

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES  
EN ARTS  
(1716)

PAR

Marilou Bernier

*ENTRE LE MOUVEMENT ET L'INSTANT*  
(La question de la représentation du corps humain par le geste photographique)

2022

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice Branka Kopecki pour sa patience et son grand dévouement.

Je veux aussi rendre grâce à tous les professeurs du département de philosophie et des arts de l'UQTR pour leur présence et leur enseignement, bénéfiques lors de la réalisation de mon projet.

Finalement, je souhaite à souligner le soutien extraordinaire de ma famille et de mes amis tout au long de mes études.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iii
RÉSUMÉ.....	iv
ABSTRAC .....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 – De la peinture à la photographie.....	3
1.1 Pourquoi le corps? .....	3
1.2 Pourquoi mon corps? .....	9
1.3 Les stratégies et les approches méthodologiques.....	11
CHAPITRE 2 – L’image et la représentation .....	13
2.1 Le corps comme la figure du sens.....	13
2.2 Le mouvement comme la figure du sens .....	16
CHAPITRE 3 – La question de la technique .....	19
3.1 La lumière et le temps d’exposition.....	19
3.2 Le choix de l’impression.....	20
3.3 Le format.....	22
CHAPITRE 4 – Le geste photographique (entre référence et connotation) .....	24
4.1 La mise en scène .....	24
4.2 Le flou.....	27
4.3 La composition .....	29
4.4 Le choix chromatique .....	32
CHAPITRE 5 – Les œuvres dans l’espace.....	35
5.1 Le choix des images (distances/proximités/rerelations) .....	35
5.2 Le dispositif d’installation et le sens qu’il génère .....	47
5.3 Les objets et la projection .....	50
CONCLUSION .....	55
ANNEXE .....	56
BIBLIOGRAPHIE .....	57



## LISTE DES FIGURES

Figure 1. « Rétivité deuxième », « Rétivité sixième » et « Rétivité quatrième », série : <i>Rétivité</i> ..... 5 (2 X 5 pi, acrylique sur toile, 2019)	5
Figure 2. « Ataraxie première » et « Ataraxie huitième », série : <i>Ataraxie</i> ..... 6 (4 X 5 pi, acrylique sur toile, 2020)	6
Figure 3 . « Lyrisme quatrième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 8 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	8
Figure 4. « Lyrisme Onzième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 26 (4 X 6 pi, photographie numérique, 2020).	26
Figure 5. « Passivité première », série : <i>Passivité</i> ..... 31 (Photographie numérique, 2020)	31
Figure 6. « Passivité vingtième », série : <i>Passivité</i> ..... 31 (Photographie numérique, 2020)	31
Figure 7. « Lyrisme deuxième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 36 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	36
Figure 8. « Lyrisme quatrième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 38 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	38
Figure 9. « Passivité Seizième », série : <i>Passivité</i> ..... 40 (4 X 6 pi, photographie imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	40
Figure 10. « Lyrisme quatorzième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 42 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	42
Figure 11. « Lyrisme Vingt-deuxième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 44 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	44
Figure 12. « Lyrisme quarantième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 46 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	46
Figure 13. « Lyrisme deuxième » et « Lyrisme quatrième », série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 49 (4 X 6 pi, photographie numérique imprimée sur vinyle et paluanel, 2020)	49
Figure 14. « Lyrisme vingt-cinquième » série : <i>Lyrisme bleu</i> ..... 53 (Photographie numérique, 2020)	53

## RÉSUMÉ

Le projet de recherche création intitulé *Entre le mouvement et l'instant*, dont le sujet principal est la question de la représentation du corps humain par le geste photographique, est le résultat d'une expérience artistique en relation avec un travail analytique qui s'alimente aux disciplines connexes : la philosophie et l'histoire de l'art. Ce projet est essentiellement initié par mon désir d'interpeller visuellement le spectateur tout en l'invitant à réfléchir sur l'inscription de son propre corps dans le temps et l'espace grâce au mouvement, mais aussi à réfléchir sur la photographie et à ses possibilités techniques, expressives et conceptuelles dans un dispositif installatif. Concrètement, il s'agit d'un projet basé sur l'expérimentation de la photographie en tant qu'un geste créatif, apte à retracer et à décomposer le mouvement du corps en le fixant dans l'instant.

Ma méthodologie est basée sur deux approches, notamment : heuristique et poïétique ce qui implique une action intuitive dans ma production et un regard intime et analytique sur mon parcours dans mes écrits. En suivant les postulats de ces deux approches, mon projet de recherche création trouve sa forme finale grâce à un entrelacement des aspects réflexifs et pratiques qui, dans une perspective de divergence, mais comme un tout, participent conjointement dans la construction du sens.

## ABSTRAC

The research-creation project entitled *Entre le mouvement et l'instant*, whose main subject is the question of the representation of the human body by the photographic gesture, is the result of an artistic experience in relation to an analytical work that feeds on the related disciplines of philosophy and art history. This project is essentially initiated by my desire to visually challenge the viewer, while inviting them to reflect on the inscription of their own body in time and space thanks to movement, but also to reflect on photography and its technical, expressive, and conceptual possibilities in an installation device. Concretely, it is a project based on the experimentation of photography as a creative gesture, able to retrace and decompose the movement of the body by fixing it in the moment.

My methodology is based on two approaches, in particular: heuristic and poietic, which implies an intuitive action in my production and an intimate, analytical look at my journey in my writings. By following the postulates of these two approaches, my creative research project finds its final form from an interweaving of reflective and practical aspects which, in a perspective of divergence, jointly participate in the construction of meaning.

## INTRODUCTION

Mes premières expériences artistiques ont débuté avec le dessin de modèles vivants. J'ai commencé, après quelque temps, à incorporer ces dessins dans mes tableaux et à chercher des solutions pour que les compositions, basées sur un mélange de dessin et de la peinture, deviennent visuellement agissantes. Je pense que je n'aurais pas pu faire autrement, car pour moi la figure du corps, peu importe les canons esthétiques de l'époque, est belle et intrigante. Pendant une longue période, je l'explorais par les lignes et les taches en cherchant la façon de représenter des courbes, des masses corporelles et des ombres qui s'y apposent adéquatement dans un jeu de plein / vide / absence / présence. Mon intention était de trouver la solution pour que la figure du corps devienne à la fois présente et diaphane, presque insaisissable.

J'ai passé beaucoup de temps avec les modèles vivants en les observant quand ils prenaient une position: parfois assise et parfois dans la position d'un geste figé, ou quand ils se relevaient lentement. La présence d'une personne qui, à cet instant, semblait n'être là que pour moi m'a énormément troublée. J'ai eu envie, dans ces moments extraordinaires, de capter cette forme spécifique de beauté incarnée dans la présence, de la transmettre et de la partager par mon travail. Je crois que la relation entre l'artiste et son modèle est très complexe. La proximité et la distance entre une personne qui en regarde une autre, occupée à ne pas croiser son regard, produit une atmosphère vibrante et mystérieuse. J'ai longuement eu de l'intérêt pour cette relation et pour ce moment précis quand, en regardant un corps, l'artiste commence spontanément à tracer des lignes sur un subjectile. Depuis ces moments, où j'avais le sentiment d'exister pour dessiner les gestes de l'autre et d'exprimer sa présence et son absence, le corps est devenu mon principal sujet de création. Au travers de mon parcours artistique, j'ai continué d'explorer la représentation du corps humain en passant de la peinture à la photographie. Mon projet de recherche création est le résultat de ces explorations à la fois aléatoires et intuitives, poétiques et conceptuelles. De

nombreuses questions m'ont troublée lors de ces explorations et je réfléchissais, entre autres, sur ma vision du corps en général et sur mon propre corps, sur les caractéristiques spécifiques de différents médiums et plus particulièrement sur les caractéristiques du médium photographique, sur ses possibilités techniques, expressives et conceptuelles en ce qui concerne la représentation du corps.

Dans les chapitres qui suivent, je vais exposer mes réflexions et mon parcours, mes doutes et mes convictions, mes observations et mes choix, et ce, sans prétention de donner les réponses exactes, tant pour moi que pour le public. Mon désir est plutôt de communiquer, dans la mesure du possible, une grande simplicité et en même temps, une grande complexité bouleversante du geste artistique. En cherchant les traces de l'émergence d'une expérience dans la réalité de mon travail et dans ma mémoire, je cherche, par ce texte, à retracer l'apparition de mon projet et l'évolution de ma démarche.

## CHAPITRE 1 – De la peinture à la photographie

### 1.1 Pourquoi le corps?

C'est au cours d'une soirée en janvier 2018, alors que je m'apprêtais à préparer une toile de 24 X 36 po, que je me suis demandé s'il était possible pour moi de rentrer à l'intérieur du cadre de cette toile. Je me suis plié sur sa surface et j'ai rapidement tracé le contour de ma figure sur la toile avec un crayon avant d'appliquer la peinture. Après avoir terminé le travail, je me suis assise face à lui et en le regardant j'ai remarqué à quel point ma figure me semblait petite sur ce tableau. En accrochant le tableau au mur, j'ai constaté, malgré son apparence, que la représentation de mon corps était pourtant bien à l'échelle. Je me suis alors intéressée à la relation de la figure du corps et de l'espace pictural. Suivant cette idée, j'ai demandé à des modèles d'interagir avec un cadre du même format. Selon leur inspiration, ils pouvaient se replier sur eux-mêmes afin d'être complètement à l'intérieur du cadre ou alors en dépasser.

J'ai photographié toutes ces poses, puis j'en ai sélectionné quelques-unes pour les peindre, mais j'ai finalement réalisé que pour faciliter le processus, je préférais travailler seule. Je suis alors devenue mon propre modèle et je souhaite préciser qu'à cet instant de ma recherche, la photographie n'était pour moi qu'un outil dans la réalisation de mes tableaux. Elle me permettait tout simplement de photographier mon propre corps en interaction avec le cadre avant de traduire les compositions plus intéressantes en peinture. J'ai toujours procédé de la même manière, notamment : à partir de la photographie, je dessinais quelques lignes de la figure du corps sur mes tableaux pour ensuite couvrir ces lignes par la couleur. C'est grâce à l'apparition de la ligne qu'il était possible d'identifier le référent. Alors, sur mes toiles, le corps se cachait et se dévoilait par des taches et des lignes, majoritairement dans un camaïeu de bleu.

Avec le temps, au lieu d'être simplement une étape préparatoire pour la peinture, le geste photographique est devenu de plus en plus important pour moi. Grâce à ma fascination pour la captation du mouvement du corps, j'ai commencé de me

photographier, en train d'effectuer divers mouvements. J'ai constaté que, selon la vitesse du mouvement de mon corps, ma figure sur l'image photographique pouvait être parfaitement définie ou plus floue. Les photographies dans lesquelles la figure de mon corps était bien définie me servent pour le dessin et pour des croquis, alors que celles où la figure est plus floue inspirent mes gestes picturaux. La photographie est désormais devenue indissociable de ma pratique picturale. Il était évident que ce médium avait commencé à influencer ma façon de peindre et ma façon de voir la figure du corps d'une manière importante. J'ai eu l'impression que la photographie me permettait de capter le corps dans toute sa fragilité, sa simplicité et sa beauté.

En peinture, je sélectionnais les poses photographiées et je dessinais les lignes en essayant de représenter le corps le plus fidèlement possible. Paradoxalement, mes gestes étaient souvent très violents; j'ai brisé certaines lignes ou certaines parties de la figure. En observant les tableaux terminés, j'ai constaté que le fait de laisser le corps incomplet ne me déplaisait pas, probablement parce que la présence du corps m'importe davantage que ses caractéristiques uniques. Je ne souhaite pas faire de portraits ni capter les traits identitaires, mais plutôt visuellement affirmer le mystère d'une présence. En photographiant, j'ai remarqué que, grâce au mouvement du corps, la ligne occupe une place beaucoup moins importante et que le corps devient plus évanescent, moins reconnaissable et pourtant plus présent. Ma série picturale *Ataraxie* (figure 2) est ainsi beaucoup plus épurée et centrée sur la figure du corps que ma série *Rétivité* (figure 1), qui a été peinte avant l'introduction de la photographie dans mon processus de travail.

C'est à partir de cette constatation que le processus de captation de l'image du corps en mouvement, qui me permet de suggérer la fluidité du geste pictural, est devenu une constante dans ma recherche.



Figure 1. « Rétivité deuxième », « Rétivité sixième » et « Rétivité quatrième », série : *Rétivité*

En observant ces trois tableaux de la série picturale *Rétivité* (figure1), il est possible de remarquer comment la ligne fait apparaître le corps dans l'espace du tableau. La tache, exclusivement bleue ou blanche, voile le corps dans cette série. Dans un certain sens, on pourrait dire qu'elle permet l'émergence du corps tout en transformant l'espace en même temps. Dans le cas de cette série, j'ai tracé la figure du corps avant d'ajouter les taches de peinture au pinceau et à la spatule. Pour tracer les figures, j'observais attentivement le contour de la silhouette du corps photographié en accordant beaucoup d'importance à la position du corps. Mes compositions picturales étaient, à ce moment, construites à partir des photographies dans lesquelles mon corps demeurait dans une position statique. La prochaine étape, qui allait devenir très importante pour moi, était la captation du mouvement du corps.





Figure 2. « Ataraxie première » et « Ataraxie huitième », série : *Ataraxie*

Avec le recul, je constate à quel point la série *Ataraxie* (figure 2), sur laquelle j'ai travaillé en parallèle avec mes explorations photographiques sur le mouvement, a été importante pour la suite. Les deux explorations, l'une picturale et l'autre photographique, se sont influencées constamment pendant le travail. La grande différence de cette nouvelle série (figure 2) avec la précédente (figure 1) réside dans le processus. Précisément, j'ai commencé par peindre de grandes taches avant d'y dessiner une figure là où elle semblait pouvoir s'y glisser. Ensuite, j'ai fait des retouches de peinture en accentuant certains coups de crayon afin que la figure du corps y soit plus apparente. J'ai aussi peint avec plusieurs variations de deux valeurs chromatiques de rouges et un blanc que j'ai apposé à la surface de la toile, parfois par un geste brut et d'autres fois par un geste plus soigné. Ainsi, la figure du corps est venue s'ajouter à la composition débutée par le geste pictural. La figure du corps y est alors moins reconnaissable, plus spontanée et moins délibérée.

En ce qui concerne mon travail photographique, la composition est cependant créée par la lumière qui forme la masse, presque de la même façon que les taches la forment dans la série picturale *Rétivité* (*figure 2*). La différence réside dans l'absence de lignes qui dessinent clairement le corps dans ma production picturale. Malgré cette différence, la ressemblance entre mes œuvres picturales et photographiques était évidente. C'était aussi pour moi une surprise. Quand j'ai commencé à photographier, je ne savais pas que mon travail photographique pouvait évoquer à un tel point le geste pictural. C'est ainsi que j'ai rapidement compris que j'avais encore beaucoup d'explorations à faire au niveau du geste photographique, qui se rapproche finalement beaucoup de mon travail pictural. D'ailleurs, celui-ci inspire encore ma production photographique.

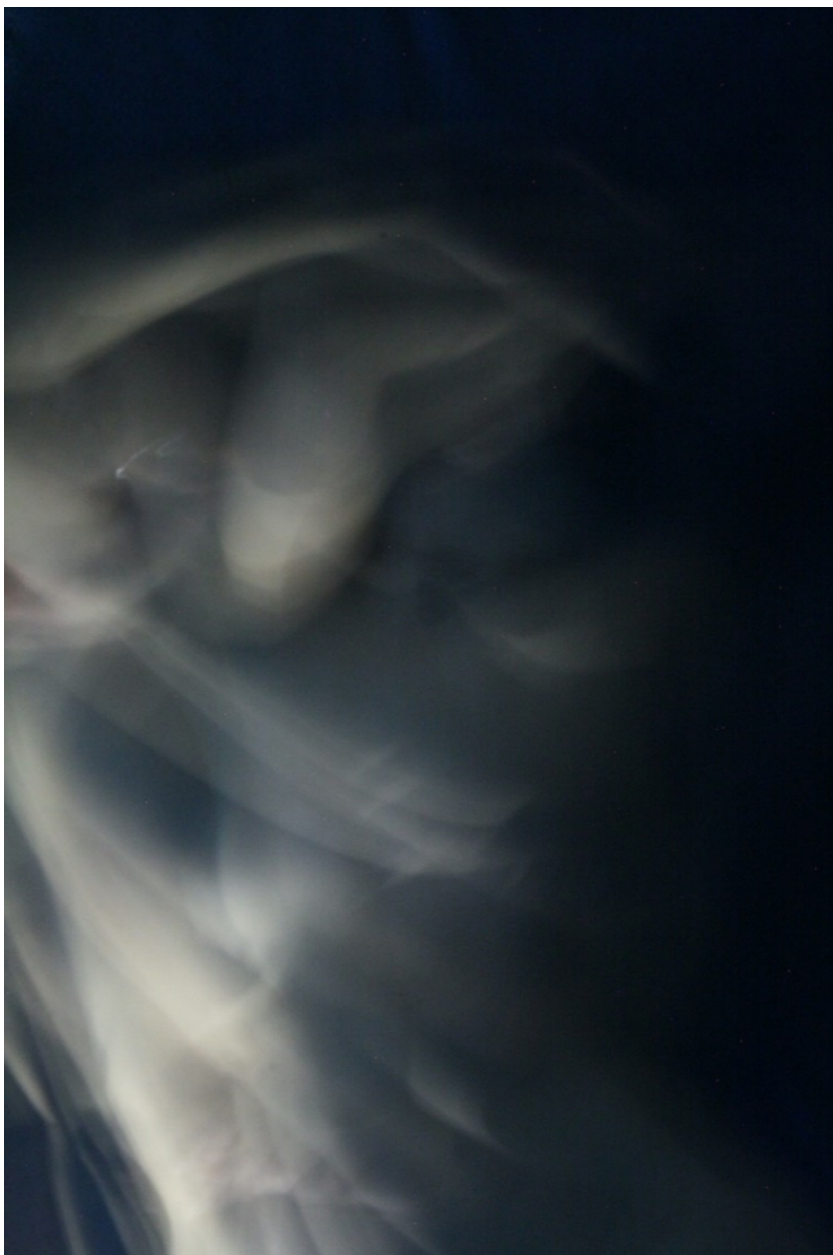


Figure 3 . « Lyrisme quatrième », série : *Lyrisme bleu*

## 1.2 Pourquoi mon corps?

Je me demande, et ce depuis mes premières explorations en photographie, quel sentiment pouvons-nous ressentir lorsque nous sommes face à une œuvre qui représente le corps? Et, à titre personnel, qu'est-ce que je ressens lorsque je suis devant une photographie qui représente mon corps?

La photographie possède peut-être ce pouvoir mystérieux (qui lui était accordé au début de ses premières apparitions), de « capturer » une âme, de prouver son existence. La photographie est un médium dépendant de *ce qui était* devant l'objectif dans un moment précis. Même si je ne peux pas toujours identifier le référent, la capture photographique affirme toujours sa présence. Regarder mon corps sur la photographie me confronte autrement avec le fait que j'existe. En créant les œuvres avec mon propre corps, j'affirme mon existence et je joue avec la réalité de ma présence dans un moment troublant, dans lequel je peux découvrir une autre moi, différente et étrange. Dans son ouvrage *L'intime et le prochain, essai sur le rapport à l'autre*, l'auteur et philosophe Pierre Bertrand nous rappelle que :

La réalité de l'autre est aussi insaisissable que le corps qu'il est. C'est son corps même qui est inconnu et mystérieux, ne se réduisant pas à ce que je vois. [...] Nous croyons le connaître, mais nous ne connaissons jamais que des parties, le corps comme tel, comme réalité ou comme vie, ne cessant de nous échapper dans son altérité, comme nous échappe l'individualité ou la singularité de l'autre. (Bertrand, 2007, p. 109.)

C'est justement « ce qui ne cesse pas de nous échapper » dans le corps que j'essaie de comprendre et de saisir par mon travail photographique. La photographie me rappelle cette distance avec l'autre et, en même temps, m'approche de l'autre dans un instant décisif quand, en tant que photographe, j'appuie sur le déclencheur de ma caméra. Cette situation devient encore plus troublante lorsque je photographie mon propre corps.

Dans cette situation, j'ai ce double rôle : moi et moi-autre, l'observatrice et l'objet d'observation, la photographe et le modèle. Paradoxalement, tout en affirmant cette dualité étrange, pendant une fraction de seconde, la photographie me permet d'effacer la différence entre ces différents états de moi. Le corps, en quelque sorte, circonscrit la personne : il est le support tangible de l'être et bien que chaque corps soit unique et différent, la figure du corps est pour moi une forme universelle. Lors de mon processus de travail, pendant que mon corps bouge et qu'en même temps je fixe sa présence, je vis une sensation déconcertante qu'il m'est difficile de décrire. En fait, lorsque je me photographie, mon corps devient pour moi une masse à fixer et à cadrer. Ce processus est quelquefois aliénant parce que, d'une certaine façon, j'ai l'impression de m'éloigner de mon propre corps. Donc, pourquoi ne pas photographier quelqu'un d'autre ? Il est difficile pour moi de donner une réponse précise à cette question. Je crois que si je travaillais avec un modèle, il ne me serait pas possible de contrôler autant la fluidité des gestes captés pour suggérer la présence et l'effacement du corps dans un espace. De plus, je trouve difficile de communiquer avec le modèle pour lui suggérer les mouvements alors que je suis concentré sur la prise de vue. Il m'est donc plus aisé d'être mon propre modèle.

Il est aussi très important pour moi que l'acte photographique se manifeste comme un acte intime, qui deviendra a posteriori accessible au regard du spectateur. Dans les moments de prises de vue effectuées par le déclencheur préprogrammé, même si je suis incapable de voir le résultat photographique, j'imagine constamment les résultats. Seul mon appareil photo est un témoin. Lors des moments durant lesquels j'entends l'intervalle du déclencheur de l'appareil, je souhaite, malgré tout ce que je fais pour contrôler le processus, vivre une stupéfaction en visualisant le résultat. Je me demande souvent à quel point mes sentiments se reflètent dans mon travail et par quelle stratégie je peux les faire transparaître? Comment puis-je rendre cohérente et visuellement attirante cette relation étrange: moi (photographe) et moi (sujet photographique) ?

### 1.3 Les stratégies et les approches méthodologiques

Puisque je travaille seule, le double rôle de photographe et de modèle que j'incarne m'oblige à une observation autant intérieure qu'extérieure de mon corps. J'ai constaté que, lors de mon processus de création, le regard extérieur (quand je m'observe moi-même), m'a permis d'étudier mon corps comme s'il s'agissait du corps d'une autre personne. Étrangement, j'ai réalisé que je ne connaissais pas plus mon corps que je peux connaître le corps de l'autre. Il arrive assez souvent, en travaillant, que mon corps me surprenne et n'obéisse pas à mes attentes, par exemple lorsqu'il ne parvient pas à se courber comme je le souhaite. D'un autre côté, la concentration sur l'espace intérieur de mon corps lorsque je suis devant l'objectif de la caméra et que j'imagine les enchainements de mes gestes m'a permis de constater que, malgré ce que j'imagine, mon corps bouge d'une manière très spontanée. Ainsi, l'aspect heuristique de ma démarche est particulièrement opérant lorsque je me photographie, car je suis toujours surprise des résultats de mes prises de vue. Ce fonctionnement me permet d'agir librement pendant la capture et de décider ensuite quoi préserver et quoi modifier pour un prochain résultat. Je reste attentive à ce que je peux contrôler, tout en me laissant surprendre par ce qui arrive lors de chaque nouvelle séance de prises de vue.

Tout se passe spontanément entre mon corps, mes gestes, la manipulation de ma caméra et mes sentiments qui, au travers du mouvement de mon corps, se manifestent visuellement dans mon travail. Je travaille lentement, sans pression et chacun de mes mouvements s'inscrit dans une série de gestes. Cela devient une danse sans musique, un rituel muet. Dans ce processus, je suis davantage concentrée sur moi-même et sur ce qui se passe à cet instant. Cela me permet de découvrir au même moment que l'action se produit. Ce que je découvre, sans l'avoir prévu, me guide et redirige la suite. De plus, la poïétique, en tant qu'une approche s'intéressant au rapport de l'artiste et de son œuvre lors de la création, est tout aussi importante pour la réalisation de mon projet de recherche création. Cette approche m'a aidée à décortiquer et saisir mes gestes ainsi que mon processus, tout en réfléchissant et en écrivant.

Pour moi, les mots, tout comme les gestes, s'enchaînent au rythme d'un mouvement intérieur et j'ai l'impression que les mots s'inscrivent dans mon carnet dans un rythme qui ressemble à celui des mouvements de mon corps devant la caméra. Ces mots, par lesquels j'essaie de remémorer mes décisions, comme l'écho de mes gestes, tissent les liens entre le passé et le présent, entre les moments de l'action et les moments de réflexion. L'auteur René Passeron, dans son ouvrage *Pour une philosophie de la création*, affirme : « Étant saisie du point de vue de l'artiste, l'œuvre est une valeur pour la poïétique, qui examine comment et pourquoi elle se réalise. » (1989, p.22)

En observant mon parcours, je constate comment et pourquoi j'assume mes gestes. Ceux-ci sont la raison même de l'existence de l'œuvre et de mon rapport à elle. Plus loin dans le même ouvrage, Passeron explique : « La novation est ouverture vers l'avenir. Ouverture vers un vide à remplir. La lutte créatrice de l'homme avec ce vide, tel est l'objet de la poïétique. » (1989, p.133) Ces quelques phrases ont su, en peu de mots, m'aider à comprendre pourquoi la création est pour moi un besoin viscéral. En créant, je comble effectivement un vide. Ce vide est sans fin, car chaque geste en appelle un autre et m'amène à de nouveaux questionnements. Ainsi, c'est au travers d'une perpétuelle recherche de « solutions » qui, toujours, soulève un nouveau questionnement que je peux, finalement, trouver le réconfort.

## CHAPITRE 2 – L’image et la représentation

### 2.1 Le corps comme la figure du sens

En survolant *L’Être et le néant* de Sartre et en particulier la troisième partie portant sur les relations concrètes avec autrui, je suis tombée sur ces quelques lignes qui m’ont marquée :

Celles-ci [les relations particulières de mon être avec celui d’autrui] supposent, en effet, de part et d’autre, la facticité, c’est-à-dire notre existence comme corps au milieu du monde. Non que le corps soit l’instrument et la cause de mes relations avec autrui. Mais il en constitue la signification, il en marque les limites : c’est comme corps-en-situation que je saisis la transcendance-transcendée de l’autre et c’est comme corps-en-situation que je m’éprouve dans mon aliénation au profit de l’autre. (Sartre, 1943, p. 401)

Cette réflexion de Sartre est intéressante pour moi, puisqu’elle me rappelle que notre existence, en lien direct avec notre corps, est inévitablement déterminée par sa relation avec un autre corps, une autre existence. Le corps est la frontière sensible et perceptible entre le monde et nous. En ce sens, le corps est pour moi une métaphore de notre miraculeuse présence au monde. Je me pose la question : qu’est-ce que mes photographies représentent ? Mon corps, qui n’est pas reconnaissable ? L’image de mon corps, qui n’est pas là, ou la présence par l’absence mise en image ? Peut-être tout simplement le mystère d’une présence ? Dans l’ouvrage *L’image peut-elle tuer ?* Marie Josée Mondzain explique :



Pour comprendre ce qu'est le pouvoir de l'image, il faut non seulement dire qu'elle est toujours image de quelque chose mais aussi que ce dont elle est l'image lui est étranger, substantiellement. Toute image est image d'un autre, même dans l'autoportrait. (Mondzain, 2015, p. 35)

En effet, je peux constater que l'image, et même l'image photographique qui capte mécaniquement une réalité devant l'objectif de la caméra dans un moment précis, n'est jamais objective. Une interprétation s'impose toujours, autant pour le spectateur que pour le créateur de l'image. Par exemple, devant mes photographies, je suis obligée d'appréhender mon propre corps.

Dès que l'on regarde l'image de quelque chose, nous ne voyons pas seulement ce que nous regardons, mais aussi ce que cela représente pour nous. Il existe une différence entre regarder et voir. Bref, mes photographies ont pour sujet le corps, mais souvent on ne le reconnaît pas. Paradoxalement, mes photographies ne rendent pas visible le sujet de mon intérêt, elles représentent plutôt le mouvement comme l'action du corps. Précisément, tout en *représentant* un corps, je cherche à rendre visible son absence. L'absence et la présence cohabitent dans mes photographies et c'est, je crois, le vrai sens de mon travail. Le corps multiplié par le mouvement, délirant, devient ainsi la métaphore de la fragilité et de la vulnérabilité de mon existence et aussi la métaphore de la fragilité de l'existence en général. Lorsque je me photographie, je cherche à capter une image qui, à mon sens, n'est ni un portrait ni un autoportrait, puisque mon intention n'est pas de me représenter en tant qu'individu, mais plutôt comme une présence. Évidemment, je ne peux nier que mes images me représentent étant donné qu'au-delà du fait d'en être le modèle, j'en suis autant l'artiste et mon identité humaine et artistique transparait inévitablement au travers de mes œuvres. L'auteur et historien Hans Belting s'intéresse à cette relation entre le corps, le médium et l'image. Dans son ouvrage intitulé *Pour une anthropologie des images*, il constate :

La fabrication des images est une conséquence de la connaissance que nous avons de notre corps. Nous en transposons la visibilité à celle que les images acquièrent en s'incarnant dans un médium, et nous lui accordons la valeur d'une présence, de même que nous rattachons l'invisibilité à une absence. Dans l'énigme de l'image, présence et absence sont inextricablement mêlées. L'image est présente à travers son médium (sinon nous ne pourrions la voir), mais elle renvoie immédiatement à une absence dont elle est image. Son *hic et nunc*, l'image l'emprunte au médium par l'entremise duquel elle s'offre à nous. (Belting, 2004, p.43).

Le corps et le médium permettent à l'image d'apparaître. Dans mon travail, j'évoque la fragilité de l'existence par l'absence et la présence du corps, par son apparition et son effacement. Les gestes que nous faisons ne durent qu'un instant. Pourtant, autant qu'ils peuvent nous paraître insignifiants, ils laissent des traces dans notre mémoire. C'est précisément ce que je vise à exprimer par mon travail photographique.

Au cours de mon processus de création, une lecture fragmentaire de certains propos de Merleau - Ponty, de Pierre Bertrand et de J. P. Sartre au sujet de l'être et ses relations avec autrui a été marquante pour ma réflexion sur la présence du corps et sa relation avec le corps de l'autre. Dans son ouvrage *L'intime et le prochain*, Bertrand écrit :

Je ne m'explique pas davantage mon corps que je ne m'explique celui de l'autre. Je le suis en deçà ou au-delà de toute représentation. Je ne me comprends pas plus que je ne comprends l'autre. Il est toujours étrange de constater que l'autre est son corps, que je ne peux faire abstraction de lui dans mon rapport à l'autre, que la figure, la taille, le poids, l'âge, les traits caractéristiques, la couleur de la peau, sa luminosité, la beauté sont constitutifs et par conséquent inséparables de l'autre. (Bertrand, 2007, p. 111)

Cet extrait me rappelle mon sentiment pendant le processus de la création et celui que je ressens lorsque je me retrouve devant mon œuvre. Devant mes photographies, mon corps m'est aussi étranger que le corps de quelqu'un d'autre. Dans ses écrits, Bertrand constate aussi que nous ne pouvons pas nous ouvrir aux autres si nous ne nous ouvrons pas à nous-mêmes. Il parle d'altérité, qui est la réalité de l'être et pose la question suivante : comment « entrer en contact avec une telle réalité », comment la voir et l'accepter chez nous-mêmes et chez les autres? Toutes ces réflexions sont très inspirantes pour mon travail et la lecture de ces auteurs m'a aussi permis de constater que, d'une certaine façon, le corps dans mon travail représente une « *image-souvenir* » de moi-même, mais aussi de l'autre. Lorsque l'autre n'est plus devant mes yeux, j'évoque, au travers de mon corps, le souvenir de l'image de son corps. Plus le temps passe, plus mes souvenirs s'estompent. Pour visuellement évoquer ce phénomène, je privilégie les images floues et imprécises. Je me souviens davantage des gestes et des paroles que des visages des gens dont je suis éloignée et c'est pour cela que j'associe la figure du corps à ce qui reste dans mes souvenirs, donc aux gestes et aux mouvements.

## **2.2 Le mouvement comme la figure du sens**

L'image du corps en mouvement en photographie me rappelle les esquisses et les croquis que je fais quotidiennement, et souvent hâtivement, d'un corps en mouvement : par exemple lorsque je remarque un inconnu qui marche devant moi. Dans ce type de dessin, l'empressement se ressent dans les lignes qui tracent la silhouette, car il faut dessiner vite et saisir les grandes lignes directrices en même temps que mon sujet s'éloigne. J'aime cette nervosité des lignes dans mes croquis, la simplicité du geste et l'absence des détails. J'aime aussi quand les lignes s'entrecroisent et que les ombres sont indiquées par des hachures précipitées en construisant la figure du corps par quelques lignes évocatrices, dominantes. Pour moi, le dessin inachevé évoque la fragilité et surtout l'instabilité de l'existence humaine, perpétuel changement avec lequel l'être est confronté dans la vie. En ce sens, le mouvement du corps est pour moi

la métaphore de l'existence, la métaphore de la vie. Le mouvement est aussi le signe du passage du temps - l'être est éphémère.

Dans ma recherche photographique, en captant le mouvement de mon corps, je cherche à inscrire ma présence dans un moment unique, perdu à tout jamais, qui ne peut pas se reproduire. La photographie est le seul médium qui me permet de faire cela par un simple geste : poser mon doigt sur le déclencheur de la caméra.

La photographie est un médium d'instantanéité, car les scènes sont captées lors d'une fraction de seconde. Quand on capte le mouvement, l'effet de filé (plus ou moins flou) est toujours présent sur l'image. En travaillant, j'ai compris que c'est justement la photographie, grâce à cet effet, qui me donne la possibilité de transformer mon corps dans une mystérieuse accumulation du pigment et de la lumière. Ainsi, grâce à l'instantanéité du geste photographique, je pouvais traduire l'image de mon corps dans une présence plus universelle : tout le monde et personne à la fois, moi-même et n'importe qui.

Performer devant l'appareil photographique, c'est laisser révéler le processus de création et réfléchir à cette performance. Le découpage de la scène a été fait, mais à mesure que ce corps performe face à l'appareil, on ne peut plus avoir le contrôle total sur ce que l'obturateur « lent » capturera exactement à partir des mouvements d'une performance. Le contrôle lui échappe et sa quête n'est plus l'immédiat d'un geste unique, mais un mouvement complexe, le document d'une performance, la trace d'un avant et d'un après, capturant et dévoilant le mouvement d'un jeu de cacher et exposer. Compte tenu de ce qui est exposé, regarder le processus, repenser ce corps sous son aspect fantasmagorique, c'est réfléchir au flou. (Rabello Pereira, 2019, p. 65)

Cet extrait résume joliment bien l'influence du mouvement sur la composition photographique résultante, imprévisible. Les mouvements du corps deviennent l'effet de flou, gestuel et lumineux. L'auteure Samira Rabello Pereira aborde le terme de la performance comme je le vois aussi, car le corps n'est pas qu'un sujet ou un prétexte; il est la raison même de l'acte de faire la photographie pour moi. C'est aussi cette relation entre le corps bougeant et l'appareil immobile qui me fascine, par le fait de fixer un instant perdu à tout jamais, dans une forme, à la fois fixe et mouvante. La photographie est, fondamentalement pour moi, un perpétuel va-et-vient entre le passé et le présent.

## **CHAPITRE 3 – La question de la technique**

### **3.1 La lumière et le temps d'exposition**

La lumière et le temps d'exposition changent à chaque séance, résultant ainsi en une diversité des colorations, des luminosités et des niveaux de la transparence de mon corps. La lumière provient souvent d'une simple ampoule LED, que j'installe soit directement à l'intérieur du dispositif tout en la camouflant afin que la lumière frappe devant ou derrière l'objectif. L'utilisation de cette ampoule LED est très pratique, car elle fonctionne avec une petite télécommande. Ainsi, je peux ouvrir, fermer ou changer la lumière lors d'une même prise de vue.

Après expérimentation, j'ai toutefois constaté que je préfère les photographies d'une seule valeur chromatique dominante qui contraste avec la blancheur de ma peau. Le temps d'exposition est généralement d'une trentaine de secondes et la lumière, très faible, provient parfois même d'une autre pièce afin qu'elle soit encore plus diffuse. Les mouvements que j'effectue sont habituellement très longs et lents. Le seul indicateur temporel pour moi est l'ouverture et la fermeture du diaphragme de mon objectif. L'utilisation de l'intervallomètre me permet de prendre des photographies en continu, c'est-à-dire que je n'ai pas besoin d'appuyer chaque fois sur le déclencheur de l'appareil, ce qui me permet de rester plus concentrée sur mes gestes.

Le temps qui passe pendant les prises de vue, un temps enfermé et suspendu à l'intérieur de mon dispositif, est rythmé par le bruit de l'obturateur qui s'ouvre et se referme. Ses ponctuations deviennent les seuls indices temporels entre les moments qui se succèdent durant les longues heures de travail. L'intervallomètre me permet aussi un détachement de gestes photographiques; je deviens à la fois l'instant et le geste. Bien sûr, je fais des tests préalablement pour établir les préférences dans le réglage de ma caméra. Une fois le tout testé et bien déterminé, je peux me permettre

d'être concentrée sur mes mouvements lents et répétitifs, ponctués par l'intervallomètre.

Les deux grandes séries (*Lyrisme bleu* et *Passivité*) ont été photographiées différemment. Pour réaliser la série bleue, j'ai d'abord travaillé avec un appareil Canon à longueur focale de 23 mm, pour une ouverture de  $f/10$  pendant 30 secondes alors que les photographies rouges ont été captées avec mon appareil Nikon et la lentille Sigma CD 17-50 mm avec une longueur focale de 34 mm pour un temps d'exposition de 25 secondes et une ouverture de  $f/3,5$ . Faisant mes réglages manuellement, la sensibilité ISO est généralement à 400, afin de réduire la présence de bruit photographique le plus possible. J'ai varié souvent le white balance, de 1000 à 5000K, mais sans utiliser le flash pour obtenir les effets de filés qui m'intéresse. Les photographies étant toutes captées en RGB, l'appareil photo est installé sur trépied à une distance d'environ 45 po de moi et à une hauteur d'environ 30 po. Il est généralement positionné de face, mais je l'ai parfois installé en plongée. J'essaie différentes profondeurs de champ et différents cadrages pour capter différents angles. Les plans de face ou en plongée sont ceux qui fonctionnent le mieux pour moi, puisqu'ils me permettent de capter le corps dans la totalité; parfois, il était nécessaire de faire un recadrage afin d'évacuer une zone dans laquelle une partie de corps est visuellement moins efficace sur le plan de la composition.

### **3.2 Le choix de l'impression**

La photographie numérique m'a amenée à tester et à découvrir plusieurs supports d'impressions tels que le papier, la toile, le tissu et finalement un support rigide, le paluanel. Si le papier s'est avéré être un support abordable qui permet un très beau fini, il m'était néanmoins impossible de le considérer pour les impressions de grands formats à cause de sa fragilité. En comparant la même photographie imprimée sur une toile et sur un papier, je pouvais constater que les pixels sont moins visibles sur le papier lorsqu'on l'examine de très près. Le papier offre aussi plusieurs options

d'impression, notamment une finition satinée, lustrée ou mate. C'est par ailleurs cette dernière option que j'ai choisie. Puisque mes photographies sont très sombres, elles nécessitent un éclairage directement orienté dans l'espace de la présentation. Malheureusement, cela peut engendrer des reflets. Imprimer sur un support mat s'est donc avéré être une solution heureuse. La sortie sur un vinyle mat, qui est apposé sur le paluanel blanc lustré, était finalement vraiment appropriée pour le résultat que je voulais obtenir. Le vinyle mat est marouflé sur les feuilles de plastique et d'aluminium rigide et le tout demeure relativement léger et souple, donc facile à transporter et à accrocher. Un support mat m'a aussi permis de réduire le plus possible l'effet de brillance souvent inévitable, car la prise de vue était faite avec la lumière canalisée. De plus, un support mat diminue le contraste entre la blancheur du mur et mes photographies qui sont, en général, très sombres. J'ai aussi observé que les photographies imprimées sur toile se courbent toujours. De près, la texture de la toile crée aussi un relief qui se juxtapose avec des petites ombres en produisant une image trop texturée. C'est pour toutes ces raisons que j'ai favorisé l'impression mate sur un support rigide et lisse.

Puisque la photographie est agrandie, le grain de la photographie est nécessairement agrandi aussi, et il devient donc plus apparent. Un minutieux travail d'analyse des photographies, agrandies à plus de 300% sur le logiciel Photoshop, me permet de vérifier s'il y a des zones dans lesquelles la pixellisation peut être adoucie. Ce travail est très important, car il me permet d'éviter une pixellisation trop prononcée, ce qui peut briser la fluidité du mouvement et même toute la composition, une fois mes photographies imprimées.

Une pixellisation uniforme me rappelle le grain de la photo argentique, mais cet effet était difficile à obtenir à cause de la très faible luminosité durant la prise de vue. Donc, un certain niveau de la pixellisation était inévitable. Cependant, en regardant mes photographies, je constate qu'une pixellisation contrôlée ajoute une texture intéressante et donne de la profondeur à l'image. Je la vois aussi comme une « *imperfection* » que



j'aime préserver dans mes images. L'imperfection est pour moi une trace de l'authenticité du processus et l'incarnation d'un moment précis dans la matérialité spécifique de l'image.

### **3.3 Le format**

Le format vertical de mes photographies s'imposait naturellement, sans doute, par ce qu'il évoque la verticalité de la figure humaine, mais aussi à cause de la forme rectangulaire des objets avec lesquels mon corps était en interaction lors des prises de vue. Ces objets sont de différents formats: 18 X 10.5 X 36 po, 23.5 X 7 X 30 po et 30 X 7 X 30 po. Ils sont ainsi suffisamment grands pour que je puisse m'y insérer, mais aussi suffisamment petits pour restreindre mes mouvements et mes positions. Imprimées en grand format (48 X 72 po), mes photographies numériques occupent donc toujours l'espace verticalement. La verticalité m'a toujours interpellée, même en peinture. La verticalité m'évoque la forme des fenêtres et des portes que l'image, métaphoriquement, ouvre devant nos yeux en nous permettant d'entrer dans un monde imaginaire. Un format de 48 X 72 po est très grand pour une photo et pourtant cela me semblait parfois petit lorsque je les comparais aux énormes murs blancs de l'espace dans lequel j'ai fait mes tests. La dimension de mes photos correspond au format d'une très grande porte qui me domine par sa grandeur.

Lorsque je peins, je suis déjà confrontée à la dimension d'un tableau tout au long du processus créatif alors qu'en photographie, je me sens souvent engloutie par mes photographies une fois qu'elles sont imprimées et apposées au mur. Le moment de première rencontre avec mes photographies imprimées est très troublant, car jusqu'à cet instant je ne les voyais qu'exclusivement sur l'écran de mon ordinateur. Ce n'est que lorsqu'elles sont finalement sur le support de mon choix et dans leur grandeur réelle que je peux vraiment examiner le grain et l'équilibre des masses sinueuses créées par mon corps en mouvement. Sans doute, l'échelle importante de mes photographies permet à la figure du corps de troubler, par sa présence, le regard du spectateur. En

comparaison avec le format de mes photos, les objets construits pour les prises de vue, qui me paraissaient pourtant grands lorsque je les maniais pendant la capture, sont très petits. Ils donnent l'impression d'être fragiles et précieux. Je crois que leur transparence évoque cette préciosité. J'indique qu'ils paraissent petits parce que le plus grand des objets, dans lequel j'étais en mesure de m'y blottir entièrement, ne mesure même pas la moitié d'une photographie apposée au mur.

## CHAPITRE 4 – Le geste photographique (entre référence et connotation)

### 4.1 La mise en scène

Le platinotype *Wall Street* de Paul Strand, qui date de 1915, m'a particulièrement marquée lors de mon processus de création. Il y a quelque chose de très captivant dans la composition de cette image : les fenêtres du bâtiment JP Morgan Co qui surplombent les petites figures des travailleurs, dont l'ombre s'étire derrière eux, créent un équilibre intéressant. Les fenêtres, qui me paraissent lourdes puisqu'elles ressemblent à des panneaux opaques, occupent plus des deux tiers de l'image, et mon regard se retrouve plus attiré vers ces ouvertures que sur les petites figures, légèrement floues. Le jeu d'échelle des sujets de cette photographie est pour moi un formidable exemple de la façon dont la composition permet de créer une tension et de produire un effet de vertige. La présence de la figure humaine est dominée par la structure du bâtiment. Les corps des travailleurs, par leur forme semblable et la couleur noire qui les rend anonymes de façon à les uniformiser, nous donne le sentiment qu'ils sont moins importants. On a l'impression qu'il s'agit d'une seule personne, multipliée et figée dans cette scène où le temps s'arrête. Bref, cette photographie m'a marquée par la façon dont les hommes sont photographiés par rapport à l'architecture. Cette image m'a inspirée à mettre en relation le corps et les objets qui se présentent symboliquement comme les éléments architecturaux dans mon travail.

Avant chaque séance de prise de vue, il était nécessaire d'installer les drapés, les lumières et les objets. Je nomme objets ces grandes boîtes de plexiglas transparent et le cadre blanc que j'ai parfois manipulé pendant des prises de vue. Les boîtes étaient assez grandes pour que je puisse m'insérer à l'intérieur et suffisamment petites pour que je sois capable de les manipuler toute seule. Évidemment, leur lourdeur exerçait une influence sur mes mouvements et leur forme angulaire et transparente était en contraste avec mon corps courbé et opaque.

Les mises en scène se faisaient spontanément, c'est-à-dire que j'ai choisi instinctivement un drap (bleu, noir, beige ou violet), pour couvrir le plancher et circonscrire un espace dans une pièce pour mieux contrôler la lumière, détacher le corps de la texture des murs et arrondir les coins des objets. Selon la façon dont les draps étaient disposés, ils pouvaient se froisser ou créer des lignes sinueuses, conformément aux mouvements de mon corps. Selon le choix des effets que je voulais obtenir, mon corps était éclairé soit par une lumière directe ou soit par une lumière provenant d'une pièce adjacente lorsque je voulais qu'il soit moins discernable.

Les mises en scène étaient différentes selon l'espace dans lequel je pouvais travailler. Plus l'espace était restreint, plus l'appareil était près de moi et plus mon cadrage était serré. J'ai eu l'occasion de me photographier dans divers endroits, ce qui m'a permis de prospecter différents cadrages et mises en scène. Ces lieux ne paraissent pas dans le résultat final, mais cette exploration m'a été bénéfique, ne serait-ce que pour l'exercice de composition de la figure dans l'espace.

Mon corps se retrouvait parfois à l'intérieur d'une boîte, l'un de ces objets qui sont parfois peu reconnaissables, sinon absents de mes photographies. Parfois, seules les arêtes de la boîte apparaissent sur mes images: il s'agit de ces lignes blanches, droites et franches qui, sur le plan formel, sont en opposition avec la présence du corps et ces masses floues et translucides qui le composent. En regardant les photographies, on sent la présence matérielle de ces objets et on perçoit aussi le vide qu'elles délimitaient. J'ai aussi manipulé un cadre blanc, mais j'ai finalement préféré travailler avec les boîtes transparentes parce qu'elles me forçaient à bouger d'une manière plus lente puisque ces dernières étaient lourdes et les manipuler demandait des efforts. De plus, les boîtes, bien que transparentes, étaient beaucoup plus imposantes que le cadre vide et conséquemment plus en équilibre avec le volume de mon corps.



Figure 4. « Lyrisme Onzième », série : *Lyrisme bleu*

Dans cette photographie (figure 4), les arêtes de la boîte sont très apparentes, alors que la figure du corps est méconnaissable. Puisque le mouvement du corps était trop rapide lors de cette prise de vue, la figure du corps se manifeste par la tache beige, qui émerge entre le drapé et l'objet transparent. Bien que je n'aie pas retenu cette photographie pour la présentation finale, elle demeure une exploration intéressante dans laquelle la disposition de l'objet évoque autant une ouverture qu'un cloisonnement.

Lors de mon processus de création, le travail avec les objets s'est fait spontanément; dès l'instant où ces objets se sont retrouvés entre mes mains, je savais que leurs qualités plastiques seraient intéressantes pour mon travail photographique. Lorsque je les regarde, éparpillés dans ma chambre, ils me font penser à des monolithes silencieux, par leur présence à la fois discrète et imposante. Ils paraissent aussi transparents qu'opakes et aussi présents qu'absents. Leur forme géométrique, voire architecturale, est en opposition avec la figure de mon corps, tout en rappelant le format de mes impressions. Placés dans le même espace que les impressions géantes fixées et

éclairées, ces objets manifestent leur présence timidement, mais ils sont en même temps très intrigants. Cette constatation a été décisive quant à ma réflexion concernant leur inclusion dans la présentation finale de mon projet, même si au début de mon processus je n'avais pas pensé à cette possibilité.

## 4.2 Le flou

Lorsque je règle l'appareil photo et une fois qu'il est installé sur son trépied, je fais un focus précis sur une chaise que je place là où je me positionnerais. Pour ce faire, je dois allumer les lumières ambiantes. Lorsque je les ferme en ne laissant que l'éclairage choisi, je ne suis jamais certaine à quel point cette modification de l'éclairage affecte mon focus. Il se produit déjà une perte à cet instant. La chaise immobile est le seul, mais imprécis point de repère pour mon corps qui sera en mouvement durant la prise de vue. Le flou créé par le mouvement, en rapport avec la quantité de lumière, transparaîtra alors comme la limite entre ce qui est visible et ce qui devient illisible et mystérieux. Dans son ouvrage *Le flou de l'image*, Soulages précise :

Mais, pourquoi le flou dans les images et pourquoi cette fascination? Le flou en tant qu'espace de possibilités est une autre façon de voir le monde, dans lequel ses contours peuvent être définis comme étant doux et s'estompant. Nous ne percevons pas facilement ce qui est fait, car il est source de confusion. En peinture, changer la perception entre le net et le flou, la brume, le sfumato, interroge la figure classique. Avec l'avènement de la photographie, l'imprécision n'est plus seulement une catégorie formelle dans l'art, elle devient une manière d'être de la réalité. L'image floue, voilée, entourée de brumes, tout en nous maintenant éloignées, suscite notre curiosité, car elles sont mystérieuses. (Soulages, 2019, p. 5)

Le mouvement se converge en flou photographique, amenant l'imprécision qui transforme l'identité du modèle en une masse colorée, lumineuse et non définie. La figure du corps devient un élément qui unifie le temps, la lumière et l'espace. En bougeant devant l'appareil photographique fixe, le corps en mouvement témoigne du temps capté et offre une image représentant l'action (flou). Ce flou est une conséquence autant hasardeuse qu'inévitable. Lorsque j'ai commencé ma production photographique, je n'avais pas prévu cet effet. En travaillant, j'ai compris que ce flou dépendait de la vitesse d'exposition de l'appareil, de la luminosité captée, de la vitesse de l'action du modèle et du temps d'exposition, entre autres.

Le flou s'est donc imposé comme une nécessité par ma façon de travailler. Intuitivement, je désire exprimer par le mouvement du corps, de mon corps, une instabilité dans l'existence, une cohésion de ce qui est visible et invisible, ce qui, selon moi, fait la partie non séparable de l'être (l'extériorité et l'intériorité). « Mais les frontières interhumaines/ intrahumaines ne sont-elles pas, elles aussi, floues? » (Soulages, 2019, p. 30). Sans doute, la réponse est *oui*. Je cherche à exprimer cela aussi tout en cherchant à suggérer visuellement le dispersement du corps dans le temps et dans la matière. Ainsi, ce flou devient pour moi l'incarnation même du temps et de tout ce qu'il, dans nos relations et dans notre vie, efface et transforme par son passage.

Le flou est un élément d'expression proprement photographique. Dans le monde réel, le flou est un obstacle pour la vision et pour notre observation du monde, tout en étant une manière de le décortiquer et de l'analyser autrement. Je suis particulièrement sensible à l'image floue. Travailler avec le flou n'est pour moi pas qu'un choix esthétique. Je crois que cet effet nous permet de créer les images qui nous obligent à un effort plus grand lors de l'observation. Il nous invite à aller au-delà de ce qui est visible pour chercher et découvrir une signification et un sens dans le rapport de ce qui est démontré et de ce qui est caché dans une photographie, en même temps.

### 4.3 La composition

Le changement d'espace pour les prises de vue m'a permis de poser à chaque fois un nouveau regard sur ma façon de créer la composition. Ainsi, en accentuant le mouvement, en rognant la photographie différemment, en changeant la direction et en faisant le recadrage du corps, je peux rendre une composition plus dynamique. Là où le corps semblait d'abord être stable, une simple rotation de l'image suggère le mouvement. Je constate aussi que la distance entre l'appareil, les drapés et moi-même est très importante. Plus les éléments sont éloignés les uns des autres et plus les drapés sembleront sombres, flous et distants. La figure du corps devient aussi plus détachée du fond. Puisque je préfère que le corps se confonde presque avec le drapé, je me rapproche de ce dernier physiquement tout en m'éloignant de l'appareil photo. J'ai aussi monté une structure afin de pouvoir me mouvoir plus librement entre les drapés et entrer à l'*intérieur* de la mise en scène. En peinture, la composition de mes tableaux se présente à moi naturellement, sans réflexion. Le geste photographique est pour moi très différent. La photographie m'amène à réfléchir à mes compositions avant les prises de vue, c'est-à-dire à fonctionner autrement.

Le philosophe François Chirpaz écrit en 1963 un petit livre sous le titre : *Le corps*. Dans ce livre il explique : « Le corps *suit*, faisant les gestes qu'il faut pour les avoir appris et les répétant d'une manière irréfléchie. » (1963, p.15). Cette spontanéité du mouvement est importante pour moi et je ne pourrais représenter la figure du corps sans évoquer sa gestuelle. Dans mon projet de recherche création, fondé sur la relation du mouvement et de l'instant, l'image du corps qui en résulte est la figure même de ce mouvement. C'est parce que je bouge que mon corps devient une présence mystérieuse, que mes membres deviennent des masses lumineuses et sibyllines. Le mouvement crée le flou qui évoque la douceur, l'évanescence et l'absence du corps. Le mouvement est, somme toute, l'élément primordial pour créer la composition des éléments visuels dans mon travail.



Je n'ai jamais appris à danser, mais j'ai toujours été émerveillée par la grâce et la force des danseurs. Je veux aussi représenter, au travers de mes photographies, la force et la beauté de l'expression corporelle par les compositions qui se construisent, outre par la mise en scène et le recadrage, sans la planification, par le mouvement spontané de mon corps. Il est important pour moi que la photographie ne soit pas retouchée, évidemment dans la mesure du possible, car je veux préserver l'inscription d'un mouvement dans un instant précis, celui qu'on ne peut jamais reproduire ni attraper. Justement, pour ne pas intervenir sur ce mouvement, j'évite un ajustement a posteriori sur Photoshop, sauf lorsque cela s'avère inévitable, par exemple pour corriger des pixels. Donc, pour être satisfaite de la composition des éléments dans une photographie, j'ai établi trois modes de fonctionnement, soit :

- Le corps ne doit pas être reconnaissable, ce qui implique que chaque partie doit bouger pour être suffisamment floue.
- Les objets (boîtes transparentes), lorsque je suis en interaction avec eux, doivent être suffisamment statiques pour rester nets et reconnaissables.
- La figure du corps doit être à la fois éclairée pour se distinguer du fond et suffisamment sombre pour s'y estomper dans l'espace. Ce point dépend aussi fortement de la coloration de la lumière lors de la prise de vue numérique.

Je désire que les objets soient plus reconnaissables, donc plus statiques que le corps pour que leurs arêtes apparaissent nettes et facilement identifiables. De cette manière, il nous est possible d'identifier qu'il y a deux éléments qui forment la composition à l'intérieur de l'image, soit un objet et une masse en mouvement. Cette masse, le corps en mouvement, doit être en apparence différente du fond sombre, mais je ne veux pas qu'elle soit trop détachée du fond, comme c'est le cas lorsque le corps ne s'est pas mu suffisamment.

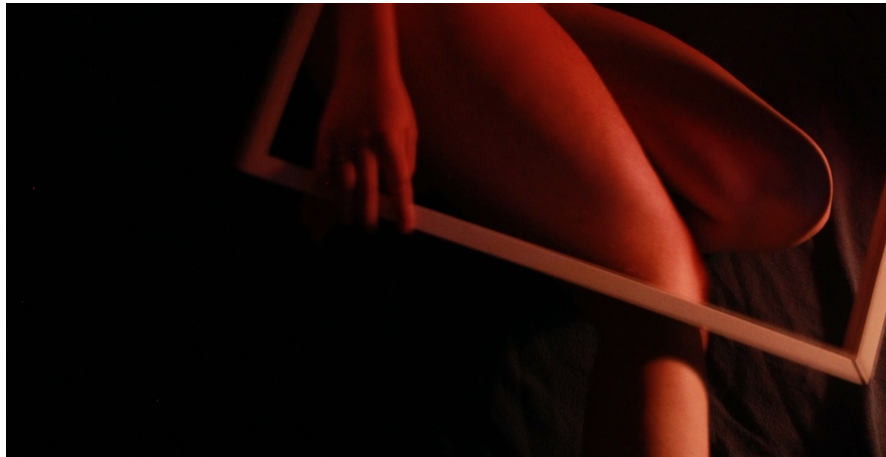


Figure 5. « Passivité première », série : *Passivité*

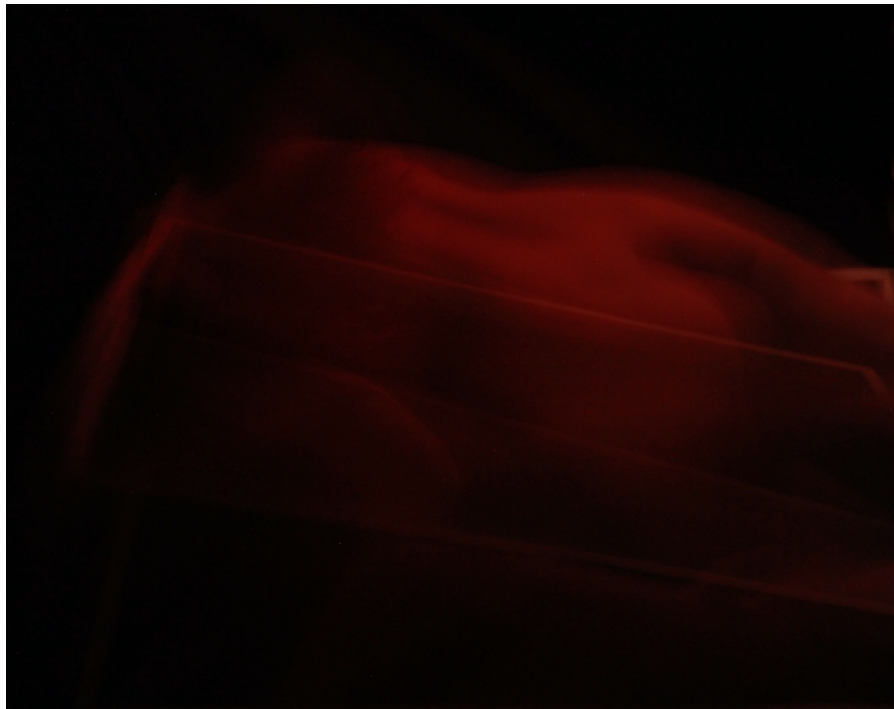


Figure 6. « Passivité vingtième », série : *Passivité*

Comme nous le montre l'une de mes photographies (figure 5), le corps est beaucoup trop identifiable pour que cette photographie réponde à mes critères. Le corps est beaucoup plus diaphane dans l'autre photographie (figure 6), où les lignes de l'objet sont visibles, mais plus floues. La figure du corps est toutefois assez détachée du fond (le drapé en arrière-plan), mais une résonance entre les deux vient flouer cette délimitation, ce qui permet à cette image de concorder avec mes exigences.

Ce sont précisément ces exigences qui guident le recadrage nécessaire de certaines photographies pour d'obtenir l'ambiguïté (présence/absence) désirée. Bien sûr, je crois que la perception est toujours subjective, puisqu'exister, c'est percevoir à notre manière. Mais, en planifiant le rapport corps/objet/mouvement dans mes photographies, il m'a été possible d'aller au-delà de la simple représentation du corps et de jouer avec la composition d'une manière plus abstraite, mais visuellement plus efficace. Le mouvement du corps produit les apparitions et les disparitions de la silhouette et la multiplication de la présence du même corps dans une seule photographie. Paradoxalement, c'est justement cette possibilité de multiplication du corps qui permet son effacement. C'est ainsi que le corps, tout en devenant plus dense, se dissout dans l'espace et s'efface dans le temps.

#### **4.4 Le choix chromatique**

Le choix chromatique de mon projet intitulé *Entre le mouvement et l'instant* s'arrête sur le rouge et le bleu. Ces deux couleurs créent des ambiances très différentes, mais sont toutes aussi agissantes pour exprimer la mystérieuse présence du corps humain. Si la symbolique des couleurs varie selon les époques et les cultures, certaines généralités sont bien expliquées dans le livre *La couleur*, par Maurice Dériberé. À propos de la couleur rouge, l'auteur rend compte qu'il s'agit d'une couleur « délicate à manier, mais extrêmement intéressante pour jouer son rôle dans un cadre que l'on veut chaud, seyant, accueillant. C'est la couleur saillante par excellence. » (1964, p. 85). Il est vrai que le rouge suggère la chaleur, rappelant la chair, mais j'ai choisi le rouge, car cette couleur

m'évoque la passion, l'intensité et la proximité. Ensuite, le bleu foncé est pour moi une couleur à la fois très poétique et neutre. Elle contraste bien avec la blancheur de la peau du corps photographié et provoque chez moi un troublant sentiment de tristesse, mais aussi de mélancolie et de mystère. Le bleu foncé me fait penser aux moments de silence et de tranquillité dans la transition de la nuit au crépuscule. Dérubéré énoncera d'ailleurs que « Le bleu est la couleur froide par excellence, c'est aussi la couleur fuyante. Le bleu est calme, reposant, voire un peu soporifique. [...] Un local bleu évoque l'espace, l'air, la mer et paraît agrandi. » (1964, p. 85).

Le rouge et le bleu évoquent des sentiments différents, mais tout aussi forts. Dans ma proposition, le rouge n'est pas très présent. Il est utilisé en tant qu'accent, alors que le bleu, plus doux, comble l'espace d'une manière plus fluide. Le bleu donne l'impression de remplir l'espace en débordant l'image, alors que le rouge capte notre regard en le canalisant vers le centre d'une image. Puisque le rouge a cette intensité, il m'apparaissait censé de ne présenter qu'une seule photographie rouge, comme un point troublant dans une grande série bleue.

Je m'aperçois aussi que même si je croyais avoir choisi spontanément ces deux couleurs (rouge et bleu), il s'agit sans doute d'un rapport culturel avec ces deux couleurs mais aussi d'un choix très personnel, inexplicable, généré par mon subconscient. En général, j'ai éprouvé plus de facilité à photographier lorsque la lumière était bleue que lorsqu'elle était rouge. J'ai toujours obtenu plus de variations (transparence /opacité) dans mes photographies lorsque je travaillais avec la lumière bleue et d'ailleurs la figure du corps y est davantage définie. La texture des photographies produites grâce à la lumière bleue est aussi plus unie. En relation avec le corps, le rouge est plus enveloppant alors que le bleu produit une distance et une plus grande profondeur. Cependant, si je suis souvent plus satisfaite avec mes photographies bleues c'est, je crois, car elles produisent chez moi le même sentiment de distance et de proximité que je ressens face à l'image de mon corps.

J'ai essayé de photographier avec la lumière éclairante d'une autre couleur, mais les résultats ne me satisfaisaient pas autant. La lumière rouge ou bleue était toujours beaucoup plus apte à m'offrir une vibrance et surtout plus de profondeur. Il était aussi plus apaisant pour moi de travailler en baignant dans une douce lumière bleue ou rouge profond que jaune ou verte. Le blanc était trop clair et faisait disparaître les ombres et les volumes des objets. Ainsi, le bleu et le rouge étaient, dans le cadre de ce projet recherche création, les couleurs qui fonctionnaient davantage pour moi, tant au niveau visuel que conceptuel, symbolique et atmosphérique.

La réflexion sur le choix chromatique m'a accompagnée tout au long du processus de la création, soit de la prise de vue jusqu'aux longues heures travaillées sur les photographies dans le logiciel Photoshop. Malgré certains ajustements, je voulais m'assurer que les couleurs demeurent authentiques et dégagent l'atmosphère dans laquelle j'ai travaillé. Je voulais que le spectateur soit également entouré de cette même ambiance mystérieuse. Il m'est difficile d'expliquer ce sentiment mais la couleur a, sans aucun doute, influencé ma façon d'aborder le projet dans sa totalité. La source lumineuse colorée, dont mes photographies en sont tributaires, est devenue l'essence même de mon travail. Pour résumer, la couleur influence énormément mon processus de création ainsi que ma contemplation. Je souhaite alors qu'en entrant dans la salle d'exposition, et avant même de distinguer les formes ou quelques figures qui apparaissent dans mes photographies, on perçoive les couleurs, dominant l'espace par leur rayonnement.

## CHAPITRE 5 – Les œuvres dans l'espace

### 5.1 Le choix des images (distances/proximités/rerelations)

Il y avait beaucoup d'éléments qui devaient me satisfaire dans une photographie pour l'intégrer dans mon corpus *Entre le mouvement et l'instant*. En plus de me plaire individuellement, chaque photographie devait s'intégrer d'une manière pertinente et conséquente dans l'ensemble de mon dispositif, qui inclut les images et les objets. Souvent, même si j'étais satisfaite d'une photographie, il fallait, selon mon jugement, la retirer de l'ensemble, car elle ne produisait pas une dynamique intéressante et harmonieuse avec les autres éléments du dispositif. Mes œuvres sont faites de telle manière que leur position et leur rapport peuvent changer dans chaque nouvel espace de la présentation. Ainsi, chaque moment où je me retrouve devant un mur d'une salle d'exposition, entourée de mes œuvres, il me faut recommencer à construire un nouveau rapport entre les éléments, dépendamment de la hauteur des plafonds, de la présence de cimaises, de fenêtres et d'autres caractéristiques du lieu. La hauteur des plafonds et la distance entre les murs d'un espace sont les principaux éléments que je considère lorsque je réfléchis à la façon dont je disposerais les œuvres dans l'espace, puisque ce sont eux qui déterminent aussi le sens possible de l'œuvre. Puisque mes œuvres sont de format rectangulaire et qu'elles sont placées à la verticale, cela m'oblige à éviter de les placer directement à côté d'ouvertures telles que des portes ou des fenêtres.

Puisque j'avais déjà trié mes photographies selon les trois critères précédemment mentionnés, j'ai choisi les six photographies suivantes pour avoir un certain nombre de variations de proximités et de distances entre les pièces dans l'espace. C'était important pour moi, puisque le lieu pour la présentation finale de mon projet n'était pas encore défini au moment de faire ma sélection.

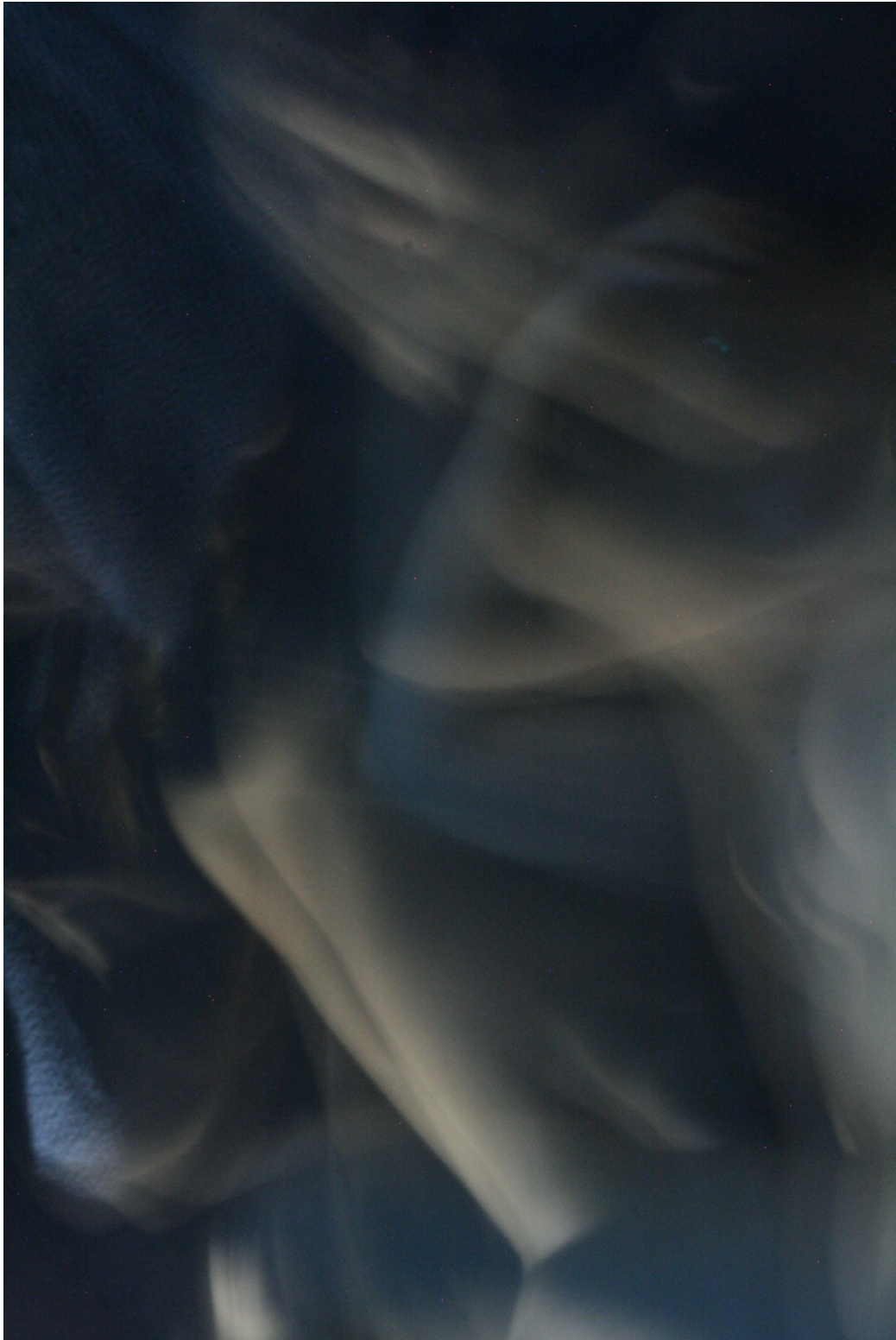


Figure 7. « Lyrisme deuxième », série : *Lyrisme bleu*

En parlant de la sélection, je tiens à souligner que certaines photographies m'ont particulièrement marquée, comme la photographie intitulée « Lyrisme deuxième » (figure 7). Cette photographie a déclenché tout le processus de production et de recherche. Elle est tirée de ma première séance de prise de vue avec l'appareil photo numérique. En la voyant la première fois, j'ai été surprise et émerveillée par sa présence intrigante. Sur cette photo, la lumière caresse certaines parties du corps alors que d'autres s'enfoncent au travers des ombres, issues des replis du drapé bleu. Les mouvements des bras créent les lignes diagonales qui apparaissent d'une façon encore plus prononcée lorsque la photo est placée à côté de la photographie intitulée « Lyrisme quatrième » (figure 8).



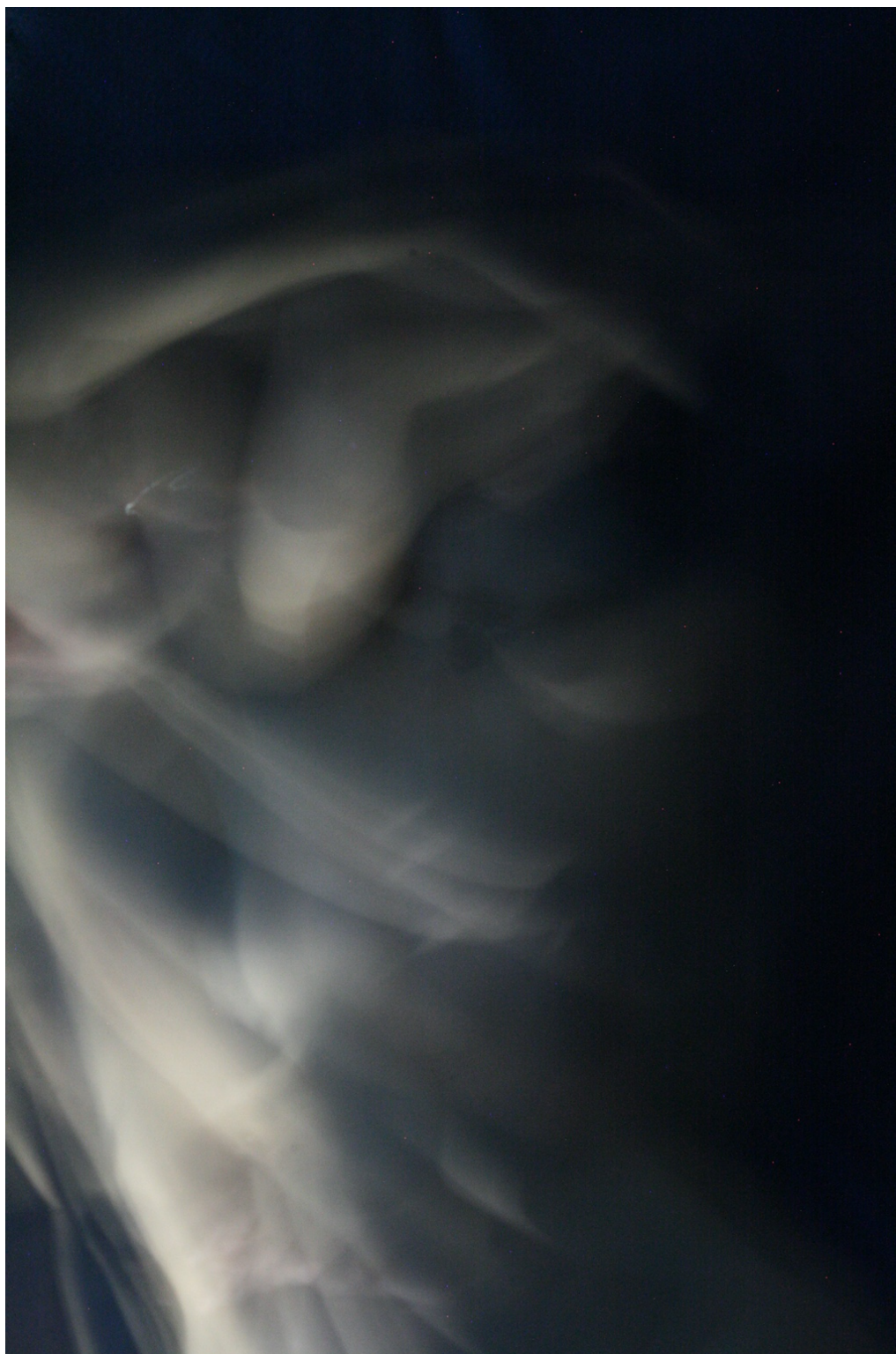


Figure 8. « Lyrisme quatrième », série : *Lyrisme bleu*

Le mouvement de la lumière et des gestes crée une grande diagonale qui semble même lier ces deux photographies (figures 7 et 8). Pour moi, la photographie « Lyrisme quatrième » (figure 8) évoque une grande mélancolie. Elle me fait penser à une lente mélodie jouée sur un piano sur lequel les doigts du pianiste dansent avec grâce et précision. Cette photographie est, selon moi, inséparable de « Lyrisme deuxième » (figure 7). Les quatre autres photographies qui font partie du corpus ont été choisies selon la possibilité de leur intégration harmonieuse (formelle et atmosphérique) avec ces deux premiers tirages photographiques.

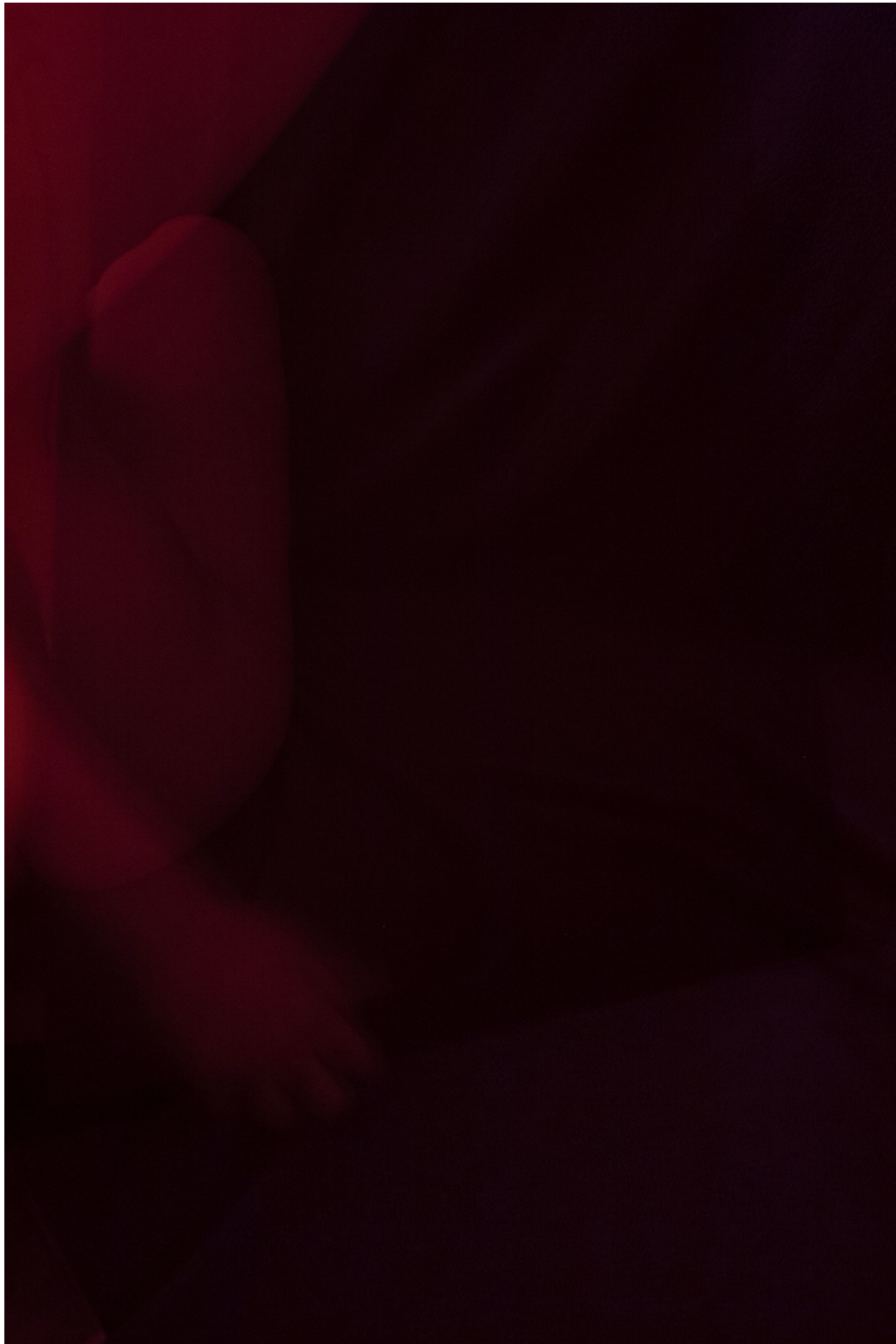


Figure 9. « Passivité Seizième », série : *Passivité*

Le choix d'une seule photographie rouge (figure 9) pour faire partie du corpus me semble évident aujourd'hui, et pourtant je me suis surprise moi-même en la choisissant. Très sombre, elle me plonge dans une ambiance mystérieuse et troublante. En regardant cette photo, je remarque un bras ou une main qui semble tenir ou s'accrocher à quelque chose qui nous est invisible. Une petite zone plus claire, près du coin supérieur gauche, attire le regard. Cette petite partie semble se dévoiler par la brève superposition de deux membres de la figure du corps : peut-être s'agit-il d'un coude et d'une hanche? Cette photographie est aussi différente, car la figure du corps est plus absente. Le vide (le drapé rouge en arrière-plan) occupe beaucoup plus d'espace que la figure du corps, qui reste en grande partie en dehors du cadrage. Je tenais à présenter cette photographie malgré le fait qu'en la choisissant j'étais obligée de déroger légèrement de mes trois critères de sélection. Devant cette photo, le spectateur se sent invité à plonger dans un espace envoûtant qui cache quelque chose d'intime et étrange.



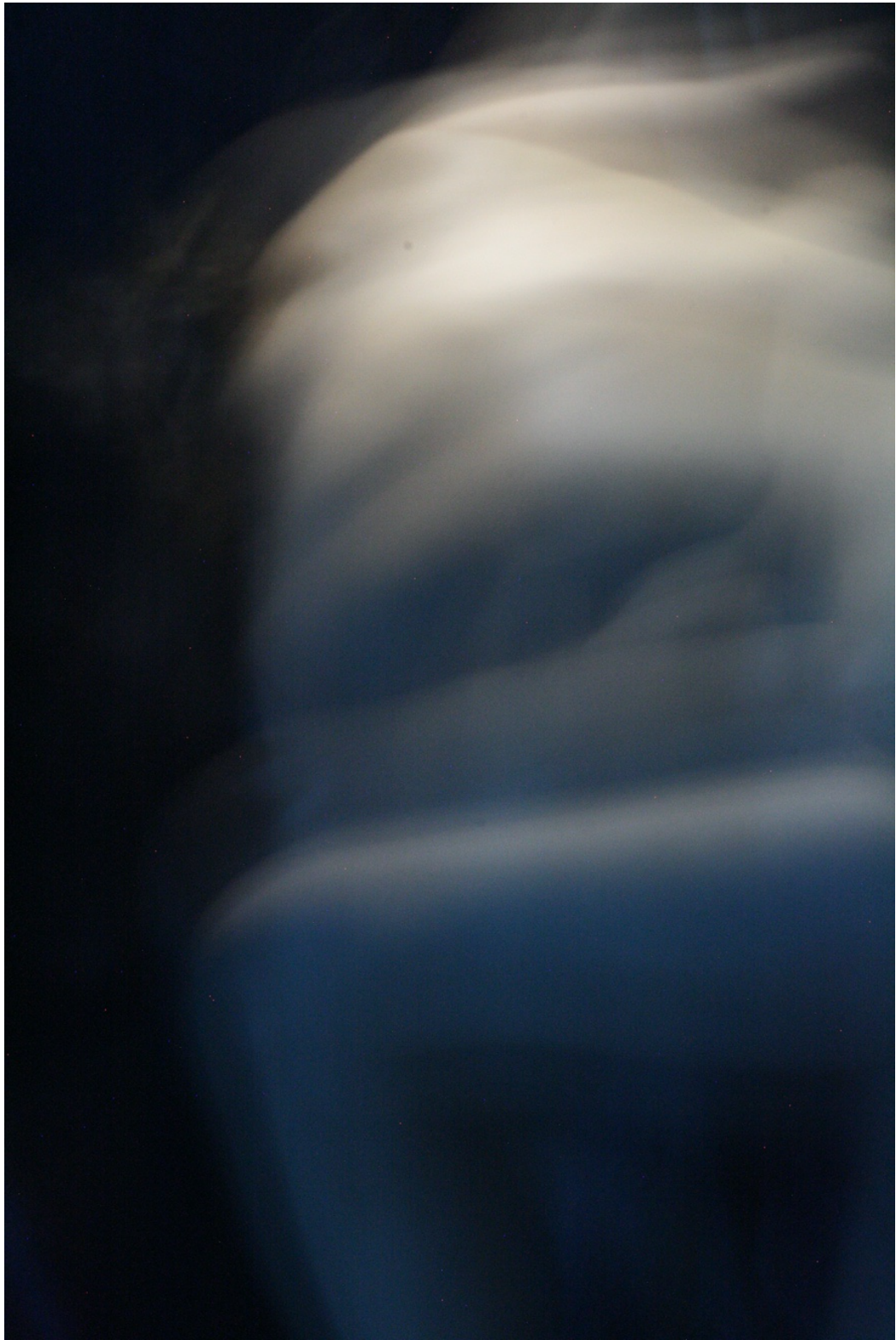


Figure 10. « Lyrisme quatorzième », série : *Lyrisme bleu*

Cette photographie (figure 10) permet de voir un majestueux et incroyable dégradé de lumière sur le corps capté dans la grâce du mouvement. Nous ne saurions dire si la figure se relève ou si elle s'affaisse. La lenteur du mouvement rend la silhouette juste assez définie pour reconnaître le corps. La silhouette est assez floue pour accentuer l'ambivalence entre le corps et l'espace et la lumière semble s'apposer sur le corps comme une vapeur. Le corps est volumineux; il a la présence des sculptures antiques en marbre, un matériau qui évoque bien la couleur et la texture de la peau. Le geste et l'instant de la capture sont dans un parfait mariage et le corps m'apparaît suffisamment reconnaissable, pourtant diaphane à la fois.

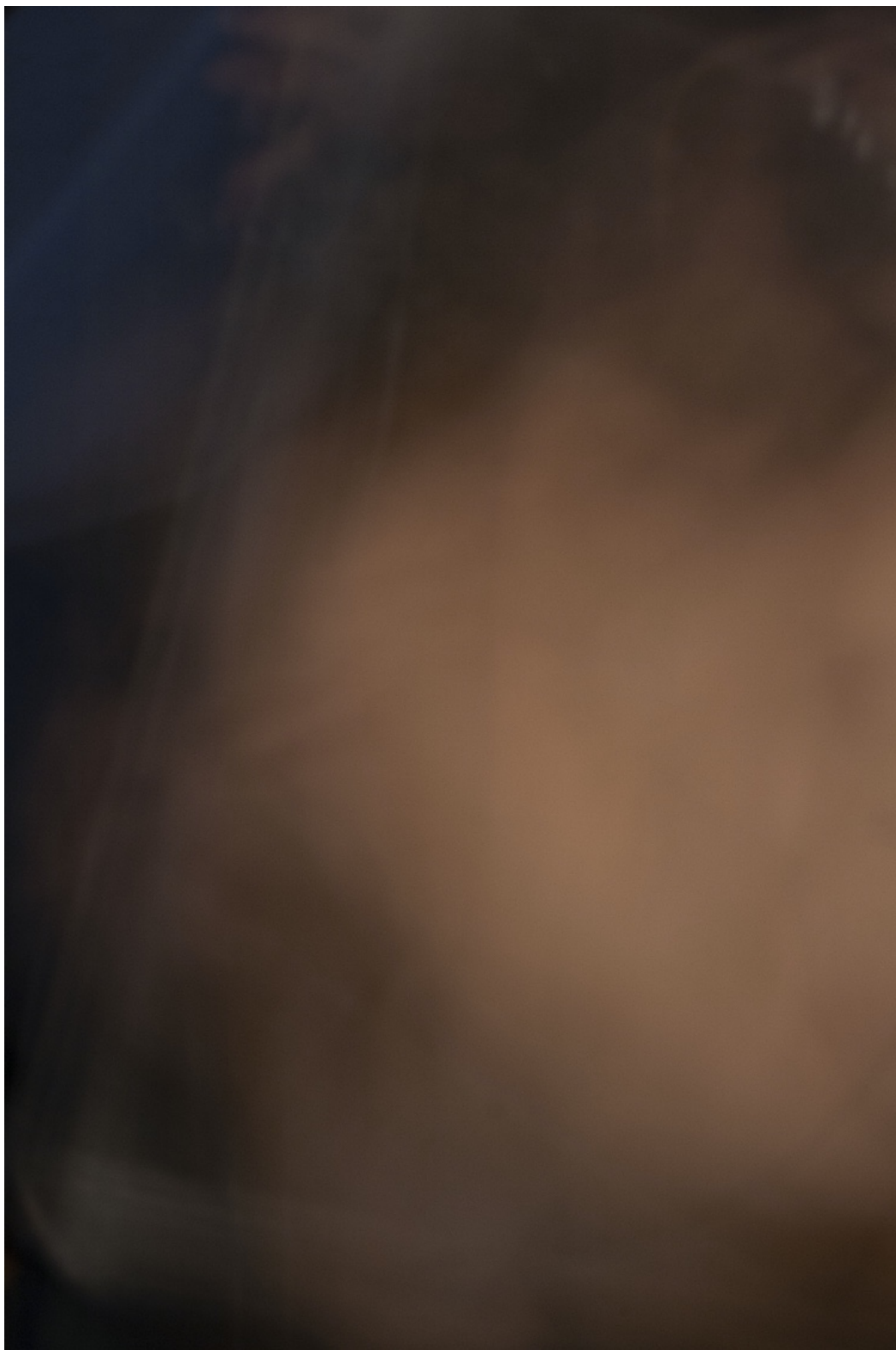


Figure 11. « Lyrisme Vingt-deuxième », série : *Lyrisme bleu*

Je me souviens du moment dans lequel cette photographie (figure 11) a été prise, en position plongée. Le travail sur la mise en scène avait demandé beaucoup d'efforts pour y parvenir. Je prends très rarement cette position; j'admets qu'il m'est plus facile de me trouver en face de mon sujet. La lumière glisse différemment sur le corps vu du dessus que sur celui vu de face puisqu'elle est moins directe, ce qui explique qu'une ambiance plus sombre se dégage cette photographie. Le corps est plus orangé et évaporé. Même si l'on peut reconnaître la forme d'un objet transparent, grâce aux fines lignes blanches qui traversent la photographie obliquement du côté gauche, sa présence est très timide, à peine visible. J'affectionne cette photographie, car j'ai l'impression que le corps y est instable et qu'à tout instant il peut s'évaporer et disparaître. En fait, cette photographie me donne l'impression qu'elle a été captée dans un instant, même si je sais que, tout au contraire, elle est le résultat d'une longue capture. Lorsque je regarde cette photographie, je constate à quel point elle me semble étrange : probablement parce qu'elle n'est pas le résultat de ma démarche habituelle.



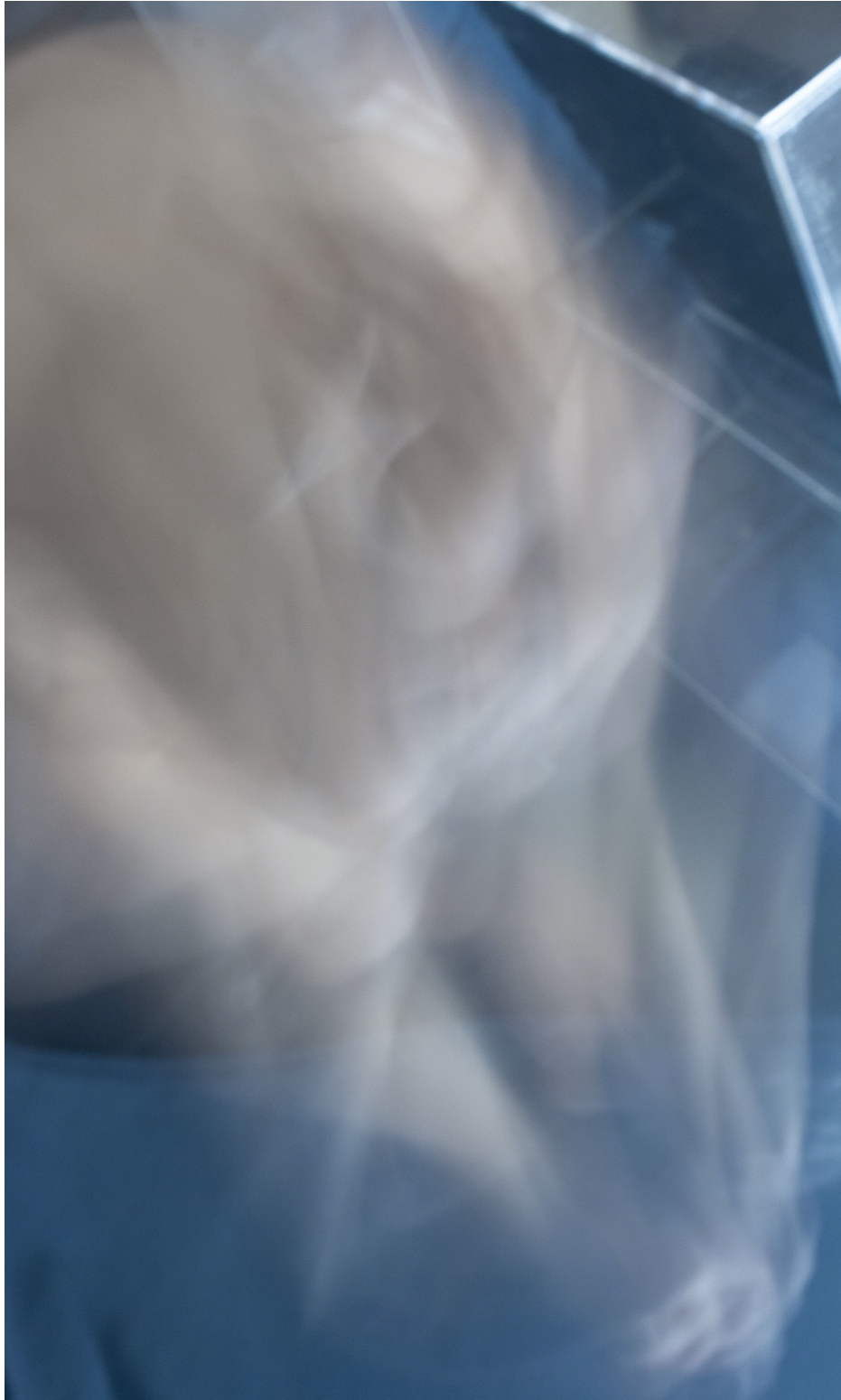


Figure 12. « Lyrisme quarantième », série : *Lyrisme bleu*

Cette photographie (figure 12), d'un dégradé allant d'un bleu clair à un bleu très sombre, est beaucoup plus lumineuse que les autres. La figure du corps, facilement identifiable, est en opposition avec les arêtes des objets transparents, qui sont bien définies dans le coin supérieur droit. Un reflet, presque gênant, flou et pourtant clair à la fois, nous frappe en bouleversant notre regard. Le corps est recroquevillé sur lui-même, enveloppé par le flou de mouvement. Cette photographie évoque pour moi la vulnérabilité de l'être. Les couleurs douces contrastent avec la froideur des arêtes qui oppressent le corps tout en se renversant sur lui. Il était difficile de déterminer les mouvements effectués par le corps lors de la prise de cette photographie, car la silhouette du corps s'estompait avec le drapé bleu qui semblait la protéger par une luminosité douce et réconfortante.

## **5.2 Le dispositif d'installation et le sens qu'il génère**

Exposer dans un lieu signifie s'approprier de l'espace. En ce sens, je souhaite toujours que mes œuvres se placent dans un lieu comme si elles se doivent d'être là et nulle part ailleurs; plus encore, comme si elles avaient toujours été là. Je désire que le regardeur ait envie de s'en approcher et de s'en éloigner, de circuler autour des objets disposés dans l'espace tout en regardant mes images.

Je crois qu'il est crucial d'établir un rapport significatif de l'image, du médium par lequel elle nous apparaît et le lieu de la présentation. En regardant mes photographies imprimées, j'ai le sentiment qu'il s'agit de ce que Belting, dans le contexte de son propos sur l'image, nomme « entre deux lieux ». *Ici et maintenant* que je regarde est pour moi *là-bas quelque part*, l'espace où se situe un processus durant lequel tout pouvait arriver, tout était possible. Les résultats que je regarde maintenant évoquent les souvenirs de ce que j'ai ressenti *là-bas quelque part* lors des prises de vue. Selon Belting, nos corps sont des endroits où l'on garde en mémoire les images que l'on a vues et celles-ci disparaissent avec nous lorsqu'on meurt. Cependant, nos corps sont aussi des endroits où les images sont ré-imaginées, interprétées et produites. C'est pour

cela que Belting appelle notre corps un lieu des images, un lieu où l'individu est habité par des images qui sont quant à elles transformées individuellement puis collectivement lorsqu'il y a un partage ou un échange.

Quand nous nous tournons vers des images, ce sont des structures à la fois individuelles et collectives qui se trouvent engagées dans cet échange. Notre corps naturel est aussi un corps collectif et c'est donc à ce titre également qu'il est un *lieu des images* dont les cultures sont constituées. (Belting, 2004, p. 82).

Je trouve très juste et très belle cette idée que notre corps est porteur des images. Lorsque nous sommes témoins de quelque chose, nous en gardons une image. Cette image restera peut-être intacte, mais elle peut aussi en inspirer d'autres, comme dans le cas de mes photographies et de mon dispositif. La réunion de tous ces éléments devient, devant le regard des spectateurs, une seule image et en même temps un lieu qui en rappelle un autre.

Je considère que l'éclairage fait aussi partie intégrale de mon dispositif. En ce qui concerne l'éclairage des photographies imprimées, j'avais fait mes tests avec des spots Leko, qui sont très efficaces pour éclairer mes photographies, puisqu'ils me permettent de canaliser l'éclairage directement sur les parties très sombres de l'image. Grâce à ce type d'éclairage, mes photographies prennent alors l'allure de boîtes lumineuses flottantes, puisque les photographies sont légèrement détachées du mur. Les masses corporelles semblent plus volumineuses dans mes photographies grâce à l'utilisation de ce genre de spot. De plus, grâce à la profondeur qu'elles obtiennent par l'éclairage, mes photographies se présentent telles de grandes fenêtres qui ouvrent sur des espaces sombres et mystérieux. En prenant de la distance, on arrive à distinguer des contours du corps et le mouvement. De près, on remarque le grain de la photographie agrandie, des dégradés de couleurs et parfois quelques lignes droites qui contrastent avec toutes ces formes sinueuses du corps.

Les moments d'installation sont pour moi très importants, car dans ces moments je pose les gestes décisifs qui fusionnent toutes les étapes de la création dans une finalité cohérente. Lors de l'exposition *Pyramid Song* (figure 13), les photographies « Lyrisme deuxième » et « Lyrisme quatrième » formaient un diptyque qui suggérait visuellement le mouvement du corps dans un seul espace. Ainsi, la proximité physique des photographies donnait l'impression qu'il s'agissait d'une seule image découpée, alors qu'en fait il s'agissait bien de deux photographies distinctes, prises à des moments différents. C'est lors de cette exposition collective, qui a eu lieu entre les énormes murs de la Galerie R<sup>3</sup> en 2019, que j'ai présenté au public mes photographies pour la première fois.



Figure 13. « Lyrisme deuxième » et « Lyrisme quatrième », série : *Lyrisme bleu*

Pour la présentation finale de mon projet en recherche création, la grandeur de l'espace d'exposition de la salle blanche de l'Atelier Silex m'oblige à disposer les éléments (les photographies imprimées et les objets avec la projection de la photographie mise en mouvement) dans une configuration différente. La plus grande différence pour moi

réside dans le fait que dans cet espace beaucoup plus petit, j'étais plus confortable par rapport à la proximité et la distance entre les éléments exposés. J'ai aussi travaillé sur un regroupement plus intime de ces éléments. Le spectateur peut être confronté avec la présence de chaque photographie séparément ce qui permet, selon moi, une relation circulaire avec les objets sur lesquels on observe une projection d'une photographie en mouvement très lent.

### **5.3 Les objets et la projection**

Lorsque je suis entrée dans la salle d'exposition de l'Atelier Silex avec mes photographies emballées, je me suis instantanément sentie rassurée. En disposant mes photographies aux murs, la salle me paraissait déjà moins intimidante. Habituellement, la disposition de mes images dans un espace pouvait durer de longues heures d'hésitations et je m'attendais à vivre la même expérience durant le montage de mon exposition finale. À ma surprise, la répartition de mes six photographies s'est effectuée en quelques minutes à peine et je n'avais aucun doute sur leur disposition dans la galerie.

Cependant, le grand mur du centre de la salle d'exposition, encadré par des photographies, est resté vide. Ce vide m'a rappelé le sentiment que j'avais souvent dans les différents endroits dans lesquels j'ai conçu mon projet. C'est à ce moment que j'ai compris : je peux présenter ici mes objets dans une superposition avec la projection d'image, mise en mouvement par le logiciel Morph Age. Cela me permet d'évoquer le mouvement original du corps devant l'objectif de ma caméra. Alors, j'ai fait des tests de dispositions avec les objets transparents dans cet espace quelques jours plus tard.

En travaillant, j'ai remarqué que les ombres des objets se projetaient sur les murs en produisant un jeu de transparence et de lumière sur l'image projetée. Une sorte de tableau, paradoxalement aussi présent qu'absent, s'est ainsi créé sur le mur par la superposition des ombres et des tonalités composées par les différentes faces des objets

transparents. C'était une proposition visuellement et conceptuellement efficace, apte à rappeler ma démarche de création et il ne me restait plus qu'à y inclure la projection avec la figure du corps humain en mouvement. Ce nouvel élément, cette nouvelle œuvre était la touche finale dans mon projet. Les objets transparents, si précieux lors de la création de mes photographies venaient, grâce à cette projection, de trouver leur place dans la présentation finale.

Dans ma proposition pour la présentation finale, les objets occupent l'espace discrètement à cause de la transparence de l'acrylique tout en s'imposant par l'accumulation de leurs tailles de différents formats<sup>1</sup>. Bien que ces objets mesurent moins d'un mètre de hauteur et de largeur chacun, ils deviennent plus imposants lorsqu'ils sont empilés et se hissent à la hauteur de notre regard. Leur position près du mur, tout en gardant une distance avec celui-ci, permet la circulation du spectateur entre l'image et la structure des objets. Ainsi, par la projection de son ombrage, le spectateur inscrit sa présence à l'intérieur de l'image projetée. Cela efface la distance frontale qu'il a avec les images apposées aux murs.

En général, il est important pour moi d'intégrer le spectateur dans mon dispositif d'installation. Lorsque le spectateur est invité à déambuler autour et à l'intérieur d'un dispositif qui contient les images et les objets, je crois qu'il se sent davantage inclus et concerné. Considérant que ma recherche porte justement sur la figure du corps en mouvement et en relation avec ce qui l'entoure, il est crucial, selon moi, d'offrir au spectateur la possibilité de développer sa relation corporelle avec l'ensemble des éléments dans le dispositif que je propose. En ce sens, la présence des objets, dans mon projet *Entre le mouvement et l'instant*, permet l'inclusion du spectateur et participe activement dans la construction de son sens.

---

<sup>1</sup> 18 X 10. 5 X 36 po, 23.5 X 7 X 30 po et 30 X 7 X 30 po.

La fragilité de la structure des objets empilés dynamise l'ensemble de ma proposition. De plus, la relation entre ces objets et les images dans l'espace de l'exposition permet au spectateur, grâce à sa relation corporelle avec le dispositif, d'avoir accès à mon processus de création durant la prise de vue et d'unir les deux temporalités différentes par le mouvement.

Initialement, l'idée de présenter ces objets délicats me semblait superflue en comparaison avec les photographies, qui affirment leur présence d'une manière très forte. C'est en les empilant et en projetant une photographie au travers des objets que leur présence m'a semblé être justifiée. Cette pensée s'est confirmée quand j'ai constaté à quel point la lumière du projecteur, qui traverse les objets en s'attardant sur quelques arrêtes, occasionne un reflet lumineux selon l'angle observé. Cet effet produit une atmosphère emballante et mystérieuse.

Il m'a été difficile de choisir la photographie pour cette œuvre et encore plus difficile de trouver le bon temps pour le mouvement du corps. Je souhaitais recréer un mouvement très lent, difficilement perceptible qui trouble notre regard et donne la sensation de partager la même temporalité que la figure du corps capté, même si, en réalité, le mouvement est ajouté après sur une image fixe grâce au logiciel Morph Age.



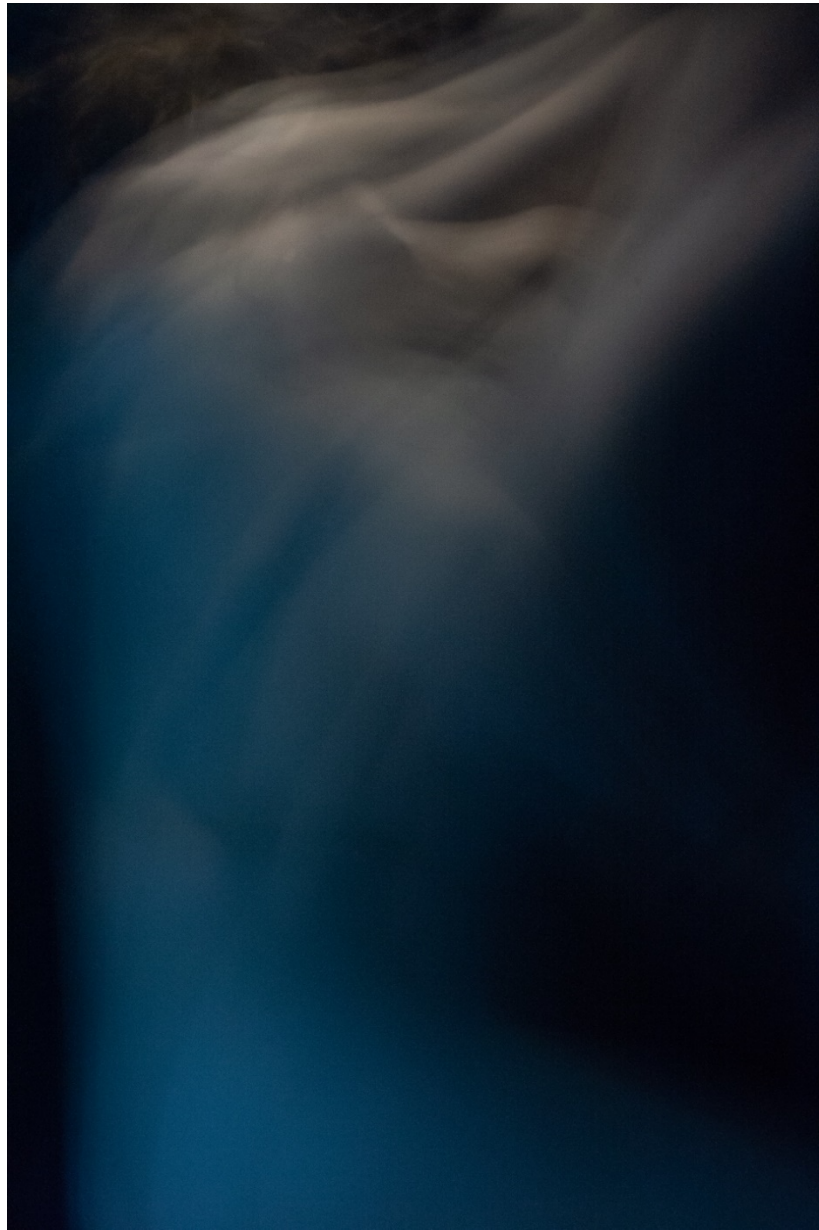


Figure 14. « Lyrisme vingt-cinquième » série : *Lyrisme bleu*

Créer ce mouvement dans l'image sans qu'elle subisse une déformation majeure était très exigeant. Après de nombreux tests avec plusieurs images différentes, il m'a semblé que le meilleur résultat provient du mouvement (recréé par le logiciel) qui m'a donné le sentiment de replonger dans l'instant original de la capture.



Travailler sur le dispositif installatif, ce qui implique la projection, était aussi un exercice exigeant pour moi puisque je n'avais jamais exploré l'image en mouvement auparavant. J'avais donc beaucoup de choses à apprendre et à comprendre sur le plan technique, mais finalement je suis très satisfaite du résultat. Cette photographie en mouvement démontre la figure d'un corps s'étirant vers le haut, comme si la figure fuyait le bleu profond duquel elle semble émerger. Une fois de plus, j'ai choisi une photographie avec une dominante chromatique de bleue et de beige dont la texture rappelle le sable roulant sous les mouvements répétitifs des marées. Devant cette image, je ressens toujours une nostalgie. L'image évoque pour moi le jeu de la mer avec le sable, la métaphore du temps et le mouvement répétitif accentue cette analogie.

Il s'agit de la seule œuvre du corpus avec laquelle nous pouvons avoir cette sensation. Nous nous rapprochons de cette image immatérielle et remarquons un léger mouvement filant lentement sous notre regard. On y remarque la figure qui tente de s'évaporer, mais qui reprend la forme qu'elle avait quelques instants auparavant, incessamment. Voici le lien pour observer l'image en mouvement :

<https://vimeo.com/683069833/6222b193e8>.

L'évanescence de la figure du corps en mouvement au mur, la structure des objets transparents dans l'espace et la présence du regardeur créent une relation grâce à laquelle le spectateur est invité à réfléchir à son propre mouvement, à sa propre temporalité. Le mouvement qui a été capté dans le passé donne l'impression de se produire perpétuellement devant nous. Bien que cette pièce singulière détonne des autres œuvres présentes dans l'exposition, je trouve qu'elle s'intègre étonnamment bien dans l'ensemble. Selon moi, c'est justement cette boîte vide et immatérielle et pourtant si captivante, dans laquelle l'image projetée s'y meut en se projetant sur le mur, qui rend avec efficacité l'intrigante relation de présence-absence, autant celle de mon corps que des instants de ses captures.

## CONCLUSION

Le projet *Entre le mouvement et l'instant* m'a permis d'examiner mes doutes, mais aussi mes convictions quant au médium photographique et plus spécifiquement quant à la perception et la représentation du corps humain. De plus, grâce à ce projet, j'ai approfondi mes connaissances sur la ressemblance et la dissemblance de deux médiums (la peinture et la photographie) qui me sont chers.

Bien que plusieurs questions restent sans réponse, l'élaboration de mon projet de recherche création m'a offert la possibilité de réexaminer ma démarche et toutes les particularités (techniques, sensibles et réflexives) durant le processus de création. Toutes ces expériences changent inévitablement la relation que j'ai avec le corps en général et plus particulièrement avec mon propre corps. La photographie m'a permis de le capter avec sensibilité et surtout de l'exposer dans toute sa nitescence, résultat qui n'aurait pu m'être possible sans le passage de la peinture à la photographie. L'ajout des objets et de la projection de l'image en mouvement a élargi mes réflexions sur l'image en tant qu'une configuration complexe et variable.

Tout au long de la réalisation de ce projet, j'ai eu le temps de réfléchir plus profondément sur la spécificité du geste photographique et la problématique de la temporalité en photographie, un sujet complexe et très inspirant qui annonce de nouvelles pistes de recherche. Évidemment, la figure du corps ne cessera jamais de m'inspirer et c'est avec enthousiasme que, déjà, je m'attarde à imaginer de nouvelles façons de la représenter par l'exploration de différents médiums.

**ANNEXE****Les images de l'exposition finale (à venir)**

## BIBLIOGRAPHIE

- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images* (Ser. Le temps des images). Gallimard.
- Bertrand, P. (2000). *Éloge de la fragilité* (2<sup>e</sup> éd.). Bibliothèque Québécoise.
- Bertrand, P. (2007). *L'intime et le prochain : essai sur le rapport à l'autre*. Liber.
- Chirpaz, F. (1988). *Le corps*. (2<sup>e</sup> éd.). Klincksieck.
- D'Angelo, B. et Soulages, F. (dir.). (2019). *Le flou de l'image*. L'Harmattan.
- Déribéré, M. (1964). *La couleur* (11<sup>e</sup> éd.). Presses Universitaires de France.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. (Ser. Tel). Gallimard.
- Mondzain, M-J. (2015). *L'image peut-elle tuer?* (Ser. Le temps d'une question). Bayard.
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création* (Ser. Collection d'esthétique, 49). Klincksieck.
- Sartre, J-P. (1943). *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. (Ser. Bibliothèque des idées). Gallimard.
- Rabello Pereira, S. (2019). Fenêtre (s) indiscreète (s), Francesca Woodman. Dans B. D'Angelo et F. Soulages. (dir.), *Le flou de l'image* (p. 61-66). L'Harmattan.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain* (Ser. Folio/essais, 450). Gallimard.
- Van Lier, H. (1992). *Histoire photographique de la photographie* (Ser. Réflexions faites). Les Impressions nouvelles.