

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AUBES : EXPLORATION DE LA RELATION ENTRE LE CORPS ET LE CADRE  
ET DE SES DIMENSIONS POLITIQUES PAR UNE APPROCHE RÉFLEXIVE ET  
PERFORMATIVE DE LA VIDÉO ET DE L'ÉCRITURE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES  
CONCENTRATION CRÉATION

PAR  
JANICK BERNARD

DÉCEMBRE 2019

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.10-2015). 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

Merci Anne pour ta bienveillance et ta justesse. De m'avoir dit : fais-le. Merci Robert d'être éveillé. Pour ton soutien sans condition et les tendres secousses les matins difficiles. Merci aux personnes que je côtoie ; votre intelligence et votre sensibilité sont inspirantes.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| RÉSUMÉ.....   | iv |
| INTRODUCTION.....   | 1  |
| CHAPITRE I FILMER.....  | 6  |
| CHAPITRE II ÉCRIRE.....   | 16 |
| CHAPITRE III PERFORMER.....   | 28 |
| CONCLUSION.....   | 39 |
| ANNEXE A NUMÉRISATION DE DEUX PAGES DU MANUSCRIT DES<br>NOTES D' <i>AUBES</i> ..... | 41 |
| ANNEXE B EXTRAIT DES NOTES D' <i>AUBES</i> DU 09-12-17.....                         | 42 |
| ANNEXE C ARRÊT SUR IMAGE DE L'UNE DES SÉQUENCES VIDÉO<br>d' <i>AUBES</i> .....      | 45 |
| BIBLIOGRAPHIE.....  | 46 |

## RÉSUMÉ

Ce mémoire présente l'expérience vécue à travers *Aubes*, un projet artistique pendant lequel je me suis engagée à observer l'aube depuis la fenêtre de ma chambre tous les jours où c'était possible pendant six mois. Sensiblement avec le même cadrage, j'ai filmé l'aube, produisant entre autres une série de plans-séquences de durées variables. J'ai aussi, pendant ce même temps, pris des notes dont chaque entrée journalière est datée et prend une forme verticale et fragmentée. *Aubes* permet d'explorer, par une approche réflexive et performative de la vidéo et de l'écriture, la relation entre le corps et les cadres de l'image et de travail dans cette expérience de longue durée et ses dimensions politiques que sont notamment la résistance au pouvoir du regard, la subjectivité du corps à l'œuvre, et le droit au bien-être et à un chez-soi. Il s'agit parallèlement de voir si et comment ce qui semble établi par rapport aux enjeux de la visibilité et des conditions de travail, entre autres, peut être remis en question et vécu autrement dans une pratique artistique qui n'est pas séparée de la vie quotidienne.

Mots clés : corps, cadre, art performance, dimensions politiques, visibilité, travail, image, écriture

## INTRODUCTION

Ma pratique artistique se manifeste par des œuvres vidéographiques et performatives esthétiquement minimales dont le processus et la forme se confondent avec les sujets et les enjeux qui les animent. Par exemple, mes réalisations en vidéo mettent en scène des personnes que je côtoie et avec lesquelles je développe une relation de travail qui s'accorde à mes recherches portant entre autres sur, et portées par, la réciprocité et le soin. J'explore aussi la performance et sa documentation, sans néanmoins les dissocier : l'image est à la fois ce qui motive la création de l'œuvre et ce qui la documente. Plus précisément, je pense l'image en l'intégrant au sein même de la performance, de sorte qu'elle puisse ensuite être autonome par rapport à « l'évènement » de celle-ci. La personne qui photographie et son action de saisir une image font alors partie de l'œuvre. J'envisage également l'image comme un document d'archive, car elle témoigne dans un second temps de l'existence de la performance, la sauvegarde et permet de la partager sans la reproduire. Dans mon travail réfléchissant cette relation complexe entre l'œuvre et le document<sup>1</sup>, l'image photographique ou vidéographique est tant acte performatif qu'objet de documentation. Il m'apparaît donc essentiel de penser et d'investir ce qui permet aux

---

<sup>1</sup> La relation entre documentation et arts visuels est un enjeu au sein de pratiques et de théories de l'art contemporain. À ce sujet, voir entre autres :  
Bénichou, A. (2010). Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains. Dijon : Les presses du réel.  
Bénichou, A. (2010). Images de performance, performances des images/Performance Images, Image Performances. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, 86, 40-57.  
<https://id.erudit.org/iderudit/63740ac>  
Formis, B. (2011). Ce qui se passe ne disparaît pas. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8(2), 10-19. doi : 10.3917/nre.008.0009  
Jones, A. & Thun-Honenstein, F. (2014). From the Document toward Material Traces. Dans Thun-Honenstein, F. et Dertnig, C. (dir.), *Performing the Sentence : Research and Teaching in Performative Fine Arts* (p. 77-78). Vienne et Berlin : Sternberg Press.

images d'être activées et composées : la lumière et le temps, certes, mais aussi le corps.

Pour *Aubes*, projet dont il est question dans ce texte, je me suis engagée à observer l'aube depuis la fenêtre de ma chambre tous les jours où c'était possible pendant six mois. Sensiblement avec le même cadrage, j'ai filmé l'aube, produisant entre autres une série de plans-séquences de durées variables. J'ai aussi, pendant ce même temps, pris des notes dont chaque entrée journalière est datée et prend une forme verticale et fragmentée. J'ai ainsi fait l'expérience de ces matières que sont mes sujets d'étude : la lumière du soleil au lever du jour, faisant lentement apparaître dans l'image une fenêtre ; le temps, celui de chaque aube, vécu quotidiennement entre le solstice d'été et le solstice d'hiver ; et enfin le corps, qui est en l'occurrence le mien — un corps de femme invisible, car volontairement exclu du cadre de l'image, mais à l'œuvre.

Dans l'ensemble de mon travail, la place qu'occupe le corps est considérable notamment car il est donné à voir, il est *vu*. Pour *Aubes* toutefois, j'ai mis à l'épreuve l'hypothèse que la réalisation d'une œuvre dans laquelle le corps serait toujours central, mais sans être donné à voir, serait la façon la plus juste et la plus sensible de l'aborder et d'en explorer les dimensions politiques. Cette hypothèse initiale a alors eu pour incidence de porter plus spécifiquement mon attention sur le cadre. Afin que le corps ne soit pas donné à voir — ne soit pas *vu* — dans l'image (fixe ou, dans ce cas, en mouvement), il doit vraisemblablement se situer en dehors d'un cadre.

Au premier regard, cela peut sembler aller à contrecourant des mouvements de femmes issues de divers milieux et origines qui revendiquent la visibilité, la juste représentation et la diversité des femmes à l'écran<sup>2</sup>. Mais j'espère plutôt que les

---

<sup>2</sup> À ce sujet, voir entre autres :

Lupien, A. en collaboration avec Descarries, F. et les Réalisatrices équitables (2012). *L'avant et l'arrière de l'écran : l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des*

recherches que je mène et les propositions qui en émergent mettent de l'avant des avenues solidaires et complémentaires — et non opposées — à propos des enjeux sociaux et politiques de visibilité et d'invisibilité. Je cherche à explorer les possibilités de faire valoir l'expérience vécue et la subjectivité du corps, bien qu'il soit en dehors du cadre de l'image.

Il ne s'agit donc pas de me positionner d'un côté ou de l'autre, mais d'investir, afin de multiplier les potentialités, ce que je nomme l'*entre* : un lieu ambigu de confrontation, certes, mais aussi de rencontre. Dans mes recherches, le concept de l'*entre* en tant qu'espace, temps ou état oscillant entre des concepts considérés comme opposés (passivité/activité, dehors/dedans, corps/pensée, visibilité/invisibilité, clarté/obscurité, etc.) est majeur. Je m'intéresse à l'expérience vécue des corps qui prennent posture dans cet *entre*, et *Aubes* s'intègre à cette démarche.

*Aubes* me permet d'explorer, par une approche réflexive et performative de la vidéo et de l'écriture, la relation entre le corps et les cadres de l'image et de travail et ses dimensions politiques que sont notamment la résistance au pouvoir du regard, la subjectivité du corps à l'œuvre, et le droit au bien-être et à un chez-soi. Ces notions que j'aborde dans mes études pratiques et théoriques font écho à la pensée de Jacques Rancière qui décrit le politique comme un espace où il est possible de repenser les configurations d'un monde sensible ; où ce qui semble établi par rapport à la visibilité

---

*femmes dans le cinéma québécois récent*. Montréal : Réalisatrices Équitables. Récupéré le 28 juillet 2018 de Réalisatrices Équitables <http://realisatrices-equitables.com/wp-content/uploads/2016/02/etude-avant-arriere-ecran-2012.pdf>

Ahamada, R. (2013, 4 juillet). L'ONU et Geena Davis en lutte contre le sexisme dans les films. Libération. Récupéré de [http://next.liberation.fr/cinema/2013/07/04/l-onu-et-geena-davis-en-lutte-contre-le-sexisme-dans-les-films\\_915660](http://next.liberation.fr/cinema/2013/07/04/l-onu-et-geena-davis-en-lutte-contre-le-sexisme-dans-les-films_915660)

Lauzen, M. M. It's a Man's (Celluloid) World : Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017. Direction du Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, San Diego. Récupéré de [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017\\_Its\\_a\\_Mans\\_Celluloid\\_World\\_Report\\_2.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_2.pdf)

et aux conditions de travail, entre autres, peut être remis en question et vécu autrement<sup>3</sup>.

Dans le premier chapitre de ce texte, il est question de l'image observée et enregistrée pendant chacune des aubes, de son cadre et de la posture du corps par rapport à celui-ci. J'aborde d'abord le champ du visible de l'image, montrant l'intérieur d'une pièce et une fenêtre que le regard et la lumière traversent, pour ensuite étudier le champ du non visible. Il s'agit là de proposer qu'une approche performative et réflexive de la vidéo permet de mettre en lumière les dimensions politiques de la relation entre le corps et le cadre de l'image : j'explique notamment que le corps est projeté dans l'image définie par l'action de cadrer, et que le représenter dans cette image consiste à l'encadrer, à l'enfermer, à le discipliner. J'avance dans cette perspective que le hors champ de l'image est un espace de liberté dans lequel le corps n'est pas soumis et résiste au pouvoir du regard.

Dans le second chapitre, l'intérêt est porté sur l'écriture comme une manifestation subjective du corps. Spontanée, celle-ci est approchée en tant que geste performatif qui est à la fois le processus de l'œuvre et sa finalité permettant de faire valoir, bien que partiellement, l'expérience vécue du corps en dehors du cadre de l'image. En résonance avec le chapitre précédent, je rends notamment compte du potentiel qu'a l'écriture d'établir une réciprocité entre les regards intérieur et extérieur, sans que l'un n'exerce davantage de pouvoir que l'autre.

Finalement, dans le troisième chapitre, il est question de la relation entre le cadre de travail établi et remis en question à travers *Aubes* et le corps qui l'exerce dans des conditions précaires. J'explique comment, par une approche réflexive et

---

<sup>3</sup> Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.

performative, le contexte d'*Aubes* et son processus mené entre les frontières indiscernables du jour et de la nuit ont soulevé les dimensions politiques de l'engagement, du bien-être et du chez-soi dans un travail artistique quotidien qui n'est pas séparé de ma vie.

Dans tous les chapitres de ce texte, bien que le cadre conserve sa fonction d'encadrement entendu au sens de discipline, il y est tout de même élaboré avec quelques nuances. Dans les deux premiers, il s'agit principalement du cadre de l'image et dans le dernier, de celui de travail. Le terme « cadre » pourrait donc s'écrire *cadres* — comme *corps*, qui est toujours pluriel. Lorsqu'il est mentionné dans ce texte, ce corps, s'il peut en désigner plusieurs à la fois, réfère tout de même d'abord au mien, soit à celui au sein de l'expérience vécue qu'est *Aubes*, aujourd'hui achevée. C'est dans cette perspective que la mise en exposition du projet fait peu l'objet des idées présentées ici.

## CHAPITRE I

### FILMER

D'abord, pendant mes observations il a notamment été question de voir comment la vidéo pouvait, par une démarche performative et réflexive, contribuer à mon étude sur la relation entre le corps et le cadre. Je me suis intéressée plus précisément à l'action de cadrer et aux images qui résultent des enregistrements vidéo quotidiens. Je considère qu'il s'agit d'une démarche réflexive dans la mesure où les actions de cadrer et de produire des images, notamment, font partie de mes observations ; le fait même d'enregistrer, de percevoir à partir de l'opération de production d'images est l'un des points centraux de ma recherche.

Au cours du projet, 108 vidéos consistant en des plans-séquences fixes ont été enregistrées, dont huit semblent avoir été égarées. La durée de celles qu'il me reste totalise environ cent heures, pour une durée moyenne de soixante minutes par jour d'enregistrement. Ce qui se fait voir dans ces vidéos prises lors des aubes, c'est l'image d'une grande fenêtre, vue depuis l'intérieur, donnant sur l'extérieur.

Au début de chacune des séquences, l'image est généralement très sombre ; l'action de filmer est entamée la nuit, lorsque le ciel est encore noir et que l'ouverture de la fenêtre laisse entrer la lumière orangée du lampadaire sur la rue. À ce moment, on distingue à peine l'intérieur de la pièce du paysage extérieur. L'image s'éclaire ensuite peu à peu, au rythme du lever du jour, faisant apparaître les contours de la pièce et

progressant jusqu'à ce que l'intérieur et l'extérieur soient correctement exposés. Lentement, on devine la présence de meubles, du plancher, des murs de l'espace. Puisque les paramètres d'exposition n'étaient pas ajustés selon l'augmentation graduelle de la lumière pénétrant dans la lentille et le capteur, certaines zones de l'image sont alors surexposées ; l'arrivée du jour, et donc le moment où l'enregistrement prend fin, correspond le plus souvent à la surexposition totale du ciel devenu blanc à l'écran. Filmer l'aube est une expérience très similaire à celle de l'étape du développement d'une photographie argentique : lorsque, dans la chambre noire, en plongeant le papier photosensible préalablement exposé à la lumière dans le révélateur, on voit les éléments qui composent une image lentement apparaître.

D'une séquence vidéo à l'autre, on peut remarquer des changements aux composantes *de et dans* l'image. Les changements de l'image sont inhérents à l'action de filmer et aux aspects techniques de la vidéo : le cadrage et l'ouverture du diaphragme varient légèrement d'une séquence à l'autre, l'image est parfois nette, parfois floue, en raison de l'impossibilité à effectuer la mise au point dans la pénombre, et le mode automatique de la balance des blancs produit de temps à autre des couleurs instables et infidèles à la perception humaine. Les variations dans l'image sont quant à elles relatives aux éléments contenus dans l'image. Au premier plan de l'image, on y voit l'intérieur d'une pièce. Le projet ayant débuté au moment où j'emménageais dans un nouvel appartement, les premières séquences montrent une pièce encombrée de boîtes, dans laquelle apparaissent progressivement des meubles, des rideaux ; une certaine forme d'organisation de l'espace. Au second plan, de l'autre côté de la fenêtre, on distingue un paysage urbain assez banal : un bâtiment en brique avec une petite fenêtre et une cheminée sur le toit accumulant éventuellement de la neige, ainsi que peu d'arbres d'abord feuillus, ensuite nus. Finalement on voit, comme découpé par les éléments aux premiers plans, un ciel uni aux couleurs innombrables, traversé de temps en temps par des cumulonimbus ou des cumulus de passage.

Toutes ces composantes et leurs fluctuations volontaires ou non, résultant d'interventions humaines ou techniques et de phénomènes naturels et météorologiques, font partie du projet. En ce sens, les vidéos ne subiront aucun montage. La temporalité de l'image ne sera modifiée en aucun cas ; l'ellipse et le *time lapse* sont éclipsés au profit de la durée véritable de l'action. L'unique écart temporel se situe là où l'image qui sera montrée (dans une exposition) ne le sera pas en temps réel ; c'est-à-dire que le moment de diffusion ne correspond pas au moment de captation. Il n'y aura qu'un écran, présentant les séquences dans l'ordre chronologique ; pas de *split* ou de *multiple screens*. L'image sera présentée à l'état brut également dans la mesure où les vidéos ne feront l'objet d'aucune édition relative, par exemple, à la correction de la couleur, au redressement du cadrage ou au réglage de l'exposition. Bref, il s'agit de composer avec l'image dans son état brut en l'assumant pleinement. Dans un souci de cohérence avec mon approche réflexive et performative, je tenterai donc, à travers l'évolution de ce texte, de démontrer que cette posture conceptuelle consiste à privilégier l'*expérience* qu'est *Aubes* plutôt que son apparence, sa représentation. Dans cette perspective, la vidéo permet de *réfléchir* l'aube dans les deux sens de ce verbe. D'abord au sens concret où la lumière de l'aube qui entre dans la lentille de la caméra est renvoyée, par réflexion, au viseur, devenant ainsi une image. Ensuite au sens où l'image produite et enregistrée par la vidéo permet de réfléchir à l'aube — sa lumière, sa durée, sa récurrence, son rythme, etc. — et à ce qui est en relation avec ce phénomène dans le contexte — le corps et le cadre, entre autres.

Le projet consiste donc à observer l'aube, mais toujours par la fenêtre. Dans *Aubes*, elle est une figure majeure, d'abord car elle occupe la partie centrale de l'image.

S'il est vrai, comme le disent les anciens, que les yeux sont les fenêtres de l'âme, les fenêtres sont le regard d'une maison. Elles sont la fine membrane qui relie et sépare l'intérieur de l'extérieur, elles nous protègent du dehors tout en nous laissant voir ce qui s'y passe, le cours des saisons, les variations du climat, l'alternance du jour et de la nuit.

Il est difficile d'imaginer une maison sans fenêtres. On y perdrait l'effet de la pénombre, passage intermédiaire entre l'obscurité et la lumière, dans lequel apparaissent peu à peu, comme surgissant de la brume, le contour des choses, des objets qui nous sont familiers. De la fenêtre, on devine le feuillage d'un arbre, l'angle de la maison d'en face, la gouttière d'un toit.<sup>4</sup>

Roberto Peregalli décrit avec ces quelques mots de nombreuses caractéristiques de la fenêtre qui m'intéressent particulièrement. Premièrement, il en soulève la dimension protectrice. Être à l'intérieur de ma chambre *avec vue* (aussi banale soit-elle) me permet de voir sans être vue, comme protégée de l'extérieur. Gérard Wajcman, dans son ouvrage entièrement consacré à la fenêtre, affirme que l'attention générale portée envers la fenêtre et son ouverture sur le monde a placé dans l'ombre le fait qu'elle permet aussi de tracer les limites de l'intérieur, d'un espace de l'intime, du chez-soi, du privé, par rapport à l'extérieur, à l'espace du commun, du public<sup>5</sup>. J'aborderai ultérieurement dans ce texte l'importance du chez-soi au sein du projet, mais il est ici de mise de saisir que l'espace que j'occupe, à l'intérieur, m'offre la possibilité d'observer l'aube tout en me gardant à l'abri des intempéries, de distractions externes et du regard des autres.

En ce sens, mon attention est également retenue par l'ordre avec lequel Peregalli, dans l'extrait cité précédemment, introduit les fonctions de la fenêtre : il débute par ses fonctions d'optique, c'est-à-dire celles liées au regard, pour ensuite présenter celles pratiques et architecturales, qui sont relatives à la lumière et à l'air. Bien que ces fonctions aient autant d'importance l'une que l'autre, dans mes recherches je les aborde plutôt dans l'ordre inverse : à la fois paroi et ouverture, à tout le moins surface

---

<sup>4</sup> Peregalli, R. (2012). *Les lieux et la poussière : sur la beauté de l'imperfection*. Paris : Arléa, p. 29.

<sup>5</sup> « On a cependant négligé que cette fenêtre qui ouvre sur l'extérieur trace aussi la limite de notre propre territoire, qu'elle dessine le cadre d'un chez soi. [...] Elle est aussi ce qui enferme notre intimité, ce qui permet qu'il y ait un lieu intime qui soit chez soi, qui soit soi. » dans Wajcman, G. (2004). *Fenêtre : Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse : Verdier, p. 19.

transparente, la fenêtre laisse dans un premier temps la lumière, et parfois l'air, la franchir. Aussi, je réfléchis à la fenêtre comme la fenêtre réfléchit le cadre. Ainsi la fenêtre laisse, dans un second temps, le regard la traverser ; elle est l'ouverture de l'intérieur sur l'extérieur, de l'extérieur sur l'intérieur ; elle est le point de leur rencontre. Elle est un *point de vue*.

Depuis la Renaissance, la fenêtre fait l'objet de recherches dans plusieurs domaines. Dans celui de l'histoire de l'art, Leon Battista Alberti fut celui qui, en 1435, a élaboré la théorie picturale de la perspective. Ce que l'on retient principalement de celle-ci développée dans son traité de peinture *De pictura*, c'est l'hypothèse célèbre selon laquelle le tableau est, pour lui, « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». C'est en raison de celle-ci que l'on prête au théoricien, architecte et artiste la mise en relation du tableau et de la fenêtre. L'auteur et psychanalyste Gérard Wacjman déconstruit l'interprétation qui en a été faite consistant à ce qu'« un tableau est une fenêtre »<sup>6</sup> pour revenir à l'énoncé lui-même, dans son contexte historique et grammatical, soulignant entre autres que dans la traduction italienne parue seulement un an après l'édition originale en latin, le terme « histoire » est remplacé par celui de « peinture ». « [U]ne fenêtre ouverte par laquelle je puisse regarder cela qui y sera peint » renvoie potentiellement plus à la technique développée par Alberti consistant à tracer des lignes et former une grille pour représenter fidèlement les proportions des paysages en vue de les peindre, transformant l'énoncé latin et l'interprétation qui s'en suit en une affirmation se distanciant de la métaphore pour s'approcher de l'outil. C'est davantage dans cette perspective que j'aborde la fenêtre dans le projet, c'est-à-dire depuis l'idée qu'elle est un outil plutôt qu'une simple image métaphorique. La fenêtre me permet de penser à ses bords, à son seuil, à son cadre, comme l'écran de la caméra m'ouvre cette même piste de réflexion. L'écran est une fenêtre par laquelle je peux regarder cela qui est filmé.

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 52.

Plusieurs œuvres vidéographiques, comme *Two Cabins* de James Benning, *Intérieur* d'Olivia Boudreau et *Solar Breath (Northern Caryatids)* de Michael Snow, sont des plans-séquences fixes montrant une ou plusieurs fenêtres filmées depuis l'intérieur. Dans cette dernière œuvre, contrairement à ce qu'il est possible de voir dans mes propres séquences vidéo, le cadrage très serré rend, visuellement, à peine accessible l'intérieur de la pièce dans laquelle se trouve la grande fenêtre horizontale. Celle-ci est recouverte d'un rideau de couleur pâle qui, par son mouvement imprévisible de l'avant vers l'arrière, suggère qu'elle est ouverte et laisse passer l'air, en plus du jour, à travers elle. D'une durée de 61 minutes, la vidéo réalisée en 2002 par l'artiste canadien porte à observer longuement ce mouvement d'aspiration et d'expiration du textile produit par le courant d'air circulant entre l'intérieur et l'extérieur.

J'aimerais introduire la notion de hors champ dans *Aubes* en observant d'abord ses manifestations, bien que différentes, dans *Solar Breath (Northern Caryatids)*. Premièrement, il existe un hors champ qui est dans le cadre, mais qui ne se découvre que selon le mouvement imprévisible du rideau au premier plan. Le hors champ est un arrière-plan, un paysage rural qui ne dépend pas de la caméra, celle-ci demeurant immobile. Autrement dit, le hors champ est toujours là, derrière la fenêtre, derrière le rideau, et il est continuellement susceptible d'être dans le champ, d'être aperçu selon le gré du vent.

L'autre hors champ est celui qui se trouve en dehors du cadre, mais qui occupe beaucoup d'espace dans l'appréciation de l'œuvre de Snow : la bande sonore. En plus de diffuser le son du textile qui se frotte à la moustiquaire, elle fait entendre ceux de ce qui n'est pas rendu visible. Ces sons renvoient à l'action que l'on comprend avoir lieu à l'intérieur de la maison, dans une pièce que l'on devine être la cuisine : bruits de vaisselle, d'eau versée, de raclements de gorge. Ici, la bande sonore est *off* dans la mesure où ce qui est entendu n'est pas vu, mais est *ouvert*. L'action se déroulant en

dehors du cadre de l'image est hors champ au sens où elle n'est pas visible, mais a toujours le potentiel d'être rendue au regard suite à un simple mouvement de la caméra, par exemple.

Le hors champ est donc toujours là, susceptible d'apparaître ou de disparaître selon un mouvement à l'intérieur du cadre (une porte s'ouvrant), provenant de l'extérieur du cadre (un personnage qui entre dans le cadre), ou carrément du cadre (de la caméra) lui-même<sup>7</sup>. Si la théoricienne du cinéma Jacqueline Nacache affirme qu'il n'y a « [p]as de hors champ sans le champ », le contraire mérite aussi d'être souligné : sans invisible, il n'y a pas de visible. L'un est la condition de l'autre.

Suivant cette logique, nous pourrions conclure que comme mon corps dans *Aubes* est dans un hors champ toujours susceptible d'apparaître, il n'est donc pas visible. Je souhaite toutefois apporter une nuance en précisant qu'il est d'abord question du cadre comme le *bord* délimitant la portion du visible et du non visible *de l'image*, du champ et du hors champ *de l'image*.

Filmer est l'action d'enregistrer et de cadrer avec une caméra. Il en résulte des *images*. Cet appareil est celui qui soustrait mon corps du cadre de l'image. Pour le critique et théoricien du cinéma Jean-Louis Comolli, filmer, c'est soustraire du visible au visible<sup>8</sup>. Cette affirmation devient un exercice de pensée auquel je porte une attention particulière, car il souligne un aspect important pour mieux comprendre la dimension

---

<sup>7</sup> Les descriptions des différentes catégories de hors champ dans ce texte sont toutes données à partir de l'étude de Jacqueline Nacache sur les théories d'André Bazin. Pour plus de détails, consulter Nacache, J. (2005). *Territoires de l'imaginaire : histoire et théorie du hors-champ au cinéma. Actes du séminaire de formation ENS-IGEN-DESCOI. Le hors-champ, pouvoir invisible*. Paris : École normale supérieure. Récupéré de [www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2005\\_10\\_24\\_nacache.pdf](http://www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2005_10_24_nacache.pdf)

<sup>8</sup> « [...]faire du spectacle, c'est ajouter du visible au visible ; filmer, c'est en soustraire. » Dans Comolli, J. (2012). *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Verdier, p. 19.

politique de la relation entre le corps et le cadre dans *Aubes*. Parce qu'il n'est pas filmé, mon corps est soustrait du cadre de l'image, certes, mais cela ne signifie pas qu'il ne soit pas visible. Autrement dit, mon corps est visible — il conserve sa condition de visibilité —, mais il n'est seulement pas cadré par l'image, que lui-même rend d'ailleurs possible.

Le cadre de l'image est ce qui projette le corps. Dans son texte *L'image au cinéma ou le corps (d)écrit*, Lucie Roy examine, depuis la phénoménologie de la perception au cinéma, le cadrage, et plus précisément l'action de cadrer. Elle affirme que

[p]our la phénoménologie [de Bergson notamment], il n'y a nulle perception sans cette rencontre du voyant et du visible, du percevant et du perçu, sans que l'espace ne se trouve habillé par le percevant, la pensée. L'écrit du visible, c'est ce qui donne corps au percevant ; à l'inverse, le corps percevant, invisible à l'écran, c'est ce qui donne naissance aux images. Donnant ainsi naissance aux images, il participe de sa propre visibilité [...], comme si ces images intéressantes ne l'étaient que par retour, par réfraction, sur le corps percevant qui les fait voir<sup>9</sup>.

Le corps percevant dans *Aubes* est le mien, opérant l'image et la percevant du même coup. Mon corps est projeté dans l'image par le fait que je la cadre, rendant compte à la fois de la vue qui est donnée à voir depuis le point où je me trouve, et de ce point même, celui à partir duquel j'offre la vue : mes *points de vue*.

Bref, plutôt que de projeter l'image de mon corps sur un écran, il est question que mon corps soit projeté sur l'écran par ce qui en délimite la surface : le cadre. Le champ, correspondant à cette surface qu'est l'écran, agit comme le miroir du hors champ<sup>10</sup>. Autrement dit, le cadre peut révéler ce qu'il n'encadre pas.

<sup>9</sup> Roy, L. (1996). *L'image au cinéma ou le corps (d)écrit*. *Cinémas*, 71(2), 11-35. p. 17. doi : 10.7202/1000930ar

<sup>10</sup> Cet énoncé fait référence au titre de la première analyse proposée par Jacqueline Nacache « le champ comme miroir du hors-champ » dans Nacache, J. (2005). *Territoires de l'imaginaire : histoire et théorie du hors-champ au cinéma*. *Actes du séminaire de formation ENS-IGEN-DESCOI. Le hors-champ, pouvoir invisible*. Paris : École normale supérieure. Récupéré de [www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2005\\_10\\_24\\_nacache.pdf](http://www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2005_10_24_nacache.pdf)

Cela m'amène alors à proposer que la posture du corps en relation avec le cadre dans *Aubes* est une forme de résistance. Dans un premier temps, il est question d'une résistance au pouvoir du regard, car en n'étant pas dans le cadre de l'image, le corps ne lui est pas soumis. Dans *Aubes*, le corps fait certes image en la rendant possible, mais n'est pas image. Le corps, du fait qu'il ne soit pas l'objet du regard, devient sujet ; sujet opérant et percevant. En n'étant pas offerte à la vue, la référence au corps passe du visuel au subjectif.

Dans un deuxième temps, il s'agit également de la résistance du corps à être enfermé dans un cadre. Parce que l'image est encadrée, elle est disciplinée, je veux tenir le corps en dehors de cet enfermement. Dans cette perspective, j'entrevois comme Jean-Louis Comolli le hors champ comme un espace de liberté, voire un espace où une certaine forme de pouvoir, qui se situe au-delà de l'enjeu du regard, peut être exercée. Ensuite, en résistant à être dans le cadre de l'image, non seulement il ne s'enferme pas, mais il n'est également pas fragmenté, morcelé par celui-ci<sup>11</sup>. C'est-à-dire que les différents plans, qu'ils soient rapprochés, moyens ou américains, par exemple, ne permettent pas l'entière du corps sur l'écran. Ainsi, en ne se soumettant pas au cadre, le corps est, en quelque sorte, indiscipliné et intégral.

Dans cette mesure, je pense que lorsqu'il est question d'œuvres de femmes et de femmes à l'œuvre, la relation entre le corps et le cadre porte des dimensions politiques spécifiques. Car le cadre n'est pas politique à lui seul, ni même en raison de l'outil qui le façonne, mais il l'est par les corps qui l'établissent, qui en sortent ou qui y entrent ; qui le traversent. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que mes recherches sont portées par une démarche réflexive et critique depuis laquelle je confronte la posture

---

<sup>11</sup> Probyn, E. (1992). Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique. *Sociologie et sociétés*, 24(1), 33–45. p. 36. doi : 10.7202/001595ar

d'autorité que j'occupe lorsque je cadre et encadre dans mes œuvres — et à laquelle *Aubes* ne fait pas exception. En ce sens, je me demande comment encadrer et être encadrée en tant que femme contribue à réfléchir à la relation entre le corps et le cadre et peut permettre de *faire voir* autrement. Ce chapitre se penchant sur la composante vidéographique du projet propose quelques pistes de recherche et d'exploration au sujet de cette relation, plus précisément en ce qui concerne la *représentation* du corps dans le cadre *de l'image*. Il est d'ailleurs possible que mes propositions soient comprises dans une perspective universaliste, où le corps que j'étudie serait *le corps*, celui de toutes les femmes, alors qu'il est question du mien dans l'expérience d'*Aubes*. Ce glissement, bien que risqué, en est un qui pourrait ouvrir de nouvelles voies à explorer et soulever d'autres dimensions politiques du même sujet.

## CHAPITRE II

### ÉCRIRE

Dans le chapitre précédent portant sur la composante vidéographique du projet, les notions de cadre et de hors cadre réfèrent avant tout à ce qui fait appel à l'image, et donc qui est principalement relié à l'enjeu du regard. En continuité avec ce dernier, le deuxième chapitre portera sur l'autre composante majeure d'*Aubes* : l'écriture. Tout comme la vidéo, l'écriture a un statut à la fois documentaire et artistique. D'abord, il sera question de décrire les notes et de les situer dans le projet *Aubes*. Ensuite, il s'agira de voir comment le geste de l'écriture est entrepris dans une démarche performative qui n'est motivée que par le geste lui-même. Nous verrons également comment l'écriture permet de mettre de l'avant la subjectivité du corps et de rompre avec le pouvoir autoritaire de la personne qui voit sans être vue en établissant une forme de réciprocité des regards, contribuant par ce fait même à l'exploration de la relation entre le corps et le cadre.

Il s'impose avant d'aller plus loin de définir certains termes que j'emploie. D'abord, le terme écriture renvoie, dans ce contexte, à l'acte performatif, au *geste* d'écrire, un crayon à la main, tous les matins d'*Aubes*. Les notes quant à elles sont le résultat palpable de ce geste d'écrire, bien que j'y réfère en faisant abstraction de leur support. Elles sont le contenu de ce qui est enregistré par l'écriture, la brève indication recueillie chaque jour par écrit en écoutant, en étudiant, en observant.

Pendant les observations des aubes, j'ai pris des notes au crayon à mine, dans un carnet. Chacune des entrées journalières est datée, et la durée du geste d'écriture correspond à celle de la séquence vidéo du même jour. C'est-à-dire que toutes ces entrées — à l'exception d'une, clairement identifiée — ont été écrites pendant les aubes, dans le même espace-temps que celui des enregistrements vidéo. Les deux actions de filmer et d'écrire ont donc été menées, tout au long du projet, en parallèle.

Pendant les six mois qu'a duré *Aubes*, les notes n'ont jamais été relues, révisées ou corrigées. Il s'agissait de reprendre l'écriture là où elle avait été laissée, sans souci de continuité ou de cohérence avec la veille. Il est à noter que cela est également dû au fait que presque tous les jours, l'écriture commençait dans le noir, et donc qu'il était impossible de voir les traces laissées par la mine du crayon sur le papier. On peut par ailleurs constater que les notes sont parfois illisibles, superposées ou simplement interrompues en raison de l'absence suffisante de lumière pour voir les mots sur la page, mais aussi en raison d'un état de somnolence quasi constant. Ainsi, le fil conducteur qui relie chacune des pages est toujours l'observation de l'aube, mais on ne pourrait affirmer que les notes supportent un récit avec une trame narrative claire. Par conséquent, on remarque, à la lecture des notes, qu'un style d'écriture et de mise en forme s'est développé au fil du temps : la longueur, le ton et la profondeur des notes varient selon divers facteurs, mais elles conservent toujours plus ou moins une forme non linéaire, verticale et fragmentaire.

L'écriture est, au même titre que la vidéo, un motif de l'expérience qu'est *Aubes*. Si elle a de prime abord été instinctivement effectuée dans la perspective d'enregistrer de façon descriptive ce qui était perçu et vécu à travers le projet, elle s'est très rapidement révélée être partie prenante de celui-ci. Mais, malgré ce constat de l'importance de l'écriture et des notes dans le projet, il a volontairement été question, jusqu'à la fin des six mois d'*Aubes*, de ne pas prendre de décision quant à leur statut ou leur fonction éventuels : l'écriture ne devait pas être influencée par un but autre

que l'écriture elle-même dans l'expérience des aubes. Ce que j'entends par là est que je n'ai pas écrit en pensant que les notes seraient un jour publiques, car cela en aurait affecté le contenu. J'ai ainsi persisté à écrire des notes, sans en déterminer la possible conclusion. Dès la fin de la dernière aube, le 21 décembre, j'ai rangé pour la première fois depuis six mois la caméra et le carnet dans lequel je notais mes observations. Je n'ai rouvert ce dernier que plusieurs semaines plus tard, l'ai lu et me suis par la suite demandé, enfin, de quelle façon ces notes contribuaient au projet et comment elles pouvaient être incluses à l'exposition. Autrement dit, l'écriture dans *Aubes* ne projette pas autre chose que l'écriture du projet.

L'écriture était donc un geste effectué sans l'intention d'être donnée à lire, sans avoir pour objectif de concevoir un livre destiné à être lu. L'écrivaine Marguerite Duras, dans un film magnifique de Benoît Jacquot intitulé *Écrire*, réfléchit à l'écriture, à la solitude, à sa relation avec sa maison de Neauphle-le-Château où elle écrit, vit, aime, reçoit, pense au silence, à la mort d'une mouche et aux livres.

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture, ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même<sup>12</sup>.

Comme je l'ai déjà affirmé, de la révision dans *Aubes*, il n'y en a pas eue. Je me suis accordé la liberté d'écrire sans prévoir ce que j'allais écrire, sans savoir ce qui sera écrit. Plusieurs des réflexions que tient Duras à propos de l'écriture dans ce film — dont les entretiens ont par la suite été publiés aux Éditions Gallimard — font écho à celles de Maurice Blanchot dans son livre *L'espace littéraire*, publié quarante années plus tôt, dans lequel figure notamment *La solitude essentielle*. Dans cet essai, Blanchot distingue le livre de l'œuvre littéraire. Il y expose l'idée que l'œuvre est solitaire, et que la personne qui écrit un livre peut à tout moment risquer d'entrer dans

---

<sup>12</sup> Duras, M. (2013). *Écrire*. Paris : Gallimard, p. 34.

cette condition de solitude de l'œuvre incessamment inachevée. Il mentionne notamment que « [...] ce que l'écrivain a en vue, c'est l'œuvre, et ce qu'il écrit, c'est un livre »<sup>13</sup>. Ces théories pratiquées et réfléchies par Duras et Blanchot me font considérer que l'écriture dans *Aubes*, contrairement à la leur, ne s'inscrit pas dans une approche littéraire, mais plutôt performative. Aussi, car l'écriture est en quelque sorte libérée des conformités qui puissent être associées aux exigences du lectorat, de potentiels éditeurs ou des attentes de ces derniers, par exemple. Ce que j'entends par cela est que mon écriture n'a pas été influencée ou portée par un désir d'être lue, de faire œuvre, dans une perspective de finalité ; de *parvenir à*. Au contraire, écrire dans *Aubes* est un geste : une façon de vivre l'œuvre, de vivre son processus.

En ce sens, dans ses *Notes sur le geste*, le philosophe Giorgio Agamben explique que « [l]e geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel »<sup>14</sup>, et qu'il n'est pas motivé par autre chose que le geste lui-même. Cette affirmation est pertinente à l'égard de ma recherche, car la lecture des notes d'*Aubes* permet justement de constater qu'à plusieurs reprises, mais particulièrement aux dates marquant le début et la fin du projet, j'ai écrit qu'« il n'y a pas d'événement », « de conclusion ». J'ai aussi souvent écrit (tout en me contredisant fréquemment) que « je n'attends pas, je reste ». Involontairement, les notes révèlent ainsi que le projet n'est pas poursuivi par un objectif final, mais plutôt par le désir de continuer d'être, au présent, dans le processus d'*Aubes*.

J'ajouterais toutefois la nuance que, bien que non motivé par une finalité, le geste en lequel consiste l'écriture n'est pas seulement un moyen, car il existe tout de même un résultat — un document tangible résultant de ce geste, soit le manuscrit des notes. À ce sujet, le livre *Esthétique de la vie ordinaire* de Barbara Formis a justement pour

---

<sup>13</sup> Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, p.16.

<sup>14</sup> Agamben, G. (2002). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages, p. 69.

intérêt principal de présenter « le glissement de l'objet au geste comme la source d'un nouveau régime esthétique détaché de l'art muséal »<sup>15</sup>. Il propose également quelques définitions, dont celles du geste, de l'ordinaire et du quotidien. C'est la première qui nous intéresse particulièrement :

[...] un geste ordinaire est esthétique quand il est moyen et fin à la fois. Il s'agit donc de libérer le geste de sa fonction instrumentale — fonction visant à produire un objet ou à remplacer un mot, par exemple — pour, en même temps, y adjoindre l'émancipation propre au régime esthétique. Le problème, contradictoire seulement en apparence, consiste dans le fait de soutenir l'idée de cette finalité interne sans dissocier le geste de sa finalité concrète, le geste ordinaire cherchant tout de même à atteindre un but pratique. Le geste maintient son but pratique auquel s'ajoute, sans effet de substitution, sa finalité pure. Le geste est fait pour son résultat concret et pour sa forme<sup>16</sup>.

Ce que j'en retiens est que, dans le cas de mon projet, il est question de dépasser cette dualité entre le moyen de production et l'œuvre en tant que produit, et c'est dans cette perspective que je réfère au geste : soit comme l'intégration du processus à l'œuvre. Ainsi, adopter une approche performative de l'écriture équivaut à la considérer comme un geste.

Par exemple, l'artiste Sophie Béclair-Clément a publié, en 2008 aux éditions Les petits carnets, un objet prenant la forme d'un livre intitulé *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin (un objet ça fait aussi, c'est même préférable)*. Dans ce livre, qui est également son projet de mémoire-crédation, l'artiste emploie l'écriture comme matière performative. Elle explique, dans son avant-propos 0 (la table des matières liste quinze avant-propos, qui constituent presque la moitié du nombre total de pages du livre), que le point de départ du texte est le texte, que le processus d'écriture devient

---

<sup>15</sup> Chevalier, P. (2011). Barbara Formis. Esthétique de la vie ordinaire. *Critique d'art*, 37, (s. p.).  
Récupéré de <http://journals.openedition.org/critiquedart/1316>

<sup>16</sup> Formis, B. (2015). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses universitaires de France, p. 34.

le fil conducteur de sa création et de sa réflexion<sup>17</sup> : « Il faudra se laisser distraire de la lecture par les événements extérieurs ; laisser les parasites sonores colorer le trajet du texte ». À la fin de cette phrase, il est indiqué en guise de note de bas de page : « [i]l y a eu un but au hockey : le voisin d'en haut tape sur le plancher en criant »<sup>18</sup>. Dans ce projet, l'ensemble de la démarche de Sophie Bélair-Clément s'articule, comme le titre le mentionne, autour de la rédaction du texte dans une attitude performative. Il comporte notamment des observations et des exercices performatifs, des hypothèses, des notes de recherche et une conclusion : « [i]l faudra recommencer »<sup>19</sup>. En ce sens, si *Pièce écrite...* évoque une boucle, le geste d'écrire dans *Aubes* n'est également pas motivé par une finalité. En cela, le travail d'écriture mené au sein d'*Aubes* rejoint davantage celui entrepris par Sophie Bélair-Clément que celui évoqué par des figures de la littérature. Bref, bien que les intentions et les contextes de création d'*Aubes* et de *Pièce écrite...* soient différents, les deux textes qui en relèvent consistent en des gestes performatifs qui sont à la fois le processus et l'œuvre.

L'ayant à présent définie et contextualisée, il s'agira d'ores et déjà de voir de quelles façons l'écriture permet d'explorer les dimensions politiques de la relation du corps et du cadre dans le projet *Aubes*. Si dans le chapitre précédent il a été notamment question d'étudier la projection du corps dans l'image renvoyée par le cadre et le cadrage, celui-ci veillera quant à lui à démontrer comment l'écriture permet la présence du corps et de sa subjectivité dans l'œuvre.

Tout d'abord, les notes comprennent des observations qui sont tant de l'ordre du constat et de la description que de celui de la réflexion et du ressenti. L'écriture, en ce

---

<sup>17</sup> Bélair-Clément, S. (2008). *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin (un objet ça fait aussi, c'est même préférable)*. Montréal : Les petits carnets, p. ix.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. ix.

<sup>19</sup> *Ibid.* p.[52].

sens, permet d'observer et de percevoir autrement que par le sens de l'optique, de la vision. Par exemple, les observations notées concernent l'extérieur : les sons de la rue, l'air qui entre par la fenêtre ; et l'intérieur de la pièce : les planchers qui craquent, le bruit du mécanisme de la caméra, la chaleur et le froid ambiants. Elles portent aussi sur mon corps : les maux de ventre, la fatigue, les douleurs à la cheville ; et sur d'autres éléments avec lesquels mon corps était en relation dans le contexte des aubes : le temps (la durée, la lenteur) et la lumière (ses couleurs, son intensité, et leurs variations). L'écriture renvoie au corps écrivant, ressentant, pensant, éprouvant, percevant. C'est ce qui m'amène à croire que l'écriture et les notes ont le potentiel de faire valoir la subjectivité du corps dans l'expérience qu'est *Aubes*. En effet, ce qui est vécu dans cette dernière n'est pas « rendu » par l'image, mais bien par le geste de l'écriture et la subjectivité qu'elle dévoile, manifestant ainsi la présence du corps — en l'occurrence le mien.

La recherche de la théoricienne Jenny Chamarette est particulièrement portée vers l'articulation conjointe de la phénoménologie et de la théorie du cinéma. Dans plusieurs de ses ouvrages, elle réfléchit notamment aux liens qu'entretiennent le corps et les films en les considérant comme des éléments engagés réciproquement. Ainsi, dans son article *Embodied Worlds and Situated Bodies : Feminism, Phenomenology, Film Theory*, elle rappelle que les pratiques d'écrire et de réfléchir à l'image sont tout autant des pratiques corporelles que la production vidéo ou la production artistique dans son ensemble<sup>20</sup>. Cette affirmation résume en quelque sorte l'approche réflexive d'*Aubes* et la pertinence de la pratique de l'écriture dans ce projet. Dans celui-ci, je réfléchis et je décris les phénomènes étudiés tels qu'ils apparaissent et sont vécus, et cela se matérialise, se manifeste principalement par l'écriture. C'est donc dans un

---

<sup>20</sup> « And of course, one should not forget that writing, and speaking writing, are also situated bodily practices. The practice of thinking and writing about film is as much a situated bodily practice as filmmaking or art making. » Chamarette, J. (2015). *Embodied Worlds and Situated Bodies: Feminism, Phenomenology, Film Theory*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 289-295. p. 293. Je traduis librement.

premier temps pour accéder au corps en dehors de sa visibilité que les notes sont nécessaires, et dans un second temps pour appréhender le corps comme sujet pensant et ressentant. Dans cet ordre d'idées, la lecture des notes s'offre comme un exercice de déconstruction de la subjectivité d'un corps et de ses affects, car elle permet d'en observer des changements de nature psychologique, physique et même sociale. En effet, je considère que les notes offrent non seulement la possibilité de situer le corps dans un contexte (de travail artistique, notamment), mais aussi, consciemment ou non, pour le meilleur ou pour le pire, de le relier à des conditions sociales, économiques, géographiques et politiques, entre autres. La lecture des notes peut permettre d'identifier — à juste titre ou non — le corps à un genre, à une orientation sexuelle ou à un mode de vie, par exemple<sup>21</sup>. Elle peut donc par le fait même mettre de l'avant l'expérience performative et réflexive vécue de façon subjective tout en allant au-delà de la simple représentation formelle qu'est l'image. Il m'apparaît important d'apporter une nuance à ce dernier propos en précisant que malgré le caractère spontané et souvent inconscient des notes, subjectivité et vérité ne doivent pas être confondues. C'est-à-dire que bien que l'écriture permette d'accéder à une dimension autre que celle convoquée par l'image en dévoilant une part de la subjectivité d'un corps vécu, elle ne le définit toutefois pas. Il s'agit, à nouveau, de ne pas enfermer le corps à l'intérieur d'un cadre — celui de l'écriture cette fois — car la subjectivité est contingente à son contexte et est partiellement convoquée. Bref, l'écriture ne représente ou ne résume pas le corps vécu dans sa totalité, mais elle en évoque la subjectivité et l'expérience.

Il serait donc juste d'affirmer, dans cette perspective, que les notes contribuent à la compréhension de l'ensemble du projet, sans toutefois avoir une fonction didactique. Effectivement, bien qu'elles puissent également être quelquefois descriptives, elles ne

---

<sup>21</sup> Pour en apprendre davantage sur l'écriture en lien avec la subjectivité et l'affect dans la théorie féministe, consulter Pedwell, C., et Whitehead, A. (2012). Affecting feminism: Questions of feeling in feminist theory. *Feminist Theory*, 13(2), 115–129. doi : 10.1177/1464700112442635

doivent pas être interprétées comme un document explicatif ou une légende connexe à l'image. L'image et les notes, dans *Aubes*, ne sont pas subordonnées l'une à l'autre. Dans cet ordre d'idées, il s'agira de voir, par la prochaine proposition, comment elles entretiennent au contraire une relation égalitaire, réciproque et complémentaire.

Pour bien comprendre la notion de réciprocité dans ce contexte, il faut d'abord revenir à la posture, présentée précédemment, que j'occupe en filmant, donc celle liée à l'image : je suis à l'intérieur de la pièce, assise face à la fenêtre et derrière la caméra. Mon regard, dirigé vers l'extérieur, traverse la fenêtre. Prendre et conserver cette posture est très important, car c'est elle qui me permet d'être en quelque sorte protégée de l'extérieur : mon corps et son image sont à l'abri du regard. Par contre, présentée dans cette perspective unique, elle apparaît tout de même quelque peu problématique, car elle est celle de l'observatrice qui voit sans être vue, posant son regard sans qu'il ne lui soit retourné. C'est-à-dire que la liberté que j'ai, en étant en dehors du champ du visible, peut aussi m'accorder, du fait que je vois sans être vue, une certaine forme de pouvoir du regard sur « l'autre », et cela même si mon regard est bienveillant.

Le rapport entre voir et pouvoir constitue l'un des aspects majeurs de la recherche du penseur Michel Foucault<sup>22</sup>. Avec *Aubes*, ma recherche ne se penche pas sur l'histoire et l'architecture des lieux institutionnels comme les hôpitaux et les prisons, mais elle s'intéresse à l'enjeu politique de la réversibilité<sup>23</sup> ou, comme je le nommerai, de la

---

<sup>22</sup> À ce sujet, voir notamment :

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1977). « L'œil du pouvoir : entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot ». Dans J.

Bentham, *Le Panoptique* (p. 9-31). Paris : Belfond.

<sup>23</sup> Le terme réversibilité est celui employé par Guillaume Le Blanc dans un entretien. Voir Van Reeth, A. (anim.) et le Blanc, G. (invité). (2018, 30 janvier). *Mon œil ! Foucault, l'œil du pouvoir* [Webradio]. Dans France culture (prod.), *Les chemins de la philosophie*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/mon-oeil-24-foucault-loeil-du-pouvoir>

réciprocité du regard. Je préfère l'emploi du terme « réciprocité » à celui de « réversibilité », car il me semble que le premier implique davantage la notion d'horizontalité dans une relation mutuelle, alors que le second correspond quant à lui plutôt à ce qui peut se produire en sens inverse, dans un geste mécanique de renvoi, de retour. En effet, je considère que rendre la lecture des notes possible permet non seulement au regard d'être réversible, c'est-à-dire d'être retourné de l'extérieur vers l'intérieur, mais aussi d'établir une réciprocité des regards et de faire en sorte que ceux-ci vont et viennent de façon bilatérale, sans que l'un n'exerce plus de pouvoir que l'autre. Ainsi, le corps percevant, pensant, ressentant se laisse *être aperçu* autrement que par l'image et *laisse apercevoir* autre chose que l'image, sans que l'expérience ne soit façonnée par ce regard extérieur posé sur lui. Il s'agit, finalement, d'un échange ; l'écriture non filtrée, non révisée et performative permet d'ouvrir l'image vers un corps qui se situe en dehors du champ du visible et d'en découvrir la subjectivité. Bref, dans *Aubes*, les notes sont offertes à la lecture afin de permettre de constituer le corps qui existe en dehors du cadre de l'image et d'en faire valoir la subjectivité.

Aussi, les notes et les images sont complémentaires, car, au niveau de la réception, la lecture des premières a une incidence sur la lecture des secondes, au même titre qu'elles s'influencent inversement aussi, s'intégrant l'une à l'autre. Par exemple, les notes pourraient être considérées comme un journal ou un carnet de bord en raison, notamment, du fait que chaque entrée est datée. Mais la présence des images est impérative afin que le contexte de création dans lequel le geste d'écrire s'inscrit soit compris. Inversement, comme cela vient tout juste d'être expliqué, l'écriture est nécessaire aux images parce qu'elle convoque la subjectivité du corps et de l'expérience vécue.

Évidemment, je n'aspire pas à résoudre les questions liées aux dimensions politiques de la relation entre le corps et le cadre, mais tente plutôt de les explorer par

la pratique artistique et de voir ce qui peut en émerger. Je constate des points de vue conceptuels et expérimentaux que filmer et écrire dans le projet *Aubes* sont des composantes égalitaires, réciproques et complémentaires et qu'elles doivent toutes deux faire partie de la présentation du projet dans un contexte d'exposition.

À ce sujet, la mise en forme et en exposition des notes est un enjeu très complexe. Nous avons vu dans le chapitre précédent que les vidéos ne seront aucunement altérées, par souci de cohérence avec la posture conceptuelle du projet. L'enjeu lié à l'écriture est toutefois quelque peu différent, parce que la question de la lisibilité des notes, au-delà de celle de leur visibilité, est majeure en ce qui concerne la manifestation de la subjectivité du corps. C'est-à-dire que les notes doivent non seulement pouvoir être vues, elles doivent aussi pouvoir être lues. Or, le contexte de création du projet — qui a fait en sorte que l'écriture a été réalisée dans la pénombre et dans un état de somnolence — a eu pour conséquence que les notes manuscrites soient difficilement lisibles. Pour cette raison, il m'apparaît à ce jour que les notes devraient être retranscrites afin d'offrir la possibilité d'être lues sans que leur contenu et leur forme en soient trop affectés (*voir Annexes A et B*). Il ne s'agit pas de reproduire le carnet original, d'en créer une copie, un facsimilé, mais plutôt de concevoir un objet qui soit assez fidèle à l'approche performative et réflexive de l'écriture et qui permette à la fois de faire valoir la subjectivité et la réciprocité dans la relation entre le corps et le cadre dans l'expérience *Aubes*.

En guise de conclusion, je rappelle qu'au début de ce chapitre, l'écriture a été définie comme un geste abordé par une approche performative dépassant la dualité entre le processus comme moyen de production et l'œuvre en tant que produit. Il a ensuite été question de voir comment une approche performative de l'écriture a permis d'explorer les dimensions politiques de la subjectivité et de la réciprocité dans la relation entre le corps et le cadre dans l'expérience *Aubes*. Dans cet ordre d'idées, il a été proposé que l'écriture peut être considérée comme une éventualité afin d'ouvrir le

cadre de l'image à la subjectivité du corps et, par le fait même, de constituer celui-ci en dehors de sa visibilité. Ces pistes de réflexion ont finalement mené à comprendre comment l'écriture peut agir sur le regard et de quelle façon elle a le potentiel de rendre réciproque une relation de pouvoir inégale et unilatérale.

Bien que la démarche menée dans ce projet puisse évoquer des thèmes propres au romantisme dans l'art — la contemplation et la conscience du moi et de la nature, par exemple —, elle met toutefois en situation de façon assez stricte la relation d'engagement entre le corps et le cadre de travail. Au fil de l'expérience, cette relation a cependant évolué, et c'est ce dont il sera question dans le prochain chapitre.

## CHAPITRE III

### PERFORMER

Ce projet, né d'une fascination que j'éprouve envers l'aube, est une expérimentation de longue durée de la photosensibilité de l'image et du capteur de l'appareil certes, mais de la mienne également : observer l'aube, sa lumière, son rythme, ses variations, ses effets et m'accorder à elle consiste en une exploration s'inscrivant naturellement au sein de ma pratique artistique performative dans laquelle le corps est à l'avant-plan.

Comme précédemment mentionné, dans cette expérience, le corps dont il est question est d'abord le mien ; un corps de femme insoumis au regard, mais dont le champ d'activité est vaste et diversifié. Initialement, l'engagement que j'ai pris était d'observer l'aube tous les matins pendant six mois consécutifs ; du solstice d'été le 21 juin 2017, lorsque la durée du jour dans l'hémisphère nord est maximale, au solstice d'hiver alors que la durée du jour y est minimale, soit le 21 décembre de la même année. Pendant la durée de chaque aube, j'étais assise sur une chaise devant la fenêtre, face au sud-est, et j'observais, en filmant et en écrivant.

Observer rassemble tous les champs d'action de l'expérience. Effectivement, l'observation est synonyme de percevoir, étudier, remarquer ; considérer avec attention ce que je vois, entends, pense, ressens et vis. Elle inclut donc un ensemble de pratiques qui ne sont pas séparées les unes des autres.

Dans cette perspective, la soma-esthétique est un champ d'études de la philosophie pragmatique contribuant grandement à mieux définir la posture conceptuelle du corps dans ce projet. D'abord car, comme l'explique la philosophe et ancienne danseuse Barbara Formis, cette esthétique du corps en laquelle consiste la soma-esthétique n'est possible qu'à condition de retrouver le *vécu* du corps, et cela en dépit de son image. Ce principe de dépasser la représentation imagée du corps pour en faire le siège d'une expérience complète est sensiblement le même que celui à l'origine de mon hypothèse initiale consistant à évacuer la représentation du corps de l'image pour mieux aborder celui-ci<sup>24</sup>. Barbara Formis explique également que le champ philosophique de la soma-esthétique présente la conscience du corps comme « le surgissement d'une conscience complètement incarnée, dérivée d'un corps pensant, d'un corps qui produirait de la conscience par ses propres moyens : le mouvement, l'exercice, la posture, le comportement, bref, l'expérience »<sup>25</sup>. Ainsi, pour la soma-esthétique, dont l'appellation a été introduite par le philosophe et praticien Richard Shusterman, la pensée du corps comme simple enveloppe de l'esprit est donc réfutée, ainsi que, dans une perspective plus large, la traditionnelle rupture philosophique entre le corps et l'esprit.

Cette expérience performative que j'ai vécue et les explorations menées à travers elle me portent à croire qu'adopter une approche réflexive en performance est près d'une expérience somatique complète. Une telle approche met selon moi de l'avant la réflexion à propos du corps permettant cette réflexion, augmentant ainsi la prise de conscience du corps et de son vécu — à la fois physique et intellectuel. Je ne réfléchis

---

<sup>24</sup> « Mais comment peut-on oublier que le corps dépasse le royaume de la représentation imagée et reste avant tout le siège primordial de l'expérience ? Que le corps se vit, avant de se donner à voir ? Car si une esthétique du corps (une soma-esthétique) est possible, ce n'est qu'à condition de retrouver le *vécu* du corps, et cela en dépit de son image. » dans Formis, B. (2009). *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris : L'Harmattan, p. 9.

<sup>25</sup> Formis, B. (2009). Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique. *Mouvements*, 57(1), 155-157. doi:10.3917/mouv.057.0155. p. 155.

pas *sur* mon corps, je réfléchis *avec* mon corps. De plus, il m'apparaît que les dimensions qu'apporte à l'expérience une prise de conscience accrue de la relation entre le corps et le cadre sont politiques. C'est en effet cela qui m'a menée à prêter attention aux questions de l'engagement, du bien-être et du chez-soi dans le travail quotidien mené à travers *Aubes*.

Par définition, l'aube correspond à la première lueur du soleil levant qui commence à blanchir l'horizon — par extension, le moment de cette lueur<sup>26</sup>. L'aube, dans ce projet, correspond toutefois à un moment plus étendu, subjectif et donc flexible, que je déterminais selon des paramètres plus ou moins précis.

Mes observations débutaient donc à la fin de la nuit, lorsque le ciel était encore noir et que les objets et les contours de la pièce étaient plongés dans l'obscurité, formant une seule masse dans laquelle mon corps se fondait. Et puis, lentement, l'obscurité faisait place à la clarté : la vision, le regard posé sur les surfaces et les volumes et la façon d'appréhender les espaces se transformaient, la silhouette des objets et de mon corps se dessinait. C'est alors que je décidais arbitrairement que le jour était levé et que mon observation quotidienne prenait fin. Je ne consultais pas l'heure sur un cadran ; je restais simplement attentive à luminosité ambiante, à la surexposition du ciel dans l'écran de la caméra, aux sons provenant de la rue ou aux chants des oiseaux. Bref, je me fiais à ce que je percevais.

Dans son court texte intitulé *Qu'est-ce que le contemporain?* Giorgio Agamben décrit le contemporain comme un poète inactuel qui résiste au temps. À partir de l'affirmation « le contemporain est l'inactuel »<sup>27</sup>, il propose l'idée que le

---

<sup>26</sup> La définition est adaptée de celle du dictionnaire Le Robert — Le Petit Robert de la langue française 2018.

<sup>27</sup> À ce sujet, voir Barthes, R. (2015). *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil.

contemporain est celui capable de prendre du recul sur son époque et d'en percevoir les ténèbres, justement car il en est détaché, décalé, mis à distance : « le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité »<sup>28</sup>. La réflexion qu'élabore ensuite Agamben au sujet de l'obscurité est à propos à l'égard de mon expérience.

Les neurophysiologistes expliquent que l'absence de lumière active une série de cellules à la périphérie de la rétine appelées justement *off-cells*, lesquelles entrent en activité et produisent cette espèce particulière de vision que nous appelons l'obscurité. L'obscurité n'est donc pas un concept privatif, la simple absence de lumière, quelque chose comme une non-vision, mais le résultat de l'activité des *off-cells*, le produit de notre rétine. Cela signifie [...] que percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières [...]<sup>29</sup>.

Cela m'amène à proposer que les dimensions politiques du corps et du cadre dans ce projet — et qui sont également expérimentées dans l'ensemble de ma démarche artistique — se révèlent dans l'*entre*. En effet, je considère qu'elles se situent à l'endroit où ce que l'on croyait être établi est remis en question, là où les espaces ne peuvent être définis car les frontières sont brouillées, où se rencontrent et se confrontent des concepts considérés comme étant opposés. Dans *Le spectateur émancipé* notamment, le philosophe Jacques Rancière explique, dans le même esprit que Jacqueline Nacache présentée au début de ce texte, que les concepts considérés être opposés peuvent n'être compris qu'en rapport l'un avec l'autre, puisque le premier permet le second et que leur rencontre produit autre chose. Il y critique et nuance le discours dominant qui oppose, par exemple, l'acteur au spectateur, la passivité à l'activité, l'invisible au visible. Dans le même ordre d'idées, je suis portée à croire que des frontières entre des conceptions divergentes existent, mais que leur pertinence réside dans le fait même qu'elles puissent trembler et être traversées.

---

<sup>28</sup> Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris : Payot & Rivages, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 20.

C'est ce qui me fascine avec l'aube : qu'en faire l'expérience me place dans l'*entre*, dans un espace et un temps où les frontières — de la nuit et du jour, de l'obscurité et de la clarté, du sommeil et de l'éveil — sont difficilement discernables, d'autant plus que dans ce projet, elles le sont subjectivement. C'est donc entre ces frontières oscillantes que les dimensions politiques de la relation entre le corps et le cadre que sont l'engagement, le bien-être et le chez-soi ont pu être évaluées et considérées tout au long d'*Aubes*. En effet, bien que je m'étais établi un cadre de travail et que plusieurs de ses paramètres sont demeurés stables, certains ont dû être revus au cours des six mois, alors que d'autres n'avaient pas du tout été prévus ou envisagés.

Tout comme dans les chapitres précédents, le cadre conserve sa fonction d'encadrement au sens de discipline, en plus de référer spécifiquement à ce qui circonscrit et définit le projet, à une méthodologie, à une organisation du travail. À la lumière de ce qui a été proposé jusqu'ici, il est maintenant question d'étudier l'apparition ou la transformation de certains paramètres au cours du projet et d'en observer les conséquences sur la relation entre le corps et le cadre de travail. En effet, en questionnant constamment ce qui était établi, le projet a sans cesse évolué, pouvant potentiellement en changer la nature ou l'intention — et, par là même, en révéler les dimensions politiques liées aux enjeux de la visibilité et du travail.

Tout d'abord, il était de mise que pendant la durée de chaque aube, je participe activement à l'observation : il n'était pas question que je mette la caméra en marche pour ensuite aller vaquer à d'autres occupations. Effectivement, j'ai établi dès le départ que ce temps ne devait pas être investi par tout autre type d'activités qui pouvaient me divertir ou dévier mon attention de l'observation, par exemple la lecture, la cuisine et l'utilisation d'un ordinateur ou d'un téléphone. Certains extraits des notes laissent entendre que quelques dérogations se sont produites, mais qu'elles ont été assez rares et le plus souvent mineures et assumées pour ne pas déstabiliser ou dénaturer le projet dans son ensemble. D'un autre côté, ces quelques tentations de

m'occuper autrement pendant l'aube ont permis, la plupart du temps, de me rappeler mes motivations et mes intentions pour par la suite me concentrer à nouveau sur l'expérience telle que j'envisageais de la vivre.

D'autres événements ont par contre joué un rôle majeur dans cette exploration de la relation entre le corps et le cadre. J'ai dans un premier temps dû me questionner, lorsque j'ai commencé à sentir la fatigue accumulée au fil des nuits interrompues et à ne pas guérir de mes maladies, sur mon droit au bien-être. Parfois, même malgré le son retentissant de mon alarme nocturne, je ne réussissais pas à me réveiller à temps pour la période de l'aube. D'autres fois, ma santé psychologique et physique était si fragile que je pouvais difficilement fonctionner sans récupérer de sommeil. Provoquant toutes deux des absences, il s'agissait là de conséquences du besoin de repos de mon corps faillible. Cette prise de conscience m'a permis d'expérimenter et de me positionner d'une autre façon envers l'enjeu de bien-être dans ma pratique en performance.

Celui-ci s'est toujours avéré être à l'avant-plan lors de la réalisation de mes œuvres impliquant la collaboration d'autres personnes, car il m'apparaît important que les interprètes qui participent à mes projets se sentent à l'aise de communiquer à tout moment avec moi leurs zones d'inconfort ou d'incertitude. La préparation de mes projets implique en ce sens des échanges avec ces personnes au sujet de leur aisance et de leurs impressions envers mes propositions. En mettant cette façon de travailler en perspective, il m'a semblé clair après réflexion qu'*Aubes*, tout comme les projets réalisés grâce à l'engagement de collaboratrices, ne s'inscrivait pas dans une démarche performative pouvant comporter des risques majeurs liés à la santé. La décision que j'ai prise a donc été qu'il était possible, lorsque le besoin se manifestait, d'avoir un congé, de m'accorder la permission de m'absenter pour des raisons de santé. En ce sens, je dirais qu'il n'est pas question de tester les limites du corps en s'en approchant le plus possible, mais plutôt d'être attentive aux symptômes

d'inconfort et de défense de celui-ci. C'est également en cela que la soma-esthétique s'avère pertinente dans ma pratique, car elle consiste à adopter une posture qui permet de percevoir de façon lucide les changements somatiques qui s'opèrent au fil de l'expérience, et de tenter de s'y adapter.

Ensuite, au cœur de l'été, les escapades en dehors de la ville ont aussi suscité plusieurs questionnements. Devais-je apporter, où que j'allais, l'équipement nécessaire à mes observations ? Prévoir tous mes déplacements avec ma caméra, mon trépied, mon carnet de notes ? Où et comment devais-je me situer par rapport aux notions de la mobilité et du chez-soi ? Alors que ces hésitations étaient de prime abord d'ordre pratique, les problématiques qu'elles sous-tendent m'ont menée à constater que l'aspect temporel et répétitif du projet — celui d'observer tous les matins l'aube — n'était pas nécessairement compatible avec son aspect spatial, voire symbolique — celui d'occuper, devant une fenêtre, un espace. En ces circonstances, lorsque l'occasion s'est présentée, j'ai tenté l'expérience d'être ailleurs dans *Aubes* et j'ai passé trois jours consécutifs à observer l'aube depuis un autre lieu. Il m'est dès lors apparu que le projet devait appartenir à un seul espace dédié à ce travail, et que cet espace se devait d'être le mien ; à l'intérieur de la grande pièce étant à la fois la chambre et l'atelier de l'appartement dans lequel j'emménageais tout juste et que j'habitais désormais, solitaire. Je m'y suis ainsi subséquentement installée de façon définitive, y laissant mes outils de travail, m'absentant parfois lorsque je quittais la ville.

Dans son essai-roman *A room of one's own*, publié pour la première fois en 1929, l'écrivaine Virginia Woolf avance entre autres que pour pouvoir se consacrer à l'écriture, il est essentiel que les femmes, au même titre que les hommes, aient en

permanence accès à une chambre à soi<sup>30</sup>. C'est-à-dire qu'afin qu'elles puissent pleinement s'investir dans leur travail, les femmes doivent pouvoir occuper un espace séparé des lieux communs de la maison qui leur soit uniquement destiné. Le récit, tantôt romanesque et tantôt plutôt théorique, est structuré autour de l'étude de la narratrice — vraisemblablement aux traits communs avec l'auteure — de la relation entre les femmes et le roman, les femmes et l'écriture. Les réflexions suggérées par Woolf dans ce texte, bien qu'elles soient a priori fondées sur le processus de l'écriture dans la situation sociale et économique d'une certaine époque, me semblent pertinentes par rapport à *Aubes*. Plus précisément, les points amenés dans son texte concernant l'importance d'avoir un lieu isolé dans lequel l'on puisse se retirer en toute solitude sont, au regard de mon projet, notables.

Dans le même ordre d'idées, inscrire le projet au sein d'un lieu dans lequel la solitude est possible et qui est en l'occurrence l'espace d'une vie intime en est aussi une dimension politique. L'expérience d'*Aubes* ne consiste pas en un huis clos, qui signifie littéralement portes et fenêtres fermées : je me poste à une fenêtre que je garde ouverte sur le monde. La solitude est une forme d'existence qui ne signifie pas que je sois seule, que je sois enfermée, que le contact soit perdu avec les autres : j'appartiens toujours au monde, mais je m'y mets à distance pour pouvoir mieux l'appréhender, de l'autre côté de la fenêtre dans un espace dans lequel je *demeure*. Je me retire provisoirement du monde afin de me permettre de me livrer pleinement à la pensée, à l'expérience somatique qui peut à tout moment être rompue. Selon la

---

<sup>30</sup> Le titre original de *A room of one's own* a été traduit de différentes façons en français. Marie Darrieussecq a proposé en 2016 *Un lieu à soi* comme nouvelle traduction pour les Éditions Denoël. J'utilise *Une chambre à soi* en me référant à l'édition française publiée en 1992 aux mêmes éditions, car il s'agit de celle que j'ai étudiée. Au sujet de la traduction du texte original, voir Garrigou-Lagrange, M. (anim.) et Marie Darrieussecq (invitée). (2016, 28 janvier). *Virginia Woolf. Un lieu pour les femmes* [Webradio]. Dans France culture (prod.), La compagnie des auteurs. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/virginia-woolf-44-un-lieu-pour-les-femmes>

philosophe Hannah Arendt la solitude, bien qu'elle « ne requiert et n'implique pas nécessairement d'auditeurs »<sup>31</sup>, permet de questionner les relations entre les individus et celles que l'on entretient avec ces derniers, qui sont par ailleurs nécessaires. Sans ces relations, la solitude peut glisser vers la désolation, qui elle « consiste dans le sentiment d'inutilité, de non-appartenance au monde, dans l'abandon par autrui, dans le déracinement, dans le sentiment de se faire défaut à soi-même »<sup>32</sup>. Ainsi, sa proposition de la solitude et de son activité de la pensée contient la possibilité d'une communauté, d'un rapport avec les autres qui me semble faire écho à la chambre à soi de Virginia Woolf et à la figure du contemporain réfléchi par Giorgio Agamben évoquée un peu plus tôt : il s'agit de se retirer temporairement du monde commun afin de mieux l'habiter et le penser.

Ainsi, cela me mène donc à expliquer qu'au fil de l'évolution du projet auxquels certains paramètres se sont ajoutés ou ont été modifiés, à la formulation initiale de mon engagement *observer l'aube tous les jours pendant six mois* s'est donc naturellement et finalement ajouté *où c'est possible*.

L'artiste Claire Savoie, au cours de l'avancement de son œuvre *Aujourd'hui (dates-vidéos)*, a aussi choisi d'adapter certaines contraintes qu'elle s'était au départ imposées. Ce projet a débuté le 5 février 2006 alors qu'elle a entrepris, sans déterminer d'échéance, de créer une vidéo par jour. Au moment où sont écrites ces lignes, l'œuvre est toujours en cours : il s'agit donc pour Claire Savoie de poursuivre son travail quotidiennement, dans tous les lieux où elle peut se trouver, et à tout moment. Les énigmatiques et sensibles courtes œuvres vidéographiques de l'artiste,

---

<sup>31</sup> Arendt, H. (1981). Citée dans Courtine-Denamy, S., & Ludz, U. (1995). *Qu'est-ce que la politique?*. Paris : Seuil, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 26.

qu'elle met régulièrement en ligne sur une plateforme de partage et de visionnage de vidéos, nous font entrer à pas feutrés dans son quotidien et son processus créatif.

*Aubes* s'inscrit dans une perspective similaire à celle d'*Aujourd'hui (dates-vidéos)*, en raison notamment de sa forme rappelant celle du journal : les séquences filmées et les entrées notées sont accumulées quotidiennement et sont datées du jour de l'enregistrement. Marie-Josée Jean explique à propos du projet de Claire Savoie :

À l'origine, [il] reposait sur l'idée de réaliser une vidéo tous les jours — de la captation au montage final — de manière à constituer une petite collection de morceaux choisis, vécus et assemblés au quotidien. L'entreprise s'avérant laborieuse, le temps venant à manquer, l'artiste a opté pour un système moins contraignant : elle collecte la matière au quotidien mais l'assemble parfois dans un temps différé<sup>33</sup>.

Certains jours de sa série sans fin sont aussi manquants.

Ainsi, tout comme dans le projet de Claire Savoie, la contrainte initiale d'*Aubes* a pu s'adapter à mon mode de vie et à mes capacités pour des raisons pratiques, certes, mais également éthiques. Ainsi, il est question non pas d'élaborer, à la façon de certains artistes conceptuels et minimalistes, un système logique et idéal en évitant toute subjectivité, mais de l'éprouver<sup>34</sup>. Et c'est par l'exercice performatif et réflexif, continu et répétitif que, dans le cas d'*Aubes*, ce système, ce cadre de travail, est mis à l'épreuve et questionné.

---

<sup>33</sup> Jean, M-J. (2008). Quelques réflexions à propos de sa manière de travailler. Dans Lamarche, B. et Jean, M-J. (dir.) *Claire Savoie : Je te dis que je suis incapable de clôre l'exercice = I am telling you that I am incapable of ending this activity* [catalogue d'exposition]. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine ; Rimouski : Musée régional de Rimouski, p. 27.

<sup>34</sup> « Mais à la différence des minimalistes, Reinhardt, Opalka tout comme On Kawara font coïncider leur œuvre avec la destinée de leur vie. Ils assument la part d'existence de leur production, son destin irrémédiable, mais ils évitent, comme les artistes minimalistes d'ailleurs, d'exprimer la part de subjectivité qui la constitue. [...] Il nous faut ici dissocier leur entreprise de celle de Claire Savoie qui, elle, n'élabore pas un système logique et idéal, mais l'éprouve. » *Ibid.* p. 37.

Marie-Josée Jean soulève également à propos de cette œuvre de Claire Savoie l'importance majeure de la question du travail quotidien :

[...] par cette quotidienneté de la pratique, le travail artistique ne s'oppose plus aux activités qui lui sont en apparence extérieures, il les englobe. [...] Cette pulsion [de répéter jour après jour], dans une production artistique, manifeste le besoin impérieux de considérer le travail comme partie intégrante du quotidien, d'en faire même son quotidien.<sup>35</sup>

Je terminerai donc en soulignant que ces dimensions politiques que sont le bien-être, le chez-soi et la solitude relatives à la relation quotidienne entre le corps et le cadre dans *Aubes* font que je considère cette expérience de la même façon que j'envisage ma pratique artistique : c'est-à-dire comme un travail quotidien qui n'est pas séparé de ma vie. Cette question, qui n'est pas indifférente aux artistes de l'art conceptuel et de la performance<sup>36</sup>, notamment, se doit d'être abordée lorsqu'il est question de l'approche réflexive de ma pratique artistique. Elle l'alimente, car elle m'incite à revoir continuellement ma méthodologie et à adopter une approche critique à l'égard d'enjeux du travail, de l'art et de la vie, qui me semblent être des expériences engagées vécues de façon très semblable. Ainsi, à la croisée des propositions de la soma-esthétique et de la philosophie politique pensée par Jacques Rancière, j'entends que l'art n'est pas exclu ou séparé de ma vie et que, comme ce dernier l'affirme, « la pratique artistique n'est pas le dehors du travail mais sa forme de visibilité déplacée » et que « [l'idée même de travail] est moins la découverte de l'essence de l'activité humaine qu'une recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire »<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>36</sup> Je pense entre autres à Joseph Beuys, Yoko Ono et aux artistes du mouvement Fluxus, Tehching Hsieh, Roman Opalka, Francis Alÿs et aux premières œuvres de Marina Abramović, qui ont exercé une forte influence sur ma pratique artistique à ses débuts.

<sup>37</sup> Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions, p. 68 et 72.

## CONCLUSION

En terminant je rappelle que ce projet est, bien qu'il ne soit pas possible d'en tirer des conclusions explicites, une mise à l'épreuve ; celle de mon hypothèse proposant que la façon la plus juste et la plus sensible d'aborder le corps serait de ne pas le donner à voir, qu'il ne soit pas *vu* dans une œuvre.

La relation entre le corps et les cadres éprouvée par l'expérience qu'est *Aubes* et ses dimensions politiques liées aux enjeux de la visibilité et du travail ont été les sujets des trois chapitres composant ce texte. Dans les deux premiers, il était question du cadre comme ce qui délimite la surface de l'image. D'abord, par une approche réflexive et performative de la vidéo dans *Aubes*, ce sont les dimensions politiques de la résistance du corps au pouvoir du regard et à être encadré, et intrinsèquement de la liberté que permet l'espace du hors champ, qui ont été révélées dans le premier chapitre. Le second abordait quant à lui l'écriture comme un geste performatif dépassant la dualité entre l'œuvre et son processus, et comme une alternative afin de faire valoir la subjectivité du corps en dehors de sa visibilité. Toujours en rapport avec le cadre de l'image, le potentiel qu'a l'écriture d'établir une certaine forme de réciprocité et d'échange entre les regards extérieur et intérieur afin que l'un ne détienne pas de pouvoir autoritaire sur l'autre a aussi été exploré. Dans le troisième et dernier chapitre, il était question du cadre de travail qui a été remis en question tout au long du projet et de ses effets sur le corps exerçant un travail quotidien qui n'est pas dissociable de ma vie. Mon attention s'est donc portée sur le droit au bien-être et à l'accès à un lieu intime considéré comme un chez-soi.

Ainsi, le travail de recherche pratique et théorique mené pendant les six mois d'*Aubes* a été, par une approche réflexive et performative de la vidéo et de l'écriture, une exploration approfondie de la relation entre le corps et les cadres de l'image et de travail. Ce qui initialement se présentait comme une proposition avant tout conceptuelle m'a effectivement amenée à aborder une problématique vaste et complexe et à en relever certaines des dimensions politiques. À travers elles, j'ai tenté de voir si et comment il était possible de repenser et de vivre autrement ce qui semble être établi par rapport aux enjeux de la visibilité et du travail — et cela non seulement au sein de la réalisation d'*Aubes*, mais également dans l'ensemble de ma pratique artistique, voire même plus largement dans le contexte social actuel.



## ANNEXE B

### EXTRAIT DES NOTES D'*AUBES* DU 09-12-17

09-12-17

ce que ce sera après  
horloge biologique  
[parti]  
relation privilégiée  
pièce vidée  
meubles en moins  
disposition  
libération  
peut-être  
comment gérer l'après  
le post  
les matins  
non interrompus  
ce qui est caché  
appareil malmené  
de moins en moins  
opérationnel  
et moi  
mon opération  
sera autre  
les images existeront  
et ma perception  
sera laissée  
à celle  
d'autres  
alarme  
à retarder  
le noir longtemps  
la fatigue

tôt  
avant  
le commencement  
sur ce que j'aurai fait  
et refait  
ça arrive  
légères tapes sur le dos  
[illisible]  
à ce qui se passera  
après  
les durées  
n'auront pas été écourtées  
les murs craquent  
résonnent  
pluie gris  
couleurs exactes  
miroir non  
mais  
ce que je ferai ensuite  
savoir  
encore un peu la nuit  
le bleu  
n'est pas devenu  
court  
il est long  
le rose  
est parti  
je prendrai des vacances  
regarder  
d'autres lumières  
cadres  
fenêtres  
bruit  
encore quelques instants  
que ferai-je  
femme  
ici  
qui s'arrête aux rideaux  
tirés  
je calculerai  
accumulerai  
le temps  
le poids

les mots  
les silences  
les oublis  
les absences  
bilan  
mémoire

## ANNEXE C

ARRÊT SUR IMAGE DE L'UNE DES SÉQUENCES VIDÉO D'*AUBES*



## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris : Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2002). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages.
- Ahamada, R. (2013, 4 juillet). L'ONU et Geena Davis en lutte contre le sexisme dans les films. *Libération*. Récupéré de [http://next.liberation.fr/cinema/2013/07/04/l-onu-et-geena-davis-en-lutte-contre-le-sexisme-dans-les-films\\_915660](http://next.liberation.fr/cinema/2013/07/04/l-onu-et-geena-davis-en-lutte-contre-le-sexisme-dans-les-films_915660)
- Arendt, H., Fradier, G., & Ricoeur, P. (1961). *Condition de l'homme moderne* (Vol. 1983). Paris : Calmann-Lévy.
- Arendt, H., Courtine-Denamy, S., & Ludz, U. (1995). *Qu'est-ce que la politique?*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (2015). *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil.
- Bélaïr-Clément, S. (2008). *Pièce écrite qui tente de s'accorder au travail performatif qui tente de s'accorder au voisin qui n'a pas besoin d'être un voisin (un objet ça fait aussi, c'est même préférable)*. Montréal : Les petits carnets.
- Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.
- Bénichou, A. (2010). Images de performance, performances des images/Performance Images, Image Performances. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, 86, 40-57. <https://id.erudit.org/iderudit/63740ac>
- Blanchot, M. (1955). La solitude essentielle. [Chapitre de livre]. Dans *L'espace littéraire* (p. 13-32). Paris : Gallimard.
- Braidotti, R. (2003). Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes. *Multitudes*, 12(2), 27-47. doi :10.3917/mult.012.0027

- Chamarette, J. (2015). Embodied Worlds and Situated Bodies: Feminism, Phenomenology, Film Theory. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 289-295. doi: 10.1086/678144
- Chevalier, P. (2011). Barbara Formis. Esthétique de la vie ordinaire. *Critique d'art*, 37, (s. p.). Récupéré de <http://journals.openedition.org/critiquedart/1316>
- Comolli, J. (2012). *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Verdier.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (2013). *Écrire*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. et Jacquot, B. (2009). *Écrire — La mort du jeune aviateur anglais*. [DVD]. Paris : Editions Montparnasse.
- Formis, B. (2015). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Formis, B. (2009). *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris : L'Harmattan.
- Formis, B. (2011). Ce qui se passe ne disparaît pas. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8(2), 10-19. doi : 10.3917/nre.008.0009
- Formis, B. (2009). Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique. *Mouvements*, 57(1), 155-157. doi:10.3917/mouv.057.0155.
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Performance – Le corps exposé*, 92(1), 205-218. doi : 10.3917/commu.092.0205
- Foucault, M. (1977). L'œil du pouvoir : entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot. Dans J. Bentham, *Le Panoptique* (p. 9-31). Paris : Belfond.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft*. Cambridge : MIT Press.
- Game, J. (2010). *Images des corps/corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Editions.

- Garrigou-Lagrange, M. (anim.) et Marie Darrieussecq (invitée). (2016, 28 janvier). Virginia Woolf. Un lieu pour les femmes [Webradio]. Dans France culture (prod.), La compagnie des auteurs. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/virginia-woolf-44-un-lieu-pour-les-femmes>
- Hemmings, C. (2011). *Why Stories Matter : The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham et Londres : Duke University Press.
- Hustvedt, S. (2018). *Les Mirages de la certitude : essai sur la problématique corps/esprit*. Arles : Actes Sud.
- Ince, K. (2017). *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema* (Vol. 5). Londres : Bloomsbury Academic.
- Jean, M-J. (2008). Quelques réflexions à propos de sa manière de travailler. Dans Lamarche, B. et Jean, M-J. (dir.) *Claire Savoie : Je te dis que je suis incapable de clôre l'exercice = I am telling you that I am incapable of ending this activity* [catalogue d'exposition]. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine ; Rimouski : Musée régional de Rimouski.
- Jones, A. & Thun-Honenstein, F. (2014). From the Document toward Material Traces. Dans Thun — Honenstein, F. et Dertnig, C. (dir.), *Performing the Sentence : Research and Teaching in Performative Fine Arts* (p. 77-78). Vienne et Berlin : Sternberg Press.
- Lauzen, M. M. It's a Man's (Celluloid) World : Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017. Direction du Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, San Diego. Récupéré de [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017\\_Its\\_a\\_Mans\\_Celluloid\\_World\\_Report\\_2.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_2.pdf)
- Lupien, A. en collaboration avec Descarries, F. et les Réalisatrices équitables (2012). *L'avant et l'arrière de l'écran : l'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent*. Montréal : Réalisatrices Équitables. Récupéré de <http://realisatrices-équitables.com/wp-content/uploads/2016/02/etude-avant-arriere-ecran-2012.pdf>
- Nacache, J. (2005). *Territoires de l'imaginaire : histoire et théorie du hors-champ au cinéma. Actes du séminaire de formation ENS-IGEN-DESCOI. Le hors-champ, pouvoir invisible*. Paris : École normale supérieure. Récupéré de [www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2005\\_10\\_24\\_nacache.pdf](http://www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2005_10_24_nacache.pdf)

- Nein, L. (2014). Conversation between text and performance. Dans Thun-Honenstein, F. et Dertnig, C. (dir.), *Performing the Sentence : Research and Teaching in Performative Fine Arts* (p. 77-78). Vienne et Berlin : Sternberg Press.
- Pedwell, C., et Whitehead, A. (2012). Affecting feminism: Questions of feeling in feminist theory. *Feminist Theory*, 13(2), 115–129.  
doi : 10.1177/1464700112442635
- Peregalli, R. (2012). *Les lieux et la poussière : sur la beauté de l'imperfection*. Paris : Arléa.
- Probyn, E. (1992). Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique. *Sociologie et sociétés*, 24(1), 33–45. doi : 10.7202/001595ar
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.
- Rizzo, T. (2012). *Deleuze and film: A feminist introduction*. Londres : Bloomsbury Publishing.
- Roy, L. (1996). L'image au cinéma ou le corps (d)écrit. *Cinémas*, 71(2), 11-35. doi : 10.7202/1000930ar
- Shusterman, R. (2012). Body and the Arts: The Need for Somaesthetics. *Diogenes*, 59(1-2), 7-20. doi : 10.1177/0392192112469159
- Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*. Paris — Tel Aviv : Éditions de l'Éclat.
- Shusterman R. (2010). « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action ». *Communications*, 86(1), 15-24. doi : 10.3406/comm.2010.2532
- Van Reeth, A. (anim.) et le Blanc, G. (invité). (2018, 30 janvier). *Mon œil ! Foucault, l'œil du pouvoir* [Webradio]. Dans France culture (prod.), Les chemins de la philosophie. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/mon-oeil-24-foucault-loeil-du-pouvoir>
- Van Reeth, A. (anim.) et Dousson, L. (invité). (2018, 29 janvier). *Mon œil ! Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit* [Webradio]. Dans France culture (prod.), Les chemins de la philosophie. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/mon-oeil-24-foucault-loeil-du-pouvoir>

Wajcman, G. (2004). *Fenêtre : Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse : Verdier.

Woolf, V. (1992). *Une chambre à soi*. Paris : Denoël.