

1243261  
Art. ch

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FAIRE CORPS; SUGGÉRER UNE PRÉSENCE DANS ET PAR L'IMAGE EN  
EXPLORANT LES FRONTIÈRES SUBTILES ENTRE IMAGE FIXE ET IMAGE  
EN MOUVEMENT DANS UN DISPOSITIF PHOTOGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA  
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
LÉNA MILL-REUILLARD

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement ma directrice Sylvie Readman pour m'avoir accompagnée tout au long de mon parcours à la maîtrise. Sa présence et sa patience m'ont été d'un support bénéfique.

Je tiens aussi à souligner l'ensemble des professeurs qui ont marqué mon cheminement universitaire et qui ont contribué à parfaire ma signature visuelle. Jean Dubois, Alain Paiement, Gisèle Trudel, Michel Caron, Rodrigue Jean, Paul Tana, Thomas Vamos, pour n'en nommer que certains.

Je désire exprimer ma gratitude envers Louise Déry et la Galerie de l'UQAM pour avoir eu foi en mon projet et m'avoir ouvert les portes de la galerie.

Je remercie :

Jocelyne Alloucherie pour toutes nos discussions – parfois houleuses – sur l'image.

Stéphane Beaudet pour son soutien technique au moment le plus critique.

Monique Adam pour son aide précieuse à la correction de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	7
CHAPITRE 1	
LE CADRE .....	11
1.1 L'idée du cadre .....	11
1.2 Cadrer ou définir son point de vue .....	12
1.2.1 Cadrer ou <i>découper</i> le réel .....	13
1.2.2 Cadrer ou saisir l'espace .....	14
1.3 L'idée du hors-champ .....	17
1.4 Corps et espace .....	19
1.4.1 <i>Être debout face à l'horizon</i> .....	19
1.4.2 Le lieu <i>architecturé</i> .....	21
CHAPITRE 2	
CORPS ET ÉCRITURE .....	24
2.1 Photographie et Danse .....	25
2.2 Corps et photographie .....	26
2.3 <i>Le cadre</i> .....	27
2.3.1 Corps et cadre .....	30
2.4 <i>Faire corps</i> .....	32
CHAPITRE 3	
<i>MIRARI</i> .....	34
3.1 La photographie comme dispositif .....	34
3.1.2 <i>Faire écran</i> .....	36
3.1.3 <i>Prendre corps</i> .....	37

3.2	Entre image fixe et image mouvement .....	38
3.2.1	Entre fixité et durée .....	39
3.2.2	Superposition .....	42
3.2.3	S'immiscer entre les surfaces de l'image .....	43
	CONCLUSION .....	46
	BIBLIOGRAPHIE .....	48

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	<i>Horizon 1</i> , épreuve numérique sur tyvek, 220cm x 152,5 cm. 2013.	15
1.2	Image tirée d' <i>Eurythmie</i> , vidéo HD, 2 min 24 sec. 2012. N.B. Séquence intégrale dans le DVD en annexe.	18
1.3	<i>Re-photographié</i> , épreuve numérique, 83 cm x 17 cm, 2011.	23
2.1	<i>Le cadre</i> , photographie tirée de l'expérimentation en atelier, impression numérique, dimension variable, septembre 2012.	29
2.2	<i>Le cadre</i> , photographie tirée de l'expérimentation en atelier, impression numérique, dimension variable, septembre 2012.	30
2.3	<i>Le cadre</i> , photographie tirée de l'expérimentation en atelier, impression numérique, dimension variable, septembre 2012.	33
3.1	<i>Sans titre</i> , épreuve numérique, polypropylène, 60 cm. x 44 cm, 2011.	39
3.2	Image tirée de <i>Sans titre 1</i> , vidéo HD, 2 min 20sec. 2012. N.B. Séquence intégrale dans le DVD en annexe.	40
3.3	<i>Bâtiment 7 #2</i> , de la série <i>Bâtiment 7</i> , épreuve numérique, 2012.	41

## RÉSUMÉ

Ce texte cherche à rendre compte des différentes composantes de ma pratique qui se caractérise par une imbrication entre photographie et vidéo, voire une hybridation. Je mettrai en lumière les différentes notions qui entrecourent et définissent aujourd'hui ma pratique par diverses explorations déterminantes réalisées en atelier au cours de la maîtrise.

Par l'expérimentation photographique *Le cadre* (2012), je tenterai de démontrer la manière dont je cherche à m'appropriier l'espace par l'action de cadrer. Puis, j'établirai un parallèle entre danse et photographie par la saisie physique de l'espace qui caractérise ces deux médiums. Finalement, j'énoncerai comment l'ensemble de mes préoccupations se retrouve au cœur de *Mirari* (2013), œuvre qui représente l'aboutissement de ces deux années de réflexions sur l'image.

Ainsi, je démontrerai comment le geste posé au tout début de la maîtrise de détacher la photographie du mur pour la suspendre dans l'espace a été déterminant dans l'élaboration des paramètres qui constituent aujourd'hui ma pratique. Cette action représente les premiers balbutiements de mes réflexions et de mes expérimentations sur le rapport du corps à l'espace qui l'entoure, sur la mise en espace de la photographie et l'idée de corporéité qui en découle. Ce qui m'a menée à créer l'installation *Mirari* présentée à la Galerie de l'UQAM du 1<sup>er</sup> novembre au 14 décembre 2013.

Mots clés : Dispositif photographique, cadre, corporéité, champ/hors-champ, durée.

## INTRODUCTION

Pour mettre en contexte, ma pratique est celle de l'image. Parfois j'aborde l'image fixe par la vidéo; d'autres fois j'utilise des images fixes pour recréer le mouvement, et vice versa. Je représente principalement des horizons. Qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, imprécis ou évanescents, ils cherchent à évoquer une présence. À l'occasion, cette présence – physique ou suggérée – est mise en scène par divers processus de mise en abîme photographique. Je travaille ainsi l'image dans un jeu constant entre fixité et mouvement articulant les paramètres de mon travail dans une hybridation entre photographie et vidéo. Tous les cas de figure sont possibles puisque j'aborde un médium dans le prolongement de l'autre, sans trop chercher à les distinguer. Chaque projet requiert sa propre temporalité, qu'elle soit photographique, vidéographique ou à la frontière entre les deux. C'est pourquoi dans ce texte, j'aborderai l'image photographique comme étant une représentation inclusive provenant autant d'un médium que de l'autre. L'image photographique est pour moi l'extraction d'un espace-temps, qu'il soit arrêté ou en mouvement.

La maîtrise en arts visuels et médiatiques marque le début d'une pratique qui m'habitait déjà depuis plusieurs années. Néanmoins, les réflexions recoupant l'ensemble de mon travail sont relativement récentes. J'ai donc senti le besoin de les mettre en lien avec mon travail de directrice de la photographie, pratique dont je ne peux me dissocier. Le langage cinématographique est inhérent au développement de mes réflexions. Le texte suivant cherche donc à arrimer mon travail récent à des considérations plus larges qui portent sur l'ensemble de mes préoccupations.

Je crois qu'il est aussi important de mentionner que les diverses explorations entreprises au cours de ces deux dernières années ont été primordiales afin d'établir les différentes balises qui définissent aujourd'hui ma pratique en art visuel. Au départ, mes projets purement photographiques se concentraient sur la représentation du corps et abordaient le cadrage de manière cinématographique. Je captais les mouvements du corps dans leurs rapports à autrui et cherchait également à ce qu'une forme de narrativité émerge de la gestuelle évoquée. Puis, au fil de mes explorations, les représentations du corps de l'autre ont progressivement laissé place à un champ de réflexion portant plus spécifiquement sur le corps même de la photographie.

Ainsi, dans ce texte, je tenterai d'exposer les différentes notions qui recourent mon travail actuel et qui témoignent de l'évolution de mes réflexions et de mon approche du médium photographique. De plus, ce mémoire sera ponctué de courts textes en italique rédigés au cours de ces deux ans dans mon cahier d'atelier qui témoignent de manière subjective et imagée de mes diverses préoccupations face à l'image.

En premier lieu, j'aborderai la notion de cadre qui est intrinsèque à l'image photographique pour établir par la suite les balises spatiales et temporelles propres à l'action de cadrer. J'expliquerai également comment je m'approprie de façon physique et sensible le médium photographique dans un besoin, voire une nécessité, d'*habiter* le lieu à photographier (voir 1.2.2; Cadrer ou saisir l'espace). De plus, en affirmant l'idée qu'un lieu est une délimitation spatiale, la photographie deviendra au fil de mes réflexions une mise en image de cette propriété du lieu. Le cadre – photographique et cinématographique – délimite à son tour un espace architecturé où le corps photographié se déploie (voir 1.4.2; Lieu architecturé).

En partant de ces premières considérations sur le cadre et son rapport au lieu, j'aborderai la figure métaphorique du *corps dansant du photographe* développé par

Jacqueline Salmon en lien avec son travail photographique. Dans cette perspective, j'établirai un parallèle entre les gestes du danseur et ceux effectués par le photographe afin de saisir l'espace au moment de la prise de vue. Puis, l'exploration – *Le cadre* – réalisée en atelier au cours de l'automne 2012 ainsi que certaines expériences de tournages seront développées en ce sens.

Finalement, j'aborderai plus spécifiquement mon projet de fin de maîtrise – *Mirari* – en démontrant comment ces différentes notions y sont développées. Je traiterai de l'importance du dispositif de mise en espace des photographies, de la surface-écran qui découle de cette spatialisation de l'image, ainsi que de l'idée de corporéité qui parcourt l'ensemble de mon travail.

*Mirari*, ma première exposition individuelle, présente une installation photographique qui marque l'affirmation de ma pratique à la suite de ces deux années de réflexions et d'explorations diverses. Elle sera présentée à la Galerie de l'UQAM du 1<sup>er</sup> novembre au 14 décembre 2013.

22 janvier 2012

CHAPITRE I

*L'importance du corps.  
Cette obsession vient du cinéma.*

*Faire de la direction photo c'est trouver le meilleur angle pour aborder un sujet;  
trouver le bon point de vue sur l'action.  
C'est regarder un corps évoluer dans l'espace.*

*Mon approche de la photographie est la même.  
Regarder le corps, l'évoquer, lui donner vie par l'image, par la lumière.  
Mais, ici le sujet diffère.*

*Cette fois, le sujet vient de moi. Ce n'est plus une histoire racontée.  
C'est mon « histoire » qui est mise en image.  
Une histoire sans trame narrative, qui ne raconte rien, concrètement,  
mais qui évoque.  
Qui évoque des atmosphères.  
Et chacune de ces atmosphères est une partie de moi.*

*Il n'y a pas d'histoire à proprement parler.  
L'histoire qu'on pourrait y lire est une réflexion.  
Une réflexion sur notre rapport aux images, sur mon rapport à l'image,  
sur ma manière de vivre l'image par le corps.  
Mon appropriation des images.*

*Ce n'est pas une réflexion théorique – peut-être –  
Mais surtout une réflexion personnelle.*

*Je cherche de façon intuitive.*

## CHAPITRE 1

### LE CADRE

#### 1.1 L'idée du cadre

Le cadre au premier abord délimite une surface de manière concise : il renferme l'espace de quatre côtés. Par cet usage, le cadre possède une fonction concrète et factuelle. C'est l'écran d'ordinateur qui borde la superficie de travail ou bien le cadre noir accroché au mur qui préserve la représentation. Puis, il y a le cadre qui cerne un espace, définit un lieu, précisément, tout en suggérant un au-delà qui en découlerait. À titre d'exemple, le cadre d'une fenêtre restreint notre vision du paysage, mais suggère tout de même son immensité; ou le cadre singulier d'une représentation choisi par un artiste accentue la portée d'une image; ou encore, au cinéma, l'univers construit par la diégèse<sup>1</sup> d'un film outrepassé ce qui est donné à voir par le cadrage.

Le cadre d'une photographie pourrait ainsi se limiter à cette première définition : extraire, découper un fragment de réel, le reproduire. Cependant, sa force réside plutôt dans sa capacité à suggérer un espace qui se définit bien au-delà de ce qui y est

---

<sup>1</sup> Terme employé dans le langage cinématographique et littéraire pour nommer le « cadre chronologique et spatial des événements d'un récit ». Article « diégèse », *Antidote RX*, Dictionnaire de définitions (version 8) [Logiciel]. (2008). Montréal: Druide informatique.

représenté. La photographie – l'image photographique<sup>2</sup> – propose un espace mental, un état d'esprit.

*Je ne veux pas utiliser la photographie pour représenter le réel,  
mais pour interpréter le réel,  
jusqu'à un certain point, le manipuler.*

## 1.2 Cadrer ou définir son point de vue

« La photographie est un geste de regarder<sup>3</sup> ». Cadrer est un geste inhérent à la photographie. Un lieu attire mon regard, je me positionne, choisis un angle de prise de vue, et je déclenche l'obturateur. Cette action, ce geste de cadrer me permet de capter un fragment de réel.

Cadrer, c'est encore placer ma caméra dans l'espace – me déplacer – dans le but de trouver le meilleur angle de prise de vue sur un sujet afin de définir visuellement la composition interne du cadrage. La manière dont j'aborde le cadre est le reflet de la singularité de mon regard posé sur le monde tout comme sur la photographie. Ils témoignent tout autant d'une prise de possession physique et visuelle du lieu dans lequel je me situe au moment de la prise de vue : prise de possession physique par mon corps actif au sein du lieu, et visuelle via l'image qui en résulte. Je suis ainsi amenée à faire des choix, à proposer un point de vue, tout en restant attentive à ce qui

<sup>2</sup> Lorsque je parle de l'image photographique je réfère plus spécifiquement au sens donné à l'image d'un point de vue plus psychologique. L'image qui évoque par la représentation une sensation ou une perception précédemment éprouvée. « *L'image mentale* est une représentation ayant un contenu analogue à celui d'une perception, mais elle est due à un processus psychique et non à l'excitation matérielle d'un organe des sens; elle est purement subjective. »

Souriau, Étienne. (2004) *Dictionnaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France. P.857.

<sup>3</sup> Flusser, Vilem. (1999). *Les gestes*. Paris : Paris Hors commerce ; Cergy D'Arts. p.101.

se dégage du lieu. Par cette action, je cherche à prendre conscience du ressenti que j'éprouve d'un lieu duquel je souhaite soustraire une portion d'espace-temps. Je reste perméable aux sensations qui émergent en moi aux abords dudit lieu : je tente de traduire photographiquement l'empreinte qu'il me laisse. Bien qu'avant de réfléchir à l'ensemble de ses paramètres, je laisse mon corps photographe agir instinctivement.

### 1.2.1 Cadrer ou *découper* le réel

Par l'action de cadrer, j'extrait un fragment de réel qui devient image à l'intérieur du cadre photographique. Ce transfert du réel au fictif est nommé par Philippe Dubois (1990) comme étant le « geste de la coupe ». Il définit l'acte photographique – cette coupe – sous deux aspects; l'un temporel et l'autre spatial.

« Temporellement en effet [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une tranche, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif*.<sup>4</sup> »

Je travaille surtout cette coupe photographique dans un rapport spatial – j'ai déjà mentionné l'importance que j'accorde à la présence physique du photographe dans le lieu (voir aussi; 1.2.2 Cadrer ou saisir l'espace). Bien que Philippe Dubois affirme que « le geste est le même (la coupe) – et il ne peut qu'être le même puisque l'acte est unique et global, tranchant dans le même mouvement l'espace et le temps [...] »<sup>5</sup> Dans mon travail, la temporalité se situe plutôt dans un jeu entre le champ et le hors-champ; dans un aller-retour – physique et mental – entre ces parties visible et non

<sup>4</sup> Dubois, Philippe. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. France : Édition Mathan. p.153.

<sup>5</sup> *Ibid.* p.169.

visible de la représentation plutôt que dans l'action même de cadrer. De plus, ce temps se joue aussi, tout dépendant des projets, dans l'imbrication entre photographie et vidéo afin de créer une temporalité propre à l'œuvre.

Je traiterai donc de la coupe photographique comme extraction ou construction visuelle d'un *espace-image*; le cadre photographique est davantage abordé ici dans son rapport spatial. Je conçois cet espace-image comme un espace mental suggéré par la représentation et potentiellement vécu par le corps; dans un premier temps, éprouvé par mon propre corps, puis par le corps du regardeur une fois l'image transposée dans l'espace de la galerie. L'espace-image est en quelque sorte le pendant du hors-champ, mais un hors-champ qui serait compris à l'intérieur du cadre même. La durée – la temporalité perçue – émerge alors de la résonance de cet espace-image.

### 1.2.2 Cadrer ou saisir l'espace

Une grande partie de mon travail se retrouve dans cette relation entre mon corps photographe et l'espace qui m'entoure; relation qui influence directement la prise de vue. En cadrant les horizons présentés dans l'exposition *Mirari* (2013) (Figure 1.1; page 15), mon corps s'est placé instinctivement dans le prolongement des lignes de signalisation tracées au sol, la caméra à la hauteur du regard. Ces lignes suggèrent l'empreinte d'une verticalité – d'une présence – face à l'horizon infini de cette piste d'atterrissage abandonnée.

Cette approche du cadre est grandement teintée par mon travail de directrice de la photographie. En cinéma, filmer une scène, c'est comprendre l'espace qui circonscrit

les personnages. Le cadre découpe, morcèle, fragmente l'espace, pour construire un lieu appartenant uniquement à la scène; un lieu qui n'est pas fidèle au réel.



Figure 1.1 *Horizon 1*, épreuve numérique sur tyvek, 220 cm x 152,5 cm, 2013.

Le fait de réfléchir sur le cadrage et l'action de cadrer au cinéma m'a permis de mieux comprendre comment j'aborde cette idée dans mon propre travail de création. Cadrer une scène, un plan, nécessite une attention particulière à un ensemble d'éléments : à la lumière, à la composition de ce qui se trouve à l'intérieur du cadre, au mouvement. Mais le plus important est de développer une écoute sensible à l'égard des déplacements des comédiens pour accompagner adéquatement leurs gestes. Je cherche à anticiper leurs actions. Cette empathie des mouvements crée une sorte de *chorégraphie du cadre*.

Au cinéma, le cadre est en constant mouvement. Il ne sera jamais arrêté, contrairement à la photographie. Je dois donc composer le cadrage en gardant conscience de ce qui se passe à l'extérieur de celui-ci. Mon regard est donc concentré sur le champ, alors que le corps et la vision périphérique se chargent de ressentir l'espace et les mouvements du hors-champ.

Ces réflexions m'ont amenée à explorer l'idée que le cadre photographique/cinématographique est un espace *habitable*<sup>6</sup>. Par cette tentative d'occupation du lieu, je cherche à posséder l'espace à photographier ou peut-être même à le contrôler. Cette idée s'est matérialisée dans mon travail par l'exploration d'un dispositif photographique : je détache la photographie du mur pour la situer au centre de l'espace dans un état de suspension. Je cherche ainsi à placer l'objet photographique en rapport direct avec le corps. Cela me permet d'expérimenter l'image corporellement, faisant écho au ressenti physique que j'éprouve lorsque je cadre une scène au cinéma (voir 2.4; *Faire corps*).

*J'ai compris que le lien qu'il pouvait y avoir entre mon approche de la photographie et du cinéma était mon utilisation du corps. Qu'il est, bien sûr, dans un médium comme dans l'autre, le sujet, le référent, l'acteur principal. Mais surtout, que c'est par lui que je m'approprie les images. Qu'il est le liant, le vecteur, entre moi, mon médium et l'image qui en résulte.*

---

<sup>6</sup> Terminologie empruntée à Roland Barthes dans *La chambre claire*. (1980) Paris : Gallimard : Seuil. p.68. L'utilisation première du terme étant la faculté de se projeter dans un lieu représenté par la photographie, de « l'habiter ». Je détourne ici cette métaphore pour la transposer aux différentes tentatives de mon corps photographe à se projeter physiquement et métaphoriquement dans le lieu photographié.

### 1.3 L'idée du hors-champ

« Or, la restriction du visible liée au cadrage est une ouverture, un appel au non-visible. Opérant un prélèvement sur le champ visuel ordinaire, le cadre y découpe une portion de visible et l'enferme, le cadre. Ainsi, le champ, partie de visible, détermine une partie non-visible, un reste, un dehors qui, par définition non cadré, peut-être supposé sans limites de temps ni d'espace. Inséparable du champ, le hors-champ le double donc d'une indécidable zone d'ombre<sup>7</sup>. »

« Tout cadrage détermine un hors champ<sup>8</sup>. » C'est la portion non visible du champ visuel qui peut être suggéré ou ignoré par le cadrage; on pourrait parler du hors-champ immédiat de la représentation. Le langage cinématographique se construit typiquement dans un jeu entre le champ et le hors-champ. Dans un gros plan, le visage est cadré alors que le corps se retrouve automatiquement hors cadre. La portion de la représentation laissée hors-champ joue un rôle primordial sur la signification de ce qui se trouve dans le champ. Elle est intrinsèquement liée, bien que le champ apparaisse isolé par la délimitation du cadre. Par exemple, dans la monobande *Eurythmie* (2012) (Figure 1.2; page 18), le cadrage montre un gros plan de la main mimant les pulsations du cœur en ne dissociant aucunement cette main du corps – du cœur – de la personne filmée et qui lui permet d'exécuter ce geste.

Mais, le hors-champ n'est pas uniquement une continuité possible du réel présent dans le champ. Il s'inscrit aussi dans un sens plus large : il est l'évocation métaphorique de ce qui est représenté dans le champ. Le hors-champ est donc ce qui se trouve au-delà des limites que le cadre définit. Il est un espace mental où le regard et la pensée peuvent se perdre. C'est le hors-champ de *l'image*.

<sup>7</sup> Comolli, Jean-Louis. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. France: Verdier. p.536.

<sup>8</sup> Deleuze, Gilles. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit. p.29.



Figure 1.2 Image tirée d'*Eurythmie*, vidéo HD, 2min24 sec, 2012. N.B. Séquence complète sur le DVD accompagnant le texte.

« Le hors-champ est cette ombre qui cerne l'éclat de l'écran ; entre cette ombre et l'ombre de la salle, pas de frontière. L'ombre est le lieu de projections mentales, de même que le hors-champ déborde le rectangle de l'écran pour passer dans la salle et devenir terrain de jeu ou ligne de fuite des spectateurs. L'ombre serait la part commune au hors-champ et au spectateur, la part précieuse du cinéma. Tout un système subtil de relations mouvantes se noue entre les ombres dans l'image qui sont la part obscure du champ, le hors-champ qui est le lieu/non-lieu de toutes les obscurités, et la nuit de la salle, en passant par la part d'ombre agitée en chaque spectateur. La nuit de la salle est mon hors-champ<sup>9</sup>. »

Cette citation pourrait tout autant s'appliquer à la notion de hors-champ photographique en remplaçant le noir par le blanc; « l'ombre de la salle » pourrait être substituée au blanc des murs de la galerie, et « le noir qui cerne l'éclat de

<sup>9</sup> Comolli, Jean-Louis. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. France: Verdier. p.34.

l'écran » à la bordure de papier blanc – la marge – laissée autour de la photographie. Depuis toujours lorsque j'imprime une photographie, que ce soit par impression numérique ou par tirage argentique, je laisse cette portion blanche autour de celle-ci sans trop savoir pourquoi. C'est souvent dans la répétition des actions qu'un nouveau sens émerge. Instinctivement, je cherchais sans doute à laisser une place pour que l'*ailleurs* – le hors-champ comme espace mental – s'insère entre l'image et le regard posé sur elle.

#### 1.4 Corps et espace

*Le corps est intrinsèquement lié à l'espace dans lequel il se trouve.  
Le corps est intrinsèquement lié au mouvement qu'il produit.  
Le corps cadre.  
Le cadre fait corps.*

##### 1.4.1 Être debout face à l'horizon

La position debout est pour moi un geste d'appropriation du médium photographique. Cette posture me permet, dans un premier temps, de prendre possession de la caméra, du médium; je l'englobe physiquement pour la contrôler. Je cherche à faire corps avec elle. C'est pourquoi lorsque je cadre, je place principalement la caméra au niveau de la poitrine, qu'elle soit sur trépied ou tenue à la main, en cinéma ou en photographie. Par ce contact corporel direct, elle devient une extension de mon propre corps. Puis, à travers elle, je cherche également à prendre possession du lieu métaphoriquement. En le captant, je souhaite à en faire un nouveau lieu; un espace qui m'appartient. Il devient espace-image (la coupe ici est avant tout spatiale). Je cadre le lieu pour le faire champ – espace représenté –, afin de lui donner, par le cadre, un hors-champ – espace suggéré.

« L'espace est ce vide ou plutôt cet interstice, cette rupture visuelle nécessaire dans l'espace même de représentation, il est ce qui permet l'émergence, la visibilité et donc la lecture d'un objet, d'un corps, d'un mot. L'espace comme élément de rupture est alors ce qui dit l'existence d'un geste, d'un engagement, d'une décision à la fois corporelle et intellectuelle [...]. Le geste est donc ce qui appelle, nourrit et crée un lieu, un espace où « ça travaille », ou « ça dance », ou « ça fait image ». Et c'est alors que l'espace qui se révèle grâce au geste, parce que le geste réciproquement ne peut être que s'il y a espace [...]»<sup>10</sup>. »

Ainsi, la présence physique du photographe pourrait être définie comme étant le geste qui fait exister le lieu photographié. Et c'est par cette présence ressentie à travers l'image que le paysage s'anime, prends vie. Roland Barthes (1980) affirme qu'une photographie de paysage se doit d'être un lieu *habitable*; un lieu dont on pourrait dire, d'une manière métaphorique, que l'on y a *déjà été*<sup>11</sup>. Cette idée du paysage comme espace mental renforce la notion d'image en photographie. « Bien voir une photo, c'est fermer les yeux. [...] Fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence. [...] ne rien dire, fermer les yeux, c'est laisser le détail remonter seul à la conscience affective.<sup>12</sup> » Cette phrase, aussi simple soit-elle, illustre la manière dont j'aborde l'image – et son hors-champ; l'image comme évocation d'un espace mental vécu par le corps.

*Lorsque je ferme les yeux* devant l'un des *Seascape* de Sugimoto (1980-2013), je suis portée par la profondeur infinie de l'horizon, par le rythme du silence et de la monochromie de la mer. Cette série photographique déclenche en moi le souvenir d'un vécu face au fleuve. C'est dans cette perspective que j'aborde le paysage : laisser le regard se perdre dans l'infini d'un horizon impalpable, brouiller la frontière

<sup>10</sup> Debat, Michèle. (2009). *L'impossible image*. Bruxelles : La Lettre Volée. p.109.

<sup>11</sup> Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire*. Paris : Gallimard : Seuil. p.68.

<sup>12</sup> *Ibid.* p.88-89.

entre terre et ciel. *Être debout face à l'horizon* – être devant une photographie me permet une saisie de ma propre existence. Je *suis* face à l'image.

« La topologie – j'utiliserai ici le mot dans ce sens -, c'est ce qui définit spatialement notre présence au monde. [...] Globalement, il semble que notre inscription topologique dans l'univers terrestre soit définie par une structuration aussi simple que constitutive : nous sommes des êtres debout, verticaux, dressés à la perpendiculaire par rapport à l'horizontalité du sol. [...] Ce type de définition spatiale de notre existence terrestre entre en jeu à chaque fois que nous regardons une image, puisqu'elle met en correspondance l'orthogonalité de l'espace photographique et l'orthogonalité de notre inscription topologique<sup>13</sup>. »

#### 1.4.2 Le lieu *architecturé*

Photographier un lieu, qu'il soit intérieur ou extérieur, m'amène à prendre en considération les principes fondamentaux de la perspective, de l'architecture. Je construis le cadre précisément en fonction des lignes de fuites, des parallaxes; dans la composition de mes cadrages, je tiens compte de la construction architecturée du lieu. Généralement, mes photographies sont prises de manière frontale face aux *objets* photographiés. Parfois, les lignes de fuite du lieu convergent en un point précis pour le regard; d'autres fois, les dessins géométriques créés par le soleil dirigent la lecture à l'intérieur du cadre; ou les lignes d'horizon évanescentes divisent ciel et terre dans une jonction imperceptible, indiscernable où le regard est amené à se perdre. À son tour, la photographie devient en elle-même un lieu/espace architecturé, structuré, au sein de son cadre.

<sup>13</sup> Dubois, Philippe. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. France : Édition Mathan. P.196.

La photographie est ainsi pour moi un jeu architectural; un jeu de plan, de surface, de composition, de proportion, d'équilibre. Aussi, j'aborde le médium en jouant sur l'idée du cadre dans le cadre. Je place la photographie en tant qu'objet matériel à l'intérieur de « l'espace représenté » (Philippe Dubois, 1980) de l'œuvre, ce qui crée une certaine mise en abyme photographique. J'ai réalisé au cours de la maîtrise quelques projets qui se développent principalement en ce sens. Dans la séquence photographique *Re-photographié* réalisée en 2012 (Figure 1.3; page 23), j'ai construit la composition interne du cadre en prenant deux photographies et en les accrochant au centre du lieu où elles avaient été prises; je réinterprète ainsi la photographie en la captant à nouveau. L'œuvre les met en relation dans un espace plutôt neutre – planché de bois franc et mur blanc – les photographies deviennent alors le sujet même de la représentation. La distance qui les sépare – parfois placées dans la profondeur, parfois superposées l'une par-dessus l'autre – établit un dialogue entre les deux images. L'une des photographies représente le lieu même, l'autre, une main tenue parallèle au sol. Le jeu de superposition qui se crée entre les deux images cherche à établir un rapport spatial entre l'objet photographique et l'espace dans lequel il se trouve. Cette séquence photographique établit un jeu perceptuel par la composition interne du cadrage selon la distance qui sépare les photographies entre elles et la lumière qui les éclaire. D'autre part, le séquençement des cadres placés l'un par-dessus l'autre rappelle celui de la pellicule 35mm au cinéma et donne l'impression d'un mouvement entre les photographies. Le changement de position des photographies à l'intérieur des cadres évoque le déplacement et le jeu de perspective qui se crée lorsque nous circulons dans un lieu.

« Quand il y a du cadre dans le cadre, et cela depuis bien longtemps, c'est que le cinéma [*la photographie*] désire se faire voir comme cadre, c'est-à-dire comme artifice, quitte à ce que la part de monde visible à l'intérieur du cadre dans le cadre prenne du coup une valeur plus naturelle.<sup>14</sup> »

<sup>14</sup> Comolli, Jean-Louis. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. France: Verdier. p.542.

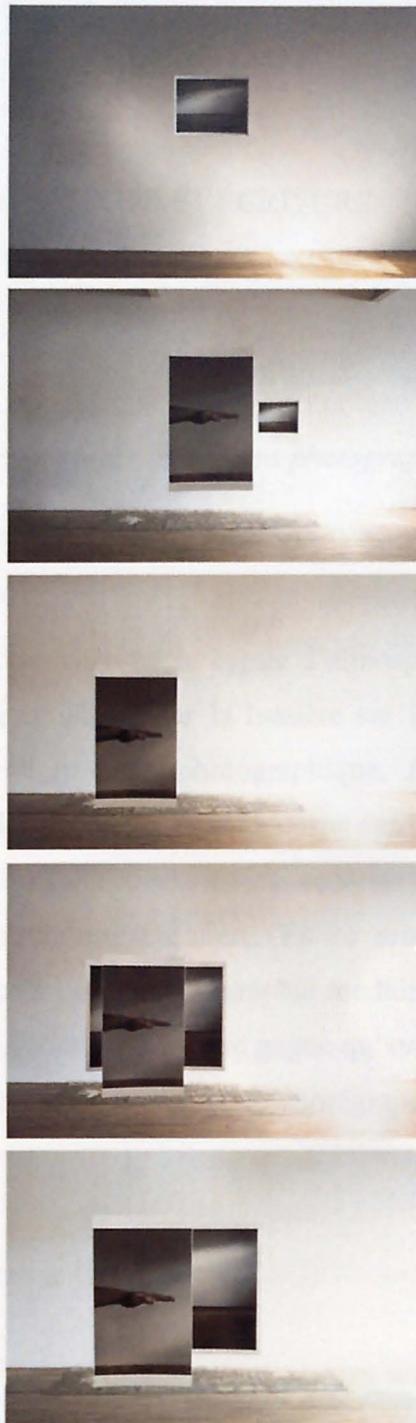


Figure 1.3 *Re-photographié*, épreuve numérique, 83 cm x 17 cm, 2011.

## CHAPITRE 2

### CORPS ET ÉCRITURE

*Cadrer, c'est placer mon corps photographe dans un acte d'écriture.*

Dans un premier temps, je cherche à capter l'atmosphère d'un lieu par l'acte photographique. L'empreinte laissée par la lumière sur la pellicule est la première forme d'écriture propre au médium photographique. *Photo* ; lumière. *Graphie* ; écriture. Par la suite, les déplacements de mon corps dans l'espace me permettent de saisir l'essence du lieu et du sujet donnant ainsi au geste de photographier la qualité d'une forme d'écriture qui m'est singulière. En ce sens, l'attention sensible que j'accorde à ma posture face à l'objet photographié me laisse croire, comme l'affirme Jacqueline Salmon, que le cadre « [...] ne se gagne qu'avec le corps <sup>15</sup> ». En cadrant, mon corps *photographiant*<sup>16</sup> revêt un caractère chorégraphique. *Choré* ; corps-danse. *Graphie* ; écriture<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Salmon, Jacqueline. (2012). *Tout mouvement regardé avec l'intention de regarder de la danse*, Dans M. Debat (dir.) *Dossier sur l'art ; Photographie et Danse*, Paris : Ligeia. p.124.

<sup>16</sup> J'utilise cette terminologie pour parler de mon corps actif dans le geste de cadrer et l'oppose ainsi au corps photographié. Cette formulation l'aborde donc comme une action qui est en train de se faire.

<sup>17</sup> Etymologie du Centre National des Ressources Textuelles et Linguistique. [CNRTL] (2012) Consulté le 3 novembre 2013, à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>

## 2.1 Photographie et Danse

Les mouvements du corps photographiant dans le lieu sont perçus par Jacqueline Salmon comme étant la mise en œuvre du « corps dansant du photographe <sup>18</sup> ». La danse, comme la photographie, sont des médiums qui se vivent par le corps et dans les deux cas le corps se meut créant ainsi une relation immédiate et continue à l'espace environnant. En d'autres mots, mes gestes comme photographe se rapprochent de ceux du danseur par l'écoute et le ressenti physique que j'ai développés en rapport à l'espace qui m'entoure au moment de la prise de vue. Conséquemment, la danse est sans doute l'acte le plus approprié pour expliciter cette idée d'*habiter* le lieu développée dans le chapitre précédent. Le danseur qui exécute son phrasé chorégraphique se déploie sur la scène : il cherche à en occuper les moindres recoins. De la même manière, par les déplacements que j'exécute pour cadrer un lieu, je cherche à prendre possession physiquement de l'espace.

Photographier – ou danser – m'amène aussi à développer une attention particulière à l'autre ou à évoluer en synchronie *avec* l'autre. Pour William Forsythe (tel que cité par Michelle Debat, 2009), la danse n'est pas « un art visuel, mais un art de l'écoute <sup>19</sup>. » Je cherche également dans l'acte photographique/cinématographique à anticiper de manière empathique les mouvements de l'autre. Même lorsqu'il est absent, cet *autre* – le danseur ou le corps photographié – peut aussi être perçu comme une présence évoquée émanant du lieu même. Ces réflexions se sont développées à la suite du tournage des manifestations du Printemps Érable pour le long métrage

---

<sup>18</sup> Jacqueline Salmon est une photographe travaillant à Paris. Elle s'intéresse particulièrement aux constructions architecturales. Fait intéressant à relever ici : sa formation première est en danse, raison pour laquelle elle ancre son travail dans la danse – le corps dansant du photographe. Alors que de mon côté, j'utilise plutôt la direction photo comme explication de ma relation au médium.

Salmon, Jacqueline. (2012). *Tout mouvement regardé avec l'intention de regarder de la danse*, Dans M. Debat (dir.) *Dossier sur l'art ; Photographie et Danse*, Paris : Ligeia. p.124.

<sup>19</sup> Debat, Michelle. (2009) *L'impossible image*. Bruxelles : La lettre volée. P.111

documentaire *Insurgence* (2012)<sup>20</sup>. En filmant la foule, j'ai compris que je devais me fondre en elle pour arriver à capter fidèlement le flot qui rythmait sa marche. Mon corps photographe cherchait à fusionner le corps manifestant; la caméra captait mes propres mouvements dans ceux de l'autre<sup>21</sup>. Je me déplaçais – je dansais – au rythme de cette foule.

Parallèlement, je cherche dans mon travail de création à entrer dans une sorte de symbiose avec le sujet photographié. Nos corps – photographiant et photographié – se déplacent chorégraphiquement dans le lieu; physiquement ou métaphoriquement.

## 2.2 Corps et photographie

*Une ligne se déplace dans le cadre. Regardez comment cette ligne,  
cette feuille, cette lueur, cette femme se déplace dans le cadre.  
Chorégraphie du cadre. Tout ce qui bouge a quelque chose  
à voir avec la danse, porte en soi de la danse,  
sans être vraiment une «danse».*  
- Jonas Mekas<sup>22</sup>

« Je déplace le corps comme je déplacerais le crayon<sup>23</sup>. » Cette phrase célèbre est de Trisha Brown, chorégraphe. Par analogie, le sujet photographié deviendrait ici le crayon du photographe dans la composition du cadre. Visuellement, le danseur se déplace sur la scène, ses phrases chorégraphiques cherchent à construire un univers

<sup>20</sup> Groupe d'action en cinéma Épopée (2012). *Insurgence* [film documentaire]. Québec. 2h21.

<sup>21</sup> Filmer quelqu'un marcher oblige le cadreur à imiter le rythme et les enjambés du sujet filmer afin que le mouvement du cadre se cale sur le mouvement haut/bas que fait le corps lorsqu'il marche.

<sup>22</sup> Jonas Mekas, Réalisateur lituanien. Cité par Michelle Debat. (2009). Dans *L'impossible image*. Bruxelles : La Lettre Volée, p.171.

<sup>23</sup> Debat, Michelle. (2012) *Où il est question de quelques « danseuses absolues »*. Dans M. Debat (dir.) *Dossier sur l'art ; Photographie et Danse*. Paris : Ligeia. p.105.

symbolique. Le sujet photographié cherche tout autant par sa présence physique à investir symboliquement et émotivement l'image. Ainsi, la graphie de ces deux médiums s'entrecroise dans un jeu corporel qui s'établit entre le chorégraphe et le danseur tout comme entre le photographe et le sujet photographié.

La scène qui circonscrit le lieu où le danseur s'exécute agit comme cadre, c'est-à-dire comme délimitation spatiale aux gestes qu'il effectue dans l'espace. L'architecture de tout lieu, inévitablement, cadre les corps, borde, délimite, cerne un terrain d'action. J'ai développé en ce sens le projet intitulé – *Le cadre* (2012) (Figure 2.1-2.2; page 29-30) – où mon corps photographiant s'est substitué au corps photographié. En passant de l'arrière à l'avant de la caméra, j'ai expérimenté différemment cette idée du *corps dansant du photographe* en exécutant divers gestes autour d'une structure que j'avais construite et qui avait la forme d'un grand et volumineux cadre en bois. Mon corps s'est approprié cette structure qui rappelait le cadre photographique. Mes gestes performés à l'intérieur d'elle expriment de façon métaphorique la manière dont je tente d'habiter les lieux que je photographie. Pour la première fois, je suis photographe et sujet<sup>24</sup> à la fois dans un acte photographique et performatif.

### 2.3 *Le cadre*

*J'avais une idée en tête.  
Mise sur papier il y a quelques mois, elle trotteait en moi.  
Elle voguait dans l'atelier, nageait entre conscience et oubli.  
Cette idée m'est revenue, plus forte que jamais.*

---

<sup>24</sup> *Le cadre* est le premier projet qui marque l'affirmation de l'utilisation de mon propre corps au sein de la représentation. Je me détache toute fois de l'autoportrait; *Le cadre* s'affirme davantage comme autoreprésentation. Je travaille principalement la figure de mon corps dans une neutralité qui tend à l'établir comme corps générique. Bien que *Le cadre* soit un projet plus personnel au niveau des réflexions qui le sous-tendent.

*Ce n'était pas une idée toute simple.  
 J'avais besoin de matériel, d'outils, d'aide technique.  
 Pour construire, pour déconstruire une idée.  
 M'approprier une image qui n'était que souvenir.  
 Je ne suis pas retournée voir cette image.  
 Je l'ai laissée me nourrir par le souvenir que j'avais d'elle.*

*Une photographie de Francesca Woodman.  
 Un intérieur, un mur, une porte, et un corps suspendu.  
 J'avais une idée en tête. Je suis partie à l'atelier de mon père.  
 J'y ai construit cette structure qui me hantait tant.  
 L'idée a enfin pris forme.*

*Est-ce une porte, un faux cadre, un objet, une sculpture, un tableau?  
 Elle est probablement un peu de tout cela en même temps.  
 Mais, elle est avant tout une structure qui prend place et cerne un espace.  
 Cette structure avait un but, tendait vers un but.  
 Offrir un prétexte au corps pour s'approprier l'espace, un espace, cet espace.*

*Dans un geste semblable à la performance, puisque je ne sais pas encore comment le nommer, j'ai tenté de vivre corporellement cet espace que j'avais construit. J'ai capté photographiquement à intervalle régulier - une image aux 5 secondes - mes mouvements autour de cette structure. Mon évolution et mon appropriation de l'espace. Gestes que je n'aurais jamais posés si je ne m'étais pas donnée comme obligation d'explorer tout ce qui venait à moi, sans exception, ou presque.*

*Avec du recul, je vois dans cette structure le cadre de la photographie. Le cadre dans le cadre. Dans certaines images, une partie du corps tend à entrer ou à sortir de la structure. Le champ et son hors champ. La structure mobile et de forme allongée épouse parfois l'horizontalité ou la verticalité.*

*J'ai beaucoup réfléchi sur la notion de cadre; à ma façon de construire le cadre d'une image. J'en suis venue à la réflexion suivante.  
 Cadrer une photographie, c'est s'approprier un lieu par le corps.  
 C'est par lui avant tout que l'on ressent l'espace et c'est lui qui nous permet de transmettre cette expérience à l'autre par l'image.*

*Avec du recul, je vois dans cette structure un écho aux socles présent dans le travail de Jocelyne Alloucherie. Redonner du volume aux images, mettre en relation le corps du spectateur, par le biais de ces structures, à l'espace fictif de la photographie. Pour l'instant, je crois que ma structure donne vaguement l'expérience de cette jonction entre espace fictif et espace réel à travers l'image.*

*Cette exploration, visuelle et corporelle tout autour de cette structure, est possiblement une mise en image de mes réflexions actuelles sur le corps, le cadre et la photographie.<sup>25</sup>*



Figure 2.1 *Le cadre*, photographies tirées de l'expérimentation en atelier, impression numérique, dimension variable, septembre 2012.

<sup>25</sup> Extrait d'un texte écrit dans le cadre du cours *Geste décisif* de Jean-Émile Verdier, automne 2012.



Figure 2.2 *Le cadre*, photographies tirées de l'expérimentation en atelier, impression numérique, dimension variable, septembre 2012.

### 2.3.1 Corps et cadre

Une quantité phénoménale de photographies ont résulté de cette exploration, puisque chaque pose a été prise de manière instinctive, sans mise en scène préalable, avec un appareil photographique positionné en mode de déclenchement automatique. J'ai sélectionné par la suite une quinzaine de clichés que j'ai imprimé en série de petits formats. Par le choix sélectif des poses, je tenais à ce que le geste fixé par l'image prenne une qualité photographique; j'accordais une attention particulière à la façon dont le corps habitait le cadre et entrait en relation avec la structure. Je choisissais les poses selon leur charge symbolique. Les gestes prenaient alors des allures chorégraphiques complétant visuellement le caractère architectural de la structure.

Quand le corps était en position allongée sur sa paroi externe; le cadre devenait alors structure de repos. Quand le corps était recroquevillé sur lui-même d'un côté de l'espace interne; il prenait alors une apparence imposante. Quand le corps était étiré en croix pour en posséder son centre; il devenait espace à *habiter* et rappelait visuellement *L'homme de Vitruve* de Leonard De Vinci<sup>26</sup>.

« Le corps [*est*] un outil nécessaire à la construction des images. [...] Je vois comment dans cette série, la danse travaillait mon regard. Je demandais à mon corps de se baisser inconfortablement, de se tordre, de garder l'équilibre dans des positions impossibles<sup>27</sup>. »

De la même façon, mes gestes exécutés à travers le cadre font écho aux positions impossibles que prend fréquemment le photographe dans l'acte de prise de vue.

Je constate aujourd'hui que cette exploration physique/photographique est une allégorie de mes réflexions actuelles sur le médium, autant en photographie qu'en cinéma. L'œuvre propose en fait le déploiement d'une chorégraphie entre corps et cadre au cours de laquelle j'ai exploré de manière corporelle ce principe même de délimitation d'un espace que crée tout cadrage photographique au sein d'un lieu. La structure délimitait un espace que je cherchais à *posséder*.

« Les objets « avec » lesquels on peut danser sont infinis. L'objet, en théorie, est un fragment du corps de l'Autre auquel on « tient », une forme partielle de sa présence que l'on cherche à représenter, ou à vivre. C'est donc un moyen de réinvestir l'approche de l'« autre », la fréquentation de l'Autre en forme d'objet – qui peut-être un support, et un encombrement<sup>28</sup>. »

<sup>26</sup> Clin d'œil intéressant puisque la structure a été construite proportionnellement à la grandeur de mon corps.

<sup>27</sup> Salmon, Jacqueline. (2012). *Tout mouvement regardé avec l'intention de regarder de la danse*. Dans M. Debat (dir.) *Dossier sur l'art ; Photographie et Danse*, Paris : Ligeia p.119.

<sup>28</sup> Sibony, Daniel. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Éditions du Seuil. P.239.

Cette exploration – *Le Cadre* – m’a donc fait danser avec le cadre de la photographie. La structure, intuitive au départ, est devenue une forme de schématisation métaphorique du médium. Elle est pour ainsi dire une matérialisation du cadre photographique auquel j’ai donné la qualité d’objet.

#### 2.4 *Faire corps*

*Plusieurs peintres disent qu’ils font des tableaux à la dimension de leur corps; ils prennent possession de la toile, physiquement, corporellement. Je fais la même chose avec la photographie : je prends possession du cadre, de l’espace photographique. Comme je prends possession de la caméra, de la matière, pour aborder un sujet, une idée, un espace, quel qu’il soit.*

*Je cherche à établir une relation physique avec « le cadre »<sup>29</sup>.  
Je le manipule, le déplace. J’interviens sur sa position dans l’espace.  
Mon corps compose l’image, construit le cadre.  
Comme fait le corps de l’acteur au cinéma.*

*Je découpe l’espace, le morcelle. Le corps rompt le silence du mur blanc.  
Le corps construit le lieu; il ponctue la durée.*

*Corps photographique; corps chorégraphique.*

Comme le peintre je perçois cette expérimentation – *Le cadre* – comme une tentative de *faire corps* avec cette structure : je me fusionne à elle pour en épouser sa forme. Dans *La coupe* (2013)<sup>30</sup>, le dernier court-métrage dont j’ai fait la direction photo, la caméra – à l’épaule – est devenue une extension de mon propre corps. J’ai suivi ainsi pendant une quinzaine de minutes l’évolution des protagonistes, un père et sa fille, dans la maison familiale. L’exécution de ce plan-séquence m’a permis d’expérimenter d’une manière tangible le *corps dansant* du photographe. C’est l’un

<sup>29</sup> Le cadre peut ici être lu comme celui de la structure tout comme celui de la photographie.

<sup>30</sup> Drew, F., Mannering, S. (producteurs) et Dulude-De Celles, G. (scénariste et réalisatrice). (2013). *La coupe* [film; court-métrage]. Montréal : Colonelle Films. 15 min.

des meilleurs exemples d'une situation où j'ai cherché à faire corps avec le médium, avec ma caméra tout en développant une écoute empathique du mouvement de l'autre.

Cette idée découle directement du rapprochement que j'établis entre mon *corps dansant* et mon *corps photographiant*. Le médium photographique est alors pensé comme une métaphore qui se situe aux frontières entre la photographie et la danse; entre la fixité et le mouvement.



Figure 2.3 *Le cadre*, photographies tirées de l'expérimentation en atelier, impression numérique, dimension variable, septembre 2012.

## CHAPITRE 3

### *MIRARI*

« La poussière nous montre qu'existe la lumière. [...] La poussière nous montre surtout qu'existe un lien profond de la lumière avec la suspension, avec le suspens. Le suspens qui serait comme la substance même de cette lumière-là.<sup>31</sup> »

*Je suspends une photographie; je « suspens » le temps.*

#### 3.1 La photographie comme dispositif

Mes diverses explorations m'ont amenée au cours de la maîtrise à reconsidérer la mise en espace conventionnelle de la photographie se retrouvant habituellement accrochée au mur. Ainsi, mes dernières expérimentations se sont élaborées autour d'une volonté de repositionner l'image, de la situer dans un rapport à un espace ouvert, tout en conservant l'implication de la présence et du mouvement du corps dans la perception de celle-ci. *Mirari* (2013) présente, au premier abord, une photographie suspendue au centre de l'espace de la galerie. L'image donne à voir la mer; le déferlement d'une vague frappant le rivage. La représentation même propose un état de suspension; l'oscillation de la mer est figée par la photographie.

---

<sup>31</sup> Didi-Huberman, George. (1997) *Superstition*, dans N. Gingras (dir.) *De la minceur de l'image*. Montréal : Dazibao ; les essais, p.29.

Dans ce contexte, la mise en espace de la photographie agit comme dispositif-écran. Accrochée à deux pieds du sol, la surface accueille la projection d'une vidéo reproduisant par un processus technique de mise en abîme la même représentation photographique ainsi que le même dispositif de mise en scène. Au sein de cette projection apparaît la présence d'une ombre diffuse qui se déplace subtilement derrière l'image et la manipule. Sa main caresse la surface; un état oscillatoire résulte de cette pression exercée sur le papier. Les gestes performés par la silhouette cherchent à interagir avec la représentation de la mer ou bien font écho à certaines propriétés issues du dispositif. Parfois la main reproduit le dessin de la vague; d'autres fois elle touche le papier, en aplat, pour nous montrer qu'une surface nous sépare d'elle. De manière factuelle, au verso de la photographie, la vidéo est perçue intégralement; sur la face avant, la projection se superpose par transparence à la représentation de la mer, seule une partie de la lumière venant de la projection traverse la surface du papier.

De part et d'autre de cette surface-écran sont accrochés aux murs deux grands tirages numériques représentant des paysages brumeux où la terre se dissipe et disparaît dans le blanc épais du ciel; leurs lignes d'horizon y sont imperceptibles. Leurs sols asphaltés et lézardés laissent percevoir le passage du temps; la nature semble y avoir repris ses droits. Sur l'une des photographies, le sol défoncé contient une immense flaque d'eau qui reflète timidement la cime d'un arbre se dessinant dans l'immensité d'un ciel dense. Dans le paysage opposé, cinq lignes de signalisations blanches s'inscrivent sur un asphalte fissuré et envahi par la végétation. Ces traces bifurquent au loin en un petit chemin qui disparaît lentement dans la profondeur de l'image. La composition des photographies cherche ici à faire écran à la visibilité de l'image par ce brouillard qui obstrue une portion du champ visuel. Ces deux propositions atmosphériques nous invitent en quelque sorte à entrer dans le *lieu* de l'image.

### 3.1.2 *Faire écran*

Ce dispositif photographique cherche finalement à imbriquer photographie et vidéo en un tout afin qu'ils deviennent indissociables. Dans ce croisement entre image fixe et image en mouvement, l'œuvre se révèle en proposant la rencontre entre deux espaces-images; celui de la photographie et celui de la vidéo. Cette superposition d'espace-image – qui inclut différents espaces-temps – cherche métaphoriquement à *faire écran* à une certaine réalité et me permet ainsi d'établir un rapport de distance face au réel. De ce fait, un espace méditatif est ainsi offert au regardeur permettant une incursion mentalement entre les surfaces de l'image; il est invité à entrer dans les dédales que suggère l'image. Le dispositif en lui-même agit comme filtre sur la réalité représentée. La photographie est suspendue afin de donner une fragilité, une instabilité au support photographique tout comme à la représentation. Le fait de *suspendre la mer* la situe en contradiction face à son état naturel, c'est-à-dire ancré dans les profondeurs de la terre.

La mer est d'ailleurs une figure récurrente au cœur de mon lexique visuel. Je suis fascinée par l'infini de l'horizon, par la jonction imperceptible qui unit le ciel et l'eau. La mer est pour moi une immense étendue *réflexive*. En tentant de capter photographiquement son ondulation, je fais en quelque sorte référence à l'origine de la photographie et sa détermination à vouloir fixer le mouvement comme en témoignent les photographies du début du XIXe siècle. Ironiquement, et peut-être dans un certain refus d'une avancée technologique obsessive<sup>32</sup>, je cherche par des moyens rudimentaires à redonner une certaine mobilité à la fixité de la représentation photographique.

---

<sup>32</sup> Je crois important de mentionner ici que j'ai refusé tout au long du processus de création de *Mirari*, tout comme des projets antérieurs, d'entrer dans diverses opérations de montage, recadrage, etc. Je me suis éloignée le plus possible de toutes modifications temporelles et visuelles de l'image par ordinateur dans le but d'aborder le médium par sa nature même.

### 3.1.3 Prendre corps

Dans *Mirari*, la spatialisation de la photographie cherche à lui donner une certaine corporéité. Ainsi disposée, la matérialité du support photographique se révèle subtilement dans l'espace d'exposition. La photographie devient un plan tangible qui *prend corps*. De plus, les tirages photographiques de grandes dimensions s'inscrivent dans le prolongement de cet espace d'ouverture mental sur l'image. Dans un mouvement de va-et-vient devant les images et au sein de l'espace de la galerie – *être debout face à l'horizon* –, le regardeur se place dans un rapport corporel direct devant la virtualité des images proposées. Cette ombre portée, ce corps léger qui hante l'image devient le catalyseur de cette idée de corporéité présente dans mon travail.

« Ce déplacement de la terminologie, du corps à la *corporéité*, signale une pratique et une pensée des phénomènes corporels plus plastiques. Le terme «corporéité» traduit une réalité mouvante, souple, instable, faite de rapports complexes, de réseaux de sens et d'intensités, de forces mobiles qui correspond mieux aux pratiques corporelles qu'inventent certains chorégraphes contemporains expérimentaux comme Xavier Le Roy, Maria Donata d'Urso, Odile Duboc, Alain Buffard, Julie Nioche, etc.

La notion de corporéité dépasse cette conception du corps simplement organique et mécanique, et le comprend comme entité affective, subjective et symbolique [...] Étroitement liée à la notion de sujet, la notion de *corporéité* prend en compte l'instable et l'hétérogène du corps, sa capacité de transformation<sup>33</sup>. »

Ce désir de corporéité présent dans mes dernières explorations photographiques et vidéographiques découle d'un intérêt particulier portée à la perception haptique

---

<sup>33</sup> Walon, Sylvie. (2011) *Les corporéités de la danse contemporaine française occidentale : Une pratique philosophique et politique de « résistance »*. Consultée à l'adresse <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927#ftn2>.

développé entre autres par Christian Metz<sup>34</sup> (1985). L'auteur établit un lien entre la photographie et l'objet fétiche que l'on garde avec soi. En lui donnant une matérialité, en la manipulant, nous établissons ainsi un rapport physique avec l'objet photographique. Tenir la photographie proche de soi – ce contact corporel direct active à son tour le sens du touché ce qui a pour effet de décupler le ressenti ou le souvenir provenant de ce qui est représenté ou suggéré par la photographie. Cette idée est d'autant plus valable dans un monde où le contact avec les autres – téléphone cellulaire, réseaux sociaux – et avec les choses – livre, écriture, image – se fait de plus en plus virtuellement. Cela est certainement l'une des raisons pour lesquelles je sens le besoin persistant de donner une corporéité à l'image.

### 3.2 Entre image fixe et image mouvement

L'ensemble de mon travail pourrait se définir comme un aller-retour constant entre photographie et vidéo. D'un côté, la photographie est abordée comme instant suspendu; je cherche à fixer une lumière, une atmosphère évocatrice d'une présence (*Horizon*, 2011) (Figure 3.1; page 39). De l'autre côté, la vidéo est plutôt travaillée dans un rapport à une durée perçue à travers le mouvement; celui des déplacements du corps, de ses rythmes internes (*Eurythmie*, 2012) (Figure 1.2; page 18) et des trajectoires lumineuses du soleil (*Bâtiment 7*, 2012) (Figure 3.3; page 41). Au-delà de ces deux utilisations plus conventionnelles, les projets de la dernière année se caractérisent plutôt par une volonté d'explorer une temporalité qui se trouve dans une jonction indéterminée entre les deux médiums.

---

<sup>34</sup> Metz, Christian. (1985) *Fetish Object*. dans *October*, vol34. P.81-90. Consultée à l'adresse <http://links.jstor.org/sici=0162-2870%28198523%2934%3C81%3APAF%3E2.0.CO%3B2-H>



Figure 3.1 *Sans titre*, épreuve numérique, polypropylène, 60 cm. x 44 cm, 2011.

En ce sens, dans la vidéo *Sans Titre 1* (2013) (Figure 3.2; page 40), j'ai tenté de redonner une certaine mobilité à une photographie en la suspendant au centre de l'espace même où elle avait été prise. De ce dispositif de mise en scène s'élabore un ensemble de manipulation qui cherche à interagir avec elle, à lui induire un mouvement. Parfois je souffle sur elle, d'autres fois je la retourne sur elle-même. Puis, de façon exploratoire, j'ai projeté cette vidéo sur le dispositif photographique initial. Mais, cette fois-ci, la projection reproduit l'image dans un rapport d'échelle différent. Et, je l'ai capté à nouveau. En résulte une monobande où les espaces-temps se confondent; où il est difficile de percevoir dans quel espace-image le corps se meut. *Mirari* s'inscrit à la suite de ce projet en terme de méthode et de recherche; c'est par accumulation de diverses couches de captation et par transposition de

surfaces images que j'arrive à imbriquer image fixe et image mouvement au sein d'un ensemble indissociable.

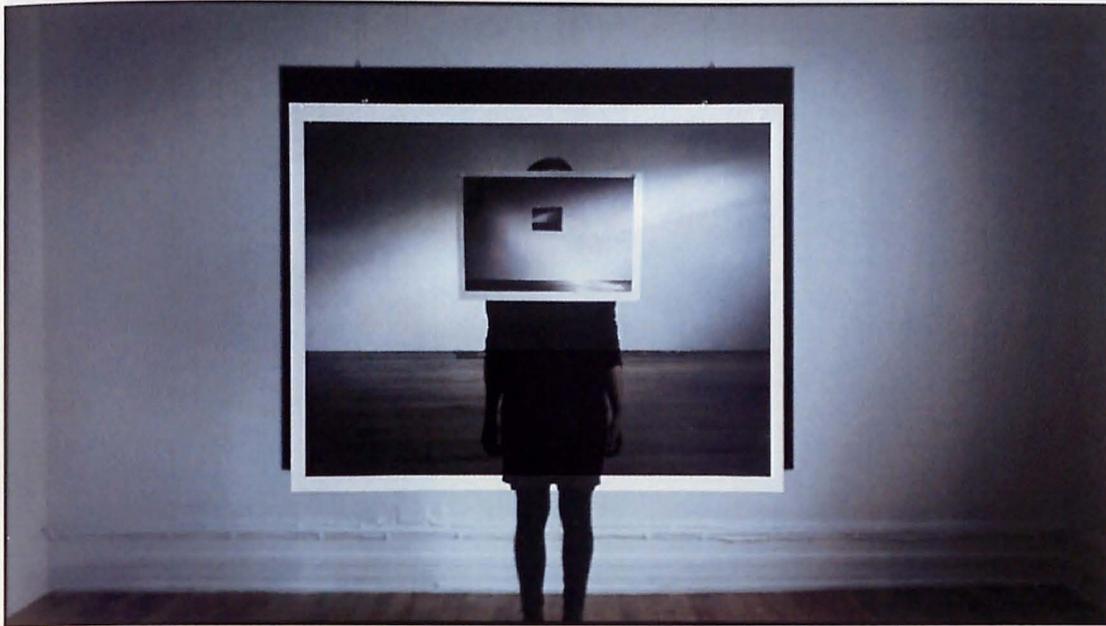


Figure 3.2 Image tirée de la vidéo *Sans titre 1*, vidéo HD, 2 min 20sec. 2012.  
(vidéo complète dans DVD en annexe)

### 3.2.1 Entre fixité et durée

*Le mouvement est intrinsèque à l'image, à la photographie : au photographique.*

*Le mouvement se retrouve dans la durée du temps d'exposition,  
dans le temps abstrait de l'image cinématographique.*

*Le mouvement, c'est aussi le corps du regardeur face à l'œuvre;  
le corps de l'artiste en action, en création face à l'image, en interaction avec le  
médium. Le mouvement est aussi ce qui active l'image, par la lumière,  
par la présence corporelle, par l'absence – le vide, le silence.*

*Le mouvement est le lien qui s'opère entre photographie et vidéo,  
ce qui les unit et leur permet d'entrer en relation dans mon travail.*



Figure 3.3 *Bâtiment 7 #2*, de la série *Bâtiment 7*, épreuve numérique, 2012.

Le mouvement, peu importe sa nature, est ce qui traduit une temporalité présente dans l'image. Ce mouvement peut être vécu en temps réel – perception directe –, mais peut aussi être simplement suggéré par la représentation. L'image est une empreinte du temps. Cette durée – la perception temporelle de l'image –, qu'il s'agisse d'une image fixe ou d'une image en mouvement, s'opère surtout au sein de la résonance de l'image – perception indirecte.

« La perception sélectionne ce qui l'intéresse et ne tient nullement compte du reste. L'ignore tout simplement. [...] La « perception directe » signifie qu'il n'existe pas de vision interne. Tout acte de vision est une relation entre une forme de vie et une situation perceptible. S'il n'y a pas de vision *interne* (ou d'imagination interne, ou de lecture, de compréhension, de

souvenance, de sensation, de sentiment interne), tout discours sur les représentations internes se trouve ainsi invalidé<sup>35</sup>. »

En affirmant cette « vision interne » comme existante, la temporalité de l'image serait ainsi suggérée à même la représentation que ce soit par sa fixité ou sa mouvance et la perception de ce temps proposée par elle étire *sa durée* dans cette dimension métaphorique produite chez le regardeur.

### 3.2.2 Superposition

*Placer deux images de natures différentes l'une par-dessus l'autre.  
Que donne cette superposition? Est-elle une simple confrontation de médium?  
Que se passe-t-il entre ces deux images?*

*Gilles Deleuze dit que le temps est abstrait de l'image même, mais qu'il se trouve plutôt entre deux images<sup>36</sup>. Superposer deux images, les placer dans l'espace pour les confronter. Est-ce une manière de parler du temps qu'elles contiennent; d'évoquer le temps qui leur est propre par la confrontation de leur nature différente?  
Recréer le mouvement.*

Le dispositif de la pièce centrale de l'exposition *Mirari* superpose sur une photographie de la mer (en suspension dans l'espace) la captation vidéographique de la même image en état de mouvance. Le mouvement oscillatoire de la représentation – la mer – est activé au sein de la vidéo par les manipulations d'une présence derrière l'image/écran. Le chevauchement des deux représentations génère un mouvement de balancer – l'une fixe, l'autre en va-et-vient – qui rappelle le mouvement ondulatoire de la mer. Il en résulte d'étonnantes nuances de ton qui laissent une impression de profondeur dans l'image; le regard s'y perd comme si nous étions véritablement

<sup>35</sup> Epp, Ellie. (1997). *Ombre et paysage*. Dans N. Gingras (dir.) *De la minceur de l'image*. Montréal : Dazibao ; les essais, p.37.

<sup>36</sup> Deleuze, Gilles. (1981). *Cinéma / Image-mouvement; cours 1*. Dans *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Consulté à l'adresse <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>

devant la mer. Superposer deux images identiques est d'ailleurs le principe de base utilisé pour créer l'effet d'une troisième dimension; c'est le fondement de la stéréoscopie. Bien que dans ce projet, la superposition cherche simplement à simuler le mouvement de la mer.

À cet égard, l'artiste Mériol Lehmann utilise la superposition d'images fixes pour recréer le mouvement dans sa vidéo intitulée *1983* (2010) présentée à la galerie B-312 en novembre 2012. En accumulant par transparence plusieurs dizaines de photographies, il arrive à créer une certaine ambiguïté visuelle qui se situe entre fixité et mouvance des images. De l'aspect évanescent et pictural de la représentation se dégage une « résonance émotive d'un lieu qu'on s'est approprié <sup>37</sup> ». Cette « résonance émotive » est en partie créée par une temporalité particulière qui se révèle de l'utilisation singulière des médiums.

### 3.2.3 S'immiscer entre les surfaces de l'image

*Mirari*, par son dispositif, confère une profondeur à la représentation et crée un certain relief. Cette dimension autre de l'image est accentuée par l'accumulation de ces diverses couches de représentation, appelée plutôt « espace-image »; surface photographique, surface écran. Aussi, le corps évoqué par l'ombre s'activant derrière l'image cherche à rendre tangible un lieu qui se trouverait entre ses deux plans; le corps s'immisce entre les surfaces. De plus, la disposition des deux photographies placées de part et d'autre du dispositif central, telle une accumulation de plans dans l'espace, engage le regardeur dans une posture similaire; il circule à son tour entre différents espaces-temps.

---

<sup>37</sup> Mériol Lehmann, *1983*, Galerie B-312, <http://www.galerieb312.ca/programmation/meriol-lehmann>

En ce sens, dans cette œuvre, la présence du corps et de ses gestes performés entre les surfaces de l'image crée une forme de hors-champ à la représentation. Si l'on faisait abstraction de cette présence, l'image serait uniquement champ puisque la mer est un lieu infiniment semblable; sa représentation contient en elle-même l'immensité de la mer. Ce sont plutôt ici les entrées et les sorties de champ effectuées par la silhouette qui laissent entendre qu'un espace se trouve au-delà des frontières du cadre de l'image. Tout comme certains déplacements du corps donnent l'impression qu'un hors champ se trouverait aussi dans la profondeur de l'image, dans un au-delà du champ visible de l'horizon; un espace brouillé entre ciel et mer; entre photographie et vidéo.

« Le hors-champ est temporel : il y a un *avant* l'entrée de champ, un pendant le passage dans le champ, un *après* la sortie du champ, et ce *avant*, ce *pendant* et cet *après* définissent le hors-champ comme succession temporelle, soit la mémoire de l'action, l'action, la promesse de la suite de l'action. C'est en ce sens que le hors-champ est classiquement dit porteur de menace ou de promesse : ce qui n'est pas là peut arriver, doit arriver, doit être évité, etc., non pas seulement parce que cela – cet acte indéfini – peut-être cru au bord du cadre, mais parce qu'il est toujours déjà *imminent* : désir, c'est-à-dire *éros*. Ce *possible* du hors-champ joue bien sûr comme présence narrative et/ou dramatique<sup>38</sup>. »

Les déplacements, les entrées et les sorties de cadre de la silhouette, ainsi que le rythme des temps d'absence portent en eux cette temporalité, voire une certaine narrativité. Plus particulièrement, le mouvement – du corps et des vagues – confère une *durée* à l'image.

---

<sup>38</sup> Comolli, Jean-Louis. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. France: Verdier, p.540.

Abordée de manière plus subtile que dans les projets antérieurs, la notion de cadre à l'intérieur de cette pièce se retrouve dans cette bordure blanche qui circonscrit l'image. Le dispositif témoigne ici de son ancrage et de sa perspective photographique; l'objet manipulé est bien une photographie. Aussi, dans ce jeu de superposition d'images se crée un mouvement de va-et-vient qui dans l'espace de cette marge blanche détermine les limites entre les deux surfaces, entre le champ et le hors-champ. Cette parcelle de l'image est la fissure, la brèche qui permet au regard d'entrer dans cet espace que propose l'œuvre. Par cette ouverture se trouve la clé pour se saisir de ce qui nous est donné à voir.

## CONCLUSION

Cette exposition représente l'aboutissement de mes préoccupations et expérimentations développées au cours de ces deux années de maîtrise et qui ont mené à l'articulation de cette œuvre. En ce sens, *Mirari* incarne de manière tangible l'ensemble de mes explorations physiques et corporelles afin de *faire corps* avec l'image, avec la photographie. La notion de cadre et de ses frontières perméables – hors-champ comme espace mental – tout comme la mise en espace de la photographie et l'idée de corporéité qui en découle, s'inscrivent au cœur même de ce projet. *Mirari* m'a également permis d'élaborer un dispositif photographique qui cherche à consolider cette hybridation entre image fixe et image mouvement au sein de ma pratique; la frontière qui habituellement les sépare ne cesse de s'amenuiser.

Après avoir complété la mise en espace des photographies à la Galerie de l'UQAM, j'ai constaté que les stratégies utilisées dans la mise en œuvre de l'exposition relèvent de l'installation. La spatialisation des photographies et la qualité de la lumière ambiante sont des composantes déterminantes de cette œuvre et renforcent l'idée d'un tout englobant. Avec *Mirari*, j'ai réalisé une installation photographique qui propose un espace méditatif autour de l'image. Tout compte fait, envisager l'image photographique du point de vue de l'installation m'offre de nouvelles perspectives de réflexions sur la mise en espace photographique.

Au terme de mes études à la maîtrise, la mer m'aura servi de prétexte pour créer un dispositif qui rend compte métaphoriquement de mon approche de l'acte photographique. Du mouvement incessant de la mer, j'ai tenté de *suspendre un instant d'elle*, un instant se trouvant entre fixité et mouvance. Par ma présence et mes gestes derrière cette surface photographique, je confère également un sens *autre* à la représentation de la mer. Elle est le reflet d'un espace métaphorique, personnel, fragile, instable.

*Mirari* signifie voir avec étonnement; c'est regarder et se laisser émerveiller – être englobé.

*Une installation de silence.  
La mer – être face à l'océan – est l'un des rares lieux où je me sens seule.  
Je me suis retrouvée seule, dans l'atelier, à manipuler la mer.  
La photographie est une façon de me détacher du réel.*

*Les images; c'est faire parler le silence.*

## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire*. Paris : Gallimard : Seuil, 68-88-89.
- Comolli, Jean-Louis. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. France: Verdier, 34-536-540-542.
- Debat, Michelle. (2009). *L'impossible image*. Bruxelles : La Lettre Volée, 109-111-171.
- Debat, Michelle. (2012) *Où il est question de quelques « danseuses absolues »*. Dans M. Debat (dir.) *Dossier sur l'art ; Photographie et Danse*. Paris : Ligeia.105.
- Deleuze, Gilles. (1981). *Cinéma / Image-mouvement; cours I*. Dans *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Consulté à l'adresse <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>
- Deleuze, Gilles. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minui, 29.
- Didi-Huberman, George. (1997). *Superstition*. Dans N. Gingras (dir.) *De la minceur de l'image*. Montréal : Dazibao ; les essais, 29.
- Dubois, Philippe. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. France : Édition Mathan, 153-169-196
- Epp, Ellie. (1997). *Ombre et paysage*. Dans N. Gingras (dir.) *De la minceur de l'image*. Montréal : Dazibao ; les essais.
- Flusser, Vilem. (1999). *Les gestes*. Paris : Paris Hors commerce ; Cergy D'Arts, 101.
- Metz, Christian. (1985). *Fetish Object*. Dans *October*. vol34, 81-90. Consulté à l'adresse <http://www.jstor.org>
- Salmon, Jacqueline. (2012). *Tout mouvement regardé avec l'intention de regarder de la danse* dans M. Debat (dir.) *Dossier sur l'art ; Photographie et Danse*. Paris : Ligeia, 119-124.
- Souriau, Étienne. (2004) *Dictionnaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France. 857.
- Sibony, Daniel. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Éditions du Seuil, 239.
- Walon, Sylvie. (2011) *Les corporités de la danse contemporaine française occidentale : Une pratique philosophique et politique de « résistance »*. Consulté à l'adresse <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927#ftn2>