

## Juste des images

Monique Langlois

---

Volume 16, numéro 2, été 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/837ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Langlois, M. (1997). Juste des images. *Ciné-Bulles*, 16(2), 58–59.



*Odds and Ends*  
de Sophie Bellissent

## Juste des images

par Monique Langlois

L'exposition en deux volets *De la minceur de l'image* prenait place à la Galerie Dazibao entre le 6 mars et le 1<sup>er</sup> juin dernier et le projet incluait un ouvrage collectif (Éditions Dazibao, 1997) publié sous la direction de la commissaire Nicole Gingras. Le tout atteste d'une réflexion sur les nouvelles formes de la photographie et les liens que celle-ci entretient avec d'autres domaines artistiques, principalement la vidéo et le cinéma. Dans un premier temps, des œuvres de Sophie Bellissent (France, Canada), Wyn Geleynse (Pays-Bas, Canada), Michal Rovner (Israël, États-Unis) et une vidéo du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman (France) étaient présentées; dans un second

temps, on trouvait des œuvres de Mireille Baril (Canada), Michal Rovner et Michèle Waquant (Canada, France).

D'entrée de jeu, les œuvres sélectionnées renvoient à la définition du mot latin *imago* qui, dans sa formulation, regroupe des mots qui les décrivent fort bien: imitation, portrait, fantôme, vision, songe, apparition et spectre<sup>1</sup>. Le regardeur a le sentiment d'être devant différentes étapes de la déconstruction-reconstruction de l'image. Les œuvres traduisent le «Devenir», soit «cette manière qu'a l'être en n'étant pas»<sup>2</sup> qui existe dans toute image captée par une machine de vision au moment de son apparition-disparition sur différents supports de réception: papier, toile, papier photographique, verre, surface translucide, écran vidéo, etc. L'apparence, cette catégorie de l'art liée à la possibilité pour les objets et les êtres d'apparaître, est le concept clef de l'exposition qui est mis en évidence grâce à une mise en scène sobre et efficace de Nicole Gingras.

Justement, *l'Optogramme* (1983), une vidéo de Georges Didi-Huberman, fait état de l'apparition-disparition de la dernière image vue par tout être humain au moment de son décès. L'optogramme, fantôme scientifique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est une épreuve photographique résultant d'une opération pratiquée sur la rétine de l'œil de personnes assassinées en vue de retrouver l'auteur du meurtre. Le vidéaste se sert de la photo prise sur la rétine d'une femme tuée en 1868 qui accompagnait un article paru dans la *Revue photographique des hôpitaux de Paris* en 1870. Des extraits des textes décrivant l'expérience médicale et le récit de l'assassinat se déroulent dans un médaillon de forme circulaire qui se découpe sur un fond noir. Puis apparaît l'ultime image, en noir et blanc, qui fait état d'un instant cruel. L'utilisation de l'oxymore, cette figure de style qui consiste à associer deux mots de sens contradictoires afin de leur donner plus de force expressive, décrit bien le brouillage des ombres et de la lumière de la dernière image vue par tout être humain.

Pour leur part, les images de Wyn Geleynse sont enracinées dans un corps, récepteur qui se souvient. Ce sont des films 16 mm en boucle qui sont projetés en continu sur une surface de verre. Dans *The Invention of Solitude* (1988), un homme au torse nu refait les gestes de son père, rétablissant avec lui des rapports de ressemblances et de mémoire. Il est tentant de faire une analogie avec le roman de l'écrivain américain Paul Auster, au titre identique et publié en 1982, dans lequel le narrateur, après la mort de son père qu'il connaissait mal, reconstruit la vie



de ce dernier à partir de ses souvenirs, de photos, de lettres et de coupures de journaux. Une mémoire reconstruite redonne vie à un corps dépossédé de son histoire. Ce qui pourrait expliquer les mains qui tournent les pages blanches d'un livre de la mémoire, en devenir, dans **Despite Myself, I Was Caught Up In the Transe of Imagining** (1991).

À l'inverse, on pourrait parler d'un art de la repossession-dépossession à propos des photographies de Sophie Bellissent. En effet, dans la série **Odds and Ends** (1997), l'artiste crée des recouplements entre des époques, des fragments de corps qui, à première vue, semblent sans lien véritable. Par exemple, elle présente une photographie de Roger Fenton prise en 1855 pendant la guerre de Crimée et des gros plans de fragments de corps conservés dans des bocaux dans des collections d'anatomies de musées américains et européens. Une telle association suggère que le corps, lieu de la mémoire, s'inscrit dans un long processus de dépossession.

Les œuvres de Mireille Baril, une artiste qui s'intéresse aux images éphémères de la *camera obscura* depuis 1975, sont conçues un peu dans le même ordre d'idées. Dans **Interférences** (1997), des images grandeur nature sont retransmises en différé sur l'un des murs du passage qui mène à la salle d'exposition. S'y superposent, captées en direct, celles des visiteurs qui pénètrent dans la galerie. Ces derniers baignent dans la clarté obscure d'images apparaissantes-disparaissantes qui font penser à des «paysages» de temps divers en raison même de la combinaison d'images projetées en différé et en direct. L'œuvre a des effets de vision, ce qui marque un point important et trop souvent oublié, à savoir que rien n'est visible sans la lumière.

Une lumière omniprésente dans les images vidéo de **Pensées d'été. Pour Simone** (1996) de Michèle Waquant contribue au mouvement immobile de certaines images (un autre exemple d'oxymore). Une photographie ancienne représentant une jeune femme est suspendue au mur: elle est éclairée indirectement par une lumière tamisée venue de l'extérieur, car ce sont des rayons du soleil qui passent à travers le feuillage d'un arbre. Il est difficile de préciser la part de la photo et de la vidéo dans la réalisation de cette œuvre. Par contre, il s'agit bien d'images vidéo qui créent un effet photographique; dans le cas du second élément, qui consiste également en un plan fixe, on se retrouve devant une fenêtre donnant sur un jardin par un beau jour d'été. On a parfois l'impression d'être devant un arrêt sur

image alors que la bande consiste en une présentation linéaire de quelques plans-séquences.

Il est plausible que Michal Rovner ait pressé sur *pause* au moment du visionnement d'une bande vidéo et qu'elle en ait tiré une photo, car il est bien connu qu'elle utilise la vidéo et le Polaroid pour capturer des images qu'elle manipule lors de l'impression. Les photographies de l'exposition s'inscrivent dans une série qui a débuté en 1992 et qui s'intitule **One-Person Game Against Nature**. Elles ont été prises dans le désert de la mer Morte et à la frontière entre Israël et le Liban. Ce sont des espaces indéterminés dans lesquels flottent ou tombent des personnages fantomatiques, posés à l'horizontale ou à la verticale. Dans **Winter Forever** (1995), l'instant privilégié est celui où une série de taches minuscules placées à l'horizontale au centre de l'image se transforment en personnages marchant vers le regardeur dans un lieu immense et sans repères.

On peut véritablement parler d'une archéologie des images à propos des œuvres de l'exposition **De la minceur de l'image**. En effet, ces images montrent apparaître «leur condition d'apparition, les formes de leur cumul et de leur enchaînement, les règles de leurs transformations, les discontinuités qui les scandent», pour appliquer des propos de Michel Foucault concernant les discours ou les «choses dites»<sup>3</sup>. Du reste, tout le vocabulaire employé, déconstruction-reconstruction ou encore dépossession-repossession, fait état d'un «Devenir» existant aux différents instants de l'apparition-disparition des images. Un «Devenir» qui explique l'emploi fréquent de l'oxymore pour décrire l'ambiguïté de la lumière et des ombres ou celle de la fixité et du mouvement. Ces quelques observations témoignent de ce que Nicole Gingras appelle le «presque rien» et que j'associerais à cette mince peau de l'apparence qui spécifie les images en général et qui m'incite à avancer que celles de l'exposition sont, comme dirait Jean-Luc Godard, «juste des images». ■

1. Félix Gaffiot, *Dictionnaire abrégé, latin-français, illustré*, Paris, Hachette, 1972, p. 301. La définition est: 1. représentation, imitation, portrait; 2. portrait d'ancêtre; 3. image, ombre d'un mort, fantôme vision, songe, apparition, spectre; 4. écho; 5. portrait, image, copie de quelqu'un.
2. Vladimir Jankelevitch, *le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 1, la Manière et l'occasion*, Paris, Seuil, coll. Points, 1980, p. 30.
3. Michel Foucault, *l'Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, page de présentation.