

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ALTÉRITÉ ET REPRÉSENTATION DE LA FIGURE FÉMININE : CONSTRUCTION D'UNE SÉRIE  
VIDÉOGRAPHIQUE COMME REPRÉSENTATION FRAGMENTÉE DES « ÉTATS  
DÉSTABILISANTS » PAR L'AUTOREPRÉSENTATION ET LE CORPS PERFORMATIF.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

GAÉTANE VERREAULT

JUIN 2007

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

Trois longues années de recherches artistiques et de remises en question se terminent maintenant... Tout au long de celles-ci, j'ai reçu l'aide et le support d'un grand nombre de personnes que je tiens ici à remercier particulièrement.

Tout d'abord, merci à Nicole Jolicoeur, directrice de ma recherche-création, qui pendant mes tumultueuses recherches et expérimentations m'a toujours soutenue. De plus, elle a su me comprendre et saisir mon cheminement artistique de manière à piquer ma curiosité et    m'amener plus loin.

Je tiens aussi à remercier quelques professeurs car tout au long de mes études en arts, ils m'ont stimulés et encouragés à poursuivre mon cheminement artistique : Monique Régimbald-Zeiber, Suzanne Valotaire, Gilles Gladue, Francesca Gagnon, Carole Hauffman et Mario Côté.

Merci    Bruno Pucella sans qui le son de mon oeuvre ne serait pas aussi précis, à Olivier Bélanger pour sa patience et son aide à la clarification de mes idées, à mes proches et amis qui m'ont soutenu et encouragé tout au long de mes études et finalement à mes parents pour leur support et sans qui je ne serais pas aujourd'hui à la fin d'une maîtrise en Arts visuels.



## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                                       |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| REMERCIEMENTS.....                                                                                    | ii        |
| RÉSUMÉ .....                                                                                          | iv        |
| INTRODUCTION .....                                                                                    | 1         |
| APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE .....                                                                         | 3         |
| <b>1. LES « ÉTATS DÉSTABILISANTS » ET LEURS REPRÉSENTATIONS.....</b>                                  | <b>5</b>  |
| 1.1 LES « ÉTATS DÉSTABILISANTS » .....                                                                | 5         |
| 1.2 LES REPRÉSENTATIONS DES « ÉTATS DÉSTABILISANTS » AU SEIN DE DIVERSES<br>SPHÈRES ARTISTIQUES ..... | 8         |
| <b>2. LE SUJET REPRÉSENTÉ .....</b>                                                                   | <b>12</b> |
| PARAMÈTRES DE CRÉATION .....                                                                          | 12        |
| 2.1 LE SUJET EN MOUVEMENT .....                                                                       | 13        |
| 2.1.1 La performance.....                                                                             | 13        |
| 2.1.2 Vidéo performance .....                                                                         | 14        |
| 2.2 L'AUTOREPRÉSENTATION.....                                                                         | 15        |
| 2.2.1 Les représentations de soi .....                                                                | 15        |
| 2.2.2 L'autoreprésentation .....                                                                      | 16        |
| 2.2.3 De soi à l'autre.....                                                                           | 17        |
| 2.2.4 Influences artistiques en autoreprésentation .....                                              | 18        |
| 2.3 LE SUJET FÉMININ REPRÉSENTÉ .....                                                                 | 20        |
| 2.3.1 Le sujet féminin .....                                                                          | 20        |
| 2.3.2 Le sujet postmoderne .....                                                                      | 21        |
| <b>3. LA VIDÉO COMME MÉDIUM .....</b>                                                                 | <b>23</b> |
| 3.1 LE MÉDIUM VIDÉOGRAPHIQUE.....                                                                     | 23        |
| 3.1.1 L'image mouvement .....                                                                         | 23        |
| 3.1.2 Le montage ou plutôt le mixage d'images .....                                                   | 24        |
| 3.1.3 L'esthétique visuelle .....                                                                     | 25        |
| 3.1.4 La bande sonore .....                                                                           | 29        |
| 3.2 DESCRIPTION DU CHAQUE VIDÉO DE LA SÉRIE : <i>BLEU À L'OMBRE DU CORPS</i><br><i>TROUBLÉ</i> .....  | 32        |
| 3.2.1 <i>Bleu</i> .....                                                                               | 32        |
| 3.2.2 <i>L'Ombre</i> .....                                                                            | 33        |
| 3.2.3 <i>Corps troublé</i> .....                                                                      | 34        |
| CONCLUSION .....                                                                                      | 35        |
| ANNEXES.....                                                                                          | 37        |
| BIBLIOGRAPHIE.....                                                                                    | 42        |



## RÉSUMÉ

Concrètement, tout au long de mon projet de maîtrise, j'ai tenté de développer un système de représentation subjectif composé de métaphores et d'images de manière à évoquer un univers émotif fragmenté, celui des « états déstabilisants ». J'ai voulu explorer ce type d'émotions reliées à la psychologie, dans le champ esthétique, par l'application de la notion d'altérité et l'exploration de la représentation de la figure féminine.

L'écrit qui suit, relate les principales étapes de mon cheminement, il sera divisé en trois grandes parties : les « états déstabilisants », le sujet représenté et la vidéo comme médium. De la peur à l'angoisse en passant par l'anxiété et la panique, j'ai dû trouver un concept qui m'était propre pour bien identifier ce que je désirais expérimenter dans le vaste monde des représentations. Les « états déstabilisants » regroupaient bien l'ensemble d'états que je voulais explorer sans me restreindre à une seule émotion figée.

Lorsque j'ai décidé de faire une représentation fragmentée de ces états, il m'est apparu inévitable de m'investir physiquement dans mon projet. La performance fut donc la base de ma série vidéographique. Par mon implication dans l'œuvre, j'ai approfondi la pratique de l'autoreprésentation. L'idée de me mettre en scène dans mon œuvre sans avoir à me dévoiler était exactement ce que je recherchais à expérimenter sur le plan artistique. Par cette facette de la représentation, j'ai abordé les questionnements reliés à l'altérité, dans un rapport à l'être et au paraître, à Soi et à l'autre. Par mon implication physique dans l'œuvre, j'ai pu aussi approfondir les diverses notions reliées à la représentation de la figure féminine. J'ai travaillé avec l'image des femmes mais sans m'engager dans une protestation ou une revendication sociale.

La troisième partie se rapporte au médium utilisé dans mes recherches et aux propriétés de celui-ci : le médium vidéographique. La vidéo fut un incontournable pour effectuer ma recherche plastique et ce, grâce à sa capture de l'image mouvement. Je devais capter le sujet en pleine action. Par le montage et les modifications vidéographiques j'ai pu jouer avec les différentes prises de vue de base. Rapidement, ce médium est devenu plus qu'un moyen, il agit maintenant comme une sorte de signature personnelle. Finalement, je termine mon écrit par une courte description des trois vidéos qui composent ma série et j'y introduis une réflexion personnelle sur chacune de celles-ci.

**MOTS CLÉS :** États déstabilisant; Autoreprésentation; Série vidéographique; Représentation; Fragment; Sujet féminin; Altérité; Performatif; Psychologie, Corps ; Mouvement.



## INTRODUCTION

Lorsque j'ai commencé ma recherche artistique en 1999, mes expérimentations artistiques se divisaient en deux méthodes très différentes selon le médium utilisé. Je favorisais une approche conceptuelle lorsque j'utilisais des médiums tels que la sculpture, la photographie, la vidéo, l'installation et la performance tandis que mon approche en peinture était beaucoup plus spontanée et expérimentale. En général, mes œuvres se composaient de tissus, d'objets trouvés et de musique, ma préoccupation était alors dirigée vers la réception de l'œuvre par le spectateur. J'avais un grand intérêt pour la perception et l'interprétation de l'œuvre. Je tentais de comprendre ce que les spectateurs ressentaient lorsqu'ils voyaient une œuvre.

Ayant auparavant fait du théâtre et de la danse, l'intégration du corps dans mes œuvres m'est apparue essentielle. Par la performance et l'insertion de personnage/sujet, je traitais de thèmes comme : le désenchantement, le stress, la domination vs la soumission, la solitude, l'attachement et le déséquilibre mental. Au cours de mes diverses expérimentations, cette fascination pour la perception et l'émotion s'est précisée et j'ai commencé à créer des œuvres plus en lien avec l'intériorité et l'expérience du sujet.

L'expérience du sujet étant au cœur de mes préoccupations, mon intérêt pour les « états déstabilisants » s'est donc manifesté à cet instant dans ma pratique artistique. J'ai commencé à créer des œuvres en lien avec cette thématique. Par exemple, lors d'un échange avec l'Université de Toulouse, j'ai élaboré une installation sonore *in situ* basée sur les rumeurs qui circulaient sur le campus. À vrai dire, j'avais tellement entendu d'atrocités sur le quartier où se trouvait le campus que je me suis aperçue rapidement qu'une peur collective caractérisait ce lieu. C'est pourquoi j'ai monté une installation sonore « surround » qui simulait une scène de crime, et ce dans un petit boisé situé sur le campus. Malgré le manque d'images, ce travail était très cinématographique. J'ai constaté alors que le son était particulièrement approprié pour traiter des « états déstabilisants ». Lorsque j'ai commencé la maîtrise en arts visuels à l'UQAM, mes recherches étaient d'abord basées sur l'installation sonore. J'ai conceptualisé alors une œuvre *in situ* située dans l'UQAM. Par contre, j'ai réalisé que quelque chose n'allait pas, je n'arrivais pas à travailler réellement. Je sentais le besoin d'incorporer plus de matière. J'avais envie d'intégrer des corps dans l'œuvre. J'étais dans une



impasse créative. Après quelques mois de réflexion et d'expérimentation, j'ai abandonné l'installation pour revenir à la source de mes intérêts soit le sujet, la psychologie et le corps, tout en conservant la thématique des états déstabilisants.

J'ai redéfini mes recherches de 2<sup>e</sup> cycle de manière à me mettre en scène dans mes œuvres afin d'expérimenter le monde des représentations de la peur. J'ai commencé par faire des images très explicites en lien direct avec la peur. Par exemple, « *La Prise* » est une série de photographies numériques qui traite d'une grande peur qui touche plusieurs personnes. La peur d'être victime d'agression ou d'enlèvement. Puis j'ai exploré les représentations cinématographiques de la femme apeurée. Déjà, adolescente j'étais une adepte de films d'horreur. J'étais particulièrement intéressée par les représentations qui y étaient véhiculées : les personnages terrifiés, les êtres vulnérables et les psychopathes. M'inspirant de ces films, j'ai tenté de jouer et de simuler des victimes afin de mieux saisir ces représentations.

Simultanément, j'ai construit une vidéo de manière plus spontanée en y introduisant des mouvements de danse. Par cette création, j'ai constaté que mon intérêt pour les représentations d'« états déstabilisants » se déplaçait, il devenait plus subtil et moins codé. J'adorais faire des simulations, mais je manquais de spontanéité et d'expression personnelle. Je voulais plus qu'imiter, mais plutôt exprimer ma vision, ma conception de ce que peut être la représentation d'un « état déstabilisant ».

J'ai décidé de diriger mes recherches de maîtrise vers les représentations des états plus difficiles à saisir : ceux qui nous déstabilisent. Le texte qui suit témoigne de mes recherches pratiques et théoriques réalisées tout au long de ma maîtrise. Sous forme de récit, je décris les diverses expérimentations et interrogations survenues au cours de cette recherche plastique. Le texte sera divisé en trois grandes parties : les « états déstabilisants », le sujet représenté, la vidéo comme médium. La première partie, se compose de la recherche d'une définition personnelle du concept d'« états déstabilisants » et des représentations qui m'ont marquée dans diverses sphères artistiques. La deuxième partie, se sous-divise en trois parties qui traitent chacune d'un sujet précis : la performance, l'autoreprésentation et le sujet féminin représenté. La troisième partie se rapporte au médium utilisé dans mes recherches, la vidéo, et l'esthétique qui en découle. Enfin, je conclus le tout par un compte rendu de mes diverses expérimentations plastiques réalisées au cours de ma maîtrise, suivi d'un aperçu de mes futures réalisations artistiques.



## APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Pour mon texte d'accompagnement, j'ai choisi d'utiliser une approche méthodologique heuristique. Cette approche m'a permis de travailler mon œuvre et mon écrit en tenant compte de mes expériences personnelles. Dans l'ouvrage de Pierre Gosselin, *Méthodologie de la recherche*, cette perspective méthodologique se décrit ainsi :

L'approche heuristique est considérée comme un processus interne de recherche parce qu'elle met en évidence l'expérience personnelle du chercheur, la description de ses propres activités de recherche et les transformations qu'il vit au niveau de ses attitudes et de ses valeurs.<sup>1</sup>

Lorsque je commence une nouvelle œuvre, la première étape est de trouver les points centraux de ma recherche afin de définir mes champs d'exploration plastique. Entrelaçant l'expérimentation du sujet de recherche et la compréhension de celui-ci, je tente de saisir la pratique par la théorie et vice versa. Je définis d'abord ma question de recherche oscillant entre pratique et théorie. J'expérimente puis observe. Je dois aussi laisser tout en plan parfois pour mieux comprendre mon processus. Le temps est aussi un élément clef dans mon cheminement puisqu'il demande des instants de gestation où l'esprit se doit d'errer ici et là pour nourrir la recherche.

Après plusieurs observations, je remarque que je puise souvent mes questionnements au sein de la pratique. Lorsque je crée, je tiens un carnet de bord à l'intérieur duquel je note diverses observations. De l'objet anodin qui me fascine à la phrase banale entendue, j'y inscris tout ce que je crois pertinent pour ma recherche. Je note souvent des mots que je vais par la suite tenter de définir grâce au dictionnaire et à l'encyclopédie. Ces mots hétéroclites sont présents tout au long de mes recherches. À l'aide de ceux-ci, je construis fréquemment des tableaux et schémas qui débordent de flèches et de lignes. Ces structures tentent de créer des liens entre divers concepts et de résumer ma pensée. Ils ont aussi pour but de créer une logique entre la théorie et la pratique. La classification et la hiérarchisation sont des méthodes d'organisation que j'utilise dans mes études. Je réparties des mots, concepts et bouts de phrase afin d'en faire des catégories. Je hiérarchise ces éléments en ordre d'importance pour mieux comprendre ma démarche. Enfin, c'est par la synthèse et l'analyse de ces schémas et de ces structures que je construis progressivement des bouts de

<sup>1</sup> Pierre Gosselin, 2004. *Méthodologie de la recherche*. Montréal, UQAM. p. 3.



textes. Dans ce texte, je vais reprendre ces brèves idées pour les définir et les structurer de manière cohérente et pertinente.

Relativement aux modes de recherche qui sont proposés par Pierre Gosselin et Diane Laurier dans le livre *Tactiques insolites*, je pense que ma recherche se situe entre le troisième et le quatrième mode méthodologique. Ainsi, tout comme l'expliquent les deux auteurs, le troisième mode est basé sur l'œuvre elle-même plutôt que sur la démarche du praticien. Je base mes expérimentations sur l'œuvre en cours, elle devient alors, le point central de ma recherche. Recherche qui naît et réside donc au sein de la pratique. Aussi, tout comme le souligne le quatrième mode recherche, je me nourris d'écrits d'artistes et d'œuvres théoriques de divers domaines pour mieux comprendre ma pratique. Selon moi, la création artistique ne serait pas aussi élaborée si ce n'était de cette dimension théorique. D'ailleurs, la dimension théorique viendra soutenir mes recherches pratiques tout au long des expérimentations, et ce, surtout en ce qui concerne l'approfondissement du thème central de mes recherches, les « états déstabilisants ».

## **1. LES « ÉTATS DÉSTABILISANTS » ET LEURS REPRÉSENTATIONS**

### **1.1 LES « ÉTATS DÉSTABILISANTS »**

#### **La psychologie**

Ayant eu quelques cours sur les troubles et les maladies mentales au cégep, j'ai rapidement constaté que j'avais une attirance marquée pour les états psychologiques anormaux et déstabilisants. En fait, je suis intriguée par la perte du contrôle de soi et le déséquilibre mental. Cet intérêt s'est ainsi retrouvé de façon récurrente dans ma production artistique au fil des années. Tout au long de mes études de 2<sup>e</sup> cycle, j'ai oscillé entre divers concepts afin de trouver le terme adéquat pour définir la thématique principale de mes recherches plastiques. Trois grandes étapes ont marqué cette recherche :

#### **La peur**

Les premiers états que j'ai expérimentés étaient la peur et la vulnérabilité. Bien que ma recherche plastique ne soit pas autobiographique, je suis persuadée que ma passion pour les films d'horreur et mon caractère parfois craintif est à l'origine de cet intérêt pour la peur et la vulnérabilité, deux états qui sont, d'après moi, souvent indissociables. J'ai rapidement constaté que mon intérêt face à ces états était relié à un questionnement sur la condition féminine. La vulnérabilité du corps féminin et les peurs féminines qui s'y rattachent, me préoccupaient davantage. Les images et les représentations de femmes apeurées et en position de vulnérabilité devenaient le sujet de base de mon projet. J'ai trouvé plusieurs de ces images stéréotypées en cinéma, en photographie et dans certains livres traitant de psychologie.

Afin de préciser davantage mon projet, j'ai débuté mes recherches pratiques par la déconstruction de ces représentations cinématographiques qui m'avaient marquée, et ce, dans le but de comprendre leurs composantes. Je devais aller au bout de ces images. Je devais les expérimenter moi-même, donc les simuler pour mieux les saisir. Des plus réalistes aux plus abstraites, j'ai fait des mises en scène photographiques en m'inspirant du 7<sup>e</sup> art. J'ai produit des séries dans lesquelles je devenais, en tant que sujet féminin, un personnage en



situation de vulnérabilité ou de peur. Cette première phase de ma recherche m'a permis de créer *La Prise*, une série photographique où j'incarne le rôle d'une femme attachée et portant des traces de coups sur le corps de manière à suggérer un enlèvement. Par la suite, j'ai fait une série de photographies mettant en scène une femme apeurée dans un sous-sol d'immeuble plutôt obscur. Puis enfin une troisième expérimentation, plus subtile et épurée cette fois-ci, où l'on peut voir un sujet exprimant une crainte, mais sans qu'il y ait de contexte clair. Suite à ces expérimentations, j'ai rapidement pris conscience que le concept de peur était beaucoup trop connoté. Beaucoup de clichés et de stéréotypes me viennent en tête lorsque je pense à cette émotion. Plus j'avais dans mon expérimentation, plus je sentais le besoin de travailler avec un concept plus subtil. D'ailleurs, la vidéo *Murmures lancinants*, que j'ai faite simultanément aux séries photographiques, m'a fait glisser vers un univers plus ambigu. C'est pourquoi je me suis tournée vers une émotion plus floue, celle de l'angoisse.

### L'angoisse

Contrairement à la croyance générale, je fais une distinction entre la peur et l'angoisse. Alors que la peur a pour objet une menace connue et définie, l'angoisse pour sa part reste sans objet précis. Si l'on consulte le dictionnaire, l'angoisse se définit comme « *un malaise psychique et physique provoqué par le sentiment de l'imminence d'un danger.* » (Larousse) Or, ce danger reste flou et indéterminé, il réside plus à l'intérieur du sujet que dans une réalité externe. Selon, Paul Diel :

L'angoisse est le produit d'une rétention imaginative de la peur. Peur imaginativement représentée, l'angoisse est un état d'inquiétude qui n'est pas ressenti face au péril actuel, mais devant un danger seulement envisagé comme possible. L'événement qui déclenche la peur est toujours dans le présent; la menace qui provoque l'angoisse se retrouve, soit dans le passé, soit à l'avenir.<sup>2</sup>

De plus, l'angoisse s'exprime sur deux plans : l'un psychologique et l'autre physiologique. Psychologiquement, elle se manifeste par un sentiment d'inquiétude, d'isolement, de crainte, voire de panique. Physiologiquement, on la reconnaît notamment par une augmentation de la transpiration, l'accélération du pouls, l'apparition de spasmes et une sensation d'étouffement.

---

<sup>2</sup> Paul Diel, 1992. *La peur et l'angoisse : phénomène central de la vie et de son évolution*. Paris: Éditions Payot, p. 149



Néanmoins, il est possible de ressentir de l'angoisse sans que celle-ci ne soit perceptible de l'extérieur ou ressentie physiquement.

Suite à cette recherche, j'ai décidé de poursuivre mon expérimentation dans cette direction. Le défi de faire une représentation de l'ambiguïté de cet état me passionnait. J'ai commencé cette expérimentation par le travail du corps en mouvement. Lorsque j'ai voulu travailler avec le concept d'angoisse, il m'est apparu essentiel et même incontournable d'intégrer le corps en mouvement à l'expérimentation. La vidéo m'a semblé alors plus adéquate que la photographie. Cet instant a été très marquant dans ma démarche. L'angoisse, la vidéo et mon corps en mouvement sont alors devenus des éléments clefs dans ma recherche. Lors du Forum recherche-crédation 2006, je me suis aperçue que plusieurs questions restaient en suspens et surtout que le terme « angoisse » suscitait beaucoup d'interrogations de la part des spectateurs. Par sa simple présence dans ma problématique, j'ai senti à ce moment la pesanteur de ce concept et les attentes qu'il suscitait par rapport à mon travail.

Après le Forum 2006, je n'arrivais plus à travailler sur mon montage. J'ai constaté que le terme angoisse était, malgré tout, aussi très connoté. Chacun avait son idée de ce qu'était l'angoisse, mais personne ne pouvait vraiment la définir. Là était mon problème. Il était flou et insaisissable. Comment représenter l'irreprésentable? Après plusieurs semaines d'hésitation, j'ai pris la décision d'abandonner ce concept.

### **Les « états déstabilisants »**

L'abandon du concept d'angoisse a été un autre moment révélateur. Je devais trouver un concept plus général qui regroupe un ensemble d'états mentaux, mais qui tout de même nous indique un type particulier d'état psychologique. Je me suis donc arrêté sur un concept qui peut regrouper tout ce que je voulais expérimenter : « les états déstabilisants ». J'entends par ce concept, un état qui « affecte défavorablement la stabilité de l'individu, qui suscite chez quelqu'un un trouble qui nuit à son équilibre psychologique ». Un terme qui, je pense, cerne bien le registre de mon travail mais qui ne ferme aucune avenue. Ce concept englobe tous les concepts sur lesquels j'ai travaillé depuis le début de ma maîtrise et même plus encore, de la peur à l'angoisse en passant par l'anxiété, la perte de contrôle de soi ou le manque de lucidité. En fait, j'ai un intérêt particulier pour l'instant où tout devient



incontrôlable, où la dissociation entre la réalité et l'imaginaire devient floue. C'est cet irreprésentable sur lequel je travaillé dans mes recherches de 2<sup>e</sup> cycle.

## 1.2 LES REPRÉSENTATIONS DES « ÉTATS DÉSTABILISANTS » AU SEIN DE DIVERSES SPHÈRES ARTISTIQUES

*L'art d'aujourd'hui consiste en l'exploration des indicibles et des invisibles; on y monte des machines étranges où ce qu'on n'avait pas idée de dire et pas matière à sentir pourra venir se faire entendre et éprouver.*<sup>3</sup> Jean-François Lyotard

### Quelles représentations?

Au-delà de toutes les définitions de terme, ce qui m'intéresse dans cette recherche de 2<sup>e</sup> cycle ce sont les représentations d'« états déstabilisants » dans les diverses sphères artistiques. Il est clair pour moi que le cinéma est la forme d'art qui est la plus éloquente pour ce type de représentations englobant plusieurs émotions et états psychologiques.

### Ah! le cinéma...

Mes principales références en ce qui concerne les représentations d'« états déstabilisants » sont les films d'horreur, de suspense et les drames psychologiques. Pour mieux comprendre cet art, j'ai travaillé quelque temps avec un ouvrage qui s'intitule *Le siècle du cinéma*. Ce livre est composé d'un très grand nombre d'images de scènes de films. Il résume les synopsis des grands classiques du cinéma et parle des réalisateurs incontournables du 7<sup>e</sup> art. Lorsque j'ai commencé mes expérimentations, j'ai dû écouter un grand nombre de films pour mieux saisir mon sujet. Je me suis inspirée de cinéastes tels que Wiene, Bergman, Lynch, Greenaway, Hitchcock, Kubrick, Wes Craven et plusieurs autres encore.

### Un réalisateur comme maître à penser : Ingmar Bergman

En ce qui a trait aux représentations d'« états déstabilisants », je crois qu'au premier rang des réalisateurs qui m'ont le plus influencée se situe Ingmar Bergman. Scénariste, metteur en scène et réalisateur suédois, Bergman est issu d'une famille très religieuse et stricte. Il est

<sup>3</sup> Pascal Bonafoux, *Autoportraits du XXe siècle, Look at me*, Hors série Découvertes Gallimard, 2004 p. 2.



reconnu pour ses drames psychologiques souvent familiaux qui tournent autour de quelques thèmes majeurs : la communication, le sens de la vie, le conflit entre le « bien » et le « mal » et l'identité. Son style unique d'avant-garde à facture classique offre aux spectateurs des productions où se marient parfaitement des scénarios époustouflants et une qualité visuelle exceptionnelle. Il est selon moi, le maître des représentations de l'angoisse, de l'anxiété et de la psychose. Une particularité de ce grand du cinéma est que ses personnages principaux sont souvent des femmes. Dans plusieurs de ses films, il met en scène des personnages féminins troublés habités par un sentiment indéfinissable qui se rapproche des malaises psychologiques. Selon moi, il présente les femmes comme des êtres complexes fascinants à la fois. À mon avis, il a changé les représentations des femmes au grand écran. Aussi, il réussit à créer une ambiance ambiguë, qui parfois déroute le spectateur en entrelaçant la réalité et la fiction. J'ai tenté de construire mes vidéos de manière à me rapprocher de cette subtilité dans la représentation, celle qui permet d'évoquer un sentiment sans jamais le mentionner explicitement. Le film *Persona* démontre bien l'intérêt du réalisateur pour l'ambiguïté et le désordre mental :

Elisabet Volger est soudainement frappée de mutisme durant la représentation théâtrale d'*Electre*. Après un séjour en hôpital psychiatrique, elle part au bord de la mer avec son infirmière Alma... Ces deux femmes qui se ressemblent physiquement s'approprient une personnalité enviable en s'identifiant à l'autre. Tout passe par le jeu des corps et l'expression du visage : masques, miroir et silence, la projection du double est un transfert, une cassure, mais aussi une manipulation affective qui conduit à une destruction quasi anthropophage.<sup>4</sup>

Ce film, fut une révélation pour moi, il m'a séduite par ces scènes épurées et par son rendu visuel très classique et avant-gardiste pour l'époque. Et que dire du scénario? Celui-ci est en lien direct avec mes préoccupations. De la névrose à la simple discussion banale, Bergman nous offre deux personnages féminins déstabilisés dans toute leur splendeur. Je suis persuadée que ce film est à l'arrière-plan de mon travail vidéographique.

### **Lynch aussi**

David Lynch est aussi passé maître en ce qui a trait aux représentations d'« états déstabilisants ». Lorsque je pense à l'ambiance générale des films de Lynch, je ne sais jamais comment la nommer ou quels termes utiliser pour la décrire. Par contre, une chose est sûre,

---

<sup>4</sup> Gilles Visy. <http://www.cadrage.net/films/persona.htm>



il crée avec agilité une ambiguïté et un malaise qui transporte le spectateur dans un monde singulier. Que ce soit dans *Mulholland Drive*, *Blue Velvet* ou *Lost Highway*, pour ne nommer que ceux-ci, le réalisateur met en scène des personnages étranges, et parfois même mythiques, dans un environnement où règne le déséquilibre mental. Le réalisateur se plaît à faire régner la confusion entre réalité et fiction. Ce qui caractérise Lynch, c'est l'attention particulière qu'il porte à l'ambiance sonore dans chacun de ses films. Il réussit à modifier le récit et notre perception par la manipulation sonore. Qu'il joue avec le hors champ ou qu'il tente de coller les sons à l'image, Lynch est l'un des rares cinéastes qui donne autant d'importance au son qu'à l'image.

### **Et les arts visuels?**

En ce qui concerne les représentations d'« états déstabilisants », deux artistes m'ont particulièrement marquée : Janet Cardiff et Louise Bourgeois. Sans pratiquer l'autoreprésentation, Janet Cardiff est l'une des artistes qui m'a le plus influencée dans les dernières années. Après avoir visité une rétrospective de l'artiste, ma vision de l'art a complètement changée. À l'intérieur de cette exposition, une œuvre à caractère très cinématographique a particulièrement suscité mon attention. *Playhouse* est une installation trompe-l'œil qui fait vaciller le spectateur entre des éléments de l'ordre du réel et du fictif. La grande précision sculpturale, auditive et visuelle dont témoigne l'œuvre de Cardiff transporte le spectateur dans un faux théâtre. Celui-ci se retrouve au deuxième balcon de ce théâtre pour assister à un opéra. Lorsque le spectacle commence, le spectateur entend les discussions des gens qui l'entourent. La discussion entendue entre les deux personnes est très intime et raconte un meurtre, ce qui a pour effet de rendre le spectateur très inconfortable. Je me rappelle que cette sensation d'illusion auditive m'a immédiatement fait penser à la schizophrénie. J'entendais des gens, parfaitement, mais il n'y avait personne. Lorsque j'ai vu *Playhouse*, je n'ai pu m'empêcher de penser au film *Mulholland Drive* de Lynch puisqu'au milieu de ce film les deux personnages principaux se retrouvent dans un théâtre qui ressemble énormément à celui de Cardiff. De plus, à cet instant dans le film, le narrateur parle de l'illusion et de la magie de l'univers cinématographique. D'ailleurs, ce cinéaste tente de créer, un monde onirique et absurde, tout comme Cardiff, il transporte ses spectateurs dans des univers particuliers. Cette expérience de l'œuvre de Cardiff fut un



déclencheur chez moi, car à cet instant, j'ai compris qu'il était possible de recréer des espaces et de transporter le spectateur dans un imaginaire propre à l'artiste.

### **Le malaise exploité avec brio**

Dans un tout autre ordre d'idées, les œuvres de Louise Bourgeois m'ont aussi beaucoup impressionnée. Elle a, au fil des années, développé une pratique autobiographique par l'intermédiaire de divers médiums tels que le dessin, la photo, la sculpture, la gravure et l'installation. Elle traite de sujets parfois très durs. Son œuvre est en grande partie basée sur la relation entre les êtres, l'identité et la quête d'un passé. Ses installations sont plutôt narratives et étranges et elles parlent d'inceste, d'agression ou d'autres scènes lugubres. Je fais un lien très étroit entre son travail et les « états déstabilisants ». Son art est défini comme une exploration de soi. Bourgeois m'a fait comprendre par son œuvre qu'il est possible de traiter de malaise physique et psychologique avec une grande subtilité par un sens esthétique aigu.

### **Clin d'œil sur la danse moderne**

Enfin, je dois ici faire une petite parenthèse au sujet de la danse moderne. Comme le corps en mouvement est une dimension importante dans mon travail, je crois bon de nommer quelques danseurs ou chorégraphes qui, selon moi, traitent des « états déstabilisants » que je tente de représenter. Plusieurs grands noms me viennent en tête : Martha Graham, Marie Chouinard, Vincent Sekwati Mantsoe et Rennie Harris. Néanmoins, je tiens à mentionner particulièrement une jeune danseuse montréalaise, Sameena Mitta, qui développe présentement une gestuelle inspirée des femmes victimes de violence conjugale en Asie du Sud. Elle crée une série de mouvements empruntés aux malaises physiques et psychologiques de manière à nous offrir un corps dansant quasiment en transe. Entrelaçant la respiration, le mouvement et la vidéo, l'artiste présente une chorégraphie touchante et percutante à la fois. Dès que j'ai vu le travail de cette jeune artiste, j'ai observé un nouveau traitement du corps qui m'a, par la suite, influencée dans ma recherche plastique de maîtrise.



## 2. LE SUJET REPRÉSENTÉ

### PARAMÈTRES DE CRÉATION

#### Et maintenant le projet de création

L'objectif premier de mon projet de maîtrise était de faire une monobande vidéo d'environ 8 à 10 minutes. Après avoir travaillé quelques mois sur cette monobande, je me suis aperçue que je possédais une banque d'images trop hétéroclites pour réaliser une seule et même bande vidéo. Cela manquait de fluidité et de cohérence entre les diverses images. J'ai donc dû faire le choix d'épurer mon travail. C'est à ce moment que j'ai eu l'idée de subdiviser mon projet en trois parties interdépendantes.

#### Tout devenait évident pour moi

J'ai compris alors que ma recherche sur les représentations d' « états déstabilisants » avait réellement débuté il y a deux ans par le travail en vidéo mettant en scène mon corps en mouvement. J'ai donc choisi d'intégrer à mon projet final ma première vidéo, *Murmures lancinants*, réalisée durant ma première année de maîtrise. Au même moment, j'ai aussi opté pour faire une série vidéographique composée de trois monobandes vidéo. L'ensemble des prises de vue effectuées précédemment se divisait ainsi facilement en trois blocs différents pour former une série. En fait, la suite devient en quelque sorte trois variations autour du même sujet. Elle ne présenterait donc pas une seule vision des « états déstabilisants », mais trois perceptions différentes. À cause du caractère irréprésentable de ces états, la multiplicité dans la représentation devenait un moyen adéquat d'explorer ceux-ci en évitant une vision figée. Aussi, la fragmentation de mon œuvre m'a donné la possibilité d'y insérer des intervalles de manière à créer une subtilité dans la représentation et à générer du sens avec les noirs et les silences.

Ainsi, le sujet représenté est très important dans mon projet de recherche-crédation. La deuxième partie de mon texte est consacrée à cet enjeu, c'est-à-dire à la représentation du sujet féminin ou plutôt de la figure féminine. Cette section se divisera en trois parties. Tout d'abord, j'introduirai une réflexion sur la performance puisqu'elle est à la base de mon

expérimentation plastique. Puis, j'aborderai dans un second temps la question de l'autoreprésentation pour finalement, élaborer la question de la représentation du sujet féminin.

## 2.1 LE SUJET EN MOUVEMENT

### 2.1.1 La performance

La performance insiste pour ne pas se faire circonscrire ou définir, puisqu'elle se base sur la perception du monde. Ce qu'elle met en branle, ce n'est pas strictement la linéarité du texte, ni la dramaturgie du théâtre, ni les procédés d'émotion du spectacle, la performance tente d'installer l'envers du décor, elle déplace les structures de perceptions conventionnées et validées par des siècles d'aristotélisme et de cartésianisme.<sup>5</sup>

#### Pourquoi la performance?

Lorsque j'ai décidé de faire des représentations personnelles des « états déstabilisants », il m'est apparu inévitable de m'investir physiquement dans mon projet. La danse et le théâtre m'ont amené à considérer le corps comme un médium artistique privilégié pour traduire toute la richesse de l'univers subjectif et plus spécifiquement celui des états psychologiques. Généralement, elle implique que l'artiste doit faire une action devant public. Plusieurs artistes ont aussi emprunté cette voie pour exprimer des états déstabilisants ou des sensations difficiles à décrire. De Joseph Beuys à Carolee Schneemann, en passant par Marina Abramovic, Gina Pane et Peter Land, la performance est une pratique qui pousse l'artiste à laisser tomber les barrières et à explorer sans limites l'expression artistique. Annie Baillargeon est une jeune artiste québécoise qui présente des performances éclatées à la limite du « trash ». À l'intérieur de ses œuvres, elle se donne corps et âme pour interpréter des femmes déstabilisées, voire même, névrosées. Questionnant ainsi l'image et le rôle de la femme actuelle, elle pousse la représentation jusqu'à la dérision. Son travail est souvent dérangeant, mais le caractère extrême de celui-ci m'a fascinée et touchée.

<sup>5</sup> Alain-Martin Richard, « Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », *Performance au/in Canada 1970-1990*, Édition Intervention et Coach House Press, Toronto, 3<sup>e</sup> trimestre 1991, p. 25.



Dans mon projet de maîtrise, j'ai travaillé les performances filmées de manière à rendre une expression corporelle qui s'inspire, d'une part, de la danse moderne et, d'autre part, d'une interprétation personnelle des manifestations physiques et psychologiques des « états déstabilisants ». Je n'ai pas tenté de traduire fidèlement l'« état déstabilisant », mais plutôt de construire une gestuelle fluide et des actions qui peuvent se rapprocher du malaise psychologique. De plus, comme j'avais un intérêt marqué pour les représentations des femmes plutôt que celles d'hommes, j'ai pu sans problème utiliser mon propre corps pour approfondir ma recherche. Je suis d'ailleurs, persuadée que par cette expérimentation corporelle, j'ai pu faire ressurgir des idées et des expressions inédites.

### **2.1.2 Vidéo performance**

Pour mon projet final, la performance n'a pas été faite devant un public, mais plutôt devant une caméra. Elle est ainsi devenue une vidéo performance. Je dirais même plus, elle n'aurait pu être exécutée devant un public, car elle fut constituée exclusivement en fonction du regard de la caméra. De plus, je crois que l'expérimentation que je désirais faire demandait une certaine intimité. Il me fallait être seule avec la caméra afin d'incorporer ces états déstabilisants. La performance exécutée devant une caméra m'a permis d'incarner plus facilement des rôles. J'ai eu l'impression que la caméra devenait une sorte de confident. Je pouvais ainsi faire ce que je voulais sans restriction ou gêne.

Lorsque la saisie fut terminée, l'action est devenue une image vidéographique en soi. Je m'explique. Je ne voulais pas seulement enregistrer une performance par ce procédé, mais surtout créer une matière première avec laquelle je pourrais travailler pour faire une vidéo artistique. Les artistes performeurs filment souvent leurs actions, mais dans le seul but d'enregistrer l'action comme une preuve de ce qui a été fait. Par contre, d'autres artistes vont au-delà de la simple capture, ils recréent une véritable œuvre vidéographique. L'artiste Sylvie Laliberté illustre bien ma vision de la vidéo performance. Celle-ci incarne un personnage devant la caméra. Par contre, elle va au-delà du simple rendu vidéographique puisqu'elle utilise les possibilités offertes par ce médium pour transformer l'image. Par des plans ralentis ou accélérés, voire même des superpositions d'images, elle nous offre une signature singulière qui vient entrelacer la vidéo performance et les techniques vidéographiques. Ainsi, je crois bien pouvoir dire que mon expérience plastique fut à la base une performance, puis une vidéo performance pour finalement devenir une vidéo artistique



en soi. Enfin, par ma performance et la place que j'ai choisie d'y occuper en tant que sujet central, ma suite vidéographique est devenue une autoreprésentation. C'est par l'expérience de l'autoreprésentation que j'ai découvert et expérimenté la notion d'altérité et c'est par la fiction que j'ai pu créer cet autre avec ma propre image...

## 2.2 L'AUTOREPRÉSENTATION

### 2.2.1 Les représentations de soi

Aujourd'hui l'art contemporain est débordant d'artistes qui travaillent avec leur corps et leur image. De l'exhibitionnisme au simple travail de l'image, les artistes s'exposent aux regards des spectateurs pour exprimer leurs idées et pour explorer leur étrangeté. Beaucoup semblent relier directement l'exposition de soi au narcissisme, mais qu'en est-il de ces artistes qui utilisent ces représentations pour se dissimuler et de ceux qui empruntent leur image comme simple référence?

#### Autobiographie, autoportrait ou autofiction?

Dès l'instant où je me suis mise en scène dans mon œuvre, je devais comprendre quel positionnement j'allais adopter. La distinction entre les diverses pratiques de la représentation de soi est très complexe. L'autobiographie, l'autoportrait, l'autofiction et l'autoreprésentation sont si étroitement liés qu'ils sont difficiles à différencier. Je vais tout de même tenter de le faire à l'aide de l'article *Pièces d'identité* de Gaétan Gosselin.<sup>6</sup>

Tout d'abord la pratique autobiographique. Celle-ci serait une représentation de l'artiste, de son histoire personnelle, de son passé. C'est l'auteur de l'œuvre qui décide dans ce type d'art de nous parler de lui ou d'elle. Louise Bourgeois est un bon exemple d'art autobiographique avec ses œuvres qui sont des métaphores de son enfance. Elle offre aux spectateurs des créations chargées d'émotions et de souvenirs tirés de son passé.

---

<sup>6</sup> Gaétan Gosselin. 1993. *Pièces d'identité*. Montréal : Publié par Dazibao et La Centrale, pp. 1- 6.



L'autobiographique et l'autoportrait sont très proches selon Gaétan Gosselin, puisqu'ils ont la même fonction. Par l'autoportrait, l'artiste nous donne à voir son image, un peu comme le reflet d'un miroir. Donc, ce type d'œuvre représente l'artiste : Gaétane par exemple. Pour ce qui est de l'autofiction, c'est un peu plus complexe. Cette pratique est en fait un récit, ou une fiction, qui est construite par l'auteur autour de lui-même. Ce qui est un peu plus délicat, c'est que je ne crois pas qu'il soit possible de s'imaginer sans aucune fiction. L'autobiographique est toujours fiction, puisque dès que l'on tente de raconter un souvenir ou une histoire, notre subjectivité se mêle à l'objectivité et nous créons inévitablement une fiction autour de ce que nous croyons souvent réel.

Enfin, pour ce qui est de l'autoreprésentation, comme mentionnée plus haut, cette pratique permet à l'artiste d'utiliser son image afin d'être autre et d'explorer ainsi son étrangeté. L'artiste ne s'insère pas dans son œuvre pour se révéler à nous, mais plutôt pour utiliser son corps comme matériau de manière à habiter d'autres identités. Donc la plupart des artistes qui choisissent de faire de l'autoreprésentation ne cherchent pas à dévoiler leur singularité, mais plutôt à explorer la notion d'altérité.

### **2.2.2 L'autoreprésentation**

L'autoreprésentation est un terme plutôt récent dans le milieu artistique. Gaétan Gosselin dit de l'acte d'autoreprésentation « qu'il signale l'existence du sujet qui cherche à raconter une histoire, sans avoir à se raconter, ni à s'ouvrir. ». Il met en scène l'artiste créateur, à l'intérieur même de son œuvre. Comme je désirais intérioriser les représentations, il était essentiel d'expérimenter moi-même cette étape de la création. Je ne pense pas qu'une autre personne aurait pu faire ce personnage. Il me fallait être l'interprète pour saisir mieux ma propre vision de ces « états déstabilisants ».

En autoreprésentation, l'artiste utilise son corps comme un médium, il tente, par son implication dans l'œuvre, de stimuler l'interprétation du spectateur plus que la reconnaissance de sa personne. Il devient alors comme un acteur, le personnage qu'il désire incarner. C'est donc dans cette vision du personnage que j'ai travaillé le sujet de ma série vidéographique. D'ailleurs, il est surprenant de constater à quel point j'ai travaillé mes images de manière à garder un certain anonymat. Je tenais à ce que l'on puisse reconnaître



le personnage à l'intérieur des trois vidéos, mais sans que le personnage ne ressemble trop à « Gaétane ».

### 2.2.3 De soi à l'autre

L'autoreprésentation, qui est d'abord une expérience intérieure, nécessite toutefois que le sujet sorte de lui-même. À la rencontre du même il y aurait forcément l'autre. Ce serait donc essentiellement dans l'altérité qu'il y aurait forcément reconnaissance de soi. L'autoperception étant essentiellement une expérience de subjectivité du regard, la représentation de SOI par SOI ne soulève pas la question de l'authenticité du sujet, mais plutôt celle de l'identité et de la reconnaissance de ce sujet en un objet.<sup>7</sup>

L'autoreprésentation, mène l'artiste à se distancer de son image. En fait, on dit de cette pratique qu'elle est reliée à l'identitaire, mais qu'elle mène l'artiste à s'approprier son image pour ensuite s'en dissocier. Ce que je me suis amusée à faire très rapidement. Cette distanciation apporte des questionnements en lien avec le double puisqu'il est à la fois le moi et l'autre. L'artiste devient en quelque sorte étranger à lui-même. Lorsque j'ai commencé à travailler avec mes prises de vue, j'ai dû effectivement rompre avec mon image personnelle pour ainsi me percevoir comme une autre.

#### L'Autre

L'autre est un concept très chargé de sens. En philosophie, l'autre est : toute conscience par opposition au sujet; ce qui n'est pas moi. En psychanalyse l'autre se situe non seulement à l'extérieur du sujet, mais il fait aussi partie de cet individu. Il peut même se manifester dans l'inconscient de l'Être. Alors, cet autre qui fait partie de moi devient l'étrangeté que je possède en moi. L'autre détermine ainsi l'individu. En fait, c'est grâce à cet autre que je peux me définir. Comme Lacan nous le fait remarquer avec sa théorie sur le stade du miroir : l'autre est essentiel dans le développement de l'enfant. Il va venir confirmer au petit que l'enfant qu'il voit dans la glace est bel et bien sa propre image pour ensuite lui faire comprendre qu'il est un individu avec une identité propre.

---

<sup>7</sup> André Gilbert. 2004. *L'autoportrait dans la photographie canadienne contemporaine*. Québec : Éditions J'ai VU, p. 37-38.



## Représentation de soi

Il ne faudrait pas non plus exclure complètement le soi de l'autoreprésentation, et ce, malgré le déguisement ou l'effacement d'une identité. La présence de mon image s'y retrouve tout de même et elle a entraîné une réflexion sur mon image. Ce constat m'apporte beaucoup de questionnement sur l'être et le paraître. Toujours, dans la même lignée que Lacan avec son « stade du miroir », l'exposition de soi vient, je crois, confirmer l'existence de son être puisque l'on existe pour beaucoup dans le regard de l'autre. Elle viendra appuyer l'idée de l'image que je projette aux autres. Elle me donnera un bref aperçu ce qui est donné à voir. C'est une façon en quelque sorte pour mieux se connaître. L'auteur et psychanalyste Serge Tisseron appelle ce mouvement qui pousse l'être à vouloir s'exposer, « l'extimité » :

Je propose d'appeler « extimité » le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime. Autant physique que psychique. Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur.<sup>8</sup>

Selon l'auteur du livre : *L'intimité surexposée*, « l'extimité » ne découlerait pas nécessairement de l'exhibitionnisme ou du narcissisme, mais plutôt d'un désir de mieux se connaître. Comme si le fait d'être regardé par autrui pouvait venir valider notre estime de soi. L'auteur vient aussi faire un clin d'œil sur les nouvelles possibilités entraînées par l'apparition de nouvelles technologies. Par exemple la possibilité de multiplier facilement son image. Selon l'auteur, cette possibilité a renouvelé les questions identitaires et les pratiques artistiques. Ainsi, ce mouvement nous donne à voir un grand nombre d'artistes qui désirent exprimer leur subjectivité. Finalement, je trouve cette idée d'intimité surexposée intéressante. Je n'affirme pas être en tous points d'accord avec l'auteur mais je trouve le terme « extimité » juste et très pertinent.

### 2.2.4 Influences artistiques en autoreprésentation

Plusieurs artistes furent influents dans le développement de mes nouvelles préoccupations. Vibeke Tandberg, par exemple, est une artiste norvégienne que j'ai découverte récemment sur Internet. Dans un article traitant de sa démarche, j'ai appris qu'elle questionne des thèmes qui m'intéressent particulièrement : l'identitaire, le déplacement du sujet et les jeux

<sup>8</sup> Serge Tisseron. 2001. *L'intimité surexposée*. Édition Ramsay. Paris, p. 52.



de rôles. Je note au passage plusieurs autres artistes qui n'ont pas nécessairement la même préoccupation, mais qui furent importants dans ma démarche artistique : Ann Hamilton, Eve K. Tremblay, Joseph Beuys, Suzanne Valotaire, Sylvie Laliberté, Janieta Eyre entre autres. Sophie Calle est aussi proche de mes recherches avec ses autofictions. Il faut dire qu'il est très important pour moi de nourrir ma pratique par l'étude des œuvres d'autres artistes, car souvent je retrouve, dans les écrits portant sur ces artistes, les réponses aux questions que je me pose.

Lorsque je parle de ma vision de l'autoreprésentation deux artistes me viennent en tête : Cindy Sherman et Tracey Moffatt. D'une part, parce que toutes deux se mettent en scène à l'intérieur de leurs œuvres et nous suggèrent une narration sans que celle-ci ne soit vraiment précise. D'autre part, parce qu'elles ont un grand souci de l'esthétique de l'image et qu'elles sont très influencées par le cinéma.

Cindy Sherman pour sa part, crée des mises en scène qui caricaturent l'image de la femme véhiculée par le cinéma, la mode et les médias. La série « *Untitled Film Still* » qu'elle a réalisée à la fin des années 70 est en lien direct avec mes préoccupations. Elle présente une série de photos qui ressemble à des scènes de films, sans en être vraiment. Ce type d'image par contre se rapproche davantage de mes premières expérimentations beaucoup plus cinématographiques (*La Prise et Scène 4 et 7*). La pratique de Sherman est l'exemple parfait d'une pratique d'autoreprésentation. Elle se met en scène dans ses photographies afin d'interroger la nature et les effets de la représentation. Elle reproduit plusieurs images énigmatiques qui nous renvoient aux représentations véhiculées par le cinéma et les médias. Par sa présence et son travestissement, la question du JE et de l'autre est omniprésente dans son travail. Sherman nous offre des photographies avec une grande force dramatique qui crée des univers déroutants et fantastiques. Elle démontre un intérêt particulier pour l'influence qu'ont sur notre identité et sur l'image que l'on a de soi, des représentations de femmes véhiculées par différentes imageries issues de la peinture, de la publicité, du cinéma, etc. Selon moi, Sherman est l'une des artistes les plus importantes du 20<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne les représentations des femmes. Je crois qu'elle est sans aucun doute une clé majeure de ma recherche plastique, et ce, bien que j'aie choisi de me dissocier de toute citation ou appropriation d'images existantes. Sherman est à l'origine de mon intérêt pour la pratique d'autoreprésentation et ses préoccupations sont en lien avec les miennes.



Tracey Moffat est aussi une artiste qui m'a marquée dans ma compréhension de l'autoreprésentation. Moffat est une artiste aborigène d'Australie qui crée des scènes se rattachant à la condition humaine et à son histoire personnelle. Photographe et cinéaste, elle offre aux spectateurs des images qui entremêlent les styles documentaires et de fiction. Elle se met rarement en scène dans ses œuvres, mais elle utilise souvent des actrices qui lui ressemblent étrangement. Sa série « Something More », dans laquelle elle se met en scène, m'a énormément fascinée. À vrai dire, ce sont les qualités esthétiques de l'image qui m'ont particulièrement stimulée dans les œuvres de Moffat. Elle propose des textures définies et des couleurs vives. Elle fait une mise en scène de vrais personnages devant des décors peints, ce qui donne un côté surréaliste à l'image. Ses compositions, m'ont donné envie d'aller au-delà d'un simple rendu visuel réaliste, elles m'ont poussée à travailler mes images et mes vidéos de manière à leur donner une texture et une esthétique qui me sont propres.

## **2.3 LE SUJET FÉMININ REPRÉSENTÉ**

En choisissant l'autoreprésentation, je me devais de réfléchir sur ma propre image et sur ses caractéristiques. Le sujet en question est donc une jeune femme d'aujourd'hui vêtue d'un habit très simple, noir et sans artifice, et ce, dans le but de ne pas trop diriger l'interprétation du personnage. Mon objectif était en quelque sorte de représenter une certaine intériorité du sujet féminin déstabilisé plutôt qu'une image stéréotypée de celui-ci. J'ai voulu exprimer une vision fragmentée et postmoderne de la représentation du sujet en donnant trois points de vue sur un sujet déstabilisé au lieu d'un seul point de vue qui aurait été plus fermé.

### **2.3.1 Le sujet féminin**

Il faut mentionner que la représentation du sujet féminin a toujours été au centre de mes préoccupations artistiques. La thématique de l'image des femmes m'a toujours intéressée et je dirais même qu'elle m'a souvent révoltée ! Lors de l'écoute de plusieurs films, je portais une attention particulière aux personnages féminins présentés. Des femmes fébriles et naïves à celles qui sont fortes de caractère, l'histoire du cinéma et de la publicité m'a permis de voir un grand nombre de modèles et d'icônes féminins. J'ai rapidement constaté que très souvent les femmes montrées dans l'espace public étaient des symboles de fragilité, de coquetterie et



de sexualité. Je crois que c'est un peu en réaction à ce constat que j'ai voulu montrer des représentations différentes. D'autant plus que je travaille des notions reliées à l'instabilité mentale, je pense que ma représentation de la femme actuelle peut être singulière et surtout intéressante à démontrer. Je désirais donner une nouvelle représentation du sujet féminin déstabilisé. Sans artifice et sans cliché, j'ai voulu traiter le côté sombre de la psychologie humaine, mais d'une façon plus poétique moins dramatique donc plus distancée. D'ailleurs, la dualité entre le drame noir et la beauté des images me ramène à Bergman. Loin de moi l'idée de vouloir me comparer au grand maître, mais je tente dans mon travail d'aborder un sujet lourd par le biais d'une esthétique visuelle recherchée et séduisante.

Se retrouvant prisonnière d'une position d'assujettissement, réduite à n'être qu'un d'objet du désir, image fantôme sans existence puisque sans aucun droit de parole, les femmes ont élaboré des stratégies pour re-penser le langage, le politique et les codes de représentation; elles ont aussi réfléchi sur la notion de sujet. Elles ont basé leurs réflexions sur une pensée du rejet et située les lieux respectifs du pouvoir et de la marginalité.<sup>9</sup>

### Sensibilité féminine

Bien que je ne situe pas mon travail dans une perspective féministe, celui-ci n'en demeure pas moins marqué d'un point de vue féminin. La présence des femmes dans le contexte actuel de l'art est relativement forte et leurs pratiques ont eu une influence certaine sur la mienne. Plusieurs femmes artistes sont sensibles à l'histoire et à la condition des femmes. L'ensemble des œuvres des *Guerrillas girls* est un bon exemple du volet plutôt militantisme féministe dans le milieu de l'art. Elles présentent diverses œuvres reliées à la condition et à l'émancipation des femmes dans notre société.

#### 2.3.2 Le sujet postmoderne

On a parlé et on parle encore d'un sujet éclaté, dont le centre se trouve déplacé et mouvant; en somme d'un sujet en continuelle définition. Un sujet en mouvement, un sujet flou qui aurait autant d'attache dans le passé qu'avec la mise au point de sa constitution.<sup>10</sup>

Lorsque j'emploie l'expression « le sujet postmoderne », j'entends ainsi, un être fragmenté et multiple qui est composé de diverses influences extérieures et intérieures... Chaque être est

<sup>9</sup> Marie Fraser. 1990. *Instabili: La question du sujet*. Éditions Artextes, Montréal, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.



façonné par un nombre infini de codes et de représentations présents dans son environnement immédiat. Il devient alors un être en constants changements qui n'a plus de permanence.

### **Ma représentation**

Lorsque que j'ai pris la décision de créer ma vision artistique du sujet déstabilisé, la subdivision de mon travail vidéographique en trois parties est venue appuyer ma vision du sujet « postmoderne » en représentant le sujet sous divers angles. En fait, je ne donne pas qu'une seule représentation de l'« état déstabilisant », mais trois variations autour d'un même personnage. Je construis trois univers qui placent ce sujet à l'intérieur d'espaces différents de manière à défaire l'idée d'un sujet unique, figé. De plus, par ce procédé, j'affirme en quelque sorte ma subjectivité postmoderne en tant que sujet multiple qui veut affirmer trois points de vue subjectifs entrecoupés de noirs plutôt qu'un point de vue unique refermé sur lui-même. J'apporte trois visions et trois esthétiques variées en lien avec les « états déstabilisants » pour ainsi inscrire de nouvelles représentations.

Cindy Sherman que j'ai citée plus haut, est un très bon exemple en ce qui a trait aux représentations postmodernes. Par ces diverses séries photographiques où elle incarne divers personnages féminins, elle illustre parfaitement l'idée d'un sujet éclaté. Le plus étonnant avec le travail de Sherman, c'est que même si elle se dissimule sous différents costumes, il est possible de reconnaître l'artiste dans presque chacune de ses œuvres. J'ai l'impression que l'ensemble de son œuvre nous démontre la multiplicité de son image et par le fait même, évacue le sujet unifié et figé. Il est évident que Sherman n'est pas la seule artiste à nous démontrer une vision postmoderne de l'être, Katharina Sieverdin, Lisa Steele, Vanessa Beecroft et Sophie Calle pour en nommer que quelques-unes.

### 3. LA VIDÉO COMME MÉDIUM

#### 3.1 LE MÉDIUM VIDÉOGRAPHIQUE

La vidéo est de toute évidence le médium de notre époque et celui de notre culture. Au cours des trente dernières années, elle a proliféré comme aucun autre médium dans le monde des arts (diffusion élargie dans les musées, galeries d'art et festivals de cinéma, intégration à tous les arts de la scène, à la culture techno, enseignements spécifiques dans les écoles d'art...), en plus d'être le support du média de masse qu'est la télévision. En tant que technologie de l'image, dans toutes ses variantes, son étendue est encore plus vaste ; caméras amateurs, cinémas-maison, documents corporatifs, Internet, surveillance... L'omniprésente possibilité de tout capter en images.<sup>11</sup>

##### 3.1.1 L'image mouvement

Lorsque j'ai pris la décision de travailler les représentations des « états déstabilisants » par le corps en mouvement, l'utilisation de la vidéo m'est apparue incontournable. Comme la photographie ne pouvait rendre pleinement l'exploration du mouvement que je désirais représenter, l'enregistrement de « l'image mouvement » s'est avéré essentiel pour poursuivre mes recherches. Je devais capter le sujet en pleine action. De plus, les modifications vidéographiques que m'offrait ce médium me permettaient de jouer avec les différentes prises de vue de manière à créer une œuvre singulière. D'ailleurs, lorsque j'ai commencé à travailler la bande vidéo, je n'avais pas idée à quel point la matière vidéographique deviendrait un élément clé dans mes recherches plastiques. Au-delà de sa capacité à rendre l'image-mouvement, la transformation et la manipulation de cette matière sont devenues la base même de ma signature artistique.

##### D'abord une brève description de l'œuvre...

Concrètement, cette série se compose de trois bandes vidéos défilant dans le temps l'une à la suite de l'autre. Ce mode de présentation m'a donc permis de choisir l'ordre dans lequel le spectateur visionnerait les trois vidéos. Il débutera donc la lecture de l'œuvre par *Bleu*, pour ensuite passer à *Ombre* et finir avec *Corps troublé*. L'ordre de passage des vidéos s'est défini non seulement par la chronologie de la production, mais aussi par souci de subtilité dans la

---

<sup>11</sup> Nicolas Renaud. [http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=101](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=101)



représentation. Aussi plus la série avance, plus le personnage devient anonyme malgré le fait que l'on se rapproche de plus en plus du corps du sujet représenté. J'ai aussi construit cette série de manière à la présenter en monobande projetée. Il était important pour moi que le spectateur ne puisse pas voir plus d'une vidéo à la fois. Ainsi, le mode de présentation en série était une excellente façon de captiver toute l'attention du spectateur sur chacune des œuvres en cours. Il faut dire que l'œuvre est composée de jeux subtils entre l'absence d'images et l'insertion de silence. Si les vidéos avaient été présentées simultanément, ces interventions subtiles n'auraient plus été perceptibles.

De plus, la monobande vidéo me permettait de présenter l'œuvre dans une salle de cinéma. Ce contexte de présentation cinématographique était sans aucun doute le plus propice à la diffusion de cette œuvre. Le rituel qu'engendre la salle de cinéma m'a tout de suite interpellé. Une grande salle avec un bon nombre de spectateurs qui sont prédisposés à l'écoute d'une monobande. Ils s'assoient tous en silence le temps de la projection. Une attention particulière est alors portée à l'écoute de l'œuvre. De plus, la qualité du rendu visuel est très élevée et la projection grand format donne à l'œuvre une présence incomparable. Et ce, sans parler de la précision sonore qu'apporte la présentation en salle de cinéma.

### 3.1.2 Le montage ou plutôt le mixage d'images

Mieux même : l'idée de confrontation liée à la logique de l'alternance se trouve, avec l'incrustation vidéo, transformée en une idée de mixage, de brassage, d'interprétation (des cultures autant que des images).<sup>12</sup>

D'abord, un des éléments clés de mon travail : le montage ou plutôt le mixage d'images. C'est après la lecture d'un texte de Philippe Dubois que j'ai compris une nuance très intéressante face au travail vidéographique artistique. Dans son texte, *Vidéo et écriture électronique. La question esthétique*, il parle d'un concept plus approprié pour définir le procédé employé par les artistes lors du travail de création vidéo : le mixage d'images. Ce terme vient ainsi dissocier la vidéo de création du cinéma. Il contribue à l'élaboration d'un langage vidéographique qui est propre à cet art. Par des procédés moins cachés et plus

<sup>12</sup> Philippe Dubois. 1995. *Vidéo et écriture électronique. La question esthétique*. In *Esthétique des arts médiatiques*. Tome 1, sous la direction de Louise Poussant. Montréal : Presse de l'Université du Québec. p. 171



expérimentaux, le mixage d'images se construit entre autres par surimpression, volet et incrustation d'images. Le montage cinématographique pour sa part, aura pour but d'être quasi invisible par des règles techniques et discursives. Par l'enchaînement des diverses images, les raccords, hors champs et j'en passe, le montage cinématographique de type classique cherche à construire un récit homogène dans le but de recréer une fiction ou une réalité à l'écran. Certaines vidéos de création utilisent ces mêmes procédés. Par contre, la majorité des créations vidéo semblent jouer davantage avec le mélange d'images pour approfondir une esthétique dite « vidéographique » plutôt que d'utiliser celles-ci pour aboutir à un récit homogène. Par exemple, ma série *Bleu à l'ombre du corps troublé* est composée de surimpressions, de coupes franches entre les séquences et d'insertions de noirs ce qui a pour effet de ramener sans cesse le spectateur au médium vidéographique. Le mixage d'images peut alors donner des pistes de lecture ou même recréer un univers, mais sans avoir le souci de simuler la réalité.

### **La fragmentation dans le mixage d'images**

Ainsi, par le mixage d'images j'ai pu modifier et diviser les prises de vues de manière à faire trois vidéos différentes qui créent un ensemble par le traitement vidéographique. Tout au long de cette série, j'ai inséré des intervalles et des silences pour donner plus de rythme et une homogénéité à la série. En effet, l'insertion de noirs entre les images a créé un jeu de contraste entre l'absence d'images et la luminosité de celles-ci de manière à entrecouper la lecture de l'œuvre. Ainsi, l'interprétation du spectateur est constamment interrompue. Ces noirs ont pour but de laisser le temps au spectateur de penser à ce qu'il vient de voir ou de faire sens avec ce vide s'il en a envie. Parfois, je vais même jusqu'à mettre des images plongées dans un silence complet. Par ce procédé, je tente de donner plus d'importance aux images qui défilent à l'écran. Par exemple, presque au début de la vidéo *Ombre*, une longue séquence entrecoupée de deux types d'images est plongée dans un silence complet. Les images étant très subtiles, l'absence de son oblige le spectateur à s'attarder sur ce qu'il voit.

#### **3.1.3 L'esthétique visuelle**

L'aspect visuel de mon travail est construit en fonction des propriétés spécifiques du médium vidéographique. Ainsi, c'est par les diverses modifications des images, la surimpression et les modifications de la chrominance que j'ai tenté de construire une esthétique qui m'est propre.



Concrètement, je dirais qu'il y a trois grandes catégories de transformations analogiques de mes images.

### **Dimensions et cadrages**

La première grande catégorie de modifications vidéographiques est le jeu de cadrages et de dimensions des images. D'abord, l'agrandissement des images m'a donné la possibilité de les rendre quasi abstraites. Par exemple, à l'intérieur de la vidéo *Corps troublé*, des images rapprochées du corps défilent les unes à la suite des autres. Celles-ci sont tellement rapprochées qu'il est souvent impossible de distinguer de quelles parties du corps il s'agit.

Dans un même ordre d'idées, les cadrages sont aussi un élément clé de mon travail. Lorsque je parle de cadrage, je ne parle pas seulement du cadre de l'image, mais aussi d'un cadre noir que j'ajoute dans l'image de manière à cacher environ 50 % de la surface de l'image. En effet, les images qui composent ma série sont souvent cadrées très près du sujet en laissant celui-ci déborder du cadre. Les cadrages coupent les scènes pour ne montrer que très rarement une scène ou un personnage en entier.

Pour ce qui est des cadres noirs qui sont très présents tout au long de la série vidéographique, ils tentent de diriger le regard du spectateur en cachant certaines parties des images de manière à les rendre imprécises et ambiguës. Un jeu de mise à distance est aussi perceptible avec l'usage de ces cadrages. De plus, ils permettent de créer une homogénéité entre les diverses vidéos qui composent la série. Dans chaque vidéo, la plupart du temps, ils encadrent le personnage ou l'action que pose celui-ci. Par exemple, à l'intérieur du vidéo *Corps troublé*, les images aux cadrages resserrés montrent une action du personnage pour ensuite nous rapprocher de celui-ci dans les séquences plein écran (gros plans de peau, une main posée dans le cou et le personnage au sol qui se dédouble). Je dois mentionner par contre que ce procédé d'encadrement d'une vision du personnage est brisé à quelques reprises dans les trois vidéos. À vrai dire, une coupure s'opère environ aux deux tiers de chacune des vidéos. Les cadrages sont alors modifiés ou simplement enlevés de manière à voir l'image plein écran et ainsi rompre le rythme. Par exemple, dans la vidéo *Ombre*, le système des images au cadre noir est brisé par une séquence composée de plusieurs images cadrées différemment qui se succèdent rapidement les unes après les



autres. Cette séquence qui montre le personnage en mouvement de la tête au pied casse le rythme contemplatif de cette vidéo par une rafale d'images aux cadres blancs.

### **Les superpositions ou la surimpression**

Car ce mixage visuel n'est pas sans produire des effets de profondeur, mais une profondeur pour ainsi dire de surfaces, une profondeur faite de la mise en couches d'images. Rien à voir avec la profondeur du champ. Encastrent l'une dans l'autre deux images, c'est engendré un effet de relief (le « trou » et son comblage) qui est invisible hors de l'image, qui n'existe que pour le spectateur.<sup>13</sup>

La deuxième intervention vidéographique majeure est la surimpression d'images réalisée tout au long du mixage. Sans être en grande quantité, je crois que ces quelques images modifiées sont importantes dans le rendu visuel de la vidéo. Ce que j'entends par surimpression, est en fait le placement de deux images une par-dessus l'autre de manière à jouer avec la transparence de celle-ci. Ce procédé m'a permis de multiplier la vision que l'on a de l'image afin de donner des significations particulières à celle-ci. Il apporte à certaines séquences, une dimension parfois irréelle et équivoque sans jamais tomber dans l'excès ou l'absurde.

### **La couleur ou la chrominance**

La technologie de la vidéo permet l'emploi de la couleur quand on le veut, et dans la qualité et la quantité que l'on désire ; c'est une liberté qui n'existe pas au cinéma, avec une précision, une telle rapidité et telle subtilité.<sup>14</sup>

La dernière grande catégorie du mixage d'images présente dans mon travail, est la modification de la chrominance des images de base. D'abord, le terme chrominance désigne la partie du signal vidéo qui comporte les informations électromagnétiques relatives aux couleurs de l'image (teinte et saturation).<sup>15</sup> J'ai travaillé chacune des bandes vidéo de manière à faire ressortir une palette de couleurs dominantes. En passant des teintes froides aux chaudes, d'une image nette à une image saturée, j'ai tenté de jouer avec la perception et l'esthétique chromatique. Peter Greenaway, le cinéaste et artiste visuel, a été très influent en ce qui concerne l'aspect visuel de mon œuvre. Ses modifications des plans à saveurs

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>14</sup> Peter Greenaway, in Florence De Mèredieu. 2005. *Arts et nouvelles technologies: art vidéo, art numérique*. Éditions Larousse. Paris. p. 205.

<sup>15</sup> Dictionnaire des arts médiatiques. <http://www.comm.uqam.ca/GRAM/frames/termC.html>



romantiques et ses scènes monochromes m'ont influencée quant aux cadrages et aux diverses teintes des vidéos de la série. Greenaway réalise des films et des vidéos artistiques d'une grande sensibilité esthétique. Il superpose des textes, des voix et des images. L'exemple parfait du grand souci visuel de Greenaway est le film « *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* » à l'intérieur duquel l'artiste nous présente des scènes, des décors et des costumes monochromes qui changent de couleur selon la pièce dans laquelle les personnages se trouvent.

À l'intérieur de ma deuxième vidéo, j'ai aussi modifié la chrominance des images saturées par le procédé du négatif. Cette intervention qui inverse les teintes de l'image - le blanc devient noir et vice versa - a pour effet de rapprocher les images de l'esthétique photographique. Encore une fois, il ramène le spectateur à la matière vidéographique et aux propriétés du médium par un rendu quasi électronique.

Toujours dans le même ordre d'idées, la modification des contrastes de certaines images est aussi une propriété marquée de mon esthétique vidéographique. Par exemple, dans *Bleu*, le personnage est plongé dans un environnement complètement noir grâce à ces jeux de contrastes. Ceux-ci ont pour effet de décontextualiser le personnage afin de créer une perte de repère visuel. Dans cet extrait, le personnage féminin qui roule de gauche à droite de l'écran semble flotter dans le vide. D'ailleurs, le son qui accompagne ces séquences est très rythmé et il nous ramène à une sorte de grattement qui laisse transparaître un côté plus animal à l'action. Le son et l'effet de contraste de la couleur sont très importants. Ils viennent soutenir l'idée de la perte de repères, de contrôle voire même d'identité qui peut être relié aux états déstabilisants. À l'inverse de cet exemple, dans la vidéo *Ombre* c'est en atténuant le contraste que j'ai apporté une autre dimension à l'image, et ce, par des plans très lumineux dans lesquels une ombre peu contrastée apparaît sur un fond blanc. Ces images demandent du spectateur une attention particulière pour distinguer l'action du personnage. De plus, dans cette séquence je viens entrecouper ces images par des noirs de manière à faire un contraste marqué entre les images blanches et les noirs, et ce, toujours dans le but d'appuyer sur la notion d'« états déstabilisants ».



### 3.1.4 La bande sonore

Nous voulons dire par là que le son, à part de rares cas où il est un phénomène stable et constant, est un élément entièrement lié au temps et changeant constamment en intensité, fréquences, qualités spatiales, etc. de sorte que parler du son comme d'une matière douée de propriétés stables telles qu'une certaine hauteur, une certaine intensité, est insatisfaisant.<sup>16</sup>

Composée de divers bruits issus du corps en mouvement, la dimension sonore est cruciale à l'intérieur de mon travail. Elle permet de se rapprocher ou de s'éloigner du sujet mis en scène à l'intérieur de l'œuvre de manière à jouer avec la représentation de celui-ci. Elle crée le rythme et l'ambiance de la série et vient soutenir ma représentation des « états déstabilisants ».

#### Le remodelage du son

Souvent appelé à tort « manipulation », le remodelage consiste en toute action remodelant de façon significative un son fixé, quel qu'il soit, en partant du signal inscrit sur le support, pour aboutir à un autre son fixé. La chaîne des remodelages est bien sûr infinie, tout son fixé étant susceptible de devenir par remodelage la « source » d'un autre son fixé, et ainsi de suite.<sup>17</sup>

J'ai d'abord enregistré des sons issus de mon corps en action tels que des frottements, craquements, respirations, voix, etc. J'ai par la suite transformé ces sons électroniquement puis je les ai montés en stéréo pour accompagner l'image en mouvement. Par le ralentissement, l'écho, la répétition et l'insertion de plusieurs effets, j'ai remodelé les sons bruts jusqu'à me les approprier, un peu de la même façon que j'ai travaillé les images de base dans mon œuvre. J'ai travaillé la bande sonore de manière à ce qu'elle accompagne et soutienne l'image mouvement. Tantôt elle vient renforcer les images présentées et tantôt elle crée une discordance et un déséquilibre avec celles-ci. Par exemple, dans la vidéo *Ombre*, j'ai débuté avec un noir accompagné d'un souffle humain puis, brusquement, le son s'arrête et une image très lumineuse quasi analogique d'une ombre apparaît ce qui a pour effet de faire contraste entre le sujet et sa représentation. Dans cette séquence, le son est primordial car il soutient l'idée du contraste, du déséquilibre voire même du déstabilisant. Il vient, je le souhaite, modifier la réception de l'œuvre et ouvrir l'interprétation de celle-ci.

<sup>16</sup> Michel Chion. 1998-2005. *Le son*. Paris : Édition Armand-Colin, p.53

<sup>17</sup> Michel Chion. [http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=60](http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60)



## Rythme

Le rythme sonore est un élément important dans mon œuvre. Il soutient le mixage des images et façonne la lecture de l'œuvre. Lorsque je parle de rythme, je parle de répartition des sons et des silences dans le temps de façon plus ou moins régulière. Comme ma bande sonore est constituée de sons provenant du corps, j'ai dû moi-même créer un rythme de base par la répétition et l'étirement de ceux-ci. L'exemple le plus évident dans la série est sans doute la bande sonore de la troisième vidéo, *Corps troublé*, qui est composée d'un son que j'ai répété maintes fois pour donner une trame sonore ponctuée voir même hypnotisante. Par contre, il faut dire qu'une grande partie du rythme est aussi construit par l'enchaînement des sons et l'absence de ceux-ci. Le jeu de fragmentation est crucial. Ainsi, la bande sonore se brise constamment de façon à morceler la lecture de l'œuvre. Ces fragments obligent le spectateur à s'arrêter et à faire face à ce manque. Il doit alors accepter et apprécier ce silence ou encore chercher à recréer du sens avec ce qu'il n'entend pas. J'ai tenté ainsi par cette action de soutenir une fois de plus la notion de la représentation d'« états déstabilisants ».

## Le silence

Pour continuer dans la même direction, les silences sont très présents dans la série. Comme les vidéos se composent d'images très denses, les silences sont devenus indispensables non seulement pour bâtir un rythme, comme je viens tout juste de le mentionner, mais aussi au niveau du rendu visuel de l'œuvre. Parfois je les ai choisis et parfois ils se sont imposés à moi pour ne pas surcharger la lecture de l'œuvre. Tantôt utilisés comme des pleins, mais souvent comme des vides, les silences établissent à leur manière l'ambiance de la série. D'ailleurs, l'importance que j'ai donnée au silence m'a tout de suite ramené à Bergman qui, dans plusieurs de ses films, ose mettre un grand nombre de silences. Silences qui sont souvent plus significatifs qu'une réplique, car ils donnent en quelque sorte une place aux spectateurs pour élaborer leurs propres interprétations de la scène ou de l'œuvre.

## Hors-champ

Il n'y a pas au cinéma de cadre sonore des sons, autrement dit rien de sonore qui les contienne en commun et leur assigne à la fois une limite spatiale avec des bords, et les structures par leur place même dans ce cadre, comme il en va au contraire pour l'image (puisque'il y a un cadre visible, visuel, du visuel). Les sons ne sont éventuellement cadrés que



par l'image elle-même, laquelle les localise (par l'effet d'aimantation spatiale), les ancre et les rattache ou non à un objet fini dans l'espace, ou bien inversement, en ne les incorporant pas, détermine leur existence sur une autre scène invisible ou dans un espace contigu hors-champ.<sup>18</sup>

Le principe du hors-champ est ainsi présent au niveau sonore. En fait, plusieurs sons présents sur la bande sonore ne sont pas nécessairement reliés à ce que l'image nous montre à voir. Ils ont pour effet de nous renvoyer à un espace extérieur à celui de l'écran. Ce principe fréquemment utilisé au cinéma peut être à mon avis tout aussi présent dans un contexte de vidéo de création. Pour donner un exemple concret, je reviendrais à la vidéo *Bleu*, dans laquelle un chant revient à deux reprises dans la bande sonore. Comme il n'est pas synchronisé avec une scène ou un personnage, celui-ci semble surgir de nulle part. De plus, comme j'y ai ajouté un effet d'écho et de dédoublement, il renforce le côté ambigu de l'œuvre. D'ailleurs, longtemps après avoir modelé cette séquence sonore, j'ai trouvé étonnant de lire ce passage dans le glossaire de Michel Chion :

En effet, une voix prolongée par une réverbération est susceptible de « *créer le sentiment d'un espace où elle serait englobée* » (*La Voix au cinéma*, p. 48), alors que la voix-Je, qui résonne en nous comme nôtre, « *doit être à elle-même son propre espace* ». La voix-Je est généralement dépourvue des indices sonores matérialisant (respirations, bruits de bouche) qui font sentir le corps derrière elle.<sup>19</sup>

## Espace sonore

En terminant, je désire seulement mentionner la notion d'espace sonore. Lorsque j'utilise cette expression, je parle de la spatialisation de la salle ou de la pièce dans laquelle les bruits et sons se déplacent. Ce principe est beaucoup plus présent lors du mixage dit « surround ». Par contre, j'ai tenté de l'inclure à quelques reprises dans ma série malgré qu'elle soit stéréophonique. Par conséquent, j'ai joué avec les déplacements des sons dans l'espace de droite à gauche et vice versa. Ensuite, j'ai parfois fait surgir le son d'un seul côté de la salle puis diffusé le tout aux deux sources sonores de façon à donner plus d'ampleur et de présence au son. Je retrouve ici encore une fois le principe du hors champ sonore puisque la

<sup>18</sup> Michel Chion, [http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=60](http://www.michelchion.com/v1/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=60).

<sup>19</sup> *Ibid.*



présence d'un son qui se déplace dans l'espace sans pouvoir le visualiser à l'écran, nous ramène à un espace qui serait extérieur à l'image projetée.

### 3.2 DESCRIPTION DE CHAQUE VIDÉO DE LA SÉRIE : *BLEU À L'OMBRE DU CORPS TROUBLÉ*

#### 3.2.1 *Bleu*

##### Description de l'œuvre

*Bleu* est la première vidéo d'une série de trois. Cette première vidéo se compose d'images marquées par une dominante de bleu. Elle met en scène une figure féminine solitaire qui parfois danse et interagit avec la caméra. Trois types d'images s'entrecroisent : une silhouette sur fond blanc, un personnage très contrasté qui semble placé devant un fond inexistant et finalement, un personnage cadré serré sur son visage. Construite à l'aide d'images en couches superposées et de séquences ralenties ou accélérées, cette vidéo n'est pas un récit narratif construit autour d'un personnage, mais plutôt un ensemble de fragments en lien avec le personnage. L'ambiance sonore de *Bleu* est très épurée et est constituée de bruits, de chants et de silence. Deux mots sont perceptibles au niveau sonore : « Et quoi ». Ceux-ci viennent appuyer l'ambiguïté entre le personnage féminin et son double présent dans une séquence vidéographique. Tout au long de la vidéo, le son accompagne les images avec subtilité. Il vient renforcer l'univers singulier dans lequel le personnage se trouve.

##### Réflexion

*Bleu*. Couleur froide et profonde très près du rêve, cette légère teinte bleutée donne aux images un aspect mystérieux, quasi onirique. Dans cette première partie de mon travail vidéographique, j'ai travaillé les images de manière à décontextualiser la figure féminine. Sans décors ni arrière plan, je tente de jouer avec divers niveaux de réalité et de conscience du personnage. Le personnage qui devient parfois primaire, voire même presque animal, par les procédés vidéographiques, passe de gestes précis à des mouvements plus agressifs et sans logique. Il semble parfois perdre le contrôle de lui-même. Une confusion s'opère entre la figure représentée et les images en mouvement. La représentation d'« états

déstabilisants » se fait sentir subtilement. La notion du double et de l'être multiple est abordée, et ce, tant au niveau visuel par un plan très simple où le même personnage s'y retrouve deux fois, qu'au niveau sonore lorsque la voix se dédouble. Qu'elle provienne de l'intérieur ou de l'extérieur du sujet, la relation de soi et de l'autre est omniprésente tout au long de l'œuvre. Un sujet unique, mais pourtant tout porte à croire qu'il est aussi multiple.

### 3.2.2 *L'Ombre*

#### Description de l'œuvre

*L'Ombre* est la deuxième vidéo de la série. Elle se compose d'images très simples d'une figure féminine sur fond blanc ou noir. Ces images qui sont saturées et ensuite solarisées, deviennent en quelque sorte une représentation quasi électronique. Cette vidéo transporte le spectateur dans un univers plus abstrait qui se rapproche beaucoup de l'esthétique photographique. Le personnage en mouvement n'est souvent perceptible que par son ombre, ce qui a pour effet de le rendre presque immatériel. D'ailleurs, le personnage en entier n'est montré qu'une seule fois dans *L'Ombre*. Plusieurs plans présentent seulement la main du personnage en mouvement. Il est à noter que seule la dernière séquence de la vidéo nous montre clairement l'action du personnage. En fait, il tente d'attraper quelque chose qui ressemble à son reflet ou à son ombre. La bande sonore de cette oeuvre est très épurée tout comme les images qui la composent. L'insertion de silences et de quelques bruits électroniques constitue en grande partie l'ambiance sonore de cette vidéo.

#### Réflexion

Le noir et le blanc, une saturation de l'image pour dénaturer le sujet et le transporter dans un univers particulier, sans référents précis. Neutralité, nostalgie ou simple esthétisme visuel... Cette vidéo illustre un univers qui se veut une sorte de perte de repères, voire même la perte d'une certaine réalité. Le personnage devient alors un être en mouvement sans identité précise, une figure. Cette figure est représentée et mise en scène dans ce fragment vidéographique par la présence de son ombre. Une ombre portée comme un double. Un double flou qui ne donne qu'une silhouette de son image, sans détails ni précisions. À quel point une image peut-elle révéler l'existence ou l'identité d'une personne? Une perte identitaire, une perte de soi, sa propre perte. Tenter de saisir ce qui ne pourra jamais être



saisi. Cette vidéo se situe entre l'abstraction, la dissipation et la quête. L'ombre, l'autre côté, l'obscurité, ce que nous ne pouvons saisir du regard !

### 3.2.3 *Corps troublé*

#### Description de l'œuvre

*Corps troublé* est la troisième et dernière vidéo de *Bleu, à l'ombre du corps troublé*. Cette dernière vidéo met en avant-plan le corps du personnage féminin. Avec des cadrages serrés et des images rapprochées, la vidéo est construite de manière à conduire le spectateur vers le sujet. Parfois, elle donne même l'impression de vouloir rentrer à l'intérieur de celui-ci. Se composant d'images de la peau et des cheveux, le corps dans toute sa vulnérabilité nous est dévoilé dans cette œuvre. Plusieurs images s'entrecroisent et se fondent entre elles. Les couches d'images créent une confusion visuelle qui ramène la question du double. Le rendu visuel de la vidéo est travaillé de manière à ce que les images soient légèrement teintées de couleurs chaudes avec une dominante d'orangé. La bande sonore est sans aucun doute le plus dense des trois fragments vidéographiques. Le son est composé d'un rythme lourd, ce qui lui donne beaucoup plus de présence. Des bruits électroniques et des silences accompagnent ce rythme de fond pour ainsi nuancer l'œuvre.

#### Réflexion

Orangé, jaune et rouge, chaudes couleurs qui me ramènent au corps, à l'organique, à proximité de la peau. Cette dernière vidéo est sans aucun doute la plus près du personnage. Par un désir de proximité et même d'intimité avec celui-ci, l'œuvre est en grande partie reliée au corps. Comme une sorte de réappropriation de celui-ci. Toujours sans identité marquée, la figure féminine semble cette fois, vouloir nous rapprocher d'elle. Du malaise physique au malaise psychologique, cette représentation démontre la sensualité et la vulnérabilité d'un corps, d'un être, d'une femme. De la confusion à la quête, un personnage s'entremêle, s'abandonne, et ce, sans agressivité pour être confronté toujours à ce malaise dont il ne pourra jamais se défaire. Et si tout s'arrêtait un instant pour laisser respirer un peu? Toujours, toujours et encore... L'éternel recommencement sans certitude.



## CONCLUSION

En conclusion, je peux affirmer que le médium vidéographique fut sans aucun doute, le médium par excellence pour réaliser mes recherches. Lorsque j'ai choisi ce médium, j'ai d'abord pensé, qu'il serait un incontournable par sa capture de l'image mouvement. Par contre plus le projet avançait, plus j'ai compris rapidement que la vidéo allait devenir un élément clé de mon travail. Le médium m'a poussé à approfondir ma création par l'application des divers effets et modifications propres à la vidéo. Ce médium est devenu plus qu'un moyen car il agit maintenant comme une sorte de signature personnelle.

Au cours de mes recherches plastiques, j'ai pu approfondir les diverses notions reliées à la représentation du sujet féminin. J'ai constaté que la condition des femmes et l'image véhiculée de celles-ci me tiennent vraiment à cœur. Je crois que cette thématique se retrouvera dans mes recherches artistiques futures. Par contre, je sais que je ne veux pas m'aventurer dans la complexité des discours féministes. Je souhaite travailler avec l'image des femmes et faire évoluer celle-ci d'un point de vue artistique.

La réflexion autour de la pratique de l'autoreprésentation est sans aucun doute la notion que j'ai le plus approfondie lors de mes recherches de 2<sup>e</sup> cycle. Elle m'a beaucoup apporté et ce tant au point de vu théorique que pratique. L'idée de me mettre en scène dans mon œuvre sans avoir à me dévoiler, en expérimentant une position d'altérité était exactement ce que je recherchais. Par cette facette de la représentation, j'ai approfondi les questionnements reliés à l'être et au paraître. Cette recherche a provoqué plusieurs réflexions sur l'exposition de soi, le miroir et l'image que je projette et celle que les autres perçoivent de moi. L'autoreprésentation a piqué ma curiosité et m'a ouvert un grand nombre de portes pour mes futures recherches plastiques.

Mon projet de maîtrise m'a également démontré l'importance de l'expression corporelle dans ma démarche artistique. Que ce soit devant la caméra ou devant un public, le langage du corps est essentiel et même incontournable pour exprimer ma sensibilité. « Le mouvement, le geste et la voix comme médium », me sont indispensables. La performance, fut à la base de ma série vidéographique et elle le sera encore pour bien d'autres réalisations artistiques.

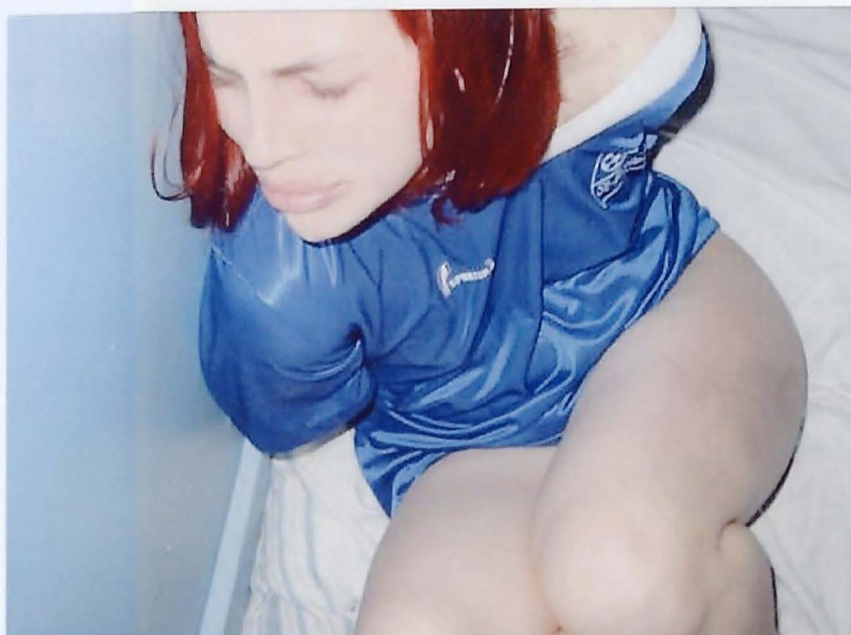


Finalement, les diverses réflexions et expérimentations sur la représentation des « états déstabilisants » ont nourri ma créativité au cours de ma recherche plastique de 2<sup>e</sup> cycle. En fait ce qui est intéressant à constater au sujet de mes expérimentations, c'est le désir de représenter l'irreprésentable qui nourrit ma production artistique depuis très longtemps. J'ai le besoin d'aller là où les réponses ne peuvent être trouvées. Peut-être est-ce cela le plaisir de la création artistique. Enfin, une chose est certaine, j'ai pris conscience lors de cette recherche que je suis fascinée par ce type de représentations. Je dirais même plus que j'ai un intérêt particulier pour l'esthétisation des états, des scènes ou des objets flous et indéfinissables.

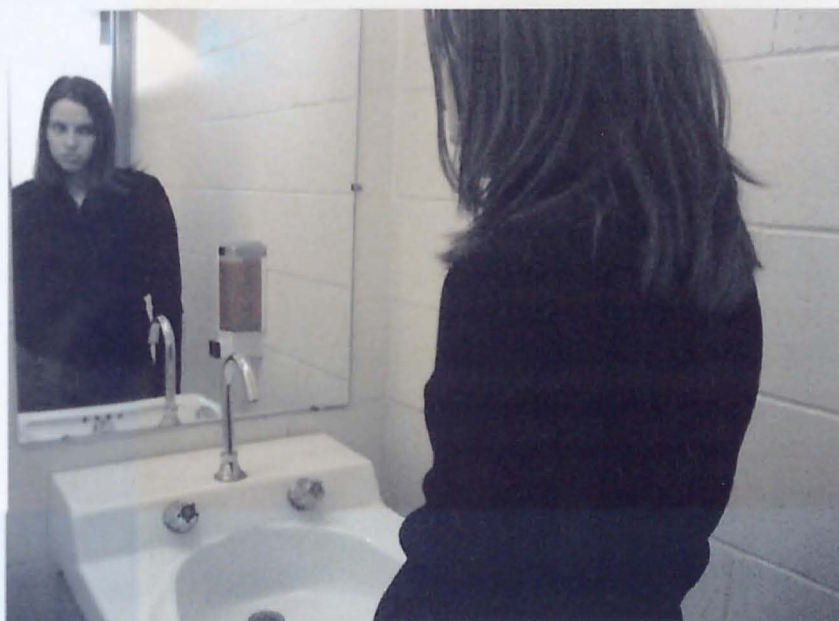
Enfin, je retiens trois constats de cette recherche de 2<sup>e</sup> cycle. Premièrement, l'utilisation de mon corps m'est essentielle dans mon travail artistique, et ce, soit par la performance ou l'autoreprésentation. Deuxièmement, un travail sur l'insaisissable et l'irreprésentable est à considérer. Je dois pousser plus loin ma fascination pour l'esthétisation des états insaisissables. Troisièmement, la vidéo est un médium que je dois réutiliser et explorer davantage. L'accomplissement de cette recherche-crédation, m'a permis d'approfondir mes réflexions et expérimentations plastiques. Elle m'a donné un bon nombre de pistes et d'outils pour poursuivre mes recherches plastiques.

**ANNEXE 1**

*La prise*



*Scène 4*





*Scène 7**Scène 7.4*

*Scène 7.3*



*Embrouille*

## Annexe 2

DVD de la série : *Bleu à l'ombre du corps troublé.*



Photo extraite de : *Bleu*



Photo extraite de : *Corps troublé*



## BIBLIOGRAPHIE

- Aslan, Odette. 2000. *Le corps en jeu*. Paris : Éditions du CNRS, 421 p.
- Babin, Sylvette. 2006. *Extimité ou le désir de s'exposer*. Revue ESSE arts + opinions. No 58. Montréal. Éditions ESSE arts + opinions. 72 p.
- Bloch, Henriette. 1999. *Grand dictionnaire de la psychologie*. Paris : Éditions Larousse, p. 115-116 et 582-584.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du Réel, 123 p.
- Cauquelin, Anne. 2003. *L'exposition de soi du journal intime aux webcams*. Paris : Éditions Eshel, 95 p.
- Chambon, Patrick. *Entêtement*. [www.cndp.fr/RevueTDC/853-65990.htm](http://www.cndp.fr/RevueTDC/853-65990.htm)
- Chauvin Sophie. 2002. « Ève K. Tremblay de l'autre côté du miroir ». Revue ETC. Montréal, no 57 (printemps) p. 37-42.
- Chion, Michel. *Glossaire*. Site Internet officiel. <http://www.michelchion.com/>
- Chion, Michel. 1998-2005. *Le son*. Paris : Édition Armand-Colin, 348 p.
- Couchot, Edmond. 1998. *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 271 p.
- Cruz, Amanda, A.T.Smith. Elizabeth, Jones. Amélia, Martin Diebold. Christian. 1998. *Cindy Sherman : Rétrospective*. Paris : Éditions Thames and Hudson, 220 p.
- De Mèredieu, Florence. 2005. *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*. Éditions Larousse. Paris. 239 p.
- Diel, Paul. 1992. *La peur et l'angoisse : phénomène central de la vie et de son évolution*. Paris: Editions Payot, 215 p.
- Dubois, Philippe.1995. *Vidéo et écriture électronique. La question esthétique*. In Esthétique des arts médiatiques. Tome 1, sous la direction de Louise Poissant. Montréal : Presse de l'Université du Québec. p.171
- Eco Umberto. 1965. *L'œuvre Ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 310 p.
- Fraser, Marie. 2004. *La fabulation*. Catalogue d'exposition no 10 (Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 28 août au 16 octobre 2004). Montréal : Vox, centre de l'image contemporaine 8 p., 5 reprod. couleur.
- Fraser, Marie et Johnstone, Lesley. 1990. *Instabili : La question du sujet*. Éditions Artexes, Montréal, p.9
- Gilbert, André. 2004. *L'autoportrait dans la photographie canadienne contemporaine*. Québec : Éditions J'ai VU, 96 p.
- Goldberg, RoseLee. 1999. *Performances : l'art en action*. Paris : Éditions Thames and Hudson, 240 p.



- Gosselin, Gaétan. 1993. *Pièces d'identité*. Montréal : Publier par Dazibao et La Centrale, 6 p.
- Gosselin, Pierre. 2004. *Méthodologie de la recherche*. Montréal, UQAM. 13 p.
- Grosenick, Uta. 2001. *The women artists : du XXe et XXIe siècle*. Cologne : Editions TASHEN. 576 pages.
- Jolicoeur, Nicole. 2005. « ICI MOI J'IMAGE ». In *L'image manquante*, sous la direction de Monique Régimbald-Zieber. Carnet 1, p.49 à 93. Montréal : Éditions Galerie de l'UQAM.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2004. *L'invention de soi, une théorie de l'identité*. Paris : Éditions Armand Colin. 252 pages
- Lacan, Jacques. 1966. *Le stade du miroir*. Écrits. Paris : Éditions du seuil. P.93-100.
- Laurier, Diane, et Pierre Gosselin. 2004. *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin éditeur, 183 p.
- Lelarge, Isabelle. 2002. *Louise Bourgeois et le subjectif*. Revue Etc. Montréal, no 57 (printemps) p. 5.
- Mannoni, Pierre. 1982. *La peur. Que sais-je?* Paris : Éditions Presses Universitaires de France. 128 pages.
- Maubourguet, Patrice (dir. publ.). 1990. *Petit Larousse illustré*, Paris : Édition librairie Larousse, 1680 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945-1988. *La phénoménologie de la perception*. Paris : Édition Gallimard, p. 498-520.
- Parfait, Françoise. 2001. *La vidéo : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard, 336 p.
- Perron, Roger. (Sous la direction de) 1991. *Les représentations de soi*. Toulouse : Éditions Privat. 255 p.
- Pinet, Vicent. 2002. *Le siècle du cinéma*. Paris : Éditions Larousse, 491 p.
- Poderos, Jean. 2002. *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui*. Paris : Éditions Beaux-arts magazine, 193 p.
- Poiron, Jean-Marc. *Narcisse peintre*. <http://www.cndp.fr/RevueTDC/853-65988.htm>
- Poissant, Louise. 1996. *Dictionnaire des arts médiatiques*. Groupe de recherche en arts médiatiques UQAM. Montréal. <http://www.comm.uqam.ca/GRAM/frames/termC.html>
- Pontbriand, Chantal. *Autofiction*. <http://www.parachute.ca/public/+100/105.htm>
- Pucella, Bruno. 2004. « *L'espace sonore au cinéma et dans la musique contemporaine* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 100 p.
- Renaud, Nicolas. 2003. *Profusion et indifférence*. Dossier vidéo 2<sup>e</sup> partie. Hors champ. [http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=101](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=101)
- Roberge, Martine. 2004. *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*. Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval. 233 p.
- Veinstein, André. 1955. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris : Édition Flammarion, 410 p.
- Tisseron, Serge. 2001. *L'intimité surexposée*. Édition Ramsay. Paris, p. 179



Walthe, Ingo F. (dir.publ.). 2000. *L'art au XXe siècle : Peinture, Sculpture, Nouveaux médias, Photographie*. Köln: Éditions TASHEN, 840 pages.

## Films

Bergman, Ingmar. c1993, c1966. *Persona*. Vidéocassette VHS, n&b., 1h21 min. Culver City: MGM/UA Home Video.

Greenaway, Peter. 1988. *Death in the Seine*. Vidéocassette VHS, n&b., 43 min. Paris: Allarts TV.

Greenaway, Peter. 1989. *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*. DVD-vidéo, coul. 124 min. Prod. Londre : Anchor Bay Entertainment inc.

Hitchcock, Alfred. 1963. *The Birds*. Vidéocassette VHS, coul., 120 min. Paris : Éditions Atlas.

Lynch, David. 2001. *Mulholland Drive*. DVD, coul., 2h 26min. États-Unis - France : Bac Films.

Murnau, Friedrich Wilhelm. 1929. *Faust.*. Vidéocassette VHS, n&b., 56 min. Chicago: Facets Video.

Myrick, Daniel, et Sanchez, Eduardo. 1999. *Le Projet Blair*. Vidéocassette VHS, coul., 1 h 27 min. Montréal: Alliance Atlantis Vivafilm.

Wiene, Robert. c2002, c1919. *Le Cabinet du docteur Caligari*. [S.l.: s.n.]. Vidéocassette, 76 min, n&b. New York : Kino on Video.

Wood, Bret. 1997. *Kingdom of shadows*. Vidéocassette VHS, coul. et n&b., 70 min. New York: Kino on Video.

## Site Internet

Biennale de Lyon. <http://www.biennale-de-lyon.org/biac97/fr/artiste/fiches/75-2.htm>

Cardiff, Janet. <http://www.collectionscanada.ca/femmes/002026-505-f.html>

Chion, Michel. <http://www.michelchion.com>

Dictionnaire des arts médiatiques. <http://www.comm.uqam.ca/GRAM/frames/termC.html>

Greenaway, Peter. <http://petergreenaway.co.uk/>

Sorin, Pierrick. <http://www.pierricksorin.com/>

VOX image contemporaine. <http://www.voxphoto.com>

# CDEX

Université du Québec à Montréal  
Pavillon Judith-Jasmin, local JR-930.

Du lundi 5 mars au vendredi 9 mars de 12h à 17h  
Projections à 12h30, 15h et 16h30.



Entre autoreprésentation vidéographique  
et corps performatif, se trouve ma vision  
fragmentée des « états déstabilisants »...  
J'entends par ce concept, un état qui  
« affecte défavorablement la stabilité de  
l'individu, qui suscite chez quelqu'un un  
trouble qui nuit à son équilibre  
psychologique. »

Gaétane VERREAULT  
*Bleu à l'ombre du corps troublé*



# CDEx

Université du Québec à Montréal  
Pavillon Judith-Jasmin, local JR-930.

Du lundi 5 mars au vendredi 9 mars de 12h à 17h  
Projections à 12h30, 15h et 16h30.



"Peut-être que les gens parlent sans arrêt  
comme des chercheurs d'or.

Au lieu de remuer le fond de la rivière,  
ils remuent le fond de leurs pensées,  
ils éliminent tous les mots qui n'ont pas  
de valeur et pour finir, ils en trouvent  
un tout seul, or un seul mot, c'est déjà

Le silence." (regard caméra)

*Le Petit Soldat. J. L. Godard*

Aurélie COLLIGNON  
*Les poings sur les yeux*