

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EMPREINTE DE L'OMBRE :  
LE CORPS ET SES DOUBLURES IMPRÉVISIBLES  
DANS UNE APPROCHE TRANSDISCIPLINAIRE DU JEU CORPOREL  
ET DE L'IMAGE VIDÉO.

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

PAR  
SYLVIE CHARTRAND

JUIN 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.07-2011). 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.»

À Jean

À nos enfants, Sophie et Joseph

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement Jocelyne Lupien et Mario Côté, co-directeurs de ma thèse et professeurs à la Faculté des arts de l'UQAM, pour leur soutien tout au long de mon parcours doctoral. Durant ces années privilégiées de réflexion, d'expérimentation et de découverte, leur écoute et leurs précieux commentaires m'ont permis de sonder ma pratique artistique à travers un flot de nuées et clartés passionnantes. Leur cordialité et leur jugement ont rendu ce parcours agréable et fécond. Cette confiance mutuelle m'a permis de cheminer bien au-delà de mon projet initial.

J'exprime toute ma gratitude envers mes collaborateurs, la comédienne Jennyfer Desbiens et le compositeur sonore Jean-François Blouin, qui ont empreint le projet de création de leur singularité d'artiste, de leur sensibilité et de leur bel enthousiasme.

Je remercie également le Grupmuv, avec qui je partage une grande affinité conceptuelle, pour m'avoir invitée à discuter des enjeux de ma pratique lors de la table ronde *Le dessin comme vecteur du mouvement* (2014). Ce dialogue, survenu à un point crucial de mon parcours, a largement stimulé ma recherche-crédation.

Je remercie vivement Hexagram, la Fondation UQAM ainsi que le Fonds de Recherche du Québec - Société et Culture pour leur appui grâce auquel cette recherche-crédation a pu être entreprise et menée à terme dans des conditions favorables.

Mon projet doctoral n'aurait pu atteindre sa destination sans le soutien inconditionnel de mon conjoint Jean Asselin à qui j'adresse un remerciement singulier. Sa maïeutique et sa disponibilité m'ont permis de persévérer à travers ce projet malgré les exigences familiales. Je remercie tout aussi affectueusement nos enfants Sophie et Joseph pour leur patience et leur douce complicité.

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LISTE DES FIGURES .....                                                      | vii |
| RÉSUMÉ .....                                                                 | xii |
| INTRODUCTION .....                                                           | 1   |
| CHAPITRE I                                                                   |     |
| CONTEXTE DE LA RECHERCHE-CRÉATION .....                                      | 10  |
| 1.1 Introduction .....                                                       | 10  |
| 1.2 Ma pratique transdisciplinaire .....                                     | 11  |
| 1.2.1 Ma double formation .....                                              | 12  |
| 1.2.2 Mes expériences initiales en cinéma d'animation .....                  | 13  |
| 1.2.3 Mon cursus au Fresnoy : <i>Le Sablier</i> et <i>La Clepsydre</i> ..... | 14  |
| 1.2.4 <i>Antichambre, Idem Esse</i> et <i>De la terre au visage</i> .....    | 17  |
| 1.2.5 Ma contribution aux travaux de mes pairs .....                         | 20  |
| 1.3 Présentation du problème .....                                           | 21  |
| 1.4 Conclusion .....                                                         | 26  |
| CHAPITRE II                                                                  |     |
| ENTRETOISEMENT DE LA RECHERCHE ET DE LA CRÉATION .....                       | 36  |
| 2.1 Introduction .....                                                       | 36  |
| 2.2 Question et objectifs de cette recherche-création .....                 | 37  |
| 2.3 Méthodologie et articulation théorique/pratique .....                  | 39  |
| 2.3.1 Formulation de la question de recherche et variations .....            | 40  |
| 2.3.2 Composition du maillage conceptuel de la recherche .....               | 44  |
| 2.3.3 R  fl  cher en images : survol des pratiques apparentées .....        | 46  |
| 2.3.4 Commentaires dans le journal de bord .....                             | 52  |
| 2.4 Conclusion .....                                                         | 53  |

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE III                                                              |     |
| LE PROCESSUS DE CRÉATION .....                                            | 65  |
| 3.1 Introduction .....                                                    | 65  |
| 3.2 Les matériaux propices à l'apparition .....                           | 66  |
| 3.2.1 Les surfaces translucides .....                                     | 67  |
| 3.2.2 Les surfaces résilientes .....                                      | 70  |
| 3.3 <i>Épiphanie et hypophanie</i> .....                                  | 71  |
| 3.4 L'expérience du contact et son contexte fictif .....                  | 73  |
| 3.5 Le jeu corporel intégré au processus d'empreinte .....                | 75  |
| 3.6 Conclusion .....                                                      | 77  |
| CHAPITRE IV                                                               |     |
| LE CORPUS DE CRÉATIONS .....                                              | 90  |
| 4.1 Introduction .....                                                    | 90  |
| 4.2 L'installation multimédia <i>Intimité</i> .....                       | 91  |
| 4.2.1 Adaptation du <i>translucidoscope</i> à la forme installative ..... | 91  |
| 4.2.2 Dissimulation et ostentation de la figure humaine .....             | 92  |
| 4.2.3 Composition sonore .....                                            | 94  |
| 4.2.4 Structure et matériaux .....                                        | 94  |
| 4.3 Le corpus de travaux complémentaires .....                            | 96  |
| 4.3.1 Série <i>Saltation</i> .....                                        | 97  |
| 4.3.2 Séries <i>Figure Doublure et Glissement</i> .....                   | 98  |
| 4.3.3 <i>Enlissement</i> .....                                            | 99  |
| 4.4 Conclusion .....                                                      | 100 |
| CHAPITRE V                                                                |     |
| RETOUR AUX CONCEPTS .....                                                 | 108 |
| 5.1 Introduction .....                                                    | 108 |
| 5.2 L'ombre porteuse de figures .....                                     | 109 |
| 5.3 Au seuil de l'informe .....                                           | 113 |
| 5.4 L'impulsion motrice des formes .....                                  | 116 |

|             |                                                             |     |
|-------------|-------------------------------------------------------------|-----|
| 5.5         | Conclusion .....                                            | 120 |
| CHAPITRE VI |                                                             |     |
|             | L'OMBRE, DOUBLURE POLYMORPHIQUE DU CORPS .....              | 124 |
| 6.1         | Introduction .....                                          | 124 |
| 6.2         | Variations sur l'ombre .....                                | 125 |
| 6.2.1       | L'ombre portée : la projection de soi .....                 | 125 |
| 6.2.2       | Le contour de l'ombre portée invite au tracé .....          | 128 |
| 6.2.3       | Des machines à silhouettes au <i>translucidoscope</i> ..... | 130 |
| 6.3         | L'ombre propre et l'illusion du réel .....                  | 132 |
| 6.4         | Formes modelées, formes grugées .....                       | 135 |
| 6.5         | Conclusion .....                                            | 138 |
|             | CONCLUSION .....                                            | 150 |
| ANNEXE A    |                                                             |     |
|             | DVD (DOCUMENTATION VIDÉO) .....                             | 157 |
| ANNEXE B    |                                                             |     |
|             | RÉFÉRENCES VISUELLES (TRAVAUX DE MES PAIRS) .....           | 158 |
|             | BIBLIOGRAPHIE .....                                         | 162 |

## LISTE DES FIGURES

| Figure                                                                                                                                                             | Page |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 0.1 Défaut sur l'image donnant l'illusion d'une ombre humanoïde aperçue par les internautes sur Google Moon aux coordonnées 27°34'26.35"N 19°36'4.75"W, 2014 ..... | 6    |
| 0.2 Enregistrement par caméra de surveillance d'un présumé fantôme, Virginie (USA), 23 juillet 2016 .....                                                          | 6    |
| 0.3 Angela Bacon Kidwell, <i>Frozen 2</i> (série <i>Traveling Dream</i> ), 2008-12 .....                                                                           | 7    |
| 0.4 Stanley Greene, <i>Grozny, Chechnya, 1995</i> , 1995 .....                                                                                                     | 7    |
| 0.5 Tache mystérieuse de Margaret Schilling, Asile d'Athens, Ohio .....                                                                                            | 8    |
| 0.6 Paréidolie : une silhouette d'homme apparaît dans le nuage de fumée suite à l'irruption du volcan Calbuco, Chili, 23 avril 2015 .....                          | 8    |
| 0.7 Empreinte de pied d'écureuil, Chambly, 2015 .....                                                                                                              | 9    |
| 0.8 Main négative aux doigts « époutés », Gua Tamrin, Bornéo. Environ 10 000 ans av. J.-C. ....                                                                    | 9    |
| 1.1 Charles Philippon, <i>La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire</i> , 1831 .....                                                                          | 28   |
| 1.2 Sylvie Chartrand, <i>Le temps d'aimer</i> (extrait), 1998 .....                                                                                                | 28   |
| 1.3 Sylvie Chartrand, <i>Le Sablier</i> , 2001 .....                                                                                                               | 29   |
| 1.4 Sylvie Chartrand, <i>La Clepsydre</i> (vue générale), 2002 .....                                                                                               | 29   |
| 1.5 Sylvie Chartrand, <i>La Clepsydre</i> (maquette virtuelle), 2002 .....                                                                                         | 30   |
| 1.6 Sylvie Chartrand, <i>Antichambre</i> , 2005 .....                                                                                                              | 30   |
| 1.7 Sylvie Chartrand, <i>Idem Esse</i> (performance), 2006 .....                                                                                                   | 31   |
| 1.8 Sylvie Chartrand, <i>Idem Esse</i> (test de capture de mouvement), 2006 .....                                                                                  | 31   |
| 1.9 Sylvie Chartrand, <i>De la terre au visage</i> (performance), 2008 .....                                                                                       | 32   |
| 1.10 Sylvie Chartrand, <i>De la terre au visage</i> (empreinte numérique), 2008 ....                                                                               | 32   |
| 1.11 Christian Châtel et Sylvie Chartrand, <i>La Matrice</i> , 2001 .....                                                                                          | 33   |
| 1.12 Co Hoedeman, <i>Le théâtre de Marianne</i> , 2004 .....                                                                                                       | 33   |
| 1.13 Robert Whitman, <i>Prune Flat</i> , 1965 (reconstituée en 2004) .....                                                                                         | 34   |

|      |                                                                                                   |    |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.14 | Omnibus Le corps du théâtre, <i>L'amour est un opéra muet</i> , 2007 .....                        | 34 |
| 1.15 | Omnibus Le corps du théâtre, <i>Misère et splendeur d'une courtisane</i> , 2013 .....             | 35 |
| 1.16 | Omnibus Le corps du théâtre, <i>Spécialités féminines</i> , 2015 .....                            | 35 |
| 2.1  | Agnieszka Polska, titre inconnu, 2015 .....                                                       | 55 |
| 2.2  | Nikos Kessanlis, <i>Silhouettes</i> , 1965 .....                                                  | 55 |
| 2.3  | Henri Foucault, <i>Satori n°15</i> , 2003 .....                                                   | 56 |
| 2.4  | Glenn Friedel, <i>Purple Power</i> , 2007 .....                                                   | 56 |
| 2.5  | Shozo Shimamoto, <i>NYOTAKU: Shozo Shimamoto and One Thousand Beautiful Women</i> , 1995-96 ..... | 57 |
| 2.6  | Debesh Goswami, <i>Émancipation</i> , 2002 .....                                                  | 57 |
| 2.7  | Juliana Cerqueira, <i>All Around Me</i> , 2007 .....                                              | 58 |
| 2.8  | Anthony Gormley, <i>Sense</i> , 1991 .....                                                        | 58 |
| 2.9  | Ana Mendieta, <i>Untitled</i> (série <i>Glass on Body Imprints – Face</i> ), 1972 .....           | 59 |
| 2.10 | Da-yeon Lee, <i>Devenir</i> , date inconnue .....                                                 | 59 |
| 2.11 | Juan Cruz Duran, <i>Vertebral</i> (série), 2006 .....                                             | 60 |
| 2.12 | Julien Palast, <i>Skin Deep</i> (série), 2011 .....                                               | 60 |
| 2.13 | Saburo Teshigawara, <i>Here to here</i> , 1995 .....                                              | 61 |
| 2.14 | Manuela Rastaldi, <i>LOOM</i> , 2002 .....                                                        | 61 |
| 2.15 | Pathosformel, <i>La timidezza delle ossa</i> , 2007 .....                                         | 62 |
| 2.16 | Thierry De Mey, <i>Rémanences</i> , 2010 .....                                                    | 62 |
| 2.17 | Yves Klein, <i>Anthropométrie sans titre (ANT 173)</i> , 1961 .....                               | 63 |
| 2.18 | Yves Klein, <i>Anthropométrie sans titre (ANT 133)</i> , 1960 .....                               | 63 |
| 2.19 | Pierre Hébert, <i>The Technology of Tears</i> (extrait), 1987 .....                               | 64 |
| 2.20 | Ryan Larkin, <i>Walking</i> (extrait), 1968 .....                                                 | 64 |
| 3.1  | Sylvie Chartrand, test d'empreinte de main sur paroi embuée, 2012 .....                           | 79 |
| 3.2  | Sylvie Chartrand, test de captation vidéo de l'ombre au contact d'un translucide, 2015 .....      | 79 |
| 3.3  | Sylvie Chartrand, traitement numérique de l'ombre rehaussant les points de contact, 2016 .....    | 80 |
| 3.4  | Sylvie Chartrand, test de captation vidéo en milieu aquatique, 2013 .....                         | 80 |

|      |                                                                                                 |     |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.5  | Sylvie Chartrand, opérations du <i>translucidoscope</i> , 2012 .....                            | 81  |
| 3.6  | Fantasmagorie de Robertson, 1798 .....                                                          | 81  |
| 3.7  | Gaston Tissandier, <i>Le Théâtre optique de M. Reynaud</i> , 1892. Gravure de Louis Poyet ..... | 82  |
| 3.8  | Dave et Max Fleischer, <i>le Rotoscope</i> , 1915 .....                                         | 82  |
| 3.9  | Sylvie Chartrand, empreinte de main, prototype de l'écran de coton-tige, 2012 .....             | 83  |
| 3.10 | Sylvie Chartrand, prototype de l'écran de coton-tige, 2012 .....                                | 83  |
| 3.11 | Sylvie Chartrand, <i>En deçà</i> (extrait), 2010 .....                                          | 84  |
| 3.12 | Marcel Duchamp, <i>With my tongue in my cheek</i> , 1959 .....                                  | 84  |
| 3.13 | Églantine Chaumont, <i>Temps mort</i> , 2009 .....                                              | 85  |
| 3.14 | Ward Fleming, empreinte réalisée à l'écran d'épingles, date inconnue .....                      | 85  |
| 3.15 | Jenny Saville et Glen Luchford, <i>Closed Contact</i> (série), 1995 .....                       | 86  |
| 3.16 | Ann Hamilton, <i>Untitled</i> , 2013 .....                                                      | 86  |
| 3.17 | Manon De Pauw, <i>L'aréna</i> , 2010 .....                                                      | 87  |
| 3.18 | John Batho, <i>Présents &amp; Absents</i> (série), 1998 .....                                   | 87  |
| 3.19 | Antony Gormley, <i>Blind Light</i> , 2007 .....                                                 | 88  |
| 3.20 | Marcel Duchamp, porte de la Galerie Gradiva, 1937 .....                                         | 88  |
| 3.21 | Michal Rovner, <i>Culture Plate #4</i> , 2003 .....                                             | 89  |
| 3.22 | Jim Campbell, <i>Jane's Pool</i> , 2014 .....                                                   | 89  |
| 4.1  | Sylvie Chartrand, <i>Intimité</i> (vue générale), 2016 .....                                    | 101 |
| 4.2  | Sylvie Chartrand, <i>Intimité</i> (cabine d'essayage), 2016 .....                               | 101 |
| 4.3  | Sylvie Chartrand, <i>Intimité</i> (habillage), 2016 .....                                       | 102 |
| 4.4  | Sylvie Chartrand, <i>Intimité</i> (ombre au fond du corridor), 2016 .....                       | 102 |
| 4.5  | Sylvie Chartrand, <i>Intimité</i> (les 10 ombres), 2016 .....                                   | 103 |
| 4.6  | Sylvie Chartrand, <i>Étude 1</i> (série <i>Saltation</i> , vue générale et détail), 2016 .....  | 103 |
| 4.7  | Sylvie Chartrand, <i>Étude 2</i> (série <i>Saltation</i> ), 2016 .....                          | 104 |
| 4.8  | Sylvie Chartrand, <i>Étude 2</i> (série <i>Saltation</i> , détail), 2016 .....                  | 104 |
| 4.9  | Sylvie Chartrand, <i>Figure Doublure 1</i> , 2014 .....                                         | 105 |
| 4.10 | Sylvie Chartrand, <i>Figure Doublure 3</i> , 2014 .....                                         | 105 |

|      |                                                                                                                                                         |     |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.11 | Sylvie Chartrand, <i>Glissement 1</i> , 2014 .....                                                                                                      | 106 |
| 4.12 | Sylvie Chartrand, <i>Glissement 2</i> , 2014 .....                                                                                                      | 106 |
| 4.13 | Sylvie Chartrand, <i>Enlissement</i> , 2014 .....                                                                                                       | 107 |
| 4.14 | Sylvie Chartrand, <i>Enlissement</i> (détail), 2014 .....                                                                                               | 107 |
| 5.1  | Laurence Maurel, <i>Sans titre</i> , 2007 .....                                                                                                         | 121 |
| 5.2  | Jean-Charles Blais, <i>Sans titre</i> , 2008 .....                                                                                                      | 121 |
| 5.3  | Jacques-André Boiffard, <i>Big Toe</i> , 1929 .....                                                                                                     | 122 |
| 5.4  | André Kertesz, <i>Distorsion</i> , 1933 .....                                                                                                           | 122 |
| 5.5  | Henri Michaux, <i>Mouvements</i> , 1950-51 .....                                                                                                        | 123 |
| 5.6  | Henri Michaux, <i>Mouvements</i> , 1950-51 .....                                                                                                        | 123 |
| 6.1  | <i>Ombra della sera</i> (L'Ombre du Soir). Art étrusque. III <sup>e</sup> siècle av. J.-C. ....                                                         | 139 |
| 6.2  | Sylvie Chartrand, représentations des ombres, 2017 .....                                                                                                | 139 |
| 6.3  | Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, <i>The long shadow</i> , vers 1805 .....                                                                             | 140 |
| 6.4  | Michal Macku, <i>Untitled</i> (Gellage No. 118), 2001 .....                                                                                             | 140 |
| 6.5  | Noé Sendas, <i>Crystal Girl N27</i> , 2011 .....                                                                                                        | 141 |
| 6.6  | Gravure de George Cruikshank, <i>Le Diable ôte son ombre à Schlemihl</i> , 1827 .....                                                                   | 141 |
| 6.7  | Jean-Jacques Grandville, <i>Les Ombres portées</i> , planche 2, <i>La Caricature</i> ,<br>18 novembre 1830 .....                                        | 142 |
| 6.8  | Honoré Daumier, <i>Séance de nuit</i> , <i>Le Charivari</i> , 23 février 1850 .....                                                                     | 142 |
| 6.9  | Johann Eleazar Schenau, <i>L'origine de la peinture : une famille dessinant<br/>des ombres chinoises</i> , 1770 .....                                   | 143 |
| 6.10 | Joseph Benoît Suvee, <i>Dibutades ou L'invention du dessin</i> (détail), 1791 .....                                                                     | 143 |
| 6.11 | Anonyme, <i>Le dessinateur de silhouettes</i> . Essai sur la physiognomonie<br>de Johann Kaspar Lavater (2 <sup>e</sup> vol.), entre 1775 et 1778 ..... | 144 |
| 6.12 | Gilles-Louis Chrétien, <i>le physionotrace</i> , 1787 .....                                                                                             | 144 |
| 6.13 | Raphaël Pinion, <i>la limomachia</i> , vers 1786 .....                                                                                                  | 145 |
| 6.14 | Charles Augustus Schmalcalder, <i>la Profile Machine</i> , 1806 .....                                                                                   | 145 |
| 6.15 | Le Caravage, <i>Garçon mordu par un Léopard</i> , 1593-94 .....                                                                                         | 146 |
| 6.16 | Giorgio Vasari, <i>L'origine de la peinture</i> (détail), 1569-73 .....                                                                                 | 146 |
| 6.17 | Rembrandt, <i>Autoportrait</i> , 1628 .....                                                                                                             | 147 |

|      |                                                                                                          |     |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.18 | Victor Hugo, <i>Rencontré dans la montagne - le muletier borgne. Ancien Trabucaire</i> , vers 1856 ..... | 147 |
| 6.19 | Luchino Visconti, <i>Mort à Venise</i> (extrait), 1971 .....                                             | 148 |
| 6.20 | Rossella Bellusci, <i>Passante D</i> , 2007 .....                                                        | 148 |
| 6.21 | Caro D'Offay, <i>Body Print</i> , 2006 .....                                                             | 149 |
| 6.22 | David Galstyan, <i>Soul Dance</i> , 2010 .....                                                           | 149 |
| 7.1  | Berlinde De Bruyckere, <i>We Are All Flesh</i> , 2009-10 .....                                           | 153 |
| 7.2  | Mathias Kessler, <i>Torso 01</i> (série <i>0 Gravity</i> ), avant 2001 .....                             | 153 |
| 7.3  | Laurence Demaison, <i>Nébuleuses</i> , 2002 .....                                                        | 154 |
| 7.4  | Ansen Seale, <i>Heisenberg Figure</i> (série <i>Temporal Form</i> ), après 2000 .....                    | 154 |
| 7.5  | Pierre Minot et Gilbert Gormezano, <i>Le Rêve d'Icare</i> , 1991 .....                                   | 155 |
| 7.6  | Stéphane Gladyszewski, <i>Chaleur humaine</i> , 2011 .....                                               | 155 |
| 7.7  | Romeo Castellucci, <i>Hey Girl!</i> , 2007 .....                                                         | 156 |
| 7.8  | François Chaignaud et Cecilia Bengolea, <i>Sylphides</i> , 2009 .....                                    | 156 |

## RÉSUMÉ

Cette recherche-création aborde la représentation humaine sous un angle peu visité, celui de l'aspect du corps altéré par son ombre. Notre expérience du monde sensible nous conduit spontanément à considérer l'ombre comme une absence de lumière. L'ombre enrobe et se dérobe, se fait doublure légère ou dense du relief des êtres et des choses, dessine et s'anime parfois. Depuis plus de quinze ans, j'exploite l'ombre et ses possibilités figuratives dans une approche transdisciplinaire du jeu corporel et de l'image vidéo. Cette recherche-création est une occasion privilégiée d'explorer son potentiel d'altération des formes en combinant l'usage du contrejour à une stratégie maintes fois éprouvée au sein de ma pratique : le contact comme condition de leur visibilité. Si l'ombre semble creuser les volumes, elle glisse pourtant indifféremment sur les surfaces convexes et concaves, nuançant plutôt leur configuration selon la position et l'orientation de la ou des source(s) lumineuse(s). En postulant que le corps peut prendre un aspect inattendu, voire étranger à celui que nous lui connaissons, en isolant l'ombre sur ses saillies au contact d'un translucide, l'objectif de la recherche était double. D'une part, soutirer du corps en mouvement une imagerie insolite par le développement et l'expérimentation d'un procédé de captation vidéo permettant d'abstraire l'ombre, et d'autre part, contribuer à la réflexion sur la représentation de l'humain et sa nature labile. Les ateliers pratiques ayant ponctué cette recherche m'ont permis de redécouvrir l'ombre comme un riche réservoir heuristique duquel naissent d'abondantes figures ambiguës ballott  es entre la forme familière et l'informe. Nourris par des apports théoriques sur les concepts de *figure*, d'*informe* et d'*empreinte-mouvement*, ces ateliers ont donné lieu à un corpus d'œuvres (installation multimédia, vidéo et photographies), présenté en septembre 2017 à La Chaufferie du Cœur des sciences de l'UQAM lors de l'exposition *L'empreinte de l'ombre*.

Mots-clés : ombre, corps, figure, représentation humaine, informe, transdisciplinarité, installation, jeu corporel, image vidéo, empreinte-mouvement.

## INTRODUCTION

Ralentir le pas, s'arrêter, s'interroger, rêver : quel regard n'a pas été happé par une forme humaine ambiguë? Qui n'a pas été amusé, fasciné ou inquiété par une telle expérience perceptuelle au cours de laquelle la forme que nous regardons semble osciller entre une présence jugée explicite et une tache indéterminée? D'ordinaire, nous ne nous y arrêtons qu'un bref instant. En d'autres occasions, nous nous attardons, observant la forme trouble, lui dessinant mentalement des contours pour mieux la saisir, la comprendre, la faire nôtre. En tant que regardeur, nous la « figurons » si figurer, c'est « percevoir, imaginer et manipuler une forme »<sup>1</sup>. Les circonstances menant à la rencontre d'une forme humaine ambiguë sont multiples : ombres mystérieuses (fig.0.1), silhouettes fantomatiques (fig.0.2), reflets bizarres (fig.0.3), traces effrayantes (fig.0.4) ou suspectes (fig.0.5), etc. Certaines sont vestige d'une présence perdue, d'autres sont animées d'un mouvement si ténu qu'entre observer et fabuler nous nous égarons, d'autres enfin s'agitent et se dérobent comme on dirait en un clin d'œil. Certaines émergent du cours des événements quotidiens, d'autres se donnent en représentation. Il y a ces « promesses d'image de corps »<sup>2</sup> – portant le joli nom de *paréidolie*<sup>3</sup> (fig.0.6) – et ces empreintes énigmatiques (fig.0.7) que le regard est enclin à percevoir et l'esprit à humaniser, et il y a ces véritables présences humaines aux airs de trompe-l'œil. Il y a ces formes qui nous interpellent peu et celles, si imprécises soient-elles, auxquelles nous prêtons une charge symbolique. Résonnent en elles désirs, souvenirs, peurs, drames. Qu'elle soit vestige, simulacre

---

<sup>1</sup> Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.1.

<sup>2</sup> Hébert, P. (1999). *L'ange et l'automate*. Laval : Les 400 coups. p.31.

<sup>3</sup> Du grec ancien *para-*, « à côté de », et *eidôlon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme », les paréidolies sont des « illusions dans des évocations d'images, correspondant à celles qui se produisent dans les réceptions sensorielles et dénommées paresthésies ». Office québécois de la langue française. *Le grand dictionnaire*. Récupéré le 27 mars 2015 de [http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=17586784](http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17586784). L'exemple classique est celui du nuage qui peut par moment donner l'impression d'offrir une image explicite.

ou illusion d'optique, la forme ambiguë n'est pas banale lorsque se dessine à travers elle le galbe humain; elle dérange cette forme « [...] par laquelle nous apparaissions aux autres et à nous-mêmes dans le miroir où nous nous identifions. »<sup>4</sup>, comme le souligne Gérard Chazal. Si le corps – le nôtre et celui des autres – nous est familier, incontestable réalité, « présent-absent dont l'existence s'impose en pointillé à travers l'écoulement des jours »<sup>5</sup>, comment regardons-nous les formes humaines ambiguës? Qu'éveillent-elles chez chacun de nous en termes de sensations et d'affects? À partir de quel moment considérons-nous une forme vague comme étant humaine, porteuse d'une présence, et quand la jugeons-nous étrangère? Enfin, quelle intime rêverie projetons-nous sur elle?

L'art, lorsqu'il est vecteur de la représentation du corps, nous convie à cette réflexion. Depuis les actes délibérés d'autoreprésentation de l'homme paléolithique – que l'on peut apprécier par exemple en parcourant les mains négatives de la Grotte de Cosquer (fig.0.8) –, des figures humaines se succèdent et se répondent. L'art « n'en finit pas d'imiter et représenter, de reprendre et retoucher cette matérialité que nous sommes pour mieux dire l'esprit, le sentiment, la pensée ou le désir [...] »<sup>6</sup>. À un point tel que la lisibilité des formes, fluctuant selon les époques, s'en trouve parfois compromise. Si les canons classiques nous ont donné des formes corporelles stables et idéales, celles qui ont été engendrées par l'art depuis le XX<sup>e</sup> siècle se montrent dynamiques, fuyantes, douteuses, au bord de la disparition<sup>7</sup>. Ma pratique artistique, dont la description fait l'objet du chapitre 1, participe à cette exploration de la forme humaine ambiguë. À travers mes travaux installatifs qui entrecroisent le jeu corporel et les images animées (vidéo), je m'attache à l'étrangeté des figures qu'une forme incertaine peut

<sup>4</sup> Chazal, G. (1997). *Formes, figures, réalité*. Seyssel : Champ Vallon. p.195.

<sup>5</sup> Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF. p.153.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>7</sup> Sur cet élan vers la disparition du corps dans les représentations artistiques, Paul Ardenne écrivait que « le doute "postmoderne" embrume têtes et formes, générant plus de fantômes que de corps à proprement parler, moins de héros que de figures hésitantes ne sachant où se poser [...] ». Ardenne, P. (2001). *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard. p.3.

susciter en sollicitant notre mémoire des formes humaines. Cette « mémoire d'autres corps vus auparavant, [...] la mémoire de toutes les autres images du corps [...] »<sup>8</sup> que le cinéaste d'animation Pierre Hébert cherchait à activer dans son inlassable représentation du corps et de son énergie physique. Attentive aux métamorphoses qu'offre le cinéma d'animation, je développe des procédés qui me permettent de produire une imagerie humaine fluctuante à l'instar de celles-ci. Non pas image par image comme le fait le cinéaste-illusionniste mais, de façon générale, en saisissant le corps en action au contact de surfaces variées. Mes dispositifs de captation m'ont permis à ce jour de générer de curieuses formes prélevées à même le pourtour du corps, plus ou moins ambiguës et parfois rapidement changeantes selon le procédé utilisé. Je privilégie les formes obtenues par contact, nées d'une « mise à plat » du modelé humain, parce qu'elles affirment la relation intrinsèque unissant le visible et le tactile<sup>9</sup> dans laquelle nous nous inscrivons. David Le Breton souligne que « le toucher est souvent associé au sens du réel ». Il constitue une sorte de « rappel d'extériorité des choses ou des autres, une frontière sans cesse déplacée qui procure au sujet le sentiment de son existence propre [...] »<sup>10</sup>. Ma quête de la forme humaine ambiguë, celle qui sème le doute et attise l'imagination, celle devant laquelle nous puissions éprouver l'étrange impression de reconnaître l'humain sans pour autant le voir distinctement, se situe dans ce rapport au réel, ou ce que nous considérons être le réel. Ce qui, avec l'habitude, ne nous surprend plus, ne saute plus aux yeux.

« Taillée dans le tangible »<sup>11</sup> comme nous dit Maurice Merleau-Ponty, et cependant généreuse en figures insolites, l'ombre est mon objet de prédilection. La plupart du temps employée dans les représentations visuelles pour en accentuer l'illusion du

---

<sup>8</sup> Jean, M. (1996). Entre la nostalgie du dessin et le désir de la danse. Dans *Pierre Hébert, l'homme animé*. Laval : Les 400 coups. p.172.

<sup>9</sup> Sur ce point, voir la réversibilité du visible et du tangible chez Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty, M. (1979). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

<sup>10</sup> Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF. p.179.

<sup>11</sup> Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard. p.177.

réel, c'est plutôt son potentiel d'altération des formes que j'ai souhaité explorer en m'engageant dans cette recherche-crédation. Recourant durant mes premières années de pratique à l'ombre portée pour simuler des présences longeant murs, plafond et plancher d'habitacles, je m'intéresse depuis peu à l'ombre propre, celle qui glisse à la surface du corps et se loge là « [...] où la lumière n'arrive pas, parce qu'elle ne peut faire le tour des choses [...] »<sup>12</sup>. Bien que l'ombre propre rehausse le modelé humain, elle en trouble tout autant l'aspect lorsque résultant d'un contre-jour, elle l'envahit. Gommant ses traits, elle le fait paraître comme une forme obscure. Il n'y a rien à voir à contre-jour, pourrait-on dire. Or, il suffit peut-être de toucher pour voir! Cette recherche-crédation fut pour moi l'occasion d'examiner comment – c'est-à-dire par quelles opérations – l'ombre propre du corps peut être « prélevée », comme une empreinte, afin de révéler des parcelles de sa réalité visible, discrètes, noyées dans l'évidence des formes familières. En abordant la recherche selon mon point de vue de praticienne, mon souhait était de mener à même ma pratique une expérience de création *attelant*<sup>13</sup> exploration et réflexion sur un usage particulier de l'ombre propre. Un usage qui puisse me permettre de montrer le corps tel qu'en lui-même et à la fois transfiguré par son ombre, appréhendé selon un tout autre point de vue que celui que nous offre la perception quotidienne, attisant ainsi l'imagination modelieuse du regardeur. Enfin, cette recherche-crédation me permet de partager avec la communauté artistique, et plus largement avec le grand public, une expérience de découverte et son trajet auquel l'effervescence créatrice de mes pairs a indirectement contribué. Également, de présenter le dispositif issu de l'expérimentation, le *translucidoscope*, dont résulte l'ensemble des travaux composant mon exposition doctorale *L'empreinte de l'ombre*.

---

<sup>12</sup> Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris : Vrin. p.16.

<sup>13</sup> Jean Lancry recourt à l'expression *attelage* pour désigner la singularité de la relation dynamique, finement articulée, s'établissant entre les parties discursive et pratique d'une recherche-crédation. Lancry, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec. p.11.

Le lecteur prendra note qu'étant donné l'imposant champ théorique entourant les concepts de forme et de figure (humaines) et la notion d'ambiguïté qui les recoupe ici, la thèse se limitera à l'observation de certains de leurs modes d'apparition, de production, où l'empreinte, et plus encore l'ombre, interviennent. Cette investigation du point de vue de la poïétique sera enrichie de discours émanant de la psychologie de la perception, de la sémiotique visuelle, de la phénoménologie et de l'histoire de l'art, également de travaux et d'écrits d'artistes. J'introduirai ces apports de façon succincte mais abondante afin de resserrer le cadre de cette recherche-crédation, de faire ressortir son originalité et la pertinence de son questionnement.

La structure de ce texte a été conçue de manière à permettre au lecteur de se familiariser avec les rouages de ma pratique d'une part, et de comprendre les questions qui la traversent d'autre part. Les six chapitres de la thèse, organisés en un itinéraire cohérent, c'est-à-dire en accord avec la perspective selon laquelle j'aborde la recherche, cheminent de la pratique à la théorie. Y seront successivement abordés : le contexte de la recherche et l'entretoisement de ses productions plastique et théorique, le processus de création et le corpus d'œuvres qui en est issu, enfin, l'intégration des apports mentionnés plus haut suivi d'une réflexion sur l'usage de l'ombre et son potentiel d'altération des formes dans la représentation humaine.



**Figure 0.1** Défaut sur l'image donnant l'illusion d'une ombre humanoïde aperçue par les internautes sur Google Moon aux coordonnées 27°34'26.35"N 19°36'4.75"W, 2014.



**Figure 0.2** Enregistrement par caméra de surveillance d'un présumé fantôme, Virginie (USA), 23 juillet 2016.



**Figure 0.3** Angela Bacon Kidwell, *Frozen 2* (série *Traveling Dream*), 2008-12.



**Figure 0.4** Stanley Greene, *Grozny, Chechnya*, 1995, 1995.



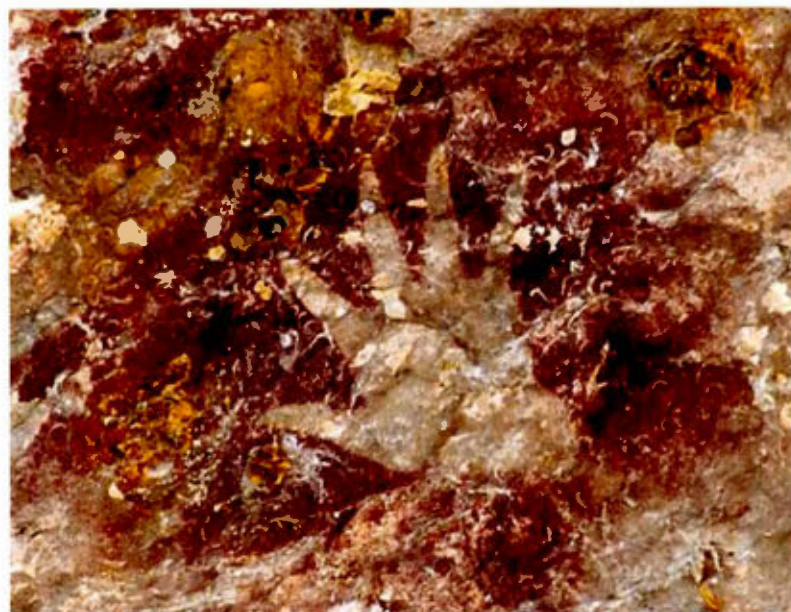
**Figure 0.5** Tache mystérieuse de Margaret Schilling, Asile d'Athens, Ohio.



**Figure 0.6** Paréidolie : une silhouette d'homme apparaît dans le nuage de fumée suite à l'éruption du volcan Calbuco, Chili, 23 avril 2015.



**Figure 0.7** Empreinte de pied d'écureuil, Chambly, 2015.



**Figure 0.8** Main négative aux doigts « épointés », Gua Tamrin, Bornéo. Environ 10 000 ans av. J.-C.

## CHAPITRE I

### CONTEXTE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

#### 1.1 Introduction

Depuis mes tout premiers visionnements de silhouettes et figurines animées, ma fascination pour elles ne s'est jamais tarie. À mes yeux, le charme du cinéma d'animation tient à sa capacité de susciter l'attente, voire l'appétence, face au devenir de petites formes humaines qu'un rien – un simple trait – peut soudainement altérer. Mes souvenirs regorgent de ces métamorphoses furtives et saisissantes, tendres ou troublantes, de silhouettes et figurines comme engagées sur un fil – le fil des images pourrait-on dire – tendu par les Parques. Ce charme est aussi celui de la marionnette qui partage avec ses cousines de lumière un asservissement dynamique et une disposition à la transformation. Figures humaines impulsées, c'est bien parce qu'à tout moment peut crier leur implacable inertie ou se dissiper leurs contours trop souples qu'elles m'inspirent. J'ai eu le bonheur d'animer silhouettes, figurines et marionnettes à différentes occasions à travers collaborations et travaux personnels. Je ne pouvais résister à la tentation d'ouvrir ce premier chapitre en leur bonne compagnie tant les impressions polarisées qu'elles suscitent entre présence et absence et les questions qu'elles soulèvent sur les frontières de la forme humaine irriguent encore aujourd'hui ma pratique artistique. S'impose dans ce chapitre un survol des intentions, expérimentations et productions qui singularisent celle-ci depuis 1998. Ce survol permettra au lecteur d'apprécier la complexité de mon parcours nourri par des approches disciplinaires multiples et, ce faisant, de mieux cerner les motivations et objectifs qui ont déterminé l'évolution de cette recherche-crédation.

## 1.2 Ma pratique transdisciplinaire

J'aime les instruments étranges qui me rendent perplexe. J'aime entrevoir ce qui grouille dans le ventre des machines et je me passionne pour les énigmes. J'aime expérimenter des agencements inhabituels d'outils, ou encore d'actions, d'opérations, par curiosité, pour voir ce qui peut en résulter. De même, très tôt – vers l'âge de 15 ans – j'ai été attirée par les zones frontalières entre les disciplines artistiques; ce qui peut transiter, s'échanger entre elles, l'une se situant au seuil de l'autre. Plus précisément par la transposition d'actions ou la transformation de contenus d'un médium à l'autre. Pour donner un exemple qui me fait toujours sourire, j'avais tenté l'expérience, amusante mais tout de même ardue, d'une réplique d'un portrait bien connu de Beethoven où chaque coup de pinceau au dos d'un plexiglas vertical devenait l'expression visuelle de l'une des notes de la célèbre *Sonate n°14* (surnommée *Sonate au clair de lune*)<sup>14</sup>. Il s'agissait d'une performance de peinture en direct au cours de laquelle je faisais surgir les traits essentiels et reconnaissables de son visage devant un petit public réuni à l'issue d'une session de formation à l'École de Mime de Montréal (désormais l'École Omnibus théâtre corporel). La transparence du plexiglas me permettait de performer face au public et derrière l'image, de sorte que celle-ci m'occultait à mesure que je la traçais. L'exécution de la réplique fut prétexte à une exploration où le geste de tracer, précis et impulsé par la musique, brouille peu à peu le corps qui le porte. Avec les années, mon intérêt pour la transdisciplinarité s'est affirmé à travers l'élaboration de chaînes opératoires dont le premier maillon est inlassablement le corps. Je comprends plus clairement aujourd'hui que ces suites d'opérations sont autant de stratégies m'ayant servi à expérimenter le *transfert*<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Beethoven (1802). *Sonate n°14 en do dièse mineur*. Opus 27 n°2.

<sup>15</sup> Le terme *transfert* désigne notamment le « déplacement [de quelque chose ou de quelqu'un] d'un endroit à un autre ». Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.2153. Il dénote aussi un contact opérant ce déplacement (comme dans les techniques de transfert d'images).

d'une écriture<sup>16</sup> corporelle à une écriture visuelle et cinétique. Autrement dit, à penser le surgissement de l'image animée par le biais de l'impulsion du jeu corporel. Cette recherche-création est marquée, comme mes premières œuvres, du sceau de ce transfert d'  critures. Avant d'aller plus loin dans la description de ma pratique, je relèverai les formations qui, à l'aube de celle-ci, ont contribué à en déterminer la spécificité.

### 1.2.1 Ma double formation

Dans le territoire des arts visuels et médiatiques, je détiens un DEC en arts plastiques (Cégep Édouard-Montpetit, 1995) et un Baccalauréat en design graphique (Université du Québec    Montréal, 1998). J'ai été initiée au langage audiovisuel et à diverses techniques du cinéma d'animation durant cette période. Ma formation aux images animées s'est prolongée lorsque j'étais au service d'Ubisoft<sup>17</sup> en 1999 avec l'acquisition de connaissances spécifiques aux images de synthèse et à la capture de mouvement. Je suis diplômée du Studio national des arts contemporains - Le Fresnoy (2002) avec l'obtention du grade de Master. Dans le territoire des arts vivants, je possède une formation de quatre ans en jeu corporel (  cole Omnibus théâtre corporel, 2004) ou « mime corporel dramatique », selon l'appellation qu'  tienne Decroux, son fondateur, lui donna afin de le distinguer de la pantomime<sup>18</sup>. S'y ajoutent quelques stages en danse classique et en danse contemporaine (avec Héloïse Rémy, de 1997 à 2003), ainsi qu'en manipulation de marionnettes (Théâtre de la Dame de Cœur, 2002 et 2006, Théâtre Sans Fil, 2005). Si ces héritages multiples ont forgé ma pratique, ce sont les allées et venues de l'un à l'autre qui m'ont été particulièrement profitables.

---

<sup>16</sup> Le terme *  criture* peut être employé « pour toute création artistique qui utilise des signes spatiaux ou temporels ». Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.659. En ce sens, la composition d'une succession de postures et mouvements du corps autant que le développement temporel de formes animées sont des *  critures*.

<sup>17</sup> J'y ai exercé la fonction d'animatrice 3D.

<sup>18</sup> Le mime decrouzien s'intéresse davantage à l'engagement expressif du corps dans un souci de schématisation et de transposition qu'aux jeux de physionomie, plus caractéristiques de la pantomime.

### 1.2.2 Mes expériences initiales en cinéma d'animation

Ma pratique antérieure à 2011, année au cours de laquelle j'ai entrepris cette recherche-création, s'est amorcée avec la réalisation de vidéos d'animation dont *Le temps d'aimer* (1998), à partir de la chanson éponyme de l'auteur-compositeur-interprète Paul Piché. J'y explorais déjà la métamorphose qui permet d'opérer de riches transferts de sens entre symboles de formes parentes, bouleversant ainsi l'identité des êtres et des choses. Me plaît dans la métamorphose l'instant où les traits se tordent sous la poussée de figures naissantes, présage d'altérité. C'est ce principe que le dessinateur et journaliste Charles Philipon avait utilisé dans un dessin fameux de 1831 titré *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire* (fig.1.1), et qui devint l'embl  me de la lutte des Républicains contre le régime de la Monarchie de Juillet de Louis-Philippe<sup>19</sup>. L'efficacité du dessin tenait au rapprochement de deux symboles, la tête du roi devenue fruit périssable, grâce à un passage en quatre temps d'une forme simple à une autre, parente. Travaillant pour ma part avec les images animées, j'ai exploité la métamorphose dynamique. Réalisé au pastel sec, *Le temps d'aimer* (fig.1.2) offre un regard fantaisiste sur le monde de l'enfance. Chaque symbole naît de celui qui le précède et se résorbe dans celui qui le succède. La métamorphose ininterrompue est soutenue par un montage des images en fondu enchaîné où jusqu'à cinq images se superposent en transparence. J'ai réalisé *Le temps d'aimer* au Centre d'expérimentation et de développement des technologies multimédia ÉCHO, dirigé par Georges-Frédéric Singer. Deux fois prim  e lors du 29   Festival du film étudiant canadien<sup>20</sup>, cette vidéo de fin d'études a été diffusée à l'international. Suite à l'animation au dessin, impondérable, j'ai expérimenté la rotoscopie, puis la capture de mouvement magnétique où le corps, armé d'un exosquelette, impulse l'action de marionnettes virtuelles qui en gardent l'empreinte de son poids. Ces essais, inspirants pour ma pratique, se sont déroulés chez Ubisoft.

<sup>19</sup> Lenoir, N. (2005). *La vie politique de Daumier à nos jours*. Paris : Somogy. p.82.

<sup>20</sup> Le 29   Festival du film étudiant canadien s'est déroulé du 27 août au 7 septembre 1998 conjointement au Festival des Films du Monde de Montréal. Le Prix VIACOM Canada pour le meilleur espoir parmi les jeunes réalisateurs étudiants et le Prix Meilleur vidéo d'animation ont été décernés à *Le temps d'aimer*.

### 1.2.3 Mon cursus au Fresnoy : *Le Sablier* et *La Clepsydre*

C'est au Fresnoy que ma pratique a évolué de manière significative, s'affirmant alors à la frontière des arts visuels et des arts vivants, lorgnant encore l'image en mouvement. Les conditions exceptionnelles de création de ce lieu tout à fait singulier ont favorisé la réalisation de mes premières installations métissées. Inspirée par Oskar Schlemmer et ses essais sur la relation entre la géométrie plane et la stéréométrie du corps humain, je venais à l'école du Fresnoy comme à ce qui était qualifié bien avant son ouverture de « Bauhaus de l'électronique »<sup>21</sup>. Honorant (et profitant de) la différence des deux années composant le cursus – la première étant destinée à l'usage de moyens traditionnels, la seconde à celui des nouvelles technologies – l'expérimentation que je souhaitais y réaliser s'est rapidement transformée. Je m'intéressais à l'ombre en tant que doublure du corps « mise à plat » et confrontée à la spatialité, prompte à se déformer, mais aussi à reporter fidèlement le contour du corps jusqu'à en tenir lieu. M'adaptant ainsi aux exigences du cursus, l'utilisation de la pellicule au cours de la première année m'a conduite à explorer les ombres portées (que l'on dit « projetées »). J'y ai réalisé en 2001 l'installation performée *Le Sablier* entremêlant ma présence à contre-jour et trois ombres (film 16 mm). L'usage des nouvelles technologies au cours de la seconde année m'a inspiré une tout autre approche des formes ombrées. L'ombre portée longeant le plan fit place à un « corps d'ombre » le traversant pour s'offrir à la vue, en coupes. Les images de synthèse, avec leurs volumes aux frontières perméables, autorisaient cette fiction. L'installation vidéo *La Clepsydre* fut réalisée en 2002. Ainsi titrées en référence aux instruments de mesure du temps, ces deux habitacles aux parois diaphanes logeaient des figures de passage, tout en métamorphose, donnant à voir le temps s'écouler à travers l'évolution des formes. « Comme si le temps des formes laissait place aux formes du temps, au temps comme quatrième dimension de l'art »<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Voir l'expression de Dominique Bozo dans Fleischer, A. (2012). *L'impératif utopique. Souvenirs d'un pédagogue*. Paris : Galaade. p.18.

<sup>22</sup> Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée. p.16.

*Le Sablier* (fig.1.3) se présentait comme un cube lumineux scindé en deux espaces identiques, l'un ouvert logeant une performance et l'autre clos accueillant les ombres fictives (16 mm). Je dirais même réactualisées puisque les trois silhouettes inscrites sur les pellicules produisaient de véritables ombres en absorbant une partie de la luminosité des projecteurs. Librement inspirée du mythe de Narcisse, cette création présentait une métamorphose, ou plutôt ce qu'il me plaît de nommer « transsubstantiation »<sup>23</sup>. C'est-à-dire le changement apparent d'une présence effective en une triade d'ombres, réalisé grâce à un jeu de bascule lumineuse d'un espace à l'autre permettant de les confondre progressivement. Le volume cubique, avec ses plans perpendiculaires et contigus, offrait la possibilité de simuler, par le biais de cette triade d'ombres, une présence occupant un espace à trois dimensions. L'usage du contre-jour conjugué à un aplatissement des formes humaines par l'ombre semblait dématérialiser ma présence dans ce cube où plafond et plancher permutaient par illusion d'optique; le corps réel et sa doublure se substituaient sans heurt. *Le Sablier* marque le début de ma pratique en installation performée tout en constituant ma première exploration de l'ombre et de l'ambiguïté qui la caractérise.

*La Clepsydre* (fig.1.4 et 1.5) prolonge *Le Sablier* tout en reposant sur un nouveau processus de découverte. Plutôt que de recourir à l'ombre portée qui implique un interstice entre le plan qui l'intercepte et le corps, je me suis intéressée ici au contact comme condition d'émergence des formes. Un contact particulier où le corps traverse littéralement le plan. Autrement dit, une intersection. Durant l'étape de sa conception, j'entrevois des plans d'une extrême minceur, tout juste ce qu'il fallait de matière pour assurer la visibilité du corps. La transparence me plaisait aussi, comme elle avait intéressé László Moholy-Nagy, lui qui « [...] rêvait d'appareils qui permettraient [...]

---

<sup>23</sup> « Dans les religions catholique et orthodoxe, le mot désigne le changement de toute la substance du pain et du vin en toute la substance du corps et du sang du Christ. Par figure, il signifie (1611) "changement complet d'une substance en une autre". » Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.2157.

de projeter des visions lumineuses dans les airs, [...] sur des étendues de brume ou de gaz, sur les nuages »<sup>24</sup>. Le procédé, inédit et hasardeux, allait offrir un résultat formel insoupçonné. La vidéo jointe à la thèse (voir Annexe A) aidera le lecteur à visualiser l'œuvre qui est complexe à décrire puisqu'elle implique la transposition des images d'un espace virtuel à l'espace réel. Après avoir modélisé un corps de polygones (*3ds Max*), j'ai animé celui-ci d'un lent mouvement giratoire au sein d'un enclos cubique à peine plus grand que lui. Dans cet espace immatériel et restreint que j'imaginai aquatique, j'y ai inséré trois plans se croisant dans les trois axes de l'espace, des plans que le corps virtuellement immergé traversait en tous sens. Pour que seules les intersections corps-plans puissent être visibles, j'ai, d'une part, obscurci le vide interne du corps – un corps de polygones est une enveloppe sans épaisseur –, créant ainsi un contraste lumineux essentiel à la visibilité des formes. D'autre part, j'ai assigné à chacun des plans une caméra virtuelle paramétrée de manière à ce qu'elle n'enregistre que l'évolution des intersections, et non le volume du corps excédant de part et d'autre le plan. À la suite de l'enregistrement de l'animation des intersections d'une durée de cinq minutes, j'ai exporté trois vidéos synchronisées qui ont été projetées sur une réplique tangible de la structure virtuelle. Cette réplique est *La Clepsydre*, une installation composée de trois écrans carrés de mousseline se croisant. La triple projection vidéo révélait en coupes mouvantes le corps virtuel que les espaces négatifs de l'installation semblaient à la fois contenir et occulter. En suivant l'évolution des formes noires glissant simultanément sur un, deux ou trois écrans, un regardeur attentif pouvait y déceler le corps, voire se figurer son modelé. Le résultat de *La Clepsydre* m'a beaucoup étonnée : le corps n'était identifiable qu'en de rares instants, au moment où sa position et son orientation dans l'axe d'un écran faisaient apparaître un élément plus figuratif. Sitôt perçu, le regardeur ne pouvait ignorer celui-ci; il se trouvait dès lors proactif en guettant les formes comme autant d'indices. L'expérience fut exaltante du point

---

<sup>24</sup> de Haas, P. (1997). Entre projectile et projet. Dans *Projections, les transports de l'image*. Centre d'art Le Fresnoy, Tourcoing, France. [Catalogue d'exposition]. Tourcoing : Le Fresnoy. p.100.

de vue heuristique. Quinze ans après sa création, *La Clepsydre* me fascine toujours autant alors que je la redécouvre dans le cadre de l'exposition *Le Rêve des formes* présentée au Palais de Tokyo (Paris, 2017). L'œuvre a déterminé dans une large mesure cette recherche-crédation.

#### 1.2.4 *Antichambre, Idem Esse et De la terre au visage*

Entre 2005 et 2008, ma pratique s'est enrichie de trois installations performées : *Antichambre*, *Idem Esse* et *De la terre au visage*. Invitée par l'équipe du Fresnoy à créer une performance pour l'événement *Visa-Vidéo : Arras au cœur de l'image*, j'ai scénarisé *Antichambre* (fig.1.6) avec le souhait d'offrir aux passants une expérience perceptuelle singulière. Filmée en direct, ma silhouette projetée sur la devanture de l'un des bâtiments de la Grand-Place d'Arras (France), j'arpentais fictivement ses espaces intérieurs, traversant les pans de mur comme s'il s'agissait de fenêtres, et inversement. Ce qui se conçoit normalement comme une ouverture sur l'intimité – les fenêtres réelles – devenait soudainement opaque. Et les pans de mur devenus fenêtres s'ouvraient sur un lieu nouveau « monté de toute pièce », invitant les spectateurs à une rêverie éveillée. L'usage du contre-jour qui avait été efficace pour *Le Sablier* s'est montré tout aussi pertinent pour *Antichambre*. L'ombre était une fois de plus au rendez-vous.

Or, elle aura été exceptionnellement absente pour *Idem Esse* (fig.1.7 et 1.8), remplacée par une autre doublure du corps : la marionnette. À l'origine de cette création, mon intention était d'expérimenter une relation contre nature où chaque geste porté envers (ou contre) l'autre est un geste porté envers (ou contre) soi. Pour ce faire, je me tenais face à la marionnette dans un confident de bois, masquée à l'identique afin de suggérer une vision spéculaire où l'un des protagonistes se voit agir, aux différents âges de la vie, à travers les agissements de l'autre. La particularité de cette installation performée

d'une vingtaine de minutes est que ce face à face a été pensé et réalisé non via une image spectrale mais un double palpable. *Idem Esse* constituait une exception dans ma pratique, car aucune image n'y était générée et projetée. Le projet est né d'une volonté de contourner l'image au bénéfice d'une coprésence physique. Mais rendre l'avatar consistant, à échelle humaine, tout en répondant aux gestes de la marionnettiste, représentait un défi de taille. Le recours à la capture de mouvement du torse et d'un bras, contrôlant le « squelette » mécatronique de la marionnette et contrôlée par un jeu corporel articulé, s'est imposé rapidement. Plus qu'un recours, il s'agissait ni plus ni moins d'un détournement de cette technologie servant à saisir et reporter dans l'espace virtuel l'empreinte motrice du corps. De manière générale, c'est le contact physique réciproque entre marionnettiste et marionnette, si ténu soit-il, qui a enrichi cette expérience d'affects. Un contact très étrange au cours duquel les limites de mon corps semblaient se déplacer, par exemple, lorsque la main de la marionnette que je contrôlais se posait sur mon épaule. Chaque organe moteur assurait ainsi la manipulation de son équivalent marionnettique. Cette relation tangible, opérée par un lien intangible – l'émission et la réception d'ondes magnétiques – constitue le cœur d'*Idem Esse*. Le projet a été scénarisé lors d'une résidence à la Villa d'Aubilly de l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières (France) en 2004, puis réalisé au Québec en collaboration avec une petite équipe d'ingénieurs. La création d'*Idem Esse* a eu lieu dans le cadre du Festival MIMOS de Périgueux (France) en 2006.

En 2008, j'ai créé *De la terre au visage* (fig.1.9 et 1.10), un projet initié à l'invitation de l'équipe des résidences du Parc de La Villette (France). L'installation performée se présentait sous l'aspect d'un grand morceau de terre que l'on aurait extirpé du sol et posé à la verticale. L'une de ses faces était tapissée de verdure (des vêtements en lambeaux) et creusée d'une cavité rectangulaire où nichait un sujet humain. Sur la face opposée se trouvait un écran de même dimension que la cavité, entouré d'une texture

terreuse (du Brusant<sup>25</sup> modelé et patiné) s'étendant aux faces latérales de l'installation. Y était projetée la silhouette du sujet, se morcelant curieusement à son moindre déplacement. L'expérimentation pour *De la terre au visage* consistait en la saisie des points de contact d'un sujet allongé sur une plaque de plexiglas. La question qui m'habitait alors était la suivante : si la Terre avait la faculté de sentir, tel un immense épiderme, ce qui grouille à sa surface, quelle image « tactile » se ferait-elle de nous? Se rapprochant de certaines pratiques contemporaines de l'empreinte où le corps entier est sollicité, mon expérimentation engageait cependant la lumière et le numérique plutôt que le pigment. Comme pour *Idem Esse*, je me suis approprié un autre instrument de capture dont j'ai détourné le principe au profit de ma création : le podoscope<sup>26</sup>. À son principe d'illumination des zones d'appui ont été combinées une webcam, un traitement numérique en temps réel des formes afin d'inverser les valeurs lumineuses et une projection vidéo. *De la terre au visage* a été présenté lors des 4<sup>èmes</sup> Rencontres Internationales du Mime de Montréal en 2008. Quarante-cinq personnes âgées entre 15 et 65 ans, recrutées lors d'un appel à participation, ont successivement pris place sur la plaque de plexiglas dissimulée dans l'installation. La figure de l'agonisant, qu'elles avaient la consigne d'interpréter librement, aimantait le corps vers l'inertie sur la durée de la performance. Exprimant au départ la santé, le contact minimal de la plaque par un corps tonique s'élargissait à mesure que celui-ci se détendait. Conséquemment semblait se révéler par l'abandon progressif d'un corps agonisant l'empreinte d'un être en gestation. *De la terre au visage* fut ainsi habité par une grande variété de corps et d'imaginaires. Son caractère énigmatique tenait à ce qu'une même action évoquait à elle seule et simultanément les deux frontières de l'expérience humaine.

---

<sup>25</sup> Le Brusant est un tissu à mémoire de forme composé d'une feuille d'aluminium.

<sup>26</sup> Le podoscope est un appareil permettant de visualiser l'empreinte plantaire du pied. L'appareil est composé d'une vitre épaisse capable de supporter le poids d'un patient, d'un dispositif d'éclairage et d'un miroir placé au fond de l'appareil. Récupéré le 19 mai 2017 de <https://www.materielmedical.fr/A-10029799-conseil-sur-le-podoscope.aspx>.

### 1.2.5 Ma contribution aux travaux de mes pairs

J'ai décrit mes principales réalisations antérieures à 2011, celles qui ont consolidé ma démarche et confirmé mon intérêt pour les doublures du corps et l'ambiguïté dont elles sont porteuses. Des contributions aux travaux de mes pairs ont tout autant influencé ma pratique. La performance *La Matrice* (fig.1.11), conçue et réalisée avec Christian Châtel pour l'événement *France au Québec / La Saison* à la Galerie d'art de l'UQAM en 2001, en est un premier exemple. En quatre temps, un flash lumineux fixait mon ombre sur quatre canevas enduits de peinture phosphorescente. La lumière rapidement absorbée par celle-ci imprégnait les canevas avant de se dissiper, forçant l'ombre à s'amenuiser jusqu'à l'effacement complet à la toute fin de la performance. Formant un espace clos à l'intérieur duquel je me dissimulais, les canevas semblaient contenir la lumière, à la manière d'un théâtre d'ombres en trois dimensions. Cette collaboration m'a permis de découvrir une autre temporalité de l'ombre où son apparition violente est suivie d'une très lente disparition. D'autres collaborations ont eu un réel impact sur ma pratique dont l'animation de marionnettes et d'ombres portées avec le cinéaste d'animation Co Hoedeman pour son film *Le Théâtre de Marianne* (fig.1.12) à l'Office national du film du Canada, et l'interprétation d'une femme-écran recevant l'image projetée d'une autre femme, reproduisant son action, lors de la performance reconstituée de *Prune Flat* (fig.1.13) de l'artiste plasticien Robert Whitman. C'est chez Omnibus Le corps du théâtre où ma participation à titre de créatrice-interprète a été la plus soutenue. Je pense notamment à *L'amour est un opéra muet* (fig.1.14), une adaptation du *Così Fan Tutte* de Mozart par Jean Asselin, et aux maîtrises d'œuvres<sup>27</sup> *Misère et splendeur d'une courtisane* (fig.1.15) et *Spécialités féminines* (fig.1.16). Ces expériences en jeu corporel m'ont permis de développer une fine articulation – rythmique et formelle – du corps, de cultiver une grande liberté

<sup>27</sup> Jean Asselin les distingue pour « marquer la différence entre le jeu substantiel des interprètes avec leur corps et celui plus usuel de porte-voix. » Asselin, J. (2005). Maîtrise d'œuvre. Dans *Jeu* (116). pp.106-108. Récupéré le 19 mai 2017 de <https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1111093/24813ac.pdf>.

dans la schématisation de sentiments, humeurs, sensations, attitudes, comportements et actions dont mon exploration de l'ombre humaine a considérablement profité.

Si cet ensemble d'expériences s'avère très hétérogène, le corps et ses doublures plus ou moins ambiguës, plus ou moins imprévisibles, s'y retrouvent en filigrane. En y regardant de plus près, des pistes récurrentes s'en dégagent : les inversions, superpositions et substitutions du corps et ses doubles (l'ombre en particulier), les présences incertaines et les identités troublées par la métamorphose, l'altération de la silhouette humaine au seuil de l'informe. Il en va de même pour la récurrence de certaines stratégies : le contact comme condition d'émergence des formes, le détournement de la fonction d'appareils (projecteur film 16 mm, système de capture magnétique, podoscope), l'intégration de ceux-ci à l'intérieur de chaînes opératoires, l'implication d'un jeu corporel épuré, schématique, le déploiement simultané ou successif du corps dans plusieurs médiums. Convergentes, ces pistes et stratégies traduisent une même volonté d'observer comment se manifeste le sujet dans des espaces limitrophes, de saisir les indices visuels et leur transformation qui dénoncent ou perturbent sa présence. Et, en amont de l'observation de ces phénomènes, quels sont les moyens me permettant de les générer : quels procédés, quels dispositifs servent ma création en ce sens. À travers ces expériences, l'ambiguïté soulève une question qui me passionne lorsque la figure s'altère au moment même où nous y ressentons une présence : à quel moment la forme trouble commence-t-elle à ressembler à l'humain et quand ne lui ressemble-t-elle plus?

### **1.3 Présentation du problème**

S'immisçant plus ou moins subtilement dans le familier, l'ambiguïté dérange la forme connue, rassurante, celle à laquelle nous donnons sens; elle happe le regard. Avec elle s'entrechoquent les formes mémorisées, perçues et imaginées, une collision toujours

transitoire, fugace, dynamique d'où peut germer quelque chose d'inédit ou d'indicible, nous rendant perplexes quant à ce qui nous est donné à voir. L'ambiguïté formelle appelle l'événement figural dont nous parle Philippe Dubois : un surgissement à l'intérieur de l'image « [...] qui fait rupture (ou tache) et qui s'impose (avec force et évidence) »<sup>28</sup>. Face à l'événement figural, le regardeur se retrouve « [...] saisi (de stupeur) et dessaisi (de ses habitudes de perception ou de compréhension), démuni, sans voix, bouche bée »<sup>29</sup>. De la même manière, lorsque l'ambiguïté envahit la figure humaine, elle ne peut, me semble-t-il, laisser indemne celui qui assiste à un tel affront au miroir de cette altérité à laquelle nous nous identifions. C'est en cherchant précisément à susciter cet état de doute et d'émerveillement mêlés chez le regardeur que j'ai eu recours aux procédés, toujours plus sophistiqués, présentés au point précédent. Bien que certaines formes qui en sont issues offraient déjà un certain degré d'ambiguïté qui atteignait son acmé avec *La Clepsydre*, persistait chez moi une insatisfaction. Ou du moins, une folle envie de poursuivre cette chasse aux figures humaines discrètement ou incontestablement dérangées par l'informe, en saisissant au vol non pas le creux d'un corps virtuel mais l'étoffe du corps vivant.

*De la terre au visage*, par exemple, impliquait un tel procédé où les formes naissaient d'un véritable contact. Toutefois, les empreintes numériques des corps y étaient aisément identifiables, sans équivoque, bien que leur lente apparition ait attisé la curiosité du public. *A contrario*, les formes offertes par *La Clepsydre*, résultant du mouvement giratoire d'un corps virtuel à un rythme égalitaire, étaient énigmatiques. À cette étape de mon parcours, mon but était d'apprécier la transformation de ces formes en coupes, ce que la lenteur et la régularité d'une animation rendaient possible. L'expérience fut féconde en ce sens car le résultat s'est avéré bien plus abstrait que celui auquel je m'attendais. Au demeurant, les diverses diffusions de *La Clepsydre* m'ont permis de

---

<sup>28</sup> Dubois, P. La question du figural. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.169.

<sup>29</sup> *Ibid.*

constater que la reconnaissance d'un corps dans cet amas de formes changeantes requiert une observation patiente et soutenue. Si certains regardeurs parvenaient à le figurer, le corps demeurerait absent pour bon nombre d'entre eux. Et pour cause, nous avons affaire à un objet vaguement anthropomorphique dont le mouvement automatisé rejetait toute implication de la psyché, cet entremêlement de facultés (dont la pensée, l'intuition, le sentiment, la sensation) si difficile à circonscrire, qui anime le corps et lui confère son humanité. *Psukhê* en grec et *anima* en latin signifient tous deux « qui concerne le souffle, la vie », d'où « vivant, animé »<sup>30</sup>. Chez Aristote, « le mot psyché désignait le principe vital aussi bien que le principe pensant »<sup>31</sup> comme le souligne Paul Foulquié. Utilisé dans le même sens que le mot *psychisme*, *psyché* désigne l'intrication complexe des phénomènes conscients et inconscients en psychologie analytique<sup>32</sup> et qui peut être sommairement défini comme étant la « structure mentale de l'être humain »<sup>33</sup>. Notons au passage l'identification répandue de l'ombre à l'âme dans de nombreuses cultures. Quoi qu'il en soit, le terme *psyché* me permet de nommer, dans le contexte de ma création, ce qui apparaît ou non au regardeur à travers le mouvement des formes : une conscience consciente d'elle-même et du monde. Nul doute que le défaut de celle-ci dans *La Clepsydre* complexifiait la lecture que le public allait faire de l'installation vidéo. En conséquence, l'éventuelle reconnaissance d'une figure humaine ne tenait qu'à la puissance iconique de quelques indices fugaces, happant le regard en surgissant du cours tranquille et ininterrompu des formes.

---

<sup>30</sup> Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.1663.

<sup>31</sup> Foulquié, P. (1982). *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris : PUF. pp.587-588.

<sup>32</sup> Frieda Fordham note que Jung « a choisi les termes psyché et psychique pour parler de l'esprit et de l'activité mentale, car si esprit et mental sont principalement associés à conscience, psyché et psychique couvrent à la fois la conscience et l'inconscient ». Fordham, F. (1979). *Introduction à la psychologie de Jung*. Paris : Petite bibliothèque Payot. pp.12-13.

<sup>33</sup> Bloch, H., Chemama, R., Dépret, E., Gallo, A., Leconte, P., Le Ny, J., Postel, J. et Reuchlin, M. (dir.). (2002). *Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse. p.689.

*La Clepsydre* m'a ainsi permis de faire un double constat sur la genèse des formes et leur réception, et dont cette recherche-création a tiré profit. D'une part, si un trop faible degré d'iconicité des formes rend leur identification improbable, un élément plus figuratif apparaissant brièvement en cours de métamorphose influencera la lecture que le regardeur fera désormais des formes. L'indétermination formelle rompue devant l'humanité « révélée » de ces formes, la figure humaine s'imposera à lui, et ce malgré un retour à une manifestation plus ambiguë. D'autre part, les qualités de leur mouvement influencent tout autant la sensibilité du regardeur à leur lisibilité que le degré d'iconicité. Et peut-être davantage. Car le rythme et le dynamisme<sup>34</sup> des formes animées, plus secrets que les formes elles-mêmes, me semblent plus efficacement dénoncer la nature des êtres animés et les propriétés qui les impulsent. Ce double constat m'a conduit à considérer un peu plus l'impact du procédé sur le résultat qui en découle. J'entrevois de nouvelles possibilités en impliquant le corps et son ombre propre dans la poursuite d'une telle exploration de la forme humaine ambiguë. Or, comment le corps, j'entends la personne, l'artiste du corps comme on dit, pouvait-il être le moteur d'une production de formes comparables, en termes d'étrangeté, à celles de *La Clepsydre*? En m'appuyant sur mes expériences artistiques antérieures, j'estimais son implication prometteuse dans la mesure où son jeu corporel, aussi   pur   que schématique, pouvait être savamment exploité afin de servir le surgissement de formes inattendues. Une nouvelle procédure devait être imaginée, un nouveau procédé bricolé, éprouvé, peaufiné.

Le contact comme condition de visibilité des formes demeurait mon point de départ. Les formes par contact se sont peu à peu imposées dans ma pratique parce qu'elles constituent des doublures incomplètes des êtres et des choses perçus, révélant certains éléments qui se font discrets en temps ordinaire, évacuant parfois ceux qui nous

---

<sup>34</sup> « La notion decrousienne de "dynamo-rythme" ou "dynamo-vitesse" exprime particulièrement [...] la relation entre le temps - durée, vitesse - et la dynamique du mouvement - au sens de force, de résistance musculaire. Véronique Muscianisi, « La suspension du temps à travers le traitement de l'immobilité au Théâtre du Mouvement », *Les chantiers de la création*, 4 | 2011. Récupéré le 19 mai 2017 de <http://lcc.revues.org/382>.

permettent de les identifier, ou encore renversant dans certains cas bosses et creux. De ce fait me passionne ce fossé entre les formes corporelles qui nous sont familières, auxquelles tout un chacun et nous-mêmes ne pouvons nous soustraire, et l'aspect toujours plus imprévisible qu'elles peuvent prendre lorsqu'elles se pressent contre des surfaces. Georges Didi-Huberman nous rappelle d'ailleurs dans son ouvrage sur l'empreinte que « ressembler par contact, c'est souvent ne pas se laisser reconnaître »<sup>35</sup>. Et puisque le terme *empreinte* est lancé, des questions me viennent aussitôt : atteindre une surface sans pour autant l'altérer, mais se révéler à travers elle à contre-jour, à son contact, et à cet instant précis où naissent les formes, les saisir illico par l'enregistrement vidéo; cette procédure ressort-elle de l'empreinte? Et quand se meut ce qui fait contact ici, ne laissant aucune trace autre que celle captée en vidéo, peut-on encore parler d'empreinte? Je reviendrai au chapitre 3 sur ces questions auxquelles je réponds par l'affirmative, des questions qui ne relèvent pas simplement d'une difficulté terminologique mais qui concerne la manière par laquelle je fais advenir les images.

Rallier le meilleur des deux « mondes », celui des formes déroutantes de *La Clepsydre* et celui du sujet pensant qui empreignait *De la terre au visage* du rythme de sa rumeur interne, est le défi qui m'a motivée à entreprendre cette recherche-crédation en 2011. Ce défi, qui apparaît comme un équilibre de deux tendances inverses au sein de ma pratique, ne doit cependant pas être compris comme un effort de conciliation entre un réalisme et un formalisme qui de toute façon s'empiètent mutuellement. En clair, il ne s'agissait pas ici de transposer les traits humains sous des formes stylisées allant jusqu'à atteindre le seuil du lisible, mais bien de parcourir le pourtour du corps avec le regard ultra myope de l'empreinte, se coller au corps pour secouer notre œil lassé, habitué par cette matérialité que nous sommes et dont l'étrangeté nous surprend peu ou prou. Que peut bien raconter ce tâtonnement du galbe humain sur notre nature

---

<sup>35</sup> Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou. p.259.

complexe et profonde? Le style, nullement évincé, loge au contraire dans mon choix d'observer l'être humain ainsi réduit à un impondérable contact. Il réside aussi dans la sensibilité, l'inventivité et l'habileté des sujets qui allaient prendre part à l'exploration, à mimer – ou traduire par le corps – les états d'âme les plus variés. Alors pour relever le défi et atteindre l'objectif d'une production où les formes, au hasard de ce qui fait contact, enfantent des figures tout aussi imprévisibles qu'insolites, s'imposait une nouvelle procédure, le bricolage d'un nouveau dispositif puisqu'aucun de ceux que j'avais développés antérieurement n'y était approprié. La table de plexiglas fabriquée pour *De la terre au visage* ne convenait plus, le sujet, contraint par la gravité, ne pouvant se soustraire au point de contact qui maintient la forme visible. Je préférais le plan vertical, donnant au sujet le loisir de s'y approcher, de l'effleurer de manière plus ou moins prononcée pour ensuite s'en éloigner, permettant ainsi une manipulation plus subtile des formes tout en rendant possible des apparitions et disparitions soudaines. Ce faisant, le plan pouvait désormais s'affiner jusqu'à la minceur d'une feuille de papier, devenant translucide plutôt que transparent. Me restait à imaginer l'expérience du contact et réaliser de nombreux essais en rafale où le corps, faisant glisser son ombre propre à l'arrière du plan translucide qui le dissimule, ne se donnerait à voir sur sa face avant que sous les traits fluctuants de cette ombre souveraine. En y associant une captation vidéo et un léger traitement numérique des formes, allait s'élaborer un nouveau procédé que je nomme, non sans égard aux inventions du pré-cinéma, le *translucidoscope*. Il sera abordé aux chapitres 3 et 4.

#### 1.4 Conclusion

De l'objet-sujet marionnette à la silhouette animée qu'un trait imprévisible dénature, de l'ombre docile mais douteuse à l'empreinte qui double le corps et trouble ses formes, la figure humaine se trouve de toute part fragilisée par une ambiguïté – de forme, de présence, de sens – que le regard ne peut, me semble-t-il, ignorer. L'ambiguïté sème

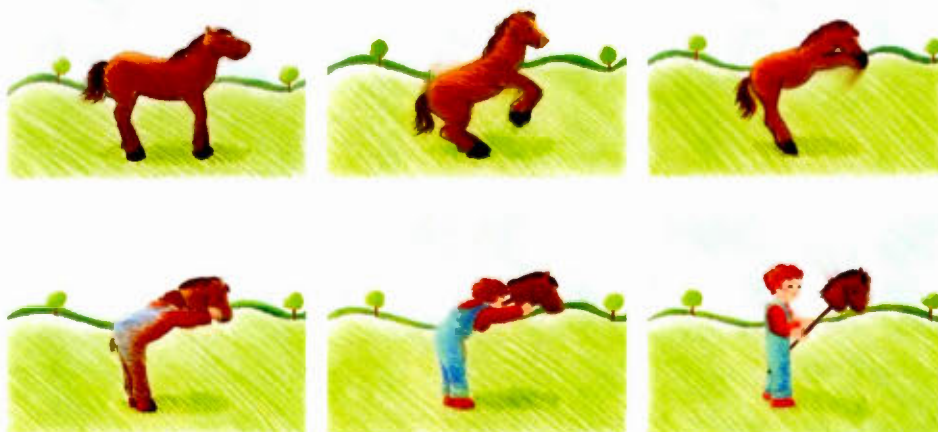
le doute sur ce qui nous est donné à voir et stimule l'imagination. Irriguant ma pratique dès les premières années, ma fascination pour l'ambiguïté me pousse à explorer toutes sortes de procédés visant à maintenir la figure humaine dans un équilibre plus ou moins précaire, plus ou moins périlleux entre forme explicite et forme indéterminée. Si je m'attache aux rebonds que la figure humaine fait de l'une à l'autre, glissant – comme dans le jeu du *fort-da*<sup>36</sup> – sur la pente de l'informe pour mieux revenir à ce qui est connu, rassurant, c'est parce que l'expérience de *La Clepsydre*, aussi captivante qu'inattendue en son terme, a ouvert un réservoir heuristique formidable pour ma création. Toutefois, et l'exemple de *La Clepsydre* l'a démontré, il vient un point où l'ambiguïté avoisine l'indétermination formelle pour le regardeur, entraînant ainsi une difficulté de lisibilité de l'intention à l'origine de l'œuvre. Et ce, bien que ma pratique ait pu tirer profit de cet écueil en me renseignant sur les limites de notre capacité à identifier une figure humaine en deçà d'un certain degré d'iconicité. Effleurer le feu de l'informe sans s'y brûler, en faire surgir des ombres biscornues, toute en métamorphose; j'y étais tentée en souhaitant cette fois-ci mettre à l'épreuve le jeu corporel. Dès 2011, cette quête renouvelée de l'insolite fut envisagée dans le cadre rigoureux d'une recherche-crédation. Le prochain chapitre permettra au lecteur d'en découvrir l'approche méthodologique.

---

<sup>36</sup> Le *fort-da* (ou jeu de la bobine) est décrit par Freud dans son ouvrage *Au-delà du Principe de plaisir*. Il observait ce jeu chez son petit-fils qui, lançant la bobine et la récupérant grâce à la ficelle qui y est attachée, s'exclamait *fort!* (là-bas) puis *da!* (là). La disparition de la bobine et sa réapparition, rejouées par l'enfant, lui procurait successivement un sentiment de perte et un plaisir à la retrouver. Selon Freud, ce jeu permettrait à l'enfant de maîtriser, par la répétition de l'alternance, le traumatisme du départ de sa mère symbolisée par la bobine. Freud, S. (1920). Principe du Plaisir et Névrose traumatique. Principe du Plaisir et Jeux d'enfants. Dans *Au-delà du principe du plaisir* (1963). pp.15-20. Paris : Payot. À l'image du *fort-da*, je me demande s'il n'y aurait pas un plaisir à reconnaître ou à retrouver la figure humaine explicite après un moment d'ambiguïté formelle.



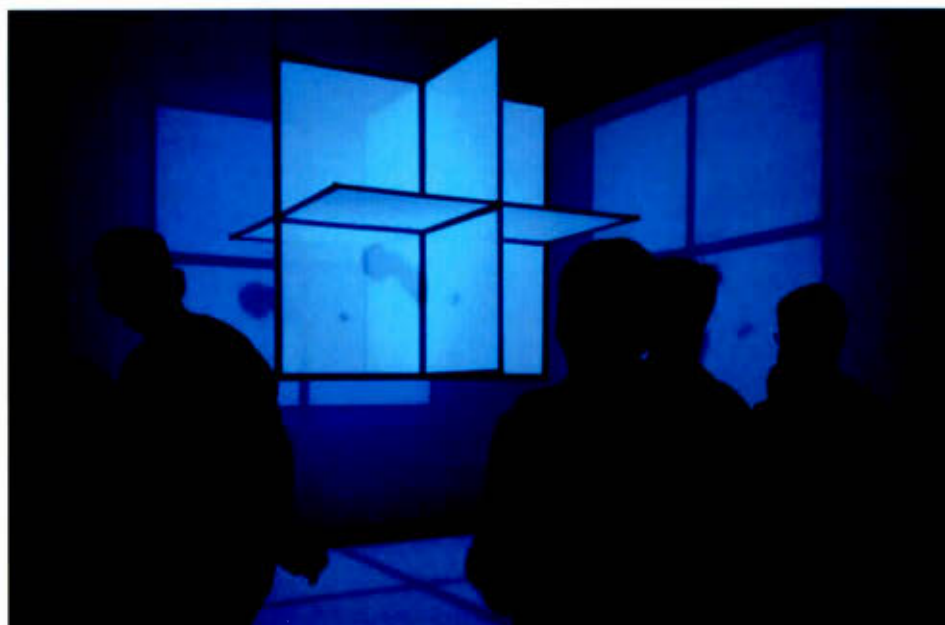
**Figure 1.1** Charles Philippon, *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire*, 1831.



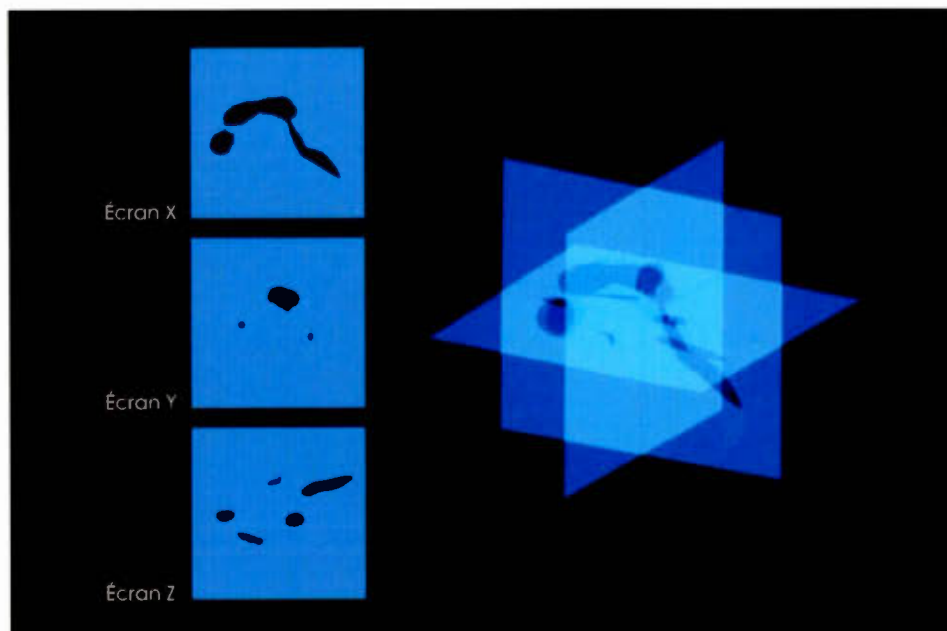
**Figure 1.2** Sylvie Chartrand, *Le temps d'aimer* (extrait), 1998.



**Figure 1.3** Sylvie Chartrand, *Le Sablier*, 2001.



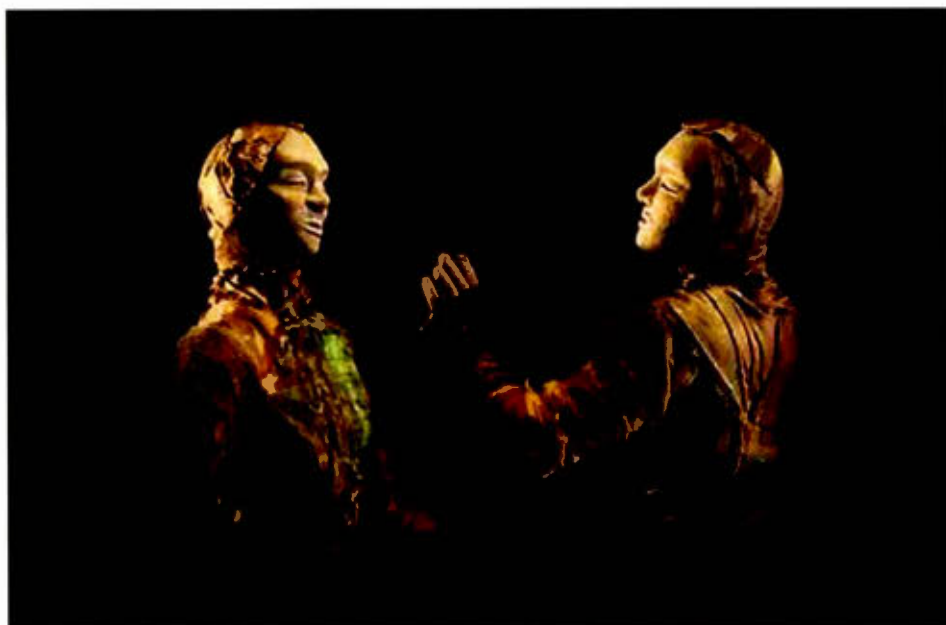
**Figure 1.4** Sylvie Chartrand, *La Clepsydre* (vue générale), 2002.



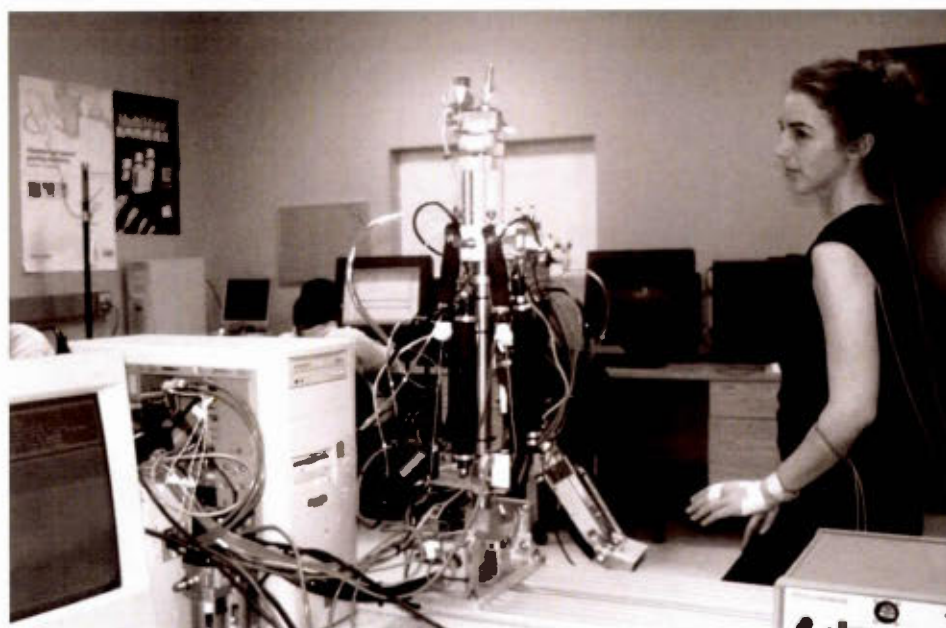
**Figure 1.5** Sylvie Chartrand, *La Clepsydre* (maquette virtuelle), 2002.



**Figure 1.6** Sylvie Chartrand, *Antichambre*, 2005.



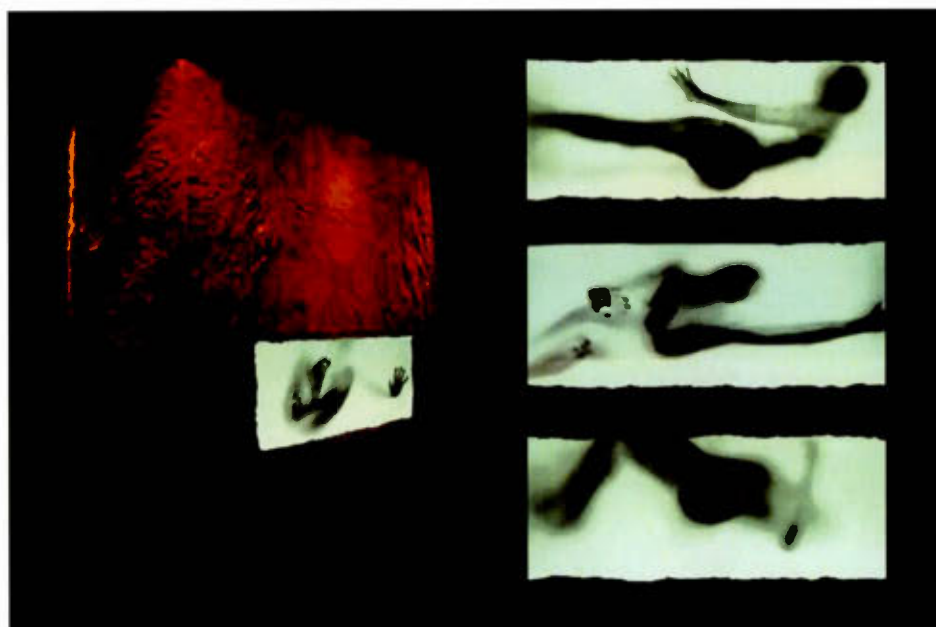
**Figure 1.7** Sylvie Chartrand, *Idem Esse* (performance), 2006.



**Figure 1.8** Sylvie Chartrand, *Idem Esse* (test de capture de mouvement), 2006.



**Figure 1.9** Sylvie Chartrand, *De la terre au visage* (performance), 2008.



**Figure 1.10** Sylvie Chartrand, *De la terre au visage* (empreinte numérique), 2008.



**Figure 1.11** Christian Châtel et Sylvie Chartrand, *La Matrice*, 2001.



**Figure 1.12** Co Hoedeman, *Le théâtre de Marianne*, 2004.



**Figure 1.13** Robert Whitman, *Prune Flat*, 1965 (reconstituée en 2004).



**Figure 1.14** Omnibus Le corps du théâtre, *L'amour est un opéra muet*, 2007.



**Figure 1.15** Omnibus Le corps du théâtre, *Misère et splendeur d'une courtisane*, 2013.



**Figure 1.16** Omnibus Le corps du théâtre, *Spécialités féminines*, 2015.

## CHAPITRE II

### ENTRETOISEMENT DE LA RECHERCHE ET DE LA CRÉATION

#### 2.1 Introduction

Problématiser l'objet auquel s'attache ma pratique s'est avéré à la fois exigeant et passionnant. Exigeant parce que cette occasion privilégiée de se poser en observateur de sa propre création demande une introspection de longue haleine que l'effervescence de la vie professionnelle bouscule. Passionnant, bien entendu, pour cet examen de ma pratique, ses motifs récurrents et ses notes impromptues, que l'expérience m'a permis de faire. Et plus encore, pour les lumières glanées sur son trajet. Au chapitre précédent, j'ai posé la problématique de cette recherche-crédation en présentant le contexte dans laquelle elle s'inscrit, et ce qui l'a motivée en 2011, à savoir un besoin de renouveau et de surprise, de réflexion et de partage. Le lecteur a pu y découvrir le questionnement que j'ai entretenu pendant plus de quinze ans, et auquel de nombreuses expérimentations, improvisées ou méticuleusement préparées, ont donné corps. *De la terre au visage*, *La Clepsydre* et *Le Sablier* en sont les plus abouties. La question à laquelle répond la recherche a été dégagée de ce questionnement qui concerne, pour résumer ce qui a été dit, la reconnaissance de la figure humaine dans ses manifestations ambiguës, la rêverie que nous projetons sur elle et les moyens auxquels mes pairs et moi-même recourons pour la susciter. Ce chapitre aborde ainsi la formulation de cette question, ses ajustements, de même que les objectifs de recherche qui l'ont délimitée. Plus largement, l'approche méthodologique adoptée y est présentée; la relation entre les composantes théorique et pratique de ma recherche, la composition de son maillage conceptuel, le survol de pratiques apparentées à la mienne qui ont contribué à ma réflexion et la tenue d'un journal de bord sont les différents points que j'explicite ici.

## 2.2 Question et objectifs de cette recherche-création

Expérimentant le contact corps-plan à travers maints procédés de captation, ma démarche vise à représenter l'humain à partir d'un point de vue particulier, hors de la perception commune. Ou plutôt d'un « point de contact » comme substitut au point de vue. De ces expérimentations sont issues des silhouettes évidentes aussi bien que des formes au statut incertain parmi lesquelles celles de *La Clepsydre*. Dans ce cas particulier, nous savons qu'un corps de polygones remplaçait le corps réel. Curieuse de découvrir quels aspects imprévisibles le corps prendrait si je parvenais à isoler et inscrire les transformations de son ombre propre, j'ai élaboré un nouveau procédé me permettant de mener une telle exploration. La recherche visait d'une certaine manière à combler l'écart entre, d'une part, les formes automatisées, mais déroutantes de *La Clepsydre*, et d'autre part, les silhouettes humaines, plus conformes à la perception quotidienne, portées par *De la terre au visage*. Considérant ce contexte et les particularités de ma pratique, la question à laquelle répond cette recherche-création était celle-ci : quel procédé peut me permettre de produire une imagerie humaine insolite en tirant profit de l'ambigu  it   des formes obtenues par contact? Plus précisément, quelles opérations devraient le composer si, telle qu'entrevue, l'ombre propre participait à la genèse de cette imagerie? D'autres questions apparaissaient aussitôt. Tout en reposant sur le contact, un procédé excluant l'usage de l'ombre serait-il par ailleurs envisageable pour atteindre mes objectifs? Enfin, estimant que l'aspect des formes générées serait tributaire du jeu corporel, quel en serait l'écriture pour mener à bien l'exploration?

Du point de vue de la création, la recherche avait pour objectif initial un renouvellement au sein de ma pratique. Le caractère imprévisible des formes obtenues par contact, particulièrement lorsque l'ombre propre du corps y était intégrée, a effectivement ouvert une voie insoupçonnée à ma création. Si j'estime le résultat de la production

enthousiasmant, la recherche m'aura surtout permis d'entrevoir la pointe de l'iceberg des explorations à venir. Par exemple, certains rapports féconds entre l'ombre et le plan qui l'intercepte s'y sont révélés. Je pense notamment au fin plissage aléatoire de drapés, utilisés lors des tests préliminaires, lequel mit en évidence la matérialité du plan translucide, invisible pour ainsi dire dans mes travaux antérieurs, et sur lequel l'ombre venait se mouler et se déformer. Tel que mentionné plus haut, la recherche impliquait le développement d'un procédé inédit. En posant le corps réel comme premier maillon du procédé, mon but était de pourvoir les formes d'humanité par des qualités dynamo-rythmiques variées et rehaussées grâce à un jeu corporel schématique. Permettre au regardeur de repérer la figure humaine m'était indispensable sans quoi le sens à donner aux images risquait de devenir confus. Le procédé qui a vu le jour, le *translucidoscope*, résultant lui-même d'un processus de création, m'a permis d'atteindre l'objectif d'une production visuelle fascinante. En effet, en observant les travaux réalisés tout au long de mon parcours, je constate combien surprenantes peuvent se révéler les formes humaines nées, tout comme les empreintes, du pourtour du corps ainsi étalé, morcelé et altéré, et comment le jeu corporel, en épurant et schématisant leur mouvement, me paraît contribuer à leur bonne réception. Première spectatrice de mon œuvre, je fus étonnée par la profusion des figures d'ombre suscitées par le procédé. En cela, la recherche a été fructueuse pour ma pratique.

En ciblant les principaux concepts auxquels ma démarche se trouve foncièrement liée et en croisant diverses positions théoriques à leur sujet, la recherche me permettait d'explicitier ce qui, dans ma pratique, représente à la fois un écueil et un potentiel de création : l'ambiguïté formelle. Débroussailler le terrain de ma pratique sur cet aspect était donc, du point de vue de la thèse, l'un des objectifs de la recherche. Les concepts convoqués ont fluctué tout au long du projet comme nous le verrons. D'abord provisoires, servant à situer ma création dans un large corpus de représentations visuelles, certains ont par la suite été préservés et nuancés afin de mieux refléter les particularités

de cette recherche-création. De plus, m'intéressant à la nature indicielle commune à l'ombre et à l'empreinte, le projet me permettait d'examiner la relation qu'elles entretiennent avec le réel, c'est-à-dire comment elles le donnent à voir. Que dévoilent-elles de la réalité visible et tangible? Mais aussi, qu'en retranchent-elles? Ceci en considérant les phénomènes d'ombre et d'empreinte émanant de différents contextes tout en portant davantage attention aux représentations artistiques. Conjug  e au projet de création, la thèse allait également répondre à un autre objectif : proposer une perspective originale sur l'usage de l'ombre propre dans les arts de l'image. Le partage d'un processus de découverte menant à la réalisation d'un corpus d'œuvres m'a semblé en ce sens être l'un des objectifs les plus précieux de l'ensemble de la recherche-création.

### **2.3 Méthodologie et articulation théorique/pratique**

Ma recherche comportant une partie réflexive et une expérimentation pratique, une méthodologie permettant des allers-retours entre ces deux pôles était nécessaire pour en maximiser l'intrication et assurer l'atteinte de mes objectifs. Puisque j'abordais la recherche d'un point de vue de praticienne, il allait de soi que ma pratique en oriente la partie réflexive. En retour, celle-ci eut une grande influence sur le cours de mon exploration. Identifier les concepts-clés auxquels ma pratique se trouve liée s'avéra relativement aisé. En revanche, leur délimitation fut un peu plus ardue; je dus me restreindre à n'aborder que certains aspects de ma pratique au bénéfice d'une approche plus spécifique. En l'observant à l'aune de ces concepts, l'exercice théorique me permit d'en saisir un peu plus encore la complexité. Ce faisant, j'étais mieux outillée pour choisir et surtout nuancer la question qui lui était adressée. Considérant ma recherche d'un seul tenant, j'ai adapté ces concepts à mon exploration à mesure que celle-ci progressait. Ainsi, la méthodologie qui allait me permettre d'atteindre mes objectifs et organiser de manière cohérente l'ensemble de ma recherche était de type

heuristique. Prenant soin d'aménager un espace de découverte autour de chacun de mes travaux en alternant tout au long de leur développement des périodes d'écriture et d'expérimentation, l'approche heuristique est celle que j'adopte spontanément dans ma pratique. Dans leur ouvrage *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Diane Laurier et Pierre Gosselin relèvent précisément cette particularité de la démarche de l'artiste :

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 expérientiel et conceptuel et, d'autre part, une certaine récurrence des opérations qui en traduit le caractère plus spiralé que linéaire<sup>37</sup>.

Mon parcours doctoral a été marqué par cette récurrence des étapes : formulation d'une question, réflexion « en images » à travers les pratiques apparentées à la mienne, mise en relation de concepts provisoires, manipulation de matériaux et essais techniques réorganisant parfois soudainement les concepts, appréciation du résultat de ces essais et sélection du matériel pertinent au regard des objectifs de la recherche, commentaires réguliers dans le journal de bord, identification des concepts les plus pertinents, modification de la question initiale (et le cycle reprend, se clarifie, s'accélère). Voici le détail de ces étapes qui ont jalonné l'élaboration de ma recherche-crédation.

### **2.3.1 Formulation de la question de recherche et variations**

Au moment d'entreprendre mon projet doctoral, j'abordais celui-ci sous un angle quelque peu différent. Je ressentais le besoin de sonder la zone perméable, peu explorée jusqu'ici dans mes travaux, entre formes figuratives et formes indéterminées

---

<sup>37</sup> Laurier, D. et Gosselin, P. (2004). *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin Universitaire. p.181.

en engageant le corps réel. Je privilégiais une démarche performative. Estimant toutefois que mon projet de recherche donnerait lieu à une installation performée, je m'intéressais à la personne, physiquement présente, et à la possibilité qu'elle puisse, en temps réel, produire son propre double spectral au cœur de l'installation. L'objectif de ma recherche était alors sensiblement différent. En me replongeant dans la documentation décrivant le projet à cette étape, je constate qu'y figurait déjà mon désir de générer de nouvelles représentations où les formes, prélevées à même le galbe du corps, puissent se révéler étranges. J'annonçais en effet, mais exprimé de façon larvaire, cet objectif : « d'atteindre dans cette dissolution [de la corporéité] le seuil de l'abstraction avec pour point de départ un corps tangible »<sup>38</sup>. Cependant, pour y parvenir, je m'intéressais davantage au statut et à la fonction de la personne intégrée à la forme installative qu'aux conditions d'émergence d'une telle « dissolution » des formes. Je considérais bel et bien un dispositif au sein duquel l'exposition de son être biologique, incontestable, ferait place à son entremêlement à l'image, celui-ci troublant sa présence. Mais j'entrevois ce dispositif uniquement comme objet de diffusion. Non comme appareillage servant aussi à l'exploration. Ainsi, la rétention du vivant qui caractérise l'installation performée ouvrait un territoire de questionnement autre que celui sur lequel j'ai par la suite posé la problématique de ma recherche-crédation. En effet, le statut et la fonction du sujet dans ce contexte très particulier de représentation soulèvent de nombreuses questions dont celles-ci : comment apparaît le sujet? Bien que physiquement présent, est-il visible, dissimulé ou médiatisé par l'image vidéo? Que représente-t-il ainsi réifié? Interagit-il, par une action quelconque, avec d'autres éléments de l'installation (éventuellement l'image) ou est-il simplement là, installé parmi eux? Comment ce réseau d'éléments signifiants est-il dynamisé par cette forte présence et comment détermine-t-elle une durée à l'œuvre plastique? Me passionnant car touchant à la dimension performative de ma pratique, ce questionnement a fait place assez rapidement à celui que j'ai explicité plus haut dans ce chapitre. Ce changement

---

<sup>38</sup> Énoncé tiré du texte d'avant-projet de cette recherche-crédation.

de perspective est en grande partie imputable à la trop grande force d'attraction d'une présence corporelle effective au détriment de sa manifestation ambiguë, véritable objet de ma recherche. Comme nous le verrons plus loin, j'ai choisi de délaissier la présence réelle du sujet au profit de sa représentation par le biais de l'image vidéo, d'intensité moindre et plus conciliante à l'égard des autres éléments de l'installation. L'expérience de l'installation performée *De la terre au visage* m'avait permis d'observer l'attrait naturel des spectateurs pour cette présence réelle aux dépens de son empreinte numérique, de sorte qu'il n'y eut que peu d'allées et venues d'un côté à l'autre de l'installation. De façon générale, le public abordait l'œuvre comme un objet théâtral unilatéral. Revenons à la recherche. En évacuant la dimension performative du projet de création tout en gardant le corps référentiel présent en image, la question adressée à ma pratique se déplaçait du côté du procédé, de la suite d'opérations agencées en un dispositif cohérent permettant la production des formes recherchées. Un vestige de ce dispositif allait toutefois hanter la structure spatiale de la pièce maîtresse du projet de création, l'installation multimédia *Intimité*, lui conférant ainsi la double fonction d'appareillage et d'objet de diffusion.

L'orientation définitive de ma recherche-crédation a fait suite à quelques reformulations de la question posée initialement. Lectures, glanage de références visuelles, discussions avec mes codirecteurs, puis avec professeurs et collègues dans le cadre de séminaires, essais pratiques, prise de notes et de précieux moments d'introspection ont marqué l'évolution de mon questionnement. Déplacer mon attention sur les conditions d'émergence des formes a bien sûr eu une incidence considérable sur le cours de ma recherche. Mais ce changement de perspective n'a pas été le seul qu'elle a connu. Elle a oscillé pendant plusieurs mois entre, d'une part, mon besoin d'élaborer, expérimenter et partager un procédé se précisant corrélativement aux formes qu'il suscitait, et d'autre part mon besoin de comprendre le processus interprétatif auquel ces formes sont soumises au moment où le regardeur les observe. Bien que la production et la

réception se complètent dans l'expérience esthétique, je devais prioriser l'une sans pour autant ignorer l'autre. C'est ainsi qu'en amont de mes ateliers pratiques est apparue cette question, somme toute imprécise : « comment peuvent être modulées les formes caractérielles du corps humain sans compromettre leur identification? »<sup>39</sup>. Les formes générées par contact s'avérant parfois ininterprétables pour le regardeur, cette autre question concernait plus clairement encore la réception : « comment permettre au spectateur d'identifier les formes qui ne semblent pas attribuables au corps, pourtant prélevées à même son épiderme? »<sup>40</sup>. Lors de la première année de mon parcours, il m'apparaissait important de comprendre l'enjeu de lisibilité relevé ponctuellement au sein de ma pratique. De sorte que la formulation de la question de recherche pointait plutôt vers une approche sémiotique. Je m'intéressais notamment à la compréhension qu'a le regardeur d'une suite de formes corporelles incertaines selon qu'elles précèdent ou succèdent à une forme dont le degré d'iconicité est élevé (la tête en profil par exemple). Mises à l'épreuve de l'expérimentation lors de mes ateliers pratiques, ces considérations demeuraient pertinentes mais devenaient plus secondaires, dépassées par d'autres considérations concernant le processus de création : manipulation de la lumière et des matériaux, définition d'un style de jeu corporel approprié, organisation et réalisation de captation vidéo, etc. En me confrontant à des trouvailles surprenantes, fruit du hasard mêlé à ma curiosité, mes ateliers pratiques me conduisirent à favoriser la perspective de la production des formes. Ce n'est qu'au cours de la quatrième année que la question apparut enfin telle que formulée au point 2.2. L'orientation définitive de ma recherche se fixait ainsi sur le *comment* (générer des formes inattendue à même le corps) plutôt que sur le *jusqu'où* (la forme corporelle est-elle encore lisible).

---

<sup>39</sup> Journal de bord I, daté du 16 février 2011.

<sup>40</sup> *Ibid.*

### 2.3.2 Composition du maillage conceptuel de la recherche

La nature mixte de ma recherche commandait un maillage conceptuel qui puisse tenir compte à la fois de ses aspects théorique et pratique. La relation de contiguïté corps-plan conditionnant la genèse des formes s'est imposée, dans un premier temps, comme étant le noyau autour duquel allait se développer la chair de ma recherche-création. Pour en délimiter le point de vue, j'ai interrogé en association les mots-clés *corps*, *plan*, *contact*, *forme*, *iconicité*, *ambiguïté* et *dispositif* dans les bases de données Grove Art Online, ProQuest, ARTbibliographies Modern et CAIRN. Ces mots-clés m'ont permis d'ouvrir une première fenêtre théorique, bien que trop vaste, mettant en évidence la spécificité de ma pratique. Dans un second temps, eu égard à ma façon d'œuvrer et aux pistes de création considérées prometteuses, le contact, révélant cette fois-ci le mouvement du corps par   de son ombre, s'avéra davantage être le cœur de ma recherche. Afin de resserrer l'étendue de mon investigation, ont été ajouté *ombre*, *empreinte* et *translucide* auxquels se sont joints *jeu corporel*, *mouvement*, *métamorphose*, *transfert* et *seuil*, insistant ainsi sur le dynamisme caractérisant l'objet de ma recherche. De cette abondance de références générées par les banques de données, quelques textes ont particulièrement fait cheminer ma réflexion. Certains, du domaine de l'histoire de l'art, portaient sur la représentation contemporaine du corps, d'autres émanaient des champs de la psychologie de la perception, de la phénoménologie et de la sémiotique visuelle. Quelques uns, de plus proches périphéries à l'objet de ma recherche, traitaient de la relation du corps et de l'image animée (cinéma et vidéo), parfois dans un contexte installatif. Afin d'aborder directement le contact corps-plan, je me suis intéressée à certains ouvrages sur l'empreinte, en sachant que cette thématique devenait d'autant plus pertinente que le mouvement y était intégré.    travers ces premières lectures, deux concepts récurrents ont attiré mon attention car constituant, selon la description qu'en font certains auteurs, deux

repères entre lesquels fluctue ma création : celui de *figure* (Gervais et Lemieux<sup>41</sup>, Schaeffer<sup>42</sup>) et celui d'*informe* (Didi-Huberman<sup>43</sup>, Bataille<sup>44</sup>, Bois et Krauss<sup>45</sup>, Valéry<sup>46</sup>). Bien qu'arborescents, et ceci est surtout vrai du premier, ces concepts demeurèrent pertinents jusqu'au terme de mon parcours. À partir du mot *figure* se déclinent comme un nuancier le *figuratif*, le *figuré*, le *figurable* et le *figural* (Lyotard<sup>47</sup>, Didi-Huberman<sup>48</sup>, Deleuze<sup>49</sup>, Dubois<sup>50</sup>), de même que les notions de *gestalt* (Köhler<sup>51</sup>, Saint-Martin<sup>52</sup>) dans le champ de la psychologie de la perception visuelle, d'*indice* (Pierce<sup>53</sup>, Eco<sup>54, 55, 56, 57</sup>, Le Groupe  $\mu$ <sup>58</sup>) dans celui de la sémiotique visuelle, les notions de *transformation* et de *transfiguration*. Mon recours ponctuel et certes circonscrit à cet ensemble complexe lié au concept de *figure* me permit de mieux comprendre comment, en tant que regardeur, nous percevons et interprétons les images. L'*informe*, que recoupe par ailleurs le *figural*, appelle l'*ambiguïté*, ainsi que l'*hybridité* et le *difforme*. L'*insolite* ne lui est pas étranger. Il apparaît dans ma recherche comme un horizon vers lequel file et s'égare la forme humaine clairement identifiable. S'ajouta rapidement à ces deux concepts un troisième élément m'apparaissant tout aussi

<sup>41</sup> Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec.

<sup>42</sup> Schaeffer, J.-M. (2006). La chair est image. Dans *Qu'est-ce qu'un corps : Afrique de l'ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*. Musée du quai Branly. Paris : Flammarion.

<sup>43</sup> Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Éditions Macula.

<sup>44</sup> Bataille, G. (1993). *Le dictionnaire critique*. Orléans : L'Écarlate.

<sup>45</sup> Bois, Y.-A. et Krauss, R. (1996). *L'informe*. Paris : Centre Georges Pompidou.

<sup>46</sup> Valéry, P. (1974). *Cahiers* (1903-1905). Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

<sup>47</sup> Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck.

<sup>48</sup> Voir en particulier Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Éditions Macula.

<sup>49</sup> Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la différence.

<sup>50</sup> Dubois, P. La question du figural. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec.

<sup>51</sup> Köhler, W. (1929). *Psychologie de la forme*. Paris : Gallimard.

<sup>52</sup> Saint-Martin, F. (1990). *La théorie de la gestalt et l'art visuel: Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.

<sup>53</sup> Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.

<sup>54</sup> Eco, U. (1968). *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France.

<sup>55</sup> Eco, U. (1976). *La Production des signes*. Paris : Le Livre de Poche.

<sup>56</sup> Eco, U. (1997). *Les Limites de l'interprétation*. Paris : LGF.

<sup>57</sup> Eco, U. (1997). *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset.

<sup>58</sup> Le Groupe  $\mu$ . (1992). *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.

essentiel : l'*impulsion motrice des formes*. S'y rattachent le concept d'*empreinte-mouvement* de Didi-Huberman<sup>59</sup>, l'expression « la dynamique intérieure du type homme » d'Henri Michaux<sup>60</sup>, et l'aphorisme « le corps est un gant dont le doigt serait la pensée » d'Étienne Decroux<sup>61</sup>. Ces trois concepts – la *figure* (humaine), l'*informe* et l'*impulsion motrice des formes* –, revisités selon la perspective de mon exploration, ont résisté à ses aléas. Je ferai connaître au chapitre 5 l'apport de chacun d'eux à ma réflexion. Enfin, plus tardivement furent intégrés au maillage conceptuel de ma recherche les mots-clés *doublure* et *intimité*, au moment où les nombreuses captations vidéo, livrant leur contenu, m'inspirèrent quelques pistes du point de vue de la narrativité.

### 2.3.3 Réfléchir en images : survol des pratiques apparentées

À mes lectures s'associa une intarissable recherche visuelle. Avec le recul, elle me semble avoir été d'autant plus profitable qu'elle me permit d'observer ma propre fascination devant moult représentations, pour la plupart artistique, où le plan cache et montre tout à la fois le corps, le retient, le mesure, le protège, le heurte, l'étouffe. De plus, tous ces jeux d'altération et de morcellement de la forme humaine dénotent tantôt explicitement, tantôt de manière plus secrète, les stratégies et techniques qui les ont suscités. Cette recherche visuelle me renseigna ainsi sur les moyens que les artistes utilisent pour parvenir à de telles représentations du corps inscrit dans des espaces limitrophes. Étant donné l'ampleur du corpus recueilli – qui ne se borne pas à la manifestation de l'ombre –, j'ai classé intuitivement les références en sous-groupes : ombres et photogrammes humains, empreintes positives et négatives du corps en

---

<sup>59</sup> Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou.

<sup>60</sup> Michaux, H. (1972). *Émergences, résurgences*. Paris : Gallimard.

<sup>61</sup> Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard. p.30.

peinture et en sculpture, écrasement de la chair sous un plan rigide et transparent, saillies des os à travers un tissu extensible. Dans tous les cas, le plan morcèle le corps et trouble ses formes. À partir de ces regroupements ont été identifiées des propositions d'artistes partageant avec ma propre démarche certaines caractéristiques.

L'ombre, sur laquelle je reviendrai abondamment dans le chapitre 6, s'est avérée sans surprise une source généreuse de représentations humaines. Je me suis tout d'abord attardée aux ombres s'offrant comme des doublures ambiguës du corps. Les travaux d'Agnieszka Polska (fig.2.1) et de Nikos Kessanlis (fig.2.2) ont en ce sens fourni des exemples convaincants. Inversant les valeurs d'ombre et de lumière, les photogrammes proposés par Henri Foucault (fig.2.3) et Glenn Freidel (fig.2.4) vont dans le même sens. En effet, le modelé du corps rencontrant la planéité du papier photosensible fait apparaître une imagerie « topographique » : les portions blanches de l'image, c'est-à-dire celles non exposées à la lumière, attestent de ce qui du modelé a fait contact, alors que s'estompent les masses corporelles en s'éloignant du papier. Traduisant la proximité au plan par un dégradé, la technique du photogramme fait naître un résultat visuel similaire – mais en négatif – à celui qu'allait générer mon exploration. Tout aussi pertinentes me parurent les empreintes positives et négatives du corps dont celles de Shozo Shimamoto (fig.2.5) et de Debesh Goswami (fig.2.6), d'encre chez l'un et de poudre de brique chez l'autre, issues dans les deux cas d'une activité performative. Il en va de même, et dans une approche fort différente, pour les empreintes proposées par Juliana Cerqueira (fig.2.7) et Anthony Gormley (fig.2.8) en sculpture. Certains essais que j'ai réalisés parallèlement à mon exploration de l'ombre propre, décrits au chapitre 4, s'apparentent à ces procédures d'empreinte en relief (ou en creux). Par ailleurs, l'écrasement de la chair sur un plan transparent peut également donner lieu à une représentation insolite du corps, bien que celui-ci demeure entièrement visible, se distinguant ainsi de mon mode de fonctionnement où le corps s'abîme dans sa propre ombre. Les photographies d'Ana Mendieta (fig.2.9) et de

Da-yeon Lee (fig.2.10) sont exemplaires de ce contact pour le moins insistant. Enfin, les photographies de Juan Cruz Duran (fig.2.11) et de Julien Palast (fig.2.12) ont suscité mon intérêt : le corps s'y révèle par la pression plus ou moins grande qu'il exerce sur un tissu extensible, parfois translucide, interposé entre lui et la caméra. Contrairement aux propositions de Mendieta et Lee, ce sont les os plus que la chair que le tissu tant à exposer.

Si ces références visuelles ont balisé l'évolution de ma recherche, un élément important de mon exploration était toutefois absent de ce corpus : le mouvement. J'ai donc examiné certaines pratiques où intervient la mobilité du point de contact dans la genèse de formes animées en portant mon attention sur leur exploration rythmique et formelle. Elles se situaient du côté de la danse et du cinéma. Le danseur et chorégraphe Saburo Teshigawara a créé en 1995 *Here to Here* (fig.2.13), une pièce chorégraphique où il évolue au sein d'un grand volume baigné de lumière. Une ombre morcelée se dresse ponctuellement sur l'une des parois de toile délimitant l'espace, doublant à distance le corps du danseur dans une étrange confusion entre identité et altérité. Également danseuse et chorégraphe, Manuela Rastaldi créait en 2002 *LOOM* (fig.2.14), une pièce pour trois interprètes féminines sur le thème de l'apparition et de la disparition du corps. Sur scène, chacune des trois grandes boîtes composées d'élastiques tendus englobe une interprète. La faible luminosité émanant de ces boîtes rend à peine visibles les corps au bénéfice de leur ombre, ici aussi morcelée. L'intensité de la lumière augmentant, les danseuses se distinguent peu à peu de leur ombre. Tout en délicatesse au départ, leurs mouvements en appui sur les parois élastiques deviennent rebonds de plus en plus violents jusqu'à ce que surgissent des membres entiers. En 2007, le collectif Pathosformel recourait au même procédé que celui utilisé par le photographe Cruz Duran – le corps se pressant contre un tissu fin et extensible – mais dans la visée d'une écriture chorégraphique. La lumière rasante de *La timidezza delle ossa* (fig.2.15) souligne l'ossature des interprètes faisant pression à l'arrière d'un

large écran blanc. Les corps semblent se disloquer en une constellation de petites saillies apparaissant nerveusement ici et là dans le plan. La forme humaine s'y perd ponctuellement et se recompose. Teshigawara, Rastaldi et Pathosformel ont en commun l'exploitation de l'ombre des interprètes où celle-ci naît au moment où les corps font pression à l'arrière d'une paroi préférablement extensible et translucide. Parmi les références visuelles recueillies, leurs propositions sont celles qui s'apparentent le plus au résultat que j'obtenais lors de mes essais au *translucidoscope*. Néanmoins, j'estimais que ma chasse aux formes insolites ne pouvait tenir qu'à la seule manifestation de l'ombre en temps réel. Une autre proposition d'artiste, bien qu'issue d'un tout autre procédé qui excluait un recours à l'ombre, me permit d'envisager une empreinte corporelle plus imprévisible. L'installation vidéo *Rémanences* (fig.2.16) créée en 2010 par le musicien et cinéaste Thierry De Mey se présente comme une écriture de la trace. Le procédé de captation utilisé par De Mey est une caméra thermique saisissant l'empreinte de chaleur que les danseurs impriment à leur environnement, alors que les zones plus froides de leur corps s'effacent. Si cette empreinte des corps est éphémère, les formes générées par les déplacements et retournements des corps s'y accumulent cependant, et ce jusqu'à ce que se dissipe la chaleur. Cette accumulation a pour effet de brouiller la forme des empreintes, à la différence des propositions de Teshigawara, Rastaldi et du collectif Pathosformel où l'ombre évolue et se fragmente sans toutefois laisser de trace. Au regard de mon exploration, cette distinction était non négligeable; je souhaitais préserver la netteté des formes en les maintenant en dehors de toute trace susceptible de dissoudre leurs contours. Autrement dit, de donner à voir des formes « en cours de formation » plutôt que s'additionnant les unes aux autres.

L'orientation de ma recherche fut à n'en pas douter influencée par les formes du cinéma d'animation dont l'aisance de leur métamorphose m'inspirait beaucoup. J'envisageais ainsi une production de formes évoluant de façon inattendue, dérangées ou magnifiées par des anomalies tantôt subtiles, tantôt patentes, infiltrant la silhouette humaine. Susciter de telles formes à même le corps réel représentait un défi, mais

l'ombre circulant à sa surface étant encline à se transformer, l'exploration s'annonçait prometteuse. Engageant mon corps et son ombre, la mobilité des points de contact faisait naître et se mouvoir les formes. Au fil des essais de captation vidéo, je parvins à produire d'étonnantes métamorphoses. Dans cet esprit, ma démarche se rapprochait de celle d'Yves Klein dont la collaboration avec ses modèles, les dirigeant comme des « pinceaux vivants » empreignant toiles et papiers de leurs formes enduites de peinture, donna lieu aux *Anthropométries*<sup>62</sup>. Obtenues par le glissement d'un modèle allongé sur la toile et tiré par un second, certaines *Anthropométries* présentent cette accumulation de traces (fig.2.17), indésirable en ce qui concernait mon exploration, et ce en dépit de leur nature dynamique. À cet égard, mon exploration se ralliait plus justement aux *Anthropométries* « statiques » (fig.2.18) qui se distinguent des premières par la netteté du contour des formes imprimées. Quoi qu'il en soit, les formes allaient trouver la source de leur impulsion dans le dynamisme du corps. Ce que recherchait le cinéaste Pierre Hébert lors de ses performances de gravure en direct. Car le corps de l'animateur est précisément ce qui s'absente quand défilent, image par image, les silhouettes impondérables. « [...] lorsqu'il s'agit de cinéma d'animation, il faut d'abord donner à l'homme animé le corps qui lui fait défaut, puis insuffler le mouvement qui lui manque »<sup>63</sup>. Autrement dit, il y a discontinuité entre l'énergie que déploie l'animateur lors de la réalisation des images et le mouvement qui les anime au moment de la diffusion du film. Et pour cause, le mouvement n'est pas animé mais bien simulé par une série d'images fixes. Hébert a mené une longue réflexion sur cet effacement du corps dont le cinéma d'animation tire pourtant sa magie. C'est en souhaitant pallier cet effacement que le cinéaste inscrivait, à vue, son geste sur pellicule. D'ailleurs, le corps dansant était un modèle incontournable pour sa pratique. À propos de son observation de la danse et de sa simulation, il affirmait :

---

<sup>62</sup> Ces œuvres ont été baptisées ainsi par le critique d'art et ami d'Yves Klein, Pierre Restany.

<sup>63</sup> Jean, M. (1996). *Pierre Hébert, l'homme animé*. Laval : Les 400 coups. p.19.

Lorsque j'ai accepté de faire des séquences de films destinées à être projetées sur la scène dans des spectacles de danse, ce n'était pas parce que je pensais qu'il était important de mettre du cinéma sur scène mais plutôt parce que je cherchais une façon d'être admis dans les salles de répétition et d'observer les mouvements dansés dans leur genèse et ainsi de pouvoir mettre de la danse dans mon cinéma<sup>64</sup>.

Hébert animait la danse comme s'il dansait lui-même. Ses nombreuses collaborations avec des chorégraphes, dont Rosalind Newman pour son spectacle *The Technology of Tears* créé en 1987 et pour lequel il a réalisé une scénographie animée (fig.2.19), le rapprochaient de la danse comme condition immédiate du corps. Il s'interrogeait d'ailleurs sur cette aspiration à la danse vécue à l'intérieur de sa pratique de cinéaste : « est-ce un effet de ma fréquentation des salles de répétition, de mon intérêt personnel pour la danse, ou une nécessité de l'animer que de devoir m'imaginer ainsi danseur? »<sup>65</sup>. Pour ma part, inspirée par les formes animées, j'étais tentée d'imiter leur légèreté, de faire comme si j'animais les formes dans une immédiateté paradoxale, contre-nature au cinéma d'animation. Comme si je les animais non du bout des doigts mais par un étalement du corps entier (et lourd), ce « gant dont le doigt serait la pensée »<sup>66</sup>, selon l'aphorisme d'Étienne Decroux. Les silhouettes vibrantes et empressées du film *Walking* (fig.2.20), réalisé par Ryan Larkin en 1968, m'ont particulièrement influencée en ce sens, et c'est avec délectation que je scrutais leur apparente liberté. Enfin, l'attitude avec laquelle j'abordais mon exploration est étonnamment proche de celle d'Hébert dans la mesure où nous cherchons, par nos moyens respectifs, à inscrire notre propre dynamisme. Un dynamisme qui se révèle par des formes indociles à la représentation explicite du corps, entaillées, ouvertes.

<sup>64</sup> Hébert, P. (1999). *L'ange et l'automate*. Laval : Les 400 coups. p.53.

<sup>65</sup> Entre la nostalgie du dessin et le désir de la danse. Dans Jean, M. (1996). *Pierre Hébert, l'homme animé*. Laval : Les 400 coups. p.177.

<sup>66</sup> Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard. p.30.

### 2.3.4 Commentaires dans le journal de bord

La tenue d'un journal de bord a grandement fait progresser ma recherche-création. De 2011 à 2016, j'y ai consigné différents types d'informations relatives à ses composantes pratique et théorique. Au regard du projet de création, les informations mentionnées concernent la production des images, le jeu corporel et leur corrélation. Ont trait à la production des images l'organisation et la préparation de mes essais techniques, une description de leur déroulement, des observations et des appréciations (sur les formes générées, l'efficacité de certains matériaux, les conditions optimales de captation, etc.) suite à ces derniers, des solutions possibles à des problèmes techniques rencontrés, des informations de visionnement et une transcription des paramètres de traitements numériques. Ont trait au jeu corporel des notes sur la nature des actions susceptibles d'impulser les formes dans la direction souhaitée, de même que sur la dimension narrative d'une relation corps-plan, et des impressions personnelles sur le résultat d'improvisations balis  es. Enfin, se rapportent à la corrélation entre le jeu corporel et la production des images des appréciations de l'impact des dynamo-rythmes du jeu corporel sur l'aspect des formes générées. Il en va de même de l'impact d'autres éléments composant l'écriture corporelle (positionnement, orientation et distance du corps par rapport au plan, choix des attitudes corporelles et choix des tenues vestimentaires) qui a fait l'objet de commentaires. Ces notes sont accompagnées de nombreux éléments graphiques en deux catégories distinctes : d'une part, les croquis ayant pour but de jeter les bases de pistes à explorer, et d'autre part, les dessins techniques précisant les mesures d'un prototype à réaliser ou d'un dispositif à exp  rimer    échelle 1. Au regard de la thèse, les inscriptions regroupent des extraits de lectures ayant particulièrement alimenté le processus de création, des expressions inspirantes, des listes de mots-clés pertinents à certaines étapes de ma recherche, des schémas conceptuels, des commentaires consignés lors de conférences qui ont servi ma réflexion, des précisions sur mes intentions de création, des impressions ressenties lors des visionnements de mes essais vidéo et des pistes de théorisation. Finalement,

des éléments de nature méthodologique jalonnent mon journal de bord : comptes rendus de mes rencontres avec ma codirection, considérations sur la faisabilité de certaines pistes porteuses, échéanciers et bilans sur le trajet de ma recherche. Ces informations hétérogènes, colligées chronologiquement sur cinq ans, m'ont permis de développer en tandem ma thèse et mon projet de création, favorisant ainsi leur intrication. En revisitant ponctuellement cette « mémoire vive »<sup>67</sup> de ma recherche, m'apparaissait plus clairement ma façon de fonctionner, de susciter les conditions propices à l'introspection et à la création, de mettre en relation le jeu corporel et l'image. De même, s'imposaient par leur récurrence certains aspects de ma pratique parmi d'autres jugés somme toute plus secondaires, plus isolés. C'est ainsi que la triade corps-plan-mouvement, présente dès l'amorce de ma recherche, a connu de multiples formulations jusqu'à son resserrement autour de l'ombre propre et de son potentiel d'altération des formes.

## 2.4 Conclusion

Provoquée par le questionnement dont se nourrit ma pratique et venant l'enrichir de nouvelles propositions en retour, cette recherche-crédation a cheminé à travers essais, constats, doutes et décisions se succédant. Mais ce qui me semble y avoir le plus contribué est mon besoin de « réfléchir en images », ou grâce aux images, de regarder, ressentir et comparer des images, des œuvres de pairs en particulier. C'est ainsi que l'inépuisable glanage de références visuelles a grandement influencé son orientation. Constitué à l'intérieur d'une démarche itérative dont les étapes ont été détaillées ici, l'ensemble de la recherche m'apparaît en son terme comme un objet unique et multidimensionnel qui me réjouit. Je retrouve dans son résultat l'état de

---

<sup>67</sup> Baribeau, C. (2004, novembre). *Le journal de bord : un instrument de collecte de données indispensable*. Actes du colloque de l'Association pour la recherche qualitative (ARQ). Recherches Qualitatives – Hors Série – numéro 2. Université du Québec à Trois-Rivières. p.102.

réceptivité que cette démarche, heuristique, a suscité chez moi, de même que les connections toujours plus fines entre théorie et pratique qu'elle m'a permis de faire. J'ai beaucoup appris de leur *entretioisement*<sup>68</sup> progressif, fruit d'un soliloque soutenu entremêlant intuition théorique et désir de création. Car si je suis familière avec une écriture qui vise à définir mes intentions de création, je m'investissais pour la première fois dans la problématisation de l'objet auquel s'attache ma pratique. Le déploiement d'un cadre réflexif aussi complexe et explicite autour du processus de création est un exercice qui a enrichi mon expérience de praticienne. Le prochain chapitre est entièrement consacré à l'examen de ce processus.

---

<sup>68</sup> L'originalité d'une thèse en arts plastiques se situe, selon Jean Lancri, dans cet *entretioisement* que l'artiste-chercheur parvient à réaliser entre ses productions plastique et textuelle, où « [...] chacune de ces deux productions s'érige en *toise* de l'autre ; et c'est ainsi [...] qu'elles s'*entretioisent*. Aussi est-ce toujours à l'*aune* de l'autre que l'on se doit, chaque fois, de juger l'une d'entre elles. » Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec. p.11.



**Figure 2.1** Agnieszka Polska, titre inconnu, 2015.



**Figure 2.2** Nikos Kessanlis, *Silhouettes*, 1965.



**Figure 2.3** Henri Foucault, *Satori n°15*, 2003.



**Figure 2.4** Glenn Friedel, *Purple Power*, 2007.



**Figure 2.5** Shozo Shimamoto, *NYOTAKU: Shozo Shimamoto and One Thousand Beautiful Women*, 1995-96.



**Figure 2.6** Debesh Goswami, *Émancipation*, 2002.



**Figure 2.7** Juliana Cerqueira, *All Around Me*, 2007.



**Figure 2.8** Anthony Gormley, *Sense*, 1991.



**Figure 2.9** Ana Mendieta, *Untitled* (série *Glass on Body Imprints – Face*), 1972.



**Figure 2.10** Da-yeon Lee, *Devenir*, date inconnue.



**Figure 2.11** Juan Cruz Duran, *Vertebral* (série), 2006.



**Figure 2.12** Julien Palast, *Skin Deep* (série), 2011.



**Figure 2.13** Saburo Teshigawara, *Here to here*, 1995.



**Figure 2.14** Manuela Rastaldi, *LOOM*, 2002.



**Figure 2.15** Pathosformel, *La timidezza delle ossa*, 2007.



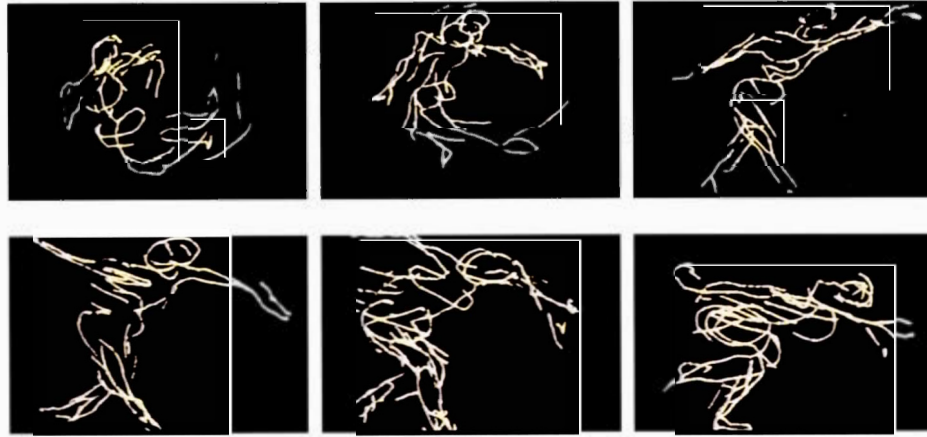
**Figure 2.16** Thierry De Mey, *Rémanences*, 2010.



**Figure 2.17** Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 173)*, 1961.



**Figure 2.18** Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT 133)*, 1960.



**Figure 2.19** Pierre Hébert, *The Technology of Tears* (extrait), 1987.



**Figure 2.20** Ryan Larkin, *Walking* (extrait), 1968.

## CHAPITRE III

### LE PROCESSUS DE CRÉATION

#### 3.1 Introduction

Le corps, nous dit Jean-Luc Nancy, « est exposant/exposé : *ausgedehnt*, extension de l'effraction qu'est l'existence. Extension du *là*, du lieu d'effraction par où *ça* peut venir au monde »<sup>69</sup>. L'épiphanie du fœtus, d'abord perçue tactilement par celle qui le porte, éventuellement visible pour autrui à travers une peau tendue, est l'épisode premier de cette effraction, lente et non moins percutante. Un être se devine ici. Ses formes sont imprécises, enfouies sous cette peau qui les retient et dont elle livre une contre-empreinte mouvante. Le phénomène est captivant; ces formes que nous anticipons sans pour autant les distinguer clairement, venues au seuil du visible, sont aussi les nôtres, humaines. Nous nous y reconnaissons. Si la vision invite à la rêverie, les sensations tactiles de l'activité fœtale attisent tout autant l'imagination. Observer et ressentir tactilement le mouvement ondoyant et imprévisible des saillies formées par l'être en gestation a été pour ma pratique une autre source d'inspiration et de réflexion. Mes grossesses ont en ce sens été déterminantes sur ma recherche-crédation. Si elles n'ont pas précédé mon intérêt pour la forme humaine ambiguë, elles y ont concouru en me faisant privilégier le contact comme mode d'apparition des formes. En ses débuts, mon projet de création m'incitait à faire peau neuve comme on dit en imaginant un dispositif muni d'une paroi pouvant, à l'instar de la peau maternelle, retenir le corps qui s'y presse tout en le montrant partiellement. Les prochaines lignes relatent les essais accomplis en ce sens.

---

<sup>69</sup> Nancy, J.-L. (2006). *Corpus*. Paris : Éditions Métailié. p.24.

### 3.2 Les matériaux propices à l'apparition

« Le geste d'empreindre [...] est avant tout l'*expérience d'une relation*, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat "empreinté" »<sup>70</sup> souligne Didi-Huberman. Au chapitre 1, j'ai introduit une série de questions concernant la place, au sein du paradigme de l'empreinte, des formes par contact saisies dans le mouvement de leur apparition et restituées grâce à la vidéo. J'ouvre une parenthèse qui me semble pertinente à ce moment-ci. Toute empreinte résulte d'une convergence, d'une relation entre forme et substrat. Le mouvement est inhérent à sa production. Mais qu'en est-il de son résultat? Une empreinte est-elle forcément statique? Ou peut-elle se mouvoir, c'est-à-dire donner à voir le mouvement qui la propulse à travers l'évolution de sa forme tout en préservant ce contact qui la définit? Dans son analyse des notes de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, l'auteur de *La ressemblance par contact* propose ce bel oxymore, l'*empreinte-mouvement*, à propos du *Grand Verre* où l'air imaginé par Duchamp, traversant les « pistons de courant d'air », y aurait laissé son empreinte. L'*empreinte-mouvement* défie le paradigme de l'empreinte car, nous informe Didi-Huberman :

Il ne s'agit pas seulement d'inscrire le mouvement, comme on le dit sans trop de risques une fois qu'on s'est armé de la référence à la chronophotographie, par exemple. Il s'agit aussi de mettre l'empreinte elle-même en mouvement, sans qu'elle cesse d'être une empreinte, une chose du contact. Soit de produire, en quelque sorte, une empreinte-mouvement [...] <sup>71</sup>.

Considéré à l'intérieur de ma recherche-crédation, ce concept d'*empreinte-mouvement* exprime de manière assez juste l'expérience de la *relation* que j'envisageais : un corps en jeu impulsant des formes au contact d'une paroi et suscitant leur métamorphose.

---

<sup>70</sup> Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou. p.33.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.206.

La vidéo comme outil permettant l'enregistrement des formes évolutives – préservant pour ainsi dire leur trace –, puis leur restitution, prêchait en faveur de leur appellation d'*empreintes-mouvement*. Des empreintes donc. Mon exploration s'amorçait ainsi par une relation de contiguïté entre le corps et un plan qui le soustrayait à la vue. À ce stade initial, effleurements, pressions et butées étaient envisagés pour ce plongeon dans le visible. De même, le matériau de la paroi n'était pas défini bien que, spontanément, ma sélection favorisait l'ombre propre du corps dont le possible prélèvement attisait ma curiosité. Néanmoins, je me donnais le loisir d'emprunter d'autres avenues, sans restriction. Le plan devait, d'une manière ou d'une autre, révéler le corps par l'indice de son contact. Seul l'objectif d'une production de doublures imprévisibles du corps orientait à ce moment mon exploration. En testant ainsi plusieurs matériaux, deux propriétés se sont imposées : le translucide, (qui intercepte l'ombre) et le résilient (qui accueille l'empreinte). Mes essais prirent alors deux directions.

### 3.2.1 Les surfaces translucides

Intuitivement, j'ai d'abord considéré les matériaux translucides comme surfaces parce qu'ils ne laissent paraître au recto que ce qui les atteint au verso. En effet, s'ils font surgir les zones de contiguïté avec netteté, les translucides évacuent dans un flou s'accroissant en proportion de la distance ce qui s'en éloigne à l'arrière. De sorte que seul apparaît ce qui fait contact. Ce dernier s'affirme davantage lorsque le corps, positionné à contre-jour, présente sa face ombragée, autrement dit, son ombre propre. En testant ces matériaux, la lumière, indispensable, devait être employée avec précision : tout éclairage ponctuel était à proscrire afin d'éviter les ombres portées, indésirables ici, si ténues soient-elles. À l'opposé, un bon éclairage diffus, par exemple la lumière du jour en temps nuageux, s'est avéré optimal. Par contraste, l'espace devant le translucide, c'est-à-dire où se situe la caméra vidéo captant les empreintes d'ombre, devait être sombre. Cette disposition d'un plan translucide délimitant

verticalement deux espaces, l'un baigné d'une lumière diffuse et l'autre plongé dans l'obscurité, allait être répétée pour chacun des matériaux testés. La comparaison entre divers matériaux plastiques (plexiglas translucide en plusieurs épaisseurs, acétate givré, vinyle blanc laiteux servant pour la fabrication de rideaux de douche) et matériaux fibreux (non-tissé, entoilage, tulle extra fin) m'aura permis d'en évaluer l'impact sur la netteté des zones d'ombre transparaissant. Apprécier également l'évolution des formes selon les variations posturales et dynamo-rythmiques du corps à proximité d'un matériau. Dans un premier temps, j'ai réalisé ces tests avec la tête, et la main posée à plat (fig.3.1) qui, comme le fait remarquer Didi-Huberman à la suite de Pierce, « admet une connivence particulièrement aisée de son *index* (contact) et de son *icône* (ressemblance) »<sup>72</sup>. En variant l'angle de tête et main et en rehaussant par un traitement numérique en temps réel les zones d'ombres prélevées, j'étais à même d'observer le potentiel d'altération de cette modulation, même légère, sur ces formes aussi familières. Dans un second temps, j'ai repris le procédé en y engageant mon corps entier (fig.3.2). Les empreintes mouvantes générées par cette suite d'opérations me semblèrent très prometteuses. Ce procédé associant le corps en mouvement, un matériau translucide, un éclairage diffus, une captation vidéo des empreintes obtenues et un traitement numérique (fig.3.3) de celles-ci a été répétée dans des conditions fort différentes : en atelier, dans la salle d'expérimentation d'Hexagram-UQAM, dans un garage, sur le seuil d'une porte extérieure et en milieu aquatique (fig.3.4). La singularité de chaque lieu introduisait de nouvelles conditions de captation et, ce faisant, me conduisait à modifier l'organisation spatiale des éléments. Le milieu aquatique, techniquement plus ardu, m'aura permis de produire, grâce à l'immersion du dispositif entier, des empreintes du corps en apesanteur. Dans cet environnement, le corps pivotait plus aisément, offrant ainsi des postures et des angles inhabituels par rapport au plan. Plus que tout, la résistance de l'eau imposait au corps un rythme très particulier. Je ne pouvais m'empêcher de comparer ce résultat à celui de *La Clepsydre*.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.45.

L'organisation spatiale de cette chaîne opératoire corps-translucide-vidéo donna lieu au dispositif qui reçut le nom de *translucidoscope* (fig.3.5). Ce dispositif n'est pas tant une invention qu'un agencement intuitif d'éléments hétéroclites, perfectionné tout au long de mon exploration. Le néologisme *translucidoscope* est constitué de translucido- (de *translucidus*, « qui brille au travers ») et de -scope (de *skopos*, dérivé de *skopein*, « examiner, observer »). Cette dénomination est un clin d'œil à certaines inventions du pré-cinéma et du cinéma, dont le *fantascope* (fig.3.6) d'Étienne Robertson, le *praxinoscope à projection* (fig.3.7) d'Émile Reynaud et le *rotoscope* (fig.3.8) de Dave et Max Fleischer. D'ailleurs, le *translucidoscope* est apparenté au rotoscope; l'un et l'autre permettent d'opérer un transfert de formes depuis la silhouette mouvante du corps réel jusqu'à leur transposition graphique. En nommant ainsi mon dispositif, je le rapproche de ces inventions, et plus largement de tous les instruments qui s'adressent à la vue (dont le suffixe est -scope). Surtout, le terme souligne l'association de deux éléments à la base du dispositif : la translucidité (qui implique un matériau diffusant les rayons lumineux, à la différence de la transparence qui en permet complètement le passage) et le fait que quelque chose puisse être observé. Son fonctionnement (pour préciser ce qui a été dit plus haut) est le suivant. Dans un premier temps, l'illumination à contre-jour d'une grande feuille translucide fixée verticalement et effleurée par un sujet en mouvement révèle les zones ombragées de leur contact qu'enregistre une caméra vidéo. Comme dans bon nombre de mes travaux antérieurs, j'ai pris part à l'exploration du jeu corporel et, en cours de processus, je sollicitais ma consœur Jennyfer Desbiens, comédienne de filiation decrousienne. Dans un deuxième temps, le fichier vidéo est importé dans le logiciel *Premiere*. Le contraste lumineux de ces zones ombragées sur la feuille devenue fond blanc y est accentué afin d'obtenir des formes épurées sans toutefois supprimer le ton légèrement sépia des images d'origine. Dans un troisième temps, l'évolution des formes est restituée par une projection vidéo (ou une diffusion sur moniteur). Ou encore certaines images fixes sont prélevées du fichier vidéo traité afin de composer une séquence photographique (c'est le cas de nombreux travaux du corpus qui sera détaillé au chapitre 4). Ayant servi à générer les formes (fixes et

animées) que la recherche avait expressément pour but de susciter, le *translucidoscope* lui-même m'apparaissait, au-delà de sa fonction d'appareillage, comme un résultat du processus tout aussi intéressant à exposer.

### 3.2.2 Les surfaces résilientes

La seconde direction fut celle d'une exploration d'empreintes en saillie réalisées par pression de matériaux ultra résilients (mousse-mémoire et polyuréthane). J'empruntai cette avenue parallèle, et ce malgré mon souhait de faire bon usage de l'ombre, mon objet de prédilection. Je voulais ainsi comparer chez chacune d'elles l'aspect de ce qui fait contact : comment la saillie traduit, en débordant du plan, le dégradé de l'ombre derrière le plan, et vice-versa. Je souhaitais également faire l'expérience de leur différence en termes de sensations. En tâchant de préserver la conscience fine du contact que mobilise le geste d'empreindre, mon retour à l'exploration de l'ombre s'en trouvait bonifié. C'est ainsi que pour réaliser ces empreintes en saillie plutôt qu'en creux, c'est-à-dire émergeant en direction du regardeur, j'ai fabriqué un prototype inspiré de l'écran d'épingles<sup>73</sup> d'Alexandre Alexeïeff et Claire Parker. Ce prototype (fig.3.9) se présentait comme un panneau dont chacune des perforations, configurées en nid d'abeilles, accueillait un coton-tige. Chaque coton-tige, retenu au panneau à l'aide d'un clou à tête plate, était muni d'un petit rouleau de mousse de polyuréthane qui faisait office de ressort. Cet agencement artisanal permettait le déploiement et le rebond des coton-tiges en fonction de la pression exercée sur eux. De sorte que, par exemple, le volume d'une main s'y pressant apparaissait en relief dans la trame blanche et fibreuse formée par les coton-tiges (fig.3.10). Le prototype rendait possible de fascinants « bas-reliefs animés » qui auraient pu faire l'objet d'une performance. Or, malgré l'énorme potentiel qu'offrait ce procédé en termes de morcellement de la

---

<sup>73</sup> L'écran d'épingles a été inventé entre 1931 et 1933 par le couple Alexeïeff-Parker.

forme humaine, le passage du prototype de petit format à une œuvre à échelle 1 représentait une énorme difficulté puisque le bon fonctionnement du prototype tenait à une extrême précision des mesures de tous les éléments, incluant la densité de la mousse, déterminante sur la qualité du rebond. Ce défi (en grande partie technique), laborieux dans le contexte d'un parcours doctoral, fut mis de côté au profit du futur *translucidoscope*.

### 3.3 *Épiphanie et hypophanie*

L'exploration de ces deux pistes m'a conduite à distinguer deux types de relation où le corps apparaît à travers son contact de plans, parois et surfaces, relations que les représentations artistiques, particulièrement depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, donnent à voir abondamment. Je distinguais ainsi les *épiphanies* des *hypophanies*, deux termes (le second est un néologisme) qui me semblaient bien marquer leur différence. J'associe les premières à la famille des bas-reliefs au sein de laquelle je place les empreintes en saillie réalisées à l'écran de coton-tiges. Le terme *épiphanie* est issu de épi- « sur, par dessus, au-dessus » et -phanie (*phainô*) « se manifester, apparaître, être évident ». Bien que généralement utilisé dans le domaine religieux, l'emploi littéraire ou didactique du terme qualifie, par retour à l'étymologie, « la manifestation de ce qui était caché »<sup>74</sup>. Le préfixe épi- marque ma préférence pour le terme *épiphanie* par rapport à *apparition* et *manifestation*, que j'utilise par ailleurs dans les descriptions plus générales du projet. Désignant le « sur, par dessus, au-dessus », ce préfixe indique une direction qui est celle des empreintes faisant saillie *au-dessus* du plan, vers le regardeur. Ici, le corps se confond à son empreinte en bosse qu'il fait vivre au devant de lui. En sens inverse, les *hypophanies* comprennent mes essais d'empreintes de l'ombre au contact d'un translucide. Je les rapproche des représentations où les sujets ne peuvent faire saillie,

---

<sup>74</sup> Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.710.

logeant *en dessous* de parois transparentes ou diaphanes, mais fermes s'ils devaient s'y appuyer. *Hypophanie* est issu de hypo- « sous, par-dessous, en-dessous » et du même suffixe -phanie. À la différence de l'*épiphanie* qui fait surgir les formes corporelles d'une surface malléable, l'*hypophanie* retient le corps derrière un plan réfractaire, le contraint, l'isole.

L'impression que je ressens devant ces deux types de manifestation n'est pas du tout la même. L'*épiphanie* fait saillie. S'infléchit la frontière qui sépare l'espace de l'observateur d'un au-delà d'où point le sujet. Ce dernier semble signaler sa présence tout en demeurant étrangement dissimulé, s'avançant pour ainsi dire avec retenue vers celui qui le regarde et pourrait oser l'atteindre de la main. C'est le domaine des manifestations fœtales telles qu'abordées plus haut, et de tout ce qui repousse, distend et plisse voiles et parois dont la déformation est symptomatique. En 2010, alors enceinte de ma fille Sophie, j'ai réalisé une courte vidéo montrant mon ventre en macro et capté à partir de mon propre point de vue. Déformé par ses mouvements, le ventre filmé s'apparente à une houle d'où s'échappe la rumeur d'une foule. L'œuvre s'intitule *En deçà* (fig.3.11). Je considère également de nature *épiphanique* l'expression informe de la langue dans la joue, « moulage naturel » à partir duquel Marcel Duchamp a réalisé une contre-empreinte, *With my tongue in my cheek* (fig.3.12). Me donne la même impression le bas-relief horizontal *Temps mort* (fig.3.13) d'Églantine Chaumont. C'est aussi, typiquement, le domaine des empreintes exécutées à l'écran d'épingles dont celles de Ward Fleming sont particulièrement éloquentes (fig.3.14). L'*hypophanie* se heurte quant à elle à une frontière, si fine et limpide soit-elle. Captif, le sujet se rapproche jusqu'à plaquer son galbe contre elle, inflexible. Le corps demeure hors de portée, mais offert au regard de l'observateur qui n'en éprouve pas moins la matérialité, l'épreuve de la chair, comme celle que nous montrent les photographies poignantes de Jenny Saville et Glen Luchford (fig.3.15), ou encore une atteinte au corps d'une extrême sensibilité que nous livre Ann Hamilton avec sa série *Oneeveryone* (fig.3.16).

S'offrent comme *hypophanies* les apparitions de silhouettes à travers des pellicules translucides, comme celles peuplant le diptyque vidéographique *L'aréna* de Manon De Pauw (fig.3.17) ou encore les photographies énigmatiques de John Batho (fig.3.18). Il en va de même pour l'installation participative *Blind Light* (fig.3.19) d'Antony Gormley : les visiteurs s'engouffrant dans un grand cube de verre rempli d'une vapeur froide deviennent pour ceux qui sont restés à l'extérieur, des silhouettes furtives que seul le contact aux parois du cube révèle.

### 3.4 L'expérience du contact et son contexte fictif

Au-delà de cette distinction entre *épiphanie* et *hypophanie*, s'imposait à moi la question de ce qui incite (ou contraint) le sujet à se presser ainsi contre ces parois plus ou moins opaques, plus ou moins rigides. Besoin de s'exposer ou au contraire de se dérober autant que faire se peut? De s'extirper d'un lieu ou de s'y terrer? Est-ce le cours d'un surgissement ou celui d'un enlèvement? Et plus essentiellement, le sujet est-il conscient de cette frontière qui le donne malgré lui en pâture au regard intéressé? Si le latin *exsistere* (exister) signifie « sortir de », « se manifester », « se montrer »<sup>75</sup>, que devient le sujet, venu à l'orée du visible, en s'éloignant de ce plan-interface, rompant ainsi le lien tangible qui nous unit à lui? Comment l'imagination prend-elle alors le relais de la vue, repoussant pour un temps l'effacement de la figure humaine dans ces espaces indéfinis? À moins qu'elle ne ressurgisse ailleurs, dans un espace à trois dimensions au-delà du plan, et que nous puissions l'y retrouver. En ce sens, la forme installative se prêtait bien au va-et-vient du *fort-da* dans lequel la figure humaine apparaît là puis s'égare là-bas, en boucle. Ce n'est qu'après ces essais menés entre 2011 et 2015 que j'ai jugé adéquate la suite des opérations que comporte le *translucidoscope* pour la poursuite de mon objectif. Tel que souhaité, l'aspect des

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.760.

formes ombrées y fluctuait rapidement dès que le corps s'éloignait du translucide ou s'en dégageait tout en maintenant un contact minimal, en se torsadant ou lui tournant le dos; tout cela suscitait de surprenants morcellements du corps et de curieuses créatures mi-humaines mi-je-ne-sais-quoi. En d'autres mots, des figures humaines ambiguës.

Si le procédé s'avérait efficace, je devais imaginer pour chaque œuvre un contexte fictif qui baliserait le jeu corporel au service de la production des formes au moment de la capture vidéo, ceci afin de situer l'ombre et ses transformations dans l'espace et le temps. Ces contextes fictifs devaient tenir compte de la grande proximité du corps au translucide, tout aussi déterminante sur l'aspect des formes que le style du jeu corporel. De sorte que dans cette condition particulière de jeu, le sujet (Jennyfer ou moi-même) devait faire usage du translucide comme d'un support révélateur de son ombre, où toucher signifiait se donner à voir. Considéré ainsi, le translucide pouvait dès lors être imaginé comme un plan virtuel, voire une ouverture, un vide, et non une occlusion. Répondant à cette vision, me sont venus les lents changements d'attitudes d'un sujet féminin attendant sur le seuil d'une porte. Cette piste, à laquelle j'ai renoncé, fut cependant précieuse car elle m'aura permis d'exploiter le plan en ce sens, comme une percée, rappelant d'une certaine façon le paradoxe de la porte en forme de silhouettes de la Galerie Gradiva (fig.3.20) dessinée par Marcel Duchamp. Incombait alors au jeu corporel la tâche de rendre vraisemblable cette ouverture malgré l'imposante proximité de la feuille translucide. Une deuxième piste a retenu mon attention, celle de la psyché en tant que grand miroir mobile réfléchissant le sujet dans son entièreté. Ici, le jeu corporel du sujet devait suggérer qu'il se mirait, se considérant dans une succession de tenues vestimentaires. La relation que nous établissons d'ordinaire avec le miroir – et qui suppose un certain recul – y était simulée. Cette piste fut écartée, bien que le vêtement m'intéressait : se montrant tout autant fidèle aux formes corporelles qu'indocile à leur égard, il double le corps comme une

ombre en épousant ses formes, allant jusqu'à lui conférer un tout autre aspect, ce que l'ombre peut également faire. Porté, il se mesure au galbe de la chair qui lui donne vie alors que posé, il se montre plat et inerte, difforme ou informe lorsque jeté négligemment. Cette analogie entre l'ombre et le vêtement me fit conserver l'action de se vêtir, elle-même féconde en considérant l'objectif poursuivi, et ce pour deux raisons. D'une part, j'estimais que l'alternance d'un temps d'habillage et d'un temps de présentation formeraient un cycle qui, répété, pouvait faire renaître de ses cendres la figure humaine sous des traits fort différents. Trois séances de capture vidéo réparties sur deux ans m'ont permis de tester ce cycle avec un assortiment de vêtements et accessoires sélectionnés pour leur singularité formelle ou pour ce qu'ils pouvaient suggérer en termes d'attitudes et comportements. Le résultat de ses séances corrobora mon intuition. D'autre part, je supposais que ce cycle permettrait de riches variations dynamo-rythmiques, apte à rendre éloquente l'humanité des formes les plus douteuses, ce qui fut le cas. Une troisième piste offrait ainsi une structure narrative pertinente où l'action pouvait se répéter, celle d'une femme endossant une tenue vestimentaire qu'elle présente avec ostentation, affectée par le vêtement jusqu'à en être, irrésistiblement, transfigurée. Ce contexte fictif est celui de la pièce maîtresse du projet, l'installation *Intimité*. Les autres œuvres composant le corpus ont été inspirées par ce contexte fictif ou découlent de jeux plus spontanés.

### **3.5 Le jeu corporel intégré au processus d'empreinte**

L'aspect des formes fut grandement déterminé par le jeu corporel : la moindre altération de l'angle d'incidence de la portion du corps atteignant le plan pouvait rendre ces dernières soudainement ambiguës. À plus forte raison lorsque la portion du corps elle-même tendait à générer par contact une forme à faible degré d'iconicité (par exemple, la hanche par rapport à la main posée à plat, si facilement reconnaissable). À l'étape des premiers essais de captation vidéo auxquels je pris part seule, je qualifiais ma

relation aux formes de « marionnettique », considérant mon ombre comme une doublure manipulable au même titre qu'une marionnette. Manipulable mais invisible car, comme dans tout processus d'empreinte, la genèse des formes se faisait à l'aveugle. Elles surgissaient au verso du plan, hors de ma vue, offertes plutôt à l'œil de la caméra. Didi-Huberman écrivait que « la *forme*, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "pré-visible" : elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte »<sup>76</sup>. La portée heuristique de cette contrainte imposée au sens de la vue s'est avérée importante. Les sensibilités proprioceptive (posture) et extéroceptive (tactile) y étant préférentiellement sollicitées, je demeurais davantage à l'affût des images mentales que celles-ci suscitaient. Le jeu corporel se doublait ainsi d'un exercice d'imagination au cours duquel était éprouvée ma capacité à me projeter à 180 degrés, à visualiser ce que la caméra était en mesure de voir. Je n'en découvris le résultat qu'au moment du visionnement des essais vidéo. Gilbert Simondon décrit bien l'opacité du processus d'empreinte. Il en fournit un commentaire détaillé :

[...] si l'empreinte dévoile par duplication certains détails du réel, son processus lui ne se dévoile jamais, le contact est sans visibilité, sa compréhensible mise en œuvre reste néanmoins opaque. La prise de forme est un événement intime où l'homme se trouve extérieur à ce phénomène, pour comprendre toute l'ampleur, il faudrait pouvoir se faire atome, rentrer dans le moule, vivre et ressentir chaque point de contact, chaque pression et caresse des opérations communes au moule et à l'argile<sup>77</sup>.

Or, le translucide m'autorisa à m'insinuer dans l'intimité du processus d'empreinte à partir du moment où Jennyfer se prêta à son tour au jeu. En me plaçant du côté de la caméra, j'assistais à la genèse de ses *empreintes-mouvement*. Afin d'atteindre plus efficacement mon objectif d'une production de formes étranges et fluctuantes, je dirigeai Jennyfer en fonction de ce qui, dans ma propre exploration, me paraissait inspirant.

<sup>76</sup> Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou. p.33.

<sup>77</sup> Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier. p.73.

Les indications que je lui fournissais se résument à des considérations sur son rythme, par exemple sur le maintien d'une attitude ou encore l'accélération d'un tempo, des modifications légères de l'angle du corps ou de l'un de ses organes<sup>78</sup>, des suggestions concernant la manipulation du vêtement porté, l'état d'âme à suggérer, la manière d'apparaître et de disparaître. Cette étape au cours de laquelle le corps a été mis en présence du plan fut l'une des plus enrichissantes du processus de création car ici s'improvisait, se composait et s'accomplissait enfin le transfert de l'écriture corporelle en une écriture visuelle et cinématique.

### 3.6 Conclusion

Entièrement dédié à l'expérience d'un contact, le processus de création a comporté, tel que mentionné au fil de ce chapitre, des étapes de natures variées. Si les premières concernaient la mise en place des conditions matérielles de l'expérience, les dernières relevaient du cadre fictif impulsant les *empreintes-mouvement*. Zone de transfert, la paroi a fait l'objet de mon attention d'un bout à l'autre du processus, que ce soit pour le matériau qui la compose, l'espace limitrophe qu'elle évoque, ou encore le geste qui l'atteint. Deux propriétés de matériaux testés, la translucidité et la résilience, ont démontré leur efficacité à révéler le corps par points de contact. À partir de ces propriétés, j'ai distingué deux types de manifestations leur répondant, l'*hypophanie* d'une part, l'*épiphanie* d'autre part. En observant le résultat de mes essais réalisés dans ces deux directions, ma préférence pour l'*hypophanie* se confirme lorsque cette dernière parvient, par le truchement de l'ombre, à expulser le détail du corps, le faisant passer de chair à masse, et de masse à tache. Une tache mobile, forme coutumière du cinéma d'animation. L'expérience m'a donc démontré que l'usage de translucides, contre lesquels le corps fait circuler son ombre propre, permet une telle « réduction »

---

<sup>78</sup> Étienne Decroux nommait « organe » une division anatomique. Au nombre de six, les organes simples sont la tête, le cou, la poitrine, la ceinture, le bassin et les jambes. Leur association mène aux organes composés.

de la silhouette humaine. Elle corroborait ainsi mon intuition de départ à l'effet que le corps pouvait apparaître transfiguré si je parvenais à isoler sa doublure d'ombre comme une empreinte. De même, l'expérience m'a permis d'observer que si le corps pouvait prendre les aspects les plus variés, son mouvement, tout imprégné de sa psyché, dénonçait son humanité. À l'instar des petites silhouettes agglomérées peuplant les *Culture Plate* (fig.3.21) de Michal Rovner, ou celles, captées à très basse résolution, que révèlent les matrices lumineuses à LED (fig.3.22) de Jim Campbell, le mouvement humain se décèle, malgré tout, aisément. À la différence de *La Clepsydre*, l'identification de la figure humaine ne faisait plus défaut, ce qui m'a permis d'exploiter un large registre de transfigurations. Le prochain chapitre présente le corpus de créations issues du processus explicité ici.



**Figure 3.1** Sylvie Chartrand, test d'empreinte de main sur paroi embuée, 2012.



**Figure 3.2** Sylvie Chartrand, test de captation vidéo de l'ombre au contact d'un translucide, 2015.



**Figure 3.3** Sylvie Chartrand, traitement numérique de l'ombre rehaussant les points de contact, 2016.



**Figure 3.4** Sylvie Chartrand, test de captation vidéo en milieu aquatique, 2013.

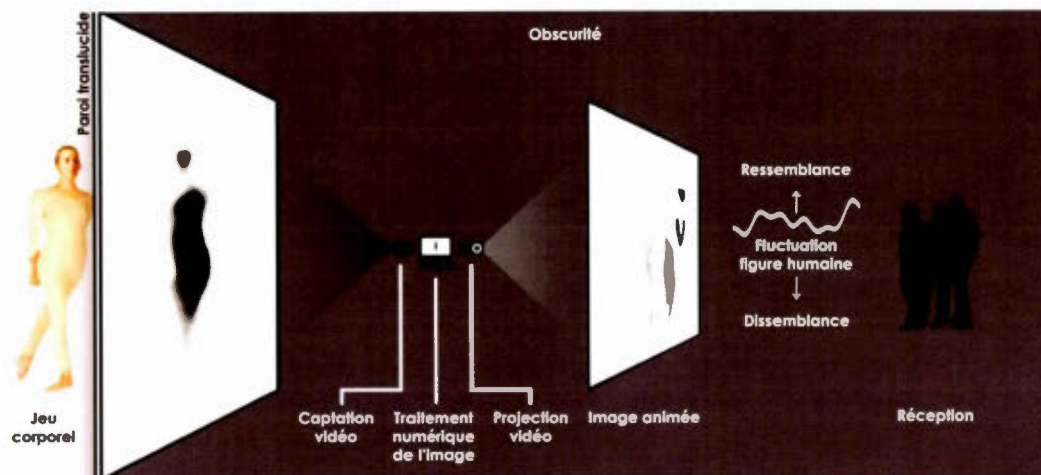


Figure 3.5 Sylvie Chartrand, opérations du *translucidoscope*, 2012.

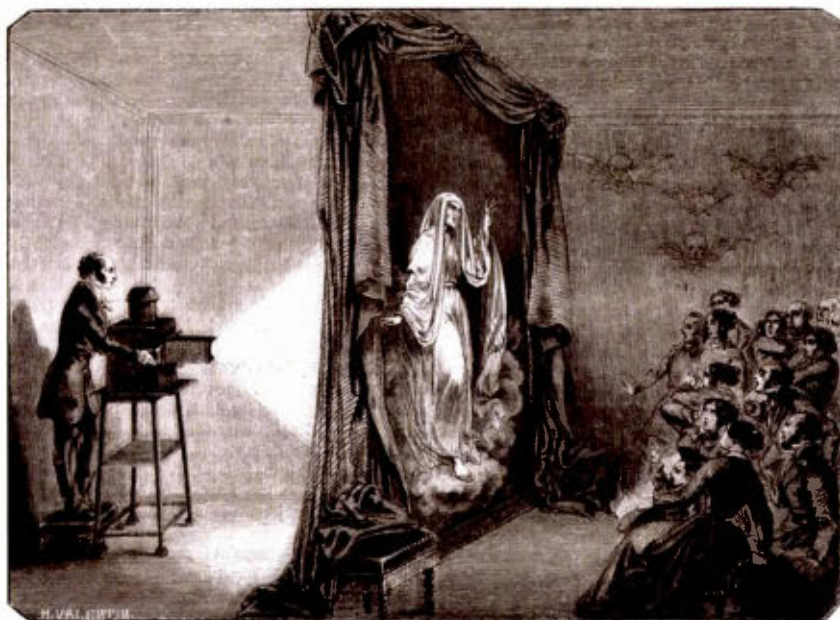
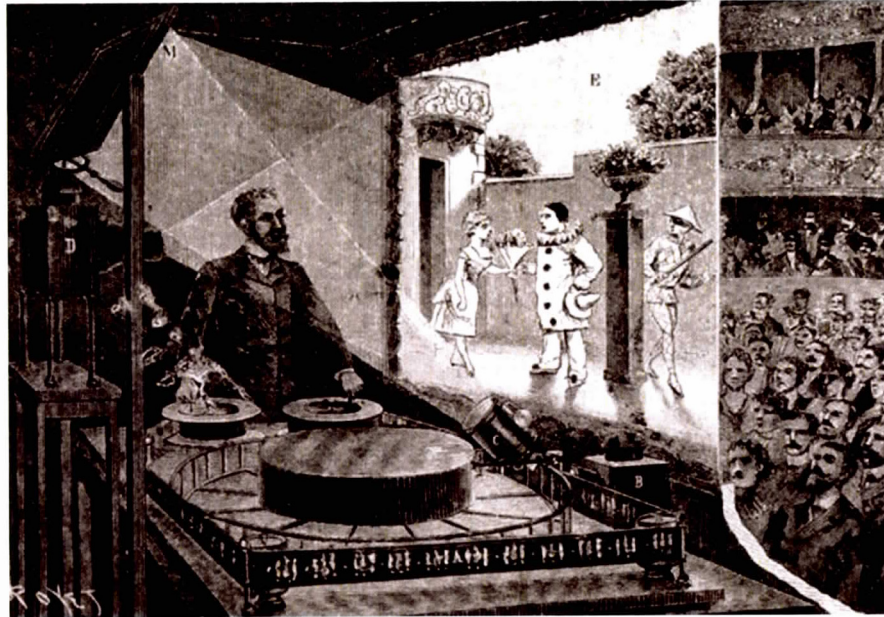
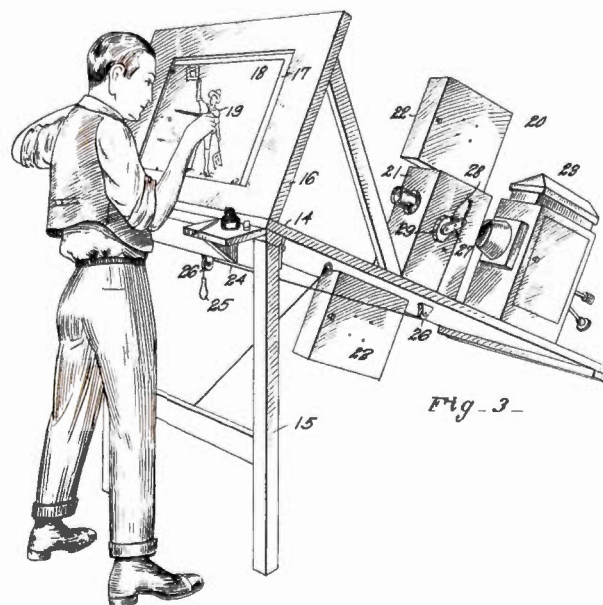


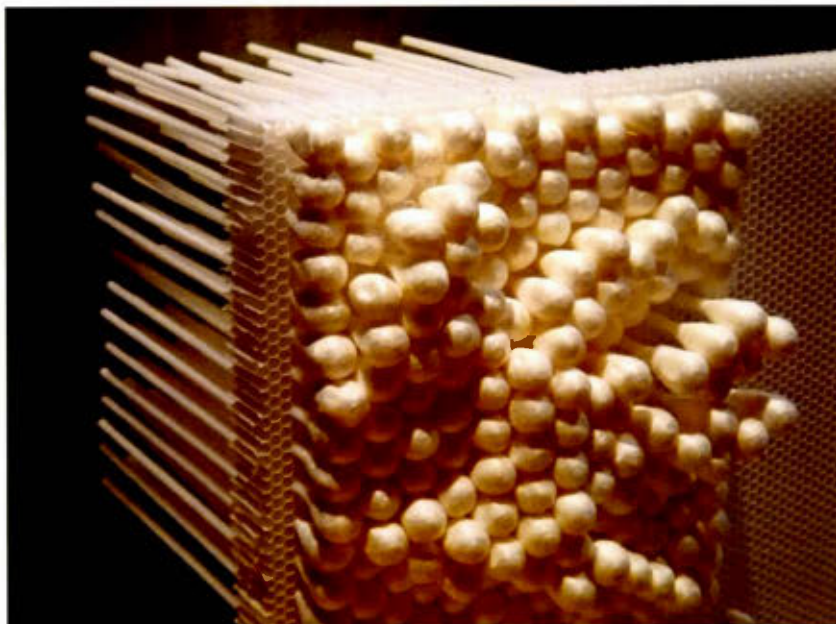
Figure 3.6 Fantasmagorie de Robertson, 1798.



**Figure 3.7** Gaston Tissandier, *Le Théâtre optique de M. Reynaud*, 1892. Gravure de Louis Poyet.



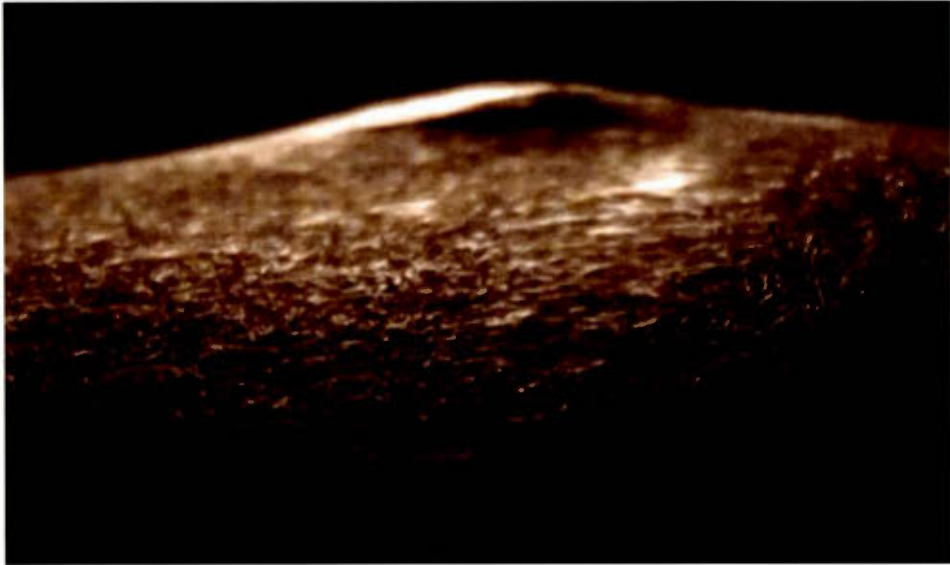
**Figure 3.8** Dave et Max Fleischer, *le Rotoscope*, 1915.



**Figure 3.9** Sylvie Chartrand, empreinte de main, prototype de l'écran de coton-tige, 2012.



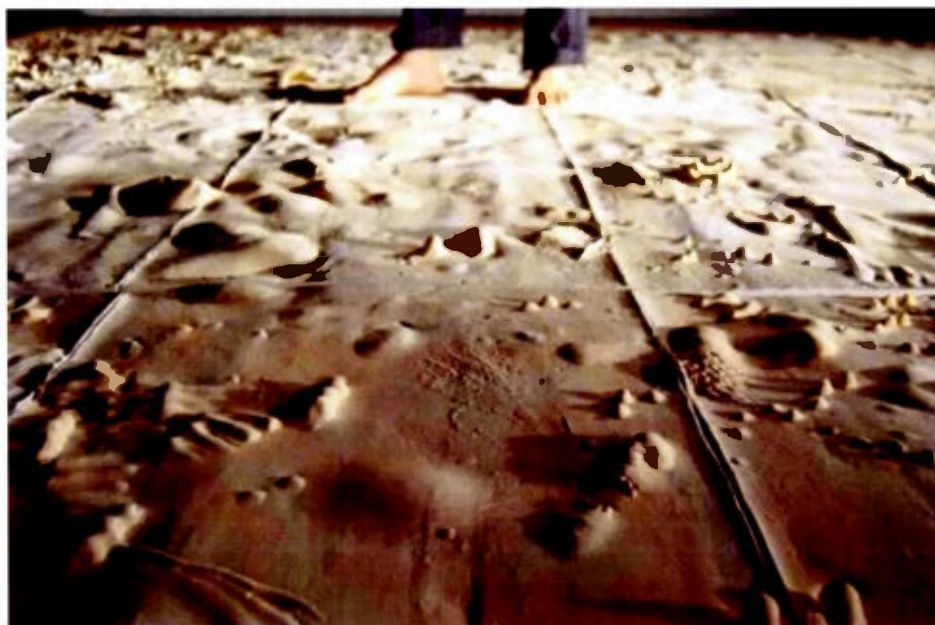
**Figure 3.10** Sylvie Chartrand, prototype de l'écran de coton-tige, 2012.



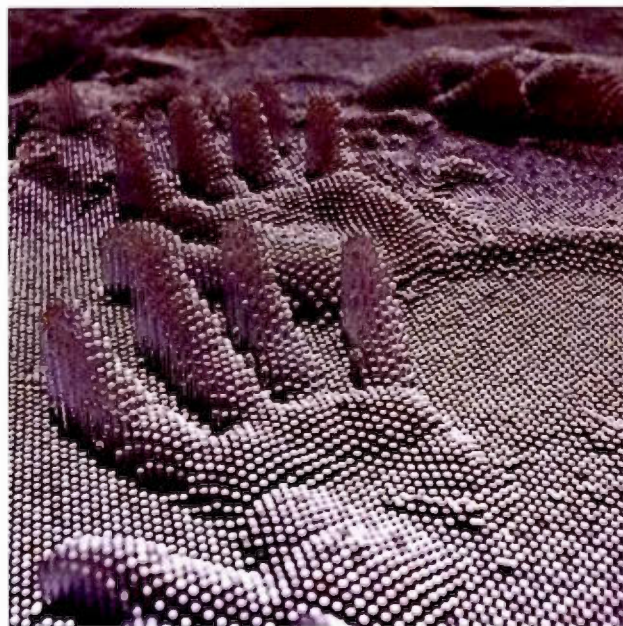
**Figure 3.11** Sylvie Chartrand, *En deçà* (extrait), 2010.



**Figure 3.12** Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959.



**Figure 3.13** Églantine Chaumont, *Temps mort*, 2009.



**Figure 3.14** Ward Fleming, empreinte réalisée à l'écran d'épingles, date inconnue.



**Figure 3.15** Jenny Saville et Glen Luchford, *Closed Contact* (série), 1995.



**Figure 3.16** Ann Hamilton, *Untitled*, 2013.



**Figure 3.17** Manon De Pauw, *L'aréna*, 2010.



**Figure 3.18** John Batho, *Présents & Absents* (série), 1998.



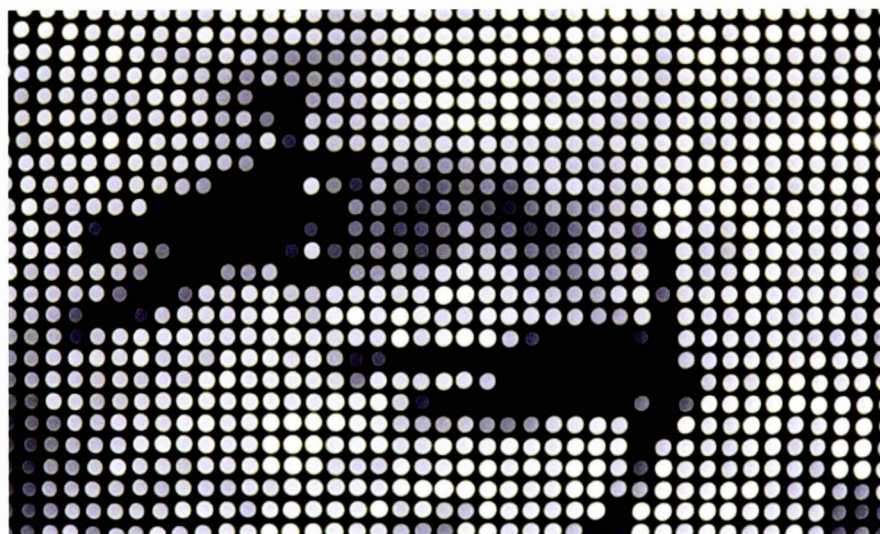
**Figure 3.19** Antony Gormley, *Blind Light*, 2007.



**Figure 3.20** Marcel Duchamp, *porte de la Galerie Gradiva*, 1937.



**Figure 3.21** Michal Rovner, *Culture Plate #4*, 2003.



**Figure 3.22** Jim Campbell, *Jane's Pool*, 2014.

## CHAPITRE IV

### LE CORPUS DE CRÉATIONS

#### 4.1 Introduction

Envisagé au début de mon parcours doctoral comme une installation pouvant accueillir une performance, la pièce maîtresse de mon projet de création prit la forme définitive d'une installation multimédia. Comme je le mentionnais au chapitre 2, la présence effective du corps avait d'abord été considérée avant de céder sa place à une présence fictive. En fait, mon hésitation dans ce choix d'impliquer ou non l'élément performatif est symptomatique de ma propension à transiter facilement entre les arts visuels et les arts vivants. L'exploration que j'entreprenais pouvait aussi bien se développer dans la temporalité de la performance que dans celle de l'objet-réceptacle abritant des images animées. Ce beau problème m'aura permis d'entrevoir plusieurs issues à l'exploration, demeurant réceptive aux trouvailles que les agencements d'opérations, puis les essais de prototypes, allaient m'apporter. En optant pour la présence fictive, je campais plus clairement encore ma pratique sur le territoire des arts visuels tout en faisant bénéficier celle-ci de mes acquis en jeu corporel. Le corpus de créations ainsi constitué dans le cadre de cette recherche, bien qu'ayant été nourri d'approches disciplinaires distinctes, se positionne du côté des arts visuels et médiatiques. Réunies pour l'exposition *L'empreinte de l'ombre*, l'installation multimédia *Intimité* (2016), le triptyque vidéo *Étude 1* de la série *Saltation* (2016) ainsi que des séquences photographiques provenant des séries *Saltation* (2016), *Glissement*, *Figure Doublure* et *Enlisement* (2014), convient le regardeur à l'appréhension de figures humaines inscrites dans des espaces voilés. Le chapitre actuel est dédié à la présentation de chacune de ces œuvres.

## 4.2 L'installation multimédia *Intimité*

L'installation multimédia *Intimité* se présente comme un grand volume horizontal de 76 cm x 203 cm x 457 cm (fig.4.1). Une femme (Jennyfer Desbiens) y déambule. D'entrée de jeu, des indices sonores annoncent sa présence : marmonnements et murmures, inspirations et soupirs, bruits de pas. Deux accès permettent au regardeur d'enfin la percevoir. S'ouvrant sur l'intérieur lumineux d'une cabine d'essayage miniature (fig.4.2), le premier est entravé, obligeant le regardeur à s'avancer et adopter une posture qui lui fera découvrir son occupante. Dans cet espace réduit, celle-ci peut être observée entre des vêtements noirs accrochés sur des cintres. Elle enfle un vêtement – une réplique de ceux qui s'y trouvent réellement – (fig.4.3) et traverse un rideau blanc, s'exposant dans un espace indéfini qui échappe à la vue. En se déplaçant à l'autre extrémité de l'installation, le regardeur la retrouve au fond d'un étroit et sombre corridor, trois fois plus profond que la cabine et jonché de vêtements épars. Ce second accès endigue le regard jusqu'à elle, transfigurée. Des formes noires surgissent d'un éblouissement de la lumière en provenance de la cabine, composant une figure humaine schématique, hors d'atteinte (fig.4.4). Ainsi apparaît, derrière une paroi que le regardeur peut pressentir translucide, l'occupante du lieu. Ayant surgi au moment même où la femme franchissait le rideau, l'ombre se dérobe lorsque la première retourne en cabine, de l'autre côté. Tantôt souriante, tantôt soucieuse, elle retire ses vêtements en s'avançant vers le vestiaire ajouré. Et le cycle reprend pour chacun des dix vêtements endossés. Cette description donne un aperçu de la chronologie des événements que présente l'installation dont la boucle entière dure quatorze minutes.

### 4.2.1 Adaptation du *translucidoscope* à la forme installative

La configuration spatiale de l'installation se résume à une cabine d'essayage lumineuse et un sombre corridor, joutés par une frontière perméable. Cette configuration est

d'abord celle du *translucidoscope*. Baignée d'une lumière diffuse, la zone à l'arrière du translucide où s'animait le corps lors de la captation vidéo deviendra dans *Intimité* la cabine d'essayage alors que la zone de pénombre à l'avant où se trouve la caméra sera suggérée par le corridor sombre de l'installation. Quant à la paroi translucide, elle se fera plus discrète, logée au creux de son long volume opaque. La recreation du *translucidoscope* sous une forme installative implique une disposition particulière de deux images vidéo, celle de l'habillage et celle de l'ombre labile. J'ai ainsi réuni dos-à-dos, à la manière d'une pliure, les deux points de vue coïncidents sur le sujet féminin. Cette disposition suggère que le rideau, bien qu'il ne fasse pas matériellement partie de l'installation, permet réellement son passage entre la cabine d'essayage et le corridor. De sorte que la femme semble accéder au corridor en franchissant une distance d'un pas, repoussant le rideau qui se referme tout juste derrière elle. Or, deux surfaces participent à la simulation de cette traversée : l'une reçoit la projection vidéo de l'habillage, l'autre diffuse l'ombre. Un écran de projection et un moniteur DEL HD sont ainsi discrètement adossés au creux de l'installation.

#### 4.2.2 Dissimulation et ostentation de la figure humaine

L'organisation spatiale de l'œuvre est polarisée : d'un côté la cabine, de l'autre le corridor, le rideau agissant comme un sas entre eux. Les vêtements suspendus dans le premier espace offrent de minces interstices au regard curieux qui peut s'y engouffrer momentanément, ou plus longuement, surprenant ainsi l'occupante du lieu nue et vue à son insu dans son intime habillage. Pour s'emparer d'un vêtement ou d'un accessoire au vestiaire, elle s'avance même vers cette ouverture jusqu'à obstruer la vue de celui ou celle qui l'épie. Dans cette grande proximité, la nudité devient nuée informe. Le regardeur, s'il se savait voyeur, ne voit plus rien, du moins rien de la vive nudité. Il n'y a pourtant aucune présence effective; le corps qui se présente ici est une image vidéo, tout comme l'ombre d'ailleurs. Si cette modalité n'altère en rien le dévoilement

de la chair, l'intimité se ressent plus subtilement que si le corps y était réellement présent, en performance. Le regardeur y serait sans doute plus distant, sur son quant-à-soi, happé par cette présence on ne peut plus intimidante. Ici, le caractère intime de la proposition y est toujours pour ainsi dire palpable, mais la pudeur du regardeur est préservée, son élan plus spontané. Surtout, la présence fictive est plus conciliante vis-à-vis des autres composantes de l'installation, se gardant bien de les vampiriser, particulièrement ce qui m'est le plus précieux : la métamorphose de l'ombre et son cortège de figures chimériques.

À ces figures, le corridor nous conduit. La femme se présente dans l'une des dix tenues vestimentaires qu'elle montre – tel un montreur d'ombre – avec ostentation. Chaque tenue induit chez elle un état d'âme, ou un penchant auquel elle ne peut résister. La femme devient tour à tour figure de l'affliction, de l'excitation, de l'inhibition, de l'infatuation, de l'indécision, de la goguenardise, de la fièvre, de la frustration, de la consternation et de l'indiscrétion (fig.4.5). Autant d'états d'âme que gémissement, logorrhée, mutisme, roucoulement, bafouillage, gloussement, verve, ronchonnement, confidence et commérage viennent respectivement appuyer de leurs éclats sonores. Intime est son habillage à l'autre extrémité de l'installation. Or, m'apparaît plus intime encore ce qui se révèle au fond de ce corridor. À travers ce jeu de travestissement auquel la femme s'adonne, ce sont ses penchants secrets qu'elle livre sans mots dire. L'intimité de l'ombre appelle l'intimité du regard qui se porte sur elle. Offerte comme un écran sur lequel projeter son imagination créatrice, l'ombre adresse au regardeur ses manifestations comme autant d'énigmes à résoudre, de formes à éprouver. Sans trop de difficulté, il identifiera une figure humaine, certes ambiguë, certes changeante, et sans doute l'interprètera-t-il comme étant l'ombre de la femme. Mais ce qui m'importe, c'est de susciter chez lui l'enchantement aussi bien que l'ébranlement de ses habitudes perceptuelles. Vouloir voir, comprendre ce qui nous est donné à voir, se figurer ce qu'on ne voit plus, voir sous un autre aspect,

chercher à revoir; c'est bien de l'entremêlement de la perception et de l'imagination dont il est question dans *Intimité*.

#### 4.2.3 Composition sonore

Composée par Jean-François Blouin, la trame sonore associe bruits de pas, glissements de cintres et froissements de tissus au moment de l'habillage. La voix du sujet féminin se fait à ce moment discrète, ne laissant filer que de faibles soupirs et de courts marmonnements. L'ambiance de la cabine d'essayage est sobre et réaliste. Dès que le sujet féminin franchit le seuil du rideau, c'est-à-dire dès qu'il devient ombre, s'ajoute à ces éléments sonores la voix aux inflexions variées, telle que décrite plus haut. Celle-ci est moins un véhicule pour les mots qu'un épanchement intermittent de sensations et sentiments puisant sa source dans le souffle. Si rares sont les mots qui émergent du flot sonore que diffuse l'installation, ceux que j'utilise pour nommer les états d'âmes ont été pour leur part minutieusement choisis. Ils me permettent de cerner la singularité de chacun des états d'âme pour mieux les affirmer. L'alternance de la portion fantaisiste de la trame sonore et de l'autre portion, plus réaliste, accentue la scission des deux espaces d'*Intimité*.

#### 4.2.4 Structure et matériaux

L'ossature de l'installation est faite de tubulures d'aluminium recouvertes d'un enduit noir. Ces tubulures se prolongent vers le bas, sans enduit, se raccordant entre elles au sol pour former un socle ouvert, minimalement dessiné. La masse horizontale de l'installation est maintenue à une hauteur d'un mètre, de sorte que son centre longitudinal atteigne le niveau moyen du regard. Les parois sombres de l'installation contribuent à une impression de masse flottant au dessus du vide. La cabine d'essayage

est constituée de PVC blanc pour ses faces internes et d'un revêtement extérieur en acrylique noir lustré. *A contrario*, les parois internes et externes du corridor sont faites de feutre artisanal ignifugé. Contrastant avec le rendu lustré de l'acrylique, l'enchevêtrement de ses fibres de laine pressées attire l'œil et la main, les invitant à se rapprocher des surfaces feutrées pour mieux les regarder, et peut-être oser les palper. Ce feutre gris s'apparente à ces matériaux poreux dont on se sert pour rembourrer certains meubles. Doublure et bourrure tapissent l'envers de la face visible, du réel qui se montre en facette. Dans *Enfance*, la jeune Nathalie Sarraute voulait obstinément déchirer, avec de grands ciseaux, le dossier d'un canapé pour voir ce qui s'y cache :

[...] "Si, je le ferai"... Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente...<sup>79</sup>

C'est ce court passage de Sarraute qui m'a inspiré l'usage d'une matière grisâtre côté corridor. Les parois de feutre de celui-ci s'étendent comme une doublure que l'on aurait tirée et déployée depuis la cabine d'essayage afin d'y engouffrer le regard et le conduire à ce qui, dans la perception quotidienne, ne s'impose pas à la vue : l'ombre propre épousant corps et âme le sujet. Dans cet espace jonché de vêtements retournés en tous sens se voient et se répondent des doublures du corps muables et inertes, éthérées et opaques.

---

<sup>79</sup> Sarraute, N. (1996). *Enfance*. Paris : Gallimard. p.993.

### 4.3 Le corpus de travaux complémentaires

Tout au long du processus de création, les nombreux essais réalisés ont généré un matériau vidéo abondant. En parcourant les vidéos image par image, j'y ai décelé une quantité impressionnante de figures considérées fixement, en dehors du mouvement qui les fond les unes aux autres. Bien que perceptibles à travers la mouvance des formes, ces figures demeuraient trop furtives pour que l'imagination puisse les isoler et s'y attarder. L'arrêt sur image livrait le secret de leurs formes en cours de formation, de leur inachèvement. Interrompues dans leur élan, les figures apparaissaient soudainement vulnérables, exposées dans une étrange difformité qu'une origine et un dessein perdus ne pouvaient justifier. Mais puissantes également, semblant affirmer leurs formes douteuses à l'encontre de celles à qui nous conférons un sens, dérangeant le bon sens, la forme claire, voire idéale. De même, variant la vitesse des vidéos jusqu'à l'arrêt sur image, je disséquais pour ainsi dire leur métamorphose. Les formes que recelaient certains fragments étaient si bizarres, pourtant si riches d'évocations sur l'humain et sa psyché, que je me suis empressée de les exploiter tout en assurant la réalisation d'*Intimité*. Un corpus de travaux complémentaire à cette œuvre s'est ainsi *révélé dans le trajet* de mon exploration initiale, pour paraphraser Jean Lancri<sup>80</sup>, et a enrichi ma recherche de ramifications inattendues. L'altération du mouvement humain par le ralenti et, par ailleurs, sa recreation par la séquence photographique, m'ont fait entrevoir une temporalité nouvelle aux images que je crée. Enfin, ces travaux spontanés, réalisés parallèlement à *Intimité*, retracent les étapes de mon processus de création comme autant de témoignages de son évolution.

---

<sup>80</sup> Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec. p.16

### 4.3.1 Série *Saltation*

J'ai ainsi longuement observé certaines figures insolites qui peuplaient mon matériel vidéo. Afin d'en révéler quelques unes sans toutefois interrompre leur élan, j'ai utilisé un extrait vidéo dans lequel Jennyfer effectue de petits sauts giratoires et successifs munie d'écharpes nouées aux bras, à la taille et aux jambes. Je m'intéressais alors à l'altération de sa silhouette par le rebond répété des écharpes qui mêlaient leur ombre à celle de ses bras et jambes. Le rythme de la bande vidéo a été ralenti au point d'isoler brièvement les images en les fixant, de sorte que naissaient, au hasard de l'enchevêtrement du corps et des écharpes, les figures difformes au contact du translucide. Cet essai a donné lieu au triptyque vidéo *Étude 1* (fig.4.6) de la série *Saltation*. Dans l'Antiquité romaine, la saltation correspond à l'art des mouvements réglés du corps, comprenant la danse, la pantomime et l'action théâtrale<sup>81</sup>. Du latin *saltatio*, de *saltare*, « danser, sauter », la saltation est plutôt ici un enchaînement de petits sauts non pas réglés mais spontanés, inégaux. Momentanément, le corps s'y retrouve entre ciel et terre, ce à quoi fait écho la fluctuation de son ombre entre formes ambiguës et formes lisibles. Le triptyque se présente comme un socle blanc de 40 cm x 152 cm x 20 cm, percé de trois ouvertures verticales à travers lesquelles apparaissent autant de silhouettes. Provenant d'une seule image vidéo dont la boucle dure une minute, elles se propulsent et chutent, muettes. Je considère *Étude 1* comme étant le résultat le plus probant au regard de l'objectif de ma recherche-crédation.

Une seconde proposition a été réalisée à partir d'un extrait vidéo présentant une autre saltation. La séquence photographique *Étude 2* (fig.4.7 et 4.8) recrée en une dizaine d'images un court instant de sauts répétés (les miens cette fois-ci). J'étais vêtue d'une robe ample aux bordures de dentelle. Mon ombre saisie à travers le translucide n'offrait pas tant, ici, une profusion de figures insolites qu'un jeu d'apparition et

---

<sup>81</sup> Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.1868.

de disparition de la silhouette humaine. Se gonflant au moment où je chutais et s'affaissant lorsque je me propulsais, la robe altérait ponctuellement les formes corporelles en les enveloppant de son étoffe souple. Le hasard a aussi été profitable pour cette création car son résultat était tributaire de ces éclipses aléatoires et momentanées du corps par la robe. Tributaire également de leur proximité au translucide, une proximité dont la variabilité inévitable, ne serait-ce que de quelques centimètres, affectait la netteté de leur aspect. Se côtoient dans *Étude 2* la masse du corps, plus souvent qu'autrement floue, et de menus détails très nets (un bout de dentelle replié ou une mèche de cheveux). C'est l'antinomie entre cette manifestation limpide de la présence et son effacement dans la lumière qui m'attache à cette œuvre. Contrairement à *Étude 1*, la séquence permet de parcourir les images *ad libitum*, de s'attarder sur l'une d'entre elles, puis de passer de l'une à l'autre afin d'en ressentir l'élan originel. *Étude 2* est une impression numérique de 112 cm x 60 cm.

#### 4.3.2 Séries *Figure Doublure* et *Glissement*

S'ajoutent aux propositions de la série *Saltation* d'autres séquences photographiques, cette fois composées d'images fixes prélevées d'essais vidéo antérieurs à ceux réalisés pour *Intimité*. Ces séquences comprennent chacune neuf images, disposées en quadrillé, évoluant de manière ni trop subtile ni trop franche. *Figure Doublure 1* (fig.4.9) et 3 (fig.4.10), ainsi que *Glissement 1* (fig.4.11) et 2 (fig.4.12) entremêlent les formes corporelles aux plis plus ou moins profonds de drapés. Le translucide devient ici plus présent, s'impose explicitement comme frontière tangible entre la figure humaine et le regardeur. Pour les propositions de la série *Figure Doublure*, le sujet (ma fille) se tient derrière un rideau de vinyle blanc laiteux, dans l'embrasement d'une porte-patio. Le vent fait gonfler le rideau et se rabat sur lui sans jamais le découvrir. Le translucide devient opaque là où le vent le plisse car celui-ci réduit à néant le contact entre le sujet et le rideau. Au fil des images, se révèle peu à peu sa silhouette à travers les plis

en saillie qui, à la dernière image, l'absorbent complètement. D'ailleurs, l'ensemble des propositions des séries *Figure Doublure* et *Glissement* ont ceci en commun : la première image ainsi que la dernière ne sont que surfaces froissées, sans sujet, ou au mieux visitées par une ombre ténue. Quant aux propositions de la série *Glissement*, elles sont issues de la captation effectuée en piscine au cours de laquelle j'explorais, en condition d'apesanteur, le contact d'un écran de vinyle semblable à celui de *Figure Doublure*. Les plis striés de l'écran résultent des mouvements de l'eau dans ce cas-ci. Comme les autres propositions du corpus, *Glissement 1* et *2* attestent qu'une présence est venue puis est repartie on ne sait où, s'est fait jour simplement.

#### 4.3.3 *Enlissement*

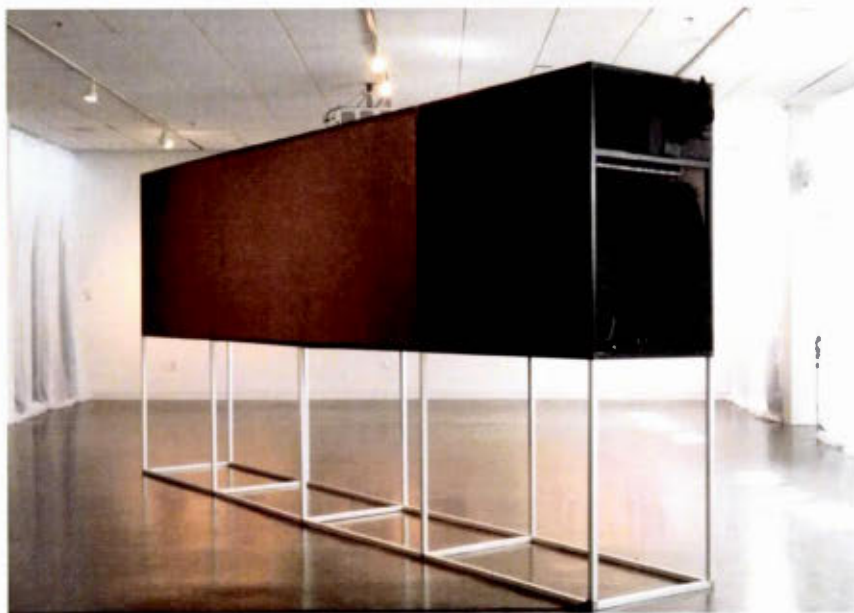
*Enlissement* (fig.4.13 et 4.14) est un diptyque photographique formé de deux grandes images. Sur chacune d'elles se devine un profil à travers une surface mouchetée. En y regardant de plus près, la texture de la surface apparaît perlée. Pour réaliser ce diptyque, j'ai une fois de plus extrait des images fixes d'une vidéo – l'une des premières captations réalisées dans le cadre de cette recherche-crédation – où j'explore librement le contact d'un grand pan de non-tissé tendu sur un cadre. Un traitement numérique des deux images a par la suite conféré au non-tissé un aspect plus énigmatique. Dans cette nébuleuse s'enlise la figure humaine au seuil de l'identifiable. En face à face, leur élan suspendu, les deux profils solidaires se désignent mutuellement, jumelant leurs traits légèrement distincts comme pour se révéler l'un l'autre. Les séquences photographiques et le diptyque sont des impressions numériques de 76 cm x 76 cm.

#### 4.4 Conclusion

Dans son *indice 56*, Jean-Luc Nancy écrivait à propos du corps indiciel : « il y a là quelqu'un, il y a quelqu'un qui se cache, qui montre le bout de l'oreille, quelqu'un ou quelqu'une, quelque chose ou quelque signe, quelque cause ou quelque effet [...] »<sup>82</sup>. Je retrouve dans cet extrait une certaine évocation de mes œuvres, présentées dans ce chapitre, où des présences humaines affleurent écrans, parois et papiers. À travers les variations de figures que lui livreront, entremêlées, perception et imagination au contact de ces œuvres, le regardeur s'interrogera peut-être sur ce qui lui est donné à voir. Si sa lecture des silhouettes humaines lui sera relativement aisée, plus mystérieuses lui apparaîtront, je pense, les circonstances de leur manifestation. Ses souvenirs d'ombres participeront sans doute à sa compréhension des formes. Rien n'est moins sûr pour la question du contact, c'est-à-dire le geste d'empreindre – dont les formes ombrées procèdent – qui pourrait bien lui échapper. Solliciter la sagacité, attiser le doute et offrir des conditions propices à la rêverie; telle était l'intention qui orientait ma démarche de création. En parcourant à rebours le développement de ce corpus depuis son achèvement jusqu'à sa genèse, je mesure pleinement l'influence que l'exercice de théorisation eût sur lui et, indirectement, sur l'expérience que le regardeur pourrait en faire. De nombreuses pistes de création ont en ce sens émergé du maniement de certains concepts. Mes habitudes de création s'en trouvèrent modifiées. Tel qu'annoncé, le chapitre 5 fera découvrir au lecteur les trois concepts (ou ensembles théoriques) traduisant le plus fidèlement l'objet auquel s'attache ma recherche.

---

<sup>82</sup> Nancy, J.-L. (2006). *Corpus*. Paris : Éditions Métailié. p.161.



**Figure 4.1** Sylvie Chartrand, *Intimité* (vue générale), 2016.



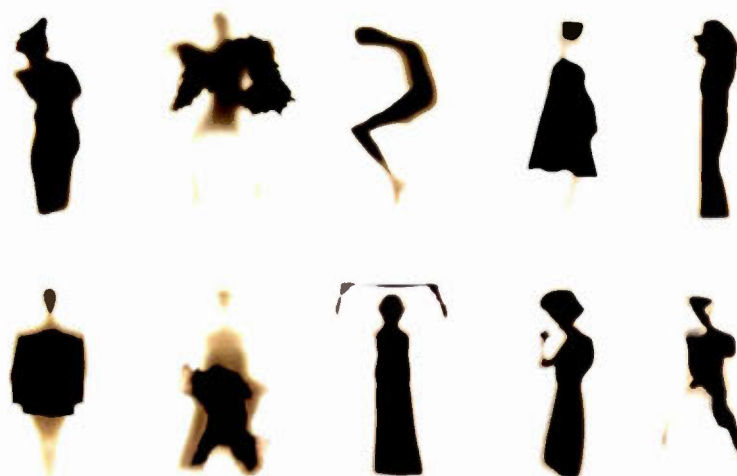
**Figure 4.2** Sylvie Chartrand, *Intimité* (cabine d'essayage), 2016.



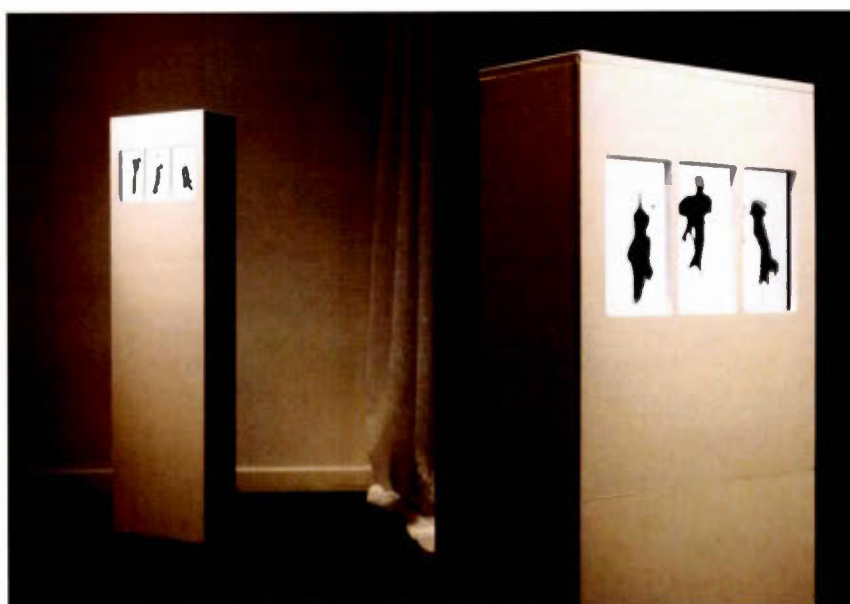
**Figure 4.3** Sylvie Chartrand, *Intimité* (habillage), 2016.



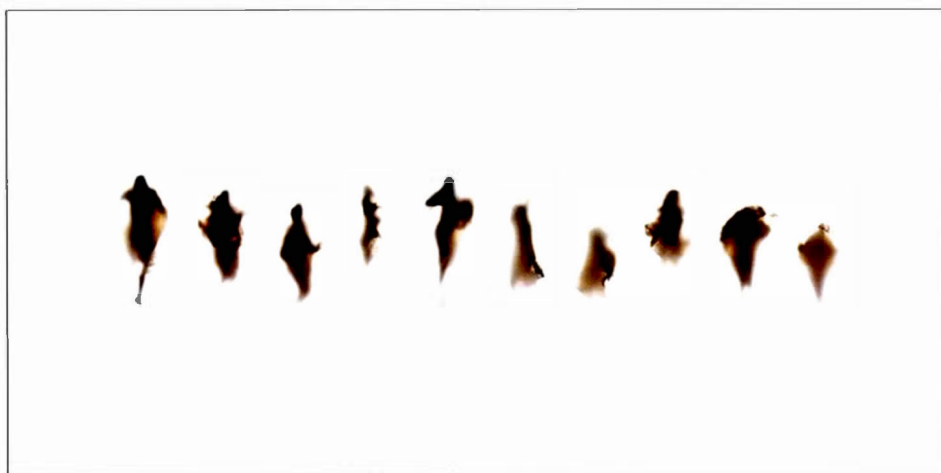
**Figure 4.4** Sylvie Chartrand, *Intimité* (ombre au fond du corridor), 2016.



**Figure 4.5** Sylvie Chartrand, *Intimité* (les 10 ombres), 2016.



**Figure 4.6** Sylvie Chartrand, *Étude 1* (série *Saltation*, vue générale et détail), 2016.



**Figure 4.7** Sylvie Chartrand, *Étude 2* (série *Saltation*), 2016.



**Figure 4.8** Sylvie Chartrand, *Étude 2* (série *Saltation*, détail), 2016.



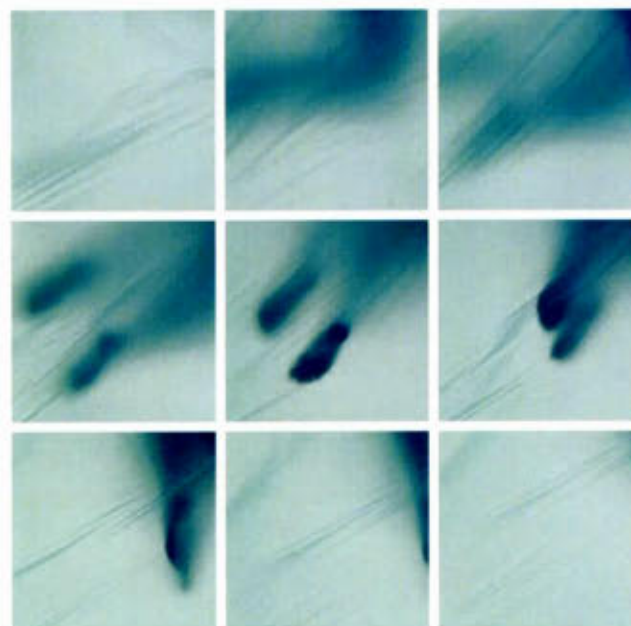
**Figure 4.9** Sylvie Chartrand, *Figure Doublure 1*, 2014.



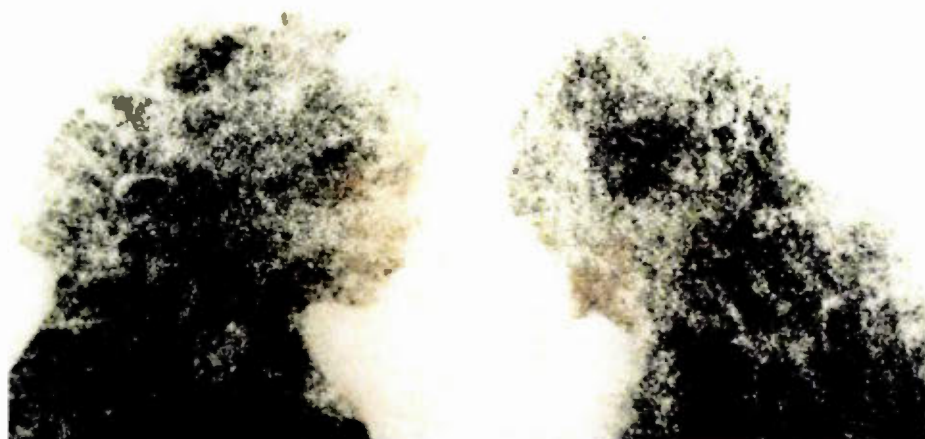
**Figure 4.10** Sylvie Chartrand, *Figure Doublure 3*, 2014.



**Figure 4.11** Sylvie Chartrand, *Glissement 1*, 2014.



**Figure 4.12** Sylvie Chartrand, *Glissement 2*, 2014.



**Figure 4.13** Sylvie Chartrand, *Enlissement*, 2014.



**Figure 4.14** Sylvie Chartrand, *Enlissement* (détail), 2014.

## CHAPITRE V

### RETOUR AUX CONCEPTS

#### 5.1 Introduction

Au début de mon parcours doctoral, les concepts de *figure* et d'*informe* ont attiré mon attention pour leur concordance manifeste avec les éléments récurrents de ma pratique artistique. Parce que constituant deux repères entre lesquels mes représentations du corps oscillent, ils me parurent les plus pertinents au regard de tous les autres concepts nommés au chapitre 2. Et particulièrement lorsque considérés conjointement, dans un rapport de force. Le territoire de connaissance qu'ils ouvraient était cependant immense. Pour en délimiter l'étendue, et surtout m'assurant de bien l'observer par la lunette de ma pratique, je n'ai abordé le concept de *figure* qu'à travers l'ombre humaine. C'est ainsi que dans ce chapitre, je discuterai de l'*ombre porteuse de figures*. L'*informe*, quant à lui, a été considéré en tant que degré, ou *seuil*, à partir duquel la *figure* devient problématique pour le regardeur. C'est-à-dire en attente, si brève soit-elle, d'une nouvelle compréhension de la part de ce dernier. Si la *figure* est l'instant d'un surgissement en provenance de l'*informe*, celui-ci la destine en revanche à la dissolution, hors des codes de reconnaissance qui nous permettent de l'identifier. À ces deux concepts s'est associé un ensemble de références autour de l'*impulsion motrice des formes*. Les références que j'introduirai ici proviennent des écrits de deux artistes avec lesquels j'éprouve une grande affinité, Étienne Decroux et Henri Michaux. Bien que les autres concepts énumérés au chapitre 2 aient servi de guides dans la direction à donner à ma recherche-crédation, la triade *figure/informe/impulsion* en est le point incandescent. Je la présente à ce moment-ci de la thèse qui me semble être le plus judicieux, c'est-à-dire dans la foulée de la description du corpus de créations, et à la lumière du processus qui l'a généré.

## 5.2 L'ombre porteuse de figures

L'ombre « porteuse de figures », c'est-à-dire sujette par ses métamorphoses à toutes sortes d'évocations concernant le corps et sa psyché, de configurations inhabituelles, de conflagrations de formes, s'est montrée féconde dans l'exploration que j'ai menée. « Porteuse », en dépit du fait qu'elle soit elle-même « portée » (par le corps), l'ombre m'est apparue moins comme le simple résultat d'une privation de la lumière que comme une source inépuisable de formes d'où peuvent surgir les figures les plus insoupçonnées. Car les ombres peuplant mon projet de création compteront autant de destins qu'il y aura de regards pour les concevoir. Dans son essai sur le cinéma, Jacques Aumont avance l'idée selon laquelle l'ombre serait la « cause des figures ». Il nous dit : « Ai-je vraiment le droit d'aller jusqu'à qualifier l'ombre de cause des figures? Je crois que oui. [...] L'ombre comme puissance, véritablement, puisqu'"elle" est capable de tant d'effets visuels, et surtout de tant d'effets fantasmatiques »<sup>83</sup>. Je partage cette impression. Et il ajoute, en guise de conclusion, que « [...] c'est toujours de l'ombre que nous voyons *sortir* des figures, pas de la lumière »<sup>84</sup>. Or, mon exploration au *translucidoscope* m'aura permis de faire l'expérience inverse, à savoir extraire d'un bain de lumière une empreinte d'ombre corporelle, bien réelle, mère de tout un cortège de figures.

Figurer, c'est « percevoir, imaginer et manipuler une forme »<sup>85</sup>, tel que je le relevais en introduction. Ainsi s'amorce la belle anthologie dirigée par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux. En la parcourant, le lecteur ne tarde pas à y découvrir l'étendue et la complexité du concept de *figure*. Je ne l'aborderai ici que succinctement afin de montrer en quoi ce concept a alimenté mon processus de création. À l'origine, *forma* (forme)

---

<sup>83</sup> Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris : Vrin. p.157.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.1.

signifie « moule » et *figura* (figure) « ce qui est moulé »<sup>86</sup>. Varron (1<sup>er</sup> siècle avant notre ère) écrivait déjà : « *fictor, cum dicit fingo, figuram imponit* » (le modelleur, quand il dit "je modèle", impose une *figura* à la chose)<sup>87</sup>. *Forma* et *figura* ayant été progressivement identifiés l'un à l'autre, la figure est devenue une notion équivoque dénotant l'aspect d'une chose mais aussi le modèle (intelligible) ou représentation mentale que cette même chose actualise. La figure, tel que le formule Olivier Schefer « se donne à penser selon une logique mimétique »<sup>88</sup>. D'emblée, tout peut devenir figure; ce qui du monde perçu et imaginé fait sens pour chacun de nous prend figure. Processus dynamique de la « pensée imaginante », elle témoigne de notre rapport au monde au moment même où nous le créons. Le sens commun voit en l'imagination la faculté de former les images. Or, selon Gaston Bachelard, « l'imagination est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images »<sup>89</sup>. Ce à quoi répond ma démarche qui vise à montrer l'humain à travers des formes autres que celles fournies par la perception quotidienne. Umberto Eco souligne d'ailleurs cette particularité du travail de l'artiste qui « cherche toujours à remettre en question nos schémas perceptifs, ne serait-ce qu'en nous invitant à reconnaître que, dans certaines circonstances, les choses pourraient aussi nous apparaître de façon différente [...] »<sup>90</sup>.

Avant même de pouvoir être identifiée, toute forme doit d'abord être perçue comme un élément se distinguant de son environnement immédiat. C'est l'un des enseignements de la *Gestalttheorie* ou théorie de la forme. La langue française traduit le mot *gestalt* par

<sup>86</sup> Sur cette distinction, voir le texte d'Erich Auerbach. *Figura*. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.19.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.18 Cité par Auerbach, E. Varron. *De lingua latina*. Livre 6, 78.

<sup>88</sup> Schefer, O. (1999). Qu'est-ce que le figural? *Critique*, (n°630). pp. 912-915. Récupéré le 2 juin 2017 de [http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer\\_figural](http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural)

<sup>89</sup> Bachelard, G. Imagination et mobilité. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.61.

<sup>90</sup> Eco, U. (1997). *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset. p.226.

« structure, forme, configuration »<sup>91</sup>. Le terme *gestalt*, nous dit Fernande Saint-Martin, « devrait être traduit par structure, groupement ou encore forme dotée d'une forte structure »<sup>92</sup>. Sa vie durant, l'être humain organise les stimuli – d'abord gravitaires puis tactiles, auditifs, gustatifs, olfactifs et visuels – en structures signifiantes. La première qui soit d'ordre visuel serait un visage (souvent celui de la mère). La structuration des formes ne se fait pas au hasard mais répond à certaines lois que la *Gestalttheorie* a mises en évidence. Un de ces principes de base est le suivant : la perception consiste essentiellement en une distinction de la forme sur le fond. Dans le domaine des représentations visuelles, l'iconicité serait tout aussi tributaire d'un ensemble complexe de stimuli perçus et aussitôt nourris de sens. Selon la *Gestalttheorie*, le regardeur sélectionnerait, sur la base d'expériences perceptuelles antérieures, les aspects fondamentaux de ce qui est nouvellement perçu d'après des codes de reconnaissance. Ainsi, l'identification d'une forme humaine, au même titre que le corps perçu, ne peut s'opérer qu'à travers une telle codification. En sortant des limites de cette codification, la forme devient ambiguë et la figure incertaine, voire méconnaissable, comme nous le montrent les travaux de Laurence Maurel (fig.5.1) et Jean-Charles Blais (fig.5.2). Dans ces cas d'incertitude formelle, la perception cherche à entourer d'un contour la forme ambiguë afin de l'associer aux formes parentes connues, aux « gestalts visuelles les plus fortes »<sup>93</sup>, les plus prégnantes. Saint-Martin explicite ce processus :

Ainsi, une tache irrégulière, claire ou sombre, dans le champ visuel sera soumise d'abord à un traitement perceptuel qui l'analysera en vue de la rapprocher d'une bonne forme géométrique. En second lieu, elle sera mise en rapport avec le répertoire des schèmes mémorisés abstraits des formes expérimentées dans le réel et à partir de certaines variables visuelles, elle sera "reconnue" comme étant un lac ou une montagne [une figure humaine ici]<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.886.

<sup>92</sup> Saint-Martin, F. (1990). *La théorie de la gestalt et l'art visuel: Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Sillery : Presses de l'Université du Québec. p.21.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>94</sup> *Ibid.*

Elle ajoute :

Une forme fermée à contour trop irrégulier crée une tension, par la difficulté de l'interpréter en tant que bonnes formes. La tension disparaît si le percepteur parvient à l'associer à la forme iconique d'une "chose" qu'il connaît<sup>95</sup>.

C'est précisément à un tel jeu de tension euphorique/disphorique que je souhaitais convier le regardeur devant les œuvres composant mon projet de création. Un jeu au cours duquel la forme vague peut évoluer, par métamorphose, en une forme connue, et inversement. De même, c'est l'expectative de ce jeu qui a orienté le développement du *translucidoscope* et mon usage de l'ombre « porteuse » de figures. Philippe Dubois apporte pour sa part des nuances intéressantes sur le concept de *figure*. Il nous dit :

Je pars de la Figure comme problématique d'ensemble couvrant un territoire fait de quatre dimensions : le Figuratif, le Figuré, le Figurable et le Figural. [...] Le Figuratif est ce qui, dans l'ordre de la figuration visuelle, procède de la Mimésis [...], le Figuré est ce qui, dans l'ordre de la représentation, procède de la construction d'un sens second [...], le Figurable est ce qui n'a pas encore accédé à la figuration [...] et le Figural, c'est tout ce qui, dans une image, subsiste, une fois que l'on a enlevé en elle le figuratif [...] et le figuré [...] mais qui reste encore figurable<sup>96</sup>.

Sous cet éclairage apporté par Dubois, je lis dans ma motivation à explorer l'ombre propre et son potentiel d'altération la quête d'un espace *figural* intermittent à offrir au regardeur. Un espace où l'instabilité des formes prévaut, où celles-ci s'érigent sur les ruines du Figuratif. Le néologisme *figural* apparaît pour la première fois chez Maurice Merleau-Ponty<sup>97</sup> qui l'utilise pour qualifier ce qui dans le visible n'est pas figuratif mais entoure celui-ci comme une épaisseur d'invisibilité. Partant de l'héritage merleau-

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>96</sup> Dubois, P. La question du figural. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. pp.165-168.

<sup>97</sup> Voir le texte de François Aubral. Variations figurales. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.138.

pontien, Jean-François Lyotard a développé le concept de *figural* dans *Discours, Figure*<sup>98</sup> en y introduisant l'inconscient freudien. Si la figure suit une logique mimétique, le figural déborde du cadre référentiel qui viendrait l'asservir. Pour lui, le figural est transgression, défiguration, empreinte du désir dans la figure. Pour sa part, Schefer le définit comme étant « la figure de l'infigurable : une figure-défigurante, défigurée, engageant une logique des "ressemblances dissemblables" »<sup>99</sup>. Je retrouve chez Didi-Huberman un oxymore comparable : la « ressemblance informe »<sup>100</sup>. D'ailleurs, une parenté se dégage des positions de Lyotard et de Didi-Huberman ; tous deux soulignent la part d'invisibilité inhérente au figural. Si le premier le développe selon une perspective psychanalytique, le second l'aborde selon un point de vue phénoménologique. Il est symptôme chez l'un et l'autre. Plus pertinente pour ma thèse est la position de Gilles Deleuze. Chez lui, le figural apparaît comme étant non pas reproduction ou invention de formes mais bien expression des forces dont les corps sont mus<sup>101</sup>. Il est transformation vers autre chose. J'aborderai cet aspect au point 5.4.

### 5.3 Au seuil de l'informe

Le figural n'est pas étranger à l'informe. Si le concept d'*informe* s'applique d'abord à « ce qui n'a pas de forme déterminée », le terme s'emploie à partir du XVII<sup>e</sup> siècle en parlant d'une chose « dont la forme n'est pas achevée »<sup>102</sup>. Je m'intéresse à ce second sens : l'informe en tant que forme « en cours de formation ». L'inachèvement implique qu'un terme, un résultat escompté pourrait *encore* être atteint. Dans mon corpus de créations, la mobilité du point de contact maintient les formes obtenues

<sup>98</sup> Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck.

<sup>99</sup> Schefer, O. (1999). Qu'est-ce que le figural? *Critique*, (n°630). pp. 912-915. Récupéré le 2 juin 2017 de [http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer\\_figural](http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural)

<sup>100</sup> Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Éditions Macula.

<sup>101</sup> Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la différence. Voir en particulier le chapitre 8.

<sup>102</sup> Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. p.1024.

dans un état d'inachèvement. Leur disparition par la rupture du contact est leur seule destination. Sinon, elles se déforment puis se reforment à nouveau, autrement. En introduisant l'informe, se trouvent convoquées diverses interprétations à son sujet. Je n'en relèverai sommairement que certaines afin d'observer comment ma démarche entre en résonnance avec elles. Revenons à l'expression « ressemblance informe ». Utilisée par Didi-Huberman en 1995 dans le contexte de son analyse de la revue d'art *Documents* de Georges Bataille<sup>103</sup>, cette expression a suscité d'autant plus mon intérêt qu'elle concerne particulièrement la figure humaine. Bataille y attaquait les fondements de l'esthétique classique à travers la question de la ressemblance. Il faisait valoir que la ressemblance – qui sous-tend la forme juste, voire la bonne forme gestaltienne –, issue d'un héritage mythologique puis reprise selon la perspective chrétienne, possède une direction : les hommes sont à l'image de Dieu. Ce faisant, la revendication de l'informe chez Bataille est une charge contre la thèse métaphysique de Saint Thomas d'Aquin selon laquelle « chaque chose a sa forme »<sup>104</sup>. Pour Didi-Huberman, l'informe bataillien servirait à déclasser la forme, à la décomposer en une « ressemblance informe ». La ressemblance chez Bataille s'éprouverait alors comme une analogie où la forme appelle simultanément deux sens antagonistes. Didi-Huberman soutient que :

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un *travail des formes* équivalent à ce que serait un *travail* d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose à jour [...] <sup>105</sup>.

<sup>103</sup> *Documents* est la revue d'art que Georges Bataille dirigea avec Michel Leiris, Carl Einstein, Marcel Griaule et d'autres auteurs en 1929 et 1930.

<sup>104</sup> Saint Thomas d'Aquin : « On peut dire que la créature ressemble à Dieu en quelque manière ; mais on ne doit pas dire que Dieu soit semblable à la créature », cité dans Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Éditions Macula. p.26.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.21.

Dans mon corpus de créations, ce qui est « mis à mort » est le modèle statique du corps humain au profit de formes dynamiques et imprévisibles, à l'image de l'incessant mouvement de la psyché. En souhaitant mettre ainsi à l'épreuve la figure humaine, j'entrevois la création comme un tel « travail des formes ». Non par le procédé du grossissement (fig.5.3) par exemple qui, au vu des photos insérées aux textes de *Documents*, permettait à Bataille de produire de l'informe. Mais par un recours particulier à l'ombre propre qui, à l'instar de la matière grisâtre mise au jour par la jeune Sarraute, révèle du corps des formes qui lui sont étrangères, difformes ou ambiguës, et qui en troublent la représentation. Comme si l'ombre circulant sur le pourtour du corps donnait accès à sa psyché.

Bataille définit ce qu'il entend par *informe* dans son *Dictionnaire critique*<sup>106</sup>. Mais cette définition semble contradictoire : l'informe « ne ressemble à rien » et plus loin, l'informe est « quelque chose comme une araignée ou un crachat »<sup>107</sup>, introduisant ici la ressemblance. Si Didi-Huberman développe son analyse en privilégiant cette seconde formulation, Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss adhèrent quant à eux à la première en prenant soin d'y adjoindre la seconde comme un mode opératoire plutôt que de la lire comme une contradiction. Pour Bois et Krauss, le « quelque chose comme » ne dénote pas une ressemblance mais la négation de « tout ce qui se rassemble dans l'unité d'un concept : figure, métaphore, thème, morphologie, sens »<sup>108</sup>. La position des auteurs diverge radicalement de celle de Didi-Huberman chez qui, selon eux, l'informe se mêle à ce qui relève de la déformation d'une forme *encore* identifiable, comme ce reflet de corps distordus dans l'œuvre d'André Kertész (fig.5.4). Non loin de ce différend conceptuel se trouve Paul Valéry. Il accordait une grande importance à l'informe qui, de son point de vue, permet la déconstruction du savoir constitué, ici entendu comme formes sues car reconnues, savoir sur lequel s'appuie

<sup>106</sup> Bataille, G. (1993). *Le dictionnaire critique*. Orléans : L'Écarlate.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>108</sup> Bois, Y.-A. et Krauss, R. (1996). *L'informe*. Paris : Centre Georges Pompidou. p.73.

notre jugement. Les choses informes ont bel et bien, selon lui, une configuration qui toutefois « ne trouve en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets »<sup>109</sup>. L'informe attise l'ambiguïté formelle qui concerne directement la perception du regardeur. Autrement dit, une forme n'est ambiguë que parce que celui qui la regarde la juge ainsi. Enfin, l'informe chez Valéry est moins, comme le souligne Bernard Vouilloux, « la *négation* que la *puissance* (ou la « possibilité ») de la forme [...] »<sup>110</sup>. Transformation, inachèvement, puissance; autant de termes pour qualifier cette instabilité de la figure humaine expérimentée à l'intérieur de ma recherche-crédation. Une instabilité qui la porte, par moment, au seuil de l'informe.

#### 5.4 L'impulsion motrice des formes

*L'impulsion motrice des formes* est moins un concept qu'une formule m'ayant servi à rapprocher des discours d'artistes, de champs disciplinaires distincts, autour de cet aspect précis de ma recherche-crédation, lui apportant un éclairage particulier selon la discipline concernée. J'entends ici ce qui engage les formes dans la mobilité, les faisant naître, s'évanouir et resurgir en de nouvelles configurations. Je pense en particulier aux impulsions physiques transmises à l'image par le cinéaste d'animation – les propos de Pierre Hébert relevés au début de la thèse étaient on ne peut plus clairs sur ce point –, de même qu'aux arts de la marionnette, du jeu corporel et de la danse. Dans le domaine des représentations visuelles, l'œuvre protéiforme d'Henri Michaux s'impose comme référence. Si la psyché est ce qu'il n'a cessé de sonder à travers son œuvre, certaines expressions auxquelles il recourt, parfois associées à une production graphique, sont très éloquentes : « la dynamique intérieure du type homme »<sup>111</sup> et

<sup>109</sup> Valéry, P. (1974). *Cahiers* (1903-1905). Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.1194.

<sup>110</sup> Vouilloux, B. (2004). *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Belin. p.257.

<sup>111</sup> Michaux, H. (1972). *Émergences, résurgences*. Paris : Gallimard. p.580.

« les mouvements de l'être intérieur »<sup>112</sup>. Cette dernière expression apparaît comme titre d'un court texte dans *Plume précédé de Lointain intérieur*. Dans ce texte défilent une série de mouvements remuant l'être intérieur. En voici un extrait : « L'être intérieur a tous les mouvements, il se lance à une vitesse de flèche, il rentre ensuite comme une taupe, il a d'innombrables hibernations de marmotte. Quel être mouvementé ! »<sup>113</sup> Le mouvement est un motif omniprésent chez Michaux : voyages de contrées en contrées et parcours de soi dans ce qu'il nomme « l'espace du dedans »<sup>114</sup>. Il note ceci : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie »<sup>115</sup>. Ses *Mouvements* (fig.5.5 et 5.6) sont d'une grande pertinence pour ma recherche. Michaux cherchait à échapper à l'asservissement des mots qui figent le sens. Pour redonner corps et vie à l'écriture, le peintre-poète plonge dans la spontanéité (ou l'urgence) du geste (graphique). Il écrit :

Qui n'a voulu saisir plus, saisir mieux, saisir autrement, et les êtres et les choses, pas avec des mots, ni avec des phonèmes, ni des onomatopées, mais avec des signes graphiques ? Qui n'a voulu un jour faire un abécédaire, un bestiaire, et même tout un vocabulaire, d'où le verbal entièrement serait exclu?<sup>116</sup>

Les *Mouvements* sont, comme tous ces déplacements dont son œuvre est constituée, une réponse rythmique à sa difficulté d'être. Le déplacement lui est cher : voyages (réels et fictifs), itinéraires, mouvements de toutes sortes lui permettent de creuser l'épaisseur de la condition humaine à la recherche d'un sens enfoui dont le dégagement serait libérateur. Dans la préface de son ouvrage *Mouvements* dans lequel les signes graphiques côtoient le texte, Michaux nous dit de ces signes : « Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les

<sup>112</sup> Michaux, H. (1938). *Mouvements de l'être intérieur*. Dans *Plume précédé de Lointain intérieur*, pp.620-621.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Michaux, H. (1944). *L'Espace du dedans*. Paris : Gallimard.

<sup>115</sup> Michaux, H. (1950). *Observations. Passages*. Paris : Gallimard. p.345.

<sup>116</sup> Michaux, H. (1979). *Saisir*. Montpellier : Fata Morgana. Non paginé.

faisant, je devenais tout autre »<sup>117</sup>. Et plus loin : « J'étais possédé de mouvement, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées »<sup>118</sup>. Il est très intéressant de voir comment ces mouvements ont pris l'aspect de petites formes bien souvent anthropomorphiques, comme si la chair elle-même cherchait à se manifester à travers le signe. D'ailleurs, Michaux qualifie ces signes d'« hommes », non sans humour : « homme arc-bouté », « homme au bond », « homme dévalant », « homme pour l'opération éclair », etc.<sup>119</sup>, confirmant ainsi que, malgré l'ambiguïté de ses représentations, c'est bien de l'humain qu'il s'agit. À travers ces *Mouvements*, Michaux poursuit clairement une réflexion sur la figure humaine où les formes qui la constituent sont dérangées par l'expression d'un dynamisme intérieur. Y trouvant un écho à ma propre démarche malgré des approches fort différentes, ceci m'a bien entendu intéressée. Enfin, dans *Émergences-Résurgences*, Michaux établit un lien explicite entre ces signes graphiques et la morphologie humaine dans une perspective de représentation (et de dépassement) du « type homme » :

Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue – sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je sou mets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens<sup>120</sup>.

Face aux *Mouvements* de Michaux, je me représente les motifs de leurs tensions, leurs remous, auxquels le signe graphique obtempère, des tensions que je ressens aussi. Nous nous situons du côté de l'image, du tracé, où les formes sont inventées, non prélevées. Lorsque le corps, paré de son ombre, effleure ou touche le plan au sein du *translucidoscope*, un résultat visuel apparaît. La caméra vidéo à l'arrière du translucide saisit les formes au moment même où elles en émergent. Plus loin, elles disparaîtront

<sup>117</sup> Michaux, H. (1952). *Mouvements*. Paris : Gallimard. Préface.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Michaux, H. (1954). *Mouvements. Face aux verrous*. Paris : Gallimard. p.436.

<sup>120</sup> Michaux, H. (1972). *Émergences, résurgences*. Paris : Gallimard. p.580.

sans laisser de trace lorsque le contact sera rompu. La captation en préserve l'inscription mouvante – une *empreinte-mouvement* – qui sera restituée à la diffusion. Être homme (humain), non par une forme immuable, mais plutôt par sa dynamique intérieure qui en détermine l'aspect (où jambes ou bras et buste peuvent manquer); les ombres peuplant mon corpus de créations, en particulier l'ombre féminine d'*Intimité* et les silhouettes chimériques de la série *Saltation*, font écho à cette vision de Michaux. Seulement, la dynamique intérieure qui trouble leurs contours est nulle autre que celle du corps en jeu. Elles se distinguent en cela des *Mouvements*.

Considérons enfin, avec Étienne Decroux, l'*impulsion motrice des formes* selon la perspective de l'acteur corporel puisque l'exploration menée lors de cette recherche-crédation le réclamait comme origine et fortune des formes. Avec l'acquisition des fondamentaux de son art, l'acteur corporel devient plus perspicace, son corps plus alerte et alerté par son imagination qu'il nous donne à voir sous une forme adéquate. C'est-à-dire conforme à ses intentions qui, pour se faire connaître du spectateur, doivent se frayer un chemin à travers la forme, j'entends ici le corps. Les impulsions de son imagination l'envahissent et le remuent en tous sens, comme le sont les formes anthropomorphiques de Michaux. Inspiré, Decroux définit l'expérience empirique de l'acteur corporel dans ce passage :

Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée.

Pensée, poussée, pousse et pincée qui sont presque homonymes, sont presque synonymes.

Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pousse de statuaire pousse des formes; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend.

Notre pensée, entre son pousse et son index, nous pince le revers de notre enveloppe et notre corps, sculpté de l'intérieur, se plie<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard. p.30.

Impulser le geste, l'attitude, voire l'immobilité – il faut vouloir ne pas bouger! – ne va pas sans une conscience des images et des sensations kinesthésiques que le corps suscite chez qui le regarde. Le jeu corporel est acte de mise en forme dans le temps présent. Replacée dans le contexte de ma pratique, et eu égard à sa spécificité, cette conscience des figures du corps adressées au regardeur s'exprime à travers un dispositif feuilleté : lumière, pénombre, paroi, appareillages audiovisuel et informatique le composent. De même, il est fait de chair, de gestes, de sens en alerte, d'intentions, d'imagination.

## 5.5 Conclusion

Les savoirs convoqués autour de la *figure*, de l'*informe* et de l'*impulsion motrice des formes* mettent en évidence les connections que ces éléments conceptuels entretiennent entre eux. C'est ainsi que le figural avoisine l'informe par la déchirure qu'il inflige à la « bonne forme », que figurer est un processus dynamique, ou encore que la forme, comme le soulignait Henri Focillon, « [...] est d'abord une vie mobile, dans un monde changeant »<sup>122</sup>. Le transfert des formes que j'expérimente dans cette recherche-crédation se situe à leur carrefour. Il fut très stimulant de les découvrir en tenant compte des caractéristiques de ma pratique. À la lumière de ces apports théoriques, je mesure la portée inédite de ma démarche qui interroge, par le biais de l'ombre et de l'empreinte unies, ce qu'est une forme humaine, quelles en sont ses frontières, quelle peut être sa déchirure et ce qu'elle laisse entrevoir. « Le figural *fait sens sans faire histoire* : quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer »<sup>123</sup> écrit Olivier Schefer. Au sein du *translucidoscope*, l'ombre se montre et s'éprouve comme une percée, celle de l'apparente immuabilité du corps.

<sup>122</sup> Focillon, H. (1943). *Vie des formes*. Paris : PUF. p.11.

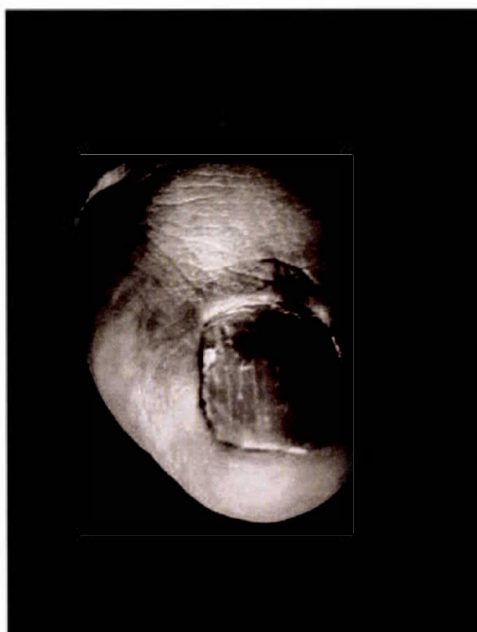
<sup>123</sup> Schefer, O. (1999). Qu'est-ce que le figural? *Critique*, (n°630). pp. 912-915. Récupéré le 2 juin 2017 de [http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer\\_figural](http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural)



**Figure 5.1** Laurence Maurel, *Sans titre*, 2007.



**Figure 5.2** Jean-Charles Blais, *Sans titre*, 2008.



**Figure 5.3** Jacques-André Boiffard, *Big Toe*, 1929.



**Figure 5.4** André Kertész, *Distorsion*, 1933.



**Figure 5.5** Henri Michaux, *Mouvements*, 1950-51.



**Figure 5.6** Henri Michaux, *Mouvements*, 1950-51.

## CHAPITRE VI

### L'OMBRE, DOUBLURE POLYMORPHIQUE DU CORPS

#### 6.1 Introduction

« L'ombre [...] découle naturellement du référent, comme si le modèle se glissait, se coulait dans la représentation »<sup>124</sup>, nous dit Véronique Mauron. Doublure familière, l'ombre semble émaner des êtres et des choses visibles. Résultant plutôt de l'interposition des corps opaques entre une source lumineuse et toute surface réfléchissant celle-ci, l'ombre est liée au visible de manière inextricable. Comme le souligne Jacques Aumont, « il existe un lien de nécessité entre la visibilité des choses (qui implique qu'elles "rendent" la lumière) et le fait qu'elles sont porteuses d'ombre [...] »<sup>125</sup>. Réciproquement, l'ombre parvient à elle seule à nous signifier la présence d'un corps situé à proximité, soustrait à la vue mais dont elle atteste malgré tout la visibilité. Pour Dubois, « l'ombre affirme un "ça est là" »<sup>126</sup>. En termes sémiotiques, elle constitue un indice<sup>127</sup>. Malgré ses égarements dans les formes les plus biscornues, malgré le soupçon de tromperie qui pèse sur elle, l'ombre se montre d'une implacable docilité à l'endroit de son référent. Elle y adhère. En cela, je considère l'ombre comme une alliée tout aussi extravagante que généreuse pour ma pratique. Dite *acheiropoïète* – « non faite de main d'homme » –, elle se prête par ailleurs à toutes les manipulations graphiques, du tracé à la tache. Muse pour cette recherche-crédation, c'est donc à elle que je consacre ce dernier chapitre où il sera question de son potentiel d'altération des formes qui la portent. Quelques repères historiques nous y conduiront.

---

<sup>124</sup> Mauron, V. (2001). *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan. p.59.

<sup>125</sup> Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris : Vrin. p.18.

<sup>126</sup> Dubois, P. (1983). *L'Acte photographique et autres essais*. Bruxelles : Éditions Labor pp.119-120.

<sup>127</sup> Sur ce sujet, se référer à l'apport théorique du sémioticien américain Charles Sanders Pierce dans *Écrits sur le signe*. Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.

## 6.2 Variations sur l'ombre

Convoquer l'ombre pour ce pouvoir d'altération des formes, c'est d'abord observer comment elle se comporte en tant que phénomène naturel. L'habitude nous fait éprouver l'ombre comme une donnée sensible de l'espace dans lequel nous évoluons. Lorsque nous pensons à son (ou ses) phénomène(s), nous nous référons souvent à l'ombre portée – dans le langage courant, elle se dit *projetée* –, notamment celle qui s'étire depuis nos pieds de façon plus ou moins prononcée, selon la position du soleil par exemple. *L'Ombre du Soir* (fig.6.1), titre donné à une statuette de l'art étrusque du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., en est une superbe représentation. Doublure plus subtile est l'ombre propre, se glissant sur le corps lui-même là où la lumière ne parvient pas à se loger. Elle semble appartenir au corps, à sa surface, bien que la lumière en détermine la localisation et l'aspect. Nouées au même espace qui peut être aussi infime que vaste, l'ombre portée et l'ombre propre d'un corps tiennent pour ainsi dire en étau le cône d'ombre (ou l'ombre dérivée), une zone sombre plus subtile encore car incorporelle, c'est-à-dire détachée de toute surface, un milieu ombreux. Se fondant les unes aux autres, nous distinguons malgré tout ces trois modalités (fig.6.2) de l'ombre qui prend un aspect particulier selon qu'elle reporte, façonne ou enténèbre.

### 6.2.1 L'ombre portée : la projection de soi

L'ombre portée pouvant acquérir un haut degré d'iconicité, nous sommes enclins à y voir une extension des corps dédoublant le pourtour de leur morphologie et décuplant leur présence, particulièrement lorsque ceux-ci s'animent. Jouant au miroir dont le reflet serait une « clarté trouée »<sup>128</sup>, l'ombre nous révèle à nous-mêmes hors de soi sous les feux du visible. Là-bas, sur cette surface – ou ces surfaces, comme le peintre

<sup>128</sup> Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.50.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nous le montre vers 1805 (fig.6.3) –, se profilent « en emporte-pièce » nos formes corporelles, nos attitudes, notre nature profonde. Dans *The Tragedy of Richard The Third*, Shakespeare met dans la bouche de Richard III ces mots évoquant ce regard curieux que nous adressons à l'ombre qui nous double et en laquelle nous nous reconnaissons, intimement :

Have no delight to pass away the time,  
Unless to spy my shadow in the sun,  
And descant on mine own deformity.  
(Je n'ai d'autre plaisir pour passer le temps  
Que d'épier mon ombre au soleil,  
Et de fredonner des variations sur ma propre difformité.)<sup>129</sup>

Des paroles dont l'écho bruira, deux siècles plus tard, sous la plume de Victor Hugo :

Ne réfléchis-tu pas lorsque tu vois ton ombre ?  
Cette forme de toi, rampante, horrible, sombre,  
Qui liée à tes pas comme un spectre vivant,  
Va tantôt en arrière et tantôt en avant,  
Qui se mêle à la nuit, sa grande sœur funeste,  
Et qui contre le jour, noire et dure, proteste [...] <sup>130</sup>.

« L'ombre constitue cette *représentation subite*, instantanée, en étroite connexion avec la forme ou le corps qui l'engendre »<sup>131</sup> écrit Véronique Mauron. Et elle ajoute : « on pourrait parler de consubstantialité entre le readymade et son modèle »<sup>132</sup>. Si bien que nombreux sont les artistes qui se jouent de la relation du sujet et son ombre portée en donnant à voir, comme chez Michal Macku (fig.6.4), l'ombre docile de formes

<sup>129</sup> Déprats, J.-M. et Venet, G. (2008). *Shakespeare, Histoires. Œuvres complètes*, vol.3. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. p.751.

<sup>130</sup> Hugo, V. (1940). Ce que dit la bouche d'ombre (XXVI). Dans *Les Contemplations*. Paris : Nelson. p.441.

<sup>131</sup> Mauron, V. (2001). *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan. p.57.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.91.

humaines bizarres, ou encore leur entrelacement déroutant comme chez Noé Sendas (fig.6.5). Parce qu'intimement liés à notre ombre avec laquelle nous faisons tandem au vu et au su de tous, bien préoccupante serait sa disparition dans un contexte où celle-ci devrait normalement apparaître. Tout aussi inquiétante serait la rencontre d'un sujet dépouillé de son ombre. Parmi de nombreux récits construits autour de cette malencontreuse situation, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*<sup>133</sup> (fig.6.6) d'Adelbert von Chamisso évoque celle de Schlemihl, un jeune homme devenu riche pour avoir troqué son ombre, jugée insignifiante, contre la bourse de *Fortunatus* lui assurant, aux dires du Diable, une inépuisable richesse. Or, évoluer parmi les hommes ainsi amputé de son ombre provoque d'abord l'étonnement des badauds croisés sur son chemin; ne passe pas inaperçue la disparition de l'ombre assimilée à un vêtement ou un accessoire égaré. D'ailleurs, ce rapprochement de l'ombre à toute chose que l'on porte sur soi aurait été le point de départ de ce récit. En témoigne une confidence de Chamisso :

Je perdis un jour, au cours d'un voyage, chapeau, valise, gants, mouchoir et tout ce que j'avais sur moi. Fouqué me demanda si je n'avais pas aussi perdu mon ombre, et nous nous imaginâmes ce qu'eût été ce malheur<sup>134</sup>.

L'étonnement fera place à la méfiance et la répulsion qui forcera Schlemihl à s'isoler de la communauté, loin du regard d'autrui. Embarrassante est par ailleurs l'ombre dotant le sujet d'attributs indésirables ou encore le doublant d'une loque disgracieuse, semblant révéler de lui une identité seconde que les fards ne parviennent plus à dissimuler, ou trahir une vérité cachée le concernant. Ce jeu de formes parentes troublant les identités qu'autorise l'ombre portée a été abondamment exploité par les caricaturistes du XIX<sup>e</sup> siècle dont Jean-Jacques Grandville. Publiées dans le journal français *La Caricature* en 1830, *Les Ombres portées* (fig.6.7) de Grandville parodient une procession où défilent six personnages suivis de près par leur ombre

<sup>133</sup> Von Chamisso, A. (1995). *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, Paris : LGF.

<sup>134</sup> Riegel, R. (1934). *Adalbert de Chamisso. Sa vie et son œuvre*. Vol. 2, Les Éditions internationales. p.9.

« révélatrice ». Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Strasbourg, Martial Guédron nous fournit une description de cette procession à saveur politique :

[...] en tête de la procession, un religieux capucin répond aux stéréotypes que la propagande anticléricale véhiculait à propos de cet ordre : buvant une coupe de vin, il est doublé par sa silhouette en forme de cruche. Derrière lui, prend place un couple de dévots dont la composition détonne avec les ombres de leurs parapluies, puisqu'elles forment sur la tête du mari une magnifique paire de cornes. Suit un poète barbu coiffé à la girafe qui prend une pose inspirée : sans doute s'agit-il de Louis-Ernest Crevel, dit Napoléon Crevel, dont le profil se métamorphose en croissant de lune – faut-il rappeler que, selon Littré, « avoir la lune dans la tête » signifie être un peu fou ? Enfin, l'abbé de Lamennais et un prêtre en habit de chœur ferment la marche et dessinent deux silhouettes d'éteignoirs, symboles traditionnels de l'obscurantisme de l'Église<sup>135</sup>.

Dans la même veine, le peintre et caricaturiste Honoré Daumier use de l'ombre portée pour conférer, en 1850, une identité ambivalente et peu flatteuse à deux parlementaires (fig.6.8) dont les morphologies sont tranchées. À la différence des ombres de Grandville à travers lesquelles peut se lire aisément la référence à des objets, celles dessinées par Daumier se font plus incertaines, se manifestant comme de vagues formes mi-humaines mi-animales juchées sur de frêles jambes. Il va sans dire que cette ambiguïté formelle me plaît; comment la susciter à partir du corps réel, voilà une question qui me passionnait.

## 6.2.2 Le contour de l'ombre portée invite au tracé

Les silhouettes satiriques apparurent dans la foulée des spectacles d'ombres initiés en France par Dominique Séraphin dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le peintre allemand Johann Eleazar Schenau évoque en 1770 l'engouement populaire pour les ombres

<sup>135</sup> Guédron, M. (2011). L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie. *Romantisme*. (n°152). pp. 61-74. Récupéré le 7 mars 2017 de <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-2-page-61.htm#pa1>

portées. *L'origine de la peinture : une famille dessinant des ombres chinoises* (fig.6.9) en présente une variation intéressante : portraits à la silhouette fixés au mur, ombre réelle de chat et ombre chinoise de lapin amusant les enfants, ombres portées de têtes dont celle de la femme assise est soigneusement entourée d'un trait par l'homme debout à ses côtés. Le titre de l'œuvre et le détail du tracé d'ombre réfèrent explicitement au mythe de la fille de Butadès (ou Dibutades) que de nombreux peintres dont Joseph Benoit Suvee (fig.6.10) ont interprétés. Dans le Livre XXXV de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien y fait remonter l'origine de l'art (dessin, peinture puis sculpture) à ce geste inaugural de Callirrhoé, fille du potier de Sicyone, qui consista à tracer le contour de l'ombre de son amant avant son départ imminent pour un long voyage :

En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher<sup>136</sup>.

Disponible, immédiatement formée à l'aide d'un dispositif primitif, l'ombre portée se situe à l'aube des images selon le mythe de Pline. L'image (et l'argile) y « prennent forme » d'un tracé d'ombre. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur cette prédisposition figurative que nous accordons à l'ombre que Bertrand David, peintre et dessinateur, et Jean-Jacques Lefrère, professeur de médecine, historien de la littérature et essayiste, ont émis l'hypothèse<sup>137</sup> selon laquelle les tracés pariétaux de la Préhistoire auraient été réalisés à partir d'ombres portées de statuettes. Les caractéristiques de ces linéaments présentant les figures animales généralement de profil, à différentes échelles et parfois superposées les unes aux autres rendent plausible cette supposition. Bien que nous

<sup>136</sup> Pline l'Ancien (1469). *Histoire naturelle*. Livre XXXV. Trad. Croisille, J.-M. (1985). Paris : Les Belles Lettres. p.42.

<sup>137</sup> David, B. et Lefrère, J.-J. (2013). *La plus vieille énigme de l'humanité*. Paris : Fayard.

puissions aisément imaginer un tel recours à l'ombre portée en ces temps ancestraux, l'hypothèse émise en 2013 a aussitôt été réfutée<sup>138</sup> par la majorité des préhistoriens. Quoiqu'il en soit, en dupliquant les contours des corps illuminés, l'ombre portée se fait complice de notre propension naturelle à tracer. L'ombre « exprime une surface et un contour, la découpe ou la coupure d'un corps »<sup>139</sup>. Le geste de Callirrhoé scelle l'union du dessin et de l'ombre portée, un geste auquel feront écho les portraits dits « à la silhouette » du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nommés ainsi par les opposants d'Étienne de Silhouette, contrôleur général des finances de Louis XV de qui ils se moquaient pour avoir imposé l'austérité économique, ces portraits se réduisaient à une ombre saisie de profil.

### 6.2.3 Des machines à silhouettes au *translucidoscope*

D'un simple découpage dans une feuille noire s'en suivit l'apparition d'instruments à dessiner à partir de la projection d'une ombre sur un papier translucide. La *machine sûre et commode pour tirer les silhouettes* (fig.6.11) présentée par Johann Kaspar Lavater, théologien suisse et auteur de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778)<sup>140</sup>, fut la première invention en ce sens. Son dispositif devait permettre de reproduire avec une extrême précision les proportions du visage du modèle, allant jusqu'à saisir, selon l'inventeur, la lueur de son tempérament. Installé tout juste derrière le papier translucide recevant la rétroprojection, le dessinateur suivait le contour de l'ombre du sujet sans devoir s'interposer entre ce dernier et la source de lumière (une chandelle). Cette disposition offrait au dessinateur le loisir de se rapprocher de l'ombre, réduisant ainsi l'imprécision du tracé. Voici comment Lavater justifiait l'intérêt de sa machine :

<sup>138</sup> Voir à ce sujet la réponse de Romain Pigeaud à Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère. Pigeaud, R. (2013). Préhistoire, ombres chinoises dans les grottes. Dans *Archéologia* (n° 508). pp 6-9.

<sup>139</sup> Mauron, V. (2001). *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan. p.53.

<sup>140</sup> Lavater, J. K. (1820). *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778). Paris : Delafol.

La silhouette d'un homme ou d'une figure est l'image la plus faible, la plus vide, mais en même temps, si le jour fut à une distance convenable, si la figure a réfléchi sur une surface pure et s'est trouvée suffisamment en parallèle avec cette surface, l'image la plus vraie et la plus fidèle qu'on puisse donner d'un homme [...]. Je dis la plus fidèle parce qu'elle est l'empreinte la plus immédiate de la nature, empreinte telle que le dessinateur le plus habile ne saurait la copier d'après nature, à main libre<sup>141</sup>.

Muni de bras articulés, le *physionotrace* (fig.6.12) de Gilles-Louis Chrétien ne tarda pas à concurrencer en précision le dispositif de Lavater. En firent autant d'étonnantes inventions que sont la *limomachia* (fig.6.13) de Raphaël Pinion et la *Profile Machine* (fig.6.14) de Charles Augustus Schmalcalder. Ces instruments plus élaborés allaient évincer l'ombre au profit d'un détournage mécanique sophistiqué.

Tout comme les inventions du pré-cinéma qu'elles devancent de peu, ces machines à silhouettes ont un air de famille avec le *translucidoscope*. Toutes ont pour fonction d'opérer un « transfert de forme » : le dessinateur (ou l'opérateur) reporte sur un plan le profil d'un sujet dont on conserve l'inscription, un portrait. Pour les uns, ce transfert consiste en un décalquage de l'ombre portée alors que pour les autres, il se traduit par un détournage du corps lui-même. Or, si les procédures sont parentes, surtout en ce qui concerne l'organisation spatiale des composantes, le *translucidoscope* se différencie de ses lointains aïeux à l'égard de leur finalité. Leurs inventeurs affirmaient que leurs machines permettaient d'objectiver les traits du sujet en atteignant le plus haut degré de similitude. Pour ce faire, celui ou celle qui prenait place à l'intérieur de ces dernières devait se tenir immobile (dans le cas des tracés d'ombre), ou était carrément immobilisé (dans le cas des détournages), afin de favoriser la bonne exécution du tracé, généralement de la tête ou du buste. Cette fixité du sujet leur assurant la stabilité de son contour ou, plus proche de ma démarche, de celui de son ombre portée qu'une

---

<sup>141</sup> Lavater, J. K. (1845). *La physiognomonie, ou L'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.* Paris : Gustave Havard.

source lumineuse ponctuelle produisait. Explorant pour ma part une inscription humaine non pas objective, stable et idéale, mais équivoque, changeante et susceptible de confondre le regard qui se pose sur elle, je sollicite un sujet en action, animé d'un jeu corporel qui ne permet aux formes ombrées de se fixer que momentanément. Les inventeurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle s'attachaient au potentiel figuratif de l'ombre portée. En effet, elle semble elle-même investie du pouvoir de dessiner des figures qui enchantent (l'ombromanie de l'époque jusqu'à l'attrait pour les théâtres d'ombres, anciens et actuels en témoignent). Si elle forme des images, il est en son pouvoir également de les déformer. Seulement, en dépit du fait qu'elle puisse générer des représentations mouvantes et ambiguës du corps, l'ombre portée intéressait moins ma recherche que l'ombre propre du corps, plus secrète, et en ce sens plus captivante à révéler. J'ai conçu le *translucidoscope* de manière à ce qu'il me permette de rehausser et capter l'ombre propre du sujet. Contrairement aux merveilleuses machines à silhouettes, le *translucidoscope* minimise les ombres portées en enveloppant le sujet d'une lumière diffuse. De sorte qu'effleurant le translucide, le sujet se pare d'une ombre légère mais suffisante pour en permettre un transfert de forme. Son ombre propre surgissant à travers le translucide est, comme nous le savons, captée par une caméra vidéo qui en préserve l'empreinte de sa métamorphose. L'aspect inattendu des formes ombrées résultant de mon procédé tient donc à ceci : elles se manifestent non pas *sur* un plan mais *à travers* lui, un plan recto verso à l'intérieur duquel s'infiltrer et germer l'ombre propre. Ce faisant, celle-ci lorgne l'empreinte alors que l'ombre portée s'abandonne au *tracé*. Au sein du *translucidoscope*, l'ombre propre fait *empreinte*, subitement et subtilement dans l'espace infime d'un effleurement.

### 6.3 L'ombre propre et l'illusion du réel

Si l'ombre portée nous invite à parcourir son contour à l'intérieur duquel s'anéantissent les volumes, l'ombre propre se moule à ces derniers, soulignant au contraire leurs

creux et saillies. Ce faisant, l'ombre propre oriente notre regard sur le sujet lui-même, retouchant son aspect, voire son expression au moindre changement d'orientation de la source lumineuse, dans un accollement liminal. Notre expérience du relief du monde nous informe que les parties saillantes des volumes, davantage exposées aux rayons lumineux, apparaissent plus claires que celles en creux auxquelles ils accèdent plus difficilement. Cela est plus complexe cependant car la distribution des ombres et des lumières modulant la surface des choses dépend d'autres variables tels le nombre et la position des sources lumineuses, leur orientation, leur intensité, les propriétés de la matière, les réflexions, etc. Et cette complexité se fait pleinement sentir au moment où nous cherchons à représenter le monde sensible : l'ombre, et spécialement l'ombre propre, pose un défi de représentation. Alors que Pline attribue l'invention du dessin à Callirrhoe par un tracé d'ombre, c'est Apollodore d'Athènes dit « le Skiagraphe » (le « peintre des ombres ») qui aurait été le premier à savoir manier la juste répartition des valeurs d'ombre et de lumière en peinture. Toujours dans le Livre XXXV de son *Histoire naturelle*, Pline évoque deux chefs d'œuvre (aujourd'hui disparus) d'Apollodore, admirés à Pergame : l'un représente un prêtre en adoration, l'autre Ajax foudroyé. Affirmant qu'« il n'y a pas avant lui un tableau qui puisse autant attacher les regards »<sup>142</sup>, Pline ajoute que ses découvertes, améliorées par son cadet Zeuxis d'Héraclée, profitèrent plus à ce dernier qui éclipsa sa gloire. « J'avais trouvé, lui fait-il dire, pour la distribution des ombres, des secrets inconnus jusqu'à moi; on me les a ravis. L'art est entre les mains de Zeuxis »<sup>143</sup>. La virtuosité de Zeuxis dont témoignait l'exactitude de ses représentations fut célébrée par les Anciens selon les échos qui nous sont parvenus. Pline rapporte le pouvoir d'illusion de sa peinture que lui conférait son jeu savant des couleurs et son fin dosage ombre/lumière : « On raconte que [Zeuxis] avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les

---

<sup>142</sup> Pline l'Ancien (1469). *Histoire naturelle*. Livre XXXV. Trad. Croisille, J.-M. (1985). Paris : Les Belles Lettres. p.42.

<sup>143</sup> Michaud, J. Fr. (1843). *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Tome 2. Paris : Michaud. p.109.

oiseaux vinrent voleter auprès d'eux »<sup>144</sup>. Son œuvre a complètement disparu, mais les échos que nous en avons dénotent la nouveauté pour cet art de la représentation exacte dans la Grèce du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et qui aurait porté le nom de *skiagraphia* (de *skia*, « ombre » et de *grapho*, « je décris », signifiant littéralement « description avec les ombres »<sup>145</sup>). La *skiagraphia* introduisit un nouveau système de représentation en substituant au dessin-contour de l'ombre l'exploitation de ses effets de volume dans l'image. Comme le souligne Christian Michel, « la *skiagraphia* prend en compte ce qu'Alberti appelait la "forme apparente", elle utilise divers moyens de construction de l'espace en trois dimensions dont les raccourcis et le clair-obscur »<sup>146</sup>.

Cette conquête de la maîtrise des effets de lumière en peinture fut également celle des Primitifs flamands du XV<sup>e</sup> siècle et à leur suite les artistes de la Renaissance. À leur jeu nuancé des demi-tons, conférant harmonie et stabilité aux représentations, s'opposera le contraste lumineux plus impérieux auquel eurent recours les peintres baroques. Anticipée par Léonard de Vinci et Giorgione, puis développée notamment par Le Caravage (fig.6.15), la pratique du clair-obscur fera naître, au cœur des scènes représentées, de vives lumières entourées de larges ombres de manière à attirer l'attention sur une ou plusieurs zones de l'image. Si le clair-obscur permet de « créer une impression de mystère en plongeant dans la pénombre [...] certaines parties du tableau »<sup>147</sup>, cette pénombre ne sera pas sans effet sur l'aspect du corps représenté : muscles décelés, torsions révélées, mais aussi galbe morcelé, contours grugés. L'ombre propre considérée épousant docilement les formes des choses, ou pour le dire avec Jacques Aumont, « cette ombre qui semble posée sur l'objet, un peu comme une

<sup>144</sup> Plinie l'Ancien (1469). *Histoire naturelle*. Livre XXXV. Trad. Croisille, J.-M. (1985). Paris : Les Belles Lettres. p.65.

<sup>145</sup> Gattel, C.-M. (1827). *Dictionnaire universel de la langue française: avec prononciation figurée*. Vol. 2. 4<sup>e</sup> édition. Lyon : Lugné et Cellard. p.614.

<sup>146</sup> Michel, C. (1992). Agnès Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J. -C. - Ier siècle ap. J.-C.). Dans *Topoi* (vol. 2). pp. 243-246. Récupéré le 15 novembre 2017 de [http://www.persee.fr/doc/topoi\\_1161-9473\\_1992\\_num\\_2\\_1\\_1359](http://www.persee.fr/doc/topoi_1161-9473_1992_num_2_1_1359).

<sup>147</sup> Milner, M. (2005). *L'Envers du visible : Essai sur l'ombre*. Paris : Seuil. p.87.

couleur [...] »<sup>148</sup>, fait place ici à l'ombre qui donne forme, une ombre tant modelieuse que funeste, comme le fait valoir Roberto Longhi :

À partir des expériences luministes de ses précurseurs [...], Caravage découvre "la forme des ombres" : un style où la lumière, enfin, loin d'être asservie à la définition plastique des corps sur lesquels elle tombe, devient elle-même, avec l'ombre qui la suit, arbitre de l'existence de ces corps<sup>149</sup>.

#### 6.4 Formes modelées, formes grugées

Me fascine l'ombre qui érode les formes du corps représenté. Cette pénombre envahissante, je la retrouve dans la fresque de Giorgio Vasari, *L'origine de la peinture* (fig.6.16), consistant en un autoportrait où l'artiste se représente traçant son ombre portée sur le mur auquel il fait face. Le geste (et le titre de l'œuvre) évoque, ici encore, celui de Callirhoé tout en évacuant ce qui, dans la légende, le motive, à savoir le départ imminent de l'amant. Commentant la fresque, Mauron relève l'incidence de cette pénombre sur la représentation, et en particulier sur le corps du dessinateur. Elle écrit :

Si le visage et le buste constituent une image clairement détachée, le reste du corps subit un assombrissement étrange. Les jambes s'effondrent dans une ombre noire qui mange leurs formes. Les genoux s'effacent dans une tache qui se confond avec celle de l'ombre. L'ombre se projette sur le mur et sur le dessinateur, entamant le corps et donnant forme à l'image. Elle déforme, écrase la silhouette, l'envahit, le sacrifie, mais ne le révoque pas<sup>150</sup>.

Cette ombre qui s'empare du corps et en altère l'aspect, je la retrouve aussi dans un autre autoportrait, celui d'un artiste chez qui le clair-obscur se fait des plus intimistes,

<sup>148</sup> Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris : Vrin. p.18.

<sup>149</sup> Longhi, R. (1967). *Quesiti caravaggeschi*, Pinacotheca, 1928-1929. Cité dans *Tout l'œuvre peint du Caravage*, introduction d'André Chastel. Paris : Flammarion. p.13.

<sup>150</sup> Mauron, V. (2001). *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan. p.136.

Rembrandt. Son autoportrait de 1628 (fig.6.17) présente une particularité : le regard du peintre filtre à travers la tache ombrée au seuil du visible. Il regarde en notre direction. En retrait, ce regard semble interrogateur. En observant davantage cet autoportrait, me saisit l'étrangeté de l'ombre propre du peintre qui, tout en soulignant sa physionomie, le pare d'une coiffe sombre. Celle-ci glisse partiellement sur son visage jusqu'à former sous son œil droit une pointe ténébreuse. Un envahissement analogue d'un faciès par une tache ombrée se retrouve chez Victor Hugo. Son dessin à l'encre *Rencontré dans la montagne – le muletier borgne. Ancien Trabucaire* (fig.6.18), présente un muletier croisé lors d'un voyage dans les Pyrénées. Le mouchoir entourant sa tête la dote d'une excroissance, alors que l'ombre de l'accessoire plaque le visage de l'homme d'une forme « brûlée », du haut de son front jusqu'au-dessus de sa bouche. Voici comment Victor Hugo relate l'étrangeté de cette rencontre :

Un homme parut sur le seuil de la porte [...] Un mouchoir rouge lui ceignait le front, selon la mode des muletiers aragonais, et serrait sur ses tempes ses cheveux épais et noirs. Il avait le sommet de la tête rasé, [...] La grosse mèche de résine agitée par le vent déplaçait rapidement l'ombre et la lumière sur cette figure. Rien de plus étrange que ce sourire cordial sous ce flamboiement sinistre. Tout à coup, il m'aperçut, et son sourire disparut comme s'éteint une lampe sur laquelle on souffle. Son sourcil s'était froncé, son regard restait fixé sur moi<sup>151</sup>.

Un flot ténébreux traverse la production graphique de Victor Hugo. S'y mélangent, parfois indistinctement, des ombres propres et des ombres portées aux contours houleux. Le poète-dessinateur eut recours à des techniques variées, au demeurant peu orthodoxes (café noir mélangé à de l'encre, charbon ou encore suie de cheminée) : tout pigment sombre plus ou moins dilué lui servit à suggérer l'ombre. Mieux, à évoquer le contre-jour. Car les formes ombrées de ses sujets et paysages se dressent, de manière générale, sur un fond légèrement plus clair, à la différence de Rembrandt

---

<sup>151</sup> Hugo, V. (1890). La cabane dans la montagne. Dans *En voyage : Alpes et Pyrénées*. Paris : Maison Quantin. pp.305-306.

chez qui l'ombre pénètre le pourtour des figures, semblant « grignoter la surface [...], l'envahir, se conjoindre au noir du fond dans une grande chape d'invisibilité [...] »<sup>152</sup>. Chez le peintre néerlandais, le monde émerge de l'ombre, ou plus rarement d'un demi contre-jour – c'est le cas de son *Autoportrait* de 1628 – alors que chez l'écrivain français, il se dessine sur fond de clarté crépusculaire. Du clair-obscur au contre-jour, le relief semble se dissoudre, les creux et saillies s'estompent, les masses corporelles prennent l'aspect de silhouettes aplaties. Le sujet se confond alors avec sa doublure inconsistante, l'ombre portée. Et lorsque le contre-jour est cru, la lumière peut s'avérer aussi corrosive que l'ombre, grugeant le contour des silhouettes à mesure qu'elles tendent vers elle, comme celle du jeune Tazio qu'un fond marin éclatant enserre et inéluctablement éloigne de Gustav dans *Mort à Venise* (1971) du cinéaste Luchino Visconti (fig.6.19). Ou encore la silhouette effritée d'une *Passante* chez la photographe Rossella Bellusci (fig.6.20). C'est ici, dans cette lumière éblouissante si hostile à l'œil que j'ai voulu observer le corps, son apparition, faisant naître de lui une imagerie inhabituelle en y extrayant les formes étranges que recèle son ombre propre. Car le contre-jour ne gommant le relief du corps – et son vêtement – qu'en apparence, demeurent toutes les subtiles inégalités de ce modelé vivant blotties sous la peau fine de l'ombre propre, et qu'il suffit à effleurer pour les mettre à vue, les faire venir au monde (du visible). Le corps, qui prenait à contre-jour l'aspect d'une plate silhouette, affirme son épaisseur qu'il n'avait pourtant perdue. Les saillies, que nous savons offertes au flux lumineux, se font porteuses d'ombre dans cet accolement au translucide, donnant l'impression d'empreindre celui-ci d'un enduit noir – un peu comme chez Caro D'Offay et son énigmatique *Body Print* (fig.6.21) Ainsi, cette ombre qui, habilement répartie, assurait par la juste représentation du relief du monde une illusion du réel, mime à présent l'empreinte qui en montre le revers. L'ombre se morcèle, certes parce que grugée par un contre-jour, mais surtout parce qu'elle

<sup>152</sup> Jacques Aumont donne l'exemple de *Lemon*, une courte expérimentation cinématographique tournée en 1969 par Hollis Frampton. Le citron, sur lequel un éclairage pivotant s'accroît, sombre ensuite dans l'obscurité avant d'être à nouveau révélé, l'éclairage étant cette fois-ci orienté sur le mur à l'arrière qui en découpe la silhouette. Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris : Vrin. p.123.

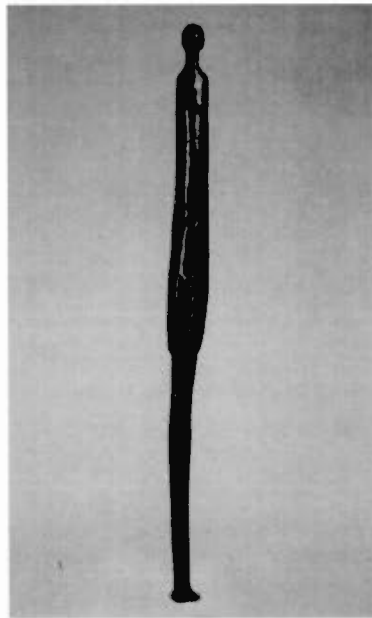
devient « topographique », dénotant par sa configuration et le dégradé de son contour ce qui fait saillie en direction du plan. Pour l'œil de la caméra, les formes sombres qui transitent et parviennent à lui sont planes et leurs contours vaporeux. Retour à la bidimensionnalité, au corps représenté, et cependant prélevé à même le réel. Détour en rebonds à travers l'Histoire de l'art dont les quelques œuvres, minutieusement choisies, auront permis de jalonner le chemin de ma réflexion sur ce riche potentiel de l'ombre.

## 6.5 Conclusion

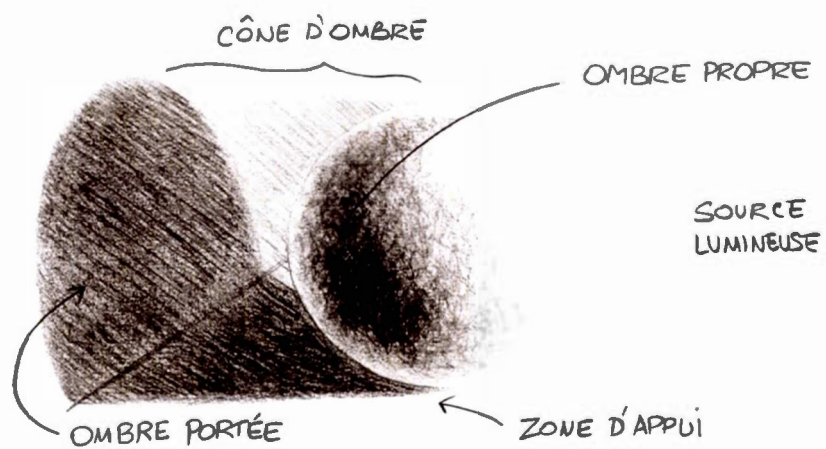
L'ombre inspire les récits les plus intrigants. Loufoques aussi. Entité de surface, sans consistance, elle est un personnage duquel on se méfie pourtant, ou envers qui fusent les regards ironiques ou encore avides d'y découvrir l'intimé de l'être. Seconde nature en quelque sorte, « l'ombre n'a pas absolument besoin de ressembler à une figure humaine pour vivre sa vie d'être fantastique. Elle a son comportement, son caractère [...] »<sup>153</sup>, nous dit Aumont. Doublure polymorphique du corps, l'ombre peut prendre, selon les circonstances qui la génèrent, les aspects les plus variés. Le *translucidoscope* m'a permis de voyager à travers quelques uns de ses aspects, autant conformes que contraires à ceux que nous connaissons de son référent, de progresser des uns aux autres, selon un mouvement qui rappelle celui du *fort-da*, tel que mentionné en amont (voir p.27). Ou encore, un mouvement *anadyomène* (en référence à Vénus sortant des eaux) où le corps s'enlise dans les formes houleuses de l'ombre, disparaissant pour plus loin ressurgir, familier, et replonger, ambigu. Du désir d'inscrire l'ombre que je partage avec les inventeurs des machines à silhouettes, j'ai recherché l'empreinte de sa labilité. L'expression d'une ombre-psyché, comme celle de *Soul Dance* (fig.6.22) de David Galstyan, vacillante à l'instar de la flamme d'une bougie soumise au souffle intermittent de l'informe.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.52.



**Figure 6.1** *Ombra della sera* (L'Ombre du Soir). Art étrusque. III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.



**Figure 6.2** Sylvie Chartrand, représentation des ombres, 2018.



**Figure 6.3** Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *The long shadow*, vers 1805.



**Figure 6.4** Michal Macku, *Untitled* (Gellage No. 118), 2001.



**Figure 6.5** Noé Sendas, *Crystal Girl N27*, 2011.



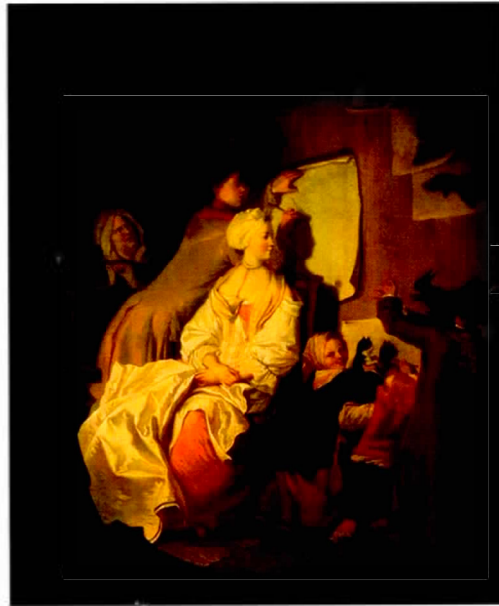
**Figure 6.6** Gravure de George Cruikshank, *Le Diable ôte son ombre à Schlemihl*, 1827.



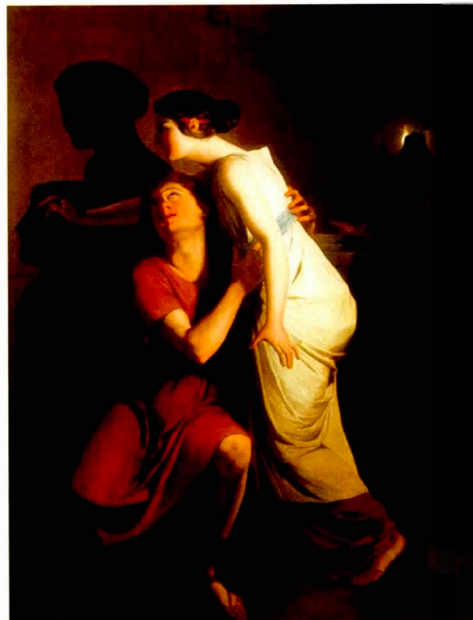
**Figure 6.7** Jean-Jacques Grandville, *Les Ombres portées*, planche 2, *La Caricature*, 18 novembre 1830.



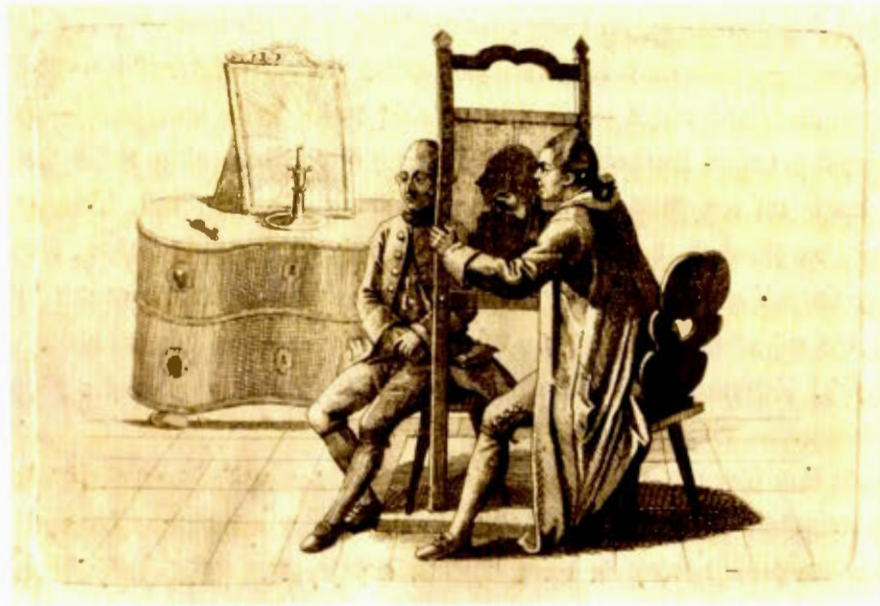
**Figure 6.8** Honoré Daumier, *Séance de nuit*, *Le Charivari*, 23 février 1850.



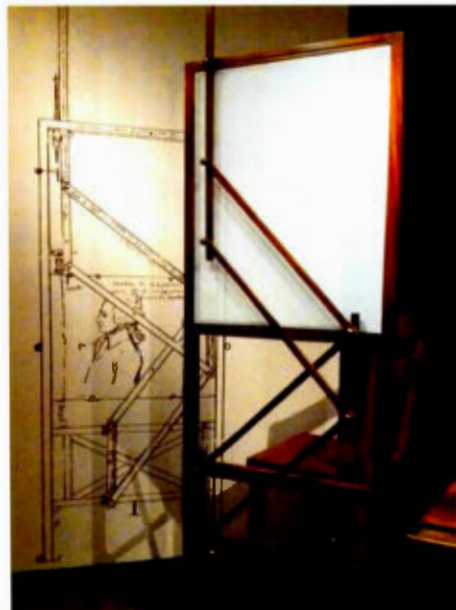
**Figure 6.9** Johann Eleazar Schenau, *L'origine de la peinture : une famille dessinant des ombres chinoises*, 1770.



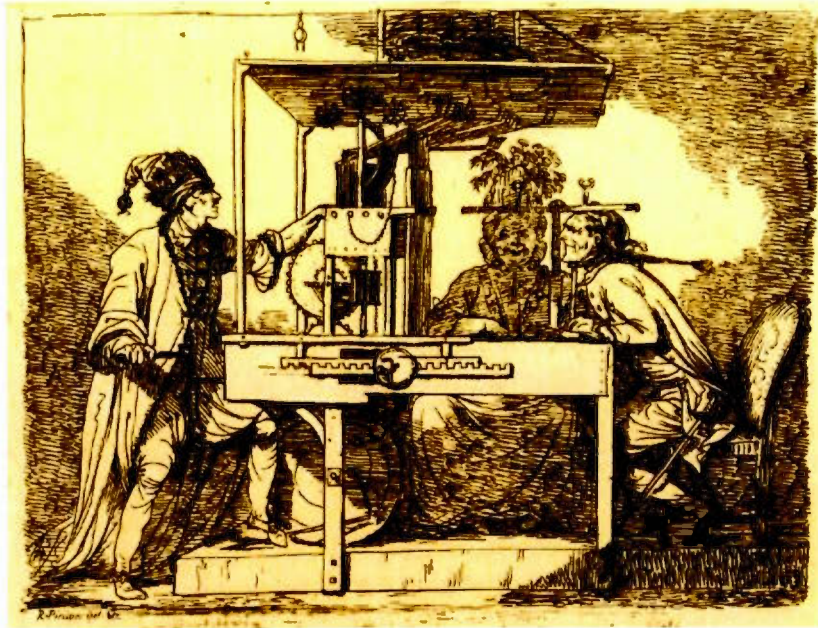
**Figure 6.10** Joseph Benoît Suvée, *Dibutades ou L'invention du dessin* (détail), 1791.



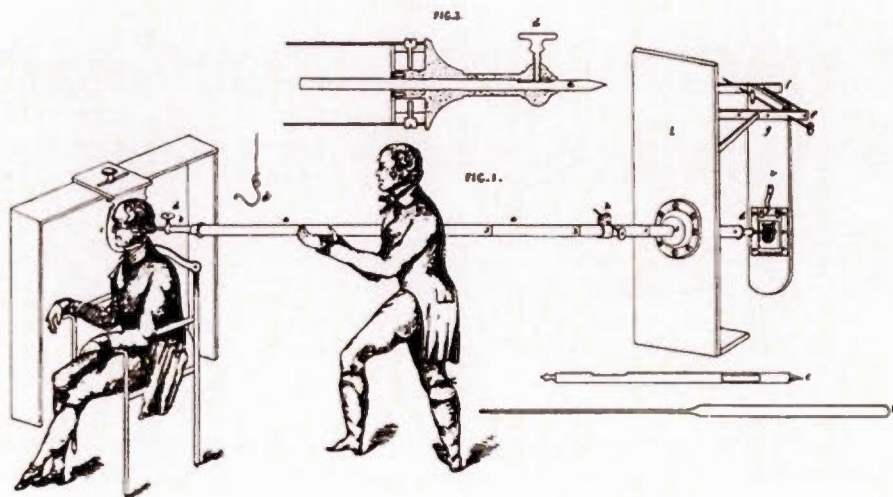
**Figure 6.11** Anonyme, *Le dessinateur de silhouettes*. Essai sur la physiognomonie de Johann Caspar Lavater (2<sup>e</sup> vol.), entre 1775 et 1778.



**Figure 6.12** Gilles-Louis Chrétien, le *physionotrace*, 1787.



**Figure 6.13** Raphaël Pinion, la *limomachia*, vers 1786.



**Figure 6.14** Charles Augustus Schmalcalder, la *Profile Machine*, 1806.



**Figure 6.15** Le Caravage, *Garçon mordu par un Lézard*, 1593-94.



**Figure 6.16** Giorgio Vasari, *L'origine de la peinture* (détail), 1569-73.



**Figure 6.17** Rembrandt, *Autoportrait*, 1628.



**Figure 6.18** Victor Hugo, *Rencontré dans la montagne - le muletier borgne*. Ancien Trabucaire, vers 1856.



**Figure 6.19** Luchino Visconti, *Mort à Venise* (extrait), 1971.



**Figure 6.20** Rossella Bellusci, *Passante D*, 2007.



**Figure 6.21** Caro D'Offay, *Body Print*, 2006.



**Figure 6.22** David Galstyan, *Soul Dance*, 2010.

## CONCLUSION

Cette recherche-création avait pour objectif premier de répondre à un désir de renouveau et de dépassement ressenti dans mon activité créatrice. Depuis plus de quinze ans, j'explore la profusion de formes que le corps, au contact de surfaces variées, parvient à nous livrer. Je suis à l'affût de ses manifestations les plus intrigantes, saisissant des rencontres éphémères - effleurements, butées, traversées - du corps et du plan. D'une création à l'autre, j'ai expérimenté divers procédés de captation du corps en mouvement, lesquels engagent les formes générées dans un équilibre précaire entre une représentation explicite du corps, communément reconnu, et une imagerie insolite aux airs vaguement humains. En 2011, alors que mon corpus comptait un nombre appréciable de productions, je me suis davantage intéressée à l'influence du procédé utilisé sur l'aspect des formes. Cette influence s'est avérée notable en comparant certaines créations, en particulier *De la terre au visage* et *La Clepsydre*. Si la première présentait des silhouettes manifestement humaines, résultant d'un dispositif apparenté au podoscope médical, la seconde offrait des formes plus énigmatiques, générées par l'animation d'un corps de polygones traversant trois plans. L'impulsion motrice des formes – le jeu de l'acteur corporel chez l'une, l'animation 3D chez l'autre – concourrait également à marquer leur différence. Profitant de cet écart comme une occasion de recherche, j'ai souhaité explorer quelle imagerie humaine, surprenante à l'instar de celle offerte par *La Clepsydre*, il me serait possible de produire en isolant et inscrivant cette fois-ci l'ombre propre du corps. L'exploration nécessitait le développement d'un nouveau procédé, une chaîne opératoire adéquate eu égard à un certain résultat espéré du côté de l'image, et dont l'acteur corporel allait incarner, si j'ose dire, le premier maillon.

Le procédé développé et expérimenté au fil de cette recherche, le *translucidoscope*, m'a permis non seulement d'obtenir un résultat aussi riche que celui imaginé en amont, mais également de produire des formes tout à fait inattendues, entremêlant le familier au

difforme ou à l'informe. Si le résultat anticipé a guidé le développement du procédé, il en était tout aussi tributaire; sa configuration, sa lumière, ses matériaux, et surtout le jeu corporel s'y intégrant s'adaptaient aux formes jugées prometteuses. Je pense entre autres aux silhouettes chimériques du triptyque vidéo *Étude 1*, si profuses en formes mi-humaines mi-je-ne-sais-quoi, ou encore aux figures surgissant/s'enlisant dans les plis des drapés de la série *Figure Doublure*. Là, dans ces rebonds entre bricolage et observation, apparaissait la véritable découverte. Je considère ainsi que l'objectif principal de cette recherche-crédation a été atteint.

Il en va de même pour les concepts qui furent tout autant maniés dans une approche heuristique en s'adaptant continûment à la création. La compréhension plus nuancée que j'ai de ma pratique me permet, inversement, d'apprécier la portée de cet exercice de théorisation sur le processus de création. Tirant parti de leur entretoisement, j'ai proposé une avenue novatrice sur la notion d'ombre propre dans les arts de l'image, spécifiquement la représentation humaine, en sondant son potentiel d'altération des formes plutôt que son concours à la recréation du réel. La contribution la plus importante de cette recherche réside dans cette perspective singulière sur l'usage de l'ombre – l'ombre qui fait empreinte – dans la genèse de formes humaines ambiguës. L'omniprésence de ce thème sur la scène artistique contemporaine corrobore mon intuition sur la pertinence d'une telle contribution. Je constate en effet que de nombreuses pratiques actuelles jettent un regard perplexe sur le corps, témoignant d'un commun attrait pour la manifestation trouble de l'humain. Qu'il s'agisse des pratiques comme celle de Berlinde De Bruyckere (fig.7.1) qui exploite l'ambiguïté identitaire du corps, ou celles de Mathias Kessler (fig.7.2), Laurence Demaison (fig.7.3), Ansen Seale (fig.7.4) et du duo Minot & Gormezano (fig.7.5) exploitant respectivement son immersion partielle, son embrouillement, sa déformation temporelle et son enfouissement, les figures résultant de ces maniements du modelé humain ne cessent d'apparaître en de nouvelles gestalts, complexifiant davantage ce que Paul Ardenne

nomme « l'image corps »<sup>154</sup>. La mixité des disciplines artistiques, stimulée par l'usage de technologies profuses, exacerbe l'ambiguïté des formes à travers lesquelles le corps – le sujet s'y confondant – se pose comme une énigme à géométrie variable. Bon nombre de propositions émanant cette fois des arts scéniques, territoire natif où se conjuguent présentation et représentation humaines, font vivre sous nos yeux des présences oscillant entre chair et image. L'interprète, immergé dans maints dispositifs de vidéoprojection comme ceux de Stéphane Gladyszewski (fig.7.6), mêlé à une doublure amorphe chez Romeo Castellucci (fig.7.7) ou enfermé « sous vide » dans un sac de latex chez François Chaignaud et Cecilia Bengolea (fig.7.8), y devient le support de sa propre disparition. Ou de sa transfiguration.

Notre époque est celle du corps « augmenté ». Le corps, nous dit Le Breton, « est virtuellement saturé de regards appareillés et analytiques »<sup>155</sup>. À l'heure des nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives (NBIC) qui, en considérant leur potentiel d'altération du corps, bousculent le paradigme de la corporéité, les contours de l'humain semblent de plus en plus poreux. Ma recherche-crédation apparaît à cet égard comme une contribution originale où ce qui subit l'altération n'est pas le corps lui-même mais bien le regard que nous portons sur lui. Si le corps est à présent *augmenté*, *réduire* sa représentation à l'essence d'un contact fut, tout au long de mon parcours doctoral, d'une grande richesse symbolique. Bien que le geste d'empreindre soit des plus primitifs, me rapprochant ainsi des artistes de temps ancestraux, l'empreinte peut aujourd'hui, du fait des outils technologiques, se mouvoir, devenir une *empreinte-mouvement*. Avec bonheur, l'exploration de ce contact par le truchement de l'ombre m'aura permis d'aller à la rencontre de quantité de figures humaines affirmant leurs formes ambiguës à l'encontre du regard lassé.

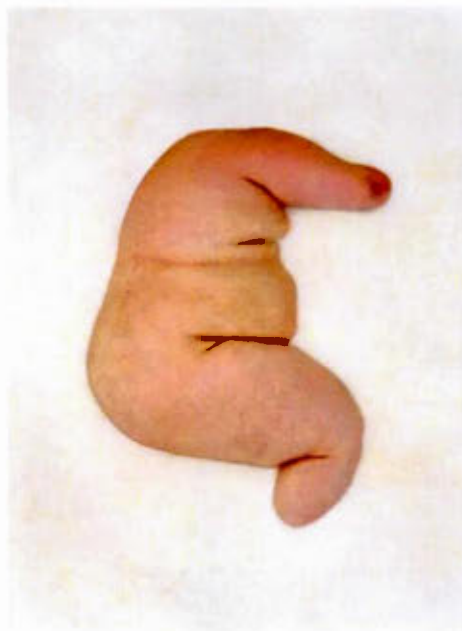
---

<sup>154</sup> Ardenne, P. (2001). *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard.

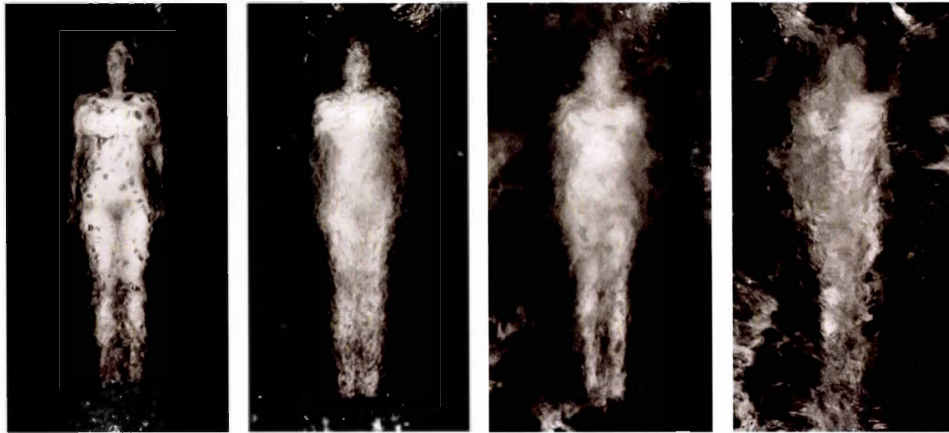
<sup>155</sup> Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF. p.262.



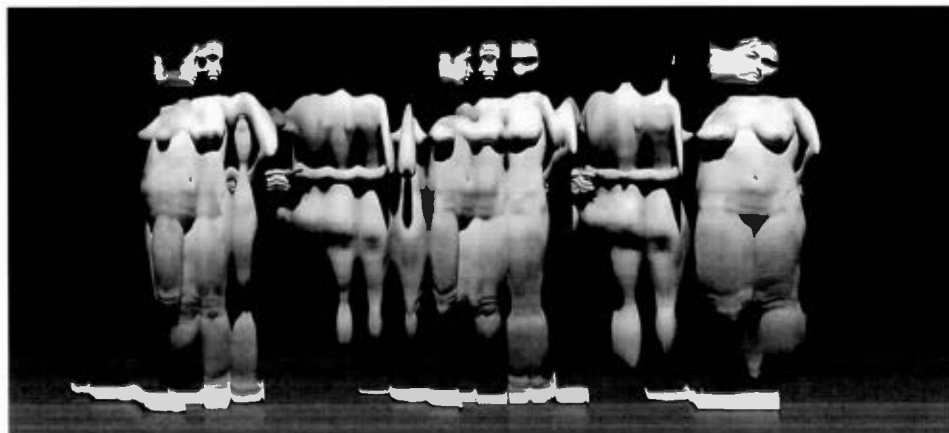
**Figure 7.1** Berlinde De Bruyckere, *We Are All Flesh*, 2009-10.



**Figure 7.2** Mathias Kessler, *Torso 01* (série *0 Gravity*), avant 2001.



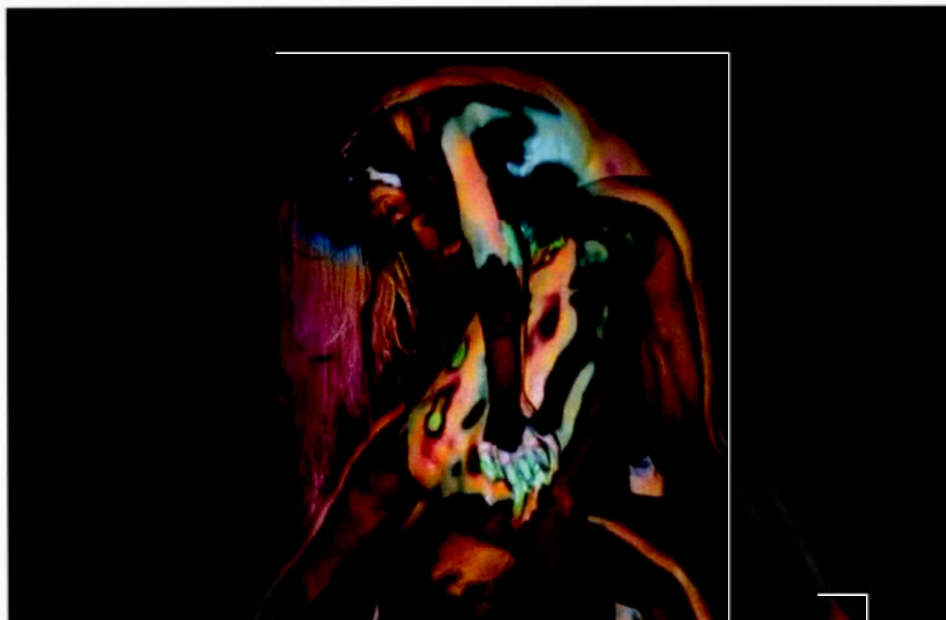
**Figure 7.3** Laurence Demaison, *Nébuleuses*, 2002.



**Figure 7.4** Ansen Seale, *Heisenberg Figure* (série *Temporal Form*), après 2000.



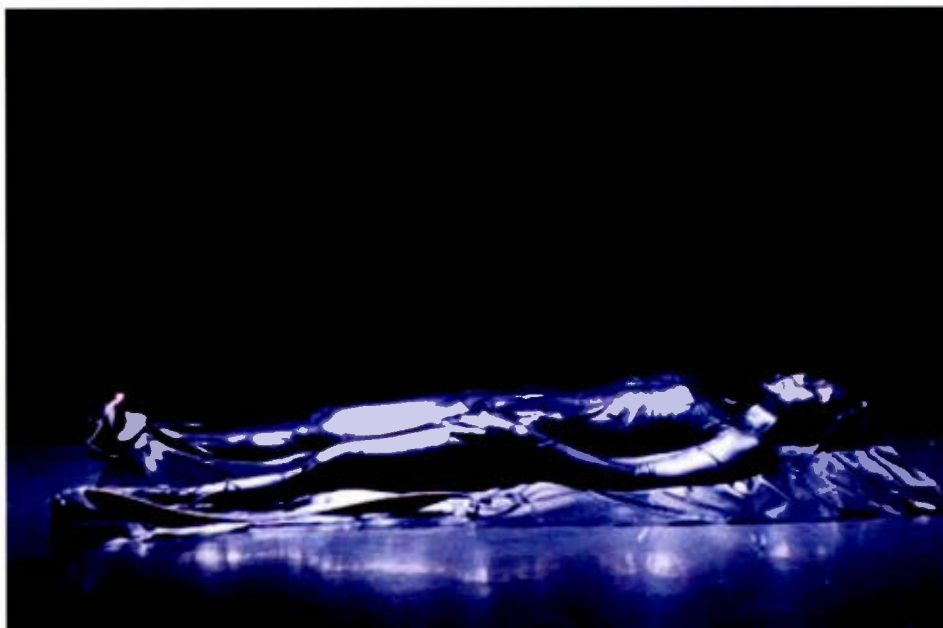
**Figure 7.5** Pierre Minot et Gilbert Gormezano, *Le Rêve d'Icare*, 1991.



**Figure 7.6** Stéphane Gladyszewski, *Chaleur humaine*, 2011.



**Figure 7.7** Romeo Castellucci, *Hey Girl!*, 2007.



**Figure 7.8** François Chaignaud et Cecilia Bengolea, *Sylphides*, 2009.

## ANNEXE A

### DVD (DOCUMENTATION VIDÉO)

- *La Clepsydre*, 2002

Durée : 2 minutes 40 secondes

- *Intimité*, 2016

Durée : 3 minutes

- *Étude 1* (série *Saltation*), 2016

Durée : 1 minute 20 secondes

- *L'empreinte de l'ombre - exposition doctorale*, 2017

Durée : 2 minutes

## ANNEXE B

### RÉFÉRENCES VISUELLES (TRAVAUX DE MES PAIRS)

- Bacon Kidwell, A. (2008-12). *Frozen 2* (série *Traveling Dream*). [Photographie].
- Batho, J. (1998). *Présents & Absents* (série). [Photographie].
- Bellusci, R. (2007). *Passante D.* [Photographie].
- Blais, J.-C. (2008). *Sans titre.* [Gouache sur papier].
- Boiffard, J.-A. (1929). *Big Toe.* [Photographie].
- Campbell, J. (2014). *Jane's Pool.* [Installation vidéo, 1380 LEDs].
- Castellucci, R. (2007). *Hey Girl!* [Spectacle].
- Cerqueira, J. (2007). *All Around Me.* [Sculpture].
- Chaignaud, F. et Bengolea, C. (2009). *Sylphides.* [Spectacle].
- Châtel, C. (2001). *La Matrice.* [Performance].
- Chaumont, É. (2009). *Temps mort.* [Installation].
- Cruikshank, G. (1827). *Le Diable ôte son ombre à Schlemihl.* [Gravure].
- Daumier, H. (1850). *Séance de nuit, Le Charivari.* [Lithographie].
- De Bruyckere, B. (2009-10). *We Are All Flesh.* [Sculpture].
- Demaison, L. (2002). *Nébuleuses.* [Photographie].
- De Mey, T. (2010). *Rémanences.* [Installation vidéo].
- De Pauw, M. (2010). *L'aréna.* [Diptyque vidéographique].
- D'Offay, C. (2006). *Body Print.* [Empreinte, photographie].

- Duchamp, M. (1959). *With my tongue in my cheek*. [Dessin et moulage].
- Duchamp, M. (1973). *Porte de la Galerie Gradiva*. [Sculpture].
- Duran, J. C. (2006). Série *Vertebral*. [Photographie].
- Fleming, W. (date inconnue). *Empreinte réalisée à l'écran d'épingles*. [Performance].
- Foucault, H. (2003). *Satori n°15*. [Photogramme et épingles en acier].
- Friedel, G. (2007). *Purple Power*. [Photogramme].
- Galstyan, D. (2010). *Soul Dance*. [Photographie].
- Gladyszewski, S. (2011). *Chaleur humaine*. [Spectacle].
- Gormley, A. (1991). *Sense*. [Sculpture].
- Gormley, A. (2007). *Blind Light*. [Installation immersive].
- Goswami, D. (2002). *Émancipation*. [Performance, empreintes].
- Grandville, J.-J. (1830). *Les Ombres portées*. [Lithographie].
- Greene, S. (1995). *Grozny, Chechnya, 1995*. [Photographie].
- Hamilton, A. (2013). *Untitled*. [Photographie].
- Hébert, P. (1987). *The Technology of Tears*. [Film d'animation].
- Hoedeman, C. (2004). *Le théâtre de Marianne*. [Film d'animation].
- Hugo, V. (vers 1856). *Rencontré dans la montagne - le muletier borgne. Ancien Trabucaire*. [Plume, encre brune et lavis].
- Kertesz, A. (1933). *Distorsion*. [Photographie].
- Kessanlis, N. (1965). *Silhouettes*. [Émulsion photographique sur toile].
- Kessler, M. (avant 2001). *Torso 01 (série 0 Gravity)*. [Photographie].
- Klein, Y. (1960). *Anthropométrie sans titre (ANT 133)*. [Empreinte, peinture].

- Klein, Y. (1961). *Anthropométrie sans titre (ANT 173)*. [Empreinte, peinture].
- Larkin, R. (1968). *Walking*. [Film d'animation].
- Le Caravage. (1593-94). *Garçon mordu par un Léopard*. [Peinture].
- Lee, D.-Y. (date inconnue). *Devenir*. [Photographie].
- Macku, M. (2001). *Untitled* (Gellage No. 118). [Photographie].
- Maurel, L. (2007). *Sans titre*. [Gouache sur papier].
- Mendieta, A. (1972). *Untitled* (série *Glass on Body Imprints – Face*). [Photographie].
- Michaux, H. (1950-51). *Mouvements*. [Encre de Chine sur papier].
- Minot, P. et Gormezano, G. (1991). *Le Rêve d'Icare* [Photographie].
- Omnibus Le corps du théâtre et L'Ensemble Pentaèdre. (2007). *L'amour est un opéra muet*. [Spectacle].
- Omnibus Le corps du théâtre. (2013). *Misère et splendeur d'une courtisane*. [Spectacle].
- Omnibus Le corps du théâtre. (2015). *Spécialités féminines*. [Spectacle].
- Palast, J. (2011). Série *Skin Deep*. [Photographie].
- Pathosformel. (2007). *La timidezza delle ossa*. [Spectacle].
- Philipon, C. (1831). *La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire*. [Dessin].
- Polska, A. (2015). Titre inconnu. [Installation vidéo].
- Rastaldi, M. (2002). *LOOM*. [Spectacle].
- Rembrandt. (1628). *Autoportrait*. [Peinture].
- Rovner, M. (2003). *Culture Plate #4*. [Installation vidéo].
- Saville, J. et Luchford, G. (1995). *Closed Contact* (série). [Photographie].

Schenau, J. E. (1770). *L'origine de la peinture : une famille dessinant des ombres chinoises*. [Peinture].

Seale, A. (après 2000). *Heisenberg Figure* (série *Temporal Form*). [Photographie].

Sendas, N. (2011). *Crystal Girl N27*. [Photographie].

Shimamoto, S. (1995-96). *NYOTAKU: Shozo Shimamoto and One Thousand Beautiful Women*. [Performance, empreintes].

Suvec, J. B. (1791). *Dibutades ou L'invention du dessin*. [Peinture].

Teshigawara, S. (1995). *Here to here*. [Spectacle].

Tischbein, J. H. W. (vers 1805). *The long shadow*. [Impression].

Vasari, G. (1569-73). *L'origine de la peinture*. [Fresque].

Visconti, L. (1971). *Mort à Venise*. [Film].

Whitman, R. (1965). *Prune Flat*. [Performance].

## BIBLIOGRAPHIE

Albera, F. et Tortajada, M (dir.). (2011). *Ciné-dispositifs: spectacles, cinéma, télévision, littérature*. L'Âge d'homme. Lausanne.

Ardenne, P. (2001). *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard. p.3.

Arnheim, R. (1969). *La pensée visuelle*. Paris : Flammarion.

Asselin, J. (2005). Maîtrise d'œuvre. Dans *Jeu* (116). pp.106-108. Récupéré le 19 mai 2017 de <https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1111093/24813ac.pdf>.

Aubral, F. et Château, D. (dir.). (1999). *Figure, Figural*. Paris : L'Harmattan. Coll. Ouverture philosophique.

Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris : Vrin. pp.16, 18, 52, 123, 157.

Baribeau, C. (2004, novembre). *Le journal de bord : un instrument de collecte de données indispensable*. Actes du colloque de l'Association pour la recherche qualitative (ARQ). Recherches Qualitatives – Hors Série – numéro 2. Université du Québec à Trois-Rivières. p.102.

Bataille, G. (1993). *Le dictionnaire critique*. Orléans : L'Écarlate. p.33.

Bernas, S. et Dakhli, J. (2006). *La chair à l'image*. Paris : L'Harmattan.

Beethoven (1802). *Sonate n°14 en do dièse mineur*. Opus 27 n°2.

Beugnet, M. (2010). La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran. Dans *Images des corps / Corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions.

Bloch, H., Chemama, R., Dépret, E., Gallo, A., Leconte, P., Le Ny, J., Postel, J. et Reuchlin, M. (dir.). (2002). *Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris : Larousse. p.689.

Bois, Y.-A. et Krauss, R. (1996). *L'informe*. Paris : Centre Georges Pompidou. p.73.

Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée. p.16.

- Buci-Glucksmann, C. (2003). *L'art à l'époque du virtuel*. Paris : L'Harmattan.
- Chamboissier, A.-L., Franck, P. et Van Essche, E. (dir.). (2004). *Exposer l'image en mouvement?* Bruxelles : La Lettre volée, Antepost.
- Chazal, G. (1997). *Formes, figures, réalité*. Seyssel : Champ Vallon. p.195.
- David, B. et Lefrère, J.-J. (2013). *La plus vieille énigme de l'humanité*. Paris : Fayard.
- Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard. p.30.
- de Haas, P. (1997). Entre projectile et projet. Dans *Projections, les transports de l'image*. Centre d'art Le Fresnoy, Tourcoing, France. [Catalogue d'exposition]. Tourcoing : Le Fresnoy. p.100.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la différence.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée.
- Déprats, J.-M. et Venet, G. (dir.). (2008). *Shakespeare, Histoires. Œuvres complètes*, vol.3. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. p.751.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Éditions Macula. pp.21, 26.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou. pp.33, 45, 206, 259.
- Dubois, P. (1983). *L'Acte photographique et autres essais*. Bruxelles : Éditions Labor. pp.119-120.
- Dubois, P. La question du figural. Dans Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisée sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. p.169.
- Eco, U. (1968). *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France.

- Eco, U. (1976). *La Production des signes*. Paris : Le Livre de Poche.
- Eco, U. (1997). *Les Limites de l'interprétation*. Paris : LGF.
- Eco, U. (1997). *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset. p.226.
- Fleischer, A. (2012). *L'impératif utopique. Souvenirs d'un pédagogue*. Paris : Galaade. p.18.
- Focillon, H. (1943). *Vie des formes*. Paris : PUF. p.11.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette.
- Fontanille, J. (2004). *Soma et Séma. Figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose.
- Fordham, F. (1979). *Introduction à la psychologie de Jung*. Paris : Petite bibliothèque Payot. pp.12-13.
- Foulquié, P. (1982). *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris : PUF. pp.587-588.
- Freud, S. (1920). Principe du Plaisir et Névrose traumatique. Principe du Plaisir et Jeux d'enfants. Dans *Au-delà du principe du plaisir* (1963). pp.15-20. Paris : Payot.
- Gattel, C.-M. (1827). *Dictionnaire universel de la langue française: avec prononciation figurée*. Vol. 2. 4<sup>e</sup> édition. Lyon : Lugné et Cellard. p.614.
- Gervais, B. et Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du visible et du lisible*. Presses de l'Université du Québec. pp.1, 18, 19, 50, 61, 138, 165-168.
- Guéron, M. (2011). L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie. Dans *Romantisme*. (n°152). pp. 61-74. Récupéré le 7 mars 2017 de <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-2-page-61.htm#pa1>.
- Hébert, P. (1999). *L'ange et l'automate*. Laval : Les 400 coups. pp.31, 53.
- Hugo, V. (1890). La cabane dans la montagne. Dans *En voyage : Alpes et Pyrénées*. Paris : Maisson Quantin. pp.305-306.
- Hugo, V. (1940). Ce que dit la bouche d'ombre (XXVI). Dans *Les Contemplations*. Paris : Nelson. p.441.
- Jean, M. (1996). *Pierre Hébert, l'homme animé*. Laval : Les 400 coups. pp.19, 172, 177.

- Köhler, W. (1929). *Psychologie de la forme*. Paris : Gallimard.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec. pp.11, 16.
- Laneyrie-Dagen, N. (2006). *L'invention du corps*. Paris : Flammarion.
- Laurier, D. et Gosselin, P. (2004). *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin Universitaire. p.181.
- Lavater, J. K. (1820). *L'Art de connaître les hommes par la physionomie (1775-1778)*. Paris : Depelafol.
- Lavater, J. K. (1845). *La physiognomonie, ou L'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.* Paris : Gustave Havard.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF. pp.67, 153, 179, 262.
- Le Groupe  $\mu$ . (1992). *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil.
- Lenoir, N. (2005). *La vie politique de Daumier à nos jours*. Paris : Somogy. p.82.
- Longhi, R. (1967). Quesiti caravaggeschi, Pinacotheca, 1928-1929. Cité dans *Tout l'œuvre peint du Caravage*, introduction d'André Chastel. Paris : Flammarion. p.13.
- Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck.
- Mauron, V. (2001). *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris : Hazan. pp.53, 57, 59, 91, 136.
- Mauron, V. (2001). *Disparition, apparition : les spectres de l'image*. Université de Lausanne, Faculté des lettres. Paris : Hazan.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard. p.177.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard NRF.
- Michaud, J. Fr. (1843). *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Tome 2. Paris : Michaud. p.109.

- Michaux, H. (1938). *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris : Gallimard. pp.620-621.
- Michaux, H. (1944). *L'Espace du dedans*. Paris : Gallimard.
- Michaux, H. (1950). Observations. Dans *Passages*. Paris : Gallimard. p.345.
- Michaux, H. (1954). Mouvements. Dans *Face aux verrous*. Paris : Gallimard. p.436.
- Michaux, H. (1972). *Émergences, résurgences*. Paris : Gallimard. p.580.
- Michaux, H. (1979). *Saisir*. Montpellier : Fata Morgana. Non paginé.
- Michaux, H. (1985). *Déplacements, dégagements*. Paris : Gallimard.
- Michel, C. (1992). Agnès Rouveret, Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J. -C. - Ier siècle ap. J.-C.). Dans *Topoi* (vol. 2). pp. 243-246. Récupéré le 15 novembre 2017 de [http://www.persee.fr/doc/topoi\\_1161-9473\\_1992\\_num\\_2\\_1\\_1359](http://www.persee.fr/doc/topoi_1161-9473_1992_num_2_1_1359).
- Milner, M. (2005). *L'Envers du visible : Essai sur l'ombre*. Paris : Seuil. p.87.
- Muscianisi, V. (2011). La suspension du temps à travers le traitement de l'immobilité au Théâtre du Mouvement. Dans *Les chantiers de la création* (4). Récupéré le 19 mai 2017 de <http://lcc.revues.org/382>.
- Nancy, J.-L. (2006). *Corpus*. Paris : Éditions Métailié. pp.24, 161.
- O'Reilly, S. (2010). *Le corps dans l'art contemporain*. Londres : Thames et Hudson.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- Pigeaud, R. (2013). Préhistoire, ombres chinoises dans les grottes. Dans *Archéologia* (n° 508). pp.6-9.
- Pline l'Ancien (1469). *Histoire naturelle*. Livre XXXV. Trad. Croisille, J.-M. (1985). Paris : Les Belles Lettres. pp.42, 65.
- Poirée, M-C. (1997). *L'empreinte au XXe siècle. De la Véronique au « Verre ironique »*. Paris : L'Harmattan.
- Riegel, R. (1934). *Adalbert de Chamisso. Sa vie et son œuvre*. Vol. 2. Les Éditions internationales. p.9.

Rey, A. (dir.). (1994). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. pp.659, 710, 760, 886, 1024, 1663, 1868, 2153, 2157.

Roux, J.-M. (2011). *Le corps. De Platon à Jean-Luc Nancy*. Paris : Eyrolles.

Saint-Martin, F. (1990). *La théorie de la gestalt et l'art visuel: Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Sillery : Presses de l'Université du Québec. pp.21, 74, 96.

Sarraute, N. (1996). *Enfance*. Paris : Gallimard. p.993.

Schaeffer, J.-M. (2006). La chair est image. Dans *Qu'est-ce qu'un corps : Afrique de l'ouest, Europe occidentale, Nouvelle-Guinée, Amazonie*. Musée du quai Branly. Paris : Flammarion.

Schefer, O. (1999). Qu'est-ce que le figural? Dans *Critique*, (n°630). pp.912-915. Récupéré le 2 juin 2017 de [http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer\\_figural](http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural).

Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier. p.73.

Stoichita, V. I. (2000). *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz.

Valéry, P. (1974). *Cahiers (1903-1905)*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.1194.

Vasseur, N. (2004). *Les incertitudes du corps : De métamorphoses en transformations*. Paris : Seuil.

Von Chamisso, A. (1995). *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, Paris : LGF.

Vouilloux, B. (2004). *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*. Belin. p.257.

Weber, P. (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris : L'Harmattan.