

1156320
Arts

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REMERCIEMENTS

CARTOGRAPHIE ET PROJECTION DE L'ENTRE-LIEUX : LA QUESTION DU REGARD
DANS UNE PRATIQUE DE L'ESTAMPE ET DE L'INSTALLATION

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

PAR
CAROLINE GAGNON

AVRIL 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	45
REMERCIEMENTS	48
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : L'IMAGE-MATIERE	4
1.1 LE LIEN	4
1.2 LE LIEN	7
1.3 LE LIEN	9
Merci à mon directeur de recherche, Alain Paiement, pour la justesse de ses observations et la générosité de ses commentaires.	15
Merci à mes parents pour leur soutien inconditionnel. Merci à mes amis pour leur support et leur compréhension lors des périodes où j'ai été peu disponible.	16
1.4 LE TRACÉ	20
1.5 QUESTIONS DE REPRÉSENTATION : LE FIGURAL	21
1.6 LE LIEN	24
CHAPITRE 2 : L'IMAGE-TEMPS	25
2.1 PREMIER TEMPS	25
2.2 FORCES SPATIALES ET TEMPORELLES	29
2.3 MÉTHODES - SUPERPOSITIONS	30
2.4 QUESTIONS DE REPRÉSENTATION : DU TEMPS EN IMAGE	36
CHAPITRE 3 : L'IMAGE-ESPACE	37
3.1 POUR LE PROCESSUS MAINTENANT	37
3.2 INSTALLATION	39
3.3 PROJET DE CARTOGRAPHIQUE	40
Table 1	42
CONCLUSION	43
APPENDICE I	44
APPENDICE II	48
APPENDICE III	49
BIBLIOGRAPHIE	50

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : L'IMAGE-MATIÈRE	4
1.1 LE GESTE	4
1.2 L'EMPREINTE	8
1.3 PROCESSUS ET <i>PROCESS ART</i>	9
Entre-Lieux no. 1	15
1.4 LA TRACE	16
1.5 LE TRACÉ.....	20
1.6 QUESTIONS DE REPRÉSENTATION : LE FIGURAL	21
Entre-Lieux no.2	24
CHAPITRE 2 : L'IMAGE-TEMPS	25
2.1 PROJECTION.....	25
2.2 COUCHES SPATIALES ET TEMPORELLES.....	29
2.3 RENCONTRES – SUPERPOSITIONS.....	30
2.4 QUESTIONS DE REPRÉSENTATION : DU TEMPS EN IMAGE	36
CHAPITRE 3 : L'IMAGE-ESPACE.....	37
3.1 PENSER LE PROCESSUS MAINTENANT	37
3.2 INSTALLATION	39
3.3 PROJECTION CARTOGRAPHIQUE	40
Entre-Lieux no.3	42
CONCLUSION.....	43
APPENDICE A.....	44
APPENDICE B.....	48
APPENDICE C.....	49
BIBLIOGRAPHIE.....	56

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	<i>Laboratoire de taches</i> , 2009. Image fixe tirée d'une séquence vidéo.....	5
1.2	<i>Réservoirs</i> , 2010. Image fixe tirée d'une séquence vidéo.....	5
1.3	<i>Sans titre</i> , détail, encre sur film de polyester, 90 x 60 cm, 2009.....	7
1.4	<i>Sans titre</i> , encre sur film de polyester, 90 x 107 cm, 2009.....	7
1.5	Robert Morris, <i>Blind Time 1</i> , graphite sur papier, 88,5 x 116,5 cm, 1973.....	11
1.6	Eva Hesse, <i>No Title</i> , 1966. 29,9 x 22,9 cm.....	13
1.7	Eva Hesse, <i>No Title</i> , 1966. 15,2 x 10,6 cm.....	13
1.8	<i>Sans titre</i> , encre sur film de polyester, 107 x 60 cm, 2010.....	17
1.9	<i>Sans titre</i> , encre sur film de polyester, 60 x 60 cm, 2010.....	17
1.10	<i>Décantation 1</i> , encre sur film de polyester, 40 x 56 cm, 2010.....	18
1.11	<i>Marée</i> , détail, encre sur film de polyester, 22 x 36 cm, 2010.....	19
2.1	<i>Tache (correspondance)</i> , Image fixe tirée d'une vidéo, 2009.....	27
2.2	<i>Rideau</i> , Image fixe tirée d'une vidéo, 2009.....	28
2.3	<i>Cartographie</i> , Vue d'installation. Encre sur films de polyester. 107 x 107 cm 2009.....	29
2.4	<i>Survole</i> , vue d'installation et détail, lithographie sur films de polyester, projection vidéo, 160 cm x 120 cm chaque. 2008.....	31
2.5	<i>Balayage</i> , vue d'installation et détail, lithographie sur films de polyester, projection vidéo, 180 cm x 450 cm, 2009.....	33
2.6	<i>Correspondance 1</i> , encre sur film de polyester, 120cm x 107cm projection vidéo, environ 115 cm x 130 cm, 2009.....	34
2.7	<i>Correspondance 2</i> , encre sur film de polyester, projection vidéo, 107 cm x 130 cm, 2009.....	34
2.8	<i>Tache (correspondance)</i> , encre sur film de polyester, projection vidéo, 60cm x 90cm, 2009.....	35

Figure	Page
3.1 Manon de Pauw, <i>Fantasmagorie Lumineuse</i> , 2008. Installation vidéo.....	38
APPENDICE A	
A.1 <i>Survól</i> , vue d'installation et détail, Lithographie sur films de polyester, projection vidéo, 160 cm x 120 cm chaque. 2008.....	45
A.2 <i>Survól</i> , détails, Lithographie sur films de polyester, projection vidéo, 160 cm x 120 cm chaque. 2008.....	46
A.3 <i>Cartographie</i> , Vue d'installation. Encre sur films de polyester. 107 x 107 cm 2009.....	47
APPENDICE B	
B.1 <i>Tache (correspondance)</i> , extrait vidéo 0 :38 minutes, 2009.....	48
B.2 <i>Rideau</i> , extrait vidéo 0 :55 minutes, 2009.....	48
B.3 <i>Survól</i> , extrait vidéo 0 :58 minutes, 2008.....	48
B.4 <i>Correspondance 2</i> , extrait vidéo 0 :30 minutes, 2009.....	48
APPENDICE C	
C.1 <i>Écoulement</i> , 2011. Projection vidéo; <i>Trait</i> , 2011. Encre de chine sur film de polyester, 50 cm x 107 cm; <i>Sans titre</i> , 2011. Lithographie sur film de polyester, 135 cm x 160 cm. Vue d'installation, CDEx, avril 2011.....	50
C.2 <i>Sans titre</i> , 2010. Lavis lithographique et encre de chine sur film de polyester, 50 cm x 64cm. <i>Tracé cartographique</i> , 2010. Encre de chine sur film de polyester, 107 cm x 172 cm	51
C.3 <i>Tracé cartographique</i> , 2010. Encre de chine sur film de polyester, 107 cm x 172 cm. Vue d'installation dans la vitrine du CDEx	51
C.4 <i>Décantation</i> , 2010. Impression numérique 102 cm x 180 cm	52
C.5 <i>Cartographies</i> , 2011. Impressions numériques, 57 cm x 57 cm chacune	52

C.6	Sans titre , 2010. Lavis lithographique et encre de chine sur film de polyester, formats divers. Vue d'installation	53
C.7	Décantation , 2010; Cartographies , 2011; Marée , 2010. Projection vidéo. Vue d'installation Vue d'installation	54

VIDÉOS

C.8	Écoulement , extrait vidéo 1 :07 minutes, 2011.....	55
C.9	Marée , extrait vidéo 0 :51 minutes, 2010.....	55

RÉSUMÉ

À travers ma pratique en estampe, je me questionne sur la formation de l'image, tant du point de vue du procédé que celui du regard que l'on y projette. Mon travail est ancré dans l'observation de la matière fluide. C'est en déposant l'encre que s'enclenche le processus, c'est dans ses mouvements et transformations que l'image se forme.

Ce texte nous convie à suivre mon processus de recherche à travers mes explorations et observations, desquelles émergent différents questionnements. Il y est d'abord question de la nature même de l'empreinte, qui est présentée comme une chaîne de relations. Ces réflexions mèneront à explorer la dimension temporelle de l'image en deçà de la trace ou de l'empreinte d'une action passée, à vouloir montrer le temps au cours de sa formation. C'est à partir d'une observation attentive des différents états et matérialités du processus que s'effectue le passage de l'image-matière, à l'image-temps, puis à l'image-espace.

C'est une recherche que l'on peut qualifier de poétique, puisqu'elle se développe dans le regard porté sur le faire, en réfléchissant aux conditions de création, aux concepts d'intention et de finalité. Ainsi, le texte se parcourt comme un trajet suivant mes observations et les interrogations qu'elles suscitent. Il se présente comme une suite d'oscillations, comme des *entre-deux* qui le traversent. La relation entre l'image et la matrice, puis, au delà du procédé d'impression, entre l'image et sa source, est devenue un leitmotiv de ma recherche. Elle ouvre sur la question de la représentation, que j'ai cherché à redéfinir en regard des expérimentations poursuivies au cours de la recherche. Le texte traduit la dimension expérimentale de ce questionnement. Il s'est donc construit par constatations, par hésitations et par hypothèses. Progressivement, au fil de ce parcours, un sens a émergé de ces explorations, une cartographie s'est dessinée.

MOTS CLEFS : EMPREINTE, PROJECTION, PROCESSUS, MATIÈRE, TRACE, REPRÉSENTATION, IMAGE

INTRODUCTION

Ma pratique artistique prend forme essentiellement dans l'observation de la matière fluide appliquée sur une surface horizontale non absorbante. Ce sont les matériaux et leurs caractéristiques qui motivent mon travail. La relation avec la matière liquide est ce qui fait image

J'ai un intérêt particulier pour les médiums tel l'encre et l'aquarelle, pour ce qu'ils ont d'imprévisible. Le lavis est si difficile à contrôler; déjà posé, il prend forme, il se transforme. On ne peut revenir en arrière; on ne peut qu'aller de l'avant et travailler avec lui. Il glisse sur la surface lisse ou est absorbé rapidement par un support poreux. Il fuse sur la surface humide, fusionne avec les autres formes fluides. L'aspect qu'il prendra est difficile à prévoir, tout comme peut l'être sa densité lorsqu'il sera asséché. On ne sait jamais si on obtiendra un équilibre entre l'ombre et la lumière, entre le vide et le plein. La lumière ne peut être ajoutée avec l'encre, elle doit être conservée. Elle se réfléchit sur le support au travers de la matière de l'encre. Trop de pigments et l'image s'éteint.

D'une pratique en peinture, je me suis progressivement tournée vers la lithographie sur pierre, pour sa sensibilité qui se rapproche beaucoup de celle de la peinture, et pour la beauté de ses lavis. Le lavis lithographique, la *tusche*¹, a une texture résineuse qui en séchant, produit la réticulation, ce qui confère au lavis un aspect singulier.

C'est la particularité des textures et des formes que produit le lavis sur la pierre qui a d'abord motivé mon travail. Les taches produites par le lavis sont le point de départ de mes images. Je m'intéresse à leur capacité d'évoquer à la fois des éléments organiques ou géographiques. À partir de ces formes, je construis des espaces ouverts et projectifs. C'est l'imagination qui travaille la matière, qui en interprète les effets et qui la rend signifiante.

¹ Du terme allemand *tuschen* : dessiner à l'encre.

Les images que j'ai produites en lithographie ne cherchaient pas tant à représenter des paysages, des lieux ou des objets précis, mais plutôt à les évoquer. Il s'agissait par des apparences possiblement figuratives, de rappeler l'impression que l'on en a, l'expérience que l'on en fait.

J'ai réalisé une série d'images de paysages vus du haut des airs. Elles constituent l'expérience d'un point de vue, alors que la surface du territoire que l'on contemple de cette distance apparaît davantage comme une abstraction qu'un lieu réel.

Puis c'est avec l'intention d'accentuer l'ambiguïté par rapport à l'image que j'ai ensuite intégré la projection d'images vidéo à l'image imprimée pour en quelque sorte la brouiller, la rendre plus mystérieuse. Les projections ont été superposées, juxtaposées, puis elles se sont même substituées à cette image imprimée à un moment du parcours. On verra donc que le terme « projection » suppose plusieurs définitions, variant d'un projet ou d'une expérimentation à l'autre, entre projection subjective (ou figurative) et projection lumineuse. La projection, au delà d'un procédé technique, est devenue un questionnement sur la représentation, tant au niveau de la figure reconnaissable que de la temporalité et de ce qui, finalement, nous apparaît comme irréprésentable.

C'est en constatant l'incapacité de l'empreinte à représenter la durée de *l'image qui se fait* que je me suis progressivement tournée vers l'image vidéo. Alors que le procédé de l'estampe prend habituellement la trace d'un objet fixe, ma pratique a ceci de singulier de vouloir saisir la trace d'un fluide en mouvement. L'empreinte est essentiellement caractérisée par une suite d'opérations manuelles: geste-trace-empreinte. Ces derniers rendent invariablement le résultat final de toute transformation mais non les étapes qui ont mené à cet aboutissement. C'est la complexité de ce paradoxe qui m'a poussée à questionner la chaîne de relations intrinsèque de l'empreinte.

La première partie du texte porte sur les rapports entre le geste et la trace, puis entre la matrice et l'empreinte. En deuxième partie nous verrons comment le processus de l'empreinte a été réfléchi et redéfini à travers une série d'expérimentations, de la projection vidéo à l'installation d'images dans l'espace.

La dernière partie portera sur la mise en espace et la fragmentation de l'image. Il s'agira non seulement de montrer l'émergence de l'image, notamment par la coexistence de différents temps dans des traces fixes et en mouvement vidéo, mais aussi de la faire voir en tant que productrice d'activité imageante. Nous verrons que c'est avant tout dans le regard que l'image se construit.

L'acte créateur est une représentation corporelle plus un procédé d'impression. Elle se fait dans le regard d'une personne et se traduit par le dépôt d'une trace fixe et mobile. Les traces fixes et mobiles sont interactives, mais le théâtre peut difficilement l'être. Les traces fixes sont les traces corporelles à leur naissance de fabrication, d'entre-dites aux gestes et aux déplacements de la scène, et en même temps, elles insistent, une présence de scène, une présence de présence, qui sous-tend une image que l'on ne voit pas. Elles sont la trace de la représentation. C'est que je vois dans les autres, ce que je ne vois pas, ce que je ne suis pas. C'est ainsi que je produis la représentation.

CONCLUSION

Les actes de création qui constituent le possible théâtral, se font théâtralement et théâtralement dans une suite d'opérations. L'attention s'adresse au monde sur les gestes qui constituent le point de départ de ces pratiques. Elles s'appliquent le long des traces fixes et mobiles dans le cas de la photographie théâtrale, ou sur des traces corporelles théâtralement. L'opération de suite est faite d'une suite d'opérations, mais le résultat est présent à présent, à mesure de la durée, sans en la laisser s'échapper, en observant une opération, prise à l'instant.

C'est le geste initial de création, celui par lequel se crée l'opération de l'image. C'est le geste qui est le point de départ de la trace de présence, dans le théâtre théâtral, et dans le cas de la photographie théâtrale, c'est le geste qui se fait dans le regard de l'observateur. C'est le geste qui est le point de départ de la trace de présence, dans le théâtre théâtral, et dans le cas de la photographie théâtrale, c'est le geste qui se fait dans le regard de l'observateur.

CHAPITRE 1

L'IMAGE-MATIÈRE

L'image-matière est une représentation matérialisée par un procédé d'impression. Elle est à la fois le résultat d'une intention et du hasard : je dépose l'encre et la laisse faire image. Les conditions de création sont déterminées, mais le résultat peut difficilement l'être. Les taches produites par l'encre renvoient à leur processus de fabrication, c'est-à-dire aux gestes et aux mouvements de la matière, et en même temps, elles motivent une projection de nature figurative. Cette notion de projection, qui sous-entend une image que l'on se fait mentalement, ouvre sur la question de la représentation. Ce que je vois dans les taches d'encre, je le souligne, je le mets en forme. C'est ainsi que je produis la *ressemblance*.

1.1 LE GESTE

La chaîne de relations que constitue le procédé lithographique, je l'ai déconstruite et transposée dans une suite d'expérimentations. L'attention a d'abord été portée sur les gestes qui constituent le point de départ de ma pratique : ceux d'appliquer le lavis, que ce soit sur pierre dans le cas de la lithographie traditionnelle, ou sur film de polyester en lithographie numérique. L'application du fluide se fait d'une façon intentionnelle, mais le résultat est difficile à prévoir. J'essaie de le diriger, tout en le laissant s'échapper, en observant ses mouvements, prête à intervenir.

C'est le geste initial de création, celui par lequel je provoque l'apparition de l'image. Ce geste n'est pas sans rappeler celui du trait de pinceau dans la peinture chinoise : il est ce qui génère les phénomènes qui font image. Il est investi d'un souffle vital, qui le relie avec toute chose de l'univers. « Le trait de pinceau incarne le processus par lequel l'homme dessinant

rejoint les gestes de la création. L'acte de tracer le trait correspond à celui même qui tire l'Un du Chaos, qui sépare le ciel et la terre. » (Cheng, 1979. p.73)

Tout prend forme par le premier trait du pinceau. Le peintre dans la peinture chinoise fait naître des paysages par sa maîtrise du pinceau et de l'encre. Le pinceau est à la fois l'instrument et le geste, le trait qu'il trace. Par son plein et son délié, son concentré et son dilué, le trait est à la fois forme et teinte, volume et rythme. L'encre par ses contrastes internes est suffisamment riche pour exprimer les infinies nuances de la nature. Par son contrôle de la qualité des traits et des caractéristiques de l'encre, il crée ces mondes qui dépassent l'illusionnisme; il s'agit moins de décrire les aspects extérieur du monde que de saisir les principes internes qui structurent toutes choses et qui les relient les une aux autres. (Cheng, 1979. p.109)

Pour moi, tout commence quand l'encre touche la surface et prend vie, qu'elle s'organise elle-même en traçant son propre chemin, en dessinant son propre paysage. Le chaos originel s'organise de lui-même, produisant ces formes et textures qui évoquent les phénomènes naturels de réticulation, de stratification ou de cristallisation. La matière répond de ses propres lois physiques. Alors, est-ce que le geste exerce réellement un contrôle sur la matière? En déposant le lavis, la main structure le chaos, ou le produit?

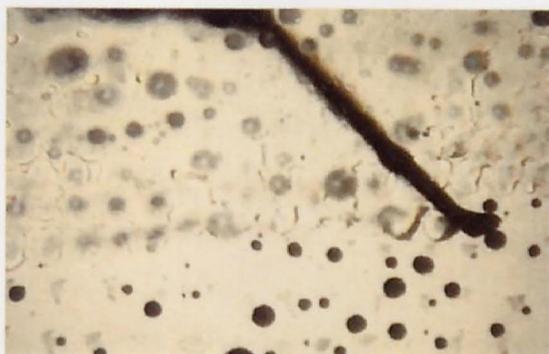


Figure 1.1 : *Laboratoire de taches*, 2009.
Image fixe tirée d'une vidéo



Figure 1.2 : *Réservoirs*, 2010.
Image fixe tirée d'une vidéo

J'ai produit une variété de gestes, entre contrôle et accident. Différentes façons de déclencher le processus.

Ils sont parfois déterminés : l'encre est appliquée selon une structure, un rythme ou des contraintes imposées. À partir de diverses manipulations sur la vitre d'un rétroprojecteur, j'ai voulu voir comment des fluides de différentes viscosités se comportaient. J'ai déposé des gouttes d'encre et d'huile de la pointe d'un pinceau, l'une après l'autre, ligne par ligne, jusqu'à recouvrir entièrement la surface (fig. 1.1). Les gouttes, appliquées selon un ordre et un rythme définis, se déplacent doucement, s'épandent et fusionnent jusqu'à devenir une masse informe. L'image se dissout dans le mouvement de la matière. Un système entre ordre et chaos, un *laboratoire de taches* en mouvement et d'images en devenir.

J'ai également cherché à retenir le lavis : je l'ai déversé dans des contenants (fig. 1.2) ou des espaces délimités afin de voir comment la matière parvient à s'écouler, à déjouer les obstacles et à s'infiltrer dans les interstices. En voulant la diriger, elle a pris une autre direction; en voulant lui donner une forme, elle a produit l'informe; en voulant la contenir, elle s'est échappée.

Certains gestes relèvent davantage de l'accidentel que de l'intentionnel : l'encre est renversée sans que je puisse en contrôler l'étalement. En souhaitant créer un lien plus direct entre le geste et la trace, j'ai produit une suite de *drippings* où j'ai fait couler de l'encre sur des plans horizontaux et verticaux. Je l'ai fait glisser sur des films de polyester suspendus verticalement, pour qu'elle éclabousse ensuite sur d'autres surfaces posées horizontalement au sol. La cause et l'effet, l'action et sa trace. La tache est conséquente de mon geste, mais tout en étant préparée, elle est un résultat du hasard. D'un chaos conditionné. Le fluide s'accumule et forme une flaque qui s'écoule et s'étend. J'interviens s'il menace de déborder de la surface, j'en modifie l'inclinaison ou la déplace pour changer la trajectoire de l'écoulement. J'ajoute de l'eau si le lavis est trop dense, j'ajoute de l'encre s'il ne l'est pas assez. Je « travaille » avec l'accident, sans véritablement pouvoir le contrôler. Le résultat reste imprévisible; les mouvements et transformations se produisent sur une longue période pendant laquelle le lavis change constamment d'aspect. Intentionnellement, je crée « l'accident qui deviendra la substance de l'activité graphique » (Didi-Huberman, 2008. p.42).



Figure 1.3: *Sans titre*, détail, encre sur film de polyester, 90 x 60 cm, 2009



Figure 1.4: *Sans titre*, encre sur film de polyester, 90 x 107 cm, 2009

1.2 L'EMPREINTE

L'empreinte résulte d'une opération projective, celle du transfert de la matrice sur un plan, qui se produit par contact et par pression. En lithographie, l'image reportée devient le double presque identique de la matrice sur pierre ou sur plaque. L'écart entre la matrice et l'image imprimée demeure toutefois minime; le contact suppose la réduction, l'écrasement de toute médiation (Didi-Huberman, 2008, p.121).

Les taches d'encre obtenues au fil des événements « tachistes » que j'ai produits ne sont pas des empreintes. Elles sont le résultat d'une action directe entre le geste et la trace; il n'y a pas d'opération de transfert. Ces taches d'encre sur polyester ont cependant la *possibilité* de devenir des matrices. Elles peuvent, en effet, être numérisées, photographiées ou exposées sur une plaque lithographique, et ainsi devenir la structure, le code permettant de générer des images. Elles sont des traces dotées d'un « devenir image » (Le Maître, 2004, p.31).

Si l'empreinte, traditionnellement, présume qu'il y ait un contact entre la matrice et un support, et qu'elle y est habituellement reportée par pression, je me questionne sur ce qui en est de l'empreinte numérique. Peut-on encore parler d'un rapport matrice-empreinte? Cette question excède le cadre immédiat de ma recherche, mais il est à noter qu'elle a été au cœur du besoin de définir une spécificité de l'impression numérique dans le domaine des arts d'impression².

Les opérations sont similaires dans les deux techniques: à partir d'une image, on modifie les couleurs, la transparence, on superpose les couches. À une différence près, peut-être : le changement d'échelle. Avec les manipulations numériques, l'agrandissement ou la réduction de l'image accentue l'écart entre la matrice et l'empreinte.

² : On pense ici, par exemple, au colloque virtuel initié par le centre Sagamie à Alma, puis publié en partie dans l'ouvrage collectif « *SAGAMIE, L'Imprimé numérique en art contemporain* » Coédition avec les Éditions d'art Le Sabord

Ceci étant, même avec le contact direct d'une presse, l'empreinte porte toujours les marques d'une différence, aussi infime soit-elle. Car même s'il est opératoire, le geste de l'empreinte reste indéterminé. C'est un procédé complexe et certaines spécificités techniques comme la consistance des encres, la nature du papier et la quantité de pression influencent le résultat. L'image imprimée n'est jamais identique à la matrice, quoique très semblable : elle est affectée d'une valeur d'écart. Elle est une opération différentielle : « il s'agit de produire le semblable mais de le produire dissemblable à soi même » (Didi-Huberman, 2008, p.275). Avec la répétition, l'écart s'accroît petit à petit : de chaque dédoublement surgit la différence.

Le rapport initial entre le geste, la matrice et l'empreinte devient d'autant plus ambigu lorsqu'il y a absence de contact. Ainsi, une impression numérique tirée d'une tache d'encre numérisée, dont l'échelle est modifiée, a peu à voir avec la trace originale. Elle devient autre.

C'est en constatant un décalage dans la relation geste-trace-empreinte par rapport à mon processus que j'ai cherché à la déconstruire et à la transposer à d'autres médiums. C'est cette réflexion sur l'incapacité de l'empreinte à saisir le mouvement, à saisir le *temps de l'image qui se fait*, qui m'amène à transposer en vidéo le paradigme de l'empreinte.

Faire une empreinte, c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret, mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites. C'est en quoi l'empreinte est à la fois *processus* et *paradigme* : elle réunit en elle les deux sens du mot *expérience*, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologique d'une appréhension du monde. (Didi-Huberman, 2008, p.32)

1.3 PROCESSUS ET *PROCESS ART*

L'empreinte telle que je l'ai analysée n'est pas qu'un procédé qui donne forme à un objet, elle est aussi un processus expérimental qui permet d'établir un ensemble de liens et de relations. Ainsi, comme les artistes affiliés au mouvement du *Process Art*, le processus est au centre de ma pratique artistique. Il est à la fois sujet et objet. Il est ce par quoi l'image et le sens émergent.

Les années 1960 furent le terrain d'un changement de paradigme en art visuel, alors que les artistes questionnent l'importance de l'objet artistique, tel que valorisé jusqu'alors par le modernisme. La création devient un acte incarné et non plus transcendant. À partir de l'expressionnisme abstrait de Pollock, le geste est mis de l'avant, l'espace et le processus de création sont donnés à voir dans l'œuvre.

C'est dans ce contexte que prennent forme diverses manifestations que l'on a définies sous le terme *process art*. L'« art du processus » introduit une nouvelle conception de l'objet, de la forme et des matériaux artistiques. L'accent est mis sur le processus de création plutôt que sur l'objet qu'il produit. L'œuvre n'est plus une finalité, mais le résultat d'une suite d'actions, de gestes et d'expérimentations. La forme devient donc indéterminée, résultant de l'aléatoire, de la particularité de la matière ou de phénomènes physiques. L'œuvre est un trajet ouvert, une suite de gestes et d'actions dont l'objet est la trace.

C'est à cet aspect du *Process Art* que j'établis une filiation avec mon travail. C'est pourquoi nous prendrons ici le temps d'en exposer les enjeux à partir de deux œuvres exemplaires. Parmi les pratiques qui ont fait de l'objet la trace d'un processus, celles de Robert Morris et d'Eva Hesse sont particulièrement éloquentes. Certaines de leurs œuvres, leurs dessins en particulier, informent sur la corporalité, l'espace et la temporalité de leur réalisation.

En 1973, Morris débute une série de dessins, les *Blind Time Drawings*, très explicites de par leur volonté de rompre avec le visible. Ces dessins « performés » sont réalisés les yeux bandés, en suivant des paramètres définis à l'avance par l'artiste. Il exécute une « tâche », dans un laps de temps prédéterminé. La description de la tâche est ensuite inscrite au bas du dessin, ainsi que le temps estimé pour l'exécuter, la durée réelle et la marge d'erreur. Il est intéressant de noter l'importance accordée à l'erreur, l'errance, la déviation et la désorientation dans ces expérimentations. Il cherche à se perdre et à mesurer à quel point il s'est égaré.

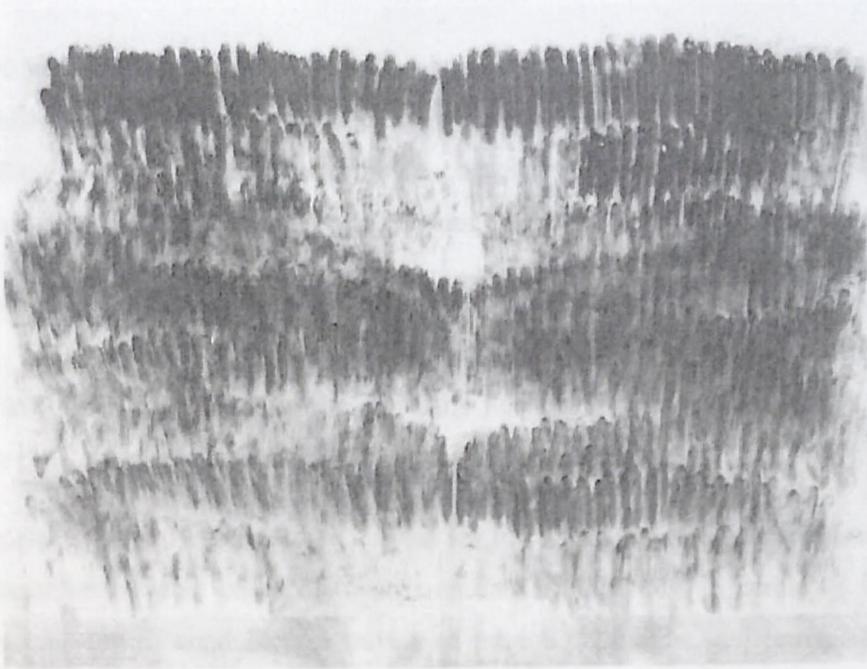


Figure 1.5: Robert Morris, *Blind Time 1*, 1973. Graphite sur papier. 88,5 x 116,5 cm
With the eyes closed, the ten fingers move outward from the top center making counting strokes. Two thousand strokes are made in an estimated two minutes. Time estimation error : +45 seconds

Ces dessins explorent l'implication du corps dans l'acte créatif et en relation à l'objet. En se privant ainsi du sens de la vue, Morris accentue la perception de son corps et de son mouvement dans l'espace. Ce sont de purs exercices tactiles. Sa présence s'inscrit sur la surface par les marques de ses doigts, de ses mains, par la pression effectuée, par leur déplacement. L'artiste est entièrement impliqué dans l'action, physiquement impliqué³. Morris expérimente ainsi les limites de son corps, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. En se privant du sens de la vue, ce contact avec cet extérieur se fait par le toucher, à travers tout le corps rencontrant la résistance d'un matériau et y laissant sa trace, tout en étant à la

³ Ces dessins reflètent en quelque sorte l'intérêt des artistes du «Process art» pour la théorie de la phénoménologie de Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la Perception*, 1945; première traduction anglaise, 1962). "It is what (Merleau-Ponty) called the *internal horizon* of the body's density, the fact that it has a front and a back, a left and a right, an up and a down, that allows us to *surface* into a world always already anticipated as meaningful." (Krauss, 1994, p15)

fois affecté par ce matériau en retour. Ces dessins rendent palpables les limites physiques expérimentées à travers la pression réciproque entre le corps et l'espace qu'il rencontre. Rosalind Krauss suggère que cette prise de conscience du corps en tant que limite, ou frontière, peut être isolée du soi et présentée en tant que pure corporéité (Krauss, 1994, p.10).

Mon travail n'est peut-être pas tant à propos des limites du corps ni son rapport avec les matériaux, mais certainement à propos de son rapport à l'espace. Les taches d'encre renvoient à la position qu'occupe l'œuvre dans l'espace et aux mouvements que le corps effectue lors de l'événement : l'image est la trace de son processus.

Certaines pièces d'Eva Hesse inscrivent aussi les traces du geste et du processus. Quelques éléments semblent revenir de façon récurrente dans son travail: le cercle et la ligne. Ils agissent en tant que fil conducteur à travers sa pratique. La ligne, qui renvoie au geste de dessiner, est matérialisée et littéralement transposée dans ses pièces tridimensionnelles, sous forme de corde enroulée, de fils pendus ou entremêlés. Les travaux d'Hesse de la fin des années 60 sont tous empreints d'une certaine frénésie du geste, d'une répétition obsessive. Même le travail en série ou les structures qu'elle s'impose n'arrivent pas à voiler « l'excentricité » de son travail (Lippard, 1971). La série de dessins de cercles qu'elle débutera en 1966 sont réalisés à partir de grilles, dans lesquelles s'insèrent des cercles dessinés au crayon ou à l'encre dans un dégradé de l'échelle de gris.

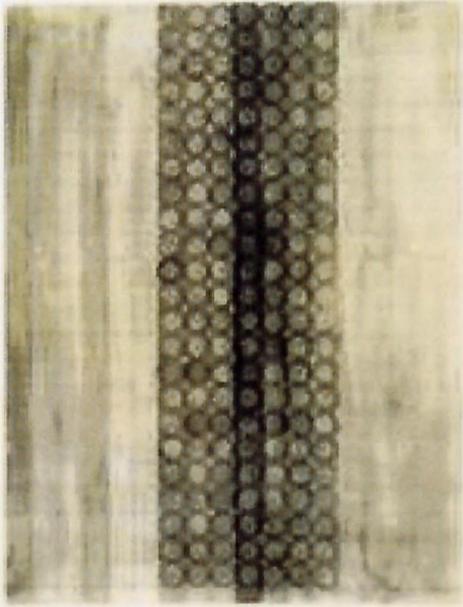


Figure 1.6 : Eva Hesse, *No Title*,
1966. 29,9 x 22,9 cm

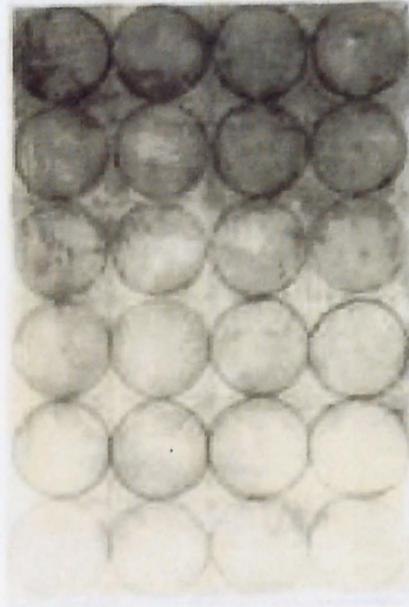


Figure 1.7 : Eva Hesse, *No Title*,
1966. 15,2 x 10,6 cm

Malgré l'apparente rigidité de la structure, la grille n'est qu'une armature. Ses géométries sont sujettes aux variations sensibles. Avec les répétitions obsessionnelles de ses dessins de cercles, Hesse élabore une méthode qui lui permet d'atteindre ses pulsions, ses émotions primitives, son inconscient. Le cercle est pour elle un véhicule.

Le geste est totalement incarné, sensible et expressif chez Hesse. Il s'agit du geste primitif de marquer une surface pour s'inscrire dans le monde, le geste qui lie le sujet avec l'extérieur, à travers une surface inscriptible. « [...] because to gesture outwards is not only about the « I exist » but the « I exist in relation to someone else », drawing is a form of intimacy as much as conversation. » (de Zegher, 2006, p.99)

Hesse trouve dans ses méthodes processuelles une façon de prendre contact avec ses émotions, d'évacuer l'oppression et l'anxiété par des gestes de répétition, de rotation, de torsion, de nouage. Son œuvre est donc plus que la trace d'un processus qui se déploie dans le temps: elle est la matérialisation d'une corporéité. Elle nous fait comprendre la complexité de

ce réseau de sensations à la base de l'acte de création, qui se traduit dans son œuvre par le geste corporel et obsessionnel de la répétition.

Pour Morris et Hesse, le cadre conceptuel permet au physique et au mental de se répondre à travers les gestes, et cette corporéité se matérialise dans l'objet. Par leurs méthodes, ils ont fait du processus à la fois le sujet et l'objet de l'œuvre.

Entre-Lieux no. 1

Mon regard parcourt la surface de la tache comme un avion survole un territoire. Chaque ligne formée par l'encre devient une rivière, chaque point un lac, chaque courbe une vallée. Sans cesse, mon regard bascule entre le liquide noir du lavis et le paysage que l'encre a lentement dessiné au fil de ses mouvements. J'oscille entre la présence de la matière et ce qu'elle représente, entre ce qui est là et ce que je m'imagine.

Ce monde qui se déploie devant moi, je le présente comme je le vois, j'en écris l'espace, j'en définis le lieu. Tel un cartographe, j'en dessine la carte, cherchant à faire voir mon point de vue, ma perspective. J'organise cet espace comme dans un désir de me l'approprier, de le marquer, de le délimiter.

1.4 LA TRACE

J'observe le liquide glissant lentement sur la surface lisse du support non absorbant, s'étendant doucement. Au fil des heures qui passent l'eau s'évapore, la matière d'un noir dense se déplace alors davantage comme une masse qu'un fluide; sa viscosité change, s'approchant de celle du pétrole.

Je l'observe jusqu'à ce qu'elle cesse de se mouvoir, qu'une forme enfin se délimite. Que des cernes d'encre se forment graduellement, qu'apparaissent des textures et des dégradés d'une richesse que ne laissait pas prévoir l'opacité du fluide.

Les cernes marquent chacun de ses emplacements, chacun de ses déplacements. Tant de strates témoignant de la temporalité d'un événement, mais aussi de son déploiement dans l'espace. Chaque tache d'encre est une trace lente, la transformation de la matière pouvant durer plus d'une journée. Elles prennent une multitude d'aspects, selon les gestes et événements qui les ont produites, et auxquels elles renvoient inévitablement.

Il y a d'abord les traînées d'écoulements rapides sur les plans verticaux. Ils sont produits sur des films de polyester suspendus ou installés au mur, sur lesquels le liquide glisse pour s'écouler sur un autre plan au sol. Ce sont des traces légères, diaphanes, puisque le lavis ne s'est pas accumulé sur la surface : il y a glissé rapidement. On y perçoit tantôt le trajet distinct de chaque goutte, tantôt le trajet d'une seule masse fluide. Ce sont les traces d'un mouvement descendant, d'un moment éphémère; celui d'une chute. Ce n'est qu'un fragment d'un événement, qu'un point de vue sur un espace qui ne nous est pas entièrement donné à voir. Qui nous laisse imaginer la nature de l'accident.

Il y a ensuite les taches qui se sont formées au sol, sur les supports qui ont reçu les écoulements. Des traces d'éclaboussures, d'éclatements, plus ou moins violents selon la distance qui sépare les plans verticaux et horizontaux. Pluie fine, gouttes d'encre ou grandes flaques, l'encre inscrit *l'accident* qui se produit au sol. Ces marques témoignent de la façon dont l'encre s'est dispersée dans l'espace, de son accumulation sur la surface et de ses déplacements. La juxtaposition de plans horizontaux et verticaux introduit à la dimension

spatiale de la trace. Elles situent l'événement pictural entre le geste (la cause) et sa trace (l'effet) dans l'espace de l'atelier.



Figure 1.8: *Sans titre*, encre sur film de polyester 107 x 60 cm, 2010



Figure 1.9 : *Sans titre*, encre sur film de polyester, 60 x 60 cm, 2010

Dans d'autres cas, la cause et le résultat de l'évènement *tachiste* sont perceptibles dans la même trace. En voulant limiter les traces d'éclaboussures et contrôler davantage l'accident, j'ai installé le support au mur et au sol à la fois. En pulvérisant le lavis au mur, il s'écoule ensuite doucement jusqu'au sol. L'encre s'y accumule et se déplace en produisant une trace plus délimitée. Il y a un changement d'aspect dans la même trace, un glissement qui renvoie au passage d'une position à l'autre, d'une durée à une autre. Ces taches passent du mouvement rapide d'un écoulement à l'immobilité de la flaque, de la légèreté d'une fine pluie d'encre à la densité de son accumulation. L'informe produit la forme, le chaos s'organise.

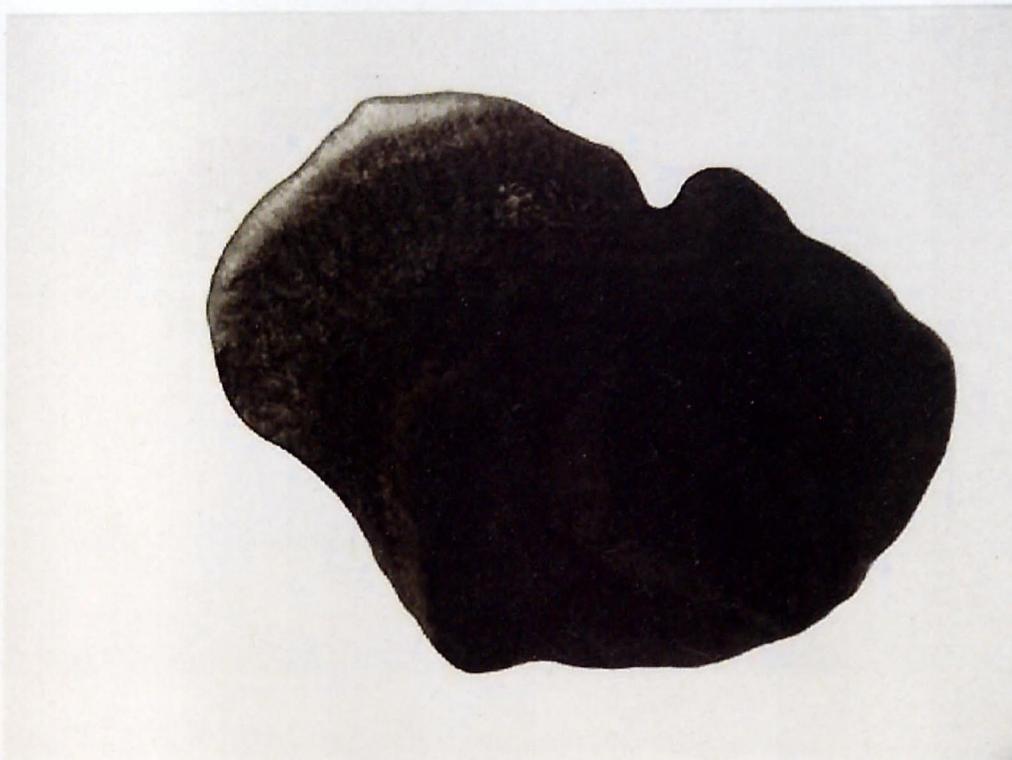


Figure 1.10: *Décantation 1*, encre sur film de polyester, 40 x 56 cm, 2010

Finalement, il y a les traces que je nomme *décantations*. Elles ne sont pas produites par un geste accidentel comme les précédentes, mais par un geste plus intentionnel. Le lavis est déposé directement sur la surface plane : il n'y est pas renversé. La trace n'est donc pas celle d'un mouvement, mais d'un lent passage de fluide à solide. Les textures obtenues ainsi sont très détaillées, très précises, ce qui incite à s'approcher, à vouloir plonger dans l'espace de la tache.



Figure 1.11: *Marée*, détail, encre sur film de polyester, 22 x 36 cm, 2010

Ces taches renverraient-elles davantage à un espace de représentation qu'à leur processus de fabrication? On ne perçoit plus autant la nature du geste ou de l'évènement qui les ont causées, comme c'est le cas pour les autres types de trace. Bien qu'elles se comprennent comme étant le résultat d'une décantation du lavis sur une surface plane, elles semblent ouvrir vers un espace différent. Et ceci particulièrement dans le cas des taches qui couvrent tout le champ pictural; elles paraissent être le détail d'un espace plus grand. Elles suggèrent un hors-champ, soit une étendue non délimitée par le support. Et même lorsque la périphérie du support semble circonscrire cette étendue, il reste que la distribution des taches tient davantage de ce que l'on a nommé « all-over » dans la peinture non figurative. Nous sommes alors devant un champ plutôt que devant une forme.

Pourtant, les taches décantées motiveraient davantage une projection figurale⁴. On s'attarde moins au geste qu'à l'image en soi. Serait-ce d'ailleurs parce que le geste relève ici plus de l'intention que de l'accident? Le geste est posé. Il est plus réfléchi qu'exploratoire. Est-ce là que débute la question de la représentation?

1.5 LE TRACÉ

Quand est-ce la matière cesse d'être simplement de la matière et qu'elle devient image, qu'elle renvoie à autre chose qu'à elle-même? C'est dans le regard que l'image émerge. Dans le regard attentif de celui qui observe les effets de la matière *préparée*, qui s'attarde à chaque détail des traces laissées par l'encre et dont l'aspect lui suggère des figures, des espaces. Ces images que l'on se fait à partir de nos observations et de nos projections sont des *images-sujets*, pour reprendre une notion de Tristan Garcia. Elles résultent de notre « activité imageante », c'est-à-dire de l'action de se faire une image mentalement, de transformer les objets en imaginaire. Les images-sujets sont celles qui ne sont qu'à soi, celles qui proviennent de nos perceptions, de notre imagination (Garcia, 2007, p.50). Elles sont le résultat d'un *faire*, d'une activité perceptive et projective, alors que les *images-objets* sont des *faits* : elles sont matérialisées dans un objet (l'estampe, la photographie, le tableau). « Mettre en images, c'est remplacer la passivité de l'objet par l'activité imageante de l'imaginaire qui s'impose à cet objet. » (Garcia, 2007, p.112)

Ce que je vois dans l'encre, je cherche aussi à le faire voir, à le « mettre en image ». Les images imprimées que je produis sont des *tracés* : je rehausse, souligne, organise et définis ce que j'ai d'abord vu et projeté dans les taches d'encre. Mes lithographies sont des espaces construits, résultant de choix formels : choix des encres, d'un cadrage, de l'organisation spatiale. Ainsi, j'accentue l'aspect cartographique ou organique des taches formées par le

⁴ On ne saurait éviter de mentionner ici la fameuse méthode d'évaluation psychologique de Rorschach basée sur une projection figurative devant des taches symétriques. Bien que les taches soient toutes isolées sur une page blanche, la méthode présuppose un « processus identificatoire » conduisant à des interprétations variées. Bien qu'il ne soit pas dans notre intérêt de nous y attarder dans le contexte de cette recherche, il est intéressant de faire ici le parallèle.

lavis. Ces espaces demeurent toutefois suffisamment abstraits pour que celui qui les regarde puisse faire ses propres projections.

Les images-sujets qui sont miennes, que je me fais à partir de l'observation du procédé et de ses traces, j'en produis des images-objets, des estampes. Cependant, redeviennent-elles sujets dans le regard du spectateur? N'y a-t-il pas une oscillation constante entre voir et percevoir, entre voir et donner à voir?

1.6 QUESTIONS DE REPRÉSENTATION : LE FIGURAL

Le *figural* est une notion introduite par Jean-François Lyotard en 1971 dans *Discours, Figure* et reprise par de nombreux théoriciens. Elle qualifie une figure qui ne peut être exprimée par le langage. La figure est ici considérée à la fois comme l'aspect visible d'une chose, et modèle abstrait⁵. Elle peut être figurative, c'est-à-dire qu'elle a un lien continu avec ce qu'elle représente, ou figurale : le rapport entre l'objet n'en est alors pas un de reconnaissance. Le figural donne à *voir*, alors que le figuratif donne à *lire*.

Le rapport entre l'objet et l'image dans mon travail n'en est pas un de reconnaissance, mais de *ressemblance*. Les images que je produis ne sont pas la représentation de paysages précis ou de formes organiques; elles en rappellent plutôt l'aspect et la structure. Les images sont construites de façon à ce que la ressemblance se produise autrement que par le lien optique de l'objet à sa représentation. Il s'agit d'une ressemblance plus profonde, c'est-à-dire que le lien se trouve au niveau de la structure, des mouvements et des phénomènes qui génèrent l'image. Vidéos, traces et empreintes : toutes renvoient à comment la matière fluide s'organise, à l'échelle microscopique comme macroscopique. Les taches évoquent des formes géographiques ou organiques parce qu'elles se forment de la même façon, parce qu'elles répondent aux mêmes structures organisationnelles, aux mêmes lois physiques. Elles sont à la fois à propos de *ce qui se fait* et de *l'apparence* de ce qui se fait.

⁵ Dans l'article *Qu'est-ce que le figural ?*, Olivier Scheffer interroge le concept de figural en regard des écrits de divers théoriciens.

Il s'agit « d'une ressemblance plus profonde, une ressemblance non figurative pour la même forme, c'est-à-dire une image uniquement figurale. » (Deleuze, 1981, p.101) Mais est-ce qu'une image peut être uniquement figurale?

Si l'on considère le figural comme étant une ressemblance non figurative, cela ne devrait pourtant pas empêcher l'image de référer à autre chose. La notion de figural de Jean-François Lyotard est toutefois plus radicale. Pour lui, le figural est ce qui ne se laisse pas dire : le visible s'oppose au dicible. « L'effort pour faire voir le visible est menacé par l'illusion de le faire comprendre plastiquement, c'est-à-dire de le faire lire. En se laissant connoter, la figure devient langage. » (Lyotard, 1971, p.219) Le voir en tant qu'acte sensible ne devrait pas pouvoir être nommé. L'œuvre ne référerait qu'à elle-même; tel un objet où se montre l'engendrement de l'objet.

Au lieu de fantasmer sur le plan plastique et y creuser au-delà de l'imaginaire, le désir est renvoyé à lui-même. Au lieu de s'accomplir dans l'objet représenté, il est arrêté par l'objet qu'est le tableau, qui porte toutes les traces des procédés qui sont les siens. On n'y parle pas, on n'y « voit » pas, on y travaille. (Lyotard, 1971, p.238)

Pour Lyotard, il faudrait restituer aux images leur silence d'origine, ne pas laisser le voir être contraint par le dire (Steinmetz, 1997, p.26). Mais n'est-ce pas un leurre que de croire que le visible puisse exister à l'état pur? Ce qu'on inscrit dans le visible est enclin à être nommé, à être signifié. Le voir se fait inévitablement prendre au piège du dire.

Doit-on limiter la relation entre discours-figure à une opposition binaire? Peut-on parler plutôt de l'écart entre les deux, puisqu'il y a certainement une difficulté à nommer ce qui se range du côté du sensible et du perceptif. Néanmoins, on tentera toujours de le faire, avec le décalage que cela suppose. Inscrire dans le visible est de même que créer un cercle de communication. C'est donner la parole à l'artiste comme au spectateur. En travaillant l'imaginaire, on produit un « sujet spectateur imageant donc parlant » (Mondzain, 2007, p.70).

Est-ce dans cet écart, dans ce décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on nomme, que mes images prennent forme? Elles se trouvent à la fois dans un espace de signification et de désignation; elles résultent d'une intentionnalité mais aussi d'un abandon. La ressemblance produite est subjective; le spectateur se fait ses propres images à partir des images-objets qui

lui sont présentées. C'est une action intentionnelle de sa part; il peut choisir de ne percevoir que l'objet, ou d'y voir une image.

Mais est-ce que l'image n'est pas à la fois objet et sujet? Cette oscillation est ce qui fait la condition de l'image. On voit à la fois la matérialité de l'objet et ce à quoi il réfère; elle nous donne à voir en elle autre chose que ce qu'elle est.

Leur-Lien est

L'écran, noir du ciel, se défile lentement avec le courant, parsemé d'une multitude de points blancs. De l'écran d'un noir profond, une voile recouverte de poussières blanches, qui se file devant mes yeux comme s'il était animé par un mécanisme, passe noire impenétrable que mon regard n'arrive à pénétrer que quand le soleil la traverse et est capté par les particules de suspension. J'essaie de plonger mon regard dans la profondeur de cette voile, mais constamment, il est ramené à la surface et à ce qui y est réfléchi. J'essaie de bloquer la lumière de mon œil pour ne permettre d'apercevoir le fond, le temps d'un bref instant, avant de retomber au ciel qui ondule en surface. Mon regard se promène entre les images qui flottent sur l'écran et les poussières qui regardent dans le ciel.

« Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir. »

(Bachelard, 1942, p.63)

Entre-Lieux no.2

L'écran noir du lac défile lentement avec le courant, parsemé d'une multitude de points blanc. Un écran d'un noir profond, une toile recouverte de poussière blanche, qui défile devant mes yeux comme s'il était animé par un mécanisme. Masse noire impénétrable que mon regard n'arrive à percer que quand le soleil la traverse et est capté par un poisson ou des particules en suspension. J'essaie de plonger mon regard dans la profondeur de cette masse, mais constamment, il est ramené à la surface et à ce qui y est réfléchi. J'essaie de bloquer la lumière de mon ombre pour me permettre d'apercevoir le fond, le temps d'un bref instant avant de retourner au ciel qui ondule en surface. Mon regard se promène entre les nuages qui flottent sur l'eau et les poissons qui nagent dans le ciel.

CHAPITRE 2

L'IMAGE-TEMPS

C'est en constatant l'incapacité de l'empreinte à saisir le mouvement de la matière que je me suis tournée vers l'image-temps. Mon processus est avant tout une expérimentation des transformations: ceci m'a incitée à capter les gestes et les événements qui produisent les traces. J'ai voulu en capter la trace temporelle. Mais le temps peut-il vraiment être représenté? La vidéo ne présente pas une image fixe, mais une image *en train de se faire*; nous ne sommes pas devant la *forme*, mais devant de *l'informe*. Pour saisir le temps à la fois passé et présent de l'image en devenir.

En explorant divers médiums, j'ai souhaité transcender la relation matrice-empreinte, et même d'en accentuer l'écart. La projection a été pensée comme une analogie de l'empreinte par les ombres projetées et par les installations en multicouches.

2.1 PROJECTION

Toutes les traces laissées par l'encre étant des empreintes du temps au cours duquel elles ont été formées, chaque ligne, chaque cerne constitue une strate temporelle. Mais cette seule accumulation de traces arrive-t-elle à traduire les qualités méditatives suggérées par le lent changement d'état du lavis, passant de liquide à solide? Par la vidéo, la matière *devient* du temps en action.

Lors de mes explorations, la caméra est dirigée vers le film de polyester déposé au sol, dans une vue en plongée. Elle capte les déplacements et transformations du lavis, à partir du moment où il est déposé jusqu'à ce qu'il soit évaporé. Le procédé peut durer plus de vingt-quatre heures, selon la quantité de liquide accumulé sur la surface non poreuse du support.

Plutôt que de filmer en continu, je saisi de courtes séquences à intervalles réguliers. En attente devant l'image, on voit les changements qui se sont produits depuis la dernière captation, on anticipe ceux qui se produiront.

Ce lent procédé est presque impossible à observer dans sa totalité. La lenteur des mouvements est telle qu'il faut une attention hors de l'ordinaire pour les percevoir. Le montage en accéléré les rend visibles. Le temps vidéographique permet de révéler cette émergence.

Mais s'agit-il seulement de présenter un processus? Comment ignorer l'impression que le temps s'est substitué à la matière? Le montage vidéo permet de relativiser le temps, de le replier sur lui-même afin de remettre en question la linéarité d'un événement. Renverser le temps comme on pourrait renverser un fluide. Il peut être suspendu, il peut devenir monumental. Il s'agit de transmettre une dimension émotive de cette expérience, à la limite de la narration. La vidéo révèle des moments quasi-insaisissables. Elle les fait revivre. L'eau peut s'écouler sans cesse et l'encre peut redevenir liquide.

« L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. »

(Bachelard, 1942, p.13)



Figure 2.1: *Tache (correspondance)*, Image fixe tirée d'une vidéo, 2009 (voir fig. B1)

Malgré l'accélération qui résulte du découpage et remontage de segments du continuum les vidéos peuvent parfois durer plus de vingt minutes. À l'instar des pratiques du *process art* des années 60-70, le temps est une épreuve. Il devient même difficile à un certain point de définir si l'image est animée ou fixe : le temps semble être dilaté. Une tension se crée: on s'attend à ce qu'une action se produise, à ce que quelque chose, une image, puisse apparaître à un moment donné.

Plutôt que de présenter un temps passé, une action en temps différé, il s'agit de réactiver la présence de ce temps où l'image se forme. Faire voir ce moment, faire expérimenter l'attente, avant que l'image se fixe et *devienne* forme.

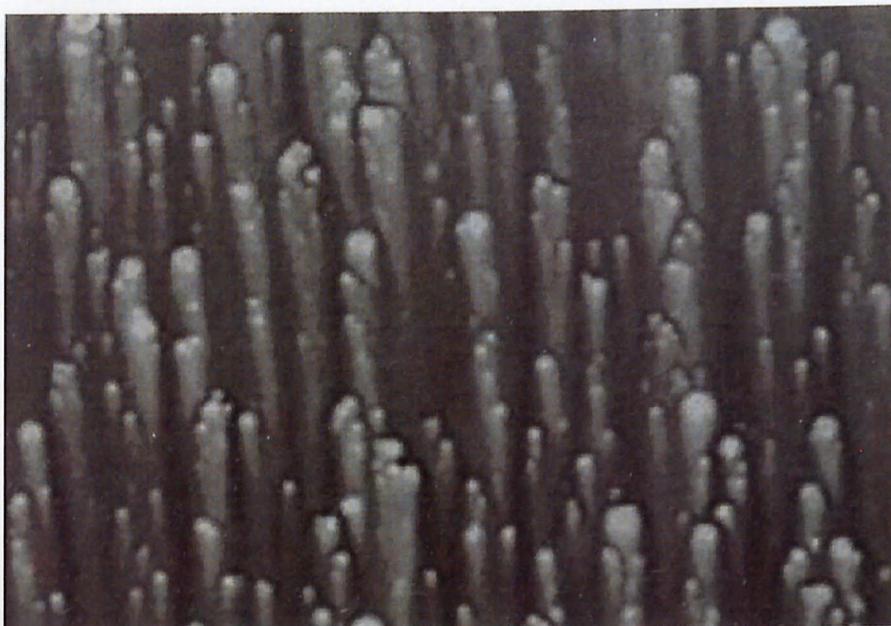


Figure 2.2: *Rideau*, Image fixe tirée d'une vidéo, 2009 (voir fig. B.2)

Certaines vidéos présentent une toute autre expérience temporelle. En dirigeant la caméra sur les plans verticaux où s'écoule le lavis, j'ai saisi des moments brefs, des actions de courte durée. Ici également, le montage nous permet de voir; le temps ralenti rend visibles des instants éphémères. Il permet d'arrêter le regard sur des images brèves, qui se forment dans un reflet ou un effet. Le cadrage devient un élément important dans la perception de l'image : il isole et nous fait voir autrement un détail de l'ensemble. Il conditionne l'interprétation figurative de la tache. Ce n'est plus de l'encre noire qui est perçue mais la noirceur d'un ciel ou la profondeur d'un lac.

On doute de ce que l'on perçoit. Le passé se *pass*e encore. Il est un temps éphémère que l'on fait revivre sous une nouvelle forme, dans un nouveau temps. C'est un « temps d'espacement, de passage, un temps fleuve » qui nous est donné à voir. (Buci-Glucksmann, 2003, p.48)

De toute chose éphémère, ne cherche-t-on pas à garder la trace? Est-ce que les vidéos peuvent être considérées comme des traces au même titre que celles laissées par l'encre sur le polyester? Ne sont-elles pas d'ailleurs plus près de l'action que ne pourra jamais l'être une trace fixe?

Mon processus d'impression partait du mouvement du lavis. Si la trace vidéo lui est plus fidèle que ne l'est la trace fixe, selon la définition habituelle de l'empreinte, du moins dans le domaine des arts plastiques, qu'ils proviennent des « arts d'impression » ou du moulage en sculpture, elle peut donc transcender les médiums. La vidéo est une empreinte. En plus de mémoriser la réception de la trace lumineuse sur un capteur photosensible, elle inscrit l'empreinte temporelle par manipulation. La postproduction, terme généralement employé pour post-captation est le matériau même de cette empreinte.

2.2 COUCHES SPATIALES ET TEMPORELLES

Comment présenter le processus de l'empreinte en tant qu'une suite d'états et de temporalités?
 Comment faire voir l'image en tant qu'une succession de gestes, de durées et de traces?

En mettant en relation ces différents états à travers diverses explorations de dispositifs et de mises en espace, j'ai cherché à établir un lien analogique entre l'empreinte et les opérations de projection et de superposition : penser et construire l'image en surimpression de couches étant une des caractéristiques des procédés de l'estampe.



Figure 2.3: *Cartographie*, vue d'installation. Encre sur films de polyester. 107 cm x 107cm, 2009

J'ai réalisé des taches sur films transparents que j'ai suspendus les uns derrière les autres. Ainsi déployées, les images sont expérimentées en fonction de notre position et de nos déplacements. Un peu à la manière de topographies, ces installations évoquent un paysage ou une surface cartographique en plusieurs couches.

Dans une autre installation, j'ai ajouté un film semi-opaque devant les couches transparentes (fig.2.3). La lumière provenant de l'arrière projette les ombres de chaque tache sur la surface-écran. Un lien analogique s'établit avec l'empreinte : il s'agit d'une projection de traces sur un plan qui produit une « empreinte » d'ombre et de lumière.

Cette image qui se matérialise sur l'écran est par endroit nette, par endroit floue, selon la distance qui sépare les films transparents de la surface-écran qui reçoit la projection. Elle est une image flottante, à la fois présente et absente. Une empreinte qui est autant « à propos du contact que de la distance : du contact où elle se forme, de la distance où elle s'offre à nous. » (Didi-Huberman, 2008, p.86)

Il s'agit de différentes couches, spatiales et temporelles qui se projettent l'une dans l'autre. Chaque couche est la trace d'un mouvement qui se déploie dans le temps mais aussi, d'un mouvement qui se déploie dans l'espace. Une multitude de temps et de durées, qui s'additionnent dans le même espace visuel. Les multiples couches ainsi superposées présentent la déconstruction de l'image. Ces dispositifs renvoient à l'image imprimée, qui se construit elle aussi par surimpression de couches. Mais plutôt que de se matérialiser sur un plan, *l'image-espace* reste flottante.

2.3 RENCONTRES – SUPERPOSITIONS

Au fil de mes explorations conjuguant lithographie et vidéo, j'ai réfléchi l'image imprimée et la projection vidéo comme étant des opérations de nature projective. Toutes deux relèvent du transfert de l'image. Dans le cas de l'estampe, l'image reportée est matérielle : la matrice est encrée et imprimée sur le support. Dans le cas de la projection vidéo, il s'agit effectivement du transfert lumineux d'une image sur le plan qui l'intercepte, qui la « matérialise ».

Mais au delà de ce rapport entre empreinte et projection, il a surtout été question de « brouiller » l'image imprimée en y superposant la projection vidéo. La fragilité de l'image (c'est-à-dire le presque-rien, la forme qui se dérobe), puis l'incertitude que l'on éprouve parfois devant elle est une préoccupation qui a traversé le projet de recherche. Cela se traduit par les choix en atelier, au quotidien. Dans ma pratique en estampe, j'ai utilisé des encres translucides et des surimpressions pour voiler l'image. Puis dans mes essais de superpositions, la projection lumineuse a agit elle aussi comme un voile. Elle a créé un flou dans l'image, en a creusé la surface. L'espace qui se déploie devient difficile à situer : il y est plus question de perception que de représentation. Mais au-delà de vouloir intriguer la vision, au-delà des effets, la relation entre l'image imprimée et l'image vidéo redonne au lavis sa forme fluide. Elle fait coexister passé et présent. La présence intangible de l'image vidéo restitue les mouvements d'écoulement, de contraction et d'expansion, caractéristiques de l'élément liquide. Je cherche à fluidifier ce que l'estampe a figé.

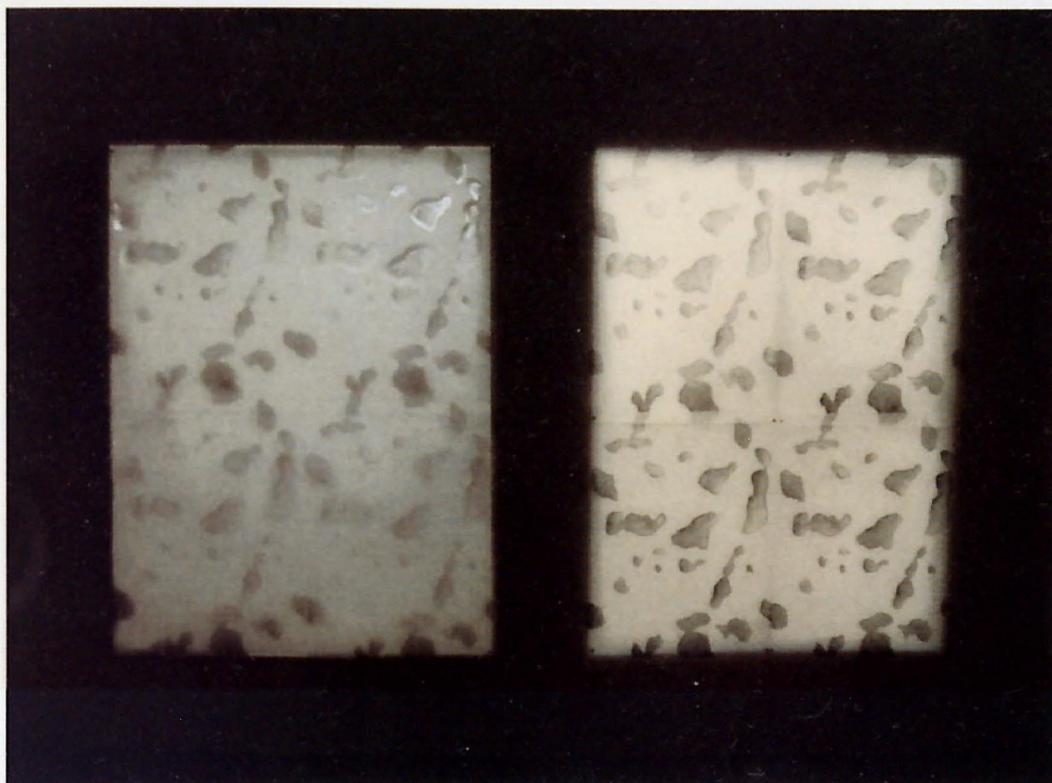


Figure 2.4 : *Survole*, vue d'installation et détail, Lithographie sur films de polyester, projection vidéo, 160 cm x 120 cm chaque. 2008. (voir fig. B.3)

Survol (fig. 2.4, fig. B.3) est la première installation où j'ai mis en relation la projection et l'estampe. Elle est constituée de deux pièces côte à côte, similaires mais très différentes à la fois. La première est une image imprimée évoquant un territoire que l'on regarde du haut des airs. Les taches de lavis rappellent la forme de lacs, et la répétition de la matrice suggère un espace sans limites, qui puisse s'étendre sans fin. Toutefois, l'espace n'est pas défini : les formes sont en suspension dans le champ pictural où il n'y a aucun indice quant à la perspective ou à l'échelle.

Dans la deuxième pièce l'image vidéo et l'image imprimée sont superposées. Les deux images proviennent de la même matrice : l'estampe a été filmée avec un changement progressif de la mise au point. La projection devient lentement hors-foyer, puis redevient nette. Les formes correspondent, puis s'éloignent doucement. Elles semblent se dérober, se dilater, apparaissent comme l'ombre des formes imprimées sur la surface de l'écran. Comme les formes sont imprimées avec une encre transparente, elles ne se dévoilent qu'avec la réflexion de la lumière sur ces taches aux finis lustrés. L'image se creuse, le regard oscille entre la surface de l'écran et la profondeur suggérée par la projection. Les multiples couches créent une sensation d'espace au sein même de la surface. Un espace où les formes sont en suspensions, où elles s'étendent et se compriment, se déplacent et se transforment. Un espace variant entre le microscopique et le macroscopique. Ce sont deux espaces projectifs qui très simplement, allaient amorcer une réflexion sur l'estampe et la projection.



Figure 2.5 : *Balayage*, vue d'installation et détail, lithographie sur films de polyester, projection vidéo, 180 cm x 450 cm, 2009

Dans l'essai qui a suivi, *Balayage* (fig. 2.5) de la même façon que pour *Survol*, j'ai conçu une image qui se construit par la répétition de la matrice lithographique. J'ai ainsi produit un grand pan d'impressions juxtaposées, imprimées avec des variations dans la transparence de l'encre. Il s'agissait de créer un espace immersif, un mur devant lequel on se déplacerait. Je voulais que l'image imprimée disparaisse graduellement pour laisser place au mouvement de l'image projetée; que l'on bascule d'une surface plane à un espace projectif. Les mouvements projetés étaient ceux d'écoulements en surface et d'un basculement dans la perspective. À partir de la matrice photographiée et animée, les séquences cherchaient à évoquer les mouvements de fluide, à créer une certaine correspondance entre les taches imprimées et le mouvement des taches qui glissent sur la surface. Ce grand « tableau » prenait presque une dimension figurative par l'image de la pluie ou de la chute d'eau.

Cet essai est significatif quant à la volonté de réactiver le temps passé de l'image imprimée par le temps de l'image en mouvement. Bien qu'il ne s'agisse pas de temps vidéo mais d'une animation d'images fixes, cette pièce constitue une première prise de conscience sur l'écart entre le mouvement et sa trace, qui me poussera à produire les événements *tachistes* et les actions de *dripping* en temps réel.

Il m'aura fallu questionner la place et l'importance de l'estampe dans mon travail, me détacher de l'image imprimée pour réfléchir à la nature même de l'empreinte. C'est ainsi que j'ai déconstruit le processus de l'empreinte et que je l'ai observé. J'ai voulu en présenter les différentes matérialités et temporalités, les faire se rencontrer et se croiser.



Figure 2.6: *Correspondance 1*, Encre sur film projection vidéo 120 cm x 107 cm 2009



Figure 2.7: *Correspondance 2*, Encre sur film de polyester, projection 107 cm x 130 cm, 2009 (Voir fig. B.4)

Tel qu'abordé dans le premier chapitre, j'ai filmé les lavis s'écoulant sur des plans, à l'horizontale et à la verticale, jusqu'à ce qu'ils soient asséchés. Les séquences vidéo ont ensuite été projetées en relation avec les taches d'encres qui ont résulté de ces évènements. Je les ai juxtaposées dans une suite d'essais, les *correspondances*. Dans la première pièce (fig. 2.6), la vidéo (à droite) présente le lavis s'écoulant et évoluant sur le film de polyester au sol. La trace à gauche est celle résultant de cet écoulement sur le support. Bien que le cadrage et que l'échelle varient d'une image à l'autre, la correspondance s'établit alors que l'on voit progressivement la même forme se dessiner dans les mouvements du lavis.

Dans un autre essai, (Fig. 2.7, fig. B.4) la séquence vidéo a été projetée par superposition sur la trace d'encre. Ici le changement d'échelle est plus important : les gouttes qui s'écoulent sont filmées dans une vue rapprochée. Bien que leur taille ne corresponde pas avec les taches

d'encre sur la surface, un lien de cause à effet s'établit par la similitude des formes et par la direction de l'écoulement. Les deux images renvoient l'une à l'autre.



Figure 2.8: *Tache (correspondance)*, Encre sur film de polyester, projection vidéo, 60cm x 90cm, 2009

J'ai ensuite cherché à réellement faire correspondre le mouvement et la trace. Dans *Tache* (fig. 2.8) la séquence de l'évènement est projetée par superposition sur la tache en résultant. Le montage vidéo présente le lavis évoluant allant jusqu'à correspondre avec la trace réelle de l'encre sur le polyester. Le lien de cause à effet y est manifeste.

Dans toutes ces mises en relation de l'image fixe et de l'image en mouvement, qu'elles correspondent ou non, un lien continu s'établit entre *ce qui a été* et *ce qui est* : un geste qui a produit un évènement, dont il demeure une trace matérielle. Ces deux moments se superposent par la projection : une empreinte où le geste rencontre la trace, où forme et informe sont réunis. L'analogie nous permet de penser l'empreinte au-delà des rapports

attendus : ils se renversent sur eux-mêmes et forment une boucle. Ainsi, la vidéo permet de présenter ce que l'empreinte en tant que finalité ne peut parvenir à faire : présenter le temps du processus.

L'IMAGE-ESPACE

L'empreinte forme un malaise dans la représentation : le jeu du contact et de l'écart atteint, bouleverse, transforme les rapports de la ressemblance, en sorte que l'optique et le tactile, l'image et son processus, la mêmété et son altération se réinriquent soudainement. (Didi-Huberman, 2008, p.310)

2.4 QUESTIONS DE REPRÉSENTATION : DU TEMPS EN IMAGE

« La représentation est un certain rapport de la présence et de la non-présence des choses. Représenter consiste avant tout à ne pas *présenter*. Il s'agit de parvenir à présenter quelque chose d'*absent*. » (Garcia, 2007, p.29)

Si l'image fixe motive une projection figurale, c'est que nous pouvons faire abstraction de la matière présente sur la surface. Ce n'est pas l'encre que nous voyons, mais une forme qui figure. Mais qu'en est-il quand la matière présentée est du temps, du mouvement?

Mes vidéos cherchent davantage à *mettre en présence* le temps qu'à le représenter. Ils présentent ce qui se forme.

Ils présentent l'impossibilité de représenter au présent une transformation sans projeter un devenir. L'image vidéo *se fait maintenant*, alors que l'image matière est *ce qui s'est fait*. Elle est en train de se former, alors que la trace est déjà une forme. La vidéo présente le maintenant de l'image qui émerge, l'image en devenir.

CHAPITRE 3

L'IMAGE-ESPACE

On a vu l'image émerger de la matière, on l'a expérimentée et comprise dans l'espace et la durée. On retient la dimension irreprésentable du Temps. Puisqu'il n'y a pas **le** temps mais **du** temps. Différentes qualités et manifestations du temps coexistent. Dans l'installation, l'image n'est plus fixe, elle est constamment en train de se construire. Elle n'est plus une mise-à-plat, mais une réalité comprise par le mouvement de notre parcours.

3.1 PENSER LE PROCESSUS MAINTENANT

Mais qu'advient-il de la notion de processus aujourd'hui? Ne fait-elle pas partie d'emblée de nos questionnements sur l'art? Quelle place devons-nous donner au processus dans la signification de l'œuvre?

Tel que nous l'avons rappelé, les artistes du *process art* cherchaient avant tout à se détacher de l'objet pour mettre l'accent sur le processus de fabrication. Tout en considérant cette notion, nous abordons maintenant d'autres enjeux. Dans mon travail, j'essaie de faire en sorte que l'œuvre ne pointe plus seulement vers son processus, mais ouvre également vers un questionnement sur la nature de l'image, sur sa construction, et sur la spécificité d'un langage.

La notion de processus, d'après Pierre Landry, contient à la fois l'idée de limite et de transgression (puisqu'elle implique le mouvement). « Elle permet de dépasser certaines oppositions (forme/contenu; geste inaugural/temps secondaire; œuvre en production/ œuvre achevée) en proposant un condensé des composantes (à la fois spatiales et temporelles) de l'expérience artistique. » (Landry, 2008, p.18)

La pratique de Manon De Pauw, en ce sens, me semble plus près de la notion actuelle du processus. Sa pratique s'inscrit en tant qu'œuvre processuelle de par sa dimension exploratoire. En effet, à travers un croisement de médiums et de gestes, elle explore la question de l'émergence de l'image et son processus de fabrication. Ce qu'elle met en scène, dans ses vidéos, ses performances et ses photographies, ce sont les gestes. Elle s'intéresse à l'image d'un corps au travail, qui se révèle dans les manipulations : effleurer, saisir, ajuster, déchirer, chiffonner. Le corps est suggéré plus que représenté, mais il est résolument présent. Il est présent non seulement dans l'image, mais surtout par la qualité de son implication dans le processus qui fait image.

Sa pratique se développe dans une « logique de jeu et de découverte », dans le passage entre intuition et réalisation, entre matériau brut et matériau transformé (Déry, 2009, p.37). Elle y explore le lien entre le corps, l'image et les instruments qui la produisent.

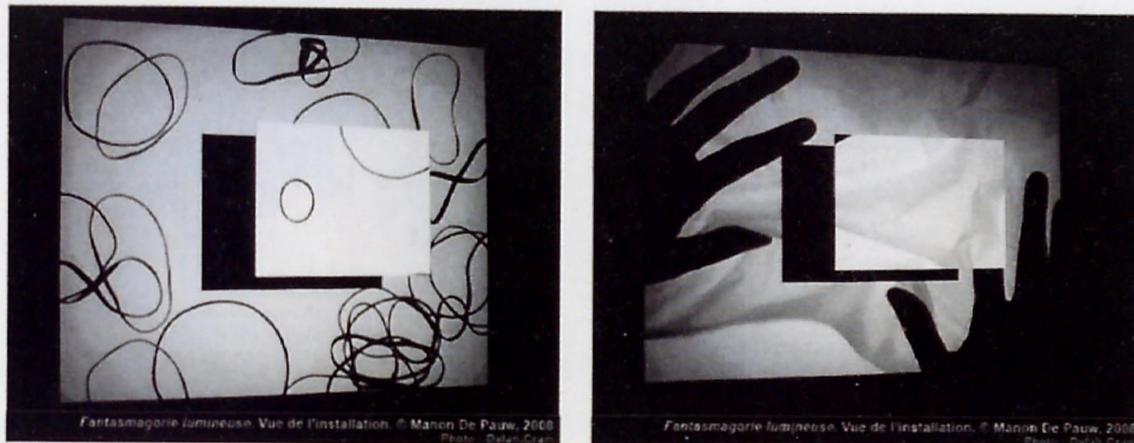


Figure 3.1 : *Fantasmagorie Lumineuse*, 2008. Installation vidéo

La notion de processus dans son travail comme dans le mien renvoie davantage à la question de la fabrication de l'image, où plutôt à l'émergence de l'image. Nous l'abordons toutefois de différente façon. Pour Manon De Pauw, ce sont les gestes, qui renvoient principalement à l'engagement du corps, qui créent l'évènement. Ce sont les manipulations qui sont mises en scènes dans son travail, alors que sont les transformations de la matière qui le sont dans le cas

de ma pratique. Ma présence est en retrait, alors que la sienne est mise au premier plan. Elle est celle par qui l'image apparaît, alors que je suis celle qui observe la matière faire image.

Nos pratiques ont toutefois en commun de revisiter la notion de processus par rapport à celle du *Process art*. Il ne se matérialise plus nécessairement dans un objet, mais dans une multitude de formes, matérielles et temporelles, qui se chevauchent et se superposent. Il informe sur la fabrication de l'image tout en laissant planer le doute, l'incertitude quant aux moyens mis en œuvre. Le trajet n'est plus nécessairement linéaire et ne se laisse plus voir comme tel à travers un objet qui porte les traces de sa fabrication, comme dans le cas des travaux d'Eva Hesse et de Robert Morris. Les moyens qui lui donnent forme ne sont pas toujours explicites; ils demeurent mystérieux, intrigants. Il s'agit de présenter l'image dans son état d'apparition, l'image en devenir, qui se révèle par son processus de fabrication. Une image qui renvoie à elle-même et à ce qu'elle est par essence. La signification se déplace; du processus au potentiel « imageant » et narratif.

Il s'agit de laisser certaines choses dans l'ombre, de laisser le spectateur voyager à travers les images en essayant de retracer et d'imaginer leur processus de fabrication.

3.2 INSTALLATION

Dans l'exposition de fin de maîtrise, ce sont des fragments de mon processus que je donne à voir et qui s'articulent entre eux. Les manques et les absences ont autant d'importance que ce qui est présenté. Il en tient au spectateur de combler les vides par ses projections. Il est celui par qui le sens émerge : en parcourant l'espace, il l'investit de ses propres interprétations, de ses propres expériences. Sa perception de l'installation se constitue progressivement à travers un jeu constant d'associations et de références. Elle est comme un montage personnel à partir des éléments proposés par le dispositif. (Duguet, 2002, p.56) L'œuvre est conçue comme un système de relations.

Comment spatialiser ces différents temps, ces différents états? Comment présenter *ce qui s'est fait avec ce qui se fait maintenant*? Dans l'espace d'exposition, c'est un trajet ouvert qui sera proposé, entre les différentes présences et matérialités. L'ensemble des fragments cherchera à faire expérimenter la déconstruction d'un procédé qu'on croit linéaire, qui se reconstruit dans une multitude de formes et temporalités.

Les différents temps de l'empreinte cohabiteront dans l'espace. Des projections vidéo de matière en mouvement renverront aux autres types de taches : traces de taille réelle sur film de polyester, agrandissements imprimés numériquement, interventions in-situ. À partir de ces juxtapositions, on cherchera assurément à établir des liens de cause à effet. La diversité des images et des procédés verra toutefois à mettre en doute cette relation. Par la taille des taches et l'échelle des empreintes, on questionnera les correspondances entre événement et trace.

Le choix de l'encre noire exclusivement permettra de créer une certaine cohérence et de centrer l'attention sur les différents aspects physique des taches : coulées, décantations, éclaboussements, etc. C'est un jeu avec les qualités sensibles de la matière qui prendra place dans la galerie, où la lumière jouera un rôle important. Dans la mise en espace, je souhaite établir un dialogue non seulement entre les différentes pièces, mais également entre ces dernières et l'espace de la galerie, en considérant les questions de cadres, de marges, de limites.

3.3 PROJECTION CARTOGRAPHIQUE

La cartographie relève de l'impossible. On ne peut représenter ce que l'on ne peut voir dans son ensemble, on ne peut écrire ce qui ne se laisse pas écrire.

La cartographie cherche à faire l'image d'un espace qui se parcourt, qui se vit. Elle cherche à fixer ce qui n'est jamais défini, mais toujours en mouvement. Elle cherche à représenter ce qui n'est pas représentable : du temps et de l'espace pratiqué.

Carte et parcours sont deux langages symboliques de l'espace ; ils en sont les deux pôles de l'expérience. La carte implique une indication de fixité : on contemple de haut un ensemble, c'est une vue totalisante, bien que partielle. Avec la perspective aérienne, tout s'égalise en une perception plate et simultanée. *Je suis sorti du lieu, je le contemple d'en haut et de l'extérieur.* (Université de Saint-Étienne. 1984, p.124) Le parcours quant à lui réfère au mouvement : il implique un itinéraire, une série de gestes, d'actions, par lesquels on se construit une représentation de l'espace. (de Certeau, 1980, p.212)

Mon parcours a été exploratoire. J'ai expérimenté le procédé de l'empreinte à partir d'un nouvel angle, et je l'ai revisité. C'est ainsi que j'ai pris conscience qu'il ne peut être représenté : il est essentiellement temps et espace. L'image qui en résulte est ce qui s'est arrêté, ce qui *a été fixé*. Une image décalée par rapport à *ce qui se fait*.

J'ai recréé le parcours de l'image en la présentant comme étant multiple, comme une coexistence de temps et de matérialité. C'est ainsi que mon travail est passé de représentations matérialisées sur un plan à des images mises en espace, d'abord en imprimant de grands pans pour produire une image immersive, puis en mettant en relation l'image vidéo et l'image imprimée par superposition et juxtaposition. Mes explorations conduisent progressivement mon travail vers l'installation, dans un désir d'aller au-delà de la surface de la carte pour aller vers le parcours d'un espace. De la projection d'*aspect*, il s'agit de passer à la projection d'*espace*. L'image se présente comme un parcours de fragments dans lesquels on projette un tout.

« L'homme est dans un univers qui le mesure et le démesure car le point de vue à partir duquel on voit concentre et disperse le regard vers un lieu inaccessible. » (Buci-Glucksmann, 1996, p.15)

Entre-Lieux no.3

CONCLUSION

La température se réchauffe, la neige et la glace ont commencé à fondre. Je perçois l'étendue du lac recouvert de neige se parsemer de taches sombres, là où l'eau refait surface. Des taches bleu-gris, plus ou moins foncées selon la taille des trous.

Il faudrait changer de perspective, survoler le lac pour arriver à voir les multiples percées qui apparaissent dans la neige, les cercles qui se dessinent sur la surface qui se transforme lentement. Je ne peux voir la glace dans son ensemble, je ne peux la voir fondre d'où je me trouve, les pieds sur la rive, mais je sais que je ne peux plus traverser l'étendue gelée comme je l'ai fait auparavant.

De mon point de vue, je ne peux la voir mais je l'imagine.

CONCLUSION

Au fil de ma recherche, j'ai réfléchi la dimension heuristique de l'empreinte en regard de la spécificité de mon processus de création, qui prend comme point de départ le mouvement du lavis. Mes images résultent d'une attention soutenue face aux qualités de l'encre et d'autres matériaux liquides. L'image-matière issue de ce processus, qu'elle soit trace ou empreinte, est toujours l'image d'un temps passé, de *ce qui s'est fait*. Ce qui relèverait d'un simple constat est devenu un questionnement qui a motivé des expériences et des projets en vidéo, au cours desquels j'ai souhaité faire voir l'image *qui se fait*. Mes essais de présenter l'image dans ses différents temps m'ont fait comprendre que certaines choses sont difficilement représentables. Le moment où l'image se forme dans la matière liquide, où elle serait sur le point d'en émerger ne peut véritablement être saisi autrement qu'en captation photographique ou en vidéo (ou en film). Cette captation devient aussitôt une trace, inévitablement différée de l'expérience esthétique vécue devant la transformation picturale que je regardais. Me demandant comment représenter une temporalité autrement que par la trace d'un passé, j'ai d'abord voulu faire revivre ce temps par la vidéo. Réactiver sa présence. Le travail d'édition du matériau vidéographique a ouvert des possibilités de modification de ce temps linéaire, en recomposant et en relativisant la durée de la captation. Ce qui s'avérait être une impossibilité a donc ouvert d'autres perspectives. Ce que j'ai conclu au fil de ma recherche, c'est qu'il ne s'agit plus tant de montrer le processus de fabrication de l'image que d'en exploiter le potentiel imageant. L'image peut se matérialiser dans une multitude de formes et de médiums dans le temps du processus par lequel elle est générée. Le passé de la trace et le présent de la vidéo coexistent dans le travail que je poursuis maintenant. Dans l'espace de l'installation, ces fragments se répondent et forment un ensemble par lequel on peut comprendre un processus imageant. Mais à quoi donne-t-il forme exactement? Après avoir tant observé les phénomènes à la base de ce processus, il s'agit désormais de voir ce qui peut en émerger, ce que je peux provoquer, évoquer, figurer. Quels espaces et mondes suis-je maintenant en mesure de faire naître?

APPENDICE A

IMAGES



Figure A.1

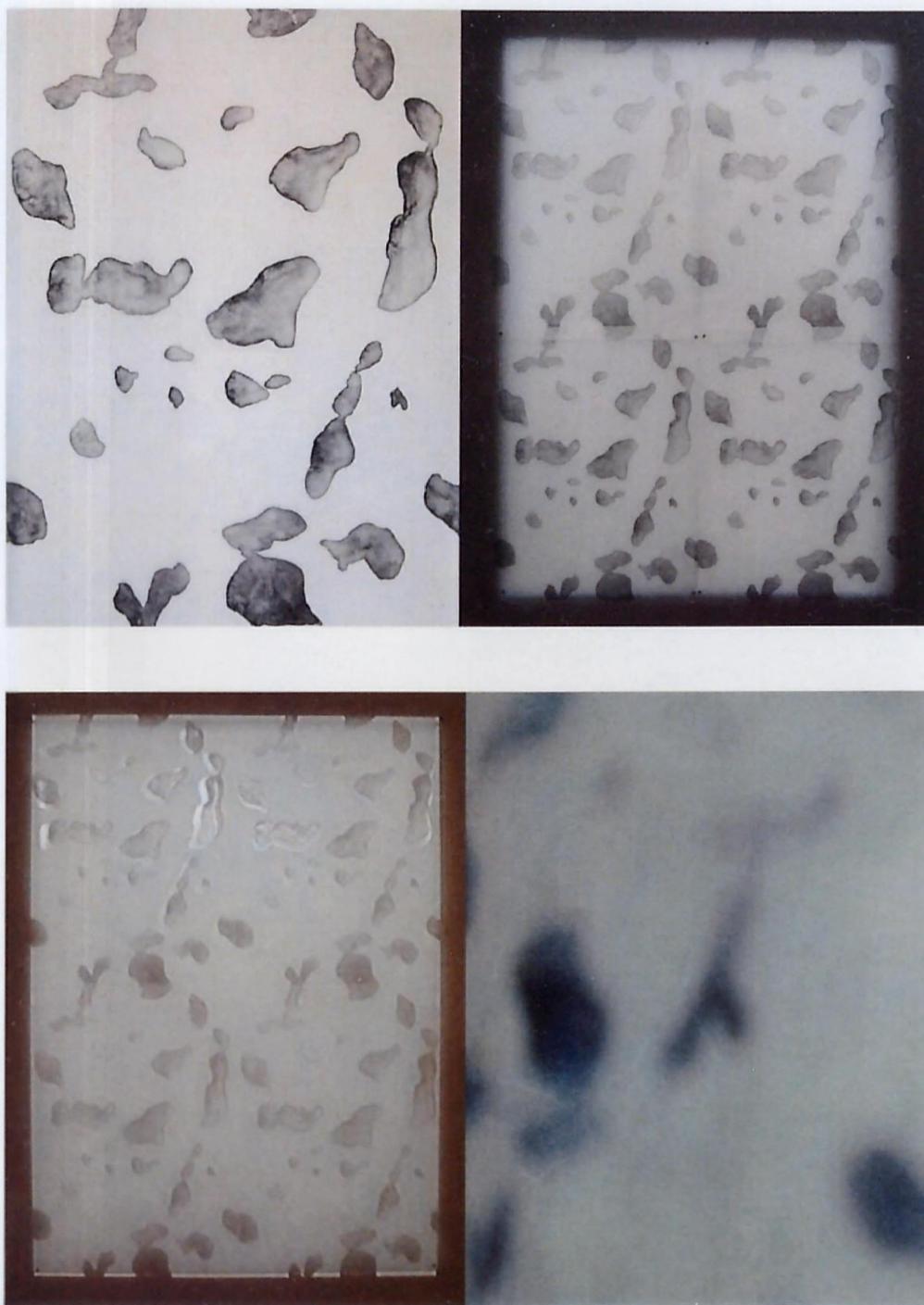


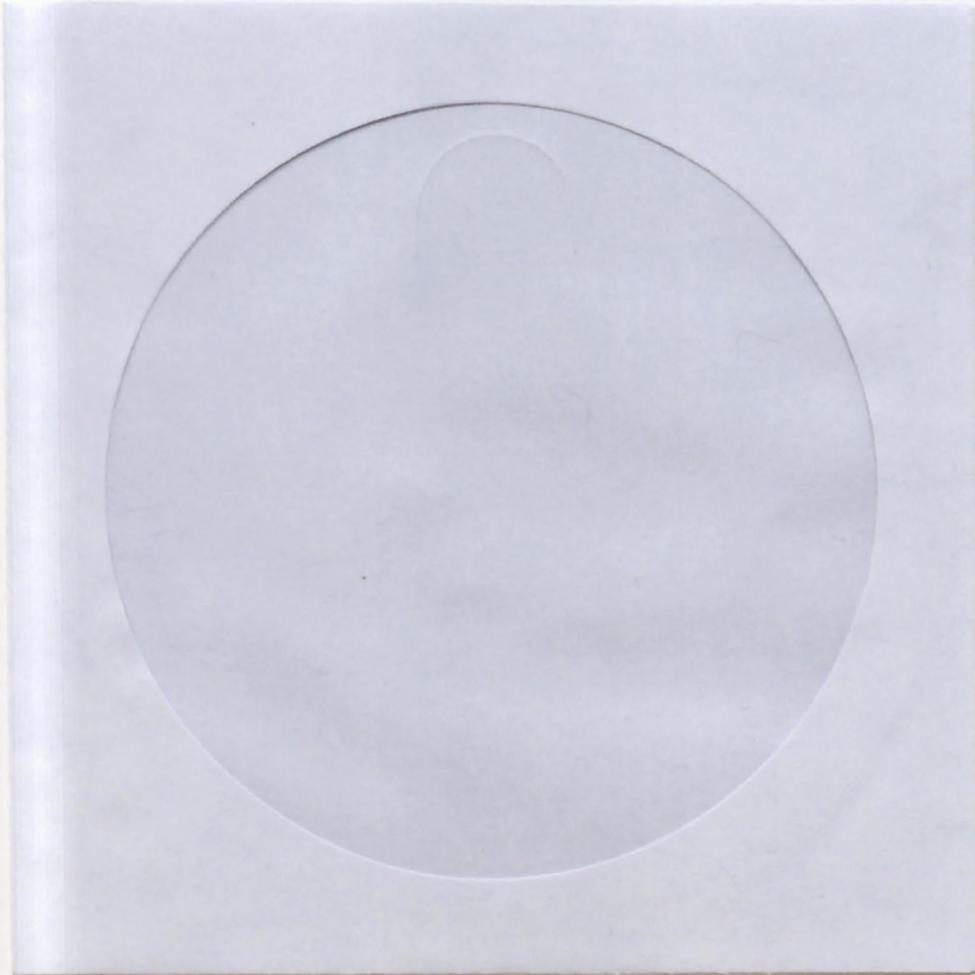
Figure A.2



Figure A.3

APPENDICE B

VIDÉOS



APPENDICE C

DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION

APPENDICE C

DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION

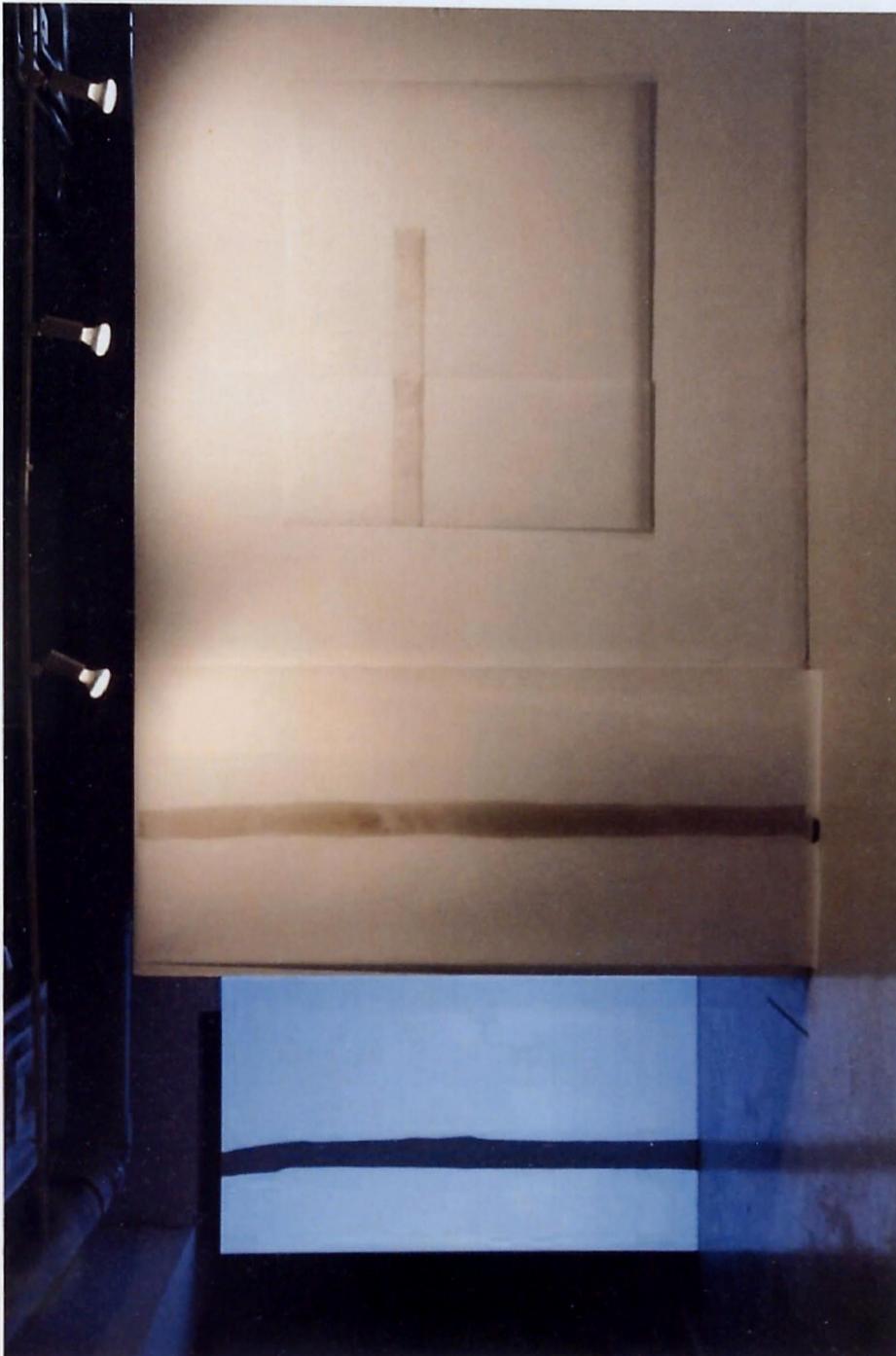


Figure C.1



Figure C.2



Figure C.3

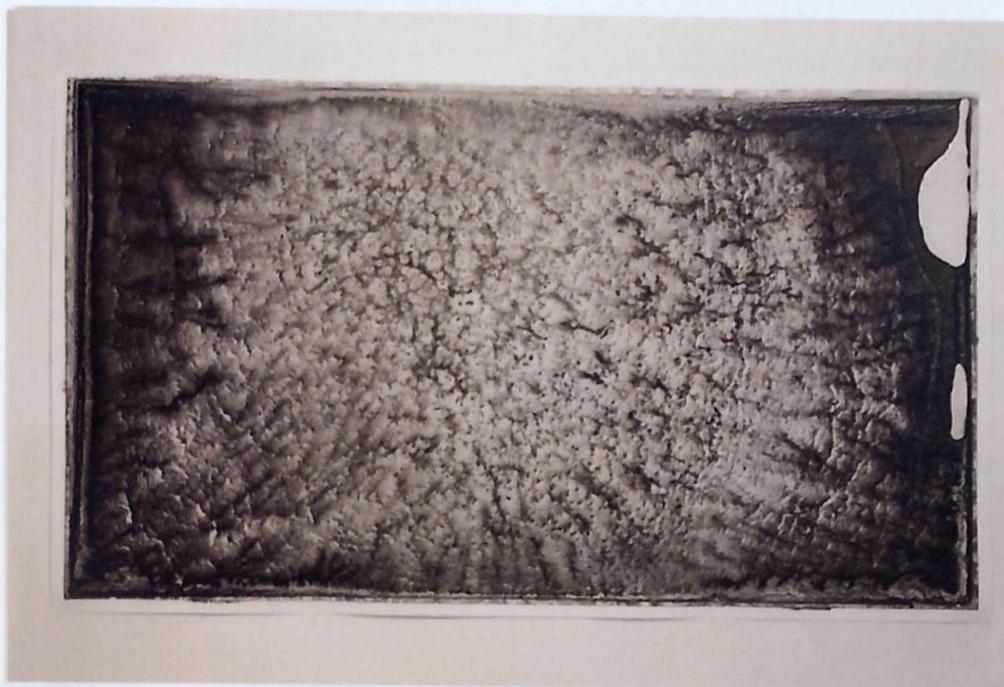


Figure C.4

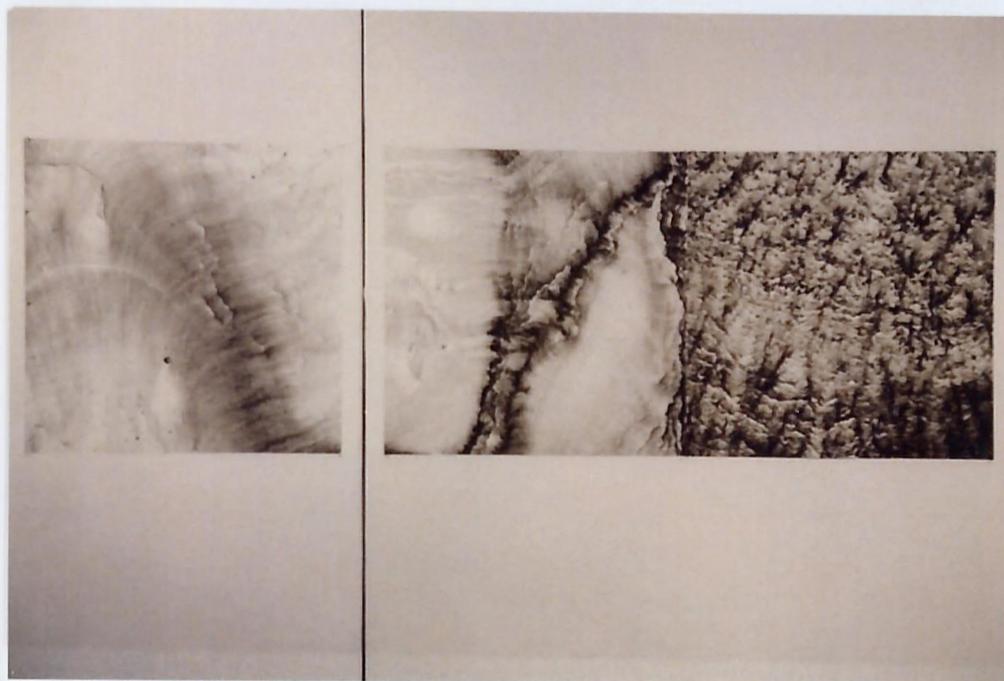


Figure C.5

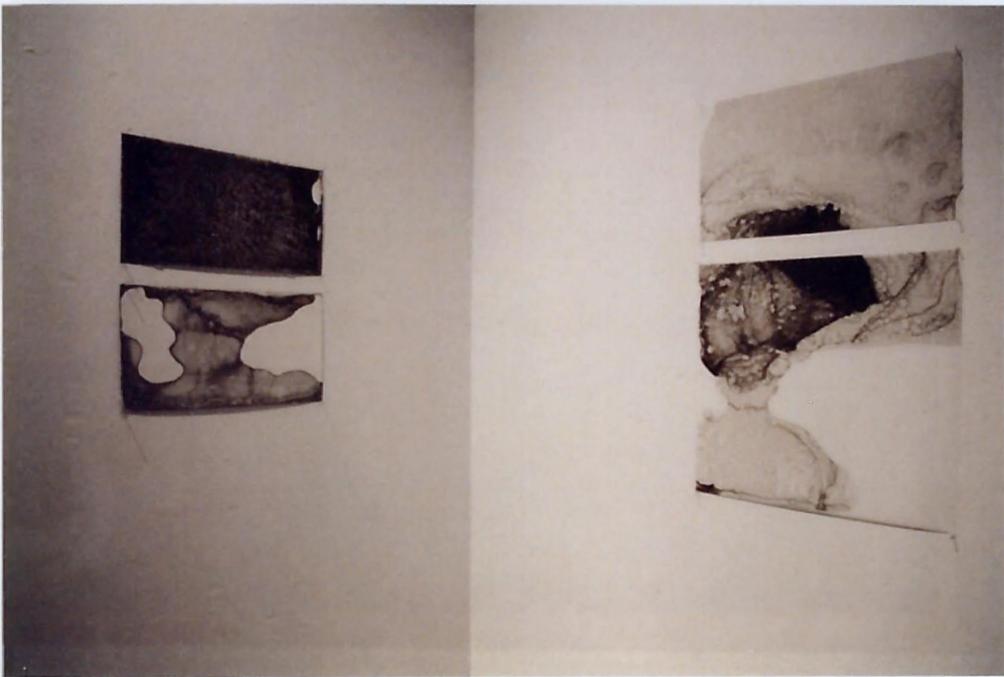
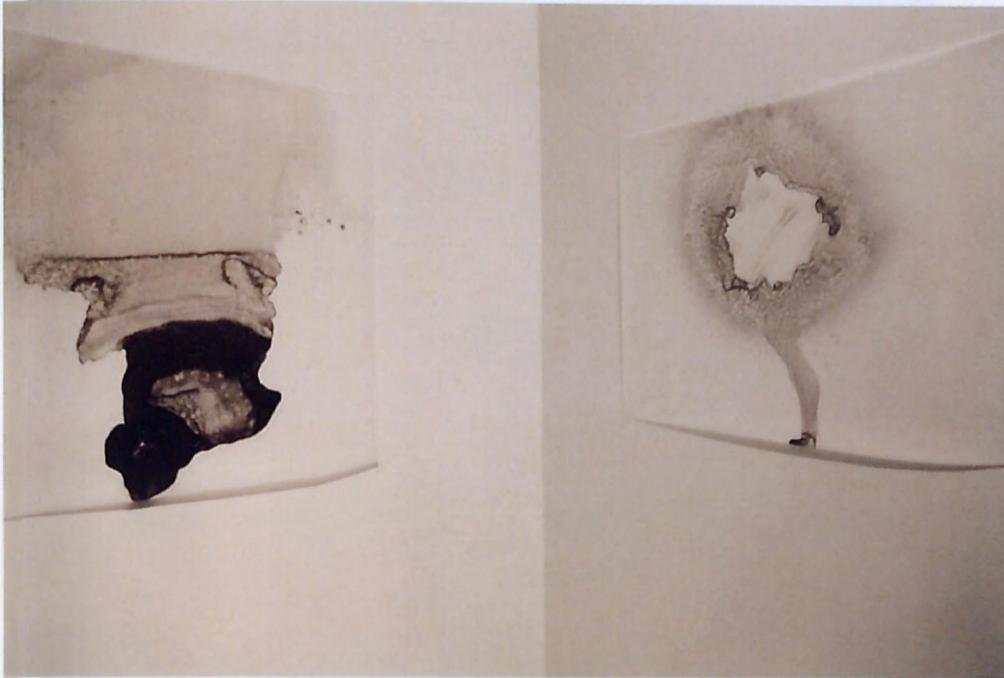


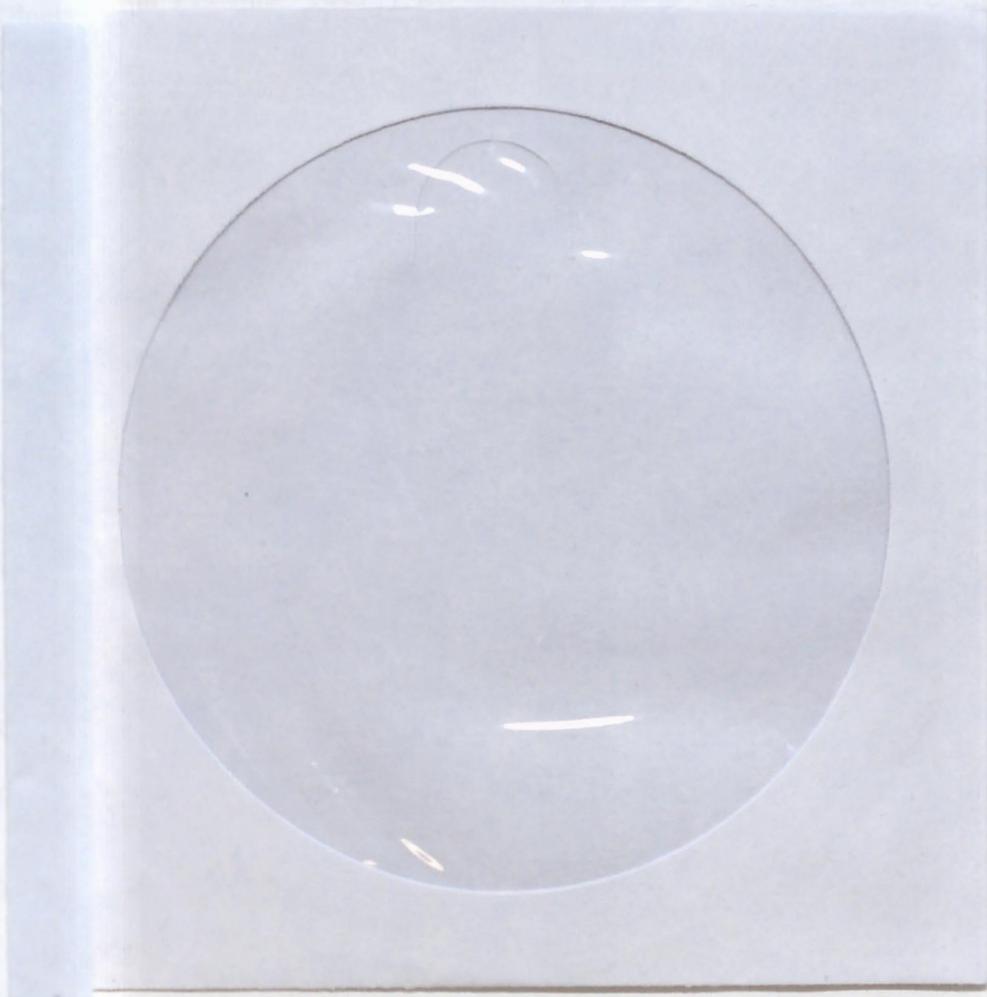
Figure C.6



Figure C.7

BIBLIOGRAPHIE

VIDÉOS



BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston, 1942. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie générale française.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2003. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Éditions Galilée
- Buci-Glucksmann, Christine. 1996. *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Éditions Galilée
- Butler, Cornelia H. 1999. *Afterimage : Drawing through Process*, Los Angeles : The Museum of Contemporary Art
- Centre Georges Pompidou. 1985. *Les Immatériaux album et inventaire*. Paris: Centre Georges Pompidou
- Cheng, François. 1991. *Vide et Plein: Le langage pictural chinois*, Paris : Éditions du Seuil
- Criqui, Jean-Pierre. 2005. « Drawing from the Heart of Darkness : Robert Morris's *Blind Time* » In *Robert Morris : blind time drawings, 1973-2000*. p.11-26. Prato : Steidl/Centro Per L'arte Contemporanea Luigi Pecci
- Damish, Hubert. 1997. « *Morceaux choisis* ». Dans *Projections, les transports de l'image*. Catalogue d'exposition. Hazan, Le Fresnoy
- De Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien ; Arts de faire*. Paris : Union générale d'éditions
- Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon logique de la sensation*. Paris : La Différence
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- Déry, Louise. 2009. « L'image à découvert » In *Manon dePauw. Intrigues*. Catalogue d'exposition. p. 34-57, Montréal : Galerie de l'UQAM
- De Zegher, Catherine. 2006. «Drawing as binding/bandage/bondage or Eva Hesse caught in the triangle of process/content/materiality » In *Eva Hesse drawing*. dir. Catherine de Zegher, p.59-115. New York : Drawing Center ; New Haven, Conn. : Yale University Press
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de minuit (réédition du texte du catalogue de l'exposition « L'Empreinte », Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou, 1998)

- Duguet, Anne-Marie. 2002. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Collection Critiques D'art. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Frizot, Michel. 1997. « Un dessein projectif : la photographie » In *Projections, les transports de l'image*. France Le Fresnoy; Paris Association française d'action artistique.
- Garcia, Tristan. 2007. *L'image*, Neuilly : Éditions Atlande
- Krauss, Rosalind. 1994. *Robert Morris The mind/Body Problem*, p.2-17. New York : Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Landry, Pierre. 2008. « La chose et son contraire » In *rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme La Triennale québécoise 2008*, catalogue de l'exposition. Montréal : Musée d'art contemporain
- Le Maître, Barbara. 2004. *Entre film et photographie : Essai sur l'empreinte*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Lippard, Lucy R. 1990 « Eccentric Abstraction » In *The New Sculpture 1965-75 : Between Geometry and Gesture*, Richard Armstrong et Richard Marshall éd. New York : Whitney Museum of American Art
- Lippard, Lucy R. 1977. *Strata : Nancy Graves, Eva Hesse, Michelle Stuart, Jackie Winsor*. p10-15. Vancouver : Vancouver Art Gallery
- Lippard, Lucy R. 1971. « Eva Hesse : the circle ». *Art in America*, vol. 59 no.3, mai-juin
- Liotard, Jean-François. 1971. *Discours, Figure*. Paris : Éditions Klincksieck
- Merleau-Ponty, Maurice. 1983. *Le visible et l'invisible ; suivi de notes de travail*. Notes de travail. ed. Claude Lefort. Paris: Gallimard.
- Mondzain, Marie-Josée. 2007. *Homo Spectator*. Paris : Éditions Bayard
- Morris, Robert. 1990 « Anti-Form » In *The New Sculpture 1965-75 : Between Geometry and Gesture*, Richard Armstrong and Richard Marshall éd. New York : Whitney Museum of American Art
- Schefer, Olivier. « Qu'est-ce que le figural ? » Article paru dans *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp.912-925
- Steinmetz, Rudy. 1997. « Jean-François Lyotard : Le silence en peinture » in *L'image : Deleuze, Foucault, Lyotard*, ed. Thierry Lenain. Paris: Paris J. Vrin
- Tiberghien, Gilles A. 2007. *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris : Éditions Bayard.
- Wahl, François. 1980. « Le désir d'espace » dans *Cartes et Figures de la Terre*. Catalogue d'exposition. Paris : Centre Georges Pompidou.