait, ce qui m'intéresse c'est ce métissage entre les médiums photo et cinéma, photo et vidéo, photo et livre photographique, et ce sont les interférences délibérées ou hasardeuses et les liens improbables créés, conscients ou non, entre moi et l'autre, entre le film culte et ma présence. En réalisant une rencontre entre réel et fiction, les différences et les similitudes apparaissent entre les films-sources et mes photos et vidéos, entre les langages visuels. En essayant de refaire des plans de *Vertigo*, *Pierrot le fou*, *Il buono, il brutto, il cattivo*, *Taxi Driver* et *Lola rennt*, j'ai été capable, en suivant un itinéraire bien défini, de me retrouver et de me replacer aux mêmes endroits où certains plans de ces films avaient été tournés, tout en constatant que certains éléments architecturaux ou certains lieux naturels étaient demeurés plus ou moins inchangés. À travers la vision d'un autre artiste, j'essaie de révéler mes propres expériences subjectives et ainsi produire une version différente de leur œuvre, et ce, malgré la difficulté de toute entreprise de restitution historique, quelle qu'elle soit, ainsi que le dit Georges Didi-Huberman dans *Quand les images prennent position : l'œil de l'histoire*²⁵. Dans cet essai, Didi-Huberman analyse les positions et les compositions et de Berthold Brecht dans son livre *Journal de Travail : 1938-1955*²⁶. Il affirme qu'il n'y a « rien de simple » à prendre position et à

²⁵ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position : l'œil de l'histoire*, tome I. (Paris : Les Éditions de Minuit, 2009).

²⁶ Bertolt Brecht, *Journal de travail : 1938-1955*. (Paris : Éditions l'Arche, 1976).

se situer dans le temps : « pour savoir il faut donc se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités à la fois. Il faut *s'impliquer*, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher²⁷ ».

En général, je privilégie en recherche-crédation une approche heuristique, tant sur le plan de la démarche documentaire, par le choix et l'étude des films, la recherche historique des lieux de tournage et l'exploration de ces lieux, que sur le plan créatif par le travail photographique, vidéographique et littéraire. J'adopte les propos d'Agathon en ce qui a trait à la pratique artistique, *l'art aime le hasard et le hasard aime l'art*²⁸.

Approches méthodologiques

a. Approche herméneutique

Un autre aspect de mon projet de recherche-crédation consiste à saisir la relation qui s'installe entre le spectateur et l'œuvre, en fonction des choix que je fais et de l'articulation que je donne à cette œuvre. Cette réflexion privilégie une attention au processus créateur de l'artiste et, conséquemment, aux enjeux perceptifs et conceptuels qui seront au cœur du processus de réception de ces œuvres par le spectateur :

Pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de co-opérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue. [...] Encore faut-il que le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente [...] et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite ou exprès que l'auteur passe avec le lecteur : je défais l'œuvre et vous la refaites – de votre mieux. [...] Il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition,

²⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 11.

²⁸ Aristote citant le poète Agathon, *Éthique à Nicomaque*. (Paris : Garnier-Flammarion, 1965), 1140a.

introduise de nouvelles conventions plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées²⁹.

Comment, grâce à des œuvres photographiques, vidéographiques et littéraires, allusives et narratives, l'artiste peut-il interpeller le spectateur de manière sensorielle et cognitive et l'amener au plaisir esthétique ? Pour reprendre l'hypothèse de Jocelyne Lupien³⁰, je souhaite, par le truchement de mon œuvre, susciter cette réaction de plaisir lors du processus de catégorisation perceptive du spectateur qui – et là réside l'une des sources potentielles du plaisir esthétique selon Jean-Pierre Changeux³¹ – détectera dans l'œuvre citante le processus « du bris et du collage » comme le dit René Payant³². En effet, lorsqu'il reconnaît l'œuvre-source, le spectateur se fera sa propre interprétation de l'œuvre citante, en revenant à de nouvelles impressions sur l'œuvre citée dans un mouvement d'aller-retour continu. L'œuvre citée servant de référence sera alors renouvelée, réactualisée, régénérée par le spectateur à la condition que celui détienne les références culturelles pour établir le lien et les allusions tacites ou explicites à l'œuvre-source. Ici, le plaisir esthétique est généré par le travail de remémoration. Je parle ici du plaisir que nos outils culturels ou intellectuels, c'est-à-dire nos connaissances, nous permettent de ressentir devant une œuvre. D'ailleurs, selon le neurologue Jean-Pierre Changeux, le seul plaisir véritable devant l'œuvre est de pouvoir, à son contact, mesurer celle-ci à toutes les œuvres vues antérieurement pour en évaluer les spécificités (plastiques, iconographiques, spatiales, etc.) :

Lorsque l'observateur focalise l'attention sur le tableau, ces schèmes défilent jusqu'à ce qu'une homologie, une congruence, se présente avec des traits pertinents de la sensation provoquée par l'œuvre

²⁹ Paul Ricœur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*. (Paris : Éditions du Seuil, 1984), 42-50.

³⁰ Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », dans *Citer l'autre*, sous la dir. de Marie-Dominique Popelard et Anthony John Wall. (Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2005), 165.

³¹ Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*

³² René Payant, *op. cit.*

examinée. Il y a alors *résonnance*, sensation de plaisir. Le schème interne résonnant est *sélectionné*. Le nom du peintre [du réalisateur] auteur du schème de référence est prononcé. Le tableau est attribué³³.

On peut tout de même aussi penser que le plaisir esthétique peut aussi trouver sa source ailleurs que dans notre capacité à catégoriser le perçu à partir de nos connaissances acquises au fil des années. Le « déverrouillage sensoriel³⁴ » qu'une œuvre engendre n'est pas seulement en réponse catégorielle à la perception d'une citation ou à la remémorisation soudaine d'un savoir enfoui, mais aussi, à une réaction au plaisir esthétique. L'œuvre citante fera vivre au spectateur une grande exaltation, une heureuse ou satisfaisante sensation³⁵. Pour paraphraser Jean-Pierre Changeux, la perception du tableau, qui engendre diverses sensations par ses couleurs, ses textures et ses mouvements, produira des effets affectifs, mais aussi des effets sémantiques³⁶. Le spectateur peut donc accéder non seulement à la citation, mais d'abord aux qualités plastiques de l'œuvre et aux sensations et affects que celles-ci procurent. Le jugement esthétique prend alors « une aura d'autorité qui paraît éternelle, inconditionnelle et libre d'arbitraire³⁷ ». D'ailleurs, selon Jocelyne Lupien, il n'y aurait pas des œuvres plus pertinentes que d'autres :

Il n'y a pas de formes d'art plus valables, plus réussies ou plus efficaces que d'autres, mais un large éventail de structures plastiques correspondant à la sensibilité spécifique d'un groupe social à une époque donnée, avec la possibilité que d'autres individus dans l'avenir y trouvent, même des siècles plus tard, encore une source de plaisir

³³ Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, 93.

³⁴ Jocelyne Lupien, « Le déverrouillage sensoriel et identitaire », dans *Le Soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, sous la dir. de Pierre Ouellet. (Québec : Presses de l'Université Laval, 2003), 239-254.

³⁵ La citation n'a que faire d'être reconnue : elle n'est que « manœuvres et manipulations, découpage et collages ». Et si, au bout de la manœuvre, elle est reconnue, tant mieux ou tant pis. « Elle aura autant de sens – reconnue ou non –, qu'il y a de force susceptible de s'en emparer. [...] Le sens d'une citation est infini, il est ouvert à la succession des interprétants ». Antoine Compagnon, *op. cit.*, 37-61.

³⁶ Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, 39.

³⁷ Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*. (Paris, École supérieure des beaux-arts, 1989), 148.

esthétique... et affectif³⁸.

C'est en attisant chez le spectateur le désir de voir et de susciter chez lui un questionnement, mais aussi potentiellement un sentiment d'exaltation, que l'œuvre trouve sa pleine portée et c'est là que se situent les enjeux esthétiques des dispositifs créatifs refabriqués, dont l'essence du message sera principalement inspirée par le développement et l'élaboration du thème de la citation et de la narrativité.

Par ailleurs, si une dialectique fondamentale traverse mon travail (les œuvres aussi bien que la réflexion théorique) c'est bien celle du double concept de *punctum/studium* tel que défini par Roland Barthes dans *La chambre Claire : notes sur la photographie*³⁹. Barthes affirme que le *punctum* est une sorte de duel direct, une « disturbance » dans l'œuvre, un choc⁴⁰. Barthes distingue bien l'élément dans l'œuvre qui interpelle *cognitivement* le spectateur (le *studium*), de celui qui le touche *affectivement* (le *punctum*). Il s'agit d'une distinction entre le registre du savoir et celui de l'affect⁴¹. Or, les motifs que j'emprunte de l'œuvre-source ne peuvent être entendus que comme un *punctum* de ma part. L'intellectualisation des choix est postérieure aux troubles affectifs provoqués chez moi par chacun des films que je cite. Mais on peut se demander quelle réelle place occupe cette dynamique dans le processus créateur (choix des films, des plans, des séquences, etc.) basé sur une stratégie de persuasion du spectateur ? Comment convoquer une citation pour la signaler « au récepteur de l'œuvre comme un *punctum*, à la condition évidemment que le spectateur détienne la compétence [ou la culture filmique] permettant d'en reconnaître la présence⁴² » ?

³⁸ Jocelyne Lupien, « Les théories de la perception-cognition et les arts visuels », *Visio*, vol. 1, no 2, (1996) : 71.

³⁹ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*. (Paris : Cahiers du cinéma, 1980).

⁴⁰ *Ibid.*, 69-70.

⁴¹ Jocelyne Lupien, « Du sens des sens dans l'art actuel », dans *L'indécidable, écarts et déplacements de l'art actuel*, sous la dir. de Thérèse St-Gelais. (Montréal, Éditions Esse, 2008), 98.

⁴² *Idem*, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *op. cit.*, 165.

Cela dit, et en fonction de l'objectif à atteindre, je fonde mes choix tout d'abord sur le patrimoine cinématographique occidental afin de choisir le film qui servira à la construction de mon œuvre. Ce choix d'extraits cinématographiques se fait de manière intellectuelle et affective. Pourquoi sélectionner un film plutôt qu'un autre ? Pourquoi s'intéresser à certains plans de films plutôt qu'à d'autres ? Quel texte accepterais-je d'écrire (de réécrire), de désirer, de célébrer avec fougue dans ce monde qui est le mien ? Comme le dit Antoine Compagnon : « Il y a toujours [des œuvres avec lesquelles] j'ai l'envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, « relation » valant ici pour son double sens, celui du récit [...] et celui de la liaison (de l'affinité élective)⁴³ ». Aussi, j'ai été sollicitée par des films que j'ai vus plusieurs fois par pur plaisir. Cette sollicitation se crée donc essentiellement par *punctum* ; un film attire mon attention, sans que je sache pour quelle raison précisément, et il y va sans doute d'une sorte de coup de cœur ou de *punctum* pour tel ou tel film et pour tel ou tel plan.

Mais encore, pourquoi réaliser une fiction mettant en relation des lieux réels que j'ai photographiés avec ces mêmes lieux tels qu'ils apparaissent dans des films devenus « mythiques » ? Pourquoi convoquer des fantômes pour les remettre en scène, les revisiter ? Peut-être est-il discutable « de situer, de repérer, de circonscrire l'époque mythique qui a servi de modèle à l'inconscient général, suscitant un mouvement spontané et unanime de nostalgie⁴⁴ ». En réalité, mon geste photographique se spécifie par le recours à la nostalgie. J'aime me souvenir des images de films qui me touchent et auxquels je voue sans gêne un culte réel. Quant au caractère mythique des scènes que mes œuvres citent, celui-ci s'est édifié culturellement au fil des décennies par la répétition de l'attention que le public (et je m'inclus dans celui-ci) a portée à

⁴³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, 35.

⁴⁴ Alain Fleischer, *Imitation*. (Arles, Actes Sud, 2010), 7-8. Alain Fleischer est un écrivain mais aussi un cinéaste et un photographe qui s'intéresse particulièrement à la mémoire.

ces films et en particulier à ces scènes qui ont maintenant et longtemps imprégné la mémoire collective.

Je m'en tiens à une approche littérale « en photographiant au premier degré l'ici et maintenant [...] où cela a eu lieu⁴⁵ ». Mon intention n'est pas reliée au style d'un film, mais à son rapport au réel, à la fiction et à la mémoire émotionnelle que possède (ou dont témoigne) celui-ci. L'émotion provoquée chez moi par le visionnement de ce film et en particulier par les scènes que mes œuvres citent naît de l'évocation, de la comparaison, voire de l'imitation du film-source. L'image double et spectrale qu'on voit dans mes vidéos et mes photographies rapproche deux fragments de réalité : celle du film cité et celle des lieux de tournage de films rephotographiés aujourd'hui. Or, bien que je m'inspire d'un modèle, que j'obéisse aux lois d'un genre, mon projet n'en est pas un d'imitation parfaite du film-source. Ma vision personnelle et donc subjective me fait adopter une attitude de distanciation critique qui permettra au spectateur de saisir simultanément et/ou en alternance la source de la citation, mais aussi ma propre présence, mon propre travail. Le spectateur se construit ainsi une trame ou une narrativité *spectrale* qui naît de la relation des images impliquées dans un mouvement d'aller-retour de l'une à l'autre.

Une fois les films-sources sélectionnés, la deuxième phase de mon travail consiste ensuite à retourner sur les lieux de tournage de ces films mythiques, par exemple à Paris ou New York. Le voyage ou le pèlerinage⁴⁶ est essentiel puisque les œuvres photographiques puis les vidéos se nourrissent de ces lieux cultes du cinéma. Ce choix de films et des lieux de tournage d'origine constitue une réappropriation subjective de l'histoire cinématographique. Pour le spectateur, mes œuvres deviennent une invitation à habiter par l'imaginaire et la rêverie ces lieux mythiques.

⁴⁵ Alain Bergala, « Le cinéma séminal de Bernard Plossu », dans *Plossu Cinéma*. (Marseille, Aix-en-Provence et Crisnée : FRAC Paca, La Non-Maison et Yellow Now, 2010), 18.

⁴⁶ J'aborde plus précisément mon pèlerinage aux points 2.1 et 2.2.

Je relie en quelque sorte un passé au présent par une approche photographique et vidéographique empreinte simultanément d'une forme documentaire et narrative. En effet, comme l'explique l'auteur Francesco Casetti :

What it [...] emphasized is the circularity between a subjectivity connected to an interpretation of the facts and a subjectivity that is pushed further and inserts something of itself. [...] At the very moment in which we have a clear typology of the situation, the confusion fades. The filmic image represents a field of convergence for different dimensions, but it also a place in which these qualities articulate and define one another. Thus, we can say that film inherited the capacities of both the documentary and the narrative. [...] The cinema is precisely a site of overlapping uncertainty and elucidation⁴⁷.

Le dilemme documentaire/fiction s'est donc résolu par une pratique hétérogène et hybride : chacun des films-sources que j'ai choisis a incontestablement subi des bouleversements sur le plan technique, esthétique et historique. Même si chaque spectateur n'est pas en mesure de nommer les réalisateurs et les titres de ces films, certains éprouveront sans doute un sentiment de déjà-vu à l'examen de mes œuvres, bien que celles-ci livrent et racontent aussi autre chose, car malgré leurs références, mes images possèdent une vie bien à elles. En définitive, « Le récit se suffit à lui-même [...] pourvu qu'il suscite l'intérêt et donne au lecteur l'envie de le suivre. [...] L'interprétation vaut par l'ébullition – joie ou inquiétude – qu'elle déclenche, par le pouvoir de révélation qu'elle exerce ou par l'émoi qu'elle jette chez autrui⁴⁸ ». Autrement dit, le schéma citationnel et narratif de l'œuvre citante et les paradoxes qui s'en dégagent impliquent cognitivement et émotivement le spectateur qui s'approprie une partie de l'œuvre-source pour la faire sienne.

⁴⁷ Francesco Casetti. *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. (New York : Columbia University Press, 2008), 75.

⁴⁸ Thierry Hentsch, *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. (Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005), 30-31.

L'approche herméneutique de Paul Ricoeur⁴⁹ est celle qui se rapproche le plus de mes intentions artistiques. Mon projet est une interprétation d'œuvres réalisées par d'autres artistes, mais aussi une prise en compte des comportements cognitifs et sensitifs des spectateurs devant une œuvre citationnelle et narrative. Par ailleurs, pour bien circonscrire le système d'interprétation de type herméneutique (l'interprète et l'interprété), je me suis surtout référée au texte de Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*⁵⁰. Gadamer y fait un rapprochement entre l'interprète (l'artiste) et l'interprété (le texte, l'œuvre) jusqu'à ce qu'une « fusion d'horizon⁵¹ » se produise : "Gadamer seeks clues to refine hermeneutics by making interpreter aware of their own tendencies to force a text's meaning into a Framework of personal beliefs, categories and constructs⁵²". Autrement dit, Gadamer pousse l'artiste à prendre conscience de sa vision préconçue, influencée par sa familiarité avec les textes (ou les œuvres) qui alimentent ses lectures et ses interprétations : il s'établit alors dans les œuvres « une polarité entre familiarité et étrangeté ; c'est sur elle que se fonde la tâche de l'herméneutique⁵³ ». Par ailleurs, le concept de jeu ou le caractère ludique de l'art proposé par Gadamer m'interpelle également puisqu'il voit dans le jeu un « sérieux sacré » qui rappelle mon pèlerinage artistique.

b. Approche heuristique

En privilégiant l'approche heuristique, je fonde ma recherche, ma création et mes expérimentations sur les découvertes effectuées lors de la recherche de la localisation des lieux de tournage, de la prise des photos des séquences de films sur les lieux de tournage et lors de la réalisation de mes œuvres photographiques, des vidéos et des

⁴⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*

⁵⁰ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, 147.

⁵² Pushkala Prasad, *Crafting qualitative research. Working in the Postpositivist tradition.* (Armonk & London : ME. Sharpe, 2005), 33.

⁵³ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 135.

livres photographiques. Ce procédé me fait recourir à certains procédés qui se répètent de manière plutôt ritualisée à chaque étape du travail.

« De la peinture est née la photographie (qui a libéré la peinture de son obligation de réalisme). [...] De la photographie est né le cinéma. Il s'agit toujours de rendre un monde à trois dimensions dans un espace à deux dimensions⁵⁴ ». Alors, comment, comme photographe, puis-je, en théorie et en pratique, mettre en relation les médiums de la photographie et du cinéma qui sont de proches parents techniquement et dans leurs fondements, mais qui engendrent des résultats et effets distincts lors de la réception par le spectateur ? Comment l'image fixe en photographie et l'image en mouvement du film mettent-elles en jeu la narrativité ? Et la photographie peut-elle atteindre l'intensité narrative du film ? Les images statiques sont-elles narrativement plus limitées que les images en mouvement ?

Au cœur de toutes ces questions se trouve l'idée selon laquelle le spectateur et le créateur peuvent être interpellés à différents degrés par des images, qu'elles soient fixes, mobiles ou séquentielles. La potentialité narrative de l'image est effective grâce à ce qu'elle permet d'imaginer et de se remémorer. La « force constatative », telle que Barthes la définit⁵⁵, déclenche un surgissement d'enjeux imaginaires et une production d'affects reliés, entre autres, à la mémoire, et donc à la connaissance. Cependant, comment, concrètement, en arriver à un montage photographique, vidéo et graphique qui communiquera le *punctum* qui fut le mien à l'origine ? Tout d'abord, le montage « consiste à manipuler des plans en vue de constituer un autre objet⁵⁶ » et dans mon cas, cet autre objet sera la photographie, la vidéo et le livre photographique. Le rôle du montage est donc d'organiser des éléments selon des critères d'ordre et de

⁵⁴ Jacques Aumont, *L'œil interminable : cinéma et peinture*. (Paris : Séguier, 1989), quatrième de couverture.

⁵⁵ Michel Larouche, « Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect », *Protée*, vol. 19, no 3, (1991) : 62.

⁵⁶ Jacques Aumont, *Esthétique du film*. (Paris, F. Nathan, 2001), 31.

durée⁵⁷. Or, les modalités spatio-temporelles changent selon le médium photographique vs le cinéma vs le livre photographique au moment du montage.

Mon approche heuristique n'est pas fondée à la base sur une méthode en particulier. C'est plutôt au fil de mes recherches théoriques sur l'heuristique que j'ai pu associer mon procédé pratique à une formule plus précise. Celle qui est la mienne est fondée sur le modèle théorique de Diane Laurier et de Pierre Gosselin :

L'observation de la démarche naturelle du praticien en art laisse transparaître son caractère heuristique, nous y observons d'une part un aller-retour entre les pôles expérimental et conceptuel et, d'autre part, une certaine récurrence des opérations qui en traduit le caractère plus spiralé que linéaire⁵⁸.

Cela résume bien mon processus de création. J'explore les possibilités techniques qu'offrent la photo, la vidéo et le livre photographique. Je tente de construire de manière plutôt systématique mon projet en écoutant mes intuitions et en faisant appel à ma créativité.

c. Approche rhétorique et sémiologique

Dans cette section, j'aimerais considérer divers théoriciens littéraires, notamment Stefan Morawski (« The Basic Functions of Quotation⁵⁹ »), Antoine Compagnon (*La seconde main : ou le travail de la citation*⁶⁰) et Bernard Beugnot (*La mémoire du texte – essais de poétique classique*)⁶¹ ; il s'agit de théoriciens qui m'aident à penser et analyser ma démarche citationnelle. Tout d'abord, Morawski distingue quatre

⁵⁷ *Ibid.*, 43.

⁵⁸ Diane Laurier et Pierre Gosselin dans *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Diane Laurier et Pierre Gosselin. (Montréal : Guérin, 2004), 181.

⁵⁹ Stefan Morawski, « The Basic Functions of Quotations », dans *Sign, Language, Culture*. (The Hague : Mouton, 1970), 690-705.

⁶⁰ Antoine Compagnon, *op. cit.*

⁶¹ Bernard Beugnot, *La mémoire du texte – essais de poétique classique*. (Paris : Éditions Champion, 1994).

fonctions à la citation : autorité, érudition, stimulation-amplification et ornement. Bien que Compagnon recommande de « rejeter l'approche fonctionnelle pour ne conserver qu'une description formelle de la citation comme acte de discours⁶² », il est pertinent de définir certaines de ces fonctions pour désigner les intentions (probables) de l'artiste citant. Je m'arrêterai plus précisément cependant à la fonction d'autorité, dominante dans mon œuvre.

Par ailleurs, l'approche sémiologique pratiquée par René Payant permet de considérer la valeur pragmatique et sémiotique du signe. Ainsi, en appliquant la définition telle que proposée par C.S. Pierce dans *Écrits sur le signe*⁶³, René Payant précise que « le signe peut être considéré selon trois points de vue : en lui-même, dans son rapport avec l'objet représenté [Pierce distingue trois types de rapport, dont le premier type est divisé en trois autres signes], tel qu'il est interprété comme représentant son objet⁶⁴ ». Comme Payant, c'est le signe (l'extrait cité) dans son rapport avec l'objet représenté (le film-source) qui m'intéresse. Mais ces trois rapports dans lesquels les valeurs de répétition sont déterminées me seront utiles pour l'analyse de ma démarche et de mes œuvres.

Dans son texte « Bricolage pictural⁶⁵ », René Payant classe les différents types de citations à partir du rapport que celles-ci entretiennent avec leur référence. L'un de ces types de citation est la citation-icône qui renvoie explicitement à l'objet par son partage d'un trait commun avec cet objet. Autrement dit, le signe entretient une relation de ressemblance avec l'objet référentiel. La citation-icône se produit donc lorsqu'il y a une similarité réelle entre l'œuvre citante et l'œuvre citée. Par l'intermédiaire du motif cité, l'artiste se signale comme emprunteur et renvoie autant au motif antérieur qu'à l'auteur de ce motif cité. La citation parodique qui définit mon

⁶² Antoine Compagnon, *op. cit.*, 89.

⁶³ Charles S. Pierce, *Écrits sur le signe*. (Paris : Éditions du Seuil, 1978).

⁶⁴ René Payant, *op. cit.*, 66.

⁶⁵ *Ibid.*, 51-74.

projet artistique et à laquelle je fais référence dans mon travail au point 1.1 peut être considérée comme une citation-icône. Les plans des films photographiés sur mon téléviseur et les séquences extraites des films-sources renvoient clairement aux films cités et à leur auteur dans mes œuvres.

J'ai donc tenté, à partir de mon corpus, de vérifier l'application sur les arts visuels de certaines hypothèses issues des théories littéraires et plastiques proposées par Compagnon, Pierce et Payant. J'ai aussi établi un parallèle avec ma pratique et ce que Compagnon appelle les cas excentriques de citation avec la régression et la perversion comme le jeu, la parodie, l'excès, la contrefaçon, la déraison, et la série, libérant « la citation de sa définition restreinte, attachée aux guillemets⁶⁶ ». Finalement, j'approfondirai ma réflexion sur la citation en étudiant les concepts de différence, de répétition profonde et de rythmique au cinéma tels que proposés par Gilles Deleuze dans son texte *Différence et répétition*⁶⁷.

Articulation de l'intermédialité

Puisque le croisement entre le cinéma et la photographie est intrinsèque à la thèse, il est intéressant de considérer la notion d'intermédialité :

On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra comique, etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias⁶⁸.

⁶⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, 11.

⁶⁷ Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. (Paris : Presses universitaires de France, 1968).

⁶⁸ Université de Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité, « Définition de Silvestra Mariniello tirée de sa communication 'Médiation et intermédialité' », *Quelques définitions de l'intermédialité*, Montréal, 2000. [En ligne]. <<http://cri.histart.umontreal.ca>>. Consulté le 6 août 2016.

Bien que j'aie décidé d'utiliser la notion d'intermédialité pour parler de mon travail, d'autres termes définissent certaines autres de mes intentions. Par exemple, la *remédiation* qui est un retour vers une forme antérieure ou l'appropriation d'un élément antérieur de la culture pour la réinterpréter. Dans la *remédiation*, l'œuvre peut être à la fois transparente ou opaque selon la perception du spectateur⁶⁹. Si ce dernier reconnaît l'allusion au film, c'est que l'ancien médium (le cinéma) est clairement visible et le confronte aux stratégies utilisées par l'artiste (le montage en superposition par exemple). L'œuvre construit des atmosphères rappelant le cinéma, cherchant à créer des situations d'attente ou d'anticipation qui manipulent la narrativité, mais qui finissent aussi par déjouer la perception. Le recours à la mise en scène (avec acteurs et décors) contribue à remanier le rapport au réel et à transformer le potentiel narratif de l'image. Cet acte de *remédiation* assure la survivance de l'ancien médium qui dépend ici de la photographie de manière plus ou moins évidente. Cet anachronisme n'a donc pas seulement d'effet sur mon œuvre, mais aussi sur le film cité qui apparaît sous un nouveau jour. Dorénavant, la lecture qu'on en fera ne sera plus jamais la même. Toutefois, si le spectateur ne reconnaît pas la citation, la *remédiation* du médium cinématographique dans la photographie demeurera énigmatique. Le spectateur vivra uniquement une relation immédiate avec le contenu de l'œuvre, mais il ne sera pas moins apte à apprécier les œuvres d'un point de vue purement esthétique. Ainsi, je ne m'intéresse pas, de prime abord, au médium photographique ni à ses caractéristiques qui se manifesteraient de façon opaque dans l'œuvre. Je souhaite plutôt amener le spectateur à se questionner sur les différents modes de représentation (cinéma, photographie, vidéo, livre photographique). Pour paraphraser Jay David Bolter, mon travail constitue une mosaïque photographique inspirée du cinéma où se côtoient donc différents types de

⁶⁹ Dans son texte « Immediacy, Hypermediacy, and Remediation », Jay David Bolter appelle *transparent immediacy* la représentation transparente du réel et définit l'opacité comme l'*hypermediacy*. Jay David Bolter, « Immediacy, Hypermediacy, and Remediation », dans *Remediation : Understanding New Media*. (Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1999), 29-41.

médiums⁷⁰. Si le spectateur parvient à reconnaître l'allusion au film dans la suite d'images photographiques, il se questionnera peut-être aussi sur la confrontation des différents médiums.

La *remédiation* est un processus de création qu'utilisent abondamment les artistes contemporains. Certains créateurs réorganisent des images-sources tirées d'un autre art que celui qu'ils pratiquent habituellement. Par exemple, des réalisateurs comme Stanley Kubrick (*Barry Lyndon*, 1975) ou Michelangelo Antonioni (*Blow up*, 1966) utilisent ce type de stratégies (arrêt sur image, temps d'arrêt) pour incorporer à leurs films des œuvres picturales célèbres ou les spécificités (propriétés) d'autres arts⁷¹, comme celles de la photographie. En photographie, Cindy Sherman ou Jeff Wall reconstruisent à leur manière (narrative) des images tirées de la peinture ou du cinéma en figeant le mouvement et en créant une certaine ambiguïté de façon à ce que le spectateur se questionne. L'apport artistique de ces créateurs fait d'ailleurs l'objet d'une analyse au point 1.3 en vertu de liens avec ma démarche artistique.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Cette stratégie citationnelle au cinéma renvoie explicitement à l'œuvre citée par le partage de traits communs. D'après Bonitzer, nous pouvons observer au cinéma une imitation délibérée d'une œuvre picturale recréée à l'écran dans le plan d'un film. Nous assistons à la mise en rapport évidente et importante de deux médiums en interaction. Le plan-tableau témoigne donc d'une reprise ou d'une référence semblable à but plastique, d'une œuvre picturale dans une œuvre cinématographique. La citation-reconstitution est comparable à la citation-icône telle que définie par René Payant puisque l'œuvre citant renvoie explicitement à l'œuvre citée par le partage de traits communs évidents.

CHAPITRE I

THÉMATIQUES : CITATION ET NARRATIVITÉ

Dans ce premier chapitre, je souhaite d'abord considérer la notion de citation (travaillée en sémio-rhétorique) et celle de narrativité (travaillée comme une stratégie conceptuelle herméno-rhétorique) parallèlement au processus de création (avec l'approche heuristique). Je souhaite ainsi mener une réflexion à la fois sur le travail du photographe et sur celui du spectateur qui regarde l'œuvre. Si, en tant que créatrice, ma lecture des œuvres citées trouve sa limite dans ma sensibilité à celles-ci et dans ma capacité à soutenir cette lecture, le spectateur sera lui aussi confronté aux mêmes enjeux sensibles et culturels. J'étudierai et j'analyserai plus en profondeur ces thématiques tout au long de la thèse.

1.1 La citation : état de la question

L'objectif de mon projet doctoral consiste à effectuer de la recherche en fonction de deux problématiques contemporaines dans le domaine des arts, celle de la citation et celle de la narrativité. Le but est de saisir, à travers la démarche intellectuelle et artistique, le plaisir cognitif et esthétique ressenti par la mémorisation puis la reconstruction du récit imagé provenant d'une œuvre cinématographique préexistante. Avec la photographie et l'art vidéo, je réinterprète des scènes de films dont je réorganise les images originelles dans un autre contexte historique, un autre cadre spatio-temporel, qui relève de ma propre subjectivité.

On peut observer plusieurs types de citations comme la citation canonique, le pastiche, la parodie, la réminiscence, etc. Certains procédés citationnels, comme la reprise ou le clin d'œil, sont d'ailleurs fréquents en arts visuels et au cinéma. Le procédé qui définit le mieux mon projet artistique est la parodie ou la citation parodique, qui met en place une comparaison intentionnelle, critique et/ou ludique entre deux œuvres. En littérature comme en arts visuels, ainsi qu'au cinéma, la

nouvelle œuvre produite a ceci de particulier qu'elle se détourne ou s'écarte du sens et du contexte de l'œuvre-source. L'opération parodique « induit nécessairement un changement de contexte, qui ne peut qu'altérer le sens premier. Lorsque cette altération est consciemment recherchée, et que le détournement est flagrant, la citation devient parodique⁷² ». L'image parodique contient une autre image qui se présente comme un « ensemble des jeux de références implicites ou explicites à une œuvre, un genre ou un style en situations discordantes affichées ou suggérées⁷³ ». En extrayant des scènes de films pour les intégrer explicitement à mes photos, vidéos et livres photographiques, j'effectue une citation parodique. Je m'approprie bien plus qu'un simple motif iconographique ; je souhaite plutôt donner à l'œuvre que je veux nouvelle un prolongement extra-narratif. En ce sens, la citation apporte un niveau supplémentaire de sens : elle devient l'excroissance qui réorganise et redessine le récit initial en le réactualisant dans un contexte différent. Pour l'artiste comme pour le spectateur, la répétition ou l'œuvre « répétitive » s'avère souvent fascinante. Voici ce qu'en dit Jean-François Hamel :

Par l'urgence de déterminer ce qui du passé revient accaparer le présent, racontant en des intrigues baroques le retour des temps révolus et l'expérience du partage toujours précaire entre le mort et le vif, le legs des générations antérieures de l'espace historique ouvert aux vivants. [...] Rappel et réplique, mais aussi riposte et révocation, la répétition [...] est à la fois la reconnaissance du passé comme destin et affirmation d'une contingence de l'histoire ouverte à ce qui n'est pas encore. Retour de potentialités enfouies et oubliées, cette répétition est une réactualisation du passé qui relie les vivants aux morts et saisit de ce qui a été pour en connaître les possibles non exploités et circonscrire l'ouverture de l'avenir⁷⁴.

Le récit, lorsqu'il est reconfiguré par une œuvre antérieure, n'est ni banal ni anodin ; il devient un tremplin pour l'édification d'une nouvelle œuvre inédite. Ce travail

⁷² Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. (Paris : Nathan, 1996), 67.

⁷³ Bernard Beugnot, *op. cit.*, 333.

⁷⁴ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 2006), 7-17.

créatif permet au spectateur de catégoriser le perçu à partir de ses connaissances et de miser sur ses impressions de déjà-vu. Le passage ténu du passé au présent génère le plaisir du spectateur qui se remémorera les œuvres cinématographiques tout en prenant la mesure de la différence et de l'inédit que je souhaite inclure dans les œuvres. Jean-François Hamel explique :

L'art du récit contribue depuis toujours à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé [du spectateur] et sa mémoire, mais l'avenir. Par son souci de ce qui va disparaissant, il donne le jour à ce que nous appelons le passé, mais c'est un passé qui se trouve orienté vers l'avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives⁷⁵.

Mais lorsque j'altère et manipule des images passées, je prends soin de toujours faire référence à l'original, de transgresser le film tout en m'y référant. La citation devient, lorsqu'elle est utilisée dans un système de reprises et d'allusions intentionnelles – comme c'est le cas dans mon travail – une forme de figuration qui permet de créer une « réseautique » significative disposant de la citation-source comme noyau d'une figure. L'articulation de la citation et de la narrativité en arts visuels engendre un récit à travers lequel ma « démarche ou ce qui en résulte peuvent être interprétés⁷⁶ » par le spectateur, qu'il reconnaisse ou non la présence de la citation. En fait, comme le souligne Gadamer, pour le spectateur « la joie de reconnaître consiste en ce que le reconnu dépasse le connu⁷⁷ ». Si tel est le cas, l'œuvre citante « est capable de parler par elle-même, et ainsi se rend indépendante de la connaissance préalable qu'elle porte en elle-même⁷⁸ ».

⁷⁵ *Ibid.*, 7.

⁷⁶ Diane Laurier et Pierre Gosselin, *op. cit.*, 177.

⁷⁷ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 40.

⁷⁸ *Ibid.*, 78.

1.2 La narration⁷⁹ : un procédé ludique

En photographie, en vidéo ou en littérature, les images visuelles ou littéraires sollicitent l'imaginaire des spectateurs de manière plus ou moins prégnante selon leur bagage culturel. Pour Charlotte Cotton, la narration « repose sur le fait que le spectateur est culturellement capable de reconnaître un ensemble de personnages et d'accessoires comme formant un moment significatif d'une histoire⁸⁰ ». Par ailleurs, Pierre Huyghe définit le jeu en art comme un « procédé permettant de déjouer des structures narratives déjà existantes⁸¹ » pour ensuite les remettre en question. Or, à partir d'une œuvre cinématographique déjà existante, je veux réaliser des photographies, des vidéos et des livres photographiques qui tiennent compte de cet aspect à la fois narratif et ludique. Cette question de déconstruction/reconstruction du récit comme expérience ludique me semble porteuse, puisque mes photos possèdent cette fonction narrative qui met le spectateur en jeu⁸². Il s'agit ici de créer puis de construire le mouvement le plus efficace pour amplifier et prolonger la narration qu'il ne serait « plus possible de ramener à une seule structure narrative⁸³ ». Le récit dans mes œuvres photographiques, vidéos et littéraires s'expose également à la libre interprétation du spectateur. Toutefois, dans son texte « Le spectateur hors jeu :

⁷⁹ La narration est l'« acte par lequel se produit un discours visant à relater ou à raconter ». André Gardies et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. (Paris : Les Éditions du Cerf, 1992). Narration tire ses origines du mot latin *narratio* qui signifie « action de raconter, récit ». Centre national des ressources textuelles et lexicales *Narration*. [En ligne]. <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/narration>>. Consulté le 6 août 2016.

⁸⁰ Charlotte Cotton, *La photographie dans l'art contemporain*. (Londres, Thames & Hudson, 2005), 49.

⁸¹ Marie Fraser (Dir.), *Explorations narratives*. (Montréal : Le mois de la photo à Montréal, 2007), 45.

⁸² Bertolt Brecht et Jean-Luc Godard, comme plusieurs autres artistes, ont parlé du spectateur comme d'un participant primordial à l'œuvre. Le spectateur, avec son bagage intellectuel, émotionnel, culturel, etc., est toujours présent à l'esprit de l'artiste. L'œuvre citationnelle et narrative permet de mettre ce spectateur en jeu ou en action et l'engage dans une expérience relationnelle avec l'artiste et son œuvre citante, ainsi qu'avec l'œuvre citée qu'il doit reconnaître, se remémorer. Par ailleurs, dans son texte *Vérité et méthode*, Gadamer s'avance sur ces deux éléments fondamentaux du jeu et de la subjectivité, plus précisément sur la place du jeu et sur cette rencontre entre l'œuvre et le spectateur. Hans-Georg Gadamer, *op. cit.* Cette notion du jeu sera reprise par Jacques Rancière et plusieurs autres penseurs.

⁸³ Marie Fraser, *op. cit.*, 55.

investigation ludique du réseau interférentiel », Sébastien Babeux affirme que le jeu ne doit pas laisser le spectateur se perdre :

Si, dans le jeu, [la directivité] permet au joueur de ne pas s'égarer *inutilement* et de restreindre son expérience ludique à la *bonne solution*, dans le texte, cette directivité est généralement considérée comme génératrice de l'expérience ludique elle-même (via la distribution calculée et filtrée de l'information). Dans les deux cas, elle constitue un appauvrissement de l'expérience ludique *totale* ou potentielle et la reconstitution de son tracé ne rend pas compte de l'espace à explorer dans sa globalité⁸⁴.

Le degré ou niveau d'interprétation dépendra de l'ouverture imaginaire et intellectuelle du spectateur qui acceptera d'entrer dans le jeu⁸⁵ de spéculation, de reconstruction, de poétisation et de l'intrigue du nouveau système redéfini par l'artiste. Ce qui est intéressant pour le spectateur, comme le souligne Babeux, c'est que, devant ce type d'œuvres, le spectateur sera invité à un jeu interprétatif duquel il tirera un plaisir catégoriel, ludique et esthétique⁸⁶.

L'œuvre dans laquelle nous percevons une citation est d'abord reconstruite par l'artiste, puis par le spectateur. Le photographe ou le vidéaste doit prévoir et anticiper que le spectateur reconnaîtra la citation et, pour ce faire, il misera sur un bagage culturel qu'il partage avec celui-ci pour que ce processus citationnel réussisse. Ainsi, je souhaite réaliser des œuvres dont le contenu narratif puisse susciter cette interprétation ouverte, libre et subjective. Thierry Hentsch définit cette ouverture interprétative :

⁸⁴ Sébastien Babeux, « Le spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférentiel », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies : Jouer / Playing*, sous la dir. de Bernard Perronnars, no 9, (printemps 2007) : 83.

⁸⁵ « Le jeu narratif se présente comme un ensemble de pistes, d'indices et de devinettes, mis en place par l'instance narrative à l'intention du joueur (lecteur-spectateur) qui, lui, aura beau jeu de se laisser berner par les embûches narratives ». *Ibid.* : 85.

⁸⁶ *Ibid.* : 98.

[Elle] donne à la lecture une liberté qui, sans être absolue, ne souffre aucune restriction de principe. Tout récit est par définition ouvert à un nombre illimité de regards, dont aucun n'est *a priori* plus légitime que l'autre. Y compris celui du narrateur, dont personne n'est tenu d'épouser les intentions. [...] Tout récit peut, et doit le cas échéant, être lu indépendamment de ses visées. [...] Plus ou moins « malgré lui », le récit donne à lire plusieurs vérités concurrentes, voire contradictoires, dont il n'est pas maître, dont nul ne saurait se rendre maître : pas plus le narrateur lui-même que le scribe, le savant ou le commun des lecteurs⁸⁷.

Les travaux de Jean-François Hamel, Thierry Hentsch et Marie Fraser sur les concepts de citation, mais surtout sur ceux de narrativité, me permettent ainsi de mettre en perspective mon propre travail de création. La trilogie *Temps et récit*⁸⁸ de Paul Ricœur discute également de narrativité, plus particulièrement de la mise en intrigue, un concept intéressant pour l'ensemble de mon projet de création.

1.3 Deux photographes conceptuels phares : Cindy Sherman et Jeff Wall

Lorsque j'ai amorcé mon doctorat en 2008, je me suis restreinte à la pratique photographique jusqu'en 2012. Ma recherche-crédation s'est élaborée principalement à partir de mes connaissances historiques, théoriques et techniques de la photographie. Pendant quatre ans, mon projet artistique a pris forme grâce à la photographie ; c'est elle qui m'a permis de concevoir et de réaliser mes premiers récits imaginaires inspirés du cinéma. En créant des œuvres photographiques qui citent des œuvres cinématographiques, j'ai naturellement associé mon travail à celui d'autres photographes qui s'approprient les différentes spécificités du cinéma (stylistiques ou narratives, par exemple) ou qui citent des films en particulier. L'ouverture de ma pratique à la vidéo et au livre photographique en 2013 ne m'a pas empêchée d'y préserver une place importante à la photographie et de maintenir des liens conceptuels avec des photographes comme Cindy Sherman et Jeff Wall. Or, ces artistes se démarquent justement par leurs photographies qui se réfèrent à d'autres

⁸⁷ Thierry Hentsch, *op. cit.*, 30.

⁸⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tomes I, II, III. (Paris : Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985).

médiums, comme le cinéma. Les photographies de Sherman et de Wall, entre autres, permettent la mise en scène de récits allusifs et imaginaires.

Cindy Sherman a travaillé l'appropriation dans plusieurs séries photographiques dont *History of Portraits* (1989-1990) qui remet en scène les œuvres (des portraits) de grands maîtres de la peinture tels le Caravage et Raphaël. Dans une précédente série, *Untitled Film Stills*⁸⁹ (1977-1980), Sherman évoque certains films ou personnages célèbres du cinéma, en y faisant allusion dans une perspective de narrativité énigmatique et en reconstituant librement l'univers de plusieurs types de films. Or, l'énigme est impossible à résoudre puisque qu'elle est fausse, que ses sources sont fictives : "Some people have told me they remember the film that one of my images is derived from, but in fact I had no film in mind at all"⁹⁰. Sherman parodie entre autres Marilyn Monroe, Anna Magnani et Sophia Loren (figures 5-7). Ces pastiches stylistiques⁹¹ renvoient à la *manière de faire* du cinéma plutôt qu'à un film précis. Ses images ont toutes les allures de scènes cinématographiques, mais laissent le spectateur échafauder plusieurs interprétations. Sherman fait appel à notre imagination et notre connaissance du cinéma. Ses photographies développent une trame narrative dont on doit élucider l'énigme. Les mystérieux scénarios des photographies de cette série aux compositions détaillées nous entraînent immédiatement dans un univers familier, bien que totalement fictif. Elle joue avec les angles de caméra, la profondeur de champ, les costumes, les décors, la mise en scène ; elle évoque des images cinématographiques et parodie le genre western spaghetti (figure 6). Mais si les sources sont fictives dans le cas de Sherman, elles

⁸⁹ La série *Untitled Film Stills* comporte 69 photographies noir et blanc sur papier argentique de différents formats.

⁹⁰ Lisbet Nilson, « Q & A : Cindy Sherman », *American Photographer*, vol. 11, no 3 (septembre 1983) : 77.

⁹¹ Quand Cindy Sherman se photographie comme une actrice de film de série B, elle ne s'approprie pas directement ou explicitement l'œuvre cinématographique du réalisateur ou la structure d'une œuvre particulière. Elle reprend plutôt *la manière de faire* du cinéma : elle pastiche stylistiquement le film de série B.

sont réelles dans le cas de mes œuvres. Ce type de stratagème artistique entraînera le spectateur dans une dramatisation qui deviendra plus inaccessible s'il ne connaît pas les films auxquels je ferai allusion. Et même s'il connaît ces films, je fais en sorte que la citation ne soit pas trop littérale ou trop immédiate de manière à maintenir de période d'indécidabilité ou de latente dans le processus de reconnaissance du film cité et du plaisir inhérent à l'identification de la source cinématographique. En fait, comme Cindy Sherman, je souhaite m'approprier l'imagerie associée à ma culture et à mon époque en réutilisant des extraits de films cultes et leurs codes cinématographiques pour les réinterpréter à ma manière dans un montage vidéo et un livre photographique. Ainsi, je crée une proximité avec le spectateur qui reconnaîtra l'esthétique et l'univers du film cité.

Jeff Wall, quant à lui, s'inspire à la fois de l'histoire de la peinture et de la spécificité du cinéma dans une perspective narrative. Comme pour Sherman, je m'attarderai plus spécifiquement aux œuvres qui chez lui évoquent le cinéma plutôt que la peinture. Wall construit ses photographies dans le sens cinématographique du terme. Il compose la scène et dirige minutieusement divers acteurs et figurants pour ensuite les photographier. Tirant profit de la numérisation, Wall prend plusieurs photographies qu'il amalgame subtilement par la suite dans la composition pour former un tout uniforme⁹². L'atmosphère de certaines de ces photographies rappelle à la fois les films noirs et la familiarité du quotidien, d'où l'effet à la fois cinématographique et documentaire de ses œuvres (figures 8-9). Ainsi, le contenu iconique et narratif des mises en scène de Jeff Wall évoque chez le spectateur des « histoires tragiques

⁹² Jeff Wall utilise habituellement un appareil 35mm et une pellicule Cibachrome, un procédé de tirage photographique couleur depuis un film inversible (normalement sous la forme d'une diapositive couleur, le Cibachrome est une pellicule positive inversible en négatif. Ce procédé rend les couleurs de la photographie plus éclatantes). Il utilise également le caisson lumineux comme support pour ses photographies d'où une filiation encore plus prédominante de ses œuvres avec le cinéma. Thierry De Duve et Jeff Wall, *Jeff Wall*. (Paris : Phaidon, 2006), 11.

modernes⁹³ ». Bien qu'il ne reproduise pas explicitement des œuvres spécifiques, nous pouvons certainement avancer que Wall s'appuie sur des références culturelles associées à l'univers pictural et cinématographique occidental. À ce titre, sa démarche artistique est proche de celle de scripteur tel que défini par Roland Barthes⁹⁴. En fait, le récit narratif dans l'œuvre de Jeff Wall est créé par l'appropriation de l'atmosphère générale d'œuvres tirées de la culture savante et populaire. En puisant dans d'autres pratiques artistiques, Wall fait ressortir le caractère conceptuel de son œuvre narrative. Ma démarche artistique adhère aussi au concept de narrativité, la mise en scène de mes photographies et vidéos tirant ses références de sources filmiques connues et faisant appel spécifiquement à la mémoire collective.

⁹³ Michael Newman, « Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau': Some Notes on Jeff Wall and Duchamp », *The Oxford Art Journal*, vol. 30, no 1, (2007) : 81-100.

⁹⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de langue*. (Paris : Éditions du Seuil, 1984), 61-69.

CHAPITRE II

ARRIMAGE THÉORIE/PRACTIQUE : L'ARTISTE PÈLERIN ET SON ŒUVRE

Le voyageur sait qu'il n'y a plus de bouts du monde. Ils sont tous atteints, balisés, photographiés et racontés. Il n'y a guère que la manière qui peut restaurer la différence.

Jean-Didier Urbain⁹⁵.

Dans ce deuxième chapitre, je souhaite focaliser sur les fondements de mon projet artistique, d'une part sur l'expérience de voyage ou de « pèlerinage », cette expérience vécue *in situ* lors de laquelle j'ai pris de nombreuses photographies et consigné des notes et observations dans mon carnet, et d'autres part sur l'usage que j'ai fait de ces éléments visuels et littéraires dans la réalisation des vidéos et livres photographiques.

2.1 Cinéphilie, épistémologie et pèlerinage artistique

Le domaine du pèlerinage artistique a été peu traité par les chercheurs et dans la littérature. Cependant, des articles et des sites Web décrivent les œuvres d'artistes qui cheminent en ce sens, comme Cindy Bernard (voir 2.1.2). Mais il y a somme toute peu de documentation⁹⁶ portant sur le processus de création de l'artiste pèlerin. Il faut se tourner vers les monographies portant sur le pèlerinage religieux et l'adapter à celui de l'artiste pèlerin.

⁹⁵ Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage – Histoires de touristes*. (Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2002).

⁹⁶ *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo : Place, Pilgrimage, and Commemoration*, sous la dir. de Douglas A. Cunningham. (Lanham, Toronto, Plymouth, UK : The Scarecrow Press, Inc., 2012) réuni plusieurs articles sur le processus créateur ritualisé d'artistes qui sont retournés sur les lieux de tournage de films, principalement ceux de *Vertigo* de Alfred Hitchcock. Ce recueil me sert de source principale pour ma recherche sur des artistes pèlerins à la découverte et à la réactualisation de lieux cinématographiques sacrés.

Or, le terme « pèlerinage » en tant que métaphore du processus de création est intéressant à considérer dans le cadre de ma thèse-crédation, tant au niveau théorique que pratique. Pour le pèlerin comme pour l'artiste visuel ou l'écrivain, c'est une nouvelle relation à soi et au monde mettant en jeu sa conception du temps et de l'espace qui se met en place lors du pèlerinage artistique. Étymologiquement, le mot pèlerinage vient du latin *peregrinus* (« étranger ») qui implique un retour à un lieu de dévotion, un endroit sacré, où le contact avec l'« objet » du lieu indique du même coup une absence ou un manque à combler⁹⁷. Toutefois, il ne faut pas se limiter à définir le pèlerinage seulement sous l'angle de l'examen des lieux, des institutions et des personnes explicitement associés à des pèlerinages donnés. Il ne faut pas non plus marginaliser le pèlerinage et le dissocier de la vie « ordinaire » (sociale, politique, artistique, etc.). Ainsi, comme le pèlerinage religieux, le pèlerinage artistique se caractérise par la marche, la lenteur, la patience, l'incertitude, etc. Chaque pèlerin est aussi guidé par ses propres « objectifs de conquête ou de reconquête⁹⁸ ». Pour l'artiste pèlerin, il s'agit « de développer une pensée du pèlerinage au moyen de ce que celui-ci donne à voir à *travers* lui⁹⁹ ». Il faut s'ouvrir à d'autres formes de compréhension du monde et de soi pour transmettre ses expériences par une pratique artistique qui vise à reconfigurer du sens et du sensible et à contribuer à un certain ré-enchantement ou renouvellement de son rapport au monde.

Ainsi, il est important pour moi de réfléchir au rapport entre le retour sur le contexte d'origine (le lieu de tournage ou le champ de l'image originelle) et le hors-champ (mon expérience polysensorielle *in situ*) qui exprime très bien l'absence et le manque que produit inévitablement le phénomène de retour à un affect passé. Il me faut donc

⁹⁷ Manuel C. Díaz y Díaz, « L'esprit médiéval du pèlerinage », dans *Pèlerinage : Compostelle, Jérusalem, Rome*, sous la dir. de Paolo Caucci von Sauken. (Saint-Léger-Vauban, France : Zodiaque; Paris Desclée de Brouwer, 1999), 39.

⁹⁸ Frank Michel, *Routes. Éloge de l'autonomie : Une anthropologie du voyage, du nomadisme et de l'autonomie*. (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009), 68.

⁹⁹ François Thibeault, *Le bouddhisme dans la société mondiale : circuler en Inde sur les chemins du Bouddha*. Thèse. (Montréal : Université du Québec à Montréal, 2013), 99.

tenir compte de la part des images, du sonore et de l'écriture comme lieu d'expression des affects, car mon projet de recherche-crédation met l'emphase sur ce retour et sur les effets produits par cette réappropriation des images passées. L'expérience de chaque pèlerinage me transporte sur le chemin de mes souvenirs. Sur place, je revois aujourd'hui les scènes d'hier et m'imagine dialoguer avec les personnages des différents films. Je suis marquée par ces voyages intérieurs, polysensoriels, humains et géographiques qui demeurent toujours en moi et me permettent de faire renaître les films autrement et à ma manière.

Ce désir de réappropriation d'œuvres cinématographiques en œuvres vidéographiques et livres photographiques découle de deux principales pulsions : la cinéphilie et l'épistémophilie¹⁰⁰ ou, l'amour du cinéma et le désir d'accumuler du savoir. Dans mon cas, l'un ne va pas sans l'autre. Mon amour du cinéma m'encourage à en savoir toujours plus sur les films que j'affectionne et que je décortique. Je suis prompte à vouloir comprendre et analyser les films que j'admire : leur nature, leur histoire et leurs effets. Mais voilà, ma cinéphilie et mon épistémophilie ne s'arrêtent pas seulement à mon amour pour le septième art et à sa compréhension. Je sens une pulsion qui m'encourage à intervenir au-delà de cette analyse première ; l'expérience cinéphilique (et par ricochet épistémophilique) engendre chez moi une énergie créatrice qui doit être canalisée par le biais d'un rituel physique, d'un geste artistique témoignant de mon désir de retourner sur des lieux de tournage de films cultes. Ainsi, mon processus de création a été guidé par la vision de chacun des cinéastes de ces films qui ont déterminé le programme de mon pèlerinage.

C'est sur le Web que j'ai localisé les lieux de tournage que j'ai ensuite visités. Les médias de communication m'ont permis d'accomplir mes rituels et de représenter, à

¹⁰⁰ L'épistémophilie tire ses origines des termes grecs *epistēmē* qui signifie « science, connaissance » et de *philia* qui signifie « amitié ». Wikipédia, *Épistémophilie*, 2015. [En ligne]. <<https://fr.wiktionary.org/wiki/épistémophilie>>. Consulté le 6 août 2016.

ma manière, les films que j'affectionne *in situ*, c'est-à-dire dans leur site originel. Ces lieux ont vu un afflux de pèlerins cinéphiles en quête, peut-être, d'un nouveau type de culte plus moderne¹⁰¹. Nonobstant les problèmes inhérents à ce type de projet *in situ* (logistiques, géographiques, techniques, financiers, etc.), la réalisation d'un circuit de pèlerinage aux lieux de tournage de films cultes est devenue incontournable pour certains cinéphiles qui sentent le besoin de sacrifier l'espace où s'est déroulé le film auquel ils vouent une dévotion. Dans mon cas, cette dévotion va plus loin que l'aventure culturelle proposée par le circuit géographique (et organisé) du film. Sur mon chemin et jusqu'au terme de ma route, jusqu'au lieu sacré où j'attends ma rencontre avec le mystère et le mythe, je suis chargée d'attentes et d'émotion. Normalement, la rencontre finale avec le « divin » constitue l'aboutissement de chaque pèlerinage. Or, en tant qu'artiste pèlerine, je transpose cette rencontre en un rite artistique¹⁰² qui débute par la prise de photographies et de notes personnelles qui deviennent des vidéos et des livres photographiques. Cette contemplation des lieux « divins » et ces réalisations ultimes ne pourraient donc avoir lieu qu'après une préparation ritualisée, de la perception des œuvres-sources jusqu'à la mobilisation des plans transférés dans un lieu second : l'œuvre nouvelle, telle que définie au point 2.2.1. Ce rôle du rituel « aide le pèlerin à prendre possession de l'espace sacré¹⁰³ ». Ainsi, depuis sa préparation jusqu'à son aboutissement, le pèlerinage artistique

¹⁰¹ D'ailleurs, l'industrie touristique de plusieurs grandes villes a rapidement récupéré l'engouement de certains cinéphiles en organisant des visites guidées sur des lieux de tournage mythique dont ceux de *Ghostbuster* et *Spider-Man* à New York ou *Vertigo* et *Dirty Harry* à San Francisco. Ces visites peuvent être perçues comme un phénomène rituel spontané et populaire, voire universel. Ceci dit, ce type de tourisme d'agrément associé aux vacances est une activité moins soutenue que le pèlerinage moderne en quête de sens et d'authenticité.

¹⁰² Les pèlerinages religieux aboutissent à un rite participatif pour aider « le pèlerin à prendre contact avec le mystère, car par des gestes comme l'attouchement, le baiser, les lèvres posées sur le reliquaire, le fidèle a conscience de prendre à la puissance mystérieuse une parcelle qui l'aidera à opérer en lui une mutation physique ou spirituelle ». Julien Ries, « Pèlerinage, pèlerin et sacralisation de l'espace », dans *Pèlerinage : Compostelle, Jérusalem, Rome, op. cit.*, 35.

¹⁰³ *Ibid.*

favorise l'émergence d'une vision créatrice développée au fil « de la rencontre d'éléments et de conditions contextuelles¹⁰⁴ » (lieu, rencontre, script, etc.).

Par exemple, j'ai parcouru à plusieurs reprises les rues de New York pour emprunter les pas du réalisateur Martin Scorsese qui m'a toujours accompagnée pendant ma création ; j'y ai effectué mes voyages avec la présence imaginaire de Scorsese et par ricochet de l'acteur principal de *Taxi Driver*, Robert De Niro. Dans le processus créatif (photo et écriture), j'ai été guidée par la vision du cinéaste et du protagoniste, ce qui m'a fait ressentir et vivre autrement mon pèlerinage. Je refais le parcours devenu « mythique » du personnage de Travis Bickle et en déambulant dans New York sur ses pas, je revois mentalement le film : je suis confrontée à la réalité et à la fiction, au réel et au cinéma, au passé et au présent.

En fait, mes œuvres existent en tant que documents de sites mythiques, mais elles sont aussi la documentation de mes pèlerinages cinéphiliques, le dossier de mes voyages solitaire ou en compagnie d'un ami. Comme le soutient Douglas A. Cunningham, de tels voyages sont les tentatives du cinéophile de réitérer une expérience éphémère inhérente du passé : "in their pilgrimages, cinephiles attempt to reify (that is, to ground within the real) an inherently ephemeral experience of the past, while simultaneously utilizing real spaces as 'portals' through which to once again access, personally experience, and even occupy, the past¹⁰⁵". Autrement dit, je tente de réitérer une expérience éphémère inhérente du passé, tout en utilisant simultanément des espaces réels comme des portails accédant à des expériences personnelles me permettant d'occuper ce passé. Or, pendant mes pèlerinages cinéphiliques, je découvre rapidement que le réel ne peut être à la hauteur de l'image que j'ai gardée du film. « En un certain sens, le passé est plus réel, ou en tout cas plus

¹⁰⁴ François Thibeault, *op. cit.*, 98.

¹⁰⁵ Douglas A. Cunningham, « 'It's all there, it's no dream' : Vertigo and the Redemptive Pleasures of the Cinephilic Pilgrimage » dans *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo : Place, Pilgrimage, and Commemoration*, *op. cit.*, 102.

stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir¹⁰⁶ ». Ainsi, la « spirale du temps¹⁰⁷ », l'effacement urbain et le manque de contexte affectif contribuent à l'insuffisance du réel face à des attentes provenant de la mémoire cinématographique¹⁰⁸. Ces voyages amènent donc le pèlerin à un face à face avec différentes ratures spatio-temporelles dans le paysage. Mais le pèlerin cinéophile à travers l'acte de création peut se nourrir de ces différences. En effet, de telles différences enrichissent l'expérience du pèlerin et aident à clarifier la distinction entre le tourisme et le pèlerinage¹⁰⁹.

Par ailleurs, en occupant physiquement un espace-temps mythique, mes réminiscences face aux « banalités » actuelles de ces lieux m'inspirent dans mon visionnement du film. Pour paraphraser Siegfried Kracauer dans *Theory of Film : the Redemption of Physical Reality*, ces « banalités » sont entourées d'une frange de significations susceptibles de déclencher diverses humeurs, émotions, courses de pensées inarticulées et un nombre illimité de correspondances psychologiques et

¹⁰⁶ Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé : de l' « Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*, (Paris : Les cahiers du cinéma, 2004), p.

¹⁰⁷ Tel que mentionné par Chris Marker dans son documentaire *Sans Soleil* (France, 1983).

¹⁰⁸ D'ailleurs, la ville de New York a considérablement changé depuis 1976 et *Taxi Driver*, et cela m'a contrainte à des œuvres qui réexaminent peu de lieux de tournage. Les liens entre les sites d'autrefois et ceux d'aujourd'hui sont plus difficiles à faire.

¹⁰⁹ « Même lorsqu'il est inspiré par l'art, le tourisme diffère du pèlerinage. Les deux sont, à bien des égards, à la croisée des chemins dans la théorie et la pratique. En effet, ils partagent de nombreuses caractéristiques communes : ils concernent un voyage entrepris avec l'espoir de vivre un phénomène personnel particulier à une destination spécifique, et les deux peuvent, en fait, avoir lieu pendant le même voyage (un pèlerinage d'un western bouddhiste à Bodh Gaya, par exemple, peut inclure des visites guidées laïques d'autres sites en Inde – le Taj Mahal, le Fort Rouge d'Agra, et ainsi de suite). Les motivations spécifiques pour le tourisme et le pèlerinage, toutefois, diffèrent. Alors que le tourisme espère surmonter les ruptures psychiques, physiques et spatio-temporelles causées par la modernisation, le pèlerin vise à atteindre un sentiment de plénitude et/ou de guérison (physique, mentale ou spirituelle) à travers un voyage spirituel vers un site vénéré ». Douglas Cunningham, « 'It's all there, it's no dream' : Vertigo and the redemptive pleasures of the cinephilic pilgrimage » dans *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo : Place, Pilgrimage, and Commemoration*, op. cit., 111. [Traduction libre].

mentales¹¹⁰. Ainsi, comme pèlerine cinéophile je mène ma propre pratique artistique pour revoir et redéfinir à la fois le réel et l'imaginaire. En ce sens, le pèlerinage créatif est personnel et cathartique : j'exorcise les démons de cette relation ambivalente du cinéophile (et de l'épistémophile) face au réel, en visitant le site mythique physiquement et par mon acte créateur. Mon profond désir de faire se rencontrer mes souvenirs du film avec la réalité actuelle des lieux, m'oblige à affronter le réel. Or, la mission du pèlerin cinéophile est de s'approprier le potentiel inhérent de l'espace visité et de la correspondance psychophysique sur le site profilmique¹¹¹ par un acte créatif. Alors que le film inspire le voyage du pèlerin sur les lieux mythiques, le paysage¹¹² réel offre un cadre pour les associations cinématographiques et les actes créatifs personnels. Quoique parfois hasardeux, incertains, voire risqués, mes voyages et mes actions ont pour objectif la réalisation d'une œuvre qui conservera un aspect documentaire, artistique et mnémonique¹¹³ (une œuvre citationnelle, narrative, cognitive et sensorielle).

Au cours de mes nombreux pèlerinages vers les lieux de tournage de sites de films cultes, je note les façons dont la grande spirale du temps aspire mes précieux

¹¹⁰ Siegfried Kracauer, *Theory of Film : the Redemption of Physical Reality*. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 68-69. [Traduction libre].

¹¹¹ Le profilmique est tout ce qui existe dans la réalité et qui peut être tourné par la caméra pour les besoins du film : « Ce qui est devant la caméra, destiné à être filmé ». François Albera, « Mise en scène et rituels sociaux », dans *La mise en scène*, sous la dir. de Jacques Aumont. (Bruxelle : Éditions de Broeck, 2000), 226.

¹¹² Dans *Essais sur le beau en photographie*, Robert Adams suggère que les images de paysage offrent trois vérités : « géographique, autobiographique et métaphorique. La géographie seule est parfois ennuyeuse, l'autobiographie souvent anecdotique, et la métaphore douteuse. Mais ensemble, [...] ces vérités se consolident une à l'autre et renforcent ce sentiment [nostalgique] que nous essayons de tous garder intact : une tendresse pour la vie ». Robert Adams, *Essais sur le beau en photographie*. (Périgueux : P. Fanlac, 1996), 33. Le photographe ne doit pas se contenter de décrire tel ou tel paysage ; il doit « nous orienter vers quelque chose de plus vaste ». *Ibid.*, 114.

¹¹³ J'entends par mnémonique, des techniques ou des stratégies conceptuelles qui aident à se souvenir. Les associations d'idées de mes « constructions » ou « bricolages » photographiques et vidéos sont faciles à se remémorer parce qu'elles sont évidentes ou familières. Cette technique s'appuie sur le fait que nous avons de la facilité à nous souvenir de données rattachées à des informations significatives, soit de nos expériences ou de nos connaissances. Dans toutes mes constructions ou œuvres mnémoniques, il faut qu'un sens se dégage, sinon l'information est difficile à se remémorer.

souvenirs du film. Je photographie aujourd'hui les lieux où fut tourné ce film d'autrefois, captant ainsi des images actuelles de ce qui n'est plus. Bien que mes œuvres puissent rappeler les lieux géographiques revisités puis l'histoire et la culture d'une époque, une distanciation se crée certainement entre les deux espaces-temps. Mais comme le dit Dean MacCannell, les « différenciations sont l'attraction¹¹⁴ ». Une partie de la jouissance à revisiter ces sites réside non seulement dans ma fascination pour les similitudes avec la mémoire filmique, mais aussi ma fascination pour la différence. Qu'est-ce qui a changé et pourquoi ? Quels souvenirs – urbains, architecturaux, sociaux ou personnels – s'effacent ou non lors du processus de pèlerinage ? En fait, le pèlerin espère que sa connexion avec les emplacements profilmiques pourra, en quelque sorte, *make the old sites new*¹¹⁵ et conquérir les effets de la spirale du temps. L'acte (du pèlerin) de recadrage ou de revisionnement de l'espace permet de voir le site à partir d'un angle différent. Même s'il semble parfois impossible que la réalité soit à la hauteur de l'image cinématographique, l'artiste peut profiter de l'insuffisance du réel qui entache la mémoire filmique pour développer une œuvre qui facilite l'expérience véritablement « spirituelle » et « révélant des rapports de sens insoupçonnés ». Dans ce sens, pour Gadamer, une herméneutique adéquate aurait pour tâche « de mettre en lumière la réalité de l'histoire au sein de la compréhension elle-même¹¹⁶ ».

Par ailleurs, le zénith du pèlerin cinéphile est de pouvoir s'investir dans les films auxquels il voue une admiration sans bornes. En introduisant mes photographies dans les séquences tirées du film original pour créer des vidéos, en insérant dans mes livres photographiques mes annotations relatant mes propres aventures de voyage en lien avec le scénario du film original, je me représente dans le film et mon geste comble

¹¹⁴ Dean MacCannell, *The Tourist : a New Theory of the Leisure Class*. (Berkeley, CA: University of California Press, 1999), 13.

¹¹⁵ Bernie Lubell, Dean MacCannell, Juliet Flower MacCannell, « You are here (you think) : a San Francisco bus tour », dans *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture* sous la dir. de James Brook, Chris Carlsson and Nancy J. Peters. (San Francisco, CA: City Lights Books, 1998), 137.

¹¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 140.

mon désir cinéphilique de faire partie de ces films. Je souhaite que mes nouvelles images aient la capacité d'affecter les autres cinéphiles éprouvant un semblable désir d'habiter l'espace-temps profilmique. Ce qui commence par un désir cinéphilique de pèlerinage ou de voyage devient une création, une intervention et déclenche une réflexion sur le cinéma, l'espace et le temps. Finalement, le pèlerinage est le miroir de mon processus créateur puisqu'il n'est pas unilatéral, mais un cheminement « fait de ruptures et de remise en question, dont le sens [...] se découvre dans le parcours et l'expérimentation aussi bien [*in situ* que] plastique [et] théorique¹¹⁷ ». Malgré les imprévus et les lacunes, un tel projet de création comporte beaucoup de plaisir et de satisfaction. Partir en pèlerinage à la recherche de lieux de tournage mythiques à travers le monde est un acte jubilatoire pour une cinéphile comme moi. Partir sur la route, découvrir des endroits (nouveaux) pour les photographier, revivre le récit et l'histoire d'un film d'une autre époque auquel je voue un culte. Tout cela est grandiose ! Ces actions m'entraînent dans des voyages réels et intérieurs qui me positionnent physiquement et psychiquement face à des réalisateurs et des acteurs de cinéma qui m'ont fait éprouver des affects puissants. Au fur et à mesure de mes voyages dans ces lieux modifiés par le temps et que je redécouvre, je suis fascinée et émue par le décalage spatio-temporel que je vis. Après tant d'efforts et de persévérance à rechercher ces lieux mythiques, cette impression vive est à la fois réconfortante et énergisante. *Quelle joie quand on m'a dit : "Tu marches dans les pas de Sergio Leone et de Clint Eastwood" ! Mes pieds s'arrêtent dans tes portes, Désert de Tabernas¹¹⁸*. Avant de quitter le lieu presque sacré, je prends plusieurs photos tout en pensant au film tourné ici et qui servira à la création de mes propres œuvres. Mon rituel est immuable¹¹⁹.

¹¹⁷ Martin Beauregard, *L'image-écartelée : une étude des rapports entre la photographie et le récit*. Thèse. (Montréal : Université du Québec à Montréal, 2014), 20.

¹¹⁸ Je revisite ici à ma manière le premier passage du psaume 122 qui exprime l'allégresse des pèlerins à leur arrivée dans la ville Sainte de Jérusalem : « Quelle joie quand on m'a dit: □ "Nous irons à la maison du Seigneur!" Nos pieds s'arrêtent Dans tes portes, Jérusalem! ». *La Bible de Jérusalem*, « La joie du pèlerin : Ps 122 (121), 1-2 ». (Québec : Éditions Anne Sigier, 1984), 1059.

¹¹⁹ J'aborde en profondeur ce rituel au point 2.2.

2.1.1 Récit de pratique d'une pèlerine cinéphilique

Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux.

Marcel Proust¹²⁰.

Au départ, je ne considérais pas mes voyages comme des pèlerinages. Je ne faisais que photographier systématiquement différents lieux de tournage pour mon projet artistique, encore embryonnaire. Je ne voyais pas ces lieux comme mythiques. C'est au fil du temps que je suis devenue plus consciente de la nature performative ou sacrée de mes actions. En me retrouvant aux mêmes endroits que Hitchcock, Godard ou Leone, par exemple, je savais que je vivais quelque chose de magique, car ces endroits sont imprégnés du poids du passé. En revoyant et revisitant ces lieux de tournage pour les rephotographier, j'accomplissais finalement un acte commémoratif et évocatoire.

Mes œuvres me font réfléchir et me questionnent sur mon expérience de voyage (artistique et spirituelle) sur les lieux de tournage. Tout d'abord, pourquoi avoir entrepris ce projet de voyage cinéphilique ? En fait, ma pratique artistique est stimulée par mon envie de voyages réels (pèlerinages) et imaginaires (créatifs) dans le monde du cinéma. Cette volonté d'aller à la rencontre de ces lieux mythiques n'est autre qu'un désir d'une rencontre symbolique avec de grands cinéastes. Je veux revisiter les lieux qui ont marqué mon imaginaire pour les revoir à ma manière : le désert qu'ont foulé les pieds de Sergio Leone ou les rues de San Francisco qu'Alfred Hitchcock a empruntées, par exemple. Peut-être qu'en revoyant ces lieux, l'empreinte de ces réalisateurs me marquera et que de là naîtra une œuvre personnelle intéressante.

¹²⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1925, 69.

On peut se demander comment se passe ma rencontre avec chaque lieu mythique : est-ce que je perçois différemment les films une fois parvenue sur leurs lieux originels de tournage ? Je dois dire qu'avant le départ, juste avant les retrouvailles avec ces lieux, mon excitation est intense. J'ai hâte de combler mon désir et de revoir ces lieux et ces fantômes que je reconnais bien. Une fois sur les sites où ont été filmés Clint Eastwood ou James Stewart, et ce, malgré certaines différences frappantes entre les lieux d'hier et ceux d'aujourd'hui, je suis toujours très fébrile à mon arrivée malgré le sentiment de nostalgie qui s'accapare de moi. Ainsi, malgré les défis, les embuches et les inévitables moments de découragement, ces rencontres ultimes me réconfortent, m'émeuvent et m'inspirent des photos et des textes.

Mais ultimement, je me demande si mon processus de création, mon acte mémoriel qui renouvelle l'histoire ne me sert pas à conjurer le passé ou à contrer métaphoriquement la mort. Pendant mes voyages, je revois les lieux et les films différemment. Au-delà des souvenirs du film qui s'éveillent en moi, je m'imprègne (personnellement et artistiquement) du milieu dans lequel je me retrouve et où je vois les spectres du passé (je me surprends à dialoguer avec eux : « *You talkin' to me ?* »). J'essaie aussi de comprendre comment ces sites plutôt banals en apparence (la statue de Christophe Colomb semble si quelconque au Columbus Circle à New York) ont pu faire partie de compositions cinématographiques devenues si mythiques. Aujourd'hui, quand je revois ces films, je repense, pour un instant, à ces sentiments de satisfaction et de plaisir que j'ai éprouvé pendant mon pèlerinage. J'ai l'impression, encore une fois, que je fais vraiment partie du récit et de l'histoire.

2.1.2 Les artistes pèlerins en photographie

Ma démarche pèlerine de recherche-crédation s'apparente à celle que mettent en œuvre les artistes Cindy Bernard et Christopher Moloney. Au-delà de l'aspect citationnel et narratif, spatio-temporel et mémoriel, documentaire et imaginaire, de leur travail respectif, une filiation se dégage en lien avec leur processus de collecte

d'informations sur les films cités et sur les lieux qu'ils repèrent et photographient. C'est donc l'aspect ritualisé de leurs recherches et de leurs pèlerinages sur chacun des lieux de tournage qu'il me semble le plus pertinent de mettre en relation avec mon propre projet. Le cinéma est une référence incontournable aujourd'hui pour les œuvres d'art qui intègrent différents types de médias, dont la photographie et la vidéo. Ces types de création permettent des découpages intellectuels qui sont à la fois une affaire cognitive et affective, deux autres aspects que j'ai considérés plus haut dans ce texte.

Cindy Bernard est retournée sur des lieux de tournage de vingt-et-un films célèbres pour documenter sous forme de photographies neutres (voir point 2.2.2) vingt-et-un cadres familiers du cinéma. Son œuvre *Ask the dust*, réalisée entre 1989 et 1992, est composée de vingt-et-une photographies de différents formats, en couleur ou en noir et blanc, montrant à l'identique des plans de films mythiques dont ceux de *Vertigo* de Alfred Hitchcock ou de *The Godfather* de Francis Ford Coppola (figures 10-11). Bernard recherchait tout d'abord le lieu de tournage d'une séquence précise dans les films choisis. L'accès à l'information sur l'Internet étant encore plutôt primitif entre 1989 et 1992, l'artiste localisait ces lieux grâce à des recherches à la Margaret Herrick Library¹²¹ à Beverly Hills. Seule, elle se rendait ensuite sur ces lieux de tournage pour les photographier le plus fidèlement possible (lumière, distance, cadre, etc.) et sans présence humaine, avec une caméra 4 x 5¹²².

Christopher Moloney est un artiste canadien qui, depuis 2012, a réalisé une abondante série de photographies sous le titre « FILMography » (figures 12-14). Moloney s'est rendu à Rome, New York, Chicago... pour retrouver les endroits exacts où ont été

¹²¹ La Margaret Herrick Library est une bibliothèque mondialement renommée pour ses références et ses collections dévouées à l'histoire et au développement du cinéma comme forme d'art et comme industrie. The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *Margaret Herrick Library*, Beverly Hills, 2015. [En ligne]. <<http://www.oscars.org/library>>. Consulté le 6 août 2016. [Traduction libre].

¹²² Christine Sprengler, *Hitchcock and Contemporary Art*. (New York : Palgrave Macmillan, 2014), 29.

réalisés des films très diversifiés¹²³. Il superpose le plan du film cité imprimé en noir et blanc sur du papier multi-usage au lieu réel de tournage rephotographié en couleur. Il ajuste la perspective de l'image du plan du film, qu'il superpose parfaitement¹²⁴ au lieu réel de tournage qui nous nous saute aux yeux ; la citation se révèle à nous très rapidement. Contrairement à Cindy Sherman ou Jeff Wall qui nous entraînent dans un monde imaginaire qui suggère subtilement les propriétés du cinéma, Moloney cite explicitement ses sources. On reconnaît facilement les personnages et les lieux des films cités et chaque photographie porte le titre du film dont il s'inspire. Les œuvres citationnelles de Moloney apparaissent comme « une fenêtre témoin vers la dimension du culte, de nos souvenirs, de notre culture commune¹²⁵ ». Ce concept d'œuvre témoin caractérise aussi mon propre processus de révélation du réel et de l'imaginaire du quotidien du voyage.

2.2 La photographie : un rituel

Le photographe, c'est quelqu'un qui ne sait pas pourquoi il fait des photos, qui poursuit une expérience intérieure, qui navigue sur une mer d'inconscient et qui se donne des repères, pour organiser son action, pour maîtriser son angoisse

François Hers¹²⁶.

Je travaille à partir d'œuvres cinématographiques déjà existantes que je revisite selon un processus bien défini qui m'est spécifique et personnel. Tout d'abord, je choisis parmi les films que je regarde ceux que j'analyserai et décortiquerai plan par plan.

¹²³ Il est retourné sur les lieux de tournage de *La dolce vita* (1960), *Annie Hall* (1977), *Ferris Bueller's Day Off* (1986), etc.

¹²⁴ Moloney est souvent capable d'aligner chaque brique de l'édifice du plan imprimé à celui du lieu de tournage. Toutefois, même si le plan du film imprimé n'est pas parfaitement aligné à son lieu de tournage, cela ne nous empêche pas de nous remémorer facilement les histoires qui se sont jouées dans ces endroits mythiques.

¹²⁵ Arnaud et Pierre-Alek Lorenzo, « Christopher Moloney ou la mise en abyme des souvenirs de nos films », *Osibo News*, 28 mai 2013. [En ligne]. <<http://osibo-news.com>>. Consulté le 6 août 2016.

¹²⁶ François Hers, « Paris/Une photo par jour », *Libération*, no 401, (1^{er} septembre 1982) : 8.

Pendant le visionnement de ces films, je recueille des informations sur les sites de tournage et j'accumule des photographies de plans de films captées sur l'écran du téléviseur. J'évalue ensuite la possibilité de retourner sur les lieux de tournage originels : est-ce que ces lieux de tournage sont toujours existants et accessibles ? Quel est le potentiel esthétique des images de ces films pour mon projet qui consiste à superposer aux scènes, personnages et lieux mythiques qu'ils donnent à voir mes propres photographies que j'aurai réalisées lors de mon voyage ou pèlerinage sur ces lieux. Par la suite, je classe dans un carnet de travail (figures 1-4) ces photographies de plans de films : les photographies annotées (informations sur les lieux de tournage) suivent une grille fluctuante ou en constante évolution. Ce carnet de travail (qui joue le rôle de journal de bord) me sert ensuite de guide et de référence dans ma recherche des lieux de tournage à photographier.

2.2.1 Le carnet de travail

Ce carnet est en soi un outil très riche, qui m'a fait prendre position lorsqu'il s'agissait de traiter ou d'arranger les éléments consignés dans ce carnet (photos des plans de films pris du téléviseur et annotations) pour en effectuer le montage. Lorsque Georges Didi-Huberman expose le travail « de remonstration et de remontage » qui alimente les montages brechtiens dans le livre *Journal de travail 1938-1955*, il explique comment s'effectue le réseau de relations entre les images et entre les images et le texte. Il explique ce travail heuristique de réseautage effectué par l'artiste, de la manière suivante :

Ce qu'il y a « derrière » est un « réseau de relations », à savoir une étendue virtuelle qui demande à l'observateur, simplement – mais il n'y a rien de simple à cette tâche – de multiplier heuristiquement ses points de vue. C'est donc un vaste territoire mouvant, un labyrinthe à ciel ouvert de *détours* et de *seuils*. Brecht l'exprime, pour sa part, en terme de *méandre* et de *saut* : là où la forme dramatique « déroule les événements linéairement », la forme épique expose la transformation « en faisant méandres » ; là où la narration dramatique procède par continuités (« *natura non facit saltus* ») le montage épique révèle les

discontinuités à l'œuvre dans tout événement historique (« *facit saltus* »). [...] Découpe, cadrage, interruption, suspens : tous ces mots déploient bien un vocabulaire du montage¹²⁷.

Mon carnet de travail s'élabore selon le modèle¹²⁸ que présente la sémioticienne Jocelyne Lupien (mais que j'adapte ici à ma pratique) :

- Perception des œuvres-sources : visionnement de plusieurs films ;
- Sélection de films (connus) par *punctum* : choix de films différents et prise de plusieurs photos de lieux et de personnages iconiques (retenus peut-être au moment du *punctum* inconscient lors du visionnement) ;
- Catégorisation (stockage) de motifs (de plans) dans la mémoire à long terme : les photographies sont rassemblées et triées à la manière d'un *storyboard* à l'américaine¹²⁹ et mémorisées (figures 3-4) ;
- Période de latence, de condensation : visites ritualisées des lieux de tournage mythique qui feront naître « des poétiques de la répétition qui dessine ainsi un mouvement de *revenance* par lequel une configuration du temps se manifeste après une longue période de latence¹³⁰ ». Cette période de latence se manifeste dans mon cas par une condensation : les clichés des motifs ou des plans « oubliés » sont rephotographiés. Ces motifs ou plans rephotographiés ne sont pas des répliques parfaites des films sélectionnés mais correspondent assez fidèlement aux clichés des films originaux rassemblés dans mon carnet de travail. À cette étape, je ne peux pas dire encore si ces photographies des lieux de tournage amassées sont bonnes ou mauvaises ou si elles seront utiles ou non au montage photo, vidéo ou littéraire. Je crée une importante banque d'images qui me permettra le plus de jeux d'associations possible.
- Mobilisation des plans engrammés en mémoire et transférés dans un lieu second : l'œuvre nouvelle. Ces éléments extraits des films sélectionnés, donnent à voir des lieux, des personnages et le caractère distinctif des films sélectionnés. Je révise

¹²⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 60-61.

¹²⁸ Modèle présenté dans « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *op. cit.*, 166.

¹²⁹ Une des étapes préparatoires à la conceptualisation de mes œuvres est donc la création d'un premier ensemble de *storyboards* ou de scénarimages dans mon carnet de travail. Ce journal de bord se compose simplement de grilles photographiques représentant les plans des films sélectionnés et photographiés à l'écran de télévision. Ne contenant que quelques informations manuscrites sur l'emplacement des lieux de tournage et certaines anecdotes, ces scénarimages donnent une bonne idée des images à photographier qui composeront les œuvres photographiques et les vidéos finales. Les scénarimages sont en fait un type de document technique, souvent utilisé au cinéma, une sorte de préproduction qui sert à planifier le tournage et l'œuvre finale. Ils sont très pratiques, car ils constituent un outil de référence lors de la prise des photographies des lieux de tournage, mais aussi lors de la production de la matrice pour les livres photographiques.

¹³⁰ Jean-François Hamel, *op. cit.*, 10.

mes souvenirs en fonction de mes désirs pour ensuite créer à partir de ceux-ci un univers personnel qui ouvre la voie aux interprétations. Mon imagination reproductive réalise, adapte et interprète des modèles¹³¹. Par exemple, à partir du film de Jean-Luc Godard, les photographies des plans pourraient se transposer dans mes œuvres photographiques, vidéographiques ou littéraires de manière à créer un effet aléatoire ou elliptique propre aux cinéastes de la Nouvelle Vague. Ce pastiche stylistique renvoie à ce que René Payant appelle la citation-image et/ou la citation-indice¹³².

La période de latence et de condensation est une opération primordiale dans le développement de mes œuvres. J'explore le lieu de tournage du film et je note dans mon carnet de travail diverses informations tel que les endroits où a été filmé chaque plan-séquence. Lorsque je repère enfin le lieu de tournage initial, le moment de retrouvailles est troublant : je suis face à des souvenirs de ce film que j'ai conservés en mémoire et revisités mentalement à maintes et maintes fois, et ces souvenirs rencontrent enfin la réalité mythique du lieu de tournage. Comme photographe, même en situation de capter le réel, je suis confrontée à deux strates de la réalité : « celle de l'ici et maintenant, et celle de la réalité antérieure déjà inscrite à mon cerveau qui distingue, dans les multiples sensations proposées par le flux des apparences, certaines configurations qui lui font signe¹³³ ».

¹³¹ Louis-Claude Paquin, *Comprendre les médias interactifs*. (Montréal : Isabelle Quentin éditeur, 2004), 404-406.

¹³² La citation-image est ce signe où le motif cite non plus tant l'œuvre-source que son énonciateur. L'artiste « citateur s'associe à un autre auteur, il crée un rapprochement une ressemblance qu'il désire ». René Payant, *op. cit.*, 80. La citation-image n'est jamais intégrale et qui ne serait pas une image pure, puisqu'elle est plutôt une *paraphrase* ou un « énoncé visuel qui fait voir l'objet, qui s'y relie en raison d'une similarité qualitative ». Marie-Laure Pelletier, *Citations, références et paraphrase. Le cas d'une œuvre de Lucie Lefebvre : Nativité, 1987. Mémoire*. (Montréal, Université du Québec à Montréal, 1993), 23. Par ailleurs, la citation-indice relie l'image-cible à l'auteur de l'image-source. La référence à l'image-source n'est pas une exacte reproduction. Autrement dit, la citation-indice découle plus ou moins de l'image-source et leur liaison iconographique, picturale ou conceptuelle peut servir à célébrer, pasticher, parodier, etc. Contrairement aux différentes citations-icônes, la citation-indice est davantage une réelle proximité qu'une vraie similarité. René Payant, *op. cit.*, 71.

¹³³ Alain Bergala, « Une image absente hante l'image », dans *L'image d'après : le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*, sous la dir. de Diane Dufour et Serge Toubiana. Catalogue d'exposition. (Paris : Cinémathèque française, 2007), 115.

2.2.2 Photographies des lieux de tournage : neutralité

Je photographie les lieux de tournage en essayant de reproduire le plus fidèlement ou objectivement possible les plans que j'ai choisis et que j'ai répertoriés dans mon carnet de travail. Ceci dit, il y a toujours une part de subjectivité dans le travail de photographe (de paysage) qui implique des choix multiples : capter le passage d'un nuage ou saisir le feu rouge et non le vert, par exemple. Je photographie donc avec un appareil photographique numérique et en couleur ces lieux (intérieurs ou paysages urbains et ruraux) marqués par le fait que des films mythiques y ont été tournés. Mes photographies mettent de l'avant les qualités structurales et plastiques de ces lieux (prise de vue, cadrage couleur, lumière, contraste, etc.) afin de favoriser ensuite le processus de reconnaissance de la citation cinématographique par le spectateur¹³⁴ dans les vidéos et les livres photographiques. À cette étape du projet, j'expérimente peu : ces photos sont simples, il n'y a pas de théâtralité. Je photographie les lieux de tournage sans trop me questionner. Je m'intéresse davantage au potentiel créatif des clichés des lieux, même s'il est difficile de prévoir les résultats. Ces photographies ne sont pas nécessairement exceptionnelles, car il me suffit qu'elles puissent ensuite être utilisables et retouchables dans mes montages photos, vidéos et littéraires¹³⁵. L'aspect systématique de ma prise de photographie sur les lieux de tournage (et de celle des plans des films captés sur le téléviseur) reflète cette conception pratique de la photo au départ (comme matériel de base), mais veut tenir compte de la réception qu'en aura le spectateur : la photo est une image-acte et cet acte ne se limite pas au seul geste de la production proprement dite de l'image (le geste de la prise), mais il inclut aussi le moment de sa réception. En ce sens, Philippe Dubois croit qu'il est

¹³⁴ Le passé est une sorte de matière que je retravaille et à laquelle il est possible de donner des significations nouvelles. Je suis motivée « par la conviction qu'une civilisation, comme la vie d'un individu, est un récit qui ne vaut, qui ne parle, que d'être réfléchi, d'être constamment relu ». Thierry Hentsch, *op. cit.*, 31-36.

¹³⁵ Parfois, je n'arrive pas à utiliser ces photographies, même après plusieurs tentatives de récupération dans les photographies imaginaires (j'aborde plus précisément la photographie imaginaire au point 2.2.3), les vidéos ou les livres photographiques alors qu'à d'autres occasions, j'arrive facilement à superposer les photos aux séquences ou à les placer dans les livres photographiques.

impossible de « penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être, c'est-à-dire en dehors de sa dimension pragmatique. [...] C'est ensuite seulement qu'elle peut devenir ressemblante (icône) et acquérir du sens (symbole)¹³⁶ ».

Comme photographe, comme *operator*¹³⁷, je ne suis donc pas à la recherche d'un style ou d'une dynamique particulière ici. Je m'intéresse au *studium*, au sens de la photo, son thème, son signifié visible, son aspect constatif¹³⁸ : une autoroute, un désert, un pont, une statue, la mer, etc. Un type de photographie répandu que Roland Barthes qualifie de unaire : « aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. La photographie unaire a tout pour être banale. [...] Dans ces images, pas de *punctum*¹³⁹ ». Ceci dit, ces photos se dégagent du simple reportage et fondent leur propre autonomie (dans les livres photographiques, les vidéos et dans les photographies imaginaires).

Ces photos peuvent donc sembler à première vue plutôt banales¹⁴⁰ : je prends des photos dans lesquelles « rien ne bouge, ni agit : le monde est là, en attente, du regard peut-être... Mais le regard a peine à s'arrêter, à se fixer, puisque, ici, nul *punctum* barthésien, nul événement visuel¹⁴¹ ». Ces photographies présentent une absence de

¹³⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*. (Paris : Éditions F. Nathan, 1990), 50.

¹³⁷ Roland Barthes, *op. cit.*

¹³⁸ Ce type de photographie illustre bien le concept du « ça-a-été » de Barthes : « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a la double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Ce que j'intentionalise dans une photo (ne parlons pas encore de cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : *Ça-a-été*. [...] Cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu ». *Ibid.*, 120-121.

¹³⁹ *Ibid.*, 69-70.

¹⁴⁰ Mais, avec raison je crois, « l'art affirme que rien n'est banal, ce qui revient à dire qu'une photo de série de paysage est une métaphore. [...] Que la géographie en soi est difficile à apprécier avec justesse : ce que nous espérons de l'artiste, c'est qu'il nous aide à découvrir la signification d'un lieu. [...] Nous comptons sur la photographie de paysage pour rendre intelligible ce que nous savons déjà. C'est la correspondance d'un paysage avec notre expérience qui, en dernier, fait qu'une scène importe ou non ». Robert Adams, *op. cit.*, 35-36.

¹⁴¹ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. (Paris : Regard, 2004), 118.

narrativité (anomie) plutôt qu'une structure ouverte qui permettrait de transformer à loisir les récits qui y sont représentés. Elles sont une vision froide et en apparence objective (neutre) du monde extérieur. « Le neutre semble faire obstacle au récit, qui n'est ni transcendé, ni sublimé, mais révèle une esthétique pauvre afin de constituer une fresque des jours ordinaires¹⁴² ». Je mets l'accent sur le sujet anticipant la réaction du spectateur qui découvrira la citation, mais sans donner « lieu à une déclaration explicite, [...] par le style photographique lui-même. [...] En adoptant ce point de vue objectif, [je me fais] témoin d'un lieu qui a sa propre histoire à raconter, un site que seule une photographie libérée de l'emphase propre à une signature personnelle pouvait donner à voir efficacement¹⁴³ ».

Dans ma pratique photographique dite neutre, s'affirme donc une certaine contradiction avec la photographie narrative. L'arrêt sur l'image¹⁴⁴ dans les vidéos et la dimension séquentielle dans les livres photographiques dénotent un rapport cohérent qui permet au spectateur de reconstruire l'histoire¹⁴⁵. Ainsi, je ne prends pas véritablement position contre les modèles canoniques du récit malgré l'esthétique *scopique*¹⁴⁶ de mes photos des lieux de tournage. Je crée tout de même avec ces photos ordinaires des mises en intrigue dans le sens de Paul Ricœur, c'est-à-dire une *re-figuration* de l'expérience temporelle ou la transformation « des événements en histoire¹⁴⁷ ». Car chaque photo des lieux de tournage possède nécessairement son histoire. C'est une autre dimension de la narrativité qui sera toujours présente pour chacune des photos dites neutres. Le spectateur cherche à identifier ces lieux et les

¹⁴² Martin Beauregard, *op. cit.*, 42. Martin Beauregard reprend ici les propos sur le neutre de Dominique Baqué, dans Dominique Baqué, « Le trope du banal », *op. cit.*, 24.

¹⁴³ Charlotte Cotton, « Neutralité », *Ibid.*, 81-113.

¹⁴⁴ J'explique plus en détails les effets de l'arrêt sur l'image au point 2.3.1.

¹⁴⁵ Histoire provient du latin *historia* (récit, œuvre historique, récit d'événements historiques, contes, fabulations) qui lui-même tire ses origines du terme grec *historía* qui signifie « recherche d'informations, chercher à savoir, explorer, enquêter, résultat d'une connaissance, connaître, récit, d'où Histoire ». Centre national des ressources textuelles et lexicales, *Histoire*. [En ligne]. <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/histoire>>. Consulté le 6 août 2016.

¹⁴⁶ André Gardies, *Le récit filmique*. (Paris : Hachette, 1993), 106.

¹⁴⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*. (Paris : Éditions du Seuil, 1983), 47.

remettre en contexte. Ce faisant, il quittera le domaine de l'interprétation de l'œuvre dans son ensemble pour aboutir à des contenus plus anecdotiques. Ainsi, il y a possibilité d'imaginer un récit pour chaque lieu revisité ; il y a sûrement un conte dans chaque lieu. Dans les livres photographiques, une légende précisera d'ailleurs la date et l'adresse de chaque site visité pendant mes voyages ; ces informations ajoutent une autre dimension narrative. Car une photo neutre isolée (mentalement) peut « rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure et s'en tenir au fait¹⁴⁸ ». *A contrario*, lorsque les photos se juxtaposent les unes aux autres ou quand une série de photographies superposées défile, une histoire se dévoile nécessairement. En fait, les photos ne prennent vraiment leur sens que lorsqu'on les juxtapose les unes aux autres, même si, extraites de leur séquence, elles possèdent toute une histoire propre.

Par ailleurs, ces photographies à caractère descriptif (celles des lieux de tournage et des plans des films captés sur le téléviseur) me servent pour les séries¹⁴⁹ de photographies imaginaires que j'insère à mes livres photographiques et qui me guident ensuite pour le montage de mes vidéos. En fait, je m'intéresse plus particulièrement à ces photos et vidéos dites imaginaires dans lesquelles je me permets de fusionner faits et fictions grâce au logiciel de traitement de l'image ou de montage.

¹⁴⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 10.

¹⁴⁹ Contrairement à la séquence, la dimension sérielle de mes photographies imaginaires dans les livres photographiques engage une unité, une cohérence, un rapport de concordance relatif aux films cités, mais sans vraiment raconter d'histoire. La logique sérielle tend normalement à faire disparaître le sens de l'intrigue. Par contre, puisque les photos des séries s'inséreront ici dans un texte et aux photographies neutres dans les livres photographiques de manière séquentielle, une certaine chaîne de causalité s'établit. De plus, malgré l'aspect fragmentaire des séries photographiques, la tension spatio-temporelle qui se dégage de celles-ci entraîne une réflexion qui ouvrira sur un récit, une narration, dans mon esprit et dans mes œuvres.

2.2.3 Photographies imaginaires¹⁵⁰ : surimpression et transparence

Pour donner du sens à mes photographies descriptives ou neutres, je dois forcément les confronter à des personnages ou des objets des films cités¹⁵¹. D'ailleurs, c'est cette coprésence qui est intéressante : alors que « le *studium* c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, [...] les comprendre¹⁵² », le *punctum* est cette surprise qui a « plus ou moins virtuellement cette force d'expansion. Cette force est souvent métonymique¹⁵³ ». Les photographies imaginaires sont totales : elles accomplissent « la confusion inouïe de la réalité (« *Cela a été* ») et de la vérité (« C'est ça ! ») ; elle[s] devient[ent] à la fois constative[s] et exclamative[s]¹⁵⁴ ». L'union connaissance/affect reflète mon désir d'émerveiller le spectateur : je cherche à la fois de le saisir intellectuellement tout en le faisant réagir affectivement.

Ainsi, j'ai aussi conçu des séries de photographies imaginaires à partir de deux photographies numériques superposées¹⁵⁵ – une photographie d'un plan du film prise sur le téléviseur et une photographie des lieux *in situ* de tournage¹⁵⁶. Ces nouvelles

¹⁵⁰ La photographie imaginaire « quitte le domaine de la représentation historique et chronologique pour révéler une multitude d'agencement possible dans sa relation au temps et à l'espace. [...] L'image photographique comme document est retirée de son contexte premier et placée dans un nouveau système de relation. Le musée imaginaire s'ouvre à la création d'image mentale et permet de modifier le sens premier de l'image ». Martin Beauregard, *op. cit.*, 203-204.

¹⁵¹ Dans les livres photographiques, ces photographies descriptives, présentées sous forme de séquences, se confrontent à mes textes et aux photographies des plans des films pris sur l'écran du téléviseur, donc à mes récits, à des personnages ou des objets des films cités.

¹⁵² Roland Barthes, *op. cit.*, 50-51.

¹⁵³ *Ibid.*, 74.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 176.

¹⁵⁵ Les deux photographies sont ajustées bien que la superposition ne soit pas toujours strictement exacte. Pour le travail vidéo, c'est aussi une question de synchronisation qui est privilégiée.

¹⁵⁶ Il est possible de percevoir très légèrement les trames du téléviseur des photographies des plans de films superposées aux photographies des lieux de tournage. Un aspect esthétique important qui dévoile encore un peu plus le procédé technique pour le spectateur qui ne comprendrait toujours pas la référence au cinéma. Au delà du concept, il est donc intéressant de s'attarder au grain de la photographie. Comme photographe, je crois en la forme, la composition et la beauté même si je trouve gênant d'employer ce dernier mot. J'ai toujours eu cette tendance à vouloir esthétiser le produit final bien que cela semble entrer en contradiction avec la qualité même des objets ou les principes conceptuels du projet relevant davantage d'un processus que d'un produit sans sa forme « idéalisée ». Ainsi, il est difficile pour moi de défendre uniquement le point de vue formel de mes œuvres. Le concept importe même davantage.

œuvres photographiques¹⁵⁷ (figures 15-40) créées par la surimpression provoquent un vertige dans lequel s'installent des espaces complexes qui modifient les lieux et les personnages représentés dans le film (le premier plan bascule vers l'arrière, et les personnages dans le film se retrouvent dans d'autres paysages). Ce procédé photographique contemporain allie la prise de vue traditionnelle et le traitement de l'image par ordinateur. Le logiciel de traitement de l'image interagit ici avec la photographie et devient l'outil technique de développement des œuvres. Ainsi, les deux photographies superposées (les deux couches ou *layers*) sont travaillées individuellement. La manipulation au niveau des effets spéciaux ou modes de fusion (produit, éclaircir, densité couleur, densité linéaire, incrustation, lumière tamisée, lumière crue, lumière vive, etc.), de la densité, de la transparence ou de la luminosité, introduit des effets fantomatiques et ectoplasmiques où se confirme subtilement la dominance d'une photographie par rapport à une autre. Les deux images superposées se fusionnent dans une bidimensionnalité unique où s'affirme un jeu de découpe par lequel le fond surgit à la surface, celle-ci bue par celui-là¹⁵⁸, au bénéfice du contenu représenté ou de l'histoire racontée. Le présent et l'ancien font appel à nos souvenirs, donnant par le fait même une dimension psychique au projet plastique et iconographique : grâce à la superposition, je peux faire « des rapprochements entre différents lieux et différentes époques qui ne peuvent coexister dans la réalité¹⁵⁹ ». Ce travail de photomontage est bâti sur le principe de la surimpression que Vincent Pinel définit comme un « procédé photographique assurant, à la prise de vue ou au laboratoire [ou grâce à des logiciels de traitement de l'image], la superposition par expositions multiples de plusieurs images qui se fondent en une seule. [...] La surimpression permet de multiplier à volonté les fantômes¹⁶⁰ » dans un but artistique. Les images superposées donnent à voir des spectres du passé et sollicitent

¹⁵⁷ Les nouvelles photographies sont proportionnelles au format cinématographique d'origine (standard, panoramique, CinémaScope, etc.).

¹⁵⁸ Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, *Théorie du film*. (Paris : Albatros, 1980), 223-225.

¹⁵⁹ Martin Beauregard, *op. cit.*, 204.

¹⁶⁰ Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*. (Paris : Armand Collin, 2008), 286.

l'imaginaire du spectateur : elles peuvent évoquer l'origine et l'histoire implicite ou explicite¹⁶¹ de ces fantômes et amener à réinventer ou à imaginer des récits. Barthes définit le spectre dans la photographie comme « celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerai volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour à la mort¹⁶² ». Mais ce retour à la mort n'est-il pas conjuré par l'acte photographique lui-même, l'acte mémoriel qui renouvelle l'histoire de tous et chacun ? Il me semble que oui.

Or, la question de l'imaginaire se rattache à la surimpression, car comme le souligne Jacques Aumont, « en se mêlant, les images produisent un sentiment de temps qui ne ressemble à rien ; elles engendrent ou, pour le coup, elles *génèrent* une *uchronie*¹⁶³ ». Régis Messac définit l'*uchronie* comme une « terre inconnue, située à côté ou en dehors du temps, découverte par le philosophe Renouvier, et où sont relégués, comme les vieilles lunes, les événements qui auraient pu arriver, mais ne sont pas arrivés¹⁶⁴ ». Or, dans la fiction, l'*uchronie* est un genre qui repose sur le principe de la réécriture de l'Histoire à partir de la modification d'un événement du passé. Étymologiquement, le mot désigne donc un « non-temps », un temps qui n'existe pas¹⁶⁵. La photographie *uchronique* défie le temps actualisé par le spectateur. Dans mes photographies imaginaires, l'aspect *uchronique* semble évident. Pour citer Gilles Deleuze :

¹⁶¹ « Le cinéma (fictionnel) mêle deux poses : le *ça-à-été* de l'acteur et celui du rôle ». Roland Barthes, *op. cit.*, 124.

¹⁶² *Ibid.*, 22-23.

¹⁶³ Jacques Aumont, « Clair et Confus », *Matière d'images*. (Paris : Éditions Images Modernes, 2005), 139.

¹⁶⁴ Régis Messac, « Voyage en uchronie », *Les Primaires*, no 83, (novembre 1936).

¹⁶⁵ Mario Touzin, *L'art de la bifurcation : dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère. Mémoire*. (Montréal : Université du Québec à Montréal, 2007).

Il me semble évident que l'image n'est pas au présent. [...] L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent¹⁶⁶ ».

Les démarcations dans mes collages photographiques sont visibles pour mettre en lumière l'assemblage perceptif que nous effectuons lorsque nous les regardons. En reconstituant les lieux de films connus par surimpressions d'une photographie d'un photogramme de film pris directement sur l'écran du téléviseur et d'une photographie réelle, j'indexe ces procédures au fait que nous recréons mentalement un univers fictionnel que nous tenons pour vrai. Par le travail du collage ou du photomontage, les lieux de tournage se trouvent révélés au travers les photographies des plans du film. En résumé, je photographie certains plans d'un film et j'en transforme l'aspect séquentiel pour les fixer à mes images photographiques des lieux de tournage du film. Ici, « la photographie est un acte poétique¹⁶⁷, au sens où "poiein" veut dire "fabriquer" en grec¹⁶⁸ » : à partir de photographies du « réel mythique », je crée des photographies irréalistes, des séries et des récits photographiques imaginaires. Qu'il perçoive ou non la référence aux films que j'ai choisis, le spectateur peut s'intéresser au mystère de mon récit qui met l'accent sur les similitudes et les différences. Ce mystère spatio-temporel est construit en un jeu d'analogies¹⁶⁹ par surimpression et témoigne d'un monde commun dans lequel les réalités temporelles les plus éloignées

¹⁶⁶ Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran : entretien avec Gilles Deleuze », *Cahiers du Cinéma*, no 380, (février 1986) : 32.

¹⁶⁷ Du latin *poeticus*, issu lui-même du grec ancien *poiein* qui veut dire « capable de créer; inventif, poétique ». Centre national des ressources textuelles et lexicales, *Poétique*. [En ligne]. <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/poétique>> Consulté le 6 août 2016.

¹⁶⁸ François Soulange, « Récit et photographie », dans *Le récit et les arts*. (Paris : Éditions L'Harmattan, 1998), 103.

¹⁶⁹ Ici, « l'analogie est un moyen de création – c'est une ressemblance de rapports ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée. Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association ». Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, no 13, (mars 1918).

apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent toujours être liées par ce que Godard appelle la « fraternité des métaphores¹⁷⁰ ».

Mon œuvre est donc une sorte de métaphore qui, ainsi que l'affirme Compagnon, « ne tient à la première [idée] par aucun autre lien que celui d'une [...] [vague] analogie. [...] Je décompose l'image envoûtante, mais pour la recomposer aussitôt, la cadrer, la condenser dans un tableau [vidéo] ; [...] elle accommode sur un [élément] de la scène, cerne cet [élément] puis la saisit¹⁷¹ ». Métaphore puisque l'objet du transfert spatial – le désert de la Sierra Nevada en Espagne, par exemple – déteint sur une scène de *Il buono, il brutto, il cattivo* dans ce même désert.

Superposition [...] qui rend équivalent le regard (rêveur) et la pensée, le vu et le su, le hors-champ et le hors-vue. [...] [S']établit de la continuité là où il y a de la différence, pour défaire les catégories et jouer des unions, dans le plaisir que procure l'imaginaire [...] en bricolant, en passant par-dessus les distinctions convenues pour aménager d'insoupçonnés passages, d'invisibles concordances. [...] La surimpression appelle le spectateur au comblement imaginaire par des réseaux de contiguïté et de ressemblance, où dominant tantôt le sens (et l'allégorie), tantôt l'espace (et la réversibilité), mais où se mêlent, lorsque c'est réussi, l'espace[-temps] et le sens¹⁷².

Une telle réflexion est assurément en corrélation avec les univers fictionnels et virtuels de certaines œuvres et les possibilités offertes par les nouvelles technologies comme les logiciels de traitement de l'image. En lien avec ces différents rapports, j'analyserai maintenant les œuvres de différents artistes multidisciplinaires qui entretiennent, comme moi, des liens avec le cinéma et la littérature conceptuellement et/ou formellement.

¹⁷⁰ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. (Paris : Galilée, 2004), 81. (Autrement dit, pour Godard, le rôle esthétique accordé au montage comme principe de mise en rapport d'éléments éloignés ou distincts, et de leur socialisation comme manifestation toujours multiple et toujours différente de leur appartenance au même fond commun est fondamentale).

¹⁷¹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, 19-26.

¹⁷² Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*. (Paris : Éditions de l'Étoile, 1988), 59-88.

2.2.4 Les photographes sous l'influence du cinéma

Harry Gruyaert est un artiste photographe, mais aussi un photographe *freelance* et un photojournaliste membre de la célèbre agence Magnum qui regroupe les plus grands photographes du monde. Dans *Variations sous influence* (figures 41-42), Gruyaert présente, sous forme de projections, des extraits de films de Michelangelo Antonioni amalgamés à une série de photographies personnelles – qui rappelle d'ailleurs l'univers et l'esprit du cinéaste néoréaliste italien – réalisées sur plusieurs décennies et dans différents lieux à travers le monde (France, Italie, États-Unis, Suède, etc.) Les extraits des films d'Antonioni et les photographies de Gruyaert défilent sur l'écran de manière musicale, et les rapports d'image sont clairement de l'ordre du poétique :

Les séquences par lieux sont explosées, au profit de liens subjectifs qui mettent le visiteur dans une sorte de suspens. La taille de l'écran permet à l'artiste de projeter en simultané plusieurs photos, à la manière d'une planche contact en suspension dans l'espace. Des bancs sont installés en face de ce grand écran pour favoriser un état de contemplation. Entre ces images à la composition si forte, viennent se glisser subrepticement des extraits brefs et au ralenti de films d'Antonioni¹⁷³.

Gruyaert juxtapose à l'écran des plans extraits des films *L'avventura* (1960), *La Notte* (1961), *Il deserto rosso* (1964), etc. à ses photographies en couleurs fortement lumineuses et contrastées qui racontent des histoires énigmatiques dont la charge émotionnelle « glisse d'une mélancolie lumineuse vers une sensualité paresseuse développant un imaginaire cinématographique¹⁷⁴ » onirique. Comme dans mes vidéos, l'installation vidéo de Gruyaert fait ressurgir un cinéma mythique (et oublié) qui dépeint une époque et une histoire précises. Ainsi, l'intégration des extraits des films originaux à l'œuvre permet de saisir toutes les nuances de nos clichés ainsi que

¹⁷³ Slash/Paris, *Harry Gruyaert : Hommage à Antonioni — Variations sous influence*, Paris, 12 avril 2014. [En ligne]. <<http://slash-paris.com/evenements/harry-gruyaert-hommage-a-antonioni-variations-sous-influence>>. Consulté le 6 août 2016.

¹⁷⁴ Paris la douce, *Expo Photo : Harry Gruyaert, Hommage à Antonioni – Variations sous influence – Galerie Cinéma – Paris 3*, Paris, 23 mai 2014. [En ligne]. <<http://www.parisladouce.com/2014/05/expo-photo-harry-gruyaert-hommage.html>>. Consulté le 6 août 2016.

leur genèse créative.

Par ailleurs, le photographe belge reproduit dans le catalogue d'exposition *L'image d'après : le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*¹⁷⁵ le même procédé alternant les images des plans des films de Antonioni à ses photographies personnelles à la fois familières (ordinaires) et imaginaires (mises en scène). Ainsi, par l'utilisation de l'installation vidéo et du livre ou du catalogue d'exposition comme moyen de diffusion de son œuvre, le projet artistique de Gruyaert est assez similaire au mien.

Dans sa thèse *L'image-écartelée : une étude des rapports entre la photographie et le récit*¹⁷⁶, l'artiste québécois Martin Beaugard analyse lui aussi le travail de Gruyaert en comparant *Variations sous influence* à sa série de photographies intitulée *Drive End* réalisée entre 2008 et 2010 (figures 43-44), « qui confronte la figure mythique du cow-boy – produite par l'industrie cinématographique – à la vie modeste d'un vieil homme (son grand-père)¹⁷⁷ ».

Le travail de Martin Beaugard possède donc de grandes affinités avec Harry Gruyaert¹⁷⁸, mais également avec celui de Cindy Sherman et de Jeff Wall. Ses photographies de très grandes dimensions (360 cm x 740 cm) et en format panoramique évoquent le western typique du cinéma hollywoodien tout en suscitant une histoire que nous semblons déjà connaître. Il met en scène son propre grand-père costumé en cow-boy vieillissant dont on croit qu'il s'agit d'un vrai cow-boy de

¹⁷⁵ Diane Dufour, Serge Toubiana, *op. cit.*

¹⁷⁶ Martin Beaugard, *op. cit.*, 80-83.

¹⁷⁷ Centre Sagamie, « Martin Beaugard. Artiste en résidence/Artist in Residence », *Centre Sagamie Art Actuel*, Alma, 17 novembre 2008. [En ligne]. <<http://centresagamie.blogspot.ca>>. Consulté le 6 août 2016.

¹⁷⁸ Je ne pousserai donc pas davantage ici l'étude comparative de mon œuvre à celle de Gruyaert, malgré les rapports évidents entre nos deux œuvres. Les similitudes et les rapprochements sur la question du sujet en photographie tiré du cinéma, en lien avec le travail de Gruyaert, seraient trop similaires à ceux explorés par Beaugard.

l'Ouest américain. Bien que la démarche de Beauregard dans cette série s'apparente à la mienne à certains égards, c'est surtout l'installation de son œuvre qui retient mon attention, car elle offre aussi une ressemblance avec la mienne (figures 45-46) :

L'installation prévue prend en charge la reconstitution de la salle obscure, sans les fauteuils. Quatre projecteurs de scène restituent l'aspect lumineux de la projection cinématographique. Le dispositif crée un jeu de temporalité mixte donnant l'idée d'une image inanimée sur le point de s'enclencher. La cohésion du temps cinématographique et du temps photographique semble retenir la fin d'une histoire ou d'un monde, auxquels renvoient métaphoriquement l'iconographie de l'œuvre et de son titre *Drive End*¹⁷⁹.

Par ailleurs, son travail vidéographique est aussi intéressant :

L'artiste s'interroge sur les imbrications possibles entre le récit factuel et le récit de fiction. Les propositions formelles développées – vidéographiques et photographiques – explorent ce terrain où la fiction et le documentaire biographique se confondent. La vidéo *Playing with Deady Daddy* présente aussi ce travail du « vrai et du joué », tournée lors des funérailles de son père – le 13 août 2003 – où parents se rassemblent, rendent hommage au défunt, le voient et le touchent pour la dernière fois. Il a répété ce contact avec son père défunt posé dans son cercueil devant la caméra, comme on fait plusieurs prises d'une même scène au cinéma¹⁸⁰.

Avec l'appropriation cinématographique et la pratique narrative de l'image photo et vidéo, l'œuvre de Beauregard propose une réflexion similaire à celle qui est présentée dans mon propre travail sur la mémoire, le temps, la fiction et le documentaire.

2.3 La vidéo : l'art du montage

Pendant mon baccalauréat, j'ai surtout développé une expertise en photographie puis en illustration infographique, mais je n'ai jamais vraiment expérimenté le médium vidéo. Je dois d'ailleurs avouer être davantage une photographe cinéphile qu'une

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

vidéaste. Le doctorat m'a permis d'expérimenter le montage vidéo et de développer une démarche plastique dans le domaine du montage. En réalisant mes vidéos à partir de mes photographies personnelles et des séquences de films, je me suis découvert une passion pour le langage vidéographique que j'ai abordé en donnant un caractère photographique et cinématographique à mes vidéos ou photovidéographies¹⁸¹.

Mes œuvres vidéographiques se démarquent évidemment de mes photographies par le mouvement et le son, mais elles sont toutefois contraintes aux mêmes étapes préparatoires que les œuvres photographiques. Cependant, les photographies des lieux de tournage sont superposées à des séquences que j'ai extraites du film original¹⁸² plutôt qu'à un plan arrêté et photographié depuis le téléviseur. Le logiciel de montage vidéo propose le même jeu de transparence que le logiciel de traitement de l'image photographique. Par contre, le mouvement et le son du film, superposé aux photographies, permettent de créer par le montage ou le mixage¹⁸³ d'autres effets propres à la vidéo dont les ralentis et les accélérés, les ellipses, les fondus, les césures visuelles ou sonores, etc. Ici, le souci d'un rythme dramatique devient donc visuel et sonore.

Il est clair que les sensations du spectateur devant un film découlent en partie des effets de vitesse et de rythmique des images. Mais le montage cinématographique ou vidéo est aussi un travail temporel : chaque plan-séquence possède une micro-temporalité (longueur du plan-séquence défini par le monteur) et une macro-temporalité (rythmique créée par les plans-séquences rassemblés)¹⁸⁴. Les rapports

¹⁸¹ J'utilise parfois le néologisme photovidéographie pour décrire mes œuvres vidéographiques dans lesquelles s'insèrent des photographies.

¹⁸² Pour extraire les séquences des films originaux, j'ai utilisé un logiciel qui extrait le film du DVD puis le converti au format voulu.

¹⁸³ Philippe Dubois utilise le terme mixage (caractère simultané des composantes) pour la vidéo plutôt que montage (associé à l'espace-image plus particulièrement) qu'il associe au cinéma. Philippe Dubois, *La question vidéo / entre cinéma et art contemporain*, op. cit., 92.

¹⁸⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 1985).

sémantiques entre les plans successifs imposent une hiérarchie suivant différents degrés de coupure. Certains sauts dans le temps peuvent être perçus comme des *jump cuts* francs et non linéaires ou comme un mouvement fluide continu. En me laissant guider par le jeu du hasard, je manipule donc le temps (ellipses, ralentis, accélérés, etc.) et le son (silence, césure, ralentis, accélérés, etc.) des séquences extraites des films originaux puis les images photographiques (superposition, juxtaposition, transparence, modes de fusion, etc.), que j'intègre au montage. Le découpage des séquences des films originaux, le maniement de la trame sonore et les inserts photographiques sont souvent aléatoires, mais engendrent des « accidents contrôlés¹⁸⁵ ». Je crée un réseau de fragments d'images photographiques (les lieux de tournage) et cinématographiques puis de sons (séquences de film) pour reproduire un récit discontinu produisant une (nouvelle) mythologie personnalisée.

Les photographies dans les vidéos servent à fixer un moment dans le temps en nous arrachant au déroulement du film, cela nous permet de nous resituer par rapport aux lieux, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui. Les images photographiques dites neutres dans la trame vidéo se distinguent, ou décollent, du film original. La trame et le récit se révèlent discontinus, créés par des points d'immobilité imposée par la photographie dans l'image en mouvement. J'entremêle la fixité de la photographie (l'image-temps)¹⁸⁶ avec la continuité du cinéma (l'image-mouvement)¹⁸⁷ pour faire resurgir le mouvement du film original. Ceci dit, il n'est pas toujours évident de distinguer la frontière qui sépare la photographie du photogramme et, par conséquent, le récit de la forme. Ce procédé de dédoublement du temps en agençant des photographies fixes à des séquences de film en mouvement a pour principal but d'établir des liens entre le passé et le présent. Dans *Cinéma 2 : l'image-temps*, Gilles Deleuze explique ce dédoublement comme suit : « le temps se dédouble à chaque

¹⁸⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1974-1976*, tome IV. (Paris : Éditions du Seuil, 2002), 487.

¹⁸⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 1983).

¹⁸⁷ *Idem*, *Cinéma 2 : l'image-temps*, *op. cit.*

instant en présent et en passé, qui diffèrent l'un et l'autre en nature, ou ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançe vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé¹⁸⁸ ».

Or, le caractère hasardeux, continu et discontinu de la vidéo, son mouvement, sa fixité et sa plasticité diffusent des effets de sens qui oscillent entre le documentaire et la fiction et qui témoignent de mon parcours. Les images-privées et les images-souvenirs¹⁸⁹ sont indicielles ou référentielles et leur croisement permet au spectateur de comprendre l'enjeu citationnel et narratif de mes œuvres. Les images photographiques et les extraits des films présentent des lieux identifiables qui se déploient au fur et à mesure de la projection de la vidéo par des enchaînements imprévisibles (superpositions, juxtapositions, transparences, effets spéciaux, ellipses, faux raccords, ralentis, accélérés, arrêt sur l'image, etc.) qui conduisent à la reconstruction du récit remémoré, mais le récit reste hanté par la présence du film original dans les photographies d'aujourd'hui. Les nouvelles images et les plans cités rejouent la nouvelle scène pour mon compte personnel. Mes photographies personnelles des lieux de tournage incrustées dans les extraits des films originaux témoignent plastiquement et iconographiquement des changements des lieux dus à la force du temps. En fait, j'ai reconstruit le temps : le temps de l'histoire du film et le temps vécu *in situ* sur les lieux de tournage (temps phénoménologique) : il est donc possible, pour moi comme pour le spectateur, de refigurer ou reconfigurer l'expérience artistique « dans une conception temporelle à l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction¹⁹⁰ ». Les images reconstruites ont aussi une fonction de vérité ; ces lieux ont existé et ils existent encore. L'irruption de mes photographies dans les extraits des films nous confronte à deux réalités différentes. Le travail de réagencement de mes photographies personnelles des lieux de tournage avec les

¹⁸⁸ *Ibid.*, 109.

¹⁸⁹ Raymond Bellour, *op. cit.*, 233-337.

¹⁹⁰ Philippe Sohet, *Images du récit*. (Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007), 36.

éléments du récit filmique dans mes montages vidéos révèle les images du film qui resurgissent plus ou moins intensément dans notre mémoire et révèle aussi les lieux de tournage aujourd'hui transformés par le temps.

④ L'œuvre *Voyage to Italy* de l'artiste Victor Burgin (figures 47-53) est également issue de cette rencontre entre documentaire et fiction. Burgin a photographié numériquement les ruines du forum de Pompéi guidé par une photographie prise cent ans auparavant par Carlo Frattacci (figure 54). Burgin réalise deux séries de photographies numériques traçant un arc de 360° à partir de deux points de vue : celui de la femme dans la photo de Frattacci et celui du photographe :

Ces deux séries d'images seront ensuite animées par ordinateur en un mouvement panoramique continu, pour constituer la trame principale de la vidéo. Il photographiera également, suivant un cadrage rigoureux et systématique, chacune des 24 colonnes corinthiennes qui encadrent la nef de la basilique, et disposera les photos tout autour de la salle de l'exposition. Toutes travaillées en noir et blanc à l'ordinateur, ces images produisent une impression mixte d'ancienneté et de nouveauté. L'immense espace vide de la basilique, cette série de colonnes tronquées, le ciel à la fois fixe et animé par le mouvement artificiel, mêlé à la précision terrifiante et quelque peu « atemporelle » du numérique, engendrent une véritable « spectralisation » du lieu de l'image¹⁹¹.

L'installation de Burgin qui convoque la mémoire publique et la mémoire privée, rejoint mon travail par la prise de photographies numériques de manière systématique d'un lieu qui a déjà été investi par un autre artiste, mais aussi par son travail d'animation des images.

¹⁹¹ Centre Canadien d'Architecture, *Victor Burgin : voyage en Italie. 7 décembre 2006 au 25 mars 2007*, Montréal, 2006. [En ligne]. <<http://www.cca.qc.ca>>. Consulté le 6 août 2016.

Par ailleurs, c'est par la surimpression ou la superposition et la juxtaposition des images qui caractérisent mes vidéos. Grâce aux mêmes types d'effets¹⁹² créés par le logiciel de traitement de l'image photographique, mais créés ici à partir du logiciel de montage vidéo, les superpositions de mes photographies des lieux de tournage aux extraits de film mêlent le passé au présent. Ce procédé rappelle celui utilisé dans *Cité antérieure / Siena* (1992) (<https://vimeo.com>) de Christian Boustani qui superpose des « tableaux de la Renaissance reproduisant des scènes de la ville de Sienne (infographie) et d'images filmées dans les mêmes lieux lors d'un événement équestre annuel¹⁹³ ». Quant aux juxtapositions de mes photographies aux extraits des films (association de deux fragments d'image d'origine différente), elles créent des ruptures ou des liens plus ou moins évidents grâce aux découpes (césures franches ou assemblages plus subtils). Ainsi, mes palimpsestes¹⁹⁴ se dévoilent au fur et à mesure de chacune de mes vidéos grâce à ces deux procédés, soit la superposition et la juxtaposition. D'ailleurs, l'idée du palimpseste se rapproche de celle du spectre en photographie qui « appelle à la mémoire de l'image et de son histoire alors qu'elle enseigne sur son antériorité ou sa postérité¹⁹⁵ ». Le transit entre le mouvement et la fixité (entre la vie et la mort) « constitue en soi un véritable monument au travail photographique [et] opère dans la narration le rabattement du signifiant [l'image-temps : la photo] sur le signifié [l'image-mouvement : la séquence]¹⁹⁶ ».

D'autres procédés et combinaisons viennent s'ajouter à ces deux stratégies dont les plus récurrentes sont les ellipses, les ralentis, les accélérés et les modes de fusion.

¹⁹² Des modes de fusion (produit, éclaircir, densité couleur, densité linéaire, incrustation, lumière tamisée, lumière crue, lumière vive, etc.), de la densité de la transparence ou de la luminosité, entre autres.

¹⁹³ Monique Langlois, « L'image vidéo ou le concept de représentation traversé par la technologie », dans *Esthétique des arts médiatiques*, tome II, sous la dir. de Louise Poissant. (Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1995), 219.

¹⁹⁴ J'utilise le terme palimpsestes au sens de Gérard Genette, c'est-à-dire : « toutes les dérivées d'une œuvre antérieure par transformation ou imitation ». Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. (Paris : Éditions du Seuil 1982), la quatrième de couverture.

¹⁹⁵ Martin Beauregard, *op. cit.*, 177.

¹⁹⁶ Philippe Sohet, *op. cit.*, 259-260.

Cela favorise la mise en évidence de certains moments dans mes vidéos, de même que la mise en valeur des liens et des différences entre les films originaux et leurs lieux de tournage revisités. Par exemple, les ralentis répétitifs dans les vidéos font découvrir ou revoir le film original selon un autre point de vue en mettant l'accent sur les transitions entre les extraits de film et les photographies. « Cela n'a rien de lisse ou de continu, mais permet plutôt d'offrir une expérience ou une émotion avec la matière de l'image¹⁹⁷ ». Je change le régime du mouvement original pour inciter le spectateur à chercher puis à discerner mon stratagème, qui consiste en ce que l'artiste est retournée sur les lieux de tournage du film pour les photographier. Ici, comme le précise Philippe Sohet dans *Images du récit* :

Les incursions dans les méandres des images mentales rappellent notamment la puissante portée associative du substrat iconique. Une tension entre deux logiques d'enchaînements travaille la succession syntagmatique des photogrammes. La logique proaïrétique [définie par Barthes dans *S/Z*¹⁹⁸ comme une suite d'actions ou de comportements], définit celle qui vise à l'établissement des séquences événementielles, cède fréquemment le pas à une logique associative des images¹⁹⁹.

Avant le montage, j'ai sélectionné les images photographiques et cinématographiques qui peuvent être incluses à l'œuvre vidéographique. Bien sûr, les photographies des lieux de tournage, superposées aux plans des films originaux qui ont préalablement fait l'objet de mon travail photographique sur un logiciel de traitement de l'image, peuvent être facilement transférées dans un logiciel de montage vidéo²⁰⁰. Cela dit, pour le travail en juxtaposition, la tâche devient un peu plus complexe. Je dois choisir dans mon lot de photographies personnelles celles qui sont les plus susceptibles de créer un rapprochement avec les extraits du film original. À partir de cette première

¹⁹⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, 252.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *S/Z*. (Paris : Éditions du Seuil, 1970), 25.

¹⁹⁹ Philippe Sohet, *op. cit.*, 261.

²⁰⁰ Le choix des plans à photographier a été fait au départ en fonction de leur notoriété, de leur esthétique puis de leur accessibilité (aux lieux par exemple). Par la suite, j'ai trié ces photographies en fonction des possibilités qu'elles offraient au niveau conceptuel et plastique.

sélection de photos, je dois conserver celles qui permettront le plus d'harmonies ou de fusion au montage, dans un certain souci plastique et ludique. Ce travail minutieux de sélection générera un montage bien cousu, mais qui expose aussi les spécificités plastiques et narratives de chaque vidéo. En affinant et forgeant sa propre unité et personnalité, chaque vidéo s'individualise. Dans *Différence et répétition*, Deleuze appelle Idée cette différence ou individualité que l'on retrouve dans chacune des œuvres :

La différence est intérieure à l'Idée ; elle se déploie comme pur mouvement créateur d'un espace et d'un temps dynamiques qui correspond à l'Idée [...]. Il s'agit [juste] de produire dans [les] œuvre[s] un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit²⁰¹.

Les vidéos ne cessent de varier tout en restant unifiées à travers leurs différences. Par exemple, dans *Ma ligne de chance*²⁰², l'unité du film est créée par le désordre généré par la rencontre de mes photos et des plans du film. Cette œuvre rend compte du type de fiction godardienne constituée de jeux de branchements et d'interférences « que Godard instaure entre chacun d'eux et que le spectateur est invité à reconnaître et à pratiquer²⁰³ ». Ainsi, dans mes œuvres vidéographiques, les effets vidéo et les liaisons entre les actions (le montage) sont une question d'image, mais aussi un désir de reconstruction du récit.

S'ajoutent enfin à ce travail de l'image, le modelage du son avec la décomposition et la recomposition de la trame sonore. Dans mes vidéos, je n'intègre pas d'autre

²⁰¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., 16-36.

²⁰² Œuvre inspirée du film *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard.

²⁰³ Philippe Dubois, op. cit., 172.

narration à celle de la diégèse²⁰⁴ des extraits du film. En fait, très peu de dialogues de la diégèse des films sont présents dans les vidéos. Lorsqu'ils sont intégrés à la vidéo, ils sont parfois légèrement modifiés (ralentis, accélérés, césurés, décalés, etc.), ce qui nous permet de nous concentrer davantage sur l'image et la citation. J'ai surtout intégré des extraits musicaux en lien avec les images. Ils sont montés pour établir une certaine continuité. Mais comme pour les dialogues, la musique subit souvent des altérations pendant le mixage sonore. Tout cela a pour mission de créer une cohérence entre le son et les images pour la nouvelle œuvre vidéographique.

2.3.1 L'arrêt sur l'image

L'arrêt sur l'image est un processus cinématographique emprunté au médium photographique pour créer une sorte d'« immobilisation du visible ». D'après, Richard Martin :

[...] toute image fixe, et spécialement toute image fixe de type photographique, s'oppose à l'image en mouvement par plusieurs traits. [...] Si l'image arrêtée n'est pas de même nature que la photographie, elle ne peut toutefois manquer de l'évoquer intensément lorsqu'on l'oppose à l'image en mouvement. L'effet qu'elle produit sur le spectateur est d'ailleurs un effet propre à la photographie, mais déterminé (ensuite) par ses qualités particulières et notamment par son rapport au contexte du plan, de la séquence ou du film tout entier²⁰⁵.

Pendant ce moment durant lequel le mouvement s'arrête et que se fixe dans le film une image qui se détache de façon nette et décisive, le cinéma ou la vidéo adopte une logique photographique. La présence de l'effet photographique dans le film contribue

²⁰⁴ La diégèse désigne un univers plutôt qu'une histoire comme telle : elle « désigne un monde, un univers spatio-temporel, cohérent, peuplé d'objets et d'individus et possédant ses propres lois (semblables éventuellement à celles du monde de l'expérience vécue). Ce monde est pour partie donné et représenté par le film, mais aussi construit par l'activité mentale et imaginaire du spectateur ». André Gardies, *op. cit.*, 137.

²⁰⁵ Richard Martin, « Quand le film fait mine de se photographier en souvenir de lui », *Revue belge du cinéma*, no 4, (été 1983) : 35-36.

certainement à « un renouvellement et un enrichissement de la syntaxe cinématographique²⁰⁶ ».

La fonction de la photographie qui fixe l'image d'un être, d'un lieu ou d'un événement au cinéma est de proposer traditionnellement une tranche de vie pour se remémorer un souvenir (flash-back). Ce quelque chose « dont le spectateur a pu se pénétrer grâce [...] à la stratégie esthétique²⁰⁷ » est plutôt exceptionnel et unique. Pour paraphraser Michel Larouche, l'arrêt sur l'image ou l'effet-photo met l'accent sur la relation du spectateur au film [et désigne] non plus un procédé, mais un dispositif ayant trait à la *logique photographique*²⁰⁸. Ces retours vers le passé participent à un travail de remise à jour. Aux prémonitions s'associe un « envoûtement produit par l'image elle-même, en impliquant des dispositifs analogiques qui relèvent de la photographie. [...] L'image est complètement sortie de sa narration filmique pour la considérer pour elle-même, absolument coupée – et de la laisser parler pour elle-même²⁰⁹ ».

En fait, avec l'arrêt sur l'image, j'interfère dans les composantes mêmes du langage vidéographique en introduisant des altérations fondamentales. Je fais « jouer de manière photographique le dispositif d'énonciation du cinéma²¹⁰ ». Toujours d'après Larouche :

L'effet photographique produit un « brouillage » spatio-temporel par une modification du temps – l'image isolée est un « punctum temporis » que l'on a immobilisé (Metz) – et une parcellisation de l'espace. [...] L'arrêt sur l'image à plusieurs reprises produit la fixité et entraîne à voir autrement l'image. Mais cette nouvelle perception est l'insécable d'un

²⁰⁶ Michel Larouche, « Les enjeux de l'effet photographique au cinéma », *Protée*, vol. 16, no 1-2, (automne/hiver 1988) : 137.

²⁰⁷ Richard Martin, *op. cit.* : 36.

²⁰⁸ Michel Larouche, « Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect », *Protée*, vol. 19, no 3, (automne 1991) : 62.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Idem.*, « Fotofilms », *Parachute*, no 33, (décembre/janvier/février 1983-1984) : 43.

point de vue de rupture : l'arrêt sur l'image permet ici de mieux voir le mouvement²¹¹.

Ce temps d'arrêt, obtenu par l'arrêt sur l'image dans mes vidéos, marque une stase narrative qui sert à mettre en rapport de façon importante deux médiums en interaction²¹². Cette coupure produit, selon Larouche : un effet-photo en laissant surgir des modalités propres à la photographie, mais en accentuant encore davantage cette spécificité qu'est la "force constatative". [...] Tous ces procédés ramènent la tridimensionnalité du médium cinématographique à un effet-photo²¹³.

Le temps d'arrêt et l'arrêt sur l'image (*freeze frame*) ne doivent pas être confondus. L'arrêt sur l'image marque un temps d'arrêt, tandis que le temps d'arrêt n'est pas toujours un arrêt sur l'image. L'arrêt sur l'image est un moyen technique utilisé au cinéma (ou en vidéo) pour interrompre l'action et recréer, par exemple, l'atmosphère d'un tableau joué en isolant l'acteur, mais en le privant de sa voix et de sa mobilité, phénomène plutôt rare au cinéma. L'arrêt sur l'image provoque un temps d'arrêt, soit pour mettre en valeur un photogramme, soit pour que le public identifie la prise d'un cliché photographique, soit pour figer l'espace et donner ainsi au public un signe pertinent du récit²¹⁴.

Dans *Pourquoi la fiction*²¹⁵, Jean-Marie Schaeffer parle des effets de l'arrêt sur l'image qui semble « favoriser [l']"état d'activation imaginative" par lequel le spectateur commence par faire abstraction du caractère figé de l'image photographique [dans la vidéo] pour être absorbé dans un espace-temps virtuel formé

²¹¹ *Idem.*, « Les enjeux de l'effet photographique au cinéma », *op. cit.* : 134-135.

²¹² Ainsi, je légitime la citation en vidéo puisque visiblement démarquée par le ralenti puis le temps d'arrêt, c'est pourquoi mon pastiche possède à la fois une fonction ornementale et d'autorité.

²¹³ Michel Larouche, « Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect », *op. cit.* : 63.

²¹⁴ Je paraphrase ici la définition de l'arrêt sur l'image dans l'encyclopédie libre Web, Wikipédia. Wikipédia, *Arrêt sur image*, 2015. [En ligne]. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Arrêt_sur_image>. Consulté le 6 août 2016.

²¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (Paris : Édition du Seuil, 1999), 182-187.

d'histoires potentielles »²¹⁶. Autrement dit, grâce à l'arrêt sur l'image qui favorise l'état d'activation imaginative, la fiction l'emporte sur la perception de la banalité de mes photographies neutres et ordinaires dans mes vidéos. Le spectateur se met à « vivre dans deux environnements, le "réel et l'univers imaginé"²¹⁷ », mes photos des lieux de tournage du film et mes photovidéographies imaginaires. Ainsi, en état dynamique d'investissement affectif et perceptif, le spectateur est « amené par l'activation imaginaire à compléter le monde de la fiction²¹⁸ ».

2.3.2 Les vidéastes et les artistes multimédia

Mon passage de la photographie à la vidéo m'amène à analyser le travail d'artistes de la vidéo ou du multimédia qui s'inspirent du cinéma et dont les enjeux citationnels, narratifs et techniques sont similaires à mon projet artistique. Je mènerai dans la présente section une sorte d'énumération de pratiques artistiques entretenant des liens avec ma façon de travailler. Je ferai ici une description succincte de certaines caractéristiques de ces pratiques pour indiquer quelques pistes de réflexion critique en lien avec mon travail.

L'artiste français multidisciplinaire Grégory Chatonsky interroge notre relation affective aux technologies. Il « met en scène les flux dont notre époque est tissée pour créer de nouvelles formes de fictions grâce à des installations interactives, des dispositifs urbains ou en réseau, des photographies et des sculptures²¹⁹ ». Ce qui m'intéresse plus spécifiquement dans le travail de Chatonsky est sa réflexion sur l'univers fictionnel et virtuel et les possibilités offertes par les nouvelles technologies, dont les logiciels de traitement de l'image.

²¹⁶ J'ai repris ici l'analyse du texte de Jean-Marie Schaeffer par Beaugregard sur l'arrêt sur l'image pour l'utiliser pour à mon propre projet. Martin Beaugregard, *op. cit.*, 74.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Grégory Chatonsky, *Grégory Chatonsky*. [En ligne]. <<http://chatonsky.net>>. Consulté le 6 août 2016.

Dans son œuvre photo et vidéo *Readonlymemories*²²⁰ (2003) (figures 55-57), Grégory Chatonsky s'est lancé dans le découpage de plus de deux cents films, disséquant plan par plan des scènes connues du patrimoine cinématographique occidental. Il veut des travellings, des plans longs, mais surtout des œuvres de cinéastes qui maîtrisent l'espace : son travail consiste soit à capter une image qui résumerait à elle seule le film, soit à fabriquer des montages express à partir de photographies synthétisant la scène culte, voire l'œuvre tout entière.

Readonlymemories reprend des images de films en mettant à plat le temps. Ce sont de grandes fresques dans lesquelles nous pouvons voir complètement un espace que la temporalité cinématographique nous présentait de façon séquentielle. Nous avons tous vu l'immeuble de *Fenêtre sur cour*, la chambre de Dorothy dans *Blue Velvet*, et pourtant jamais nous ne les avons vus à l'écran²²¹.

Dans l'œuvre vidéographique *Vertigo@home*²²² (2007), l'artiste a retrouvé les lieux du tournage de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock grâce à *Google Street View* et il a pu reproduire exactement le trajet des personnages dans San Francisco. Il a refilmé *Vertigo* tout en demeurant chez lui. Mais entre le parcours fictionnel contenu dans le film et le parcours virtuel que réalise Chatonsky, y a-t-il une différence ? Les deux trames s'emmêlent comme les souvenirs de Scottie dans *Vertigo* mais la bande-son est la même que celle de *Vertigo*, tandis que les séquences hors parcours sont remplacées par un écran noir. Mon propre travail rappelle sans équivoque le travail de Chatonsky, son découpage photographique et le repérage des lieux de tournage de films grâce à *Google* et *Google Maps*. L'artiste s'y définit comme récupérateur et comme être de repérage, dimension à la fois reconstitutive et commémorative de quelque chose de déjà vu dans le but de se réappropriier l'histoire du cinéma. Le

²²⁰ Grégory Chatonsky, « *Readonlymemories I* », Grégory Chatonsky, 2003. [En ligne]. <<http://chatonsky.net/readonlymemories/>>. Consulté le 6 août 2016.

²²¹ *Ibid.*

²²² Grégory Chatonsky, « *Vertigo@home* », Grégory Chatonsky, 2007. [En ligne]. <<http://chatonsky.net/vertigo/>>. Consulté le 6 août 2016.

croisement de mes souvenirs du film et ceux générés par la nouvelle œuvre me permettent à la fois de revivre une émotion ancienne et d'en éprouver de nouvelles. Ce sentiment et ces affects que j'éprouve trouveront aussi un écho similaire chez le spectateur.

Candice Breitz est une artiste sud-africaine qui recycle des films hollywoodiens. Elle bricole des photographies et des vidéos à partir d'images et de séquences de films populaires. Par exemple, dans son œuvre photo et vidéo *Soliloquy Trilogy*²²³ (2000) (figures 58-59), elle déconstruit par le montage les films *Dirty Harry* (1971), *The Witches of Eastwick* (1987) et *Basic Instinct* (1992). Elle ne conserve que les plans où l'acteur principal (Clint Eastwood, Jack Nicholson, Sharon Stone) prononce son texte. Une nouvelle histoire est alors recréée et concentrée sur les monologues du personnage principal dans le film original. Elle fait aussi appel au travail mental du spectateur, qui reconstruit les ellipses par la réactivation de sa propre mémoire du film. En plus des enjeux citationnels et narratifs, c'est l'aspect systématique et technique de sa démarche artistique qui s'avère particulièrement intéressant dans le travail de Candice Breitz. En juxtaposant seulement les monologues dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans un même film, les vidéos sautent et s'arrêtent sporadiquement. Les *jump cuts* et les écrans noirs²²⁴ coupent nettement la fluidité du récit et l'enchaînement des images. Sans être toutes coupées de manière aussi franche et systématique, mes œuvres vidéographiques sont souvent saccadées. Par exemple, un extrait de film en mouvement peut être remplacé progressivement par une image fixe ou une photographie créant une sorte de discontinuité. Des écrans noirs peuvent aussi apparaître dans mes œuvres et les extraits d'un film cité peuvent être coupés pour créer des ellipses franches.

²²³ Vimeo, « Soliloquy Trilogy » Candice Breitz, 2000. [En ligne]. <https://vimeo.com/>. Consulté le 6 août 2016.

²²⁴ Les monologues qui se déroulent pendant les contrechamps où l'acteur principal est abandonné au profit d'une autre prise de vue sont remplacés au montage par un écran noir.

La production des sœurs Carine et Élisabeth Krecké se situe au croisement des médiums du dessin, de la photographie et de la littérature. Le thème de l'artiste et de ses doubles fictionnels est récurrent dans leur travail. Les identités cachées ou doubles, les simulacres et les pastiches caractérisent aussi bien leurs productions visuelles que littéraires. Par exemple, l'installation vidéographique intitulée *Memorial Drive* (2009) (<http://carinekrecke.wix.com/kreckesisters>) est un voyage abstrait dont la source est la mémoire personnelle et collective. *Google Maps* à l'appui, celle-ci présente des photographies mi-réelles, mi-fictives, où figurent davantage des espaces mentaux et imaginaires que des espaces réels. L'installation consiste en un diaporama de cent images numériques projetées sur deux parois du lieu d'exposition (07:27 minutes). La bande sonore intègre des fragments d'enregistrements de la mission Apollo 8 en orbite autour de la lune en décembre 1968. Les silences et les commentaires sur la terre vue de l'espace alternent pendant la projection. *Memorial Drive* est donc un *roadtrip* à travers le Texas, réalisé à partir de trois types d'images. D'une part, ce sont des photos prises de la route à partir de la voiture et de façon aléatoire lors d'un voyage au Texas en 1997. Ces lieux ont été relocalisés plus ou moins exactement sur *Google Street View* en 2009. D'autre part, ce sont des images numériques fabriquées de toutes pièces à partir de fragments de centaines de photos personnelles et publiques. Des lieux fictifs, des non-lieux, mais produits en référence à des lieux existants repérés sur *Google Street View*, notamment à Dallas ou Detroit. *Google Street View* est utilisé par les deux artistes non seulement comme source d'inspiration, mais est récupéré (ou revendiqué) comme esthétique ou genre photographique à part entière. Finalement, le troisième type d'images est constitué d'adresses en blanc sur fond noir avec un code postal correspondant à un lieu réel, tel que répertorié par *Google Maps*. Le travail des sœurs Krecké m'interpelle puisque leur œuvre *Memorial Drive* fait voir les changements de certains lieux au fil du temps. Les différentes étapes de productions de leur œuvre s'apparentent aussi aux miennes (voyage, photographie, repérage, prélèvement et greffe, installation multimédia, etc.). Plus précisément, leur travail de réagencement de leurs

photographies personnelles de lieux réels, avec les images de ces mêmes lieux repérés douze ans plus tard sur *Google Street View*, offre de réelles affinités avec ma démarche (figures 60-63).

Enfin, je décrirai brièvement le travail vidéo de l'artiste Pierre Huyghe, un des pionniers français de l'art vidéo, qui innove en recyclant les médias de masse, tel le cinéma. Je mentionnerai plus particulièrement sa vidéo intitulée *L'Ellipse* (1998) (figure 64), pour laquelle il a demandé à l'acteur Bruno Ganz de reprendre son rôle dans *L'Ami américain* (Wim Wenders, 1977), vingt ans plus tard. Dans la triple projection vidéo, Huyghe ralentit un extrait du film de Wenders et y insère son propre plan avec un faux raccord (*jump cut*). Ganz, maintenant plus âgé, recrée une scène absente du film original, soit un moment d'errance et d'introspection du personnage dans Paris. Cette vidéo nous fait prendre conscience de l'écart temporel entre l'œuvre originale et la nouvelle vidéo. En juxtaposant ses nouvelles images vidéo au film de Wenders, Huyghe relie et rectifie à sa manière *L'ami américain*. Le spectateur se nourrit alors des dissonances formelles qu'il perçoit entre les deux types d'images. Ces dissonances dans la séquence du film de Wenders créent des entre-deux fragiles, du déjà-vu et de l'inattendu, entre ce qui est connu et ce que l'on ne reconnaît pas. Huyghe demande au spectateur de traiter et d'assembler des informations fragmentaires et de traiter par la mémoire et l'imagination, pour en avoir au terme de ce processus une compréhension globale. Or, par le montage (en juxtaposition dans le cas de Huyghe mais en superposition dans mon cas) qui raconte une autre histoire ou par l'utilisation du médium vidéo à des fins narratives, par le concept de *l'image-temps* tel que Deleuze²²⁵ l'a défini et par la récupération du cinéma, cette œuvre de Pierre Huyghe se rapproche définitivement de mon travail idéographique.

²²⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, op. cit.

2.4 Le livre photographique

*Un livre où il y a des fantômes est irrésistible*²²⁶.

Victor Hugo

Dans *The Photobook : A History volume I*, on définit le livre photographique comme suit :

A photobook is a book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer. [...] A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things “in themselves” and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book²²⁷.

Le livre photographique peut prendre les formes les plus diverses. Les concepteurs de livres photographiques ont des attitudes et postures créatives différentes à l'égard de la tradition du livre : ils peuvent faire fi des techniques dites industrielles de reliure²²⁸ et d'impression comme ils peuvent choisir d'utiliser les possibilités qu'offrent les nouvelles technologies²²⁹. On peut apprécier le livre photographique de différentes manières. Il peut être regardé et feuilleté comme un album ou manipulé comme un objet en trois dimensions (le livre accordéon est un bon exemple). Les auteurs privilégient le livre photographique pour diffuser un ensemble d'images qui combinées entre elles transmettent une idée, un concept, et qui sont souvent accompagnées d'une légende ou d'un texte. *William Eggleston's Guide* (2002) de William Eggleston (figures 65-66) et *From Here to There : Alec Soth's America*

²²⁶ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. 12 : *Critique*. (Paris : Robert Laffont, 1985), 417.

²²⁷ Gerry Badger et Martin Parr, *The Photobook : A History volume 1*. (Londres : Phaidon Press Limited, 2004), 6-7.

²²⁸ Il existe plusieurs types de reliures selon le livre photographique : accordéon, japonaise, cousue, allemande, etc.

²²⁹ Contrairement au livre d'artiste, le livre photographique est imprimé et relié industriellement (reliure allemande) et « reste à la remorque du cinéma auquel il emprunte, par le rapprochement juste des images, la logique du montage ». Michel Porchet, « L'espace-temps du livre de photographie », *Le livre et ses espaces*, sous la dir. d'Alain Milon et Marc Perelman. (Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2007), 282.

(2010) d'Alec Soth (figures 67-68) sont quelques exemples de livres photographiques qui ouvrent sur un univers d'images conceptualisées dans l'espace d'un livre. Les annotations et les textes viennent enrichir visuellement ce type de livres et intriguent le lecteur²³⁰.

Cela dit, le livre photographique doit remplir certains critères pour être signifiant. Les photographies, le texte et la mise en page doivent susciter de l'intérêt chez le lecteur. Grâce à la photographie et le texte organisés selon un code esthétique propre, j'ai réalisé des autofictions qui ont un caractère inédit, original. Mes livres comportent des œuvres photographiques²³¹ et des illustrations infographiques qui juxtaposées les unes aux autres sollicitent de manière originale le lecteur. Ces photos et ces dessins par ordinateur s'intègrent à l'univers du livre de manière concise. Le texte est autonome tout en créant un lien soutenu avec le contenant, le livre matériel et formel. Le design graphique (la grille) a aussi été traité comme un élément à part entière, et s'harmonise avec le concept de pèlerinage, le texte et les différentes images découpées et collées dans les livres. Grâce à la photographie et la littérature, je participe à la conquête de l'espace-temps que je reconstruis à ma manière. Je forme un temps nouveau par le choix et l'agencement de photographies et de textes formant « une unité structurelle qui comporte sa propre organisation²³² ». J'ai donc travaillé chacun de ces livres en m'inspirant de mon carnet de travail, de mes différentes photographies et vidéos puis des œuvres cinématographiques originales (forme et scénario). Au final, mes livres photographiques, en tant qu'œuvres artistiques nous

²³⁰ Évidemment, ce type de livre photographique qui raconte le récit de voyage de l'auteur en photo et en texte est étroitement lié à mon projet artistique. La comparaison est donc inévitable.

²³¹ Mes livres comportent, d'une part, mes photographies travaillées en superposition. Ces photographies (artistiques) permettent la mise en scène de récits imaginaires. D'autre part, mes livres contiennent également des photographies non retouchées en apparence objectives (neutres) du monde extérieur octroyant une valeur documentaire et factuelle aux images. Ces deux types de photographies qui cohabitent dans mes livres photographiques mettent l'accent sur la poésie et l'expérimentation personnelle de différents types d'images par un choix de sujet anticipant la réaction des spectateurs.

²³² Perin Emel Yavuz, « Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde », *Image [&] Narrative*, [e-journal], no 23, (2008).

plongeant dans un autre monde, renvoient à la fois au cinéma et à la réalité que je déploie en lien avec ses images mythiques, à mes photographies et mes textes, et à moi comme artiste photographe et créatrice du livre photographique.

Or, la photographie, la vidéo et le livre se développeront parallèlement les uns par rapport aux autres, dans une certaine cohérence et complémentarité, puisque tout en conservant respectivement leur particularité, ils offriront une apparente unicité. Ces livres possèdent conceptuellement et narrativement un lien avec chaque film cité dans mes œuvres vidéographiques. En fait, j'ai réalisé des livres uniques pour chaque vidéo et par conséquent, pour chaque film cité. Bien que comportant quelques différences (le format, par exemple), les cinq livres distincts comportent des similitudes et forment un ensemble : ils se composent de photographies des plans des films tirés du téléviseur, des photos des lieux de tournage et des photographies travaillées par ordinateur. Certains livres contiennent aussi des illustrations infographiques citant les images de certains films comme *Pierrot le fou* et *Lola rennt*. Le texte manuscrit amalgame mon expérience vécue pendant la visite des lieux de tournage au scénario du film lui-même, construisant une autofiction. Au final, « chaque image et chaque phrase constituent en soi une unité narrative dont l'ensemble forme le récit. Cependant, il est notable de constater que si les images sont suffisamment frappantes pour permettre l'émergence d'un récit, elles restent indissociables du texte²³³ ».

2.4.1 La mise en page

Bien que je revendique totalement la signature et la paternité de mes livres photographiques, j'ai collaboré avec une graphiste pour la réalisation de la mise en page. Elle m'a conseillé dans mes choix sur l'organisation de l'union texte/photo et sur la typographie. L'utilisation d'une grille se révèle efficace : nous avons opté pour

²³³ *Ibid.*

un modèle ordonnée et systématique de mise en page inspiré des carnets commerciaux de voyage (*Le carnet du Routard*, par exemple). Chaque livre illustré suit le même modèle de base. Mon nom, le titre du livre, les références aux films originaux, le titre des films cités et le texte daté sont tous écrits à la main. Quoique chacun de mes livres suit ce même modèle, le texte et les photographies pour chaque film cité sont présentés comme des corpus autonomes. Les dispositifs fonctionnent plutôt comme les morceaux d'un casse-tête singulier. Les photographies neutres et imaginaires peuvent avoir des formats différents par exemple. Cependant, les textes renvoient toujours à l'imaginaire plutôt qu'aux images photographiques directement. J'ai aussi adopté une position plus extravagante²³⁴ dans le cas du livre *Ma ligne de chance* pour aboutir à une sorte de dérapage contrôlé. Ici, ce type de concept est pertinent puisqu'il fait référence au montage saccadé et moderniste de Godard. Il faut néanmoins créer des liens cohérents entre ces éléments disparates, éclatés qui résonnent avec le film original.

En général, la mise en page de mes photographies et illustrations collées au travers du texte dans chaque livre photographique se fait par assemblages séquentiels dans un but narratif et plastique. Par exemple, les livres peuvent présenter un montage par juxtaposition d'images mettant en rapport des éléments différents pour produire un effet de causalité (effet Koulechov) qui aura une fonction sémantique précise. Par contre, un montage par concordance spatiale des images résultant de « l'organisation des surfaces dans le cadre, la répartition des intensités lumineuses, des couleurs, etc.²³⁵ » aura une fonction plus rythmique. Ces différentes fonctions entrent en jeu simultanément ou successivement dans mes livres. Les images, même si elles ont été prises au départ sans aucune préméditation de montage, se succèdent de façon variée :

²³⁴ Par extravagante, je veux dire que la disposition du texte, des photos ou des images infographiques d'un livre peut être plus déconstruite. La cohésion narrative du livre pourrait être plus difficile à saisir dans ce cas.

²³⁵ Jacques Aumont, *Esthétique du film*, op. cit., 49.

les jeux de combinaisons ou les associations jouent « de tous les fils de l'analogie, du rapprochement, du couplage d'idées [...] dans un sens [...] poétique²³⁶ ».

En fait, j'ai dessiné une grille dans laquelle se juxtaposent différents fragments photographiques et textuels pour former un tout cohérent, mais lyrique, une sorte de *continuum*. Ainsi, comme le souligne Roland Barthes dans son texte *Rhétorique de l'image* : « La parole [...] et l'image sont dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait au niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse²³⁷ ».

Par ailleurs, je limite le regard sur l'environnement du film : dans les livres, il n'y a pas de son ni de parole, mais des mots ; il n'y a pas de mouvement de caméra ni de séquences prédéfinies, mais des photos et parfois des illustrations. Les différents plans perdent dans le livre leur mobilité ainsi que leurs rapports séquentiels avec les autres plans impliqués au départ dans le montage cinématographique. Les plans présentent une autre sorte de rapport entre eux, ils sont maintenant affichés en simultanéité. Le montage n'est donc plus temporel, comme au cinéma, mais spatial. Il renvoie au cadre, voire à la grille. Au cinéma, le cadre limite l'espace de composition. Dans le cas du livre, le cadre est un événement, une bifurcation temporelle, comme le saut (ellipse) d'un plan-séquence dans le montage cinématographique, parce que l'image n'est pas isolée, elle bifurque dans la prochaine image, dans le prochain plan sans séquence.

Il est aussi question dans mes livres photographiques de jouer avec l'affect par la mise en page comme par le montage au cinéma. La juxtaposition d'éléments homogènes ou hétérogènes et l'ordonnance dans la contiguïté ou la successivité des

²³⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, op. cit., 236.

²³⁷ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, no 1, (1964) : 45.

images²³⁸ rendent compte d'un processus heuristique et herméneutique qui permettra finalement la création d'une œuvre littéraire intelligible et pertinente. L'ensemble induit une lecture quasi cinématographique : « le tout forme une séquence narrative déductible par le montage photographique et par le texte²³⁹ ».

Dans *La photographie dans l'art contemporain*, Charlotte Cotton consacre un chapitre de son livre aux artistes-photographes qui se réapproprient des images que nous avons en mémoire. Elle analyse le travail de plusieurs artistes, dont Hans-Peter Feldmann (figures 69-71), qui juxtapose des reproductions d'images différentes dans des livres aux formats très différents. Quoique mes images soient datées et accompagnées d'un récit, contrairement à celle de Feldmann, je redispose moi aussi différentes photographies dans mes livres. Cotton dit ceci des images de Feldmann :

Feldmann les libère de toute fonction et les extrait de leur histoire [originelle] pour les placer dans leur « contexte décontextualisé » qui dépend des pensées déclenchées chez le spectateur par les liens que tissent entre elles les images d'une séquence. Feldmann nous rappelle à quel point notre interprétation d'une image repose sur des critères subjectifs voire inconscients. [...] Ces œuvres ont donc toutes quelque chose de profondément familier et la clef de leur signification nous est donnée par notre propre culture générale²⁴⁰.

La modalité narrative du *sampling* pourrait aussi définir mon processus de création littéraire :

Le terme désigne ici non pas un travail de montage selon une séquence chronologique comme on l'entend généralement au cinéma, mais une dynamique de démontage et de remontage, plus proche du travail de « postproduction ». [...] Le travail de remontage déconstruit les scénarios originaux et ramène, comme dans *Soliloquy Trilogy* [de Candice Breitz²⁴¹] [figures 58-59], l'image au langage. La narrativité se

²³⁸ Jacques Aumont, *op. cit.*, 43.

²³⁹ Perin Emel Yavuz, *op. cit.*

²⁴⁰ Charlotte Cotton, *op. cit.*, 211.

²⁴¹ Voir point 2.3.2.

régénère en quelque sorte et la recomposition des images raconte d'autres histoires. [...] La composition d'images [rend compte] d'une infinité de possibilité, de relations et d'associations. [...] Les enchaînements sont gérés [...] par des modalités aléatoires qui s'apparentent au fonctionnement de la mémoire. [...] L'artiste utilise des récits déjà consignés [...] pour les raconter de nouveau, c'est-à-dire réinterpréter selon d'autres perspectives. L'appropriation d'images [...] déjà existant[e]s ayant leur propre histoire sert ici à remettre en la mémoire pour réinterpréter l'Histoire²⁴².

Dans les livres que j'ai réalisés, le texte manuscrit qui s'ajoute aux images photographiques et/ou aux illustrations s'intègre aussi à la grille. J'oscille entre séquence, sérialité et narrativité pour reconfigurer l'espace-temps. J'ordonne les différentes photographies (neutres et imaginaires) au profit d'une diégèse lyrique. Bien que mes photographies neutres des lieux de tournage ne soient qu'en réalité la « signification d'un fait²⁴³ », leur réagencement dans une temporalité paradoxale aux séquences de film et à mes photographies imaginaires introduit une narrativité. « Cette temporalité qui émane de la séquence actantielle est [donc] doublée du recours au texte qui participe à la narrativité²⁴⁴ ».

Ainsi, je donne aux livres un aspect graphique singulier et je peux parfois mettre l'emphase sur une lecture plus visuelle que narrative. Par exemple, toujours pour le livre *Ma ligne de chance*, le texte est en couleur, raturé, fragmenté, troué de blanc, sur une page seule ou collé aux images, ce qui rappelle les procédés hétéroclites du film original. J'ai inventé une histoire allusive, lyrique et graphiquement rythmée, qui engage le spectateur à des interprétations multiples soit intellectuelles, émotives, et esthétiques²⁴⁵.

²⁴² Marie Fraser, *op. cit.*, 25-26.

²⁴³ Henri Cartier-Bresson, *Image à la sauvette. Photographie par Henri Cartier-Bresson*. (Paris : Éditions Verve, 1952), non paginé.

²⁴⁴ Perin Emel Yavuz, *op. cit.*

²⁴⁵ Art Bochner, Carolyn Ellis, « Autoethnography, Personal narrative, Reflexivity » dans Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*. (Sage, Californie : Éditions Thousand Oaks, 2000), 745. [Traduction libre].

Les livres qui accompagnent chacune de mes vidéos possèdent leur propre caractère tout en gardant une certaine ligne directrice qui reflète à la fois mes œuvres vidéographiques et les films dont je m'inspire. J'ai travaillé heuristiquement chaque livre en y intégrant différents éléments visuels (photos, illustrations infographiques, plans géographiques, textes, etc.). J'ai essayé plusieurs types de formats (panoramique, carré, vertical, horizontal, etc.) et je me suis permise d'altérer le livre suivant mes expérimentations pour faire place à des solutions nouvelles ou inattendues, qui ont instauré des liens entre chaque livre, la vidéo et le film original. J'ai donc déployé des stratégies, des méthodes de bricolage différentes pour inviter le spectateur à se créer sa propre interprétation du récit au gré des images. Finalement, j'ai opté pour un format rectangulaire horizontal avec une reliure allemande rappelant les carnets de voyage commerciaux.

J'utilise le terme autofiction²⁴⁶ pour définir le genre littéraire de mes livres photographiques, car les photos et le texte dans mes œuvres sont le croisement visuel et poétique entre un récit réel (mon parcours artistique et personnel sur les lieux de tournage) et un récit fictif (celui des films cités). Sous une forme plus ou moins romancée, « la factualité est mise au second plan au profit de l'économie du souvenir ou des choix narratifs de l'auteur. Affranchie des censures intérieures, l'autofiction laisse une place prépondérante à l'expression de l'inconscient dans le récit de soi²⁴⁷ ». Chaque livre compile des documents visuels et des souvenirs relatifs à mon expérience personnelle et au cinéma, mais de manière ouverte, voire évasive. Mes récits restent souvent allusifs et la reconstruction photographique n'est surtout pas littérale, mais plutôt instinctive. Ces histoires, inspirées à la fois du scénario du film et de mes souvenirs de voyage, sont racontées et disposées en fonction des photographies. Mes photographies des plans du film tirés du téléviseur, mes photos

²⁴⁶ Plusieurs artistes photographes en art contemporain utilisent l'autofiction dont Christian Boltanski dont j'analyse brièvement le travail au point 2.4.3.

²⁴⁷ Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », dans *Autofiction et Cie*, sous la dir. de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune. (Paris : Université de Paris X, 1992), 220.

des lieux de tournage des films et mes œuvres photographiques en surimpression sont assorties à mes expériences de vie et mes fabulations au scénario du film. J'entremêle à la fois le réel, la mémoire, le rêve et le récit.

Mes livres photographiques composés de fragments visuels sélectionnés et agencés à la narration déconstruite peuvent se comparer à l'album. Roland Barthes définit l'album comme une composition rhapsodique et poétique :

On peut [...] exalter l'Album, à l'égal du Livre : ce sera alors la défense ardente – et souvent révolutionnaire – du Rhapsodique (Idée du Cousu, Apiécé, Patch-Work) ; Poe, traduit par Baudelaire : « une procession magnifique et bigarrée de pensées désordonnées et rapsodiques », et Baudelaire : « le mot *Rapsodique* <Rhapsodique> qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances »²⁴⁸.

Ici, l'album photographique se construit autour de ma vie avec des photographies du réel mythique et celle de fantômes, créant ainsi un hymne autofictionnel. Mes livres photographiques s'articulent donc comme une sorte de tableau brechtien²⁴⁹ : la reconstruction ou reconstitution esthétique et narrative suit une logique aléatoire, « éclatée, partielle et fragmentaire²⁵⁰ », mais réfléchie, et se situe justement entre l'album et le livre. Comme pour l'insertion calculée des différentes photographies et des séquences de films dans mes vidéos, la présélection des images assignées au livre est un travail méticuleux de juxtaposition et de mise en page. Parfois, j'ajoute aussi dans le livre des illustrations infographiques, ce qui entraîne un niveau

²⁴⁸ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980. (Paris : Éditions du Seuil, 2003), 48.

²⁴⁹ Berthold Brecht a découpé, cadré puis remonté (« montage comme démontage d'une forme antérieure ») des documents visuels (images photographiques tirées de la guerre) pour créer un « arrangement » poétique (plutôt qu'essentiellement historique dans son cas). Ce processus de montage littéraire permet de montrer que « "les choses ne sont peut-être pas ce qu'elles sont [et] qu'il dépend de nous de les voir autrement" selon la disposition nouvelle ». (Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 77).

²⁵⁰ Magali Nachtergaeel, *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20^e siècle*. (Amsterdam/New York : Rodopi, 2012), 267.

supplémentaire de difficulté en ce qui a trait aux croisements et aux associations des images entre elles, tant sur le plan plastique que narratif.

Finalement, j'ai créé une mise en page que j'ai pu organiser « comme un lieu actif²⁵¹ » : j'ai trié, manié, agencé, assemblé, collé mes textes et/à mes images dans l'espace du livre pour créer un rythme inventif et une histoire qui multiplie les niveaux de diégétique avec cohérence pour « organiser un choc et construire un continuum²⁵² ». Dans son livre *Cinéma 2 – L'image-temps*, Gilles Deleuze, en parlant de Godard, décrit parfaitement le processus créateur de l'artiste qui fait du montage, quelque soit la *catégorie* (cinématographique, photographique, vidéographique, textuelle, musicale, etc.) :

Au découpage des séries correspond un montage de catégories, chaque fois nouveau. Il faut chaque fois que les catégories nous surprennent, et pourtant, ne soient pas arbitraires, soient bien fondées et qu'elles aient entre elles de fortes relations indirectes : en effet, elles ne doivent pas dériver les unes des autres, si bien que leur relation est du type « Et... », mais ce « et » doit accéder à la nécessité²⁵³.

2.4.2 Le texte

Je ne suis pas écrivaine ; l'originalité de mes textes dans mes livres photographiques ne réside pas dans le style de mon écriture : je ne joue pas avec la langue, les mots ou les sonorités. Pour mes autofictions, je me suis donc concentrée sur ce que j'ai vécu et ressenti sur chaque lieu de tournage en lien avec le scénario du film. Mes textes sont des monologues ou des dialogues qui comportent simplement des sauts et des ruptures temporelles. La construction de chacun des récits est plus ou moins linéaire : mes textes décrivent de manière plus ou moins chronologique mes aventures sur les

²⁵¹ Johanne Jarry, *Manœuvres pour une pratique de l'écriture : déplacement, interdisciplinarité, montage*. Thèse. (Montréal : Université du Québec à Montréal, 2014), 223.

²⁵² Jacques Rancière parlant de Godard. Jacques Rancière, *Le destin des images*. (Paris : La fabrique éditions, 2003), 15.

²⁵³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps*, op. cit., 241-242.

lieux de tournage, mes souvenirs des films, mes sensations et mes états d'âme pendant mes voyages ou mes pèlerinages. Bien qu'ils ne décrivent pas explicitement les photographies qui les accompagnent, mes textes sont cohérents. En fait, j'ai voulu créer une dynamique visuelle entre mes histoires et mes photographies réinventées « en maintenant l'absence d'un lien narratif entre texte et image²⁵⁴ » mais de manière raisonnée pour ne pas perdre la cohérence de l'ensemble. Le texte ne se veut pas descriptif mais autofictionnel, non pas le travail d'un reporter, mais celui d'un créateur : « ce n'est pas du tout l'illustration d'une actualité, la justification d'une légende²⁵⁵ », c'est une autofiction.

J'écris de manière plutôt spontanée, sans filtrer les idées qui me viennent d'emblée, directement dans les scénarios : j'ancre ma vie dans les scripts. Ces histoires réinventées, sont donc composées à partir de ma mémoire des films et de mes visites sur les lieux de tournage. La présence récurrente du texte dans les séquences et les séries photographiques traduit mes états d'âme en lien avec mes souvenirs des films pendant mes pèlerinages. Je tire ensuite les meilleurs fragments de cette rencontre entre mes monologues intérieurs et le scénario. C'est une relation de faits vrais et imaginaires. Ainsi, j'ébranle un peu la notion d'auteur en composant à la fois avec ma voix et avec celles des autres. Autrement dit, l'écriture devient un assemblage de fragments isolés et composés de différentes voix. Je retrace les mots et les lieux choisis par les autres et je les isole de leur ensemble. Pour paraphraser Johanne Jarry, ces textes et ces lieux sont rendus visibles parce qu'isolés, et deviennent propices pour d'autres histoires²⁵⁶. Chaque morceau est ensuite travaillé comme un tout pour créer une histoire réinventée mais cohérente. Un souvenir, une image, un bout de scénario me permettent de réinventer une histoire ou réécrire l'histoire :

²⁵⁴ Johanne Jarry, *op. cit.*, 33.

²⁵⁵ François Hers, *op. cit.*, 12.

²⁵⁶ Johanne Jarry, *op. cit.*, 169.

Façon de dire – de redire – que l’acte de fragmenter en connectant, d’ouvrir en faisant proliférer, met au cœur de cet acte, faire une image, la mise en œuvre du montage : non pas un simple assemblage de choses, fussent-elles hétéroclites, mais un recueil des disjonctions entre les choses, une réunion d’intensités traversant les choses, un appariement des différences écartant les choses, une connexion de mouvements hétérogènes dissociant les choses, une incorporation de temporalités anachroniques morcelant les choses...²⁵⁷

Enfin, quand je mets en place (je mets en intrigue) dans les livres photographiques des séquences ou une série de plusieurs photos accompagnées de texte manuscrit, j’ouvre la porte à la narration. La mise en intrigue²⁵⁸ est ici l’opération *d’une simple succession en une re-configuration*²⁵⁹. Mais, même en tirant ses origines du cinéma, cette mise en intrigue n’affaiblit pas l’écriture. Je transforme des événements réels et anecdotiques en une histoire fictionnelle en m’inspirant de mes différentes photographies neutres (séquences de photographies juxtaposées) et imaginaires (séries de photographies superposées). La vie réelle et celle du cinéma s’entrecroisent pour créer un jeu (flexible) entre les photos et le texte, entre les images et le temps. Le livre photographique explore et exploite ici « les tensions et les tiraillements existant entre la réalité et la forme, entre l’événement passé et le résultat photographique, entre la vie et le récit [scénario], entre les sujets photographiés et le sujet photographiant [moi], entre le réel et l’imaginaire, entre le passé et le présent, entre l’existence et la chose²⁶⁰ ». Cette mise en tension d’éléments multiples et hétérogènes dans les livres photographiques (voire, dans les vidéos), sorte de synthèse concordante/discordante, répond néanmoins à une causalité

²⁵⁷ Georges Didi-Huberman, « Image », dans *Objet Beckett*. (Paris : Centre Pompidou : IMEC éditeur, 2007), 118-119.

²⁵⁸ Pour Paul Ricœur, la « mise en intrigue » est le résultat d’une opération, d’un agencement de faits en système. Autrement dit, elle est une série d’opérations qui parviennent à structurer un ensemble de faits en une unité. Paul Ricœur, *op. cit.*

²⁵⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, 102.

²⁶⁰ François Soulange, « Récit et photographie », dans *Le récit et les arts*. (Paris : Éditions L’Harmattan, 1998), 100.

vraisemblable et reconfigurée²⁶¹. Selon Ricœur, cette reconfiguration affecte le spectateur : la mise en scène « consiste donc dans la transformation en plaisir de la peine inhérente à ces émotions²⁶² ». De là, « s'effectue [alors] un déplacement de l'intérêt porté au récit auto[fictionnel] en photographie : on passe du "ça à été" au "ça à été joué", de l'ouvrage à l'œuvre, de l'artisanat à l'art, du privé au public, [...] de l'inessentiel à l'essentiel : le photographe dit non à l'égo, mais oui à la photo²⁶³ ! ». Mes livres photographiques ne sont donc pas de l'ordre de l'autoreportage, mais de l'ordre de fiction-vraie par l'image et le texte.

2.4.3 Les artistes du livre

Il est difficile d'associer ou de comparer le travail d'un artiste du livre (photo) en particulier avec le mien. Ce qui est sûr, c'est que certains de ces livres rendent compte de ma démarche de création jalonnée de voyages, de photos, de faits, de fictions, de souvenirs, de films, etc. J'aimerais donc considérer quelques cas précis de livres d'artistes qui m'interpellent particulièrement.

Pour son livre *Retour au point de non-retour*, Carine Krecké a décidé de parcourir en voiture, et toute seule, les États-Unis, de New York à Los Angeles, sur les traces du photographe Robert Frank et de son œuvre la plus connue, *Les Américains* (1958), une série de 83 photos prises entre 1955 et 1956 lors d'un semblable voyage. *Retour au point de non-retour* est écrit à la manière d'un journal, d'un carnet de voyage, précisant, à la première personne, les événements de chaque jour, durant presque trois mois. Elle-même photographe, Krecké veut refaire et revivre *Les Américains* en traversant, un demi-siècle après Robert Frank, le même pays. À New York, l'auteure décide de visser son appareil photographique sur le rétroviseur de sa voiture de location et de le programmer pour prendre un cliché chaque heure, du matin au soir.

²⁶¹ Philippe Sohet, *op. cit.*, 32.

²⁶² Paul Ricœur, *op. cit.*, 83.

²⁶³ François Soulange, *op. cit.*, 114.

De cette série d'images, une seule sera choisie par jour, et cela, pendant 83 jours. Voilà le parti pris méthodologique de son projet, qu'elle décidera néanmoins d'enfreindre de temps à autre.

Ces trois mois seront non seulement un périple à travers l'Amérique, mais également à travers l'identité de l'auteure. À cela se mêlent d'abondantes réflexions sur l'âge postmoderne, la technologie, la culture et les traditions américaines, sur l'art, le cinéma, la photographie, sur l'hommage, la répétition et la possibilité de faire du nouveau avec de l'ancien. Durant tout ce voyage, l'auteure observe tout minutieusement et note dans son carnet quantité de détails, de situations, de gros plans qui frappent, qui intriguent, qui sidèrent. Les descriptions précises et détaillées des photographies qu'elle n'exposera jamais et ne publiera pas dans son livre, prises chaque jour de façon aléatoire, constituent une bonne partie du livre qui prend les allures d'un livre traditionnel.

Dans *Retour au point de non-retour*, Carine Krecké nous raconte son périple américain, alors qu'elle s'attarde à suivre les traces de Robert Frank à travers l'Amérique. J'ai de mon côté décidé de parcourir plusieurs pays pour emprunter les pas de différents réalisateurs qui m'ont toujours accompagnée pendant ma création. J'ai effectué mes voyages en présence imaginaire d'Alfred Hitchcock, de Jean-Luc Godard, de Sergio Leone, de Martin Scorsese et de Tom Tykwer. Dans le processus d'écriture, j'ai été guidée par la vision de chacun de ces cinéastes qui m'ont fait voir autrement mon pèlerinage. À travers l'Europe et les États-Unis, j'ai noté les événements de chaque journée, mes réflexions et mes souvenirs à la manière d'un journal de voyage. Tandis que Krecké délaisse l'idée d'incorporer les photographies de son voyage dans son livre, j'insère différentes photographies dans mon texte. Mes livres n'arboreront pas un aspect classique comme celui de Krecké ; ils prendront la forme du livre photographique à l'image de mes différentes œuvres photo et vidéo inspirées des films cultes que je cite.

Je peux également associer mon travail autofictionnel à celui de Sophie Calle. Selon Maïté Snauwaert, l'œuvre littéraire de Calle « est une entreprise de mise en fiction, désignant à la fois le principe d'une mise en récit et la façon dont des projections, indécidables entre fiction et véracité, deviennent des réalités à part entière, des formes du vivre et non pas nécessairement du vécu. Car ses fictions relèvent de la valeur de l'expérience plutôt que de son caractère effectif²⁶⁴ ». Ainsi, dans son livre photographique *Douleur exquise* (figure 72), Calle nous raconte en texte et en photo son voyage au Japon jusqu'au moment où son ami de l'époque lui annonce qu'il rompt avec elle par téléphone. Tout au long du récit, elle alimente l'intérêt du lecteur en décrivant des anecdotes sous des images photographiques dont on met en doute la véracité. Ainsi, les textes et photos de Sophie Calle se définissent comme des autofictions au sens où l'entend Serge Doubrovsky, c'est-à-dire une « fiction d'événements et de faits strictement réels²⁶⁵ ».

Comme chez Sophie Calle, les œuvres de Christian Boltanski (figures 73-76) rendent le faux vrai dans ses histoires : « ils trompent le spectateur et montrent des documents, des récits apparemment réels qui sont en réalité des faux, mais qui finalement permettent la révélation du "moi"²⁶⁶ ». Boltanski produit des livres qui m'interpellent également au point de vue conceptuel. Il crée de vrais-faux documents photographiques qui nous parlent de lui, du moins c'est ce que l'on pourrait croire. Les titres de ses livres évoquent des photographies personnelles qui communiquent un sentiment très fort de crédibilité et de réalité. Or, les photographies de Boltanski, bien qu'accompagnées de légendes, racontent de fausses histoires. Pourtant, le lecteur

²⁶⁴ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies : Filer (Sophie Calle)*, sous la dir. de Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert, no 7, (printemps 2006) : 46-47.

²⁶⁵ Serge Doubrovsky, *Fils*. (Paris : Édition Galilée, 1977), quatrième de couverture.

²⁶⁶ Histoire des arts terminale, « Représentation et révélation du 'moi' entre le vrai et le faux », *Histoire des arts terminale*, 21 mai 2008. [En ligne]. <<http://histarterm.blogspot.ca/2008/05/representation-et-revelation-du-moi.html>>. Consulté le 6 août 2016.

croit en la véracité de ces autoreprésentations et il est convaincu que ces documents appartiennent à Boltanski. Mais l'artiste emprunte à autrui et à la collectivité. Il travaille donc à partir de plusieurs types de photos. Quand dans un livre, je mélange le souvenir de mes aventures sur les lieux de tournage au scénario du film, je crée également des documents ou des récits qui semblent véritables, mais qui sont en réalité des autofictions. Mes souvenirs, mes images et mes idées défilent dans les livres pour permettre au spectateur d'effectuer des connexions, des liens et des associations. En extrayant des films les plans et le scénario pour les combiner à mes propres photographies hétérogènes et mes histoires, mon but est de créer de toutes nouvelles entités littéraires. L'aspect intéressant à la fois chez Boltanski et dans mon travail, c'est la technique citationnelle et narrative de recombinaison de contenus préexistants puisés à de multiples sources.

Par ailleurs, les livres de Boltanski prennent aussi plusieurs formes qui génèrent des expériences tout à fait différentes pour le lecteur. Il raconte ses histoires à l'aide de différents types de formats et de matériaux, mais qui lui permettent presque toujours d'obtenir du lecteur sa réceptivité et son interaction. Je dois, moi aussi, donner une trajectoire unique à mon livre photographique, dont l'histoire « aurait pu être tout autre eut-elle été assemblée différemment²⁶⁷ ». Je veux créer une sorte de tension entre les histoires attendues, dérivées de mes souvenirs et du cinéma, et la matérialité des livres manipulés qui découle également de mes expériences et des films cités.

²⁶⁷ Lev Manovich, *The Language of New Media*. (Cambridge and Massachusetts, The MIT Press, 2001), 237.

CHAPITRE III DÉJÀ-VU, DÉJÀ LU

J'ai expliqué précédemment comment s'était effectué le choix des films que je cite. J'ai adopté une approche surtout affective, voire amoureuse. Cet amour que je porte au cinéma et à certains films est intense et de nature presque spirituelle. Mon pèlerinage en témoigne d'ailleurs. Une lassitude aurait pu me gagner depuis longtemps si ces films ne portaient pas en eux quelque chose qui m'habite profondément. C'est comme si la prégnance importante de ces films me permettait d'intégrer de leur substance à mon histoire personnelle.

Mais sait-on vraiment pourquoi on aime une œuvre ? Il est difficile de décrire (d'écrire) ce que l'on ressent face à tant d'émotions devant un des chefs-d'œuvre de Hitchcock, Leone ou Scorsese. Ces affinités dilectives que j'ai avec un certain cinéma ne doivent-elles pas être épargnées de toute entreprise d'analyse et de théorisation ? Je ne sais toujours pas expliquer pourquoi je chéris certains films que je revois sans cesse²⁶⁸. Si je voulais expliquer davantage mon amour pour ceux-ci, j'aurais l'impression d'en limiter la nature et j'en éprouverais une certaine gêne. Il y a une certaine innocence et une simplicité dans cette affection. D'ailleurs, les mots dilection et dilettantisme ont la même racine étymologique : *dilectio* (« amour tendre, purement spirituel, que l'on porte à un être, que l'on a choisi ou que l'on préfère²⁶⁹ ») ; *dilettante* (« attitude d'esprit qui consiste à s'intéresser à quelque chose en amateur²⁷⁰ »). Au fond, l'essentiel n'est-il pas de transmuter à ma manière, suivant ma personnalité et

²⁶⁸ Dans le cadre de ma thèse, j'ai du revoir à plusieurs reprises les films que j'ai pastichés. Or, j'apprécie les revoir toujours et encore. Je me délecte aussi des films de certains cinéastes en particulier sans vergogne et sans fin : Woody Allen, Francis Ford Coppola, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Sergio Leone, Terrence Malick, Brian De Palma, Martin Scorsese...

²⁶⁹ Centre national des ressources textuelles et lexicales, *Dilection*. [En ligne]. <<http://www.cnrtl.fr/definition/dilection>>. Consulté le 6 août 2016.

²⁷⁰ Centre national des ressources textuelles et lexicales, *Dilettantisme*. [En ligne]. <<http://www.cnrtl.fr/definition/dilettantisme>>. *Op., cit.*

ma créativité, les œuvres de ces cinéastes sans trop me poser de questions sur ces films ?

Ceci dit, j'ai dû mener une analyse herméneutique pour pouvoir sélectionner des œuvres cinématographiques dont le potentiel narratif, esthétique et interprétatif m'a permis de créer des œuvres photographiques, vidéos et littéraires originales. J'ai choisi des films cultes qui ont contribué de façon exemplaire à la constitution de la mémoire visuelle de notre société. Le choix de ces films doit pouvoir représenter de manière évidente pour le spectateur à la fois ma démarche documentaire, mon discours critique sur la citation et la narrativité, et mon projet artistique autofictionnel. Comme déjà mentionné en introduction, j'ai choisi cinq films parmi les classiques du cinéma occidental : *Vertigo* (Alfred Hitchcock 1958), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (Leone, 1966), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) et *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998). J'avais retenu également deux autres films qui sont demeurés à l'étape du scénarimage. *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) posait des problèmes importants dus à la trop grande diversité des lieux de tournage, répartis dans plusieurs états des États-Unis, dont l'Oregon, la Californie et le Colorado. *Scarface* (Brian de Palma, 1983), qui a été filmé à Miami et à Los Angeles, était plus facilement envisageable, mais, faute de temps et d'argent, il est resté lui aussi à la première étape.

Or, étant donné la notoriété des films que j'ai choisis, le processus de reconnaissance est plutôt facile à faire. Mais faut-il vraiment que je me libère de ce désir de vouloir refaire ces plans mythiques ? Je crois que non. Alors comment, à partir de connaissances antérieures sur le cinéma ou en référence à des intérêts particuliers, puis-je réaliser une œuvre originale en citant une œuvre déjà existante dont un autre artiste est l'auteur ? Puis-je apporter quelque chose de neuf et d'original à une œuvre déjà existante ? Suis-je, comme le dit Robert Adam, défenderesse des artistes plutôt qu'une artiste à part entière moi-même (syndrome de l'imposteur), condamnée à

vivre en adoptant le point de vue d'autres artistes malgré qu'une véritable tentative d'invention soit présente²⁷¹ ? En fait, j'essaie d'anticiper « certaines implications, certaines hypothèses de plaisir qui seront satisfaites ou contrariées. [...] [L'œuvre] détermine ainsi un courant dynamique de tension et de résolution susceptible de moduler le vécu affectif et esthétique²⁷² ».

3.1 Les films

En tant que cinéphile, j'ai vu beaucoup de films. Certains m'ont bouleversée plus que d'autres par leur style particulier ou leur dimension esthétique. Le cinéma a cette force « d'incruster en nous, dans notre mémoire visuelle et affective, des images qui vont nous habiter longtemps [...], s'inscrire et affecter par la suite nos perceptions²⁷³. J'ai donc choisi des films cultes qui ont un effet d'attraction sur moi et ce pouvoir d'attraction est un élément déclencheur et moteur de ma propre création. Ces films n'ont pas de lien entre eux : ils ont été réalisés à différentes époques par différents cinéastes. Leurs genres, leurs thèmes et leurs styles ne sont pas similaires, pourtant tous ces films m'ont amenée à la même réflexion : comment puis-je représenter autrement les images des lieux de tournage de ces films cultes aujourd'hui ? Ce qui m'intéresse, c'est le système de représentation que ces films présentent.

J'ai décidé de ne pas révéler les raisons (dilectives) pour lesquelles j'ai sélectionné ces films en particulier, car il est difficile de traduire clairement les sensations que j'ai ressenties devant ces chefs-d'œuvre. De toute manière, j'aurais l'impression de répéter ce qui a déjà été dit maintes fois par la critique ou les érudits sur le cinéma de Hitchcock, Godard ou Leone. Voici plutôt un bref aperçu de ce que j'ai fait avec chaque film pour parvenir à des œuvres vidéographiques et des livres photographiques qui revisitent et redessinent le film original comme des sortes de

²⁷¹ Robert Adam, *Essais sur le beau en photographie*. (Périgueux : P. Fanlac, 1996), 41-57.

²⁷² Roger Vigouroux, « De la perception à l'émotion esthétique », *Les cinq sens de la création*, sous la dir. de Mario Borillo et Anne Sauvageot. (Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1996), 182.

²⁷³ Alain Bergala, *op. cit.*, 116.

duplicatas spirituels. Mon intention, avec ces films, était de transposer l'univers de l'esprit d'un autre artiste au sein de mon propre univers, de mon propre esprit²⁷⁴. Je n'explique rien sur ces films ; plutôt, je m'implique pour qu'ils puissent revivre en quelque sorte à travers le filtre de mes émotions et de ma pensée.

3.1.1 *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

En raison de sa notoriété, *Vertigo* a généré des images fortement iconiques. Il est difficile de se libérer et d'oublier les plans vertigineux de San Francisco où errent Scottie (James Stewart) et Madeleine (Kim Novak). Ainsi, pour ma vidéo *Il faut être seule pour errer...*, j'ai choisi des extraits du film qui font ressortir l'immobilité de mes photographies des lieux de tournage. Grâce aux nombreux mouvements de la caméra, photographies et extraits de films se confrontent puis s'unissent pour finalement souligner la citation. Esthétiquement parlant, ce film est des plus significatifs par son approche stylistique : motifs récurrents en spirale, couleurs symboliques, caméra subjective, éléments graphiques, etc. C'est aussi cet aspect que j'exploite dans le livre photographique qui lui est associé.

3.1.2 *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965)

Pierrot le fou raconte l'histoire rocambolesque de Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) et Marianne (Anna Karina). Ce film est typique du courant de la Nouvelle Vague française et est intéressant par son montage saccadé. Mon travail vidéographique et littéraire ressemble de toute évidence au travail de montage en faux raccord (*jump cuts*) de Jean-Luc Godard : la mise en intrigue arrive par sauts, sorte de combinaison libre entre le texte et les photos. On passe d'un événement à l'autre, d'une photo à l'autre, en ayant seulement comme seul fil conducteur le film original, lequel ne possède pas un cadre traditionnel de mise en intrigue. L'articulation des registres iconiques, structuraux et linguistiques dans la vidéo et dans le livre photographique

²⁷⁴ Georges Poulet, *Les chemins actuels de la critique*. (Paris : Hermann, 2011), 11.

rend compte « de ma mécanique opérationnelle des énoncés oniriques et des tensions qui les traversent²⁷⁵ ». Godard utilise au montage la figure narrative de l'ellipse de manière discontinue en éliminant au hasard un plan sur deux dans une série de champs/contrechamps. Ici, l'ellipse franche et évidente permet de supprimer du récit un certain nombre de plans ou de scènes, qui feraient autrement partie du déroulement logique de la fiction, mais sont jugés inessentiels à sa compréhension pendant le film. Par ailleurs, l'utilisation importante et pertinente de citations en peinture et en littérature crée des réseaux narratifs, parfois indépendamment de la diégèse filmique²⁷⁶. J'aborde les thématiques de la citation et de la narrativité au même titre que Godard²⁷⁷. Mon œuvre citationnelle, *Ma ligne de chance*, comme les photographies des citations dans le film de Godard, crée son propre récit puisqu'elle peut être traitée elle aussi indépendamment de la diégèse du film cité.

3.1.3 *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1968)

Il buono, il brutto, il cattivo met en vedette Clint Eastwood (Blondin, le Bon), Lee Van Cleef (Sentenza, la Brute) et Eli Wallach (Tucò, le Truand). Ce film, qui a pour toile de fond la guerre de Sécession américaine, est l'un des plus fameux représentants du genre western spaghetti. Il pourrait rivaliser avec *C'era una volta il West* également de Leone, mais ce débat de cinéophile est intéressant dans la mesure où le travail photographique peut avoir un impact sur le spectateur ou sur sa mémoire fragile en le confrontant à la familiarité du genre western spaghetti et en rapprochant

²⁷⁵ Phillippe Souhet, *op. cit.*, 269.

²⁷⁶ « C'est plutôt pour créer des liens plastiques que Godard utilise la citation. On peut établir des liens physiologiques entre la jeune fille du tableau de Renoir et le personnage de Marianne par exemple ». Philippe Dubois, *La question vidéo / entre cinéma et art contemporain*, *op. cit.*, 204. La citation de peintures, facilement reconnaissables de par leur notoriété et leur manière d'être investies dans le film, permet de faire « un lieu de rencontre et confrontation, de relatifs courts-circuits, d'interaction implicite ou explicite par rapport à ce qu'il met en scène dans sa diégèse. [...] La peinture dans ces films n'est donc plus une image, une reproduction-citation affichée dans la diégèse, elle devient plutôt un 'effet film', un cas de figure organique, le résultat d'un traitement visuel du dispositif cinématographique ». *Ibid.*, 203-205. Évidemment, j'applique moi aussi, ce jeu de décalage désignatif dans mon œuvre dans laquelle la citation est souvent en dehors de toute fonctionnalité narrative.

²⁷⁷ Dans *Pierrot le fou*, Godard multiplie les citations littéraires et picturales, à Renoir et Rimbaud par exemple, dans un but stylistique et narratif.

deux films du même réalisateur. Ce genre, d'un point de vue esthétique, par l'utilisation des cadrages serrés et d'une échelle de plans variés²⁷⁸ qui permettent plusieurs expérimentations dans la création d'une rythmique, est inspirant pour un artiste, surtout un photographe. Le montage alterné dynamique et la réalisation de Leone dans des lieux désertiques, avec son utilisation du format panoramique (ratio 2,35:1), sont aussi des aspects très présents dans l'œuvre du cinéaste italien. D'ailleurs, les lieux magnifiques du désert d'Almería en Espagne inspirent et peuvent facilement rendre mélancolique. La musique d'Enrico Morricone prend souvent la place des dialogues, interrompus ou absents. En jouant avec la trame sonore (musique et dialogue), les images (format et rythmique par exemple) et le texte (récit sommaire et saccadé), ma vidéo et le livre photographique présentent des enjeux narratifs et esthétiques similaires à ceux du film original. Ainsi, en plus de citer de manière explicite le film *Il buono, il brutto, il cattivo* dans mon œuvre *Le monde se divise en deux catégories*, je donne à voir une œuvre dont le langage visuel s'émancipe du film de Leone.

3.1.4 *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

Taxi Driver est un drame psychologique américain racontant l'histoire de Travis Bickle (Robert De Niro) un ex-Marine et vétéran de la guerre du Vietnam vivant à New York. Ce film fut grandement influencé par la Nouvelle Vague française des années '60 et rompt avec le cinéma hollywoodien traditionnel par son approche narrative (intrigue plus ou moins typique ou cohésive) et esthétique (long plan-séquence, coupe franche²⁷⁹, voix off²⁸⁰, etc.) relativement novatrice pour l'époque.

²⁷⁸ Gros plan, plan épaule, plan américain, plan italien, concept d'ailleurs inventé par le western spaghetti, etc.

²⁷⁹ Succession de deux plans sans liaison ou « passage sans transition entre deux plans, sans l'utilisation de fondus et de trucages ». André Roy, *op. cit.*, 115.

²⁸⁰ La voix off est une voix que l'on entend dans un film sans voir à l'image le personnage parler : « voix dont la source sonore n'est pas visible à l'écran (*voice-off*). La voix n'est pas en synchronisme avec l'image de la personne qui parle ». *Ibid.*, 464. Dans *Taxi Driver*, la voix off reflète les pensées du personnage Travis Bickle.

Malheureusement, la ville de New York a considérablement changé depuis *Taxi Driver* et cela m'a contraint à réaliser une vidéo qui réexamine peu de lieux de tournage. Les liens entre les sites d'autrefois et ceux d'aujourd'hui sont plus difficiles à concrétiser, mais ils sont possibles. Avec une banque de photos moins imposante, l'œuvre vidéographique a une durée moins longue, mais est certainement intéressante. Dans *Taxi Driver*, les différents plans de caméra (les plans fixes, les travellings, les zooms, etc.) sont plutôt lents. Cela me permet de créer une vidéo qui peut faire ressortir la photographie du lieu de tournage, de l'extrait cité. La photographie immobile s'efface lentement pour réapparaître tout aussi doucement dans l'extrait en mouvement. Le livre photographique met quant à lui l'emphase sur l'intrigue plutôt que sur les images, puisque je veux rendre compte des particularités narratives du film original : Travis exprime dans le film ses pensées à voix haute (voix off) sous la forme d'un journal intime. Pendant qu'on le voit écrire dans son journal, il cite les dates de son épopée et narre ses idées de plus en plus paranoïaques. Le parallèle est intéressant avec mes propres livres datés et écrits aussi à la première personne sous forme de journal de travail.

3.1.5 *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998)

Lola rennt est beaucoup moins célèbre que les autres films que j'ai choisis, mais depuis sa sortie en Allemagne en 1998, ce long métrage a été encensé par la critique et les publics à travers le monde et il obtint rapidement le statut de film culte. *Lola rennt* est un film explosif aux allures frénétiques qui raconte l'histoire pleine de rebondissements de Lola (Franka Potente) et de son amoureux Manni (Moritz Bleibtreu). C'est au rythme de la musique techno que se développent sur la même trame narrative trois histoires distinctes. Par divers moyens techniques²⁸¹, nous

²⁸¹ La caméra 35 mm ou vidéo est fluide, saccadée ou tournoyante. Les types de cadrages et d'angles de prise de vue sont multiples. L'emploi de l'animation ou du dessin animé, du *split screen*, de l'arrêt sur image, du noir et blanc, de la couleur ou d'une couleur en particulier, l'utilisation du filtre rouge par exemple, de l'accélééré et du ralenti, d'inserts de photographie polaroids, permettent de nous faire vivre de manière différente l'histoire de chacun des personnages du film.

sommes amenés à saisir rapidement la situation d'urgence dans laquelle se retrouvent Lola et Manni. Cela dit, toutes ces expérimentations dans *Lola rennt* me permettent de créer une vidéo et éventuellement un livre photographique qui s'inspirent de ces différentes techniques. Je manie les effets vidéos (transparence, filtres de couleur, modes de fusion) et je travaille la mise en page de mon livre de manière à créer une narration tout aussi dynamique : des illustrations infographiques de style bédéiste, par exemple, s'insèrent dans mon livre qui prendra sûrement une forme verticale rappelant celle des bandes dessinées. Encore une fois ici, nous sommes confrontés à une citation simultanément explicite et stylistique.

3.2 Perception et mémoire

En revoyant des films cultes pour en faire des sortes de vidéos et livres souvenirs, je m'imprègne de leur esprit pour donner une mesure du temps passé. Le résultat du visionnement des vidéos et de la lecture des livres photographiques a pour effet une sorte de recouvrement de mes/nos souvenirs du film. Le caractère fragmentaire des vidéos et des livres joue un rôle de « détonateur mémoriel²⁸² ». Les fragments du film dans mes photographies des lieux de tournage évoquent le passé et restructurent la mémoire du spectateur. Dès que le spectateur a la chance de reconnaître le stratagème de déconstruction du film, il réorganise les ellipses, les flous, les ralentis, etc. pour revoir le récit original qui tient lieu de souvenirs personnels. Pour Henri Bergson, « si l'image retenue ou remémorée n'arrive pas à couvrir tous les détails de l'image perçue, un appel est lancé aux régions plus profondes et plus éloignées de la mémoire, jusqu'à ce que d'autres détails connus viennent se projeter sur ceux qu'on ignore²⁸³ » soit les photographies des lieux de tournage. Ainsi, même s'il est envahi par les lieux d'aujourd'hui qui lui sont étrangers, le film reconnu refait surface pour établir des relations uniques dans l'imaginaire de chaque spectateur, une perspective ou un point de vue personnel sur l'ensemble du passé. Ceci dit, les deux médiums

²⁸² Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*. (Paris, Éditions L'Harmattan, 1994), 31.

²⁸³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*. (Paris, PUF Quadrige, 1939), 110.

(photo et vidéo) ne peuvent être séparés. Que le spectateur reconnaisse ou non le film original cité importe plus ou moins. Il doit toutefois comprendre et discerner les schèmes et les agencements de l'œuvre citante qui joue entre les perceptions du passé (le film cité) et du présent (les photographies des lieux de tournage de ce film aujourd'hui), sinon l'œuvre sera jugée incohérente. Mais ici, le spectateur reconnaît dans la vidéo l'analogie entre un mouvement passé (le film cité) et un mouvement actuel (les photographies des lieux de tournage), car comme le dit Jean-Pierre Esquenazi :

(...) le second construit une configuration d'espace-temps semblable à celle formée par le premier. Double travail de reconnaissance, double travail de la mémoire et de l'esprit [...] qui permettent un ensemble d'interprétations et d'attentes du spectateur vis-à-vis de [l'œuvre qui définit] un point de vue particulier sur la mémoire et impliqu[e] une compréhension du passé du film [original] et de son futur [...]. Donc en chaque "point" de cette mémoire, apparaît une certaine conception de la structure passé-présent-futur. Celle-ci aussi est susceptible de se modifier, et ainsi de transformer le sens du film²⁸⁴.

²⁸⁴ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 96-224.

CHAPITRE IV

PÈLERIMAGE : UNE ŒUVRE COGNITIVE ET SENSORIELLE

Comme photographe, j'ai surtout participé à des expositions collectives. Mais une exposition solo récente au centre d'artistes Caravansérail de Rimouski (du 11 septembre au 18 octobre 2014) m'a permis de constater comment je pouvais mieux concevoir et présenter les dispositifs de mon installation vidéo et mes livres photographiques. Plusieurs questions se sont alors posées. Dois-je exposer mes œuvres vidéographiques comme du cinéma sur des écrans ou comme des images photographiques sur du papier photo ? Comment organiser l'espace et le parcours du spectateur entre les œuvres vidéographiques et les livres photographiques ? L'espace doit-il être conçu comme une salle de cinéma ou comme un lieu d'exposition ? Ces questionnements qui ont trait aux rapprochements entre le cinéma et l'art contemporain dans les lieux de diffusion sont importants et les possibilités très nombreuses. En fait, j'estime que le rapport aux images ainsi que l'accrochage de mes œuvres photovidéographiques doivent être dépouillés. Mon projet ne veut pas bouleverser les manières de présenter des projections vidéo mais, cela dit, j'ai dû réfléchir aux enjeux de la mise en exposition de façon rigoureuse. Comment accrocher aux murs des images qui sont à la fois fixes et en mouvement ? Quels sont les effets et les risques sur le plan visuel ? « Comment ces deux régimes d'images peuvent-ils ou ne peuvent-ils pas, s'accorder, trouver un terrain d'entente ? Qu'est-ce qui se joue, devant nos yeux, entre l'immobilité et le tremblement, la fixité et le mouvement²⁸⁵ ? »

4.1 *PèlerImage* : installation vidéo et livres photographiques

Présentée à la Galerie POPOP de Montréal du 14 février au 18 février 2017 (figures 77-81), mon installation consistait donc à présenter des vidéos en couleur projetées de manière simultanée et tournant en boucle sur les murs du lieu d'exposition peints en

²⁸⁵ Serge Toubiana, *op. cit.*, 11.

gris charbonneux. Les vidéos, d'une durée de quelques minutes chacune, étaient projetées sur de grandes surfaces de polypropylène, suspendues dans l'espace et accrochées à des supports installés en hauteur sur les murs ; chaque papier blanc était en retrait d'environ trois centimètres du mur. Ces papiers suspendus rappelaient les propriétés propres à la photographie. Car, lorsque dans mes vidéos les extraits du film disparaissent lentement pour faire place aux photos des lieux de tournage seulement, le spectateur voit non plus une œuvre vidéographique en mouvement, mais une photographie immobile sur son papier. Mes œuvres se projettent et s'accrochent à la fois ; pas de tirage, mais toujours des cimaises. Seul le son déstabilise l'impression d'inertie photographique et ramènera le spectateur au cinéma. Le son d'une seule des vidéos était projeté dans l'ensemble du lieu d'exposition et nécessitait une enceinte amplifiée. Les autres installations vidéo étaient reliées à des écouteurs placés à proximité et que le spectateur pouvait prendre facilement. Devant l'unique projection de laquelle émanait du son, une chaise était placée pour inciter le spectateur à s'asseoir comme au cinéma. Ainsi, le spectateur qui entre dans la salle se voit offrir l'expérience d'un dispositif-image photo/vidéo/cinéma²⁸⁶. En faisant référence au cinéma et à ses propriétés esthétiques et techniques par le biais du dispositif cinématographique dans mon installation, mes photovidéographies et mes livres photographiques sollicitent l'activité cognitive et sensorielle des spectateurs qui reconnaissent les photos des lieux de tournage insérées dans les séquences de film et la référence au support cinématographique dans la salle d'exposition. Ainsi, mes œuvres convoquent « le spectre du cinéma non seulement dans son contenu iconographique mais aussi sur le plan du dispositif : "L'image spectrale résulte d'un flottement entre la matérialité de l'impression et l'immatérialité de la projection"²⁸⁷ ». En jouant avec les deux types de modèle d'exposition – la projection vidéo dans une salle partiellement obscurcie rappelant les modalités du cinéma et l'accrochage sur cimaise de papier photo qui accentue l'aspect statique de la photographie – la

²⁸⁶ Raymond Bellour, *op. cit.*, 308.

²⁸⁷ Martin Beauregard, *op. cit.*, 184-185.

dimension temporelle s'en trouve dynamisée. Le montage photovidéographique, dévoilant au fur et à mesure de la projection des images fixes et en mouvement, permet au spectateur d'associer les deux arts de manière proactive. De plus, en permettant aux gens de circuler librement grâce aux projecteurs placés en hauteur sur des socles et en proposant un siège comme au cinéma, le public a la possibilité de demeurer debout ou de s'asseoir devant les œuvres photovidéographiques.

D'autre part, chaque œuvre vidéographique est accompagnée d'un livre photographique (figures 82-91). Pour créer une fluidité entre chacune des œuvres photovidéographiques et l'exposition des livres photographiques, j'ai créé un parcours plutôt linéaire qui se referme sur lui-même : le spectateur peut facilement consulter les livres photographiques disposés à l'entrée de la salle d'exposition, avant, pendant ou après avoir visionné les photovidéographies. L'exposition propose donc à travers le visionnement des vidéos et la lecture des livres, un parcours à l'image de mon voyage et de mes expérimentations artistiques : ici, « l'œuvre engage activement le corps du percevant dans un rapport kinesthésique²⁸⁸ », tantôt en l'éloignant pour lui permettre de visualiser l'ensemble de chacune des vidéos, tantôt en l'obligeant à aller vers le livre photographique afin de pouvoir scruter les détails des petites photographies et lire les textes. Chaque œuvre aura son autonomie interne, mais fera tout de même partie d'un tout dans lequel les œuvres dialogueront entre elles.

Lorsque je tente ainsi de repousser les limites de l'espace en intervenant sur le parcours, le format des œuvres et les distances entre elles, je veux faire en sorte que le visiteur devienne finalement acteur d'une vision cachée de l'œuvre, celle de mon pèlerinage. De plus, les modalités de cette installation démontrent au spectateur que l'impact de ces images photo et vidéo – réelles ou fictives – n'appartient qu'à lui.

²⁸⁸ Jocelyne Lupien, « Arts visuels et espaces sensoriels », *Protée*, vol. 23, no 1, (1995) : 72-83.

Ainsi, pour le spectateur, la nouvelle structure narrative se dévoilera de façon claire et créera des effets de sens : les œuvres se révéleront comme « une série d'images fixes en succession et non pas en progression²⁸⁹ » (anomie).

²⁸⁹ Marie Fraser, *op. cit.*, 17.

CONCLUSION

L'intérêt et l'originalité de mon projet de recherche-crédation réside dans le fait que je sois retournée sur les différents lieux de tournage cinématographique pour citer des films cultes à la fois par la photographie, la vidéo et le livre photographique (autofiction), mais aussi pour mener une réflexion théorique sur la citation et la narration en photo, vidéo et littérature. Et mon pèlerinage, mes expérimentations pratiques et mes réflexions théoriques se poursuivent dans la réalisation et l'exposition de mes œuvres et la rédaction de la thèse.

Ainsi, mes œuvres sont inspirées par le développement et l'élaboration du thème de la citation et de la narrativité. Mes choix esthétiques ou formels permettent « d'accéder à diverses formes de connaissance donnant un certain sens à l'œuvre²⁹⁰ ». En tant que spectateurs, nous sommes parfois mesurés à ce type d'œuvres qui rencontrent d'autres formes d'art, ce qui nous permet de « rechercher les "sources", les "influences" d'une œuvre [et ainsi de] satisfaire au mythe de la filiation²⁹¹ ». C'est cette expérience ludique, mais aussi intellectuelle et sensible que j'essaie de livrer au spectateur. Par le biais de mes photos, vidéos et textes, je tente d'affecter la perception du spectateur invité à une sorte de redécouverte et de remémoration de films et des émotions vécues à leur contact. Ma thèse-crédation a été motivée par mon amour du cinéma et par celui du processus citationnel en arts visuels et par un souci du rôle à la fois de l'artiste et du spectateur dans la conception puis la reconnaissance, dans mes œuvres, des références culturelles prégnantes qu'ils partagent.

Récit de pratique

Je rephotographie, je monte et démonte l'histoire, je réécris le cinéma. Je décortique la matière de l'œuvre d'un autre pour témoigner du passé, pour (me) rassurer peut-

²⁹⁰ Diane Laurier, *op. cit.*, 158.

²⁹¹ Roland Barthes, *Le bruissement de langue*, *op. cit.*, 76.

être (sur) la postérité de ces œuvres mythiques. Grâce aux pèlerinages et à des actes ritualisés, je traverse le culte des morts, ces morts qui m'appellent à l'aventure et à la création. Mes voyages et mes projets artistiques me permettent de catalyser ma nostalgie. En même temps, ils donnent un sens à mon processus en l'honneur des morts, sans me limiter à l'hommage. M'aventurant de lieu en lieu, cheminant d'œuvre en œuvre, j'accomplis un rituel réconfortant et j'expose la force des morts par la photo, la vidéo et le récit de voyage sous forme de livre photographique. Le fil de mon aventure, de mon pèlerinage artistique, traverse les différentes étapes de mon projet de création : la prise photographique (photographie neutre) des films choisis et de leurs lieux de tournage (mon pèlerinage ou *pèlerimage*) ; les montages en superposition des séries photographiques et des montages séquentiels des vidéos et des livres photographiques (œuvres imaginaires) ; l'écriture de mes récits inspirés de mes aventures sur les lieux de tournage et des scénarios des films cités (autofiction). Pour reprendre l'idée générale des textes de Georges Didi-Huberman considérés dans cette thèse, ma pensée et mes œuvres, par l'intermédiaire de la citation, travaillent principalement à mettre en lien ma pensée et celle des autres créateurs cinéastes.

Ma pratique artistique parle du temps qui s'écoule, du temps que l'on invente et que l'on compose à la manière d'une mélodie cherchant à saisir l'essence même de notre nostalgie. Mes œuvres reposent d'abord sur la déconstruction du temps lui-même dont j'expose la nature géologique : je révèle par la structure de chaque photo, vidéo et livre photographique les différentes strates qui les composent en se superposant à travers la narration cinématographique. Et si cette harmonie nous permettait d'arriver à une compréhension plus juste du temps ? Dans ma démarche, les éléments naturels des lieux de tournage originaux photographiés vingt, quarante, soixante ans plus tard, mêlés aux personnages des films génèrent certainement un rapport contemplatif à l'espace-temps et agissent sur l'imaginaire (cognitivement et sensoriellement parlant)

qui réinvente le récit. Par son montage, mon œuvre permet au spectateur de franchir les frontières et la barrière du temps en unissant deux mondes et deux époques différentes, une union impossible sans la manipulation des différents médiums photo et vidéo (le montage) puis la mise en page séquentielle et l'association de deux types de narration dans les livres photographiques, soit l'autobiographie et la fiction²⁹². Ceci dit, il faut que le spectateur soit capable de replacer l'œuvre dans l'histoire du cinéma afin d'élucider non pas seulement la référence au film cité, mais également la signification plus profonde de l'œuvre citante soit son caractère performatif et sacré dans sa création, sa forme et son exposition.

Il ne s'agit pas pour moi de raconter seulement une histoire, « mais de jouer sur la représentation en imposant une image à l'imaginaire du spectateur grâce à sa force d'évocation²⁹³ ». Mes images photographiques (neutres et imaginaires), mes vidéos et mes livres photographiques font donc appel à la mémoire culturelle occidentale dans l'utilisation de lieux communs que le cinéma s'est appropriés. Il s'est établi des liens indissociables entre ma pratique et l'histoire du cinéma. Le passé et le présent ont tramé des « aires de passage entre le monde des vivants et le monde des morts, et ce, au travers de processus²⁹⁴ » comme le montage et de réflexion sur la citation et la narrativité. Par ailleurs, dans leur relation au récit et à la mémoire, mes œuvres posent la question du croisement entre les récits individuels et collectifs, entre la mémoire et l'histoire, entre le statut d'œuvre d'art (de l'imaginaire) et de document (de l'objectivité). Ainsi, les régimes de lecture sont divers, soit descriptifs, narratifs ou lyriques²⁹⁵, et sollicitent à la fois les connaissances et les sensations, la mémoire²⁹⁶ et l'imaginaire.

²⁹² J'ai croisé mes souvenirs réels des mes aventures sur les lieux de tournage au récit fictif du film cité tout en explorant mon expérience vécue par celui-ci.

²⁹³ Christian Vandendorpe, « Régimes du visuel et transformation de l'allégorie », *Protée*, vol. 33, no 1, (printemps 2005) : 27.

²⁹⁴ Martin Beauregard, *op. cit.*, 17.

²⁹⁵ Christian Vandendorpe, *op. cit.*

L'œuvre *PèlerImage*, explore les rapports entre les photographies, les vidéos et les livres photographiques puis l'expérience cognitive et sensible d'une œuvre commémorative qui renvoie à des œuvres maîtresses du cinéma (des films cultes) et qui adresse au spectateur des questions sur sa propre mémoire culturelle. Je cherche des combinaisons sensibles et prégnantes entre les clichés et les séquences des films cités puis mes photographies des lieux de tournage pour engager le spectateur dans un jeu de reconnaissance, de remémoration, d'imagination et d'affect. *PèlerImage* est en fait une réflexion intellectuelle et une expérimentation artistique, heuristique et herméneutique sur la représentation fictive et historique (spatio-temporelle) puis le récit (l'imaginaire). Cela dit, quelle est la véritable envergure d'un tel projet et en quoi peut-il apporter quelque chose de neuf et d'original (concept d'originalité si difficile à gérer intellectuellement et émotionnellement comme artiste) ? Or, « le message le plus fondamental de l'art, l'examen des œuvres du passé semble nous montrer que le progrès est douteux : [...] "l'art ne s'élargit pas, il récapitule"²⁹⁷ ». Je souhaite que mes œuvres possèdent des caractéristiques uniques qui permettent une série de renaissances formelles et conceptuelles surprenantes et riches pour le spectateur.

Je termine en me projetant dans l'avenir. Je souhaite, tout comme d'autres artistes

²⁹⁶ Je veux solliciter les deux types de mémoire tels que formuler par Deleuze : « la mémoire [...] en tant qu'elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate, et en tant aussi qu'elle contacte une multiplicité de moments ». Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*. (Paris : Presses Universitaires de France, 2004), 45.

²⁹⁷ Robert Adams, *op. cit.*, 101.

citant le cinéma (son contenu ou son contenant), continuer à assurer la prospérité de ces films cultes au temps où le cinéma, voire la cinéphilie, semble être appelé à mourir. Car, dans le contexte actuel où les lieux de diffusion et de distribution disparaissent, la cinéphilie se transmet de plus en plus difficilement²⁹⁸. D'ailleurs, « "le jeune public n'a plus la même approche aux grands maîtres", s'inquiète François Poitras, en faisant référence à Bergman et Fellini. "Les festivals de cinéma sont devenus des festivals de têtes grises"²⁹⁹ ». La guerre contre le numérique me semble d'ailleurs perdue contre la présente génération *fanboy*³⁰⁰. Il ne reste plus qu'à espérer que la prochaine génération s'intéresse au cinéma en réalisant ce qu'elle risque de perdre. Certes, il est plus simple que jamais aujourd'hui d'écouter sur son écran personnel et d'accéder à des contenus cinématographiques « grâce à Netflix, iTunes et autres plateformes du type illico. [...] Mais on ne trouve pas toutes les perles rares des cinémas et vidéos spécialisés en film d'auteur ni dans la collection Criterion d'iTunes ni parmi la sélection internationale de Netflix³⁰¹ ».

Je me sens donc contrainte à rester dans le monde des morts pour assurer la survie du cinéma, voire de la cinéphilie. Je ressens le besoin de diffuser le passé pour le garder en vie. J'ai pu contempler le passé grâce à mon père qui m'a présentée très tôt à Allen, Altman, Antonioni, Bergman, Cassavetes, Coppola, Fellini, Godard, Hitchcock, Kubrick, Leone, Lumet, Malick, Pagnol, Pasolini, Polanski, Scorsese,

²⁹⁸ Au Canada, le géant Blockbuster a fermé ses centres de location DVD en 2011. Les deux principaux centres de location de films de répertoire de Montréal, Le Septième et La Boîte noire, ont eux aussi fermé leur porte en 2013 et 2016 respectivement. Le cinéma Excentris de Montréal, dédié aux films d'auteur principalement, a quant à lui déclaré faillite en mai 2016. D'ailleurs, les complexes cinématographiques sont eux aussi en baisse (« de 102 à 93 au Québec entre 2010 et 2014 »). Marc Cassivi, « Adieu, Boîte noire », *La Presse*, Montréal, 5 mai 2016. [En ligne]. <<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201605/05/01-4978336-adiou-boite-noire.php>>. Consulté le 6 août 2016.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Un *fanboy* est « un admirateur passionné de différents éléments de la culture *geek* (ex. : la science-fiction, les comics, Star Wars, les jeux vidéo, l'animation japonaise, les Hobbits, etc.) qui laisse sa passion l'emporter sur les bonnes manières ». Paul Horne, « Fanboy », *Urban Dictionary*, 22 août 2003. [En ligne]. <<http://fr.urbandictionary.com/define.php?term=fanboy>>. Consulté le 6 août 2016. [Traduction libre].

³⁰¹ Marc Cassivi, *op. cit.*

Truffaut, Rossellini, Welles, Wenders. J'ai eu beaucoup de chance d'avoir pu les rencontrer si jeune dans la vie. Il semble maintenant que je veuille imposer ce même devoir de mémoire que mon père m'a inculqué : « il est bon de rappeler que la mémoire collective est faite aussi d'oubli. L'oubli est la loi de la vie, mais non de l'historien, qui doit utiliser au contraire les blancs de la mémoire collective pour renouveler son interrogation du passé³⁰² ».

³⁰² André Burguière, « Mémoire (histoire) », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/memoire-histoire/>>. Consulté le 6 août 2016.

ANNEXE A
FIGURES



Figure 1 : Julie Turp, *Carnet de travail*, 2009-15, papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm. Photo : Steve Leroux.



Figure 2 : Julie Turp, *Carnet de travail*, 2009-15, papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm. Photo : Steve Leroux.



Figure 5 : Cindy Sherman, *Untitled Film Still #35*, 1979, photographie noir et blanc sur papier argentique, 24 cm x 16,7 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York. Source : www.moma.org

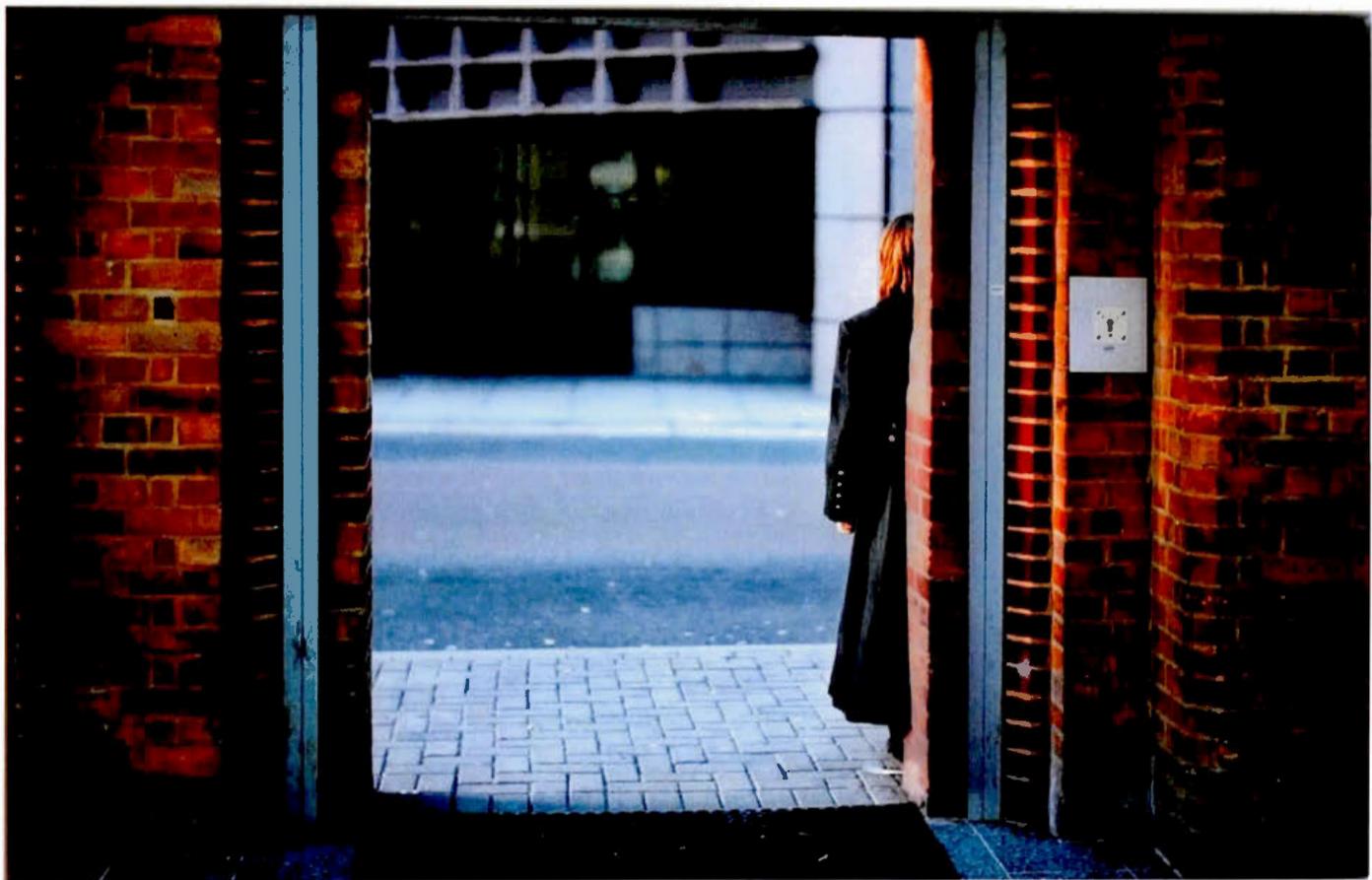


Figure 6 : Cindy Sherman, *Untitled Film Still #43*, 1979, photographie noir et blanc sur papier argentique, 24 cm x 16,7 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York. Source : www.moma.org



Figure 7 : Cindy Sherman, *Untitled Film Still #59*, 1980, photographie noir et blanc sur papier argentique, 17,3 cm x 24 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York. Source : www.moma.org



Figure 8 : Jeff Wall, *A ventriloquist at a Birthday Party in October 1947*, 1990, Cibachrome sur caisson lumineux, 229 x 352 cm, Collection de l'artiste, Courtoisie Marian Goodman Gallery, New York. Source : www.tate.org.uk.



Figure 9 : Jeff Wall, *Insomnia*, 1994, Cibachrome sur caisson lumineux, 172,2 cm x 213,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Source : www.tate.org.uk



Figure 10 : Cindy Bernard, Ask the Dust: Vertigo (1958/1990), 1990, épreuve chromogène, 70 x 93 cm, Collection The Museum of Modern Art, New York, Source : www.moma.org



Figure 11 : Cindy Bernard, Ask the Dust: The Godfather (1970/1990), 1990, épreuve chromogène, 31,75 x 58,4 cm, The Whitney Museum of American Art, New York, Source : <http://whitney.org/>



Figure 12 : Christopher Moloney, *FILMOgraphy : La dolce vita* (1960), Image 464, 2013. Source : <http://philmfotos.tumblr.com/>



Figure 13 : Christopher Moloney, *FILMography : Annie Hall (1977), Image 048*, 2012. Source : <http://philmfotos.tumblr.com/>



Figure 14 : Christopher Moloney, *FILMography : Ferris Bueller's Day Off (1986), Image 585*, 2014. Source : <http://philmfotos.tumblr.com/>



Figure 15 : Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 16 : Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 17 : Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-16, photographie numérique en couleur.

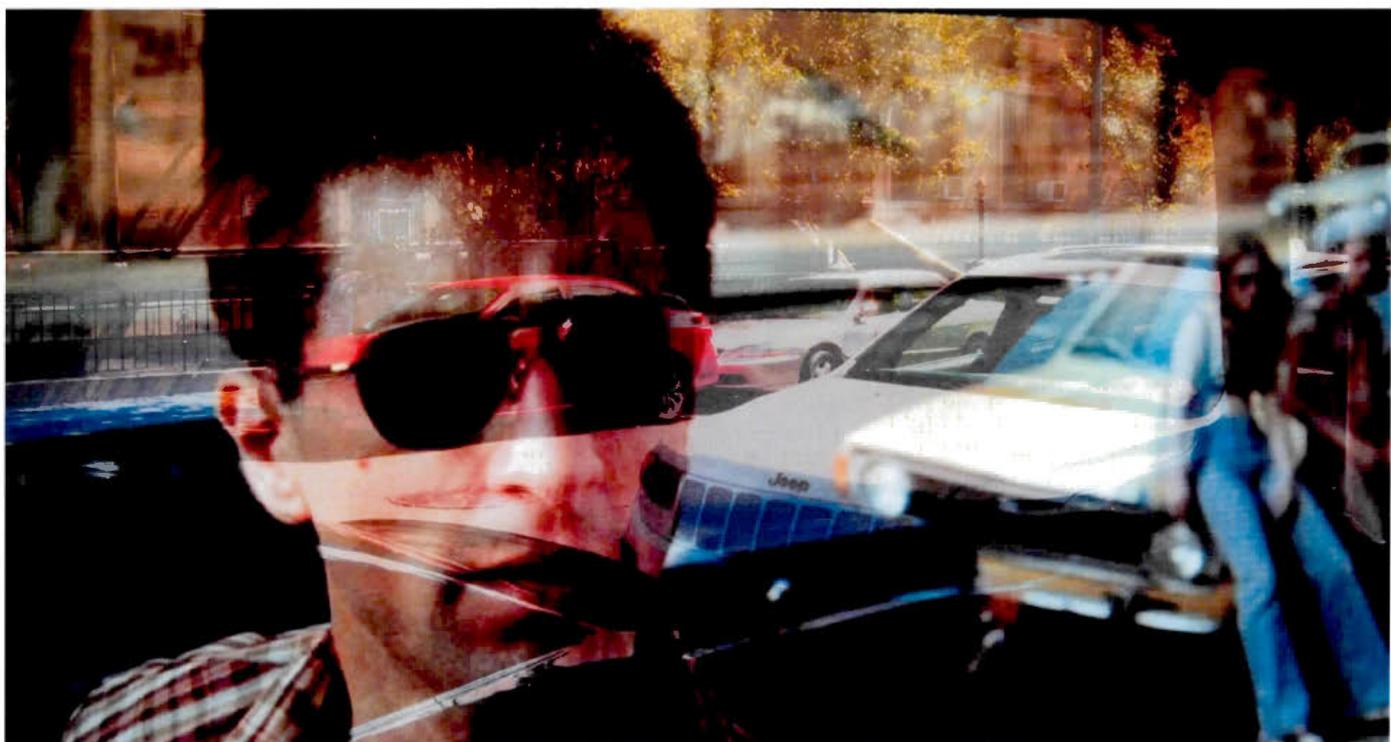


Figure 18 : Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 19 : Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 20 : Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 21 : Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 22 : Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-16, photographie numérique en couleur.



Figure 23 : Julie Turp, *Le sac !*, 2010-16, photographie numérique en couleur.

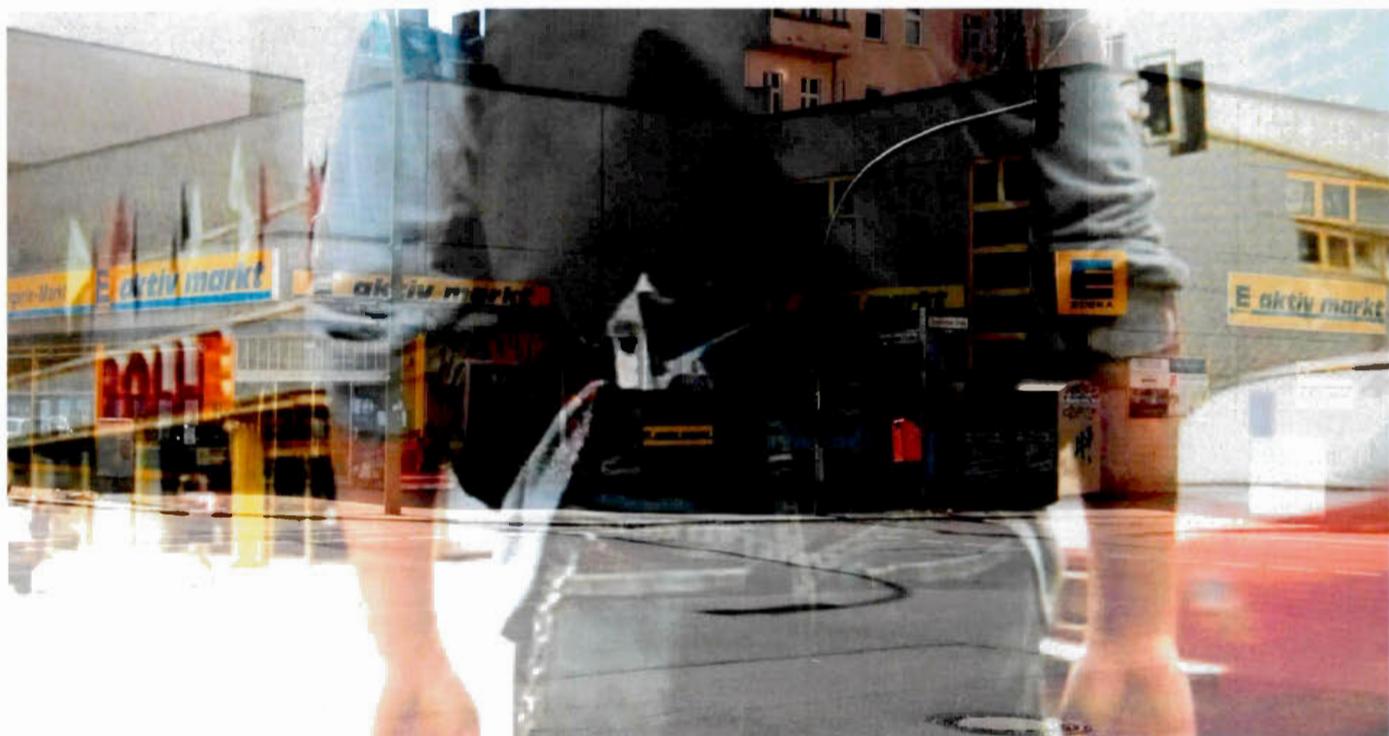


Figure 24 : Julie Turp, *Le sac !*, 2010-16, photographie numérique en couleur.

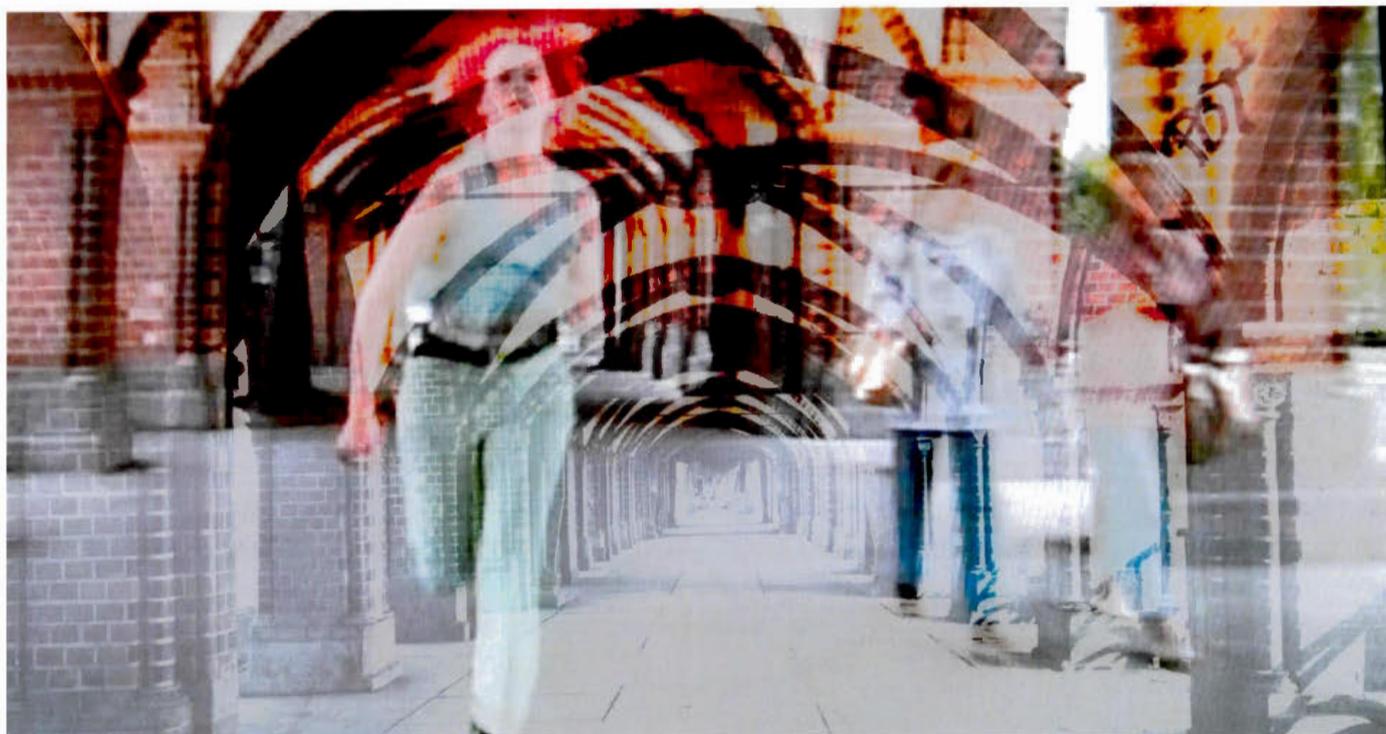


Figure 25 : Julie Turp, *Le sac !*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 26 : Julie Turp, *Le sac !*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 27 : Julie Turp, *Ma ligne de chance*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 28 : Julie Turp, *Ma ligne de chance*, 2010-16, photographie numérique en couleur.

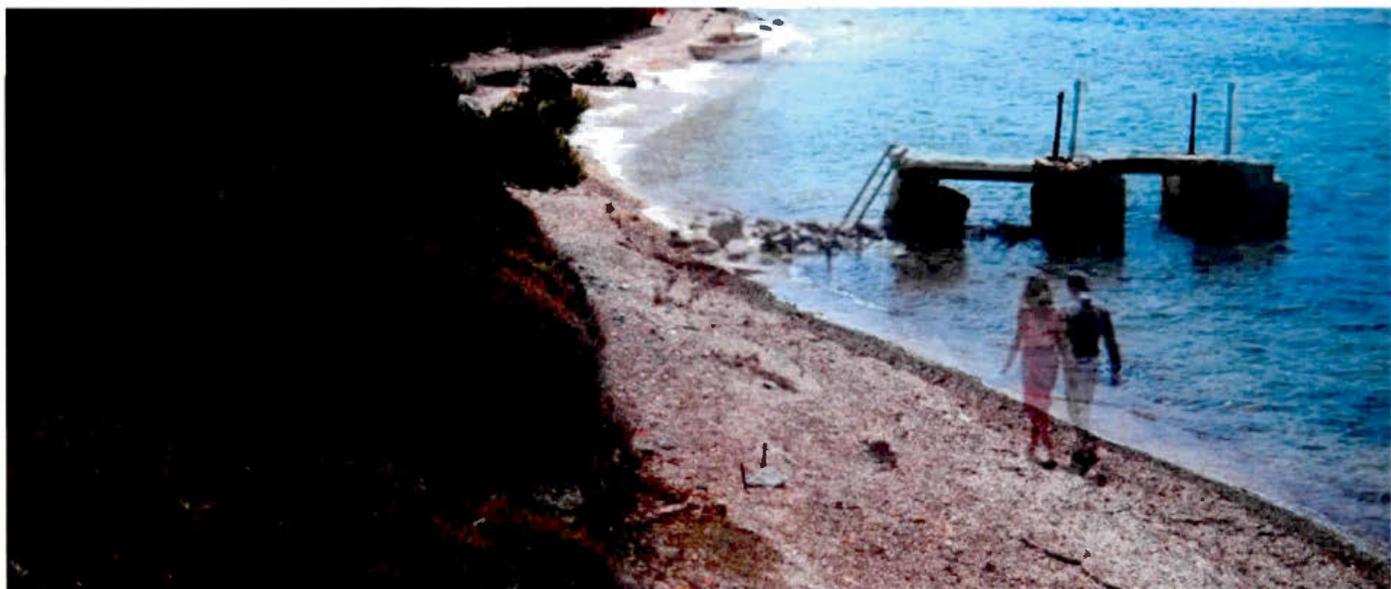


Figure 29 : Julie Turp, *Ma ligne de chance*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 30 : Julie Turp, *Ma ligne de chance*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 31 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 32 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.

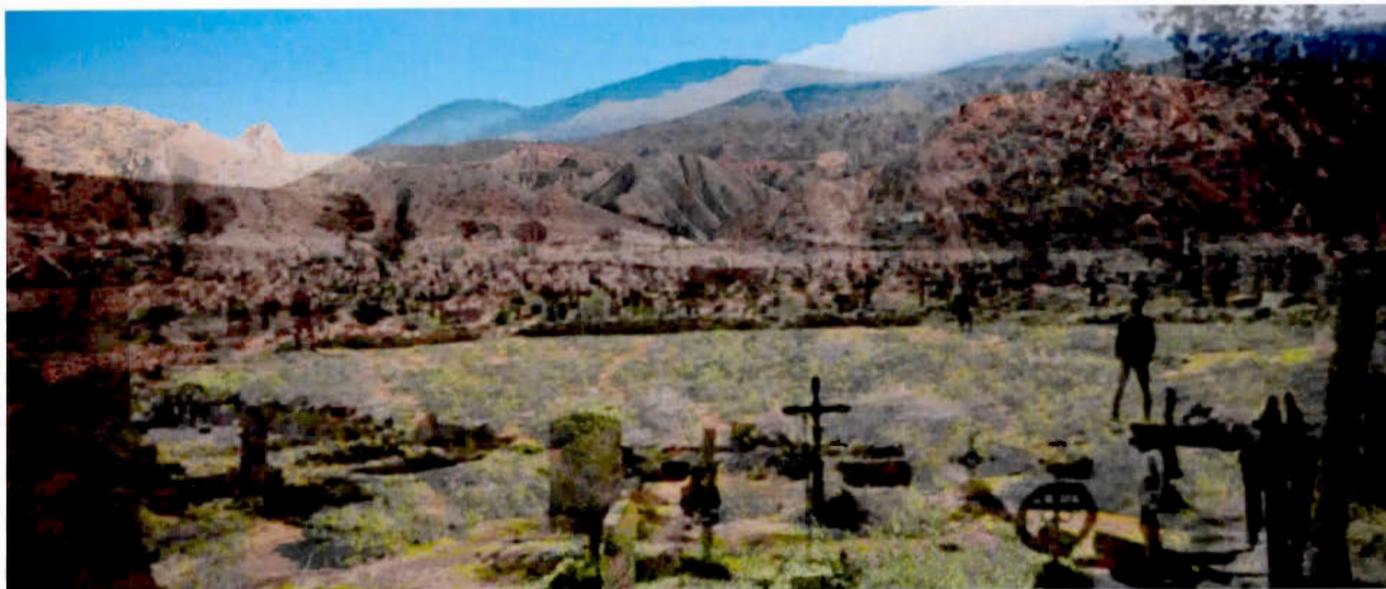


Figure 33 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.

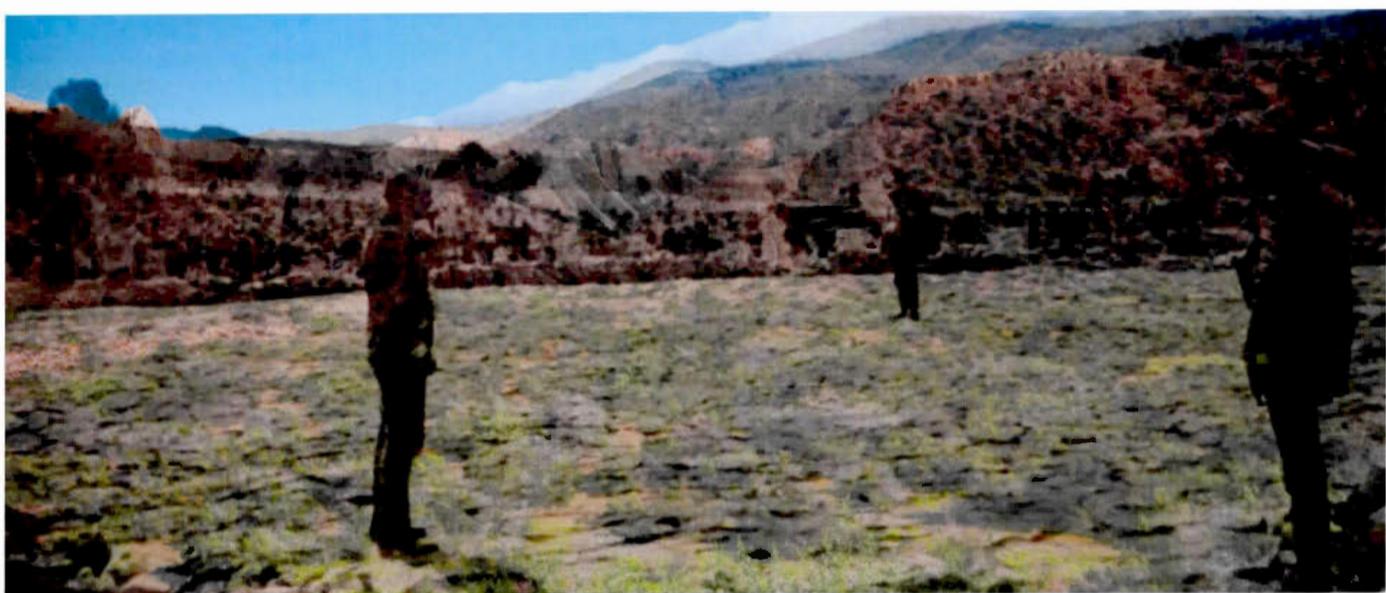


Figure 34 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 35 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 36 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 37 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 38 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 39 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.



Figure 40 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-16, photographie numérique en couleur.

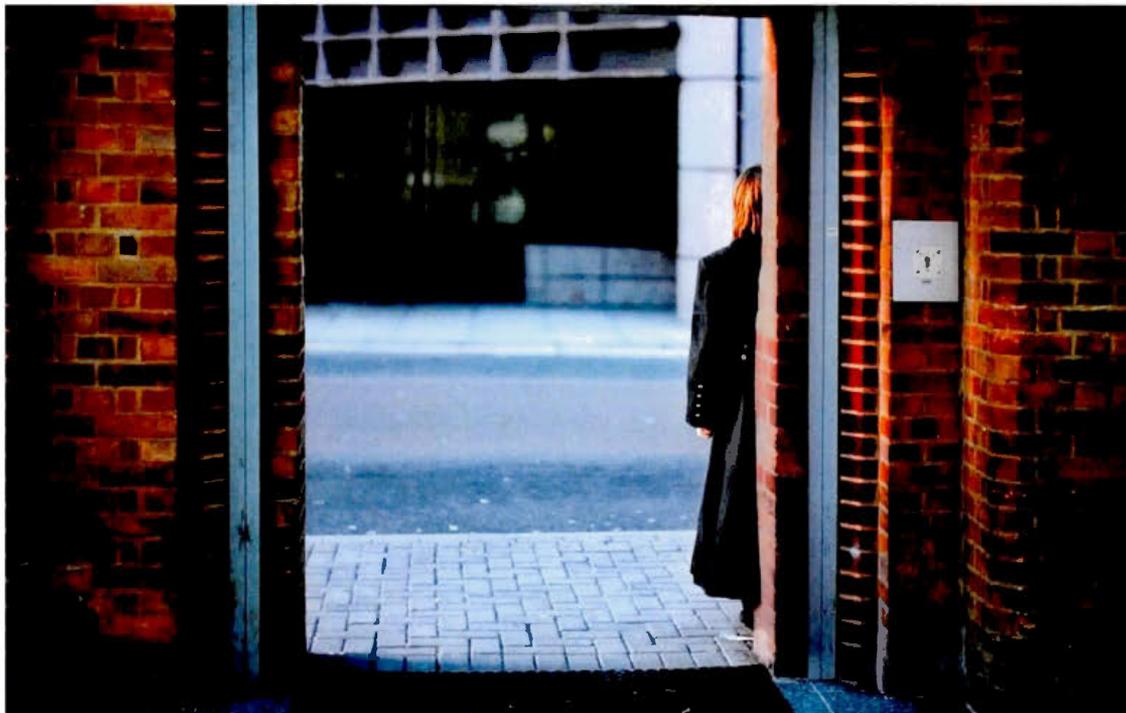


Figure 41 : Harry Gruyaert, *Hommage à Antonioni - Variations sous influence*, 2009, photographie en couleur.
Source : <http://fr.actuphoto.com/>



Figure 42 : Harry Gruyaert, *Hommage à Antonioni - Variations sous influence*, 2009, photographie en couleur.
Source : <http://fr.actuphoto.com/>



Figure 43 : Martin Beaugard, *Drive End*, 2007-2011, photographie en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeaugard.com



Figure 44 : Martin Beaugard, *Drive End*, 2007-2011, photographie en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeaugard.com

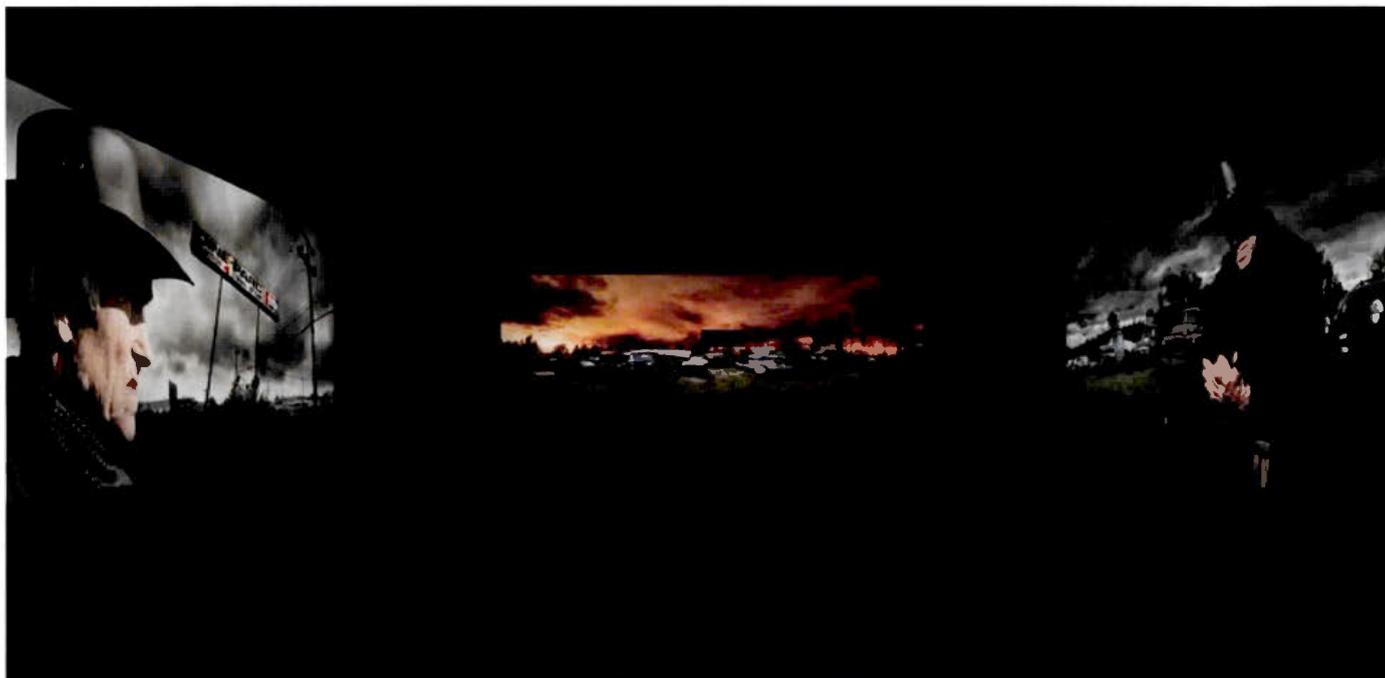


Figure 45 : Martin Beauregard, *Drive End*, vue de l'installation, 2007-2011, photographies en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeauregard.com



Figure 46 : Martin Beauregard, *Drive End*, vue de l'installation, 2007-2011, photographies en couleur, impression sur tissu montée sur cadre d'aluminium, 360 cm x 740 cm. Source : www.martinbeauregard.com



Figure 47 : Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, album photo de 26 épreuves argentiques à l'albumine intitulé *Principales vues de Pompéi* par Charles Fratacci, Naples 1864. Source : <http://www.cca.qc.ca>



Figure 48 : Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, Basilica I : série de 24 photographies en noir et blanc, Basilica II : série de 17 photographies noir et blanc, texte, projection vidéo, album photo de 26 épreuves argentiques à l'albumine intitulé Principales vues de Pompéi par Charles Fratacci, Naples 1864. Source : <http://www.cca.qc.ca>

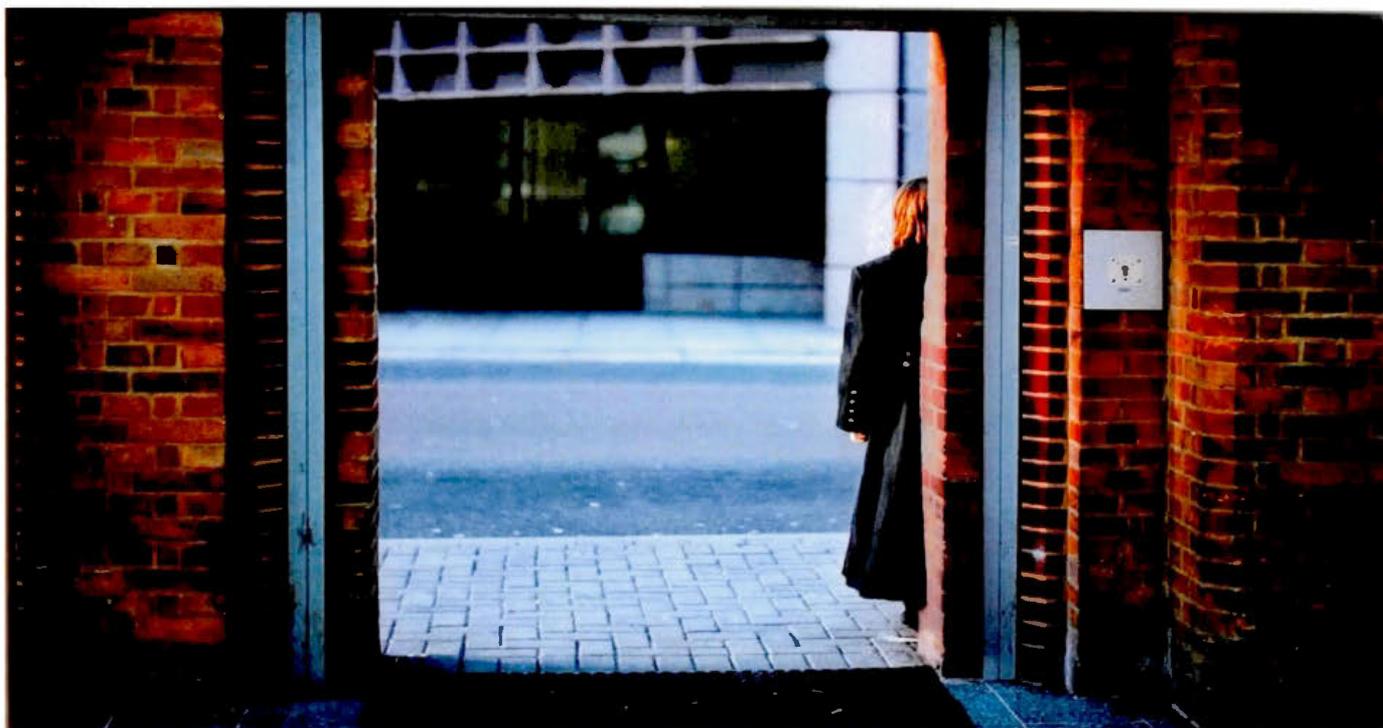


Figure 49 : Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, Basilica I : 12 des 24 photographies en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 12, 12 cm x 8 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>.



Figure 50 : Victor Burgin, *Voyage to Italy*, vue de l'installation, 2006, Projection vidéo numérique sur un seul écran avec bande sonore. Source : <http://www.cca.qc.ca>

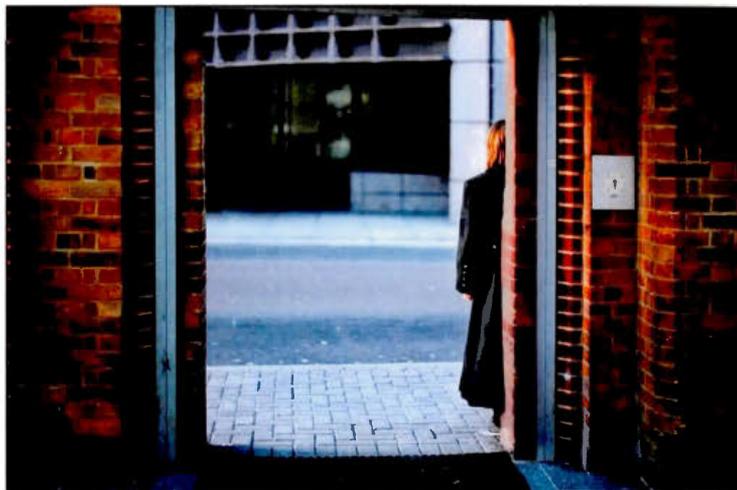


Figure 51 : Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006, Basilica I : 1 de 24 photographie en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 12, 12 cm x 8 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>

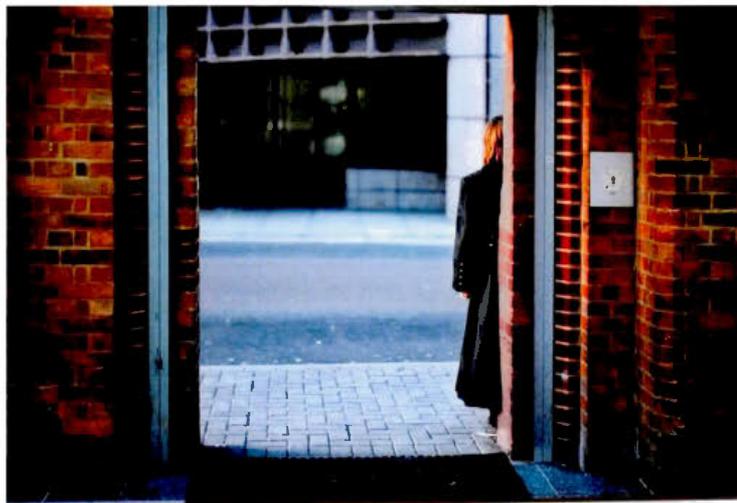


Figure 52 : Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006, Basilica I : 1 de 24 photographie en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 12, 12 cm x 8 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>

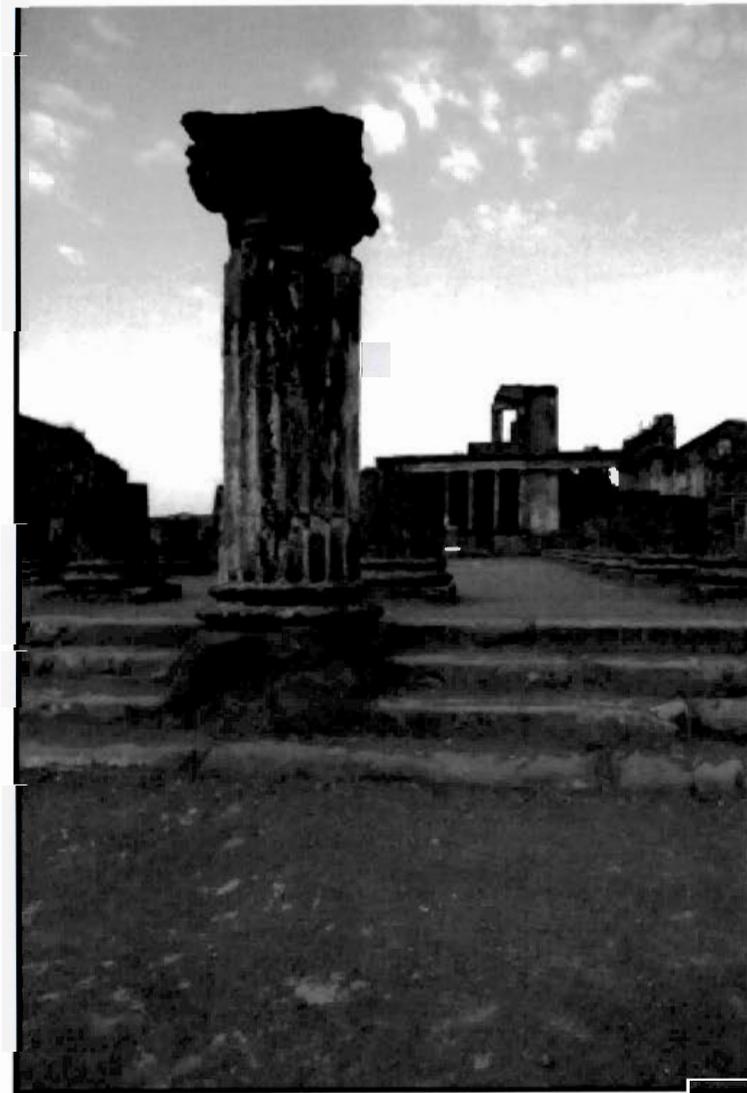


Figure 53 : Victor Burgin, *Voyage to Italy*, 2006, Basilica I : 1 de 17 photographie en noir et blanc superposées horizontalement en rangé de 9 et de 8, 15 cm x 10 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>



Figure 54 : Carlo Fratacci, *Vue de Pompéi*, 1864, épreuve argentique à l'albumine, 17,4 cm x 18, 1 cm. Source : <http://www.cca.qc.ca>

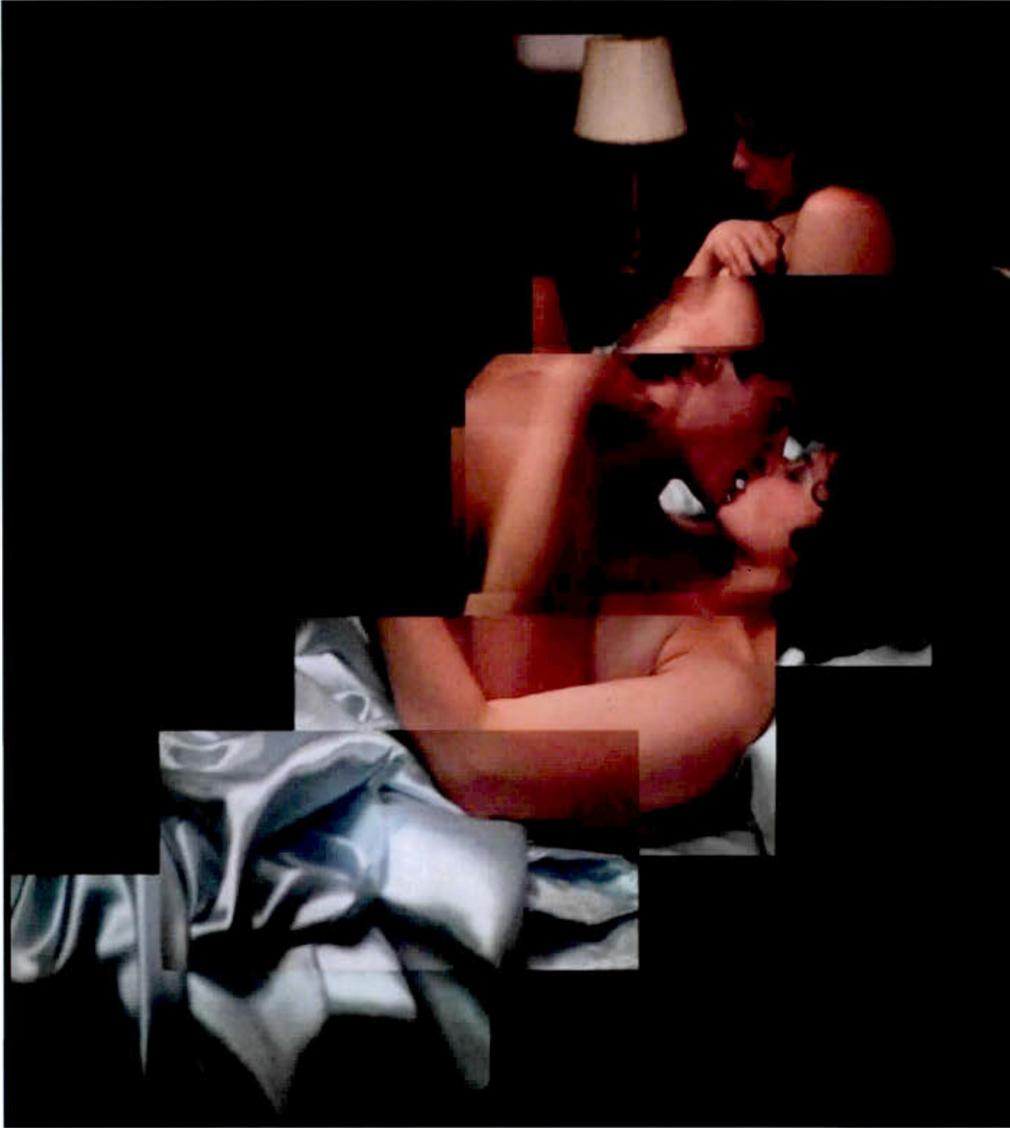


Figure 55 : Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I (Blue Velvet)*, 2003, impression numérique en couleur sur dibond, dimensions variables. Source : <http://chatonsky.net/>

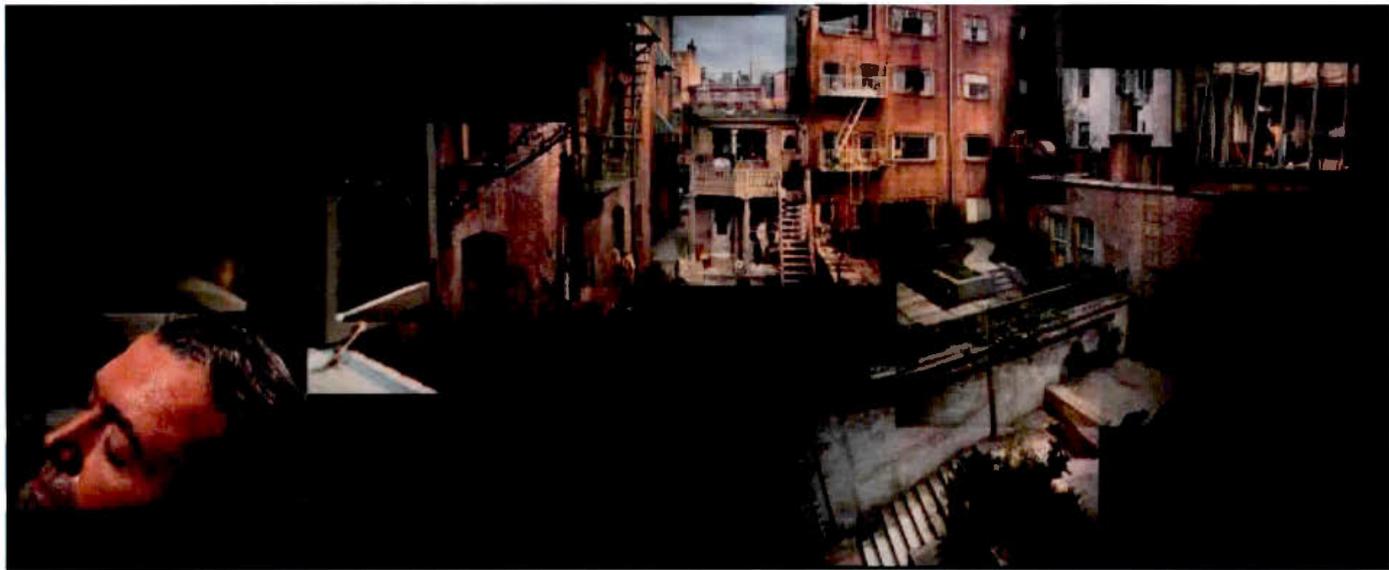


Figure 56 : Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I (Rear Window)*, 2003, impression numérique en couleur sur dibond, dimensions variables. Source : <http://chatonsky.net/>



Figure 57 : Grégory Chatonsky, *Readonlymemories I (Crash)*, 2003, impression numérique en couleur sur dibond, dimensions variables. Source : <http://chatonsky.net/>



Figure 58 : Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy : Nine Jacks*, 2001, Digital Colour Print on Plexiglas, 51 cm x 71,5cm. Source : <http://www.candicebreitz.net/>



Figure 59 : Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy : Nine Clints*, 2001, Digital Colour Print on Plexiglas, 51 cm x 71,5 cm. Source : <http://www.candicebreitz.net/>

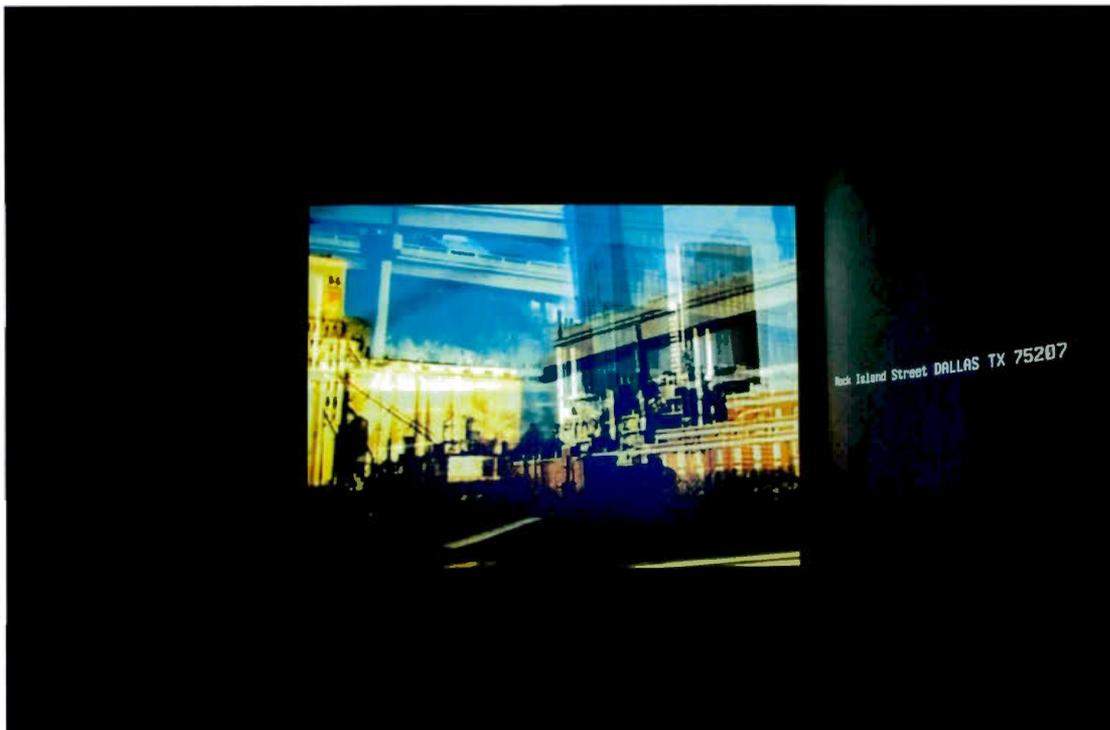


Figure 60 : Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/krekesisters>



Figure 61 : Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/krekesisters>

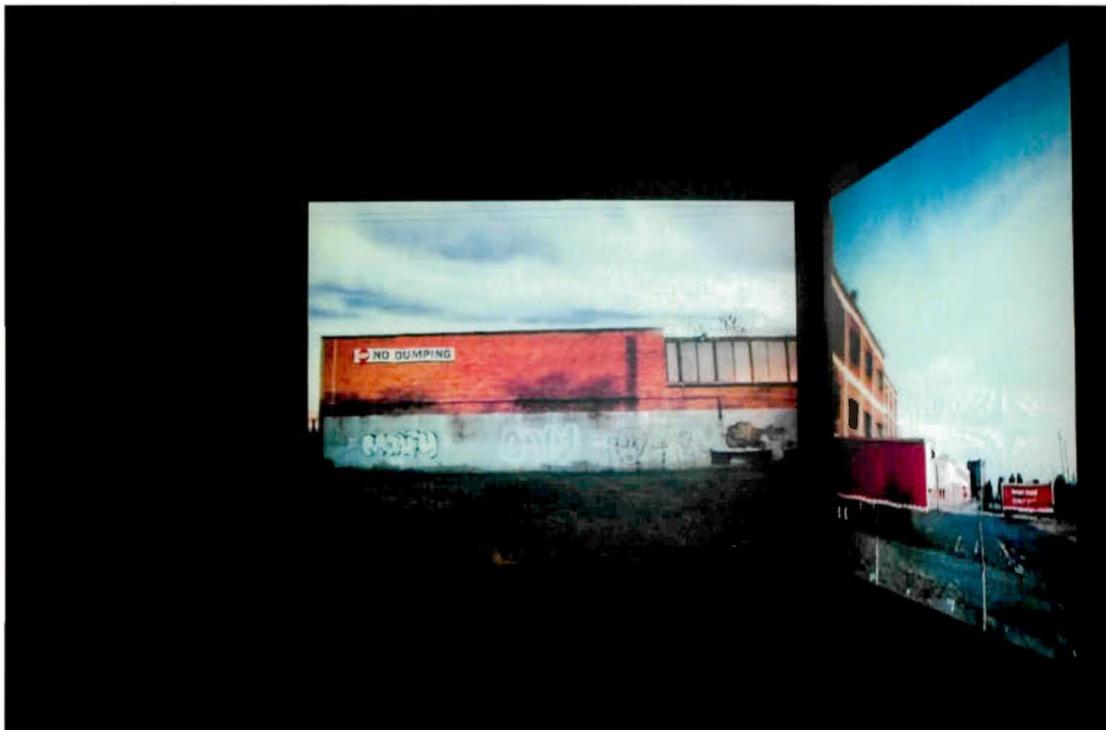


Figure 62 : Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/krecksisters>

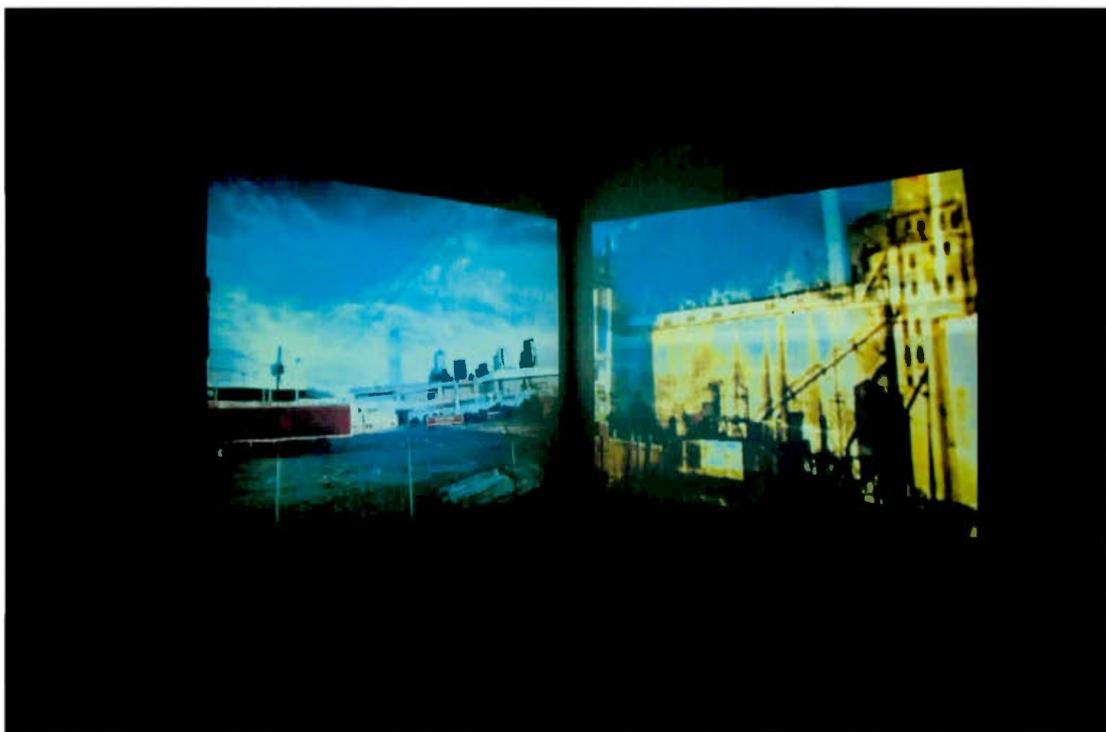


Figure 63 : Carine et Élisabeth Krecké, *Memorial drive*, vue de l'installation, 2009, Nosbaum Reding, Luxembourg, 2009. Source : <http://carinekrecke.wix.com/krecksisters>

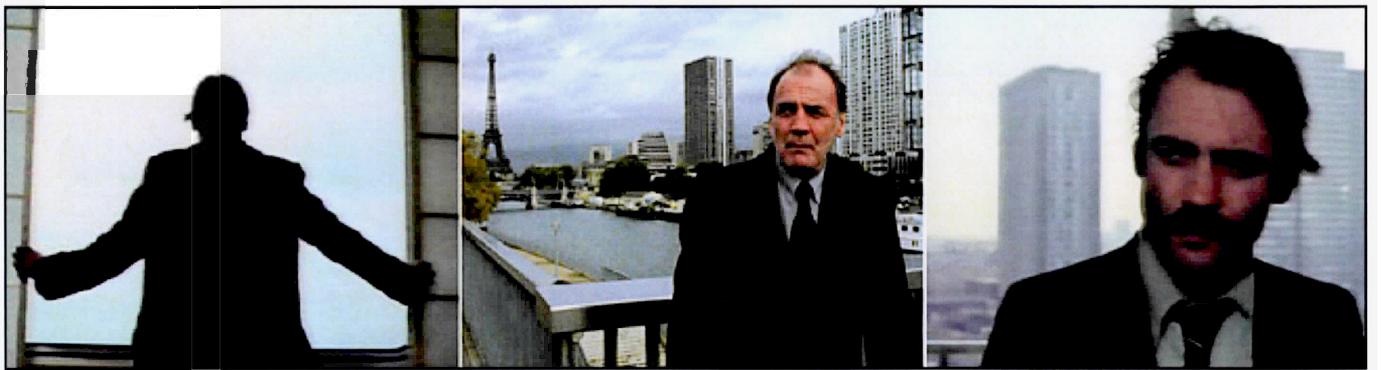
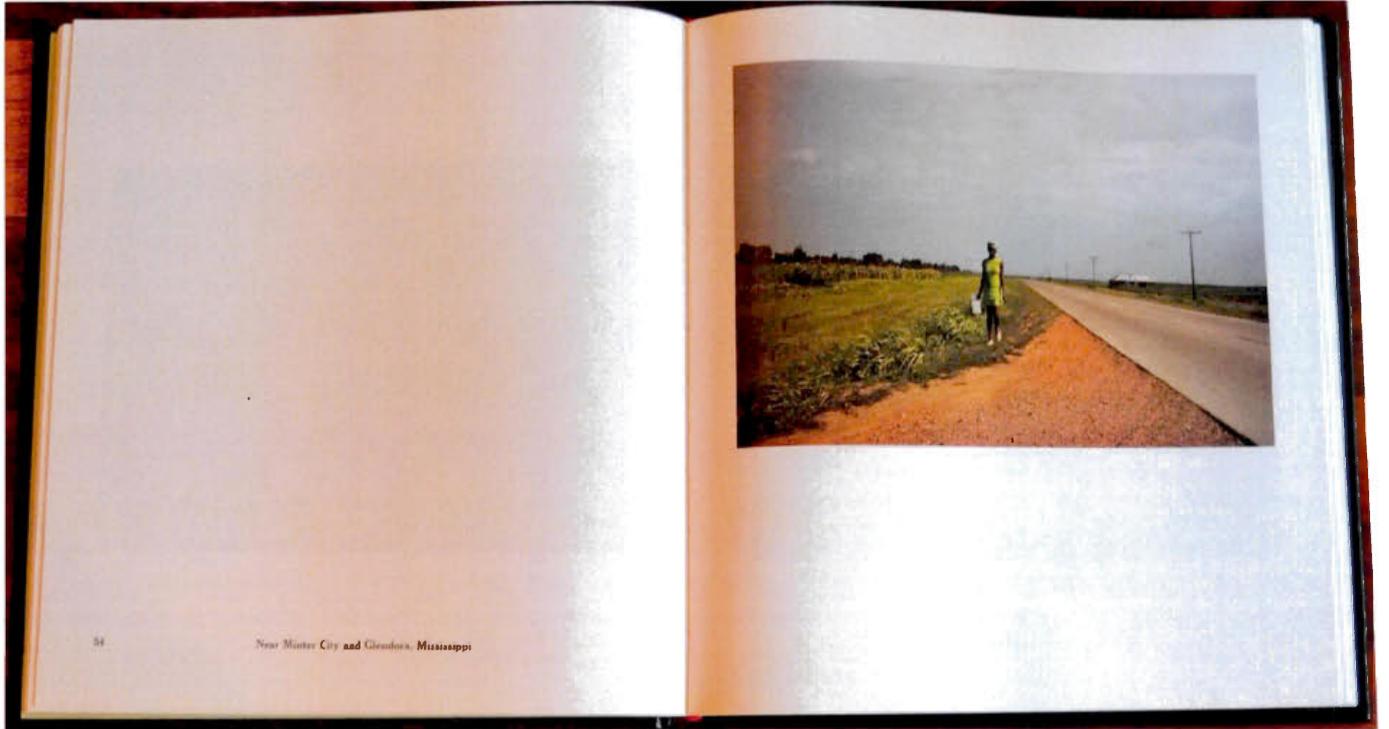


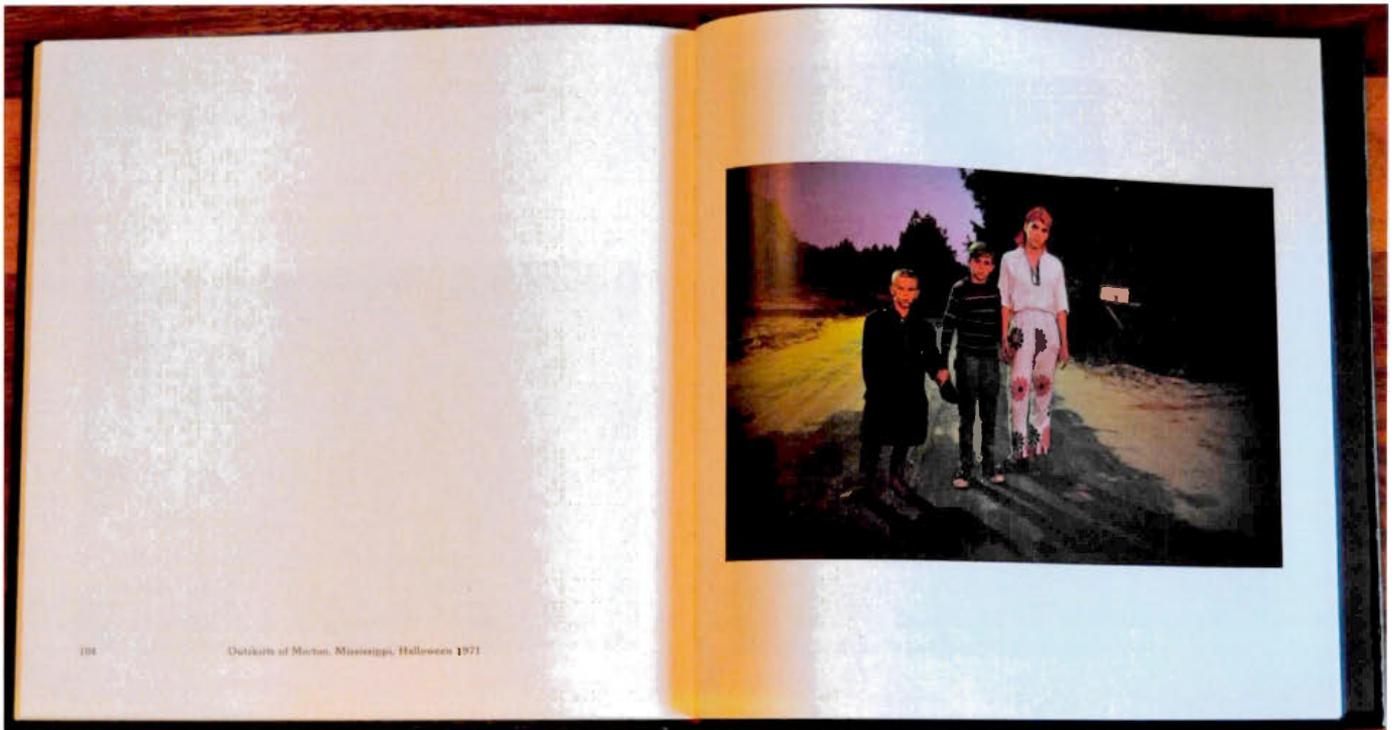
Figure 64 : Pierre Huyghe, *L'ellipse*, détail de l'installation 1998, triple projection vidéo S-16 mm, transféré sur Béta numérique, 13 minutes. Source : <http://www.nytimes.com/>



54

Near Minter City and Grenada, Mississippi

Figure 65 : William Eggleston, *William Eggleston's Guide*, 1976, New York : Museum of Modern Art, 54-55.
Photo : Julie Turp.



104

Outskirts of Manton, Mississippi, Halloween 1971

Figure 66 : William Eggleston, *William Eggleston's Guide*, 1976, New York : Museum of Modern Art, 104-105.
Photo : Julie Turp.



Figure 69 : Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2009, Köln : 4. überarbeitete Auflage, non paginé. Photo : Julie Turp.



Figure 70 : Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2009, Köln : 4. überarbeitete Auflage, non paginé. Photo : Julie Turp.

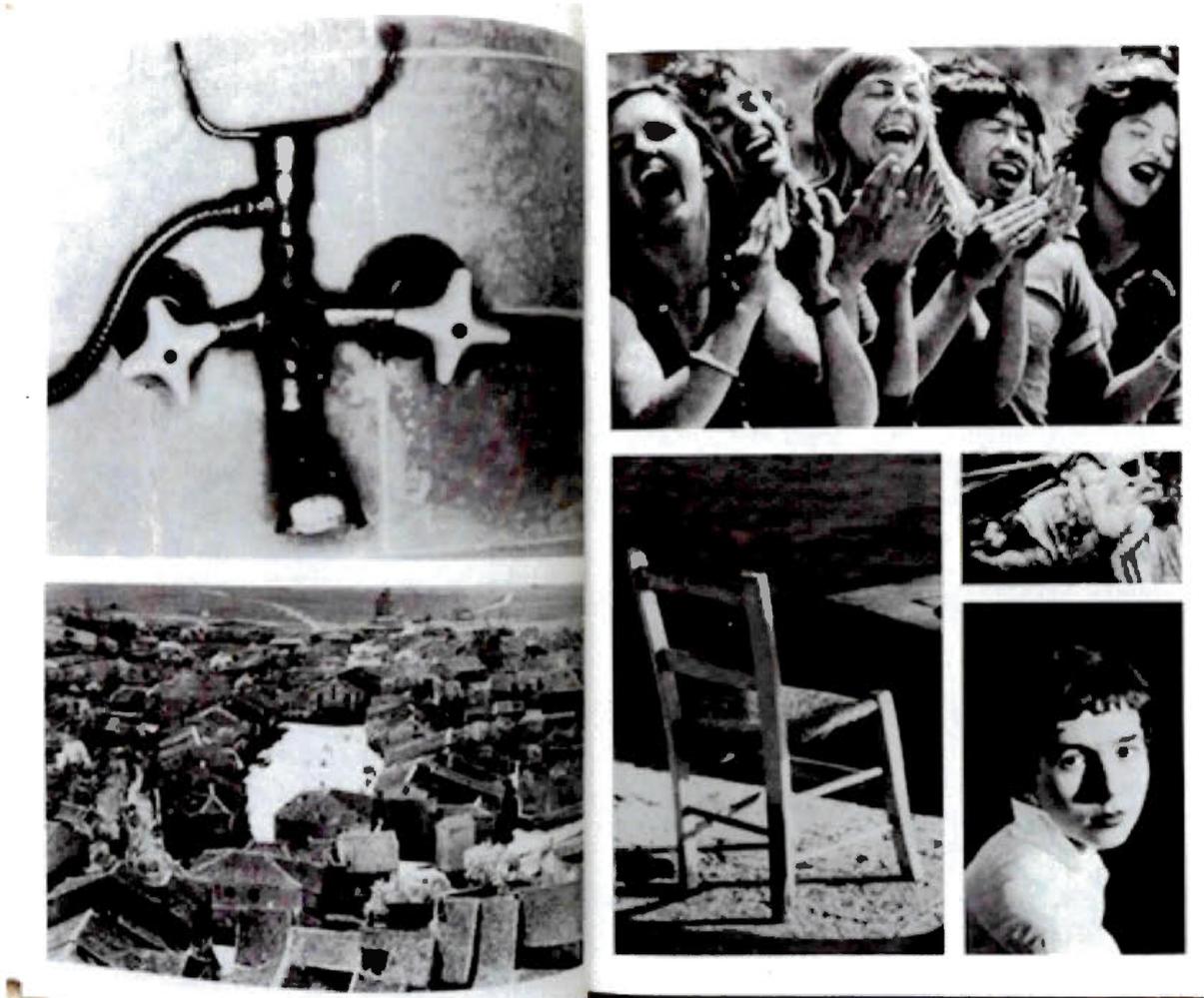


Figure 71 : Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2009, Köln : 4. überarbeitete Auflage, non paginé. Photo : Julie Turp.



Il y a **22** jours, l'homme que j'aime m'a quittée. C'était un ami de mon père. Il était très beau. À l'âge de dix ans déjà, j'étais éprise de lui, mais j'avais attendu d'en avoir vingt de plus pour me déclarer. Ensuite, il s'est fait à moi. Il est allé jusqu'à m'offrir de belles scènes de jalousie. Quand j'ai accepté cette maudite bourse d'études au Japon, il m'a prévenue que c'était trop long : il risquait de m'oublier. Je l'aimais, mais je suis partie. J'étais certaine qu'il désirait juste me faire peur, punir mon insoumission. Il m'attendrait, je voulais y croire. L'ai presque gagné. Ce 21 janvier 1985, après une séparation de trois mois, nous devions nous retrouver à l'aéroport de New Delhi. Il n'était pas au rendez-vous, il avait envoyé un message : "M. ne peut pas vous rejoindre. Accident Paris. Hôpital. Contacter Bob. Merci." Dix heures à imaginer les pires scénarios avant de le rejoindre chez lui. Et d'apprendre, par téléphone, qu'il aimait une autre femme. Pour ce qui est de l'accident, il s'agissait d'un panaris. Hagarde, j'ai passé le reste de la nuit à fixer un téléphone rouge. Dans la chambre 261 de l'hôtel Imperial. A ne reprocher ce voyage, ce défi. Pourtant la vie solitaire, monacale, qu'il me proposait n'était pas faite pour moi. Trop rigide. Un jour ou l'autre j'aurais renoncé. Seulement il m'a prise de vitesse. Il ne m'a pas laissé le temps de le quitter la première.



C'était en 1964. Un soir de septembre, à la terrasse d'un café de Saint-Germain-des-Prés, *L'Old Navy*. Il faisait chaud. Nous avions vingt-deux ans, et je vivais auprès d'elle, depuis six mois, un amour total, absolu. Je savais qu'elle était mariée. Que son mari avait disparu depuis plus d'un an. Elle n'avait pas voulu en dire plus mais elle m'avait prévenu que s'il revenait, elle le suivrait. Vers dix-neuf heures, dans la foule, quelqu'un s'est détaché, s'est approché. Tranquillement. Elle m'a annoncé d'un ton calme : "C'est lui, il est revenu." Il a dit : "Bonjour!" Elle a répondu : "Je te présente un ami." Il s'est assis. Il m'a demandé ce que je faisais. Il avait une élégance louche de voyou. Après quelques banalités, un café, il lui a dit : "Bon, tu viens?" Elle s'est levée, m'a salué d'un "A un de ces jours peut-être?", et ils sont partis. Je suis monté dans ma voiture, une Simca Océane décapotable verte. J'ai abaissé la capote, pensant me précipiter dans la Seine. J'ai fini la nuit sous leurs fenêtres, garé sur le parking de leur HLM de banlieue.

Figure 72 : Sophie Calle, *Douleur exquise*, 2003, Arles : Actes sud, 224-225.

L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE
DE
CHRISTIAN BOLTANSKI
1948 - 1956



VI

C'est l'anniversaire de mes 6 ans, nous sommes en 1950. On m'a veit donné un petit chat que j'avais appelé Judy. j'étais fou de joie.

My sixth birthday, the year is 1950. I was given a kitten which I called Judy. I was awfully happy.

Das war 1950 an meinem 6. Geburtstag. Ich bekam eine kleine Katze, die ich Judy taufte. Ich war außer mir vor Glück.

Figures 73-74 : Christian Boltanski, *L'album photographique de Christian Boltanski 1948-1956*, Paris : Sonnabend Press, 1972, 500 exemplaires, 32 photographies originales en noir et blanc par Annette Messager, 20 cm x 14,6 cm, 32 pages. Source : Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, 1997, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 210.

10
 PORTRAITS
 PHOTOGRAPHIQUES
 DE
 CHRISTIAN BOLTANSKI
 1946-1964



Figures 75-76 : Christian Boltanski, *10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Paris : Multiplicata, 1972, 500 exemplaires signés, 10 photographies originales en noir et blanc par Annette Messager, reliure brocher, 21 cm x 13,5 cm, 12 pages. Source : Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, 1997, Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 211.



Figure 77 : Julie Turp, PèlerImage, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp.

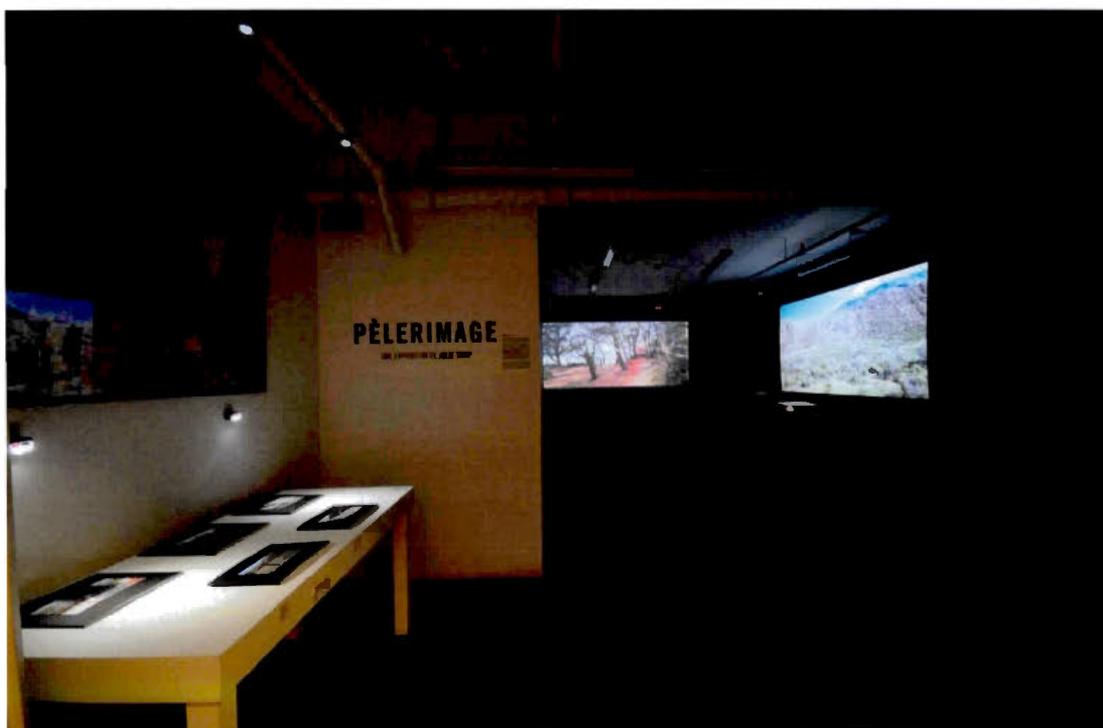


Figure 78 : Julie Turp, PèlerImage, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp.



Figure 79 : Julie Turp, PèlerImage, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp.



Figure 80 : Julie Turp, PèlerImage, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp.



Figure 81 : Julie Turp, PèlerImage, vue de l'installation, 2017, 4 projections vidéo, 1 carnet de travail (papier canson, photographies numériques en couleur, crayon de plomb, 14 cm x 21,6 cm) et 5 livres photographiques (carton lin noir, papier, photographies numériques en couleur sur papier Epson mat, crayon à l'encre de chine noir et rouge). Photos : Julie Turp.

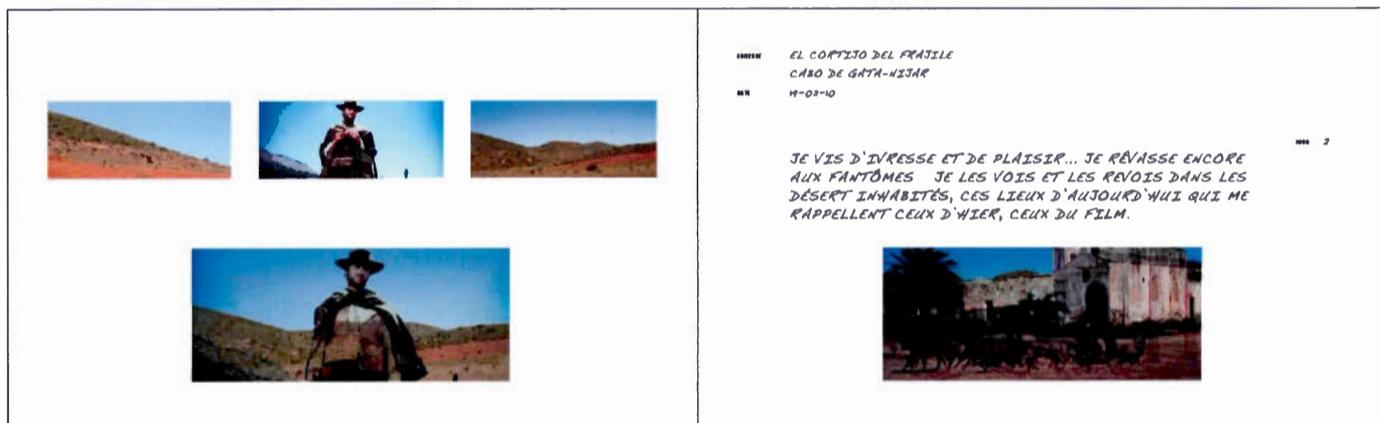
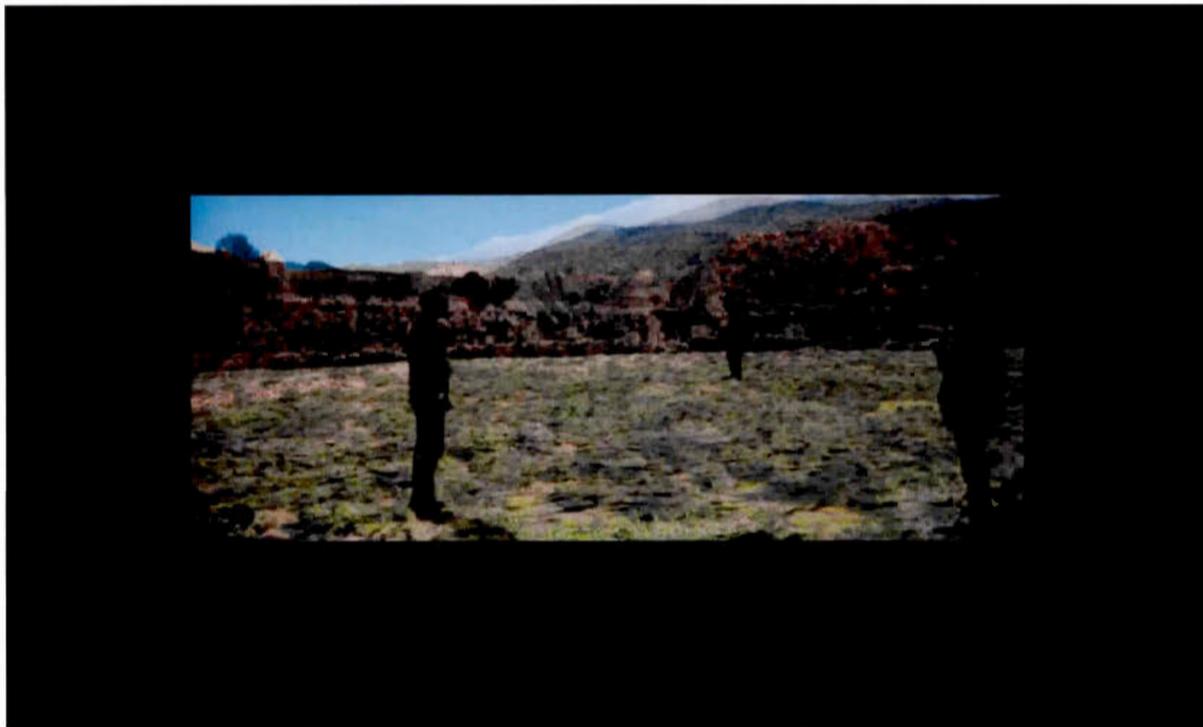


COLOMBUS CIRCLE
NEW YORK, NY
11-08-17

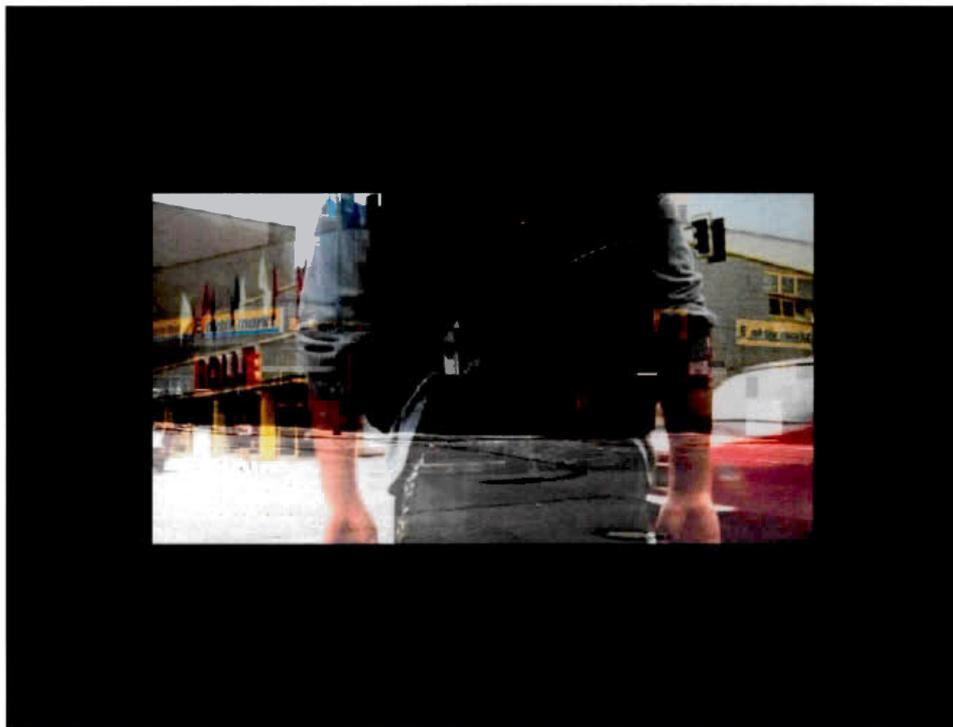
J'PASSE MES JOURNÉES DEHORS. J ME BALADE DANS LES RUES, EN MÉTRO, À VÉLO. MOI, J'VAIS PARTOUT, DANS TOUS LES QUARTIERS ET J'CROISE DE SACRÉS PAROISSIENS Y'A TOUTE UNE FAUNE À NEW YORK TRAVAILLEURS, TOURISTES, HIPSTERS, POSERS, FLÂNEURS, CLOCHARDS... ET LE FRIC.



Figures 82-83 : Julie Turp, *C'est à moi que tu parles ?*, 2009-2017, livre photographique, 33 cm x 25,4 cm, 30 pages, détails. Photo : Julie Turp.



Figures 84-85 : Julie Turp, *Le monde se divise en deux catégories...*, 2010-2017, livre photographique, 33 cm x 20,3 cm, 46 pages, détails. Photo : Julie Turp.



ENCADRÉ BOLLE MARKT
OSANABRÜCKER STRASSE 29, BERLIN

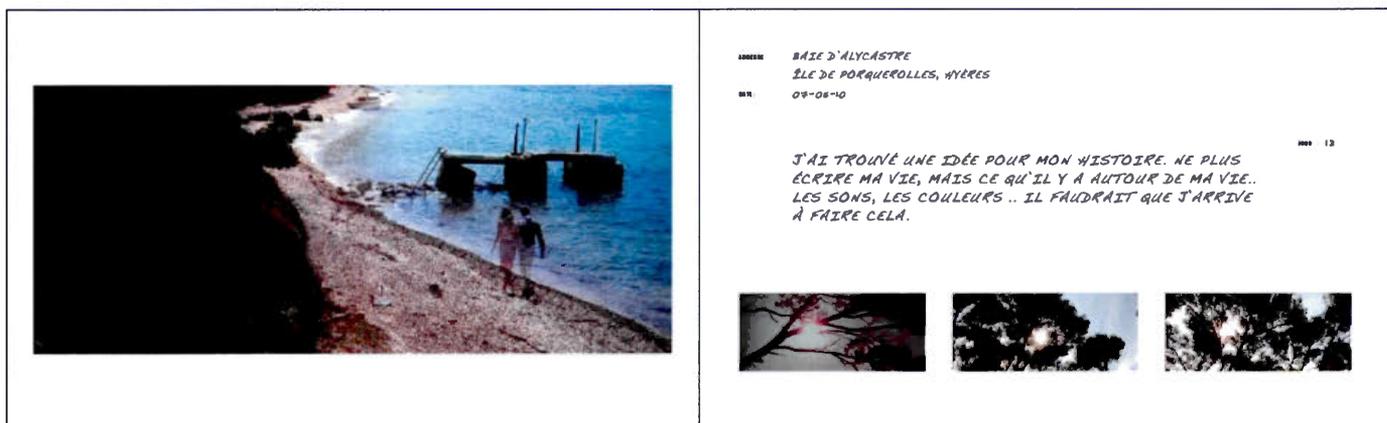
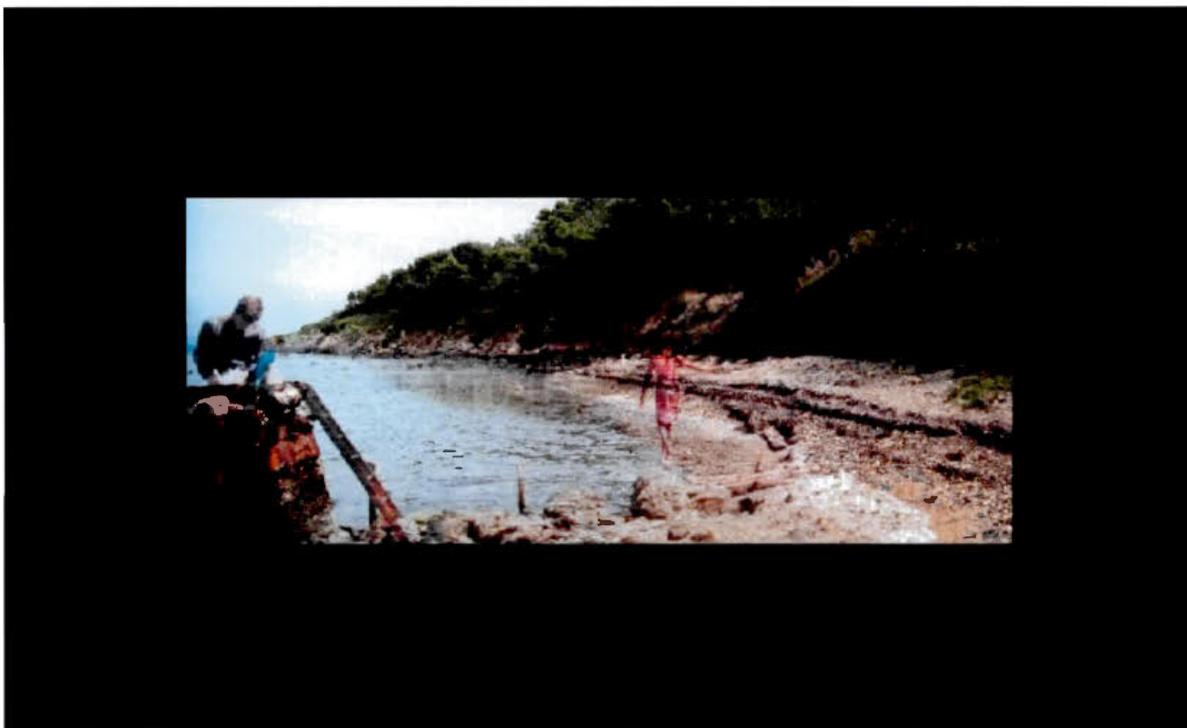
DATE 21-03-10

JE ME DIRIGE VERS LE CENTRE DE LA VILLE. LE TRAJET EN U-BAHN VERS LE MARCHÉ ME SEMBLE INTERMINABLE. L'ILLUSION DE LA POSSIBILITÉ QUE JE ME RENDE D'UN ENDROIT À L'AUTRE EN VINGT MINUTES EST RÉDUITE À ZÉRO.

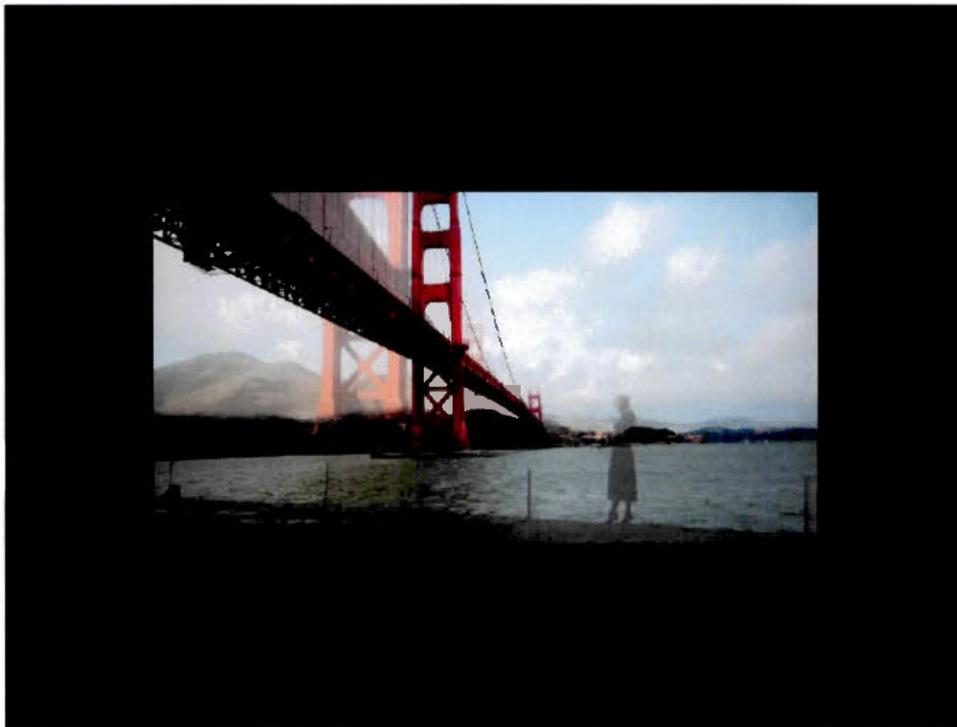
LE MARCHÉ BOLLE N'EST PLUS. JE SUIS DEVANT LE E-AKTIV-MARKET. JE PRENDS QUELQUES PHOTOS.



Figures 86-87 : Julie Turp, *Le sac !*, 2010-17, livre photographique, 33 cm x 25,4 cm, 28 pages, détails. Photo : Julie Turp.



Figures 88-89: Julie Turp, *Ma ligne de chance*, 2010-17, livre photographique, 33 cm x 20,3 cm, 57 pages, détails. Photo : Julie Turp.



JE ME FAUFILLE AU TRAVERS DES PIERRES TOMBALES
 À LA RECHERCHE DE LA STÈLE DE CARLOTTA VALDÈS.
 ELLE N'Y ÉTAIT QUE POUR LA DURÉE DU FILM, MAIS
 JE L'IMAGINE COMME SI ELLE Y AVAIT TOUJOURS ÉTÉ.

LA LUMIÈRE DU SOLEIL OFFRE UN CADRE SPECTRAL
 OÙ RIEN NE SEMBLE AVOIR CHANGÉ EN PLUS DE 60 ANS.
 J'ERRE ENTRE LES PIERRES ET ME RETROUVE DANS
 UN ENDROIT QUI M'IMPREGNE DE SIGNIFICATIONS
 MYSTÉRIEUSES. UN ESPACE OÙ LE SENS EST
 MULTIDIMENSIONNEL. JE SUIS PERTURBÉE DEVANT
 LES SIMILITUDES ENTRE LES LIEUX D'HIER ET
 D'AUJOURD'HUI. J'ESPÈRE RÉITÉRER UNE APPARITION.
 JE POURSUIS MES SOUVENIRS PRÉCIEUX ET ÉNIGMATIQUES,
 ENRACINÉS DANS UNE FICTION.

Figures 90-91 : Julie Turp, *Il faut être seule pour errer...*, 2012-2017, livre photographique, 33 cm x 25,4 cm, 30 pages, détails. Photo : Julie Turp.

**APPENDICE A
DISQUE COMPACT**



PÈLER

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources et archives

a. Sources audio-visuelles

- Antonioni, M. (Réalisation). (1967). *Blow up*. États-Unis/Royaume-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer (États-Unis) et Bridge Film (Royaume-Unis). 110 minutes.
- De Palma, B. (Réalisation). (1983). *Scarface*. États-Unis : Universal Pictures. 170 minutes.
- De Palma, B. (Réalisation). (1984). *Body Double*. États-Unis : Columbia Pictures. 114 minutes.
- Godard, J.-L. (Réalisation). (1965). *Pierrot le fou*. France : Films Georges de Beauregard. 90 minutes.
- Kubrick, S. (Réalisation). (1975). *Barry Lyndon*. États-Unis/Royaume-Unis : Warner Bros. Entertainment Inc. 187 minutes.
- Kubrick, S. (Réalisation). (1980). *The Shining*. États-Unis/Royaume-Unis : Warner Bros. Entertainment Inc. 116 minutes.
- Hitchcock, A. (Réalisation). (1954). *Rear Window*. États-Unis : Paramount Pictures. 112 minutes.
- Hitchcock, A. (Réalisation). (1958). *Vertigo*. États-Unis : Paramount Pictures. 128 minutes.
- Hitchcock, A. (Réalisation). (1960). *Psycho*. États-Unis : Paramount Pictures. 109 minutes.
- Leone, S. (Réalisation) (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo*. Allemagne/Espagne/États-Unis/Italie : Constantin Film (Allemagne), Producciones Cinetográficas (Espagne), United Artists (États-Unis), EPA (Italie). 161 minutes.
- Leone, S. (Réalisation). (1968). *C'era una volta il West*. Espagne/États-Unis/Italie : Paramount Pictures (États-Unis) et Euro International Film (Italie). 165 minutes.

Marker, C. (Réalisation). (1983). *Sans soleil*. France : Tamasa Distribution. 104 minutes.

Scorsese, M. (Réalisation). (1976). *Taxi Driver*. États-Unis : Columbia Pictures. 113 minutes.

Tykwer, T. (Réalisation). (1998). *Lola rennt*. Allemagne : X-Filme Creative Pool. 81 minutes.

Van Sant, G. (Réalisation). (1998). *Psycho*. États-Unis : Universal Pictures. 105 minutes.

b. Internet et sites Web

Arnaud et Lorenzo, P.-A. (2013, 28 mai). Christopher Moloney ou la mise en abyme des souvenirs de nos films, *Osibo News*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://osibo-news.com/>

Beauregard, M. (2014). *Martin Beauregard Contemporary artist/PHD*. [URL consulté le mercredi 6 août 2016] <http://www.martinbeauregard.com/>

Blumenfeld, S. (1999, 28 janvier). Gus Van Sant fait du vieux avec du neuf, *Le monde*. [URL consulté le mercredi 6 août 2016] <http://www.lemonde.fr/>

Breitz, C. (s.d.). *Candice Breitz*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.candicebreitz.net/>

Burguière, A. (s.d.). Mémoire (histoire), *Encyclopædia Universalis*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/memoire-histoire/>

Cassivi, M. (2016, 5 mai). Adieu, Boîte noire, *La Presse*, [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201605/05/01-4978336-adiou-boite-noire.php>

Centre national des ressources textuelles et lexicales. (Mise à jour quotidienne). *Centre national des ressources textuelles et lexicales*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.cnrtl.fr/etymologie/narration>.

Centre Canadien d'Architecture. (s.d.). *Victor Burgin : voyage en Italie. 7 décembre 2006 au 25 mars 2007, Salle octogonale*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.cca.qc.ca>

- Centre Sagamie Art actuel. (Mise à jour quotidienne). *Centre Sagamie Art actuel*. [URL consulté le 5 octobre 2015] <http://centresagamie.blogspot.ca/>
- Chatonsky. G. (s.d.). *Grégory Chatonsky*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://chatonsky.net/>
- Histoire des arts Terminale. (2008, 21 mai). *Représentation et révélation du « moi » entre le vrai et le faux*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://histarterm.blogspot.ca/2008/05/representation-et-revelation-du-moi.html>
- Horne, P. (2003, 22 août). Fanboy, *Urban Dictionary*, [URL consulté le 6 août 2016] <http://fr.urbandictionary.com/define.php?term=fanboy>
- Internet Movie Database. (Mise à jour quotidienne). *IMDB, Earth's Biggest Movie Database*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.imdb.com>
- Krecké, C. et Krecké, É. (2000-2014). *Carine et Élisabeth Krecké*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://carinekrecke.wix.com/krekesisters>
- Maloney, M. (Mise à jour quotidienne). *FILMography : A film photo site by Christopher Moloney*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://philmfotos.tumblr.com/>
- MoMA. (Mise à jour quotidienne). *MoMA*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.moma.org/>
- Paris la douce. (2014, 23 mai). *Expo Photo : Harry Gruyaert, Hommage à Antonioni – Variations sous influence – Galerie Cinéma – Paris*. [URL Consulté le 6 août 2016] <http://www.parisladouce.com/2014/05/expo-photo-harry-gruyaert-hommage.html>
- Slash/Paris. (2014, 12 avril). *Harry Gruyaert : Hommage à Antonioni — Variations sous influence*, [URL consulté le 6 août 2016] <http://slash-paris.com/evenements/harry-gruyaert-hommage-a-antonioni-variations-sous-influence>
- Tate Museum. (Mise à jour quotidienne). *Tate*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.tate.org.uk/>
- The Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Mise à jour quotidienne). *Margaret Herrick Library*, [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.oscars.org/library>

The New York Times. (Mise à jour quotidienne). *The New York Times*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://www.nytimes.com/>

Université de Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité. (2000). « Définition de Silvestra Mariniello tirée de sa communication 'Médiation et intermédialité' », *Quelques définitions de l'intermédialité*. [URL consulté le 6 août 2016] <http://cri.histart.umontreal.ca>

Université du Québec à Montréal, Service des bibliothèques. (2014). *Guide de présentation des mémoires et des thèses*. [URL consulté le lundi 6 août 2016] https://doctorateducation.uqam.ca/upload/files/guide_de_presentation_des_memoire_et_theses_version_1.1.pdf

Vimeo. (Mise à jour quotidienne). *Vimeo : rendez la vie passionnante à regarder*. [URL consulté le 6 août 2016] www.vimeo.com

Wikipedia. (Mise à jour quotidienne). *Wikipedia*. [URL consulté le 6 août 2016] <https://en.wikipedia.org/>

YouTube. (Mise à jour quotidienne). *Youtube*. [URL consulté le 6 août 2016] www.youtube.com

II. Ouvrages de référence

La Bible de Jérusalem. (1984). Québec : Éditions Anne Sigier.

Pinel, V. (2008). *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Collin.

Roy, A. (2007). *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*. Saint-Laurent, Québec : Fides.

III. Études : ouvrages

Adams, R. (1996). *Essais sur le beau en photographie*. Périgueux : P. Fanlac.

Aristote (1965). *Éthique à Nicomaque*. [Traduction française : Voilquin, J.], Paris : Garnier-Flammarion.

Aumont, J. (1989). *L'œil interminable : cinéma et peinture*. Paris : Séguier.

Aumont, J. (Dir.). (2000). *La mise en scène*. Bruxelles : Éditions de Broeck.

Aumont, J. (2001). *Esthétique du film*. Paris : Éditions F. Nathan.

- Aumont, J. (2005). *Matière d'images*. Paris : Éditions Images modernes.
- Aumont, J. et Leutrat, J.L. (1980). *Théorie du film*. Paris : Albatros.
- Badger G. et Parr M. (2004). *The Photobook : A History volume I-II*. Londres : Phaidon Press Limited.
- Baqué, D. (2004). *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris : Regard.
- Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, 1974-1976*, tome 4. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de langue*. Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil.
- Beauregard, M. (2014). *L'image-écartelée : une étude des rapports entre la photographie et le récit*. [Thèse]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Bellour, R. (2002). *L'entre-images : Photo, cinéma, vidéo*. Paris : Éditions de la Différence.
- Bergala, A. (2010). Le cinéma sémiologique de Bernard Plossu. Dans *Plossu Cinéma*. Marseille, Aix-en-Provence et Crisnée : FRAC Paca, La Non-Maison et Yellow Now (Éd.), 16-27.
- Bergson, H. (1939). *Matière et mémoire*. Paris : PUF Quadrige.
- Beugnot, B. (1994). *La mémoire du texte – essais de poétique classique*. Paris : Éditions Champion.
- Bochner, A. et Ellis, C. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Dans Denzin, N. K., Lincoln, Y. S., *Handbook of Qualitative Research*, (traduction libre), Sage, Californie : Éditions Thousand Oaks.

- Bolter, J. D. (1999). *Immediacy, Hypermediacy, and Remediation*. Dans *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 20-50.
- Bonitzer, P. (1985). *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris : Éditions de l'Étoile.
- Bouillaguet, A. (1996). *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Paris : Éditions F. Nathan.
- Brecht, B. (1976). *Journal de travail : 1938-1955*. Paris : Éditions l'Arche.
- Brook, J., Carlsson, C., Peters. N. J. (Dir.). (1998). *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture* San Francisco, CA: City Lights Books.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *Image à la sauvette. Photographie par Henri Cartier-Bresson*. Paris : Éditions Verve.
- Casetti, F. (2008). *Eye of the Century : Film, Experience, Modernity*. New York : Columbia University Press.
- Caucci von Sauken, P. (Dir.). (2009). *Pèlerinage : Compostelle, Jérusalem, Rome*. Saint-Léger-Vauban, France : Zodiaque ; Paris Desclée de Brouwer.
- Chambat-Houillon, M.-F. et Wall, A. (2004). *Droit de citer*. Rosny-sous-Bois, Cedex : Éditions Boréal.
- Changeux, J.-P. (1994). *Raison et plaisir*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main : ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cotton, C. (2005). *La photographie dans l'art contemporain*. Londres : Thames & Hudson.
- Cunningham, D. A. (Dir.). (2012). *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo : Place, Pilgrimage, and Commemoration*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK : The Scarecrow Press, Inc.
- De Duve, T. et Wall, J. (2006). *Jeff Wall*. Paris : Phaidon.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon, Logique de la sensation*. La Roche-sur-Yon : Éditions de la différence.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 : l'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2004). *Le bergsonisme*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Image. Objet Beckett*. Paris : Centre Pompidou : IMEC éditeur.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position : l'œil de l'histoire, tome 1*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Éditions F. Nathan.
- Dubois, P. (2011). *La question vidéo / entre cinéma et art contemporain*. Belgique : Éditions Yellow Now.
- Dufour, D. Toubiana, S. (2007). *L'image d'après : le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Cinémathèque française.
- Eggleston, W. (1976). *William Eggleston's Guide*. New York : Museum of Modern Art.
- Ernaux, A. (1992). Vers un je transpersonnel. Dans Doubrovsky, S., Lecarme, J. et Lejeune, P. *Autofiction et Cie*. Paris : Université de Paris X, 220.
- Esquenazi, J.-P. (1994). *Film, perception et mémoire*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Feldmann, H.-P. (2009). *Voyeur*. Köln : 4. überarbeitete Auflage.
- Fleisher, A. (2010). *Imitation*. Arles : Actes Sud.
- Frank, R. (1958). *Les Américains*. Paris : Robert Delpire.
- Fraser, M. (Dir.). (2007). *Explorations narratives*. Montréal : Le mois de la photo à Montréal.
- Gadamer, H.G. (1965). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gardies, A., Bessalel, J. (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf.

- Gardies, A. (1993). *Le récit filmique*. Paris : Hachette.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éditions du seuil.
- Hall, E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hamel, J.-F. (2006), *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Hentsch, T. (2005). *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hugo, V. (1985). *Œuvres complètes, vol. 12 : Critique*. Paris : Robert Laffon.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film : the Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Jarry, J. (2014). *Manœuvres pour une pratique de l'écriture : déplacement, interdisciplinarité, montage*. [Thèse]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Langlois, M. (1995). L'image vidéo ou le concept de représentation traversée par la technologie. Dans Poissant, L. (Dir.). *Esthétique des arts médiatiques, tome 2*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 211-224.
- Laurier, D. et Gosselin, P. (Dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Lupien, J. (2003), Le déverrouillage sensoriel et identitaire. Dans Ouellet, P. (Dir.). *Le Soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec : Presses de l'Université Laval, 239-254.
- Lupien, J. (2003). L'intelligibilité du monde par l'art. Dans Caliendo, S. (Dir.). *Espace perçu, territoire imagé en art*. Paris : L'Harmattan, 15-35.
- Lupien, J. (2005). Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels, dans Marie-Dominique Popelard et Anthony John Wall (Dir.). *Citer L'autre*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 165.
- Lupien, J. (2008). Du sens des sens dans l'art actuel. Dans St-Gelais, T. (Dir.). *L'indécidable, écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse, 85-98.

- Lussier R. (Commissaire), Musée d'art contemporain de Montréal, Canada. (1996). *L'effet cinéma*. [Catalogue d'Exposition]. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- MacCannell, D. (1999). *The Tourist : a New Theory of the Leisure Class*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- Michel, F. (2009). *Routes. Éloge de l'autonomadie : une anthropologie du voyage, du nomadisme et de l'autonomie*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Moeglin-Delcroix, A. (1997). *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*. Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France.
- Morawski, S. (1970). The Basic Functions of Quotations. Dans Herausgegeben von A, J. Greimas, R. Jakobson, M. R. Mayenowa, S. K. Saumjan, W. Steinitz, S. Zólkiewski. *Sign, Language, Culture*. The Hague : Mouton, 690-705.
- Nachtergaeel, M. (2012). *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Paquin, L.-C. (2004). *Comprendre les médias interactifs*. Montréal : Isabelle Quentin éditeur.
- Payant, R. (1987). Bricolage pictural. Dans *Vedute : pièces détachées sur l'art : 1976-1987*. Laval, Québec : Éditions Trois, 51-74.
- Pelletier, M-L. (1993). *Citations, références et paraphrase. Le cas d'une œuvre de Lucie Lefebvre : Nativité, 1987*. [Mémoire]. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Pierce, S. C. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Édition du Seuil.
- Porchet, M. (2007). L'espace-temps du livre de photographie. Dans Milon, A. et Perelman, M. (Dir.). *Le livre et ses espaces*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 271-285.
- Poulet, G. (2011). *Les chemins actuels de la critique*. Paris : Hermann.
- Prasad, P. (2005). *Crafting Qualitative Research. Working in the Postpositivist Tradition*. Armonk & London : ME. Sharpe.

- Price, S. (1989). *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris : École supérieure des beaux-arts.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris : La fabrique éditions.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit tome III : le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris : Édition du Seuil.
- Sohet, P. (2007). *Images du récit*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Soth, A. (2010). *From here to there : Alec Soth's America*. Minneapolis, Minnesota : Walker Art Center.
- Soulange, F. (1998). Récit et photographie. Dans *Le récit et les arts*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Sprengler, C. (2014). *Hitchcock and Contemporary Art*. New York : Palgrave Macmillan.
- Tarkovski, A. (2004). *Le Temps scellé : de l'« Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*. Paris : Les cahiers du cinéma.
- Thibeault, F. (2013). *Le bouddhisme dans la société mondiale : circuler en Inde sur les chemins du Bouddha*. [Thèse]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Touzin, M. (2007). *L'art de la bifurcation : dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*. [Mémoire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Vattimo, G. (1997). *Au-delà de l'interprétation : la signification de l'herméneutique pour la philosophie*. Paris, Bruxelles : De Boeck Université & Larcier.

Vernet, M. (1988). *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*. Paris : Éditions de l'Étoile.

Vigouroux, R. (1996). De la perception à l'émotion esthétique. Dans Borillo, M. et Sauvageot, A. (Dir.). *Les cinq sens de la création*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.

Yavuz, P. E. (2008). Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde. Dans *Image [&] Narrative*, [e-journal].

IV. Études : périodiques

Association des professeurs pour la promotion de l'éducation cinématographique. (1983). Film de photo. *Revue Belge du cinéma*, no 4, 1-70.

Babeux, S. (2007). Le spectateur hors jeu : investigation ludique du réseau interférentiel. Dans Perronmars B. (Dir.). *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies : Jouer / Playing*, no 9, 79-98.

Deleuze, G. (1986). Le cerveau, c'est l'écran : entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du Cinéma*, no 380, 24-32.

Hers, F. (1982). Paris/Une photo par jour. *Libération*, no 401.

Larouche, M. (1984). Fotofilms. *Parachute*, no 33, 42-43.

Larouche, M. (1988). Les enjeux de l'effet photographique au cinéma. *Protée*, vol. 16, no 1-2, 134-138.

Larouche, M. (1991). Effet-photo et nouvelles images : vers un cinéma de l'affect. *Protée*, vol. 19, no 3, 61-65.

Lupien, J. (1995). Arts visuels et espaces sensoriels. *Protée*, vol 23, no 1, 72-83.

Lupien, J. (1996). Les théories de la perception-cognition et les arts visuels. *Visio*, vol 1, no 2, 61-74.

Martin, R. (1983). Quand le film fait mine de se photographier en souvenir de lui. *Revue belge du cinéma*, no 4, 35-36.

Messac, R. (1936). Voyage en uchronie. *Les Primaires*, no 83.

Newman, M. (2007). Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau' : Some Notes on Jeff Wall and Duchamp, *The Oxford Art Journal*, vol. 30, no 1, 81-100.

Nilson, L. (1983). Q & A : Cindy Sherman. *American Photographer*, vol 11, no 3, 70-77.

Snauwaert, M. (2006). À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation. *Intermédiatités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies : Filer (Sophie Calle)*, no 7, 17-66.

Université du Québec à Chicoutimi, Département des sciences humaines (1991). Le cinéma et les autres arts. *Protée*, vol. 19, no 3, 5-89.