

1033 25340263
A C L

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUESTIONNEMENTS SUR LA REPRÉSENTATION ET LA TRANSFORMATION DE
L'ENTITÉ CORPORELLE : LE DÉPLACEMENT ET L'HYBRIDATION DE CORPS/OBJETS
COMME PROCESSUS DE FABRICATION D'IMAGES PHOTOGRAPHIQUES

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

PAR
SYLVIE MOISAN

OCTOBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de recherche, André Clément, pour son appui et ses conseils tout au long de ma recherche.

Je voudrais également remercier mes parents, Michèle Bélisle et Léo Moisan, pour leur soutien tout au long de mes études.

Je remercie enfin toutes les personnes qui ont posé pour moi et celles qui m'ont conseillée dans l'écriture.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ORIGINE DU SUJET	3
1.1. Contexte de création	3
1.2. Influences historiques	6
CHAPITRE II	
LE CORPS PHOTOGRAPHIQUE	11
2.1. Le potentiel de l'image	11
2.2. L'acte photographique	12
2.3. L'énigme surréaliste	13
2.4. Corps informes et polymorphes.....	16
CHAPITRE III	
D'UN ÉTAT À L'AUTRE	19
3.1. Le corps du post-humain	19
3.2. L'homme et l'animal	21
3.3. L'hybridation	22
3.4. Passage de l'extérieur vers l'intérieur	29
3.5. Le concept d' « Unheimliche »	30
CONCLUSION	33
MÉDIAGRAPHIE	35

LISTE DES FIGURES

1.1	<i>Études chronophotographiques des mouvements d'air</i> (filets de fumée créés autour d'obstacle de formes diverses) d'Etienne Jules Marey ...	8
1.2	<i>Nu descendant un escalier</i> , 1912, de Marcel Duchamp	10
1.3	<i>Chronophotographie d'un saut en bas d'une chaise</i> , 1884, d'Etienne Jules Marey	10
2.1	<i>Intrusion</i> , photographie numérique imprimée par jet d'encre, 76,2 x 53,34 cm, 2007	14
3.1	<i>La métamorphose</i> , photographies numériques, 25,4 x 20,32 cm, 2008	22
3.2	<i>Le dîner</i> , détail d'une image de la série de 11 photographies numériques, 17,8 x 12,7 cm chacune, 2007	23
3.3	<i>Chair-os</i> , photographies numériques, 65 x 43, 65 x 55,5 et 65 x 43 cm, 2007	24
3.4	<i>Hybride, no. 668</i> , photographie numérique, 61 x 61 cm, 2008	25
3.5	<i>Seconde peau</i> , photographie numérique, 76,2 x 60,96 cm, 2008	26
3.6	<i>Polymorphe d'un rêve</i> , photographie numérique montée sous plexiglas mat, 61 x 51 cm, 2008	27
3.7	<i>Prototypes embryonnaires</i> , bois, verre et photographies numériques, 183 x 33 x 33 cm, 2007	28
3.8	<i>Radiographie de poumon</i> , photographie numérique, 38 x 38 cm, 2007	29
3.9	<i>Intérieur no. 16</i> , crayon de plomb sur papier BFK Rives, 17 x 17 cm, 2008	31

RÉSUMÉ

Cette recherche propose des pistes de réflexions permettant de tisser des liens entre certains enjeux reliés à la représentation et à la transformation du corps humain, et ma pratique de la photographie et du dessin. Construit comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, ce texte a été conçu afin d'accompagner mon exposition de fin de maîtrise qui porte le titre: *Entités instables et polymorphes*.

Pour l'écriture de ce texte, j'ai divisé le sujet en trois chapitres distincts. Dans la première partie sont rassemblés les éléments de base permettant d'expliquer les origines du sujet, de même que les idées et les influences qui habitent ma pratique. Ensuite, il est question du corps photographique, de sa production à sa représentation. Et finalement, le dernier chapitre explique quels sont les *états transitoires* présents dans mon travail, particulièrement en rapport aux notions d'hybridité et de post-humanité.

INTRODUCTION

Notre corps a-t-il une forme définitive? Quels aspects peut-il prendre? Quels sont ses potentiels de développement? Jusqu'où pouvons-nous aller dans sa transformation, sa manipulation, son hybridation? Cette liste de questions pourrait s'étendre davantage, mais elle nous permet d'avoir une idée du propos de mon sujet de maîtrise : *questionnements sur la représentation et la transformation de l'entité corporelle : le déplacement et l'hybridation de corps/objets comme processus de fabrication d'images photographiques*. Ce sujet renferme deux pôles différents, la première partie étant plus de l'ordre de la recherche et de la réflexion et la seconde traitant surtout de la production. Toutefois, ces deux pôles ne sont pas si distincts, car ils sont en interrelation et constamment en dialogue. Vous pourrez le constater à la lecture de ce texte d'accompagnement, rédigé comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

Dans le premier chapitre, j'expliquerai l'origine du sujet. Dans cette section, je vous informerai de mes intérêts artistiques et de mon cheminement personnel. Puis je traiterai des influences historiques, des écorchés de la fin du Moyen Âge aux expérimentations plus récentes sur la déformation ou la recomposition des corps, en passant par les premières expériences de l'enregistrement du mouvement par la photographie, à la fin du XIX^e siècle.

Au second chapitre, qui porte le titre *Le corps photographique*, j'aborderai principalement quatre aspects de questionnements qui sont reliés à ma pratique photographique, en commençant par expliquer ce qu'est le « faire » dans mon travail photographique et quel impact peut avoir ce processus de création sur mes images. Je poursuivrai avec une recherche faite en ayant en tête de définir ce qu'est l'acte photographique dans ma création. Par la suite, je situerais mon travail en lien avec certains mouvements artistiques historiques, afin de mieux situer la question de l'énigme dans l'image, et je terminerai cette section en déterminant ce qu'est un corps informe ou polymorphe.

Dans la troisième section, il sera question des *états transitoires* : du corps tel qu'on le connaît à celui du post-humain, de l'être humain à l'animal, de l'individu hybridé avec des objets, du passage d'un corps externe vers un corps interne et du concept d'« Unheimliche », décrivant des circonstances où une proposition peut sembler à la fois familière et étrange.

CHAPITRE I

L'ORIGINE DU SUJET

1.1. Contexte de création

Je m'intéresse à la représentation et la transformation de l'entité corporelle. Le corps humain est un matériau malléable qui peut toujours être repensé et redéfini. Les transformations qu'on voudrait lui faire subir - clonage, chirurgies plastiques ou greffes - sont au cœur de plusieurs enjeux actuels, en science comme en art. Le corps se construit en relation avec une identité forgée au sein d'une société; ce qui fait en sorte que tout au long d'une vie, le corps est en perpétuel changement, jusqu'à sa disparition complète, sa décomposition dans le sol. Toutefois, je ne m'intéresse pas particulièrement à son rôle social ou aux relations que l'individu construit avec autrui. Je me questionne plutôt sur la représentation du corps et sur les possibilités de le remodeler à l'infini. Je l'utilise comme un matériau flexible, ce qui me permet de le transformer, du moins virtuellement.

Avant donc de transformer le corps comme je le fais actuellement, mon cheminement était plus classique; c'est-à-dire qu'au début, je tentais de reproduire les corps de la manière la plus réaliste possible, pour aujourd'hui plutôt faire la démarche inverse et travailler à la déconstruction de son image. Dès un très jeune âge, et comme bien d'autres enfants, j'ai commencé à m'intéresser à la représentation du corps humain. Je dessinais des multitudes de personnages, inspirés des contes et des films pour enfants. Un peu plus tard, je me suis mise au portrait. Mon but était très simple et concret : reproduire en dessin, de façon très réaliste, une image photographique. Enfin, j'ai troqué mes crayons et pastels pour la peinture. À partir de là, j'ai commencé à travailler plus gestuellement, et j'ai entrepris de déconstruire l'image photographique, pour finalement quitter le portrait proprement dit et commencer à peindre des corps tronqués et disloqués.

Afin de me procurer des images référentielles pour la peinture, je produisais des images photographiques en quantité industrielle, et j'ai finalement décidé de laisser tomber la peinture pour la photographie argentique. Ayant développé un style photographique qui m'était personnel, je n'ai plus senti le besoin de reproduire ces images en peinture. Avec la pratique photographique, mon intérêt pour sa transformation augmenta grâce à la possibilité que m'offrait le mouvement du corps devant l'objectif. Alors que la photographie était considérée depuis ses débuts comme le médium qui représentait le réel de la façon la plus « conforme », je me suis mise à utiliser ce médium de manière à déconstruire le réel. Au début, je peignais des lignes et des taches sur mon corps, puis je me photographiais avec un temps de prise de vue d'une seconde. Tout au long de la prise, je bougeais afin de brouiller la représentation de mon visage. Puis, j'ai commencé à utiliser des modèles et à photographier des corps complets. J'enduisais les corps de gouache, ce qui donnait aux images une étrangeté picturale. Durant cette période de création, nous perdions l'identité propre de la personne, mais la présence du corps restait assez perceptible.

Au début de la maîtrise, j'ai travaillé sur des images photographiques où le corps humain devenait de plus en plus abstrait. Pour produire mes images, je me mettais en scène sur un fond blanc et je prenais des photographies dont l'exposition durait une seconde. Tout au long de la prise de vue, je gesticulais dans un morceau de tissu rouge. Le fond de la « scène » offrait un vaste espace sombre devant lequel le tissu rouge créait des masses vaporeuses qui suggéraient la présence d'un corps. Cela faisait penser à ce que j'appelle des trous charnels. Devant ces images, nous pouvions nous demander si les corps apparaissaient ou disparaissaient. Le tout donnait des images assez énigmatiques... et très abstraites.

Suite à cet essai, je me suis arrêtée pour me demander ce que je cherchais à capter, à représenter, à questionner. Sans remettre en question l'exploitation de la représentation du corps humain, je me suis demandé si l'abstraction du corps et les voilés artistiques étaient vraiment les meilleurs moyens pour l'aborder. Une belle photo abstraite est une belle photo abstraite, mais va-t-elle plus loin? Me permet-elle de manipuler le corps comme un élément charnel et énigmatique? Et parle-t-on toujours de transformation du corps lorsque celui-ci n'est plus vraiment perceptible?

Bref, toutes les phases de création issues de ces questionnements m'ont amenée à la production, réalisée à partir des techniques de la photographie numérique et du dessin, qui fait l'objet de cette présente réflexion.

Pour produire mes images, j'utilise le déplacement et l'hybridation du corps mis en relation avec des objets. Durant une période d'environ une seconde, des modèles se contorsionnent devant l'objectif. Ils gesticulent à travers des tissus et des objets réfracteurs. Les images obtenues se retrouvent à la limite de la représentation du corps humain et ne dévoilent plus que des fragments de la présence des corps, tels que deux doigts ou la courbe d'une épaule. Le corps est donc utilisé ici de manière générique, sans indice véritable d'une individualité particulière.

Les formes que je capture n'existent que par le biais de la photographie, composées d'instantanés réels, mais qui donnent de nouvelles représentations de l'entité corporelle. C'est l'accumulation du temps et des déplacements, compressés dans une même image, qui donne lieu à la forme. Une forme qui se situe à la frontière de l'informe. Le corps subit une métamorphose, il devient charnel et énigmatique.

Les hybridations corps/objets captées par l'appareil photographique donnent lieu à des transformations plastiques de l'entité corporelle qui sont en résonance avec les manipulations génétiques ou chirurgicales actuelles, par lesquelles on manipule toujours davantage le corps humain. Cette approche me permet, non pas de questionner l'utilisation de l'image du corps comme emblème esthétique ou icône publicitaire, tel que le monde du commerce nous le propose, mais d'interroger les possibilités de sa dénaturation, voire même de sa défiguration. Elle me permet aussi d'observer le corps dans un processus de changement continu, où il se réinvente sans cesse. Les fusions ainsi opérées créent des entités d'origine purement optique, qui suggèrent à la fois l'apparition et la disparition de certains attributs du corps.

Les images obtenues sont très charnelles; elles sont en quelque sorte des représentations de l'enveloppe du corps. Mais comme je cherchais aussi à produire des intérieurs de corps, je me suis mise au dessin. Je m'inspire de mes photographies, en utilisant les formes et contours des masses obtenues, inventant ensuite des organes fictifs qui s'entrelacent à l'intérieur de ces formes.

1.2. Influences historiques

Mais avant de préciser davantage sur ce sujet, je vais faire un bref détour historique qui fera apparaître certains éléments influençant ma pratique actuelle. Tout d'abord, il sera question des écorchés du XIV^e au XVII^e siècle, et je traiterai ensuite de l'utilisation de la photographie dans les recherches sur la motricité.

Le corps humain est une figure utilisée depuis les débuts de l'art, mais l'intérêt pour sa représentation interne, dite du corps anatomique, commence plus précisément et massivement au XIV^e siècle. La dissection de l'être humain avait été jusque-là formellement interdite par le clergé, sous peine de mort, mais elle fut progressivement permise pour les médecins et les chercheurs. Afin de mieux comprendre le fonctionnement du corps humain, on réalisait des planches anatomiques en ayant pour but de documenter les dissections. La collaboration d'artistes était essentielle. Mais étrangement, les représentations des écorchés de cette époque individualisent les cadavres en incorporant à la représentation des corps des éléments vestimentaires, des cheveux, des accessoires, etc. Les écorchés étaient même placés dans des décors similaires à ceux d'une pièce de théâtre. Cette personnalisation était réalisée afin de conjurer, dans une certaine mesure, l'aspect macabre de la mort. A cette époque, on disait que :

[...] se connaître « anatomiquement », c'est aussi regarder en face ce que la mort fera de sois, prendre la mesure de la fragilité et de l'humilité de son existence terrestre face à la toute-puissance divine qui seule décide du sort des corps et des âmes après le Jugement. C'est pourquoi l'illustration anatomique s'inscrit très souvent dans la tradition anatomique des « vanités » et des thèmes macabres du XV^e siècle [...] (Vène, 2001)

A cette époque, le corps était considéré comme une entité sacrée. L'être humain, selon les dogmes chrétiens, était conçu à l'image de Dieu. C'est pour cette raison que les dissections n'étaient permises que sur les condamnés à mort ou sur les suicidés. Les artistes commencèrent à produire des planches anatomiques de manière plus « objective » seulement au XVIII^e siècle, car au cours des Lumières, le clergé est devenu moins omnipotent et les mœurs sociales ont changé. Toutefois, à partir du XIV^e siècle, nous pouvons dire que le corps anatomique est perçu socialement comme un « corps mort », fragmenté et étudié pour lui-même.

Puis, dès son invention, la photographie a remplacé progressivement le dessin dans l'étude anatomique. Cette technique a été rapidement perçue, davantage que le dessin, comme un moyen plus objectif et « scientifique » de reproduction du réel. Dans plusieurs milieux de recherche, on utilisa ce nouveau médium afin de documenter l'anatomie humaine, mais aussi pour répertorier les anomalies et les malformations du corps.

La photographie servit aussi à étudier les mouvements et les déplacements des êtres vivants ou des astres. Plusieurs chercheurs, tels Eadweard Muybridge, Gaston Tissandier et Jules Janssen, ont effectué des recherches sur la captation optique du mouvement, mais je me limiterai à parler d'Etienne-Jules Marey, car il se démarque par tous ses « bricolages » d'instruments et d'appareils conçus pour enregistrer les mouvements, ainsi que par les multiples phases de ses recherches. Durant sa première période de recherche sur la motricité, Marey se consacra à l'étude des mouvements internes du corps, tels la ventilation pulmonaire ou les battements du cœur. Dans la deuxième phase de ses recherches, il travailla sur la captation des mouvements externes du corps, puis il termina ses jours à enregistrer des images du monde « invisible », tel le déplacement du vent. Pour réaliser l'enregistrement de ce genre de phénomènes, Marey usa de plusieurs méthodes, comme l'ajout de particules brillantes dans l'eau, ou encore la coloration de la fumée. De plus, il brisait le calme et la continuité des mouvements en insérant des objets divers, tels les cylindres utilisés pour produire l'image suivante. Il s'agit d'un exemple d'images photographiques captées lors d'une étude chronophotographique des mouvements de la fumée déviée par des obstacles de formes diverses.

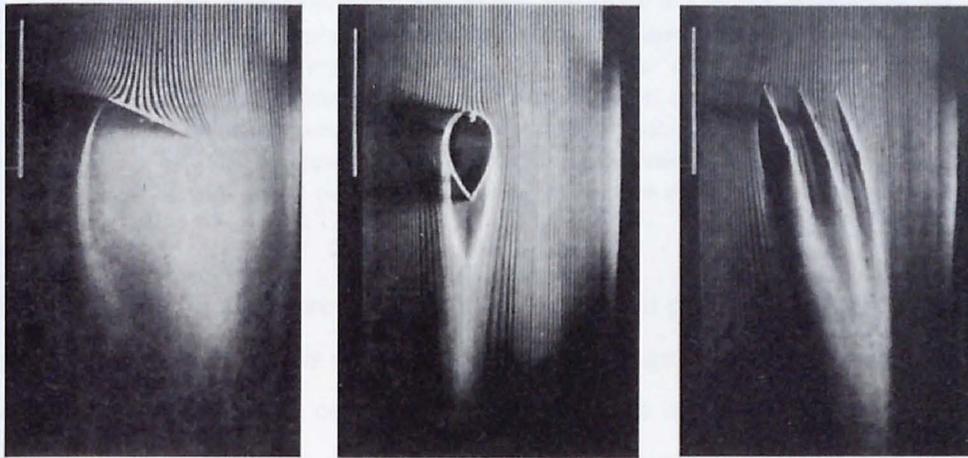


Figure 1.1 Etudes chronophotographiques des mouvements d'air (filet de fumée) créés autour d'obstacles de formes diverses).

Vous comprendrez que c'est la seconde phase des recherches de Marey qui m'intéresse, étant donné qu'elle est étroitement liée à ma pratique. Pour capter les mouvements externes du corps, il produira le premier « fusil chronophotographique » qui lui permettait de prendre jusqu'à douze images par seconde. Les images obtenues nous montraient chronologiquement les différents moments de la course d'un cheval ou du vol d'un oiseau, mais le système restait toutefois trop lent. Pour résoudre ce problème, Marey développa une nouvelle approche photographique très particulière. Au lieu de changer le mécanisme de l'appareil photographique, il décida d'intervenir directement sur l'homme ou l'animal. Excluant l'option de ralentir leurs mouvements, il décida de revêtir ses modèles de noir, apposant sur leurs articulations des points et des « X » blancs, qui étaient ensuite reliés par des lignes blanches. Marey photographiait les modèles dans des endroits sombres, ce qui lui permettait de prendre jusqu'à 100 photographies par seconde. Les images obtenues ne nous montrent plus des corps complets et des volumes, mais un ensemble de lignes et de points. À propos des images résultantes, Thierry Pozzo affirme que :

L'accès à la quantification passe donc par une réduction du détail, un éloignement de la réalité. Les transformations que Marey fait subir à l'image, permettent de simplifier l'espace de représentation des données. Curieusement, le processus d'appauvrissement que l'expérimentaliste fait subir au cliché argentique et la numérisation de l'image réduite à des points fixes localisés dans l'espace et le temps sont inverses aux mécanismes physiologiques de la perception visuelle. À partir d'une image rétinienne appauvrie et déformée, le cerveau reconstruit un monde complexe, biologiquement cohérent et dans lequel nous nous retrouvons. (Pozzo, 2003)

La réduction du détail dans ce travail est très intéressante et pertinente. Le cerveau humain n'a pas besoin de tous les détails pour reconstruire une image ou un mouvement. Avec une image chronophotographique de ce genre, nous pouvons très facilement lire les mouvements que le corps a effectués. Il est même possible de s'imaginer mentalement la vitesse du déplacement à partir de la présence de lignes et de points. Les images obtenues ne nous montrent plus le « monde réel », mais elles l'enferment et le transposent.

Marey fut une figure influente de son époque, autant pour les chercheurs que pour les artistes. Par exemple, dans l'art moderne, nous retrouvons deux grands mouvements artistiques, le futurisme et le cubisme, qui s'intéressèrent aux études du mouvement, de sa décomposition et de sa recomposition, en montrant en images ce que l'œil ne peut capter. Pour nous faire une idée concrète de l'influence de Marey, nous pouvons nous remémorer le très célèbre tableau de Marcel Duchamp, le *Nu descendant un escalier* de 1912. L'influence se fait voir non seulement par le fait que nous retrouvons plusieurs étapes d'un mouvement dans une même image (la descente d'un escalier), mais aussi par la présence de petits points alignés en trois demi-cercles sur les hanches du nu, qui se rapportent à la dernière méthode de captation de mouvements décrite par Marey.



Figure 1.2 *Nu descendant un escalier*, 1912, de Marcel Duchamp, Philadelphia Museum of Art. Coll. Arensberg. Note : le cercle rouge ne fait pas partie de l'œuvre et n'est utilisé qu'à titre indicatif.



Figure 1.3 *Chronophotographie d'un saut en bas d'une chaise*, 1884. Archives du Collège de France.

Les recherches de Marey présentent certaines similitudes avec mon approche de la captation du mouvement. Par exemple, dans la procédure de prise de vue, je travaille aussi avec une certaine soustraction optique. Je désire faire disparaître certains attributs du corps en ayant pour but d'en produire de nouveaux, et pour ce faire, j'utilise un fond noir ainsi que des modèles dénudés. Je cache aussi des parties de l'anatomie de mes modèles avec des revêtements noirs. Les parties couvertes n'apparaissent plus dans les images obtenues. De son côté, Marey désirait capter tous les instants d'un mouvement, alors que je souhaite plutôt les additionner sur l'image, afin que les corps se représentent sous de nouvelles formes. Enfin, Marey et moi partageons un objectif commun : *il vise les mouvements, non les moments* (Dagognet, 1987). Il ne s'agit pas d'attendre pour saisir l'instant décisif, comme la chute d'un objet ou le regard fugace d'un modèle, mais bien de capter les mouvements du corps. Toutefois, il est bon de le rappeler, nos buts sont très différents : l'un est scientifique et l'autre artistique.

CHAPITRE II

LE CORPS PHOTOGRAPHIQUE

2.1. Le potentiel de l'image

J'aimerais maintenant aborder quelques aspects sur le « faire » que l'on retrouve dans mon travail photographique. Comme je l'ai déjà mentionné au début de ce texte, je questionne la représentation et la transformation de l'entité corporelle en utilisant le déplacement et l'hybridation du corps, qui est mis en relation avec des objets.

Pour produire mes images, je contrôle plusieurs paramètres de la prise de vue, mais les images résultantes sont toujours de l'ordre du hasard ou de l'accident. L'image dépend des mouvements et de la vitesse des déplacements du corps du modèle durant le temps de la prise de vue. J'ai toujours une petite idée de ce que je désire capter, mais c'est toujours l'image qui me surprend. Le corps, dans ce processus, joue un double rôle : il est le matériau et le sujet. C'est en quelque sorte lui qui est responsable de l'image, sans pour autant la contrôler. Sa fonction est similaire, en quelque sorte, aux femmes pinceaux, les « anthropométries », d'Yves Klein. C'est le corps qui génère l'image et c'est aussi lui qui est représenté. Il a laissé une empreinte. Une transformation se produit entre le corps réel de la personne photographiée et le corps que l'on retrouve sur l'image obtenue. Les modèles doivent effectuer deux mouvements, en se synchronisant avec le bruit de l'appareil photographique lors de la prise de vue, mais ils ignorent toujours quelle image leur corps produira.

Par ces bougés dans le temps, je cherche à capter quelque chose qui serait de l'ordre du jamais vu. Quelque chose que seule la photographie donnerait à voir, qui accorderait de nouvelles références aux corps, [en déjouant] *la mimésis figurale*, comme dirait Palmers (2004-2005). Cette méthode de travail peut être reliée à une tendance répandue en photographie artistique où *les photographes ont expressément imaginé des stratégies, des performances et des happenings pour qu'ils soient saisis par leur appareil photo* (Cotton, 2005). Bien que mon travail ne soit pas de l'ordre de la performance publique ou du

happening, il n'en reste pas moins qu'il demande une mise en scène où c'est l'action qui produit l'image.

Le potentiel de l'image renvoie à la virtualité. *On dit généralement que la virtualité contient une réalité en attente d'être réalisée, et du virtuel que c'est une force qui tend à s'exprimer, sans pour autant dépendre de sa réalisation* (Cauquelin, 2006). Mais on définit aussi le virtuel autrement, tel qu'un *travail des forces appliquées à des déplacements virtuels ou fictifs, ou un objet virtuel, formé par l'intersection de rayons convergents issus d'un système optique* (Le nouveau Petit Robert, 2007). Alors, on peut dire que le corps réel de la personne passe d'un objet réel, à un corps virtuel. Un corps qui devient un élément fictif, par le biais du système optique.

2.2. L'acte photographique

Le corps, réel ou virtuel ? Cette dualité m'a amenée à me poser des questions sur la nature de l'acte photographique dans mon travail. Plusieurs auteurs se sont évidemment penchés sur cette question de la présence photographique du corps, comme par exemple Roland Barthes et la notion du « *ça a été* » développée dans *La chambre claire* (1980). Ce dernier écrit : [ce que] *je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet; il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé*. Barthes explique que tout ce qui est photographié fut un instant réel, mais aussitôt la prise terminée, cela devient un moment disparu. Par contre, même s'il est vrai que mes images sont faites à partir d'événements réels qu'elles transforment en actions différées, il n'y a eu aucun moment qui me permette de voir en temps réel ce que l'image résultante m'offrira, car il s'agit d'une écriture de mouvements de longue durée. Barthes dit encore : « *Je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé* ». Dans mes photographies, nous pouvons dire que la chose a été là, un corps, mais qu'elle est devenue autre chose, telle une masse d'éléments indiscernables. Cet hiatus entre les propos de Barthes et mon travail m'a amenée à chercher d'autres définitions du temps de la captation d'image qui serait plus en relation avec mon travail. Mon attention s'est donc posée sur deux écrivains. Le premier, Philippe Dubois (1993) qui parle de la photographie comme d'un *petit bloc de présent* et Régis Durand (1995) qui dit de la photographie que c'est un médium capable de condenser dans une « *pointe de présent* » une expérience complexe.

Sur l'acte photographique et sur la notion de trace, je rapporte ici les propos de Jean-Pierre Esquenazi (1998) :

Ainsi demeure ce savoir que nous avons : quelque chose du réel a été là lors de la prise de la photographie. Et si la photographie doit, pour qu'on oublie suffisamment, absenter autant qu'il est possible ce réel, elle ne peut en même temps qu'en garder une trace concrète : un fragment, même minuscule où je peux enfin « reconnaître » une ancienne présence; en ce lieu, la Photographie se souvient qu'elle est, aussi, une trace. Et à partir de lui, elle peut, à l'inverse, construire cet impensable qui n'est plus le Modèle et qui sera son Sujet.

Faire disparaître le « Modèle », au profit du « Sujet ». Il a fallu un corps, une personne réelle afin de produire l'image. Des traces de cette dernière ont été enregistrées, mais en même temps, ce « Modèle » doit absolument disparaître, ou du moins ne faire apparaître que des traces ténues de sa présence, afin de devenir quelque chose d'autre, qui est alors le « Sujet » de l'image. La perte du « Modèle » est un passage obligatoire pour obtenir mes images.

2.3. L'énigme surréaliste

Les images que je produis sont de l'ordre de l'étrange, de l'impossible. Bien que je ne considère pas mon travail comme quelque chose qui ferait appel à l'automatisme psychique, je lui trouve toutefois des similitudes avec certaines œuvres des surréalistes. Mouvement artistique et littéraire de la première moitié du XX^e siècle qui prônait le recours à l'inconscient et au monde du rêve afin de produire des images inattendues, le surréalisme fut investigué par plusieurs artistes qui utilisèrent toutes sortes de médiums, telles la peinture ou la sculpture. Mais ce sont deux photographes qui retiennent particulièrement mon attention : André Kertész et Hans Bellmer. Toutefois, j'aborderai le travail de Hans Bellmer dans le dernier chapitre de ce texte à la section intitulée : *Le concept d'« Unheimliche »*.

Je m'intéresse au travail d'André Kertész, particulièrement pour ses *Distorsions* (1933). Il s'agit d'une série de photographies effectuées à partir d'une femme nue. Ces images sont prises devant un miroir déformant qui ne renvoie pas l'image réelle de la femme, mais celui de corps étonnants, de fragments de nus, de membres dissociés. Captant des images surprenantes et intrigantes, il utilise pourtant une technique très simple. Kertész place la femme devant un miroir de foire et prend des photographies. Par la suite, il recadre les

images pour ne développer qu'un fragment des images captées, éliminant toutes traces de décor, tout en fragmentant le corps. Les images imprimées ne nous montrent plus le « Modèle », mais plutôt un « Sujet ». La disparition de la personne réelle est intrinsèque à la production de ces métamorphoses appelées les *Distorsions*. Les images nous montrent seulement une partie du reflet du miroir. Elles sont à la fois énigmatiques et grotesques, donnant à voir des corps mous, informes, élastiques et pouvant parfois nous faire penser à des monstres, ou des personnages de cirque. Toutefois, pour créer une pareille énigme, il faut qu'au moins un petit détail de l'image reste « reconnaissable ». C'est ce qui va attirer l'attention du regardeur et lui permettre de reconstituer le corps.

Cette « énigme » photographique se retrouve aussi dans mes photographies. Au premier regard, on perçoit une forme abstraite, puis lorsqu'on commence à la scruter, nous découvrons de nouveaux éléments qui la composent. Comme certaines petites parties du corps réel sont toujours apparentes, nous cherchons à comprendre à quoi le corps ressemblait, mais lorsque nous pensons avoir compris, nous remarquons que ça n'a aucun sens, et nous retombons dans le doute, celui de la représentation. Tout exhibée soit elle, l'image dissimule toujours ses éléments constitutifs. On ne doute pas vraiment qu'il s'agisse d'un corps, mais on se questionne sur la forme qu'il a prise, de quelle manière il s'est transformé, comment il peut apparaître sous cet aspect. Ce paradoxe crée le désir de saisir ce qui nous échappe.

Nous sommes toujours attirés en premier lieu par ce qui est ressemblant. Prenez par exemple la photographie *Intrusion* (2007) : dans cette image, nous reconnaissons le sein d'une femme.



Figure 2.1 *Intrusion*, photographie numérique imprimée par jet d'encre, 76,2 x 53,34 cm, 2007

De là, nous tentons de reconstruire le corps du modèle, même si le *Sujet* est la chose regardée. Nous remarquons ensuite des côtes, ce qui nous permet de comprendre que le ventre se trouve à proximité... mais il n'y a plus de jambes ! Nous pouvons aussi comprendre que cette image est présentée à l'envers, car le sein tombe légèrement vers le haut, ce qui va à l'encontre de la gravité. Par contre, même si la personne qui regarde cette image a identifié toutes ces composantes du corps réel, elle ne résoudra pas la partie la plus abstraite de l'image. Cette partie n'est pas le reflet d'un corps humain, et nous ne pouvons la nommer. C'est justement ce que nous ne pouvons nommer qui pose problème dans les images et qui déstabilise le regard. Ce qu'on peut voir dans mes images dépend de la perception que nous avons des choses. Une image peut facilement être perçue de manière différente selon les individus. Pour mieux expliquer ce qu'est la perception, voici ce qu'en dit Gilles Deleuze (1985) :

[...] la lecture est une fonction de l'œil, une perception de perception, une perception qui ne saisit pas la perception sans en saisir l'envers, imagination, mémoire ou savoir. Bref, ce que nous appelons lecture de l'image visuelle, c'est l'état stratigraphique, le retournement de l'image visuelle, l'acte correspondant de perception qui ne cesse de convertir le vide en plein, l'endroit en envers. Lire c'est ré-enchaîner au lieu d'enchaîner, c'est tourner, retourner, au lieu de suivre à l'endroit.

La perception, c'est l'idée qu'on se fait des choses. On dit que le cerveau donne rapidement du sens à ce que l'on regarde, mais c'est justement ce qui cause la déstabilisation dans mes images. Nous construisons du sens à partir de ce que nous connaissons; toute nouvelle connaissance se greffe et tisse des liens avec ce que nous avons appris préalablement. L'image d'un portrait, telle une photographie d'école, est une image rassurante pour tout individu, car elle renvoie une image cognitive, permettant une certaine identification. Au contraire, l'image d'un infirme procure souvent un malaise, car l'effet miroir est brisé. En donnant des images fragmentaires du corps humain, j'élimine les points de repère du spectateur. Les parties reconnaissables, même si elles ne laissent percevoir que de la chair, sont suffisantes pour que les gens comprennent qu'ils se retrouvent devant un corps. Mais « *quand les images font place en elles à des choses indécises ou quand des réalités étrangères les unes aux autres s'y conjoignent, s'y entrecroisent, s'y mêlent, l'imagination s'exalte* » (Le Bot, 1986). J'ai remarqué un comportement fréquent lorsque je présente mes

photographies en public; les gens tentent de nommer ce qui n'est plus tellement représentatif d'un corps réel. J'entends souvent cette phrase : « on dirait que c'est... ». Ou encore, les gens donnent des noms aux figures, par exemple : le navet, la boule, la grenouille, etc.

Ce comportement se produit directement en fonction du fait qu'il existe des énigmes dans mon travail photographique. En utilisant le mouvement, j'obtiens aussi des corps altérés qui me permettent de déjouer la représentation « normale » qu'on se fait du corps humain. Je cherche à produire des images qui ne se dévoilent jamais complètement. Sur ce point, j'aimerais rappeler les propos de Georges Didi-Huberman sur la notion d'apparition qu'on retrouve dans le livre *Phasmes : Essais sur l'apparition* (1998). L'auteur dit que l'apparition est un paradoxe, car *l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation*. La photographie est le médium par excellence pour jouer sur ce paradoxe; premièrement, elle nous montre toujours quelque chose qui n'est plus là et deuxièmement, elle fait disparaître le « Modèle » pour faire apparaître le « Sujet » sur papier. Elle nous montre seulement des fragments de ce qui a été là. C'est une copie « non conforme » d'un moment produit comme un miroir, qui ne renverrait pas une image de soi, mais l'image d'un autre. Cette idée de dédoublement, l'image d'un autre à partir de soi, nous amène à un autre paradoxe, celui du *double*, car [ce dernier] *est paradoxalement une absence de réel* (Le Bot, 1986).

2.4. Corps informes et polymorphes

L'énigme dans l'image est la résultante de plusieurs procédés et choix artistiques. Une fois la prise de vue terminée, je me retrouve avec des centaines d'images. Ces nouvelles représentations du corps nous donnent des images qui détiennent des qualités plastiques particulières. Le corps humain ne se représente plus tel que nous le connaissons, mais sous des formes beaucoup plus charnelles, informes, énigmatiques. Le transfert du corps réel vers des corps virtuels permet au corps réel de devenir polymorphe; une vaste gamme de représentations corporelles lui est permise ou possible. Mais est-ce qu'on peut dire qu'il est devenu pour autant informe?

Il faudrait d'abord tenter de définir ce qu'est l'informe. Dans le dictionnaire le *Nouveau Petit Robert* (2007) on donne à l'informe trois définitions : *qui n'a pas de forme propre; dont on*

ne peut définir la forme; dont la forme n'est pas achevée. Ces définitions ne correspondent pas vraiment au genre de forme que j'obtiens une fois la prise de vue terminée; elles évoquent par contre assez bien les aspects du temps de la prise de vue, ce qui se passe durant la seconde de captation, car on ne peut pas dire à ce moment quelle sera la forme résultante, ni définir à l'avance son état final. Par contre, si j'utilise les propos de Georges Bataille (1929) sur l'informe, ce mot me semble alors approprié pour parler de l'image résultante. Bataille définit l'informe comme ceci :

Un mot dont la besogne est de déclasser, défaire la pensée logique et catégorielle, d'annuler les oppositions sur lesquelles se fonde cette pensée (figure et fond, forme et matière, forme et contenu, intérieur et extérieur, masculin et féminin, etc.).

Mon travail recoupe certains éléments de cette définition, car les images que je crée ne représentent plus l'idée qu'on se fait d'un corps. Elles se jouent surtout de la forme et du contenu, de l'intérieur et de l'extérieur et à l'occasion, du masculin et du féminin, car plusieurs images représentent des corps sans sexe. Une sorte d'informe similaire à celui que l'on retrouve dans certaines peintures de Picasso, particulièrement dans *L'acrobate* de 1930, mais que j'aborde de manière plus abstraite. Le corps subit des fragmentations partielles et les parties du corps se mélangent pour former un nouveau tout. Par sa *virtualisation*, le corps devient informe, mais il détient aussi une possibilité infinie d'être polymorphe. Autant de prises de vues possibles, autant de résultats différents possibles. Jamais le corps ne se présente sous une forme identique dans les images résultantes.

Ces possibilités de corps, de formes et de figures m'amènent à parler du livre *La défiguration : Artaud-Beckett-Michaux* d'Evelyne Grossman (2004). Dans cet ouvrage, l'auteur avance des aspects intéressants au sujet de la défiguration du corps. Grossman caractérise « *la défiguration comme un mouvement de déstabilisation qui affecte la figure* ». La défiguration est un élément qui permet de défaire les figures et qui offre au corps la possibilité d'être réinventé à l'infini. Elle permet de mettre en question le corps non pas comme « un organisme fermé », mais dans une perspective de remise en question inlassable de ses formes.

Francis Bacon, dans cet ordre d'idée, demeure l'artiste le plus influent dans mon travail. Pour vous démontrer les similarités, je vais surtout m'appuyer sur les propos et les idées que nous retrouvons dans *Francis Bacon : la logique de la sensation* de Gilles Deleuze (1981).

Deleuze explique que les *Figures* de Bacon sont de l'ordre de la sensation et non pas de la narration. Il s'agit de représentations de corps de chair en tension, dans lesquelles les os ont été extraits du corps. On revient quelque peu dans ces tableaux au *corps sans organes* d'Artaud, c'est-à-dire : *défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête* (Deleuze, 1981). Cela rejoint ce que je recherche dans mes images : faire disparaître des parties du corps au profit de l'apparition de nouvelles formes charnelles, manipuler le corps par l'élasticité photogénique de son enveloppe charnelle. Par contre, je ne suis pas prête à dire que toutes mes images peuvent se représenter comme des corps sans organes, sans ossatures, mais je développerai ce point un peu plus loin dans ce texte.

CHAPITRE III

D'UN ÉTAT À L'AUTRE

3.1. Le corps du post-humain

La transformation du corps et l'état de sa représentation sont devenus des enjeux majeurs qui nous renvoient souvent à des questions d'éthique. Traditionnellement, avec la religion, le corps était perçu comme une entité sacrée. L'être humain était « conçu » à l'image de Dieu et l'altération du corps n'était donc pas tolérable. Il a fallu attendre en quelque sorte « la mort de Dieu » et la Deuxième Guerre Mondiale avant de connaître des changements époustouflants dans le monde médical, comme les transfusions sanguines, les prothèses ou les greffes d'organes. À partir de là, on a commencé à parler du concept, toujours un peu vague, de *post-humain*, qui a été l'objet de plusieurs définitions. Pour nous expliquer ce qu'est un post-humain et comment cette notion est apparue, Joëlle Busca (2002) le définit comme un concept provenant de l'après-guerre 1939-1945. Elle le décrit comme ceci :

[C'est] un corps reconstruit artificiellement, une pure surface où s'inscrivent les codes sociaux en cours. Il est sans cesse nettoyé de ses défauts, de son histoire, de ses avatars pulsionnels, émotionnels et symboliques. Les séparations sacrées entre l'homme et l'animal, la machine et le vivant, le physique et l'esprit sont annulés.

Ici, on ne parle pas nécessairement d'un corps totalement produit artificiellement, mais d'un corps altéré. Il est transformé en ayant pour but un meilleur fonctionnement, ou pour permettre à l'individu de se rapprocher d'un idéal esthétique établi par les codes sociaux de notre culture et de notre époque. Dans ce type de recherche, on tente toujours de repousser la mort, de l'éloigner de nous. La crainte de la mort et le désir de toujours repousser cette échéance sont des facteurs qui motivent les sciences biologiques dans leurs recherches. Malgré cela, il nous est toujours impossible de concevoir le post-humain autrement que comme une utopie, car comme l'a écrit Alain Finkielkraut (2004) : « [le] *post-humain*, c'est la perspective de modeler un individu susceptible de receler toutes les qualités de santé, d'apparence, d'existence : le *post-humain*, c'est la grande santé ». Mais la santé, c'est

justement ce qui nous fait oublier la présence de notre corps, car « *la conscience du corps se passe à travers la maladie* » (Le Breton, 1990). Il faut avoir mal quelque part pour se souvenir que cet organe ou cette partie du corps existe. Par contre, il faut spécifier que lorsqu'on parle de conscience du corps, il n'est pas tant fait allusion à son enveloppe physique, tels les traits du visage ou la forme du corps, mais à ce qui est interne. Le concept du post-humain a été mis de l'avant afin d'exprimer ce rapport entre l'être humain et la technique qui permet de modifier son corps.

Le corps post-humain n'est pas une entité fixe, dans aucun de ses éléments constitutifs, mais une élaboration, une prothèse spatiale en capacité de déplacer les prémisses politiques et poétiques de l'être humain jusqu'à éradiquer les fondements de l'humanité. Le corps échappe à l'homme, ce qui induit une mise en images de plus en plus délicate et donc une volonté de réel, un désir de présence au monde plus aigu. (Busca, 2002)

À mesure que la transformation du corps humain semble nous échapper, les artistes prennent le relais et questionnent ses altérations. Nombreux sont ceux qui se sont positionnés et ont produit des œuvres, en relation avec ce sujet, qui, souvent, ne peuvent laisser le public indifférent. Dans le cadre d'expositions majeures faites sous ce thème, il y a eu *Post-human* en 1992 à New York et le *Corps mutant* en 2000 à Paris, où nous retrouvons des artistes tels Aziz et Cucher, Inez Van Lamswerde, Orlan, Matthew Barney, Anne Esperet, etc. Tous formalisaient et questionnaient les notions liées aux modifications corporelles propres à notre ère.

Sur les enjeux de la transformation corporelle, nous retrouvons Orlan, qui fut une pionnière dans son genre. Son œuvre a connu deux époques de production à la fois distinctes, mais qui se recourent. Il s'agit des interventions chirurgicales-performances et des morphings de Self-Hybridations, qui tous deux portent sur les notions de l'identité, du masque et du double. Nous pouvons reprendre les propos de Joëlle Busca pour bien expliquer les enjeux de cette pratique, dite de l'*art charnel* :

Le visage d'Orlan fonctionne comme un vortex qui engloutit tout. Processus ostensible. En révolte contre l'arbitraire de la nature, elle ambitionne de s'emparer de toutes les figures concevables pour les adapter à son visage. Elle intègre des masques dans un visage support de prothèse. Ce qui vient en éphémère contrefaçon chargée de sens – le temps d'une cérémonie ou d'une fête– est dépouillé de son caractère mouvant et instantané en s'inscrivant durablement dans sa chair. Elle est

de ces corps sur lequel Ovide remarque « toutes sortes de métamorphoses ». Les morphings de Self-Hybridations se situent en retrait par rapport à ces expériences définitives où le visage se pose en objet d'une problématique de l'être. (Busca, 2002)

Bien que le travail d'Orlan soit bien différent du mien, ne serait-ce que par les moyens mis en œuvre, il y a toutefois certaines similarités. Premièrement, toutes deux, nous sommes à la recherche de nouvelles formes possibles de représentation de l'entité corporelle; elle les fait vivre concrètement à même son visage, et moi je les produis virtuellement à partir d'êtres humains réels. La transformation est au centre du processus de réalisation. Les images produites ne sont pas de l'ordre d'une identité fixe, mais bien d'une identité mouvante qui ne cesse de se réinventer. Le corps se présente donc comme une suggestion et non comme une affirmation.

3.2. L'homme et l'animal

En jouant avec le corps de la sorte, nous nous retrouvons avec des images qui oscillent parfois entre l'homme et l'animal. Ces hybridations imaginaires existent depuis très longtemps. Pensons par exemple à la mythologie grecque, qui nous a offert des créatures chimériques comme le Minotaure, les Satyres, les Centaures, les Sirènes, les Gorgones, etc. Même dans le christianisme, nous retrouvons le diable, qui est en quelque sorte un être hybride : un homme cornu avec une queue. Toutes ces entités hybrides ont toutefois un élément commun qui surpasse la nature humaine : une force, une puissance surhumaine. Depuis toujours, l'homme est à la fois fasciné et effrayé par les représentations chimériques de l'entité humaine. Parmi les ouvrages de fiction qui se penchent sur ce sujet, nous retrouvons *La Métamorphose* de Kafka (1915). Dans cette histoire, le personnage principal se réveille métamorphosé en une sorte de cafard et provoque le dégoût de son entourage, car il n'est plus un « homme », il n'en a plus le visage. C'est à peine si on ose nommer ce qu'il est devenu; mais une chose est certaine, il est indésirable et il est un fardeau pour sa famille. Le problème, c'est qu'il n'est ni homme, ni animal. Il est hybride, donc un monstre. *Le monstre est une créature sociale, il n'existe pas sans les autres* (Bogaert, 2004).

Dans cet ordre d'idée, j'ai produit une série de femmes-grenouilles. Il s'agit d'une petite série de trois images qui nous montrent un corps de femme qui semble se transformer en

grenouille. Pour réaliser ces images, j'ai donc demandé à un modèle de faire des sauts en position accroupie. Les résultats furent particuliers, car les bras du modèle restent assez clairs (et parfois se multiplient), alors que le reste du corps devient une grosse masse floue.



Figure 3.1 *La métamorphose*, photographies numériques, 25,4 x 20,32 cm chacune, 2008

3.3. L'hybridation

Pour « réinventer » les corps, je n'utilise pas seulement de la chair, mais aussi des objets de toutes sortes, qui peuvent parfois prendre la forme d'une prothèse. Il est alors question d'hybridation. Comme je l'ai déjà spécifié dans l'introduction de ce texte, mes modèles se contorsionnent tout en manipulant des objets. Ces objets sont généralement choisis non pas pour leur forme référentielle, mais pour leurs qualités plastiques, leur couleur et leur capacité à refléter la lumière. Souvent, ils agissent comme des excroissances du corps, ou encore comme un prolongement du corps, telles une greffe ou une prothèse.

L'hybridation se définit comme ceci :

Par son origine étymologique même (latin ibrida : « sang mêlé »), le terme « hybridation » évoque une fécondation qui ne suit pas les lois naturelles : c'est le fait de croiser deux espèces ou deux genres différents, à un degré plus ou moins marqué, des caractères spécifiques des deux parents (Encyclopédie Universalis, 2007).

Chaque nouvel objet utilisé ajoute une étrangeté au corps, qui va de l'intrus qui force pour se faire une place dans le corps (ou en sortir), à l'objet qui fait désormais partie de la nouvelle entité corporelle. Ces relations corps/objets amplifient les transformations du corps. Comme il est spécifié dans la définition de l'hybridation, deux « genres » différents se mélangent, et dans les résultats nous retrouvons un peu des deux types. Ces objets sont normalement devenus autre chose, mais il existe une série d'images que j'ai produites, nommée *Le Dîner*, où j'ai travaillé avec des objets qui sont plus facilement reconnaissables : des ustensiles.



Figure 3.2 *Le dîner*, détail d'une image de la série de 11 photographies numériques, 17,8 x 12,7 cm chacune, 2007

Dans ce projet, il s'agit de mettre à table des corps, des corps amaigris, des corps informes ou plutôt des fragments de corps, comme le tronc et les bras. La perception de la figure humaine est plus apparente que dans les dernières images produites, mais nous ne pouvons toujours pas saisir l'identité de la personne. Il s'agit d'un dîner vide, sans aliments, où les personnages sont affamés, semblant victimes d'une voracité charnelle qui frôle l'insalubrité. Ces corps sont en torsion, ils sont malsains. Ils se donnent des airs bestiaux, féroces, mais paradoxalement, ils semblent très souffrants, amaigris, vaincus. Une dualité les habite, ils sont pris dans un conflit intangible. L'objet devient alors très important dans l'image, car il constitue l'élément narratif de la « scène » représentée.

Les ustensiles de cette série ont apporté un élément de fiction supplémentaire aux images. De plus, ce projet se rapproche des autoportraits d'Helwein Gottfried, tel que *Self-portrait As Sub-human I* (1986) et *The Last Days of Pompeii I* (1987). Cet artiste multidisciplinaire a produit une large gamme de photographies, mettant en scène son corps en relation avec des objets (surtout métalliques) qui font office d'éléments de torture. Bien que mon travail n'ait pas de connotation politique, je trouve toutefois que certains liens se créent avec ces autoportraits, dans la manière d'utiliser les objets pour altérer le corps, le placer dans des positions, des situations inconfortables.

Mais si on s'attarde à d'autres projets que *Le dîner*, les objets deviennent beaucoup plus abstraits et se fusionnent davantage à l'entité corporelle. Dernièrement, j'ai même tenté d'hybrider le corps des modèles avec des carcasses de poulet. Cette idée a été inspirée de mon triptyque *Chair-Os* (2007). Cette œuvre a été réalisée à partir d'images représentant un corridor conduisant aux Catacombes de Paris, une masse de chair très enveloppante et des os humains empilés et fragmentés.



Figure 3.3 *Chair-os*, photographies numériques, 65 x 43, 65 x 55,5 et 65 x 43 cm, 2007

Je trouvais intéressant le mélange de la chair et des os, deux composantes qui sont normalement à l'intérieur du corps, mais qui deviennent l'enveloppe corporelle. J'espérais (avant la prise de vue) obtenir des images où nous pourrions vraiment sentir une fusion entre

la chair et les ossements, mais j'ai pris conscience, à la prise de vue, qu'il serait impossible d'obtenir des images de la sorte. Les carcasses de poulet sont trop petites en comparaison au corps humain pour que l'hybridation osseuse soit possible. Comme le dit Thierry Pozzo (2003) en parlant des photographies de Marey, « *ce que l'on gagne en mouvement, on le perd en détail* ». Les mouvements font soit augmenter ou diminuer le volume des masses de l'entité corporelle, mais les petits détails disparaissent trop souvent. Par contre, les ossements ont agi d'une autre manière. Ils ont créé des illusions de trous dans le corps. Comme si quelque chose était entré dans le corps en effectuant des mouvements de rotation centrifuge. Voici un exemple :



Figure 3.4 *Hybride, no. 668*, photographie numérique, 61 x 61 cm, 2008

Les diversiformes de l'entité corporelle que je produis ne nous permettent pas toujours de déterminer si nous nous retrouvons à l'intérieur ou à l'extérieur d'un corps. Comme le dit Marc Le Bot (1986) : *les peaux des organes internes, la peau externe d'un corps sont des frontières poreuses*. La peau est ce qui sépare le dedans du dehors, mais dans plusieurs images produites, c'est une illusion de chair qui prend le dessus sur le corps. L'organisme s'est retourné comme un gant. Mais parfois, les images ne nous montrent pas qu'une enveloppe corporelle; elles suggèrent à certains endroits des ouvertures (ou des trous) qui nous permettent de voir l'intérieur du corps. Un peu comme les écorchés du XIV^e et XV^e

siècle – lorsque les planches anatomiques nous permettaient de voir l'intérieur et l'extérieur du corps – mais dans mes images cela est représenté de manière beaucoup plus abstraite.

En plus de ce jeu d'intérieur et d'extérieur, il y a des images telles que *Seconde peau*, où nous pouvons remarquer trois zones de peau distinctes : la première, celle du bras gauche et du ventre; la seconde, celle qui recouvre le haut du corps et le bras droit; et finalement la forme bleutée. On pourrait croire qu'il s'agit d'un corps qui tente de sortir de son propre corps.



Figure 3.5 *Seconde peau*, photographie numérique montée sous plexiglas, 76,2 x 60,96 cm, 2008

L'hybridation, et la création d'un être dit « post-humain » sont rendues possibles grâce aux développements des biotechnologies. Par contre, dans mon approche photographique, je traite d'un aspect que la science ne touche pas : celui de l'imagination. Les corps réels deviennent des propositions de corps irréel. J'ôte toute possibilité d'objectivité pour donner des images qui ne se dévoileront jamais totalement. Nous nous retrouvons ainsi devant des modifications partielles ou complètes du corps. De plus, nous pouvons dire que certaines images se donnent des allures de prototypes embryonnaires. Ou encore, certaines font penser à des organes du corps, tel un cœur, mais toujours différé des organes réels.



Figure 3.6 *Polymorphe d'un rêve*, photographie numérique montée sous plexiglas mat, 61 x 51 cm, 2008

Les aspects embryonnaires de certaines images m'ont amené à introduire quelque peu l'idée de fiction dans mon travail, comme par exemple dans les *Prototypes embryonnaires*, un projet réalisé au printemps 2007. Cette œuvre était d'abord composée d'un meuble comportant à la fois la fonction de système de rangement ou d'archivage et celle d'élément d'exposition. Ce meuble comprenait neuf plaques de verre sur chacune desquelles était apposée une image. Ces images de petite dimension représentaient des masses corporelles flottant dans un espace noir et avaient été produites à partir d'un corps humain, d'un morceau de tissu bleu et d'un bol de verre. Les masses représentées ayant des allures embryonnaires, l'espace noir pouvait alors suggérer que nous nous retrouvions à l'intérieur d'un autre corps. En bas de chaque vitre était inscrit le numéro de la prise photographique ainsi que l'indice *fictionnel* de la valeur attribuée à chaque image photographique. Cet indice pouvait prendre cette forme : 80% chair, 12% bleu, 8% verre. Les pourcentages représentaient, de manière fictionnelle, de quoi pouvaient être composées les masses de chair à la prise de vue.



Figure 3.7 *Prototypes embryonnaires*, bois, verre et photographies numériques, 183 x 33 x 33 cm, 2007

Le lien majeur qui se tisse entre mon travail et les recherches biotechnologiques est basé sur la recherche visant à produire de nouveaux corps, de nouvelles parties du corps. Jusqu'à quel point l'être humain est-il en constant processus de mutation et comment peut-il modifier sa propre évolution? Ce qui peut nous amener à la question suivante : *est-ce une illusion de croire produire son propre corps?* (Andrieu, 2004). La nature n'est plus le seul élément qui joue sur le corps humain; l'homme est désormais en mesure de se transformer, de s'inventer des mutations. Nous sommes dans une époque où les découvertes sur la génétique permettent de modifier notre corps, mais il pourrait difficilement être remodelé au complet. On peut ajouter des implants, des greffons, mais on doit toujours partir de l'enveloppe même de la personne. C'est aussi de cette façon que je travaille. J'invente des corps virtuels, mais toujours à partir de l'être humain réel.

Le travail sur la transformation du corps me fait penser à certains projets d'Aziz et Cucher. Surtout leur projet *Chimeras* (Chimères), mot qui signifie : *organisme créé artificiellement par greffe ou fécondation, à partir de deux cellules, embryons ou organes de génotypes différents* (Le Nouveau Petit Robert, 2007). Dans ce projet, le duo d'artistes crée des corps/objets de peaux où la structure des formes rappelle les sculptures de Brancusi. Il en résulte des formes verticales, vaguement anthropomorphiques, qui évoquent des figures à mi-

chemin entre l'objet et le corps. Les images sont toutes créées virtuellement, à partir de photographies de peaux humaines.

3.4. Passage de l'extérieur vers l'intérieur

En cherchant à produire des prototypes embryonnaires, je me suis demandé si ces images ne représentaient que des corps de chair, sans organes (comme chez Artaud), ou s'il était possible d'introduire des organes à l'intérieur de sa structure. Cette question m'a amenée à produire des images qui ressemblent à des radiographies, comme pour montrer l'intérieur du corps.



Figure 3.8 *Radiographie de poumon*, photographie numérique, 38 x 38 cm, 2007

Les radiographies constituent un aspect de ma production d'images qui est demeuré au niveau de l'expérimentation, mais désirant produire des images qui sont de l'ordre de l'intérieur, j'ai commencé une série de petits dessins. Pour la réalisation de ces « intérieurs », je me suis inspirée du contour des formes que j'obtiens à partir de mes photographies. Puis, pour me donner des idées de formes et de textures, je me suis mise à la recherche d'images représentant des organes atteints de maladies. Je me suis aussi inspirée des planches anatomiques d'écorchés, ainsi que d'un livre de dessins anatomiques. Ces documents visuels me permettent de produire des propositions d'organes, sans pour autant en être une

représentation réaliste. Mes « intérieurs » sont donc mis en relation avec mes photographies, suggérant ce qu'il pourrait y avoir à l'intérieur de la masse de chair, mais c'est en même temps quelque peu l'opposé de ma pratique photographique. Pour le dessin, nous commençons toujours à partir d'une feuille blanche, du vide qui contient toutes les possibilités. La main contrôle tous les traits de crayons et l'imagination s'occupe du reste. Au contraire, en photographie, je joue quelque peu du hasard, ne sachant jamais quelles images je vais obtenir.

Le passage d'une image photographique d'un corps « externe » à un dessin montrant un univers « interne » me fait penser aux dessins de Fred Deux. Marc le Bot (1986) décrit le travail de cet artiste en disant : *« l'intérieur vient à l'extérieur, (le corps) va en faire l'expérience. (L'image) donnera à voir des choses presque méconnaissables, elle se logera dans des espaces où aucun corps ni organe, jamais, ne priront place »*. Les dessins de cet artiste représentent des corps ouverts, écorchés où des entrelacs d'organes fictifs composent l'intérieur de corps, et parfois même en débordent. De la pure fiction qui frôle le surréalisme.

3.5. Le concept d' « Unheimliche »

Dans cet ordre d'idées, il y a aussi Hans Bellmer qui travaille le corps par torsions et entrelacs. C'est un artiste allemand particulièrement connu pour ses « poupées » informes. Bellmer cherche à produire une anatomie du désir où se conjuguent des tensions alternées d'attraction et de répulsion. Pour ce faire, il fabrique ou dessine des poupées dont les membres sont déplacés, permutés. Une jambe sort d'un bras, un sein devient l'épaule, etc. Bellmer construit des métamorphoses charnelles en établissant *« un répertoire de moyens graphiques qui lui permettent la traduction des principaux mécanismes de l'inconscient physique en images : transfert, superposition, dédoublement, division, réversibilité »*. (Masson, 2000). En changeant les membres de place, en les démultipliant, il produit des corps artificiels et énigmatiques, qui évoquent toujours l'idée de contrainte.

Le déplacement des membres du corps se retrouve aussi dans mon travail, qu'il soit de l'ordre de la photographie ou du dessin. Toutes les parties du corps, tous les organes se déplacent pour prendre une nouvelle forme et donner de nouvelles représentations de l'organisme. En photographie, un bras et une jambe peuvent facilement se fusionner pour

devenir une masse charnelle. Dans mes dessins, l'évocation graphique de muscles peut se mélanger à celle d'intestins ou à d'autres formes organiques internes. L'illustration suivante donne une bonne idée de ce à quoi je viens de faire allusion.



Figure 3.9 *Intérieur no. 16*, crayon de plomb sur papier BFK Rives (270 grammes), 17 x 17 cm, 2008

Les déplacements corporels de Bellmer sont associés à un concept freudien qu'on appelle en allemand « Unheimliche ». Ce nom a été traduit par « l'inquiétante étrangeté ». Afin de mieux comprendre ce terme, voici ce que Masson (2000) dit des racines étymologiques de ce mot :

Unheimliche est un adjectif substantivé formé à partir du préfixe privatif Un (indice selon Freud de refoulement) et l'adjectif heimliche (intime, secret mais aussi familier) tiré de la racine Heim (daheim : à la maison). Un/heimliche est ce qui est étrange et inquiétant, qui donne le frisson.

Ce terme est paradoxal, car on ne s'imagine pas facilement quelque chose qui soit à la fois familier et inquiétant. C'est pourtant ce qui arrive avec les œuvres de Bellmer. Le corps, c'est quelque chose qui nous est des plus familier, mais lorsque des déplacements ou des

permutations se produisent, l'inquiétude surgit. En plus d'être paradoxal, ce concept amène un autre problème qui brouille la lecture des œuvres. *Unheimliche* est de l'ordre du cognitivisme, car l'effet qu'il produit est en relation avec nos acquisitions de connaissances antérieures. Cela fait en sorte que notre œil va chercher ce qu'il reconnaît en premier lieu, un peu comme ce qui a été dit antérieurement sur le travail d'André Kertész, mais tous ces déplacements de membres ou d'organes brouillent la lecture. Nous reconnaissons quelque chose, mais ce n'est plus ce qui devrait être. Cela fait en sorte que nous avons de la difficulté à lire l'image pour ce qu'elle est vraiment, car nous la rattachons à nos propres connaissances et souvenirs du corps. Cela peut se traduire comme ceci :

[...] voir l'image menace le sujet d'un vertige qui le tire vers d'autres images plus anciennes qui font retour. C'est bien cette rencontre de celui-ci, soutenu par son histoire et ses affects, avec le moment clé du regard sur l'objet, que naît l'inquiétante étrangeté. (Masson, 2000)

De plus, pour mieux expliquer ce point, j'aimerais reprendre les propos de Pascal Quignard (1994), qui dit que : « *L'homme est celui à qui une image manque [...] l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit.* »

CONCLUSION

L'écriture de ce texte, comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, m'a permis de prendre du recul par rapport à ma création, afin de mieux comprendre les concepts et les enjeux qui s'en dégagent. Mon intérêt de départ étant la représentation et la transformation de l'entité corporelle, les avenues de questionnements et de méthodes de création ont été multiples. Toutefois, en établissant des liens avec des événements historiques, des mouvements et des pratiques artistiques, les découvertes de chercheurs et la réflexion de philosophes, j'ai pu situer ma pratique dans le contexte des enjeux actuels en art.

Ce texte accompagne mon exposition de fin de maîtrise portant le titre: *Entités instables et polymorphes*. Dans cette exposition, les corps seront présentés selon deux approches distinctes : une première approche, très charnelle, qui nous montre différentes enveloppes corporelles construites à partir de captations numériques, et une deuxième approche, qui nous montre quant à elle des intérieurs fictifs, inventés de toutes pièces par le biais du dessin. Le mariage de ces deux approches permet de montrer le corps selon une multitude de modalités, que ce soit en torsion, en dislocation, en démembrement, en déplacement ou en transition entre un état et un autre.

Toute cette recherche et ces projets m'offrent plusieurs pistes d'expérimentation pour mes recherches à venir. Durant deux ans, j'ai récolté des milliers d'images photographiques, et peu d'entre elles ont été utilisées. Cherchant continuellement à montrer le corps sous différents aspects, je pense produire des montages vidéo à partir de cette banque de données, dans le but d'expérimenter d'autres façons de montrer le corps en fonction du temps et du mouvement. J'ai aussi l'intention de produire un petit livre d'images photographiques, sous le mode de la fiction. Textes et images se mélangeront dans l'optique de montrer le corps sous plusieurs étapes de développement. Aussi, je vais continuer à faire du dessin, mais je pense varier les médiums, les formats et les techniques, afin d'offrir sur une même image l'extérieur et l'intérieur des corps.

Les images et dessins que je produis ne sont pas construits dans le but d'un idéal fonctionnel. Ils sont créés dans l'optique de représenter de nouvelles formes, de nouvelles suggestions de ce que pourrait devenir un être. Le corps humain, pensé de la sorte, possède alors la possibilité d'être multiple, dans un renouvellement incessant.

MEDIAGRAPHIE

Livres

- Alexandrian, Sarane. 1969. *L'art surréaliste*. Paris : F. Hazan, 253 p.
- Baqué, Dominique. 2004. *Photographie plasticienne : L'extrême contemporain*. Paris : du Regard, 287 p.
- Baraquin, Noëlla (dir. publ.), 2004. *L'animal et l'homme : Fables de La Fontaine, Traité des animaux de Condillac, La métamorphose de Kafka*. Paris : Armand Colin, 209 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : Note sur le photographique*. Paris : Cahiers du cinéma, 192 p.
- Beague, Annick, Jacques Boulogne, Marie-Madelaine Castellani, Pierre Cazier, Alain, Deremetz, Michèle Doncourt, Brigitte Lepez, Renée Piettre, Jacques Sys, Françoise Toulouse et Dominique Viart. 1996. *Hybrides et Hybridés*. Coll. « Uranie : Hybrides et hybridités ». Lille, (France) : Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 240 p.
- Busca, Joëlle. 2002. *Les visages d'Orlan : Pour une relecture du post-humain*. Coll. « Palimpseste », no.17. Bruxelles (Belg.): Lettre volée, 72 p.
- Cauquelin, Anne. 2006. *Fréquenter les incorporels : Contribution à une théorie de l'art contemporain*. Coll. « Lignes d'art ». Paris : Presses universitaires de France, 143 p.
- Cotton, Charlotte. 2005. *La photographie dans l'Art contemporain*. Trad. de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Coll. « L'univers de l'Art ». Paris : Hames, 224p.
- Dagognet, François. 1987. *Etienne-Jules Marey : la passion de la trace*. Coll. « 35/37 ». Paris : F. Hazan, 139 p.
- Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon : la logique de la sensation*. T.1., 4^e éd. Paris : La différence, 183 p.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Coll. « Critique ». Paris : de Minuit, 378 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes : Essais sur l'apparition*. Coll. « Paradoxe », Paris : de Minuit, 244 p.
- Durand, Régis. *Le Temps de l'image : Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographique*. Coll. « Mobile matière ». Paris : La différence, 202 p.

- Ewing William A. (dir. Publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Paris : de la Martinière, 232 p.
- Grossman, Evelyne. 2004. *La Défiguration : Arteaud-Beckett-Michaux*. Coll. « Paradoxe », Paris : de Minuit, 116 p.
- Jancovici, Harry. 1983. *Bellmer : dessins et sculptures*. Coll. « L'Autre musée ». Paris : La Différence, 79 p.
- Kafka, Franz. 1915. *La métamorphose*. Trad. de l'allemand par Claude David. Coll. « Folio classique », no. 3374. Paris : Gallimard, 129 p.
- Krauss, Rosalind. 1990. *Le Photographique : Pour une théorie des écarts*. Trad. de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf. Paris : Macula, 222 p.
- Lambert, Frédéric, et Esquenazi, Jean-Pierre. 1998. *Deux études sur les distorsions de A. Kertész*. Coll. « ouverture philosophique ». Paris : L'Harmattan, 172 p.
- Le Bot, Marc. 1986. *Images du corps*. Aix-en-Provence (France) : Présence contemporaine, 152 p.
- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presse universitaire de France, 280 p.
- Masson, Céline. 2000. *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer : Le « faire-œuvre perversif » une étude clinique de l'objet*. Coll. « L'œuvre et la psyché ». Paris : L'Harmattan, 490 p.
- Pociello, Christian. 1999. *La science en mouvement : Etienne Marey et Georges Demenjé (1870-1920)*. Coll. « Pratiques corporelles ». Paris : Presses universitaires de France, 334 p.
- Pozzo, Thierry. 2003. *Images, science, mouvement : Autour de Marey*. Coll. « Temps de l'image ». Paris : L'Harmattan / SÉMIA, 261 p.
- Pultz, John et Anne de Mondenard. 1995. *Le corps photographié*. Coll. « Tout l'art. Contexte ». Paris : Flammarion, 175 p.
- Quignard, Pascal. 1994. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 357 p.
- Vène, Magali. 2001. *Écorchés : L'exploration du corps XIV-XVIIIe siècle*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 95 p.
- Virilio, Paul. 1988. *La machine de vision*. Coll. « Espace Critique ». Paris : Galilée, 158 p.

Articles

Palmer, Christine. 2004-2005. « De l'expression de soi à l'expression de la matière ». *ETC, revue de l'art actuel : Portrait de soi*, no.68 (décembre, janvier, février), p. 37-40

Georges Bataille. 1929. « Informe ». *Documents* 7 (Décembre 1929), p.382

Dictionnaire et encyclopédie

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir. publ.). *Le nouveau Petit Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. remanié et amplifié. (2007). France : Le Robert

Demarly, Yves. « Hybridation ». In *Encyclopédia Universalis*. éd. 2007

Sites Web

Andrieu, Bernard. 2004. « Multitudes Web : Somaphore et corps biosubjectif ». In. *Multitudes : revue politique, artistique, philosophique*. En ligne. <<http://multitudes.samizdat.net/Somaphore-et-corps-biosubjectif.html>>, Consulté le 7 avril 2007

Beier, Rosmarie. 1992. « Regarder l'intérieur du corps », *Terrain: Revue ethnologique de l'Europe*, No. 18 - *Le corps en morceaux*. En ligne. <<http://terrain.revues.org/document3036.html>>. Consulté le 23 juillet 2008.

Clair, Jean, Stanto Cerovic, Alain Finkielkraut et Michel Schneider. 2004. « Le post-humain est arrivé ». In. *L'attention : Savoir et ne pas agir, c'est ne pas savoir*. <<http://goulet.free.fr/presse/Attention-com.pdf>>. Consulté le 25 mars 2008

Dias, Nélia. 1992. « Le corps en vitrine ». In. *Terrain : Revue ethnologique de l'Europe*, No. 18 - *Le corps en morceaux*. En ligne. <<http://terrain.revues.org/document3033.html>>. Consulté le 23 juillet 2008.

Kac, Educaro. 2005. « Bio Art ». En ligne. <<http://www.ekac.org/bioartfrench.html>>, Consulté le 19 avril 2007

Mons, Alain. 2000. « Le corps dérobé », In. *Terrain : Revue ethnologique de l'Europe*, No. 35, - *Danser*. En ligne. <<http://terrain.revues.org/document1103.html>>. Consulté le 26 août 2008

Piette, Albert. 1992. « La photographie comme mode de connaissance anthropologique ». In. *Terrain : Revue ethnologique de l'Europe*, No. 18, - *Le corps en morceaux*. En ligne. <<http://terrain.revues.org/document3039.html>>. Consulté le 23 juillet 2008

Raimbault, Ginette. 2007. « Morceaux de corps en transit ». In. *Terrain : Revue ethnologique de l'Europe*, No. 18 - *Le corps en morceaux*. En ligne.
<<http://terrain.revues.org/document3027.html>>. Consulté le 23 juillet 2008

Sites Web d'artistes

« A + C : Aziz + Cucher ». En ligne. <<http://www.azizcucher.net/home.php>>. Consulté le 14 janvier 2008

« Francis Bacon.../ TRIPTIQUES ». En ligne.
<<http://www.artsversus.com/francisbacon/intro.html>>. Consulté le 17 février 2008

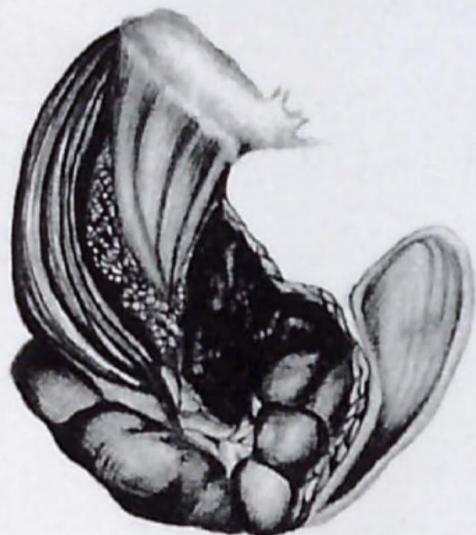
« Helnwein Gottfried : Le site officiel français de Gottfried Helnwein ». En ligne.
<<http://www.helnwein.fr/home/home/home.html>>. Consulté le 18 mars 2008



Sylvie Moisan

Entités instables et polymorphes

Photographies et dessins



Au CDEx

du 13 au 21 novembre 2008

405, rue Sainte-Catherine Est,
local JR-930, Montréal.
(Métro Berri-UQAM, coin Saint-Denis)

Vernissage:

le jeudi 13 novembre de 17h à 20h

Jours d'ouverture:

le 14 novembre de 12h à 18h,
le 15 novembre de 12h à 17h,
et du 18 au 21 novembre de 12h à 17h.

www.sylviemoisian.com