

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INCONSCIENT OPTIQUE ET LA CONSTRUCTION D'UNE VISION
ABSTRAITE DU PAYSAGE URBAIN DANS UNE PRATIQUE
PHOTOGRAPHIQUE ET VIDÉOGRAPHIQUE.

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MARCUS HENRIQUE FREITAS

NOVEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

La différence culturelle et la communication dans une autre langue sont des défis dont les enjeux impliquent le plus souvent un dépassement. L'éloignement de la famille et des amis d'enfance, pourtant toujours présents pour donner leur soutien dans les moments difficiles, représente la chose la plus éprouvante quand une personne habite dans un autre pays. Dans ce contexte, il est nécessaire de remercier quelques personnes qui ont été très importantes pour l'avancement de ma recherche artistique dans le cadre de mes études à la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Premièrement, j'apprécie grandement le soutien de Mario Côté, mon directeur de recherche, qui, avec son calme, sa sagesse et son attention, a su me motiver, me soutenir et me montrer la voie à suivre pour mener à terme mon projet d'étude. Deuxièmement, je remercie de tout cœur Myriam Fillion, une amie exceptionnelle, qui, avec toute sa patience et son grand cœur, m'a aidé dans la révision des textes. Je n'oublierais pas Wallace Roza, un grand ami que j'ai eu la chance de rencontrer à Montréal et qui m'a accordé un soutien émotionnel très important dans la vie d'immigrant que je suis. Finalement, je remercie toute l'équipe de IC Axon, mon employeur, qui a beaucoup contribué à ce que je puisse compléter cette démarche très importante dans ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	À mon père
DÉDICACE.....	décédé durant l'activité d'études FORUM et qui n'a pas pu recevoir mon dernier câlin.
LISTE DES FIGURES.....	4
LISTE DES TABLEAUX.....	4
RÉSUMÉ.....	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I.....	3
CONTEXTE N. TRAVAIL.....	3
CHAPITRE II.....	12
ANTIQUES ET ASPECT DU PAYSAGE URBAIN.....	12
2.1 - L'antiquité.....	13
2.2 - Le Moyen-Âge.....	15
2.3 - Le XVIII ^e siècle.....	17
2.4 - Le XIX ^e siècle.....	19
2.5 - Le paysage urbain.....	20
2.6 - Le paysage urbain et la photographie.....	21
2.7 - Le miroir et le reflet.....	22
CHAPITRE III.....	25
NOUVEAUX TRAVAUX.....	25
3.1 - La valeur des œuvres de la photographie.....	25
3.2 - L'importance sociale de l'œuvre de l'artiste.....	28
3.3 - Le son et sa relation avec l'œuvre.....	30
3.4 - Le dispositif.....	34
CONCLUSION.....	37
BIBLIOGRAPHIE.....	39

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES TABLEAUX	vi
RÉSUMÉ	1
INTRODUCTION	2
CHAPITRE 1	3
CONTEXTE DU TRAVAIL	3
CHAPITRE II	12
ATTITUDE ET ASPECT DU PAYSAGE URBAIN	12
2.1 – L'origine de la notion du « flâneur »	12
2.2 – Le flâneur et l'actualité	15
2.3 – Le flâneur que je suis	17
2.4 – Le concept de paysage	19
2.5 – Le paysage urbain	20
2.6 – Le paysage urbain et la photographie	21
2.7 – Le miroir et le reflet	22
CHAPITRE III	25
NOUVEAUX TRAVAUX	25
3.1 – La valeur documentaire de la photographie	25
3.2 – L'inconscient optique de Walter Benjamin	28
3.2 – Le son et sa relation avec l'image	30
3.3 – Le dispositif	34
CONCLUSION	37
BIBLIOGRAPHIE	39

LISTE DES FIGURES

LISTE DES TABLEAUX

Figure	Page
1.1 <i>Schéma Multifilaire</i> . 2003. 60x40cm. Photographie numérique.....	5
1.2 <i>Schéma Multifilaire</i> . 2003. 60x40cm. Photographie numérique.....	5
1.3 <i>Schéma Multifilaire</i> . 2003. 60x40cm. Photographie numérique.....	6
2.1 <i>Absent Présent</i> . 2004. 80x120cm. Photographie numérique.....	7
2.2 <i>Absent Présent</i> . 2004. 80x120cm. Photographie numérique.....	7
3.1 <i>KEO 6345</i> . 2005. 80x120cm. Photographie numérique.....	8
3.2 <i>LOP 9935</i> . 2006. 80x120cm. Photographie numérique.....	9
4.1 ... <i>Et chaque jour, la pluie est venue</i> . 2007. 80x120cm. Photographie numérique.....	10
4.2 ... <i>Et chaque jour, la pluie est venue</i> . 2007. 80x120cm. Photographie numérique.....	10
5 <i>From Things to Colors</i> . 2013. Image prise de vidéo.....	11
6 Carte de localisation et registre des objets métalliques et des reflets sur leur surface.....	18

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1 Tableau créé par Giampaolo Nuvolati pour différencier les figures présentes dans l'espace urbain	16

RÉSUMÉ

Le présent texte d'accompagnement situe ma recherche artistique avant et pendant mes études au programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Il traite de la transformation du paysage urbain par l'observation de quelques éléments quotidiens, ainsi que la perception de ces transformations par l'individu dans le contexte de la société contemporaine. Également, j'aborde les différentes attitudes que j'ai adoptées face au paysage urbain en développant les notions de flânerie, de paysage urbain et de reflet pour ensuite porter une réflexion sur mon travail actuel à partir des théories de la photographie documentaire, de l'inconscient optique, du paysage sonore et du dispositif audio-vidéo.

Dans ce contexte, ma recherche pratique comprend une installation audio-vidéo projetée sur les toiles translucides des fenêtres du Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM (CEDEx) du 5 au 12 juin 2014. Cette installation est réalisée à l'aide de plusieurs projecteurs placés à l'intérieur de la galerie, connectés à une carte vidéo qui permet la diffusion de la vidéo par ces projecteurs. À partir de la technique de *video mapping*, l'image est délimitée par la dimension des vitrines de façon à ce qu'elle se projette exclusivement dans l'espace des fenêtres.

La projection vidéo comprend des images de reflets trouvés sur la surface de certains objets du mobilier urbain, métallique ou de verre, comme des poubelles et des cendriers. Dans l'image, les passants deviennent des ombres et certains objets, des lignes colorées. Le mouvement et l'apparition de ces lignes sont rendus possibles grâce au tournage nocturne (sans retouche numérique). Également, l'installation comporte une dimension sonore composée par différents bruits urbains enregistrés, superposés et synchronisés à l'image.

Deux types de spectateurs sont présents lors de l'exposition. Le premier se retrouve à l'intérieur de la galerie, le second est présent à l'extérieur et voit, pendant la nuit, la vidéo projetée en relation avec l'architecture urbaine.

Enfin, trois images photographiques font aussi partie de l'exposition. Ces photographies viennent rappeler le caractère indiciel des images, ainsi que l'ambiguïté de la source des images.

MOTS CLÉS : inconscient optique, flânerie, paysage urbain, reflets, photographie documentaire et installation audio-vidéo.

INTRODUCTION

Le texte d'accompagnement porte une réflexion sur ma recherche artistique basée sur la construction d'une vision abstraite du paysage urbain possible par la théorie de l'inconscient optique. Divisé en trois parties le premier chapitre aborde le parcours de ma recherche artistique en parlant de mon expérience à la Faculté des Arts visuels à Goiânia au Brésil et, de plus, j'illustre les enjeux de ma recherche à cette époque avec les travaux déjà réalisés.

Le deuxième chapitre expose mon attitude face au paysage urbain en clarifiant les notions de flânerie et ses caractéristiques dans notre société actuelle à partir des penseurs Walter Benjamin (1979) et Giampaolo Nuvolati (2009), ainsi que les notions de paysage et de paysage urbain développées par Augustin Berque (1994), Maria Luiza Carroza (1996) et Antoine S. Bailly (1974). De plus, j'aborde les points de vue philosophiques à propos de la notion de reflet en m'appuyant sur les écrits par Bronislaw Paszkowski (sans date) et Jurgis Baltrusaitis (1955).

Le dernier chapitre étudie les notions liées à la valeur documentaire de la photographie, l'inconscient optique, l'audio-vision, le paysage sonore et le dispositif audio-vidéo. Les auteurs consultés sont Bettina Lockemann (2005), Phillipe Dubois (1990), Walter Benjamin (1931), Michel Chion (1998), Rober Murray Schafer (1979), Jacques Aumont (2011) et Anne-Marie Duguet (1988).

CHAPITRE 1

CONTEXTE DU TRAVAIL

1.2 Mis en contexte

En 2001, ma passion pour l'art coïncide avec l'obtention d'un diplôme de baccalauréat en arts visuels et dessins graphiques qui m'a valu, par la suite, une bourse de deux ans afin de devenir médiateur culturel à la Galerie de la Faculté des arts visuels à Goiânia au Brésil. Je me suis familiarisé avec le travail d'une galerie d'art qui comprend le montage d'expositions, la sélection de dossier d'artistes et de projets de commissaires, les aspects plastiques de chaque œuvre et les techniques de médiation entre le visiteur et l'exposition. L'échange avec le public visiteur et le contact direct avec l'environnement de présentation des œuvres m'ont permis d'en apprendre davantage sur la poétique et l'interprétation potentielle des œuvres et sur les diverses techniques et les matériaux utilisés lors du processus de création. Après avoir travaillé à la médiation culturelle de plusieurs expositions, j'ai pu découvrir les différentes façons artistiques d'aborder un sujet et l'importance de la poursuite de sa recherche, de même que la connaissance des artistes actifs dans la ville où j'habitais et avec qui j'ai développé un contact amical et direct.

En 2002, la Faculté a reçu la visite de deux nouveaux professeurs, M. Marco da Costa Brava, originaire de São Paulo et Mme Dulcimira Capisane, originaire de Campo Grande, qui ont apporté à l'enseignement des arts une vision orientée vers les nouvelles technologies liées aux pratiques artistiques. Avec le professeur Costa Brava, un groupe de réflexion tourné vers l'image en lien avec les nouveaux médias s'est formé en m'intégrant avec trois autres étudiants de différentes disciplines du baccalauréat. Dans ce groupe d'études, le débat sur la présence de l'ordinateur dans la

création des œuvres a culminé vers la création d'une œuvre numérique interactive et présentée sur un ordinateur à l'exposition « Possible Dialogue » qui offrait une forme de conversation entre les œuvres des professeurs et des étudiants de la Faculté. Parallèlement à ce groupe d'études, le travail de monitorat au Laboratoire d'Images et Médias Électroniques – LIME, dirigé par la professeure Capisani, m'a aussi donné la possibilité de mettre en pratique la recherche poursuivie avec le professeur Costa Brava.

Au début de l'année 2003, j'ai pu entreprendre une recherche d'intervention chromatique numérique avec des images photographiques de paysages prises avec une caméra 35mm au Laboratoire d'Images et Médias Électroniques (LIME), influencé par mes études en graphisme. Quelques mois plus tard, avec un appel de dossier pour le prix CELG en arts visuels qui avait comme thématique *L'environnement et la société*, j'ai eu l'opportunité de développer mon premier travail individuel portant le titre *Schéma Multifilaire* qui a pris la forme d'un triptyque photographique présenté en annexe (Figures 1.1, 1.2 et 1.3).



Figure 1.1 *Schéma Multifilaire (photo1)*. 2003. 40x60cm. Photographie numérique.



Figure 1.2 *Schéma Multifilaire (photo2)*. 2003. 40x60cm. Photographie numérique.

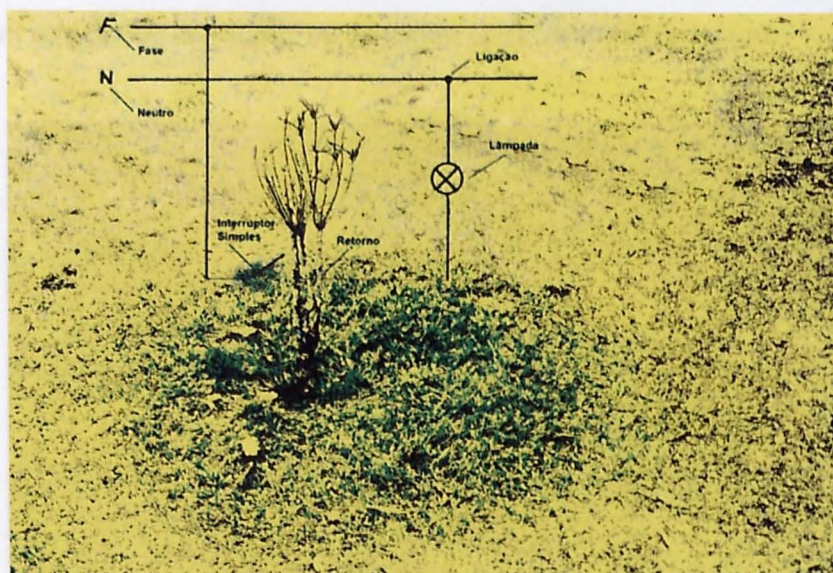


Figure 1.3 *Schéma Multifilaire (photo 3)*. 2003. 40x60cm. Photographie numérique

Quelques mois après l'exposition du prix CELG, j'ai commencé une série de travaux titrés *Absent Présent* (2004) où le sujet abordait l'absence des relations sociales dans l'espace public, et plus particulièrement dans les transports en commun que sont les autobus (Figures 2.1 et 2.2). L'intérêt pour cet espace singulier m'est venu lors de mes propres déplacements en autobus urbain que j'effectuais quotidiennement lorsque je revenais le soir de l'université. J'ai alors commencé à reconnaître l'individualité des passagers et à les repérer particulièrement par le reflet sur les fenêtres et les structures métalliques de ce moyen de transport usuel. À ce moment-là, j'ai décidé de m'approprier ces reflets pour exprimer l'ambiance d'une ville à partir du portrait de ses habitants, leur absence et leur présence et le passage entre l'extériorité et l'intériorité. Le choix du cadrage, le grain obtenu par la photographie nocturne sur pellicule 400 ASA et la concentration dans un seul cadrage des images de la ville, du passager et du moyen de transport, produisent des images intrigantes

qui jouent sur la reconnaissance perceptive du spectateur. Il s'agit d'images produisant un effet de familiarité et, du même coup, de distance critique.



Figure 2.1 *Absent Présent*. 2004. 80x120cm. Photographie numérique.



Figure 2.2 *Absent Présent*. 2004. 80x120cm. Photographie numérique.

C'est dans la série suivante, titrée *Sur Moi + Vous* (2005/2006), que j'ai eu un premier réflexe de m'intéresser à l'abstraction du paysage urbain quotidien faite à partir de la distorsion de la forme des édifices produite par les reflets trouvés sur les structures métalliques des voitures (images 3.1 et 3.2). Le résultat est la production des images photographiques qui portent un grain spécial donné ici, non pas par un procédé technique, mais par la réalité des voitures salies et la déformation chromatique naturelle produite par ces reflets. À cette époque, ma photographie conservait certaines caractéristiques de la photographie documentaire en laissant apparaître dans le cadrage certains indices de la réalité qui, en plus, était renforcée par les titres des œuvres qui reprenaient les numéros de plaque d'immatriculation des véhicules photographiés. Le discours sur la réalité des paysages, la croissance verticale des villes contemporaines et la spéculation immobilière résumeraient le sujet de cette série de travaux.

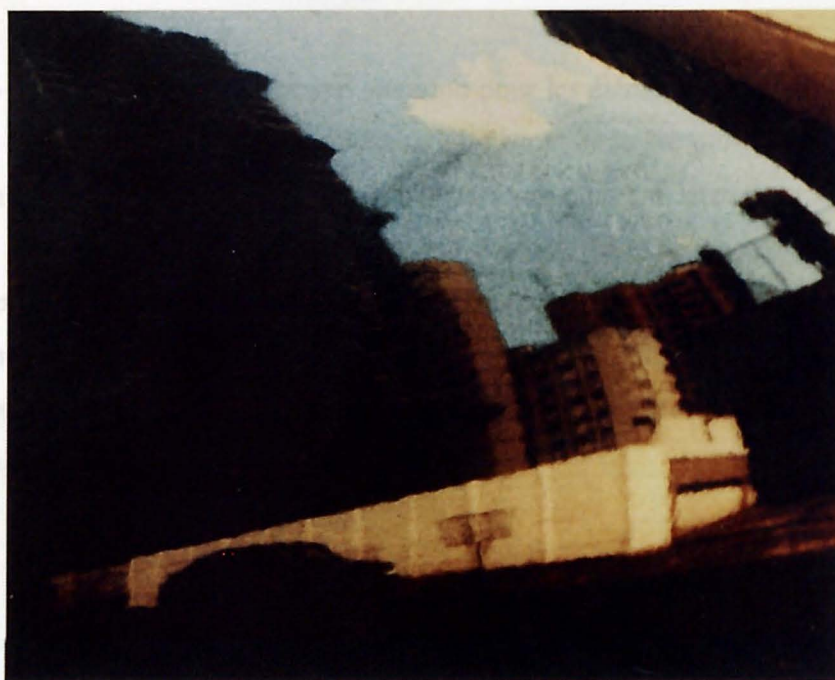


Figure 3.1 KEO 6345. 2005. 80x120cm. Photographie numérique.



Figure 3.2 *LOP 9935*. 2006. 80x120cm. Photographie numérique.

En 2006 et 2007, ayant toujours une attention pour les éléments du quotidien et leur capacité de transformer le paysage urbain, je me suis intéressé plus particulièrement aux reflets produits lors de journées pluvieuses et comment la pluie transforme le paysage de la vie quotidienne urbaine. Cette nouvelle série de photos ... *Et chaque jour, la pluie est venue* vient confirmer cet intérêt pour un événement météorologique transformateur de la réalité. En fait, il s'agit d'une autre façon de voir le paysage urbain qui transforme la routine quotidienne en un univers (re)construit par le biais d'un simple regard (images 4.1 et 4.2).



Figure 4.1 ... Et chaque jour, la pluie est venue. 2007. 80x120cm.
Photographie numérique.



Figure 4.2 ... Et chaque jour, la pluie est venue. 2007. 80x120cm.
Photographie numérique.

CHAPITRE II

En 2009, je déménage à Montréal pour entreprendre des études à la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Je me retrouve dans un nouvel environnement qui m'oblige à l'appropriation par la « flânerie » : un acte qui consiste à se promener dans la ville pour sentir et observer ses nouvelles configurations. Ce thème deviendra important dans la réalisation de mes prochaines œuvres et constituera un chapitre du présent texte d'accompagnement.

La flânerie qui, à cette époque, prend la forme strictement nocturne me permet d'être attentif à l'aspect chromatique et lumineux de la ville produit par des mouvements et des déplacements spécifiques. C'est à ce moment que je commence à utiliser la vidéo pour mieux capter ces images fugaces de la ville qui se transforme sous mes yeux, moyen nouveau, car jusqu'à présent j'avais utilisé que l'image statique de la photographie. Les résultats de cette recherche se retrouvent dans la série portant le titre *From Things to Colors* sur laquelle j'ai travaillé tout au long de mes études à la maîtrise.

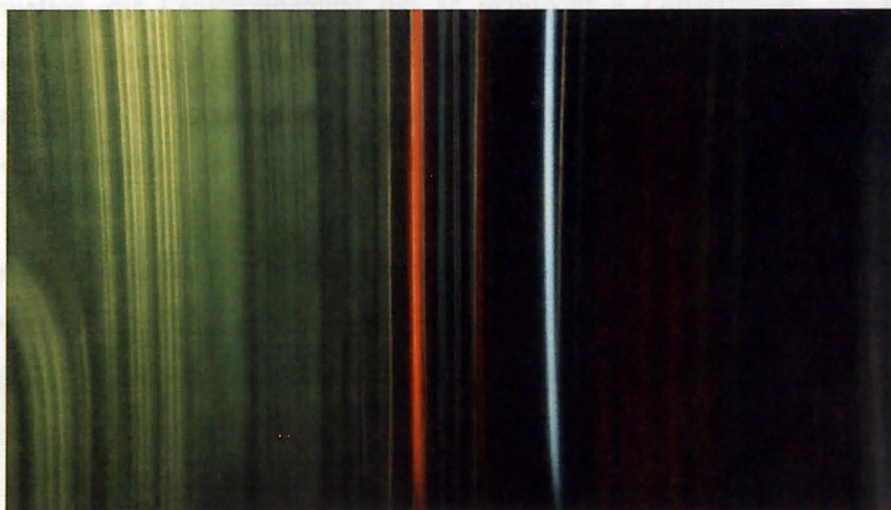


Figure 5 *From Things to Colors*. 2013. Image prise de vidéo.

CHAPITRE II

ATTITUDE ET ASPECT DU PAYSAGE URBAIN

2.1 L'origine de la notion du « flâneur »

Walter Benjamin, dans ses textes sur l'œuvre de Charles Baudelaire, utilise le terme « flâneur » pour décrire les poètes et les intellectuels qui se promènent dans la ville moderne du XIX^e siècle (Paris) pour observer de façon critique, les comportements des individus qui habitent et vivent la nouveauté de la ville capitaliste et moderne, présageant la révolution post-industrielle. Dans son livre *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Benjamin dédie un chapitre à ce sujet où il analyse les premiers essais des écrivains de l'époque qui, à ce moment, se rendaient au marché et adoptaient le plus souvent un point de vue panoramique sur ce qu'ils regardaient. Ils produisaient des livres où le rôle fictif et anecdotique des personnages, situé en premier plan, était tout autant important que la richesse de l'information sur l'environnement qui se déployait à l'arrière-plan. Ce sont les *Physiologies*, volumes en format de poche, destiné fondamentalement à la vente dans les rues, qui étaient consacrées à l'examen des types que peut rencontrer celui qui observe le marché.

C'est seulement après les transformations de Georges Eugène Haussmann, directeur des transformations architecturales de Paris sous le Second Empire qui a élaboré un vaste plan de rénovations de la capitale française, et par conséquent, l'émergence des passages piétonniers, que la figure du flâneur a pu émerger. Avant, il n'était pas possible de vagabonder partout dans la ville en raison de l'inexistence des trottoirs.

Les passages sont des intermédiaires entre la rue et l'intérieur. Si l'on veut parler d'un art, d'un tour de main propre aux physiologies, c'est l'art,

éprouvé, du feuilleton : transformer le boulevard en intérieur. La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs. (...) Les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes, les kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque et les terrasses des cafés sont les bow-windows d'où il contemple son intérieur après son travail. (Benjamin, 1979)

Les *Physiologies* ont eu leur déclin en raison de leurs manières d'aborder le thème de la ville d'une façon cordiale dans le sens où les lecteurs avaient une perception sympathique les uns envers les autres. Cela faisait en sorte que les *Physiologies* contribuaient à une certaine « fantasmagorie » de la vie parisienne. Ils affichaient le fait que chacun, sans avoir des connaissances précises, pouvait déchiffrer la profession, le caractère, l'origine et la vie des passants. À ce moment, en raison de cette généralisation sans limites, le flâneur devenait un genre de devin ou, selon Baudelaire, un « dupe : l'homme trompé, floué, le contraire de celui qui connaît la nature humaine. ». (1979)

Contrairement, la littérature, qui s'attachait aux aspects inquiétants et menaçants de la vie urbaine, a eu, un grand essor alors qu'elle avait un lien avec la masse grandissante des foules dans la ville. Cette littérature procédait d'une manière différente de celle des physiologies qui, elles, ne se préoccupaient pas de la définition des types, elle étudiait plutôt les fonctions propres à la masse présente au sein de la grande ville.

Cette masse apparaît comme l'asile qui protège l'asocial de ses poursuivants. C'est cet aspect qui, de tous les aspects menaçants de la ville, est devenu le plus tôt manifeste. C'est l'origine du roman policier. (1979)

Le flâneur joue le rôle du détective (ce qui justifie son oisiveté) en développant des formes de rédaction qui conviennent au rythme de la grande ville. Ainsi, ce qui caractérise le contenu social du roman policier, c'est l'effacement des traces de

l'individu dans la foule de la grande ville, donc le flâneur prend la forme de l'homme des foules.

À l'apogée du Second Empire, l'éclairage au gaz surgit dans les passages. Il favorise la sécurité au sein même de la ville ce qui permet un confort possible pour la foule sur la rue, de même que dans la nuit. Lorsque la grande époque du noctambulisme prend place, les boutiques, sur les grandes rues, restent ouvertes jusqu'à dix heures du soir. Au cours de ces balades nocturnes, l'homme de la foule débouche, par exemple, sur un bazar en se promenant comme un client. Le grand magasin devient le dernier refuge du flâneur. Au début, la rue correspondait à son intérieur. Maintenant, cet intérieur se transforme en rue et devient une balade à travers les objets marchands comme une promenade dans la vile.

Le flâneur ne brise qu'en apparence cet isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers lorsqu'il emplit l'espace vide que son isolement a créé en lui par une intropathie stérile et imaginaire avec des inconnus. Comparée à la claire description d'Engels, cette formule de Baudelaire semble obscure : "Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre" ; mais cette phrase s'éclaire lorsqu'on pense qu'elle est dite non du point de vue de l'homme, mais de celui de la marchandise. Dès que l'homme, comme force de travail, est une marchandise, il ne lui est certes pas nécessaire de se mettre véritablement à la place de la marchandise. Plus il prend conscience du fait que son mode d'existence lui est imposé d'en haut par l'organisation de la production – entre d'autres termes, plus il se prolétarise, et plus il sera transi par l'haleine glacée de l'économie marchande, et moins il aura envie de s'identifier par "intropathie" avec la marchandise. (1979)

Avec ces écrits de Benjamin, nous pouvons percevoir que dès sa première apparition, la figure du flâneur (l'homme étonné par la ville) a dû recourir à différentes adaptations influencées par les changements architecturaux, et sociaux. Premièrement, il observait avec une certaine généralité le marché, deuxièmement il se

promenait dans la rue mêlée à la masse, pour enfin, dans les magasins, se confondre à la marchandise.

2.2 Le flâneur et l'actualité

La flânerie consiste essentiellement à se promener et à analyser l'environnement immédiat, mais aussi à avoir une pensée critique sur la modernité. Cependant, ces différentes interprétations illustrent la diversité des points de vue dans l'utilisation contemporaine du concept de flâneur. Selon Giampaolo Nuvolati, les flâneurs :

sont des urbains par excellence, dressés à l'école de l'existence métropolitaine moderne. Ils symbolisent différentes attitudes : la bougeotte, associée à l'individu captif des contraintes territoriales, idéologiques et professionnelles ; la rébellion, contre la consommation de masse et spécialement le tourisme guidé ; le désir d'apprécier la vie à un rythme plus lent ; le développement de la sensibilité comme forme de savoir. (Nuvolati, 2009)

Nuvolati affirme que la principale caractéristique du flâneur c'est le déplacement à pied en conciliant trois activités : la marche, l'observation et l'interprétation. Sa marche dans la ville a comme caractéristique un rejet de la vitesse et des parcours dictés par le rythme urbain. C'est un choix personnel qui s'impose entre la vitesse et les arrêts et qui devient un signe d'ouverture vers les autres et vers son environnement. Dès lors, le flâneur risque de devenir une victime potentielle des aléas de la ville (délinquance et pollution automobile). Il recherche ce qui est caché et ce qui se présente en dehors de la consommation de masse. Dans ses déplacements, celui-ci absorbe, sélectionne et élabore les données qui viennent de l'extérieur. Cette capacité ne lui est permise que par la lenteur de ses mouvements.

Le corps du flâneur, en mouvement dans l'espace urbain, n'est pas seulement celui des jambes, mais surtout celui des yeux et de l'esprit, attentifs à percevoir le sens caché que la scène urbaine expose. (2009)

L'activité de la flânerie évoque une grande quantité de figures présentes dans l'espace urbain. Nuvolati crée un tableau (tableau 1) qui met en relation ces différentes figures qui sont en mouvement dans l'espace urbain.

Figures	Action principale	Observation	Interprétation	Mouvement
Piéton	Marcher	X	XX	X
Joggeur	Courir	X	X	XX
Traceur	Sauter	XXX	X	XXXX
Danseur	Exécuter	XXX	X	XXXX
Flâneur	Vagabonder	XXX	XXXX	X

Note : le nombre de "x" est purement indicatif, il est destiné à signaler une propension élevée ou basse pour une activité spécifique

Tableau 1 : Tableau créé par Giampaolo Nuvolati qui différencie les figures présentes dans l'espace urbain

Avec le temps, le concept de flâneur a pu se modifier, mais il garde aussi quelques particularités liées à son concept original (comme, par exemple, le déplacement sans règles précises). Aujourd'hui, flâner a comme signification de s'opposer aux caractéristiques imposées par le capitalisme (comme la consommation en masse) en cherchant à récupérer le rapport avec soi-même et les figures qui peuplent les espaces urbains.

2.3 – Le flâneur que je suis

La vitesse, la richesse des formes et des couleurs, les problèmes sociaux et le mode de vie caractéristiques des villes postmodernes m'ont toujours éveillé et ont produit chez moi un regard curieux et étonnant. Observer les relations entre les règles (créées pour tenir la population et éviter le chaos), ses habitants (qui aussi créent des règles liées aux valeurs psychologiques et esthétiques) et le monde technologique et capitaliste de la consommation de masse (qui accentue l'absence d'attention des individus vers l'autre et le paysage) a toujours été un acte conscient dans les divers travaux que j'ai réalisés. Cet émerveillement presque de l'ordre du voyeurisme, conduit à une pensée réflexive constamment présente dans ma démarche artistique. Je me balade dans la ville pour chercher des formes de critiques des caractéristiques particulières du monde urbain, comme la croissance verticale et la spéculation immobilière, et du comportement urbain postmoderne, comme le manque des relations interpersonnelles dans les lieux de passage. Ma réflexion ne prend pas la forme de récits ou de textes (comme le faisaient les poètes et les intellectuels du XIXe siècle), elle prend plutôt la forme de clichés photographiques et vidéographiques qui produisent, à leur manière, une analyse critique de cet espace urbain postmoderne. J'utilise la caméra (ses interruptions et ses isolements, ses agrandissements et ses rapetissements) comme révélatrice de ce qui semble se dissimuler dans le quotidien lorsque nous sommes emportés par la vitesse du monde contemporain.

Mon déménagement à Montréal et l'apparition d'un nouveau paysage urbain ont éveillé de nouveau mon intérêt et mon regard vers la ville et ses habitants. Présentement, je peux vagabonder lentement pour les observer, sans être impuissant face aux dangers urbains que j'ai rencontrés au Brésil (comme la délinquance), en me donnant l'opportunité d'exercer une flânerie strictement nocturne, chose qui n'avait jamais été possible antérieurement.

Lors de longues promenades, j'observe et porte mon attention sur les aspects nocturnes et chromatiques de la ville postmoderne, celle des annonces publicitaires, des façades de magasins, de l'architecture vertigineuse des bâtiments, de la forte présence des automobiles et des lumières. Je commence à me rendre compte que, dans la complexité de la scène urbaine, il y a des reflets sur la surface de certains objets urbains qui transforment ce paysage nocturne en modifiant, d'une façon esthétique, la forme et le mouvement de ces lumières. Ici, la foule se présente comme étant des formes, des ombres peu reconnaissables, jouant un rôle principal qui permet l'apparition et la disparition de ces lumières.

Une carte (Figure 6), produite avec les informations notées dans un cahier de poche au cours de mes balades, enregistre les endroits précis où peuvent se retrouver quelques objets métalliques qui produisent des reflets intéressants sur leurs surfaces. Cette carte prend la forme d'un registre qui contient les chemins choisis, traversés d'une façon aléatoire et les pauses dignes de la promenade d'un flâneur.



Figure 6. Carte de localisation et registre des objets métalliques et des reflets sur leur surface.

L'influence de la saison d'hiver dans la vie quotidienne des habitants d'une métropole est aussi un nouvel aspect ajouté, en raison de mon déménagement à Montréal, à mes balades comme flâneur. Lors de la saison d'hiver et ses températures froides, la foule le plus souvent se cache dans les passages souterrains. La rue, quant à elle, se transforme en un lieu obligatoire de passage, encore plus individuel, et change d'aspect presque tout le temps en raison du transport public. Le recouvrement blanc de la neige sur le paysage urbain fait aussi ressortir ses couleurs artificielles, couleurs ayant comme sources le clignotement des annonces publicitaires, des façades de magasins, de l'architecture des bâtiments, des automobiles et leurs phares clignotants lors des embouteillages.

2.4 – Le concept de paysage

Le mot «paysage» peut avoir différentes significations. Il peut être utilisé pour exprimer un aspect signifiant de l'ensemble des conditions matérielles ou intellectuelles qui forme l'environnement de quelqu'un ou de quelque chose (par exemple : le paysage politique). Il peut aussi exprimer une représentation artistique de la nature ainsi qu'un ensemble d'éléments d'un pays qui s'offre à la vue. Plusieurs disciplines comme la géographie, la sociologie, l'architecture et la psychologie étudient le concept de paysage de façon particulière et complexe. J'utiliserai une approche qui contient quelques aspects de ces disciplines à l'aide de la sociologie et psychologie.

Le paysage se présente comme l'interaction entre le sujet et l'objet. Il est spécifié par un point de vue subjectif créé par les différents aspects psychologiques qui influencent la perception de l'observateur. Selon Augustin Berque, le paysage est une notion intégrée à la vie sociale, car conditionnée en permanence par des rapports sociaux. « Le paysage est une entité relative et dynamique, où nature et société,

regard et environnement sont en constante interactions. » (Augustin, 1994). Ainsi, le paysage est un fragment de la totalité du réel, sectionné et créé par le regard à partir d'une sensibilité donnée. Il implique une perception vérifiable à travers les aspects psychologiques, et les aspects interprétatifs.

Le concept de paysage contient des facteurs psychologiques, sociaux et géographiques. Ces facteurs vont de l'environnement qui entoure l'individu jusqu'à sa perception individuelle étant responsable de la production de l'action.

2.5 – Le paysage urbain

Pour Maria Luiza Carroza (1996) au moment de la construction d'un paysage, l'observateur se met à une certaine distance de la scène. Plus l'observateur s'approche, plus il perçoit les détails contrairement au spectacle. En effet, le XIX^e siècle a fait en sorte que l'observateur se trouve sur scène. Cette dernière est la ville au moment où l'observateur devient un acteur. Le paysage urbain est un paysage en mouvement qui se transforme au rythme de la vitesse des pratiques urbaines. Cette vitesse caractéristique de l'espace urbain moderne et les nouvelles échelles qui s'imposent font apparaître une autre caractéristique de ce type de paysage : la présence du détail et l'absence d'une vision globale.

À titre d'exemple, dans la ville, la vision du spectateur est limitée et les déformations optiques peuvent être importantes suivant l'emplacement où il se trouve :

Le passant éloigné d'un bâtiment a une vision d'ensemble, mais les détails de la façade et du plan n'apparaissent pas. Au contraire, le passant qui est proche au bâtiment peut tout d'abord voir les divisions architectoniques, l'organisation des façades puis les détails. À ce stade, il n'aperçoit pas l'ensemble de l'édifice.

Il n'a qu'une vision déformée de la perspective, et c'est à la mémoire qu'il faut faire appel pour retrouver la réalité géométrique. (Bailly, 1974)

Les principes de la perception de l'espace peuvent être appliqués au cas de l'espace urbain. Le paysage d'une ville se manifeste sous plusieurs aspects : sa réalité physique (tissu urbain, cadre bâti, espace public) et sa dimension immatérielle (les différents comportements et pratiques de la population, son mode de vie). Ainsi, soumise au sens de l'individu, la perception urbaine se construit aussi en relation avec son identité: ses expériences, son histoire, ses compétences, sa mémoire, ses connaissances et sa culture qui concernent son identité sociale et culturelle dans la ville.

2.6 – Le paysage urbain et la photographie

L'émerveillement créé par la modernité et les caractéristiques de la ville postindustrielle ont aussi été transposés dans la photographie et le cinéma de l'époque. Les films de Charles Chaplin et Dziga Vertov, entre autres, peuvent illustrer cette production poétique sur l'urbanité et la vie moderne.

Maria Luiza Carrozza affirme que le paysage urbain de la deuxième moitié du XIXe siècle privilégiera la photographie comme technique de représentation. Elle fait un rapport entre la coupe subjective de l'espace, caractéristique de la photographie, et la perception environnementale, caractéristique de la création des paysages. Pour elle, chaque photographie est un paysage, un fragment de la totalité.

2.7 – Le miroir et le reflet

Le miroir amène une double interprétation, une dualité : il peut être symbole de création, de sagesse, de conscience, et en même temps, il peut représenter l'illusion et le mensonge. De plus, il peut représenter la connaissance de soi. Bronislaw Paszkowski écrit dans son texte *L'expérience du miroir ou le sujet entre être et doute* :

Platon et la tradition grecque insistent sur l'aspect illusoire et trompeur du miroir (...) c'est d'ailleurs la trop grande ressemblance avec la réalité qui est cause de l'illusion, qui fait prendre le double pour l'original, l'idole pour la divinité, le fantasme pour le réel. On retrouve ici le thème de Narcisse, amoureux de son reflet, et celui plus général du double. (Paszkowski, sans date)

Également, la tradition chrétienne, à l'opposé de cette vision d'illusion et de représentation, voit le miroir comme une forme pour se rendre présent, en permettant de saisir indirectement la réalité divine « tel le Christ, image incarnée de Dieu » (sans date). Cependant, le miroir a la particularité d'être utilisé comme métaphore de l'esprit, en étant une réalité expérimentale, offrant un moyen pratique d'investigation de la conscience.

Pour illustrer ces caractéristiques du miroir avec une approche phénoménologique, Paszkowski cite une théorie de Jacques Lacan appelée « Stade du miroir ». Selon le psychanalyste, un enfant entre six et 18 mois rencontre son image dans le miroir et, dans un premier temps, la perçoit comme différente de la réalité, pour enfin comprendre que cette image est la sienne. Avec cette expérience, Lacan caractérise trois temps fondamentaux qu'il range sous les catégories de l'imaginaire, du réel et du symbolique. Premièrement, l'enfant confond l'image qu'il voit avec un être réel. Deuxièmement, il découvre que cette image n'est en réalité qu'un reflet dans le

miroir, distinguant l'image et la réalité. Enfin, troisièmement, il se reconnaît lui-même, il perçoit que cette image est la sienne, un symbole de lui-même. Ainsi Paszkiwski souligne :

Cette expérience du miroir amène une prise de conscience fondamentale de la différence entre l'imaginaire, le subjectif, l'intérieur et le réel, l'objectif, l'extérieur, tout en ouvrant la voie au symbolique, c'est-à-dire à une médiation possible entre l'intérieur et l'extérieur. Médiateur, le miroir est donc à la fois séparateur et réunificateur de l'imaginaire et du réel. (sans date)

En somme, le miroir porte une caractéristique marquante de médiation entre l'imaginaire et le réel, de reconnaissance, de transformation et d'illusion. Il est une métaphore, un symbole qui amène à une réflexion sur l'existence et la réalité.

Dans le cas de la présence d'un miroir courbe, l'image produite par cet objet est nécessairement déformée. Elle transforme la perspective réaliste en ouvrant sur la rêverie, au-delà du réel. La position du spectateur devant cette image, en relation à l'objet, suppose une variété de possibilités. Souvent, les miroirs courbes sont utilisés comme un moyen de divertissement dans les parcs d'attractions et les cirques, dans le but d'amener les gens à voir de l'irréel à partir du réel. De plus, l'anamorphose est le terme utilisé pour exprimer la déformation réversible d'une image par un système optique. Elle transforme la perspective classique et naturelle. Selon Jurgis Baltrusaitis dans son ouvrage « Anamorphoses ou perspectives curieuses, » (1955) :

« Ce procédé est établi comme une curiosité technique, mais il contient une poésie de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. » (Baltrusaitis, 1995)

Ainsi ce phénomène de déformation de la perspective ouvre les portes à une réflexion philosophique et poétique sur la transformation du réel.

C'est dans cet esprit que je porte attention aux divers types de surfaces réfléchissantes trouvées sur quelques objets urbains comme les cendriers, poubelles, poteaux et structures architectoniques en métal. Cela produit un nouveau regard sur la ville et sur la façon dont le paysage urbain réfléchi sur ces objets était transformé par ces surfaces métalliques.

As XIXe siècle, avec l'apparition de la photographie, le regard des images photographiques est considéré comme documentaire. Comme l'a écrit l'historien Daniel Luchini dans son livre *Comprendre le World Documentary Photography* (2005) :

According to the intention of Charles Seignier before the industrial relationship means that the signifier is viewed as the referent not by a social convention, (it's not that), but necessarily by being considered as "true", but by an actual comparison or comparison in the world: the lighting is the index of the object (Luchini 2005: 134). In his words, a photograph is a point of real objects, "left as a natural surface by a combination of light and chemical action" (ibid.). This industrial relationship is now explained for the documentary concept of any photograph is "as if the real world is kept within most of the time within a photograph, though the connection with objects as perceived in the real world is unstable, any photograph is somehow documentary. This broad definition of the word 'document' in photography in general can help to explain why the word 'documentary' is written in a partition of photography at the end of the 19th century (Luchini 2005).

Ainsi, c'est seulement vers le passage du XIX^e au XX^e siècle que les photographes des photographes ont fait l'abandon des images photographiques, en montrant, même sans une intention de l'intervention directe sur l'exposition, dans la diversité, avec une des images de l'œuvre, une ou plusieurs photos répétitives. Elles ont été prises en premier par leur qualité esthétique. Par conséquent, une distinction entre la photographie comme œuvre d'art et la photographie comme image documentaire semble devoir une attention pour l'artiste photographe. Après

CHAPITRE III

NOUVEAUX TRAVAUX

3.1 – La valeur documentaire de la photographie

Au XIX^e siècle, avec l'invention de la photographie, la plupart des images photographiques sont considérées comme documentaire. Comme l'écrit l'historienne Bettina Lockemann dans son texte *Constructing the World. Documentary Photography in Artistic Use* :

According to the semiotics of Charles Sanders Pierce the indexical relationship means, that the signifier is bound to the referent not by a social convention (=“symbol”), not necessarily by some similarity (=“icon”), but by an actual contiguity or connection in the world: the lightning is the index of the storm (Metz 1990: 156). So to speak, a photograph is a print of real objects, “left on a special surface by a combination of light and chemical action” (ibid.). This indexical connection is one explanation for the documentary concept of any photograph as well as the also existing iconic relation: most of the time objects on a photographic image are consistent with objects as perceived in the real world. Accordingly, any photograph is somehow documentary. This broad attribution of documentary value to photography in general can help to explain why the term “documentary” is ascribed to a partition of photography as late as the end of the 19th century. (Lockemann, 2005)

Ainsi, c'est seulement avec le passage du XIX^e au XX^e siècle que les photographes dits pictorialistes ont brisé l'exactitude des images photographiques, en utilisant, entre autres, des techniques d'intervention directe sur l'impression, dans la chambre noire, pour créer des images soit floues, soit en superposant plusieurs expositions. Elles ont fait passer au premier plan leurs qualités artistiques. Par conséquent, une différenciation entre la photographie comme œuvre d'art et la photographie comme œuvre documentaire semble devenir une nécessité pour l'artiste photographe. Après

ces expérimentations historiques, nous pouvons constater que tout photographe porte une attention neutre pendant l'acte d'enregistrement de l'image et, bien souvent, il ne la manipule pas ou ne la modifie pas adoptant ainsi un point de vue documentaire. Par contre, « le pictorialisme ne fait pas autre chose, finalement, que démontrer par la négative, la toute-puissance de la vérisimilitude dans les conceptions de la photographie au XIX^e siècle » (Dubois, 1990). C'est-à-dire les photographes pictorialistes ont eu une importance majeure en accentuant la distinction entre photographie artistique et documentaire.

Par conséquent, l'aspect documentaire de la photographie amène une relation étroite entre l'image produite par l'appareil et le réel. La photo est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir (Dubois, 1990). Cette notion de réel liée à la photographie a eu un parcours historique où elle était d'abord perçue comme un « miroir du réel » (une ressemblance entre la photographie et son référent), ensuite perçue comme une transmatrice du réel (le discours du code et de la déconstruction), pour enfin être considérée comme une trace du réel (le discours de l'index et de la référence). Cette dernière notion semble être la plus efficace : l'image photographique devient inséparable de son expérience référentielle, de l'acte qui la fonde. Sa réalité première ne dit rien d'autre qu'une affirmation d'existence. La photographie est index (elle porte une connexion physique, de singularité, de désignation et d'attestation); elle fonctionne comme un témoignage, attestant l'existence d'une réalité.

Il est au moins évident que l'image du réel n'est pas le réel.

Dans mon processus de création, je tente d'être le plus neutre possible au moment de la capture des images photographiques et vidéographiques présentées dans le corpus de mon travail actuel. Ici, une différenciation entre ces deux types d'images semble nécessaire. Dans la construction des images vidéographiques, la caméra est mise sur un trépied en étant tournée face à l'objet métallique choisi, celui qui porte le reflet du paysage urbain. La décision du cadrage de l'image est prise par la sélection d'une

position où l'image finale ne contient ni de trace de l'appareil photographique, ni de son support, en ayant seulement les éléments contenus de ce paysage reflété par la surface de cet objet. Ce cadrage fait en quelque sorte une séparation spatiale du signe affiché dans l'image et de ce qu'il représente. Cette mise au point a comme objectif d'enlever toute fonction narrative à l'image, en laissant cette fonction à la bande sonore qu'accompagne l'image en mouvement. Ce choix de cadrage essaie aussi de donner une continuité au mouvement des lumières présentes dans le cadre vers le hors-champ de l'image.

Par contre, dans l'image photographique, je me permets de laisser une trace de réalité, un indice subtil où le spectateur peut, en regardant l'image attentivement, avoir une référence à la nature de la prise de vue de l'image. Cet indice peut avoir différentes formes, soit un symbole reconnaissable (par exemple, une partie du logo de la ville de Montréal présent sur les poubelles publiques), soit un cadrage qui laisse dans l'image une trace de la surface qui porte le reflet du paysage urbain. Il est aussi important de mentionner que les choix du cadrage et de la mise au point sont aussi conditionnés par une attention esthétique à l'image intéressante et instigatrice de sens.

Plusieurs prises d'images se sont faites pendant mes promenades nocturnes et urbaines, guidées par un répertoire préalable que j'ai fait à partir de reflets produits au moment de mes flâneries.

C'est au retour dans l'atelier que l'analyse des résultats acquis est faite. Les paramètres de sélection se montrent identiques à ceux de la capture des images. Je cherche les images qui portent une valeur esthétique, mais qui ont aussi la capacité d'instiguer le spectateur vers la véracité de l'image et la façon de les construire. Les images finales contenues dans l'installation vidéo ne portent aucun montage en postproduction. Elles sont exposées telles qu'elles ont été enregistrées lors de mes promenades.

3.2 – L'inconscient optique de Walter Benjamin

Dans ses écrits Walter Benjamin développe la théorie de l'inconscient optique à travers deux textes, *La petite histoire de la photographie* (1931) et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936). Dans le premier ouvrage, Benjamin fait une analyse des problématiques liées à la photographie de l'époque en abordant la notion d'inconscient optique pour identifier une des caractéristiques de l'appareil photo qui consiste à élargir la vision et à révéler des images impossibles d'être perçues par l'œil humain.

Car la nature qui parle à l'appareil est une autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fut-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. (Benjamin, 1931).

Ainsi, selon Benjamin, l'appareil photographique révèle. La photographie rend possible la vision du détail, celui qu'a été enregistré inconsciemment par le photographe. Encore dans le même texte, il énonce que :

(...) la photographie dévoile dans de matériel les aspects physiognomoniques¹ les mondes d'images qui habitent les plus petites choses suffisamment expressives, suffisamment secrètes pour avoir trouvé abri dans les rêves éveillés, mais qui, ayant changé d'échelle, sont devenus énonçables... (1931)

Ensuite, dans le texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Benjamin analyse le cinéma comme l'instrument capable d'enrichir l'univers

¹ Art de connaître le caractère par l'examen du visage

perceptible, par sa façon de représenter l'environnement à travers ses appareils d'enregistrement. Selon lui, « le cinéma a eu pour effet d'approfondir l'aperception dans toute l'étendue du monde optique et aussi, désormais, acoustique. » (Benjamin, 1936). Les gros plans du cinéma ont rendu possible l'accentuation des détails cachés du quotidien, « par l'exploration de la réalité banale sous la conduite géniale de l'objectif » (1936), en nous amenant dans un espace inconnu et nouveau au-delà du conscient.

Pour lui, les possibilités techniques du cinéma et les méthodes d'enregistrement des images, propres à ce médium, révèlent des images autres que celles perçues par l'œil humain dans le moment de son enregistrement. Il donne l'exemple du geste de saisir un briquet, qui *grosso modo* est déjà connu, mais pour lequel la caméra rend possible de savoir de ce qui se joue réellement entre la main et le métal. De plus, elle permet de révéler les « oscillations selon les différents états dans lesquels nous nous trouvons ». (1936)

Ainsi, il écrit :

Quand vint le cinéma, il dynamita cet univers carcéral grâce aux dixièmes de seconde, si bien qu'à présent, nous entreprenons d'aventureux périples au milieu de ses débris considérablement dispersés. Par la force du gros plan, l'espace se dilate, par celle du ralenti, le mouvement s'étire. Le grossissement n'éclaire pas seulement ce que l'on voit « de toute façon » confusément, mais fait apparaître des formes structurelles de la matière totalement nouvelles ; le ralenti ne se limite pas à dévoiler des facteurs établis du mouvement, mais découvre dans cette totalité connue l'inconnu, « qui n'agit pas du tout comme des ralentissements de mouvements plus rapides, mais comme des phénomènes curieux de glissement, d'apesanteur, d'élévation surnaturelle ». On comprendra alors que la nature qui parle à la caméra n'est pas celle qui s'adresse à l'œil. Elle est autre avant tout parce qu'à un espace tissé par la conscience de l'homme, s'en substitue un autre, tramé par l'inconscient (...) C'est là qu'intervient la caméra avec ses propres ressources, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses plans longs et courts, sa capacité d'agrandissement et de réduction. À travers elle, nous faisons pour la première

fois l'expérience de l'inconscient optique comme, par la psychanalyse, celle de l'inconscient pulsionnel. (1936)

D'ailleurs, ma pratique joue avec la notion d'inconscient optique en établissant une forme d'attention minutieuse entre l'image et le spectateur. L'appareil photographique et vidéographique me permet d'enregistrer des images de reflets trouvés sur la surface des quelques objets urbains, afin de montrer, d'amplifier ou de révéler, l'abstraction du paysage urbain produite par les surfaces réfléchissantes. À travers les caractéristiques techniques de l'appareil photographique et vidéographique, l'agrandissement, le rapetissement, l'interruption et l'isolement, comme le décrivait Benjamin, je peux mettre en évidence ces transformations qui sont présentes et communes dans notre quotidien, mais qui, à cause de la vitesse et de l'excès d'information caractéristiques du monde contemporain, restent dissimulées au quotidien, et qui, conséquemment, demeurent presque impossibles à percevoir.

En somme, le résultat de ma recherche artistique est la création, ou l'évocation, des images présentes dans l'inconscient du spectateur, que je mets en évidence, par le biais de l'appareil photographique et vidéographique pour révéler, selon des stratégies artistiques, ce qui transforme le paysage urbain.

3.2 – Le son et sa relation avec l'image

La reproduction de l'environnement quotidien, envisagée par le cinéma, a amené à intégrer l'expérience du corps dans sa relation avec le son et les images projetées. À ses débuts, avant la technique d'enregistrement et de synchronisation sonore, le cinéma utilisait, derrière l'écran, des orchestres musicaux et plusieurs acteurs pour incorporer de l'ambiance et doubler les acteurs du film. Avec le progrès de la technique appelée *audio visuelle* qui « isole et systématise la mise en relation du son et de l'image dans un contexte fermé, coupé d'autres sensations (thermiques, tactiles,

olfactives, etc.), et sur la base d'un cadrage visuel » (Chion, 1998) le spectateur se sent investi par l'espace *audio visuel*.

L'*audio vision*, terme élaboré par Michel Chion dans son livre *Le son. Traité d'acoulogie* (1998), désigne le type de perception du son propre au cinéma et à la télévision, où l'image est un principal élément d'attention. Le son est responsable d'ajouter une certaine valeur à l'image, soit de signification, soit de sensations ou d'effets.

Il s'agit de la valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y « audio-voyons ». (1998)

Ainsi, le cinéma utilise le son pour ajouter des valeurs à l'image avec des finalités telles qu'elles influencent la perception et l'interprétation des images, elles dirigent l'attention relativement précise à l'intérieur de l'image, en indiquant ce qu'il faut regarder, et également fournissent des indications conduisant le spectateur à certaines attentes. En d'autres termes, le rapport audio-visuel est basé sur des manques, des mises en valeur par le son de ce qui manque dans l'image, ou par l'image de ce qui manque dans le son.

Selon Chion, ces composantes sonores peuvent, contrairement à l'image, s'accumuler les unes sur les autres sans limites de quantité ou de complexité, en étant libres de toute loi réaliste.

(...) au cinéma, les rapports de sens, de contrastes, de concordance ou de divergence que paroles, bruits et éléments musicaux superposés sont susceptibles d'avoir entre eux dans leur simultanéité sont beaucoup plus faibles, voire inexistants, proportionnellement aux rapports que chacun de ces éléments

sonores, pour son compte, entretient avec tel élément visuel ou narratif simultanément présent dans l'image. (1998)

C'est avec le mot « synchrèse », dérivé d'un mélange entre les mots synchronisme et synthèse, que Chion définit le phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, qui dépend de nos connexions nerveuses et musculaires, de percevoir comme un seul élément, deux événements différents qui sont produits simultanément. À la place d'une perception d'un son ponctuel et d'une image ponctuelle, la synchrèse se manifeste dans l'union de ces événements d'une façon à la fois visuelle et acoustique. Ce rapport d'interdépendance établi par la synchrèse permet au cinéma une liberté d'expression totale, en déformant la relation de réalité au moment où un type de son est véhiculé en synchronisme à une image de nature, forme et source totalement différentes.

Cependant, selon Chion, le son, même réaliste, ne comble pas les questions posées par l'image réelle, celle qu'il divise et réciproquement.

Par conséquent, l'installation vidéo, présentée comme produit de ma recherche artistique, est composée, dans un premier temps, de sons urbains enregistrés lors de mes promenades, dans des conditions urbaines diverses, comme le bruit des voitures qui passent dans la rue sèche et enneigée, les bruits de sirène des voitures de police et des ambulances, le bruit des passants sur la rue dans différents endroits, etc. Dans un deuxième temps, les sons traités en studio, d'abord sélectionnés pour leur qualité de reconnaissance de la source et pour leur effet esthétique. Ces sons urbains sélectionnés sont synchronisés avec l'apparition et la disparition de lignes colorées que l'image dévoile, et produisent cet effet de « synchrèse » décrit dans ce que Michel Chion appelle *l'audio vision*. Le but est d'ajouter une valeur informative, sensorielle et expressive à l'image abstraite, en révélant son origine dans une composition qui vient créer une sorte d'ambiance immersive.

Cette ambiance immersive est liée au « paysage sonore » au moment de la création de la composition sonore qui accompagne l'image. Cette notion de « paysage sonore » (*soundscape*), développée par le Canadien Raymond Murray Schafer dans les années soixante, est présente dans différents ouvrages et se réfère à la construction de la représentation de l'environnement sonore comme on ferait d'une composition musicale.

Pour Murray Schafer la composition d'un paysage sonore fonctionne sur le même principe que le paysage visuel, à savoir le rapport entre figure et fond. Cette relation est éclairante dans l'intelligibilité d'un paysage de « haute-fidélité, » c'est à dire audible dans sa *musicalité* naturelle - comme un concert de carillon et de vols de pigeons dans une petite ville italienne un dimanche matin-, ou bien un paysage sonore enregistré et formaté dans une visée esthétique, comme c'est le cas pour l'entrée dans le port de Vancouver. Sous le néologisme *soundscape* demeure la fascination du *landscape*. Notons d'abord que ces catégories de figure et fond sont empruntées à la psychologie de la forme laquelle, comme on sait, a surtout analysé la perception visuelle. (Augoyard, 1991)

Également, Schafer distingue trois paramètres distincts pour décrire le « paysage sonore » : le *keynote* ou « tonalité », le *foreground sound* ou le « *signal* » et finalement le *soundmark* ou « l'empreinte sonore ». Par *keynote*, que l'on traduit difficilement par « tonalité », Schafer parlera de fond sonore par rapport auxquels toute modulation et tout changement sont perçus.

Parmi les tonalités du passé, on peut citer le vent, l'eau et le chant des oiseaux. Le paysage sonore contemporain offre des tonalités différentes : le bruit de la circulation routière ou le bourdonnement d'une installation électrique. (Schafer, 1979)

Schafer définit le « *signal* » comme étant un son, quel qu'il soit, auquel nous prêtons consciemment attention, soit les sirènes de police ou les sifflets de trains, ou encore les cloches. En dernier lieu, il distingue les « *soundmark* » comme le son

caractéristique de métiers, ou un son familier auquel on s'est attaché et auquel on prête une valeur symbolique et affective. Selon Chion :

Dans un film, la *soundmark* n'est pas prédéfinie, mais elle est créée de toutes pièces par la façon dont un son quelconque est repris à plusieurs reprises dans le cours de montage, en association avec un lieu ou une situation, de façon à lui conférer le rôle symbolique d'incarner et de résumer ceux-ci. (Chion, 1998).

Par conséquent, ces paramètres sont aussi présents dans les paysages sonores que j'ai créés pour mon installation audio-vidéo. Ainsi on peut identifier deux des trois paramètres du paysage sonore. Tout d'abord, les bruits conçus comme « signaux » sont placés à des moments précis où un événement dans l'image vient capter l'attention du spectateur. Ces « signaux » donnent un contexte à l'image. Les sons de la circulation routière ou des passants sur les trottoirs forment plutôt le *keynote* en lui révélant le fond sonore, la tonalité de la trame sonore.

3.3 – Le dispositif

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, un dispositif est « la manière dont sont disposés les organes d'un appareil ». Cette notion a circulé depuis quelques décennies chez plusieurs grands théoriciens des sciences humaines, ainsi que chez les philosophes au XX^e siècle, et ce, dans plusieurs contextes. Jacques Aumont, dans son livre *L'Image* (199X), énumère quatre traits qui valent pour tout dispositif médiatique et artistique.

Premièrement, un dispositif sert à mettre en relation deux dimensions, l'une physique (des appareils, des matériaux, des lieux, des moments) et l'autre, mentale (des pensées, des sensations, des émotions, des affects).

Deuxièmement, un dispositif implique une organisation de l'espace : « Les appareils qu'il mobilise, et les formes de pensée qu'il gère y sont pris dans une véritable structure. » (Aumont, 2011)

Troisièmement, le dispositif n'est pas une structure statique. Il implique un dynamisme, la mise en jeu d'une énergie motrice.

Quatrièmement, le dispositif vise un résultat : « Il est destiné à placer un sujet humain dans des dispositions (de corps et d'esprit) qui l'inclinent à penser certains objets, à engager certaines actions ou à éprouver certaines passions. (2011)

De plus, Aumont indique qu'un dispositif a pour fonction première de proposer des solutions d'administration du contact entre le spectateur et l'image.

Telle est la première donnée de tout dispositif d'images : il s'agit de régler la distance psychique entre un sujet spectateur et une image organisée par le jeu des valeurs plastiques, en tenant compte de ce fait fondamental que l'un et l'autre ne sont pas situés dans le même espace, et qu'il y a, une ségrégation des espaces plastique et spectatorial. (2011)

Notamment, Aumont écrit sur le dispositif du cinéma en annonçant qu'il porte trois traits essentiels : l'obscurité, l'immobilité et la nature de projection lumineuse des images. Ces traits sont utilisés pour offrir aux spectateurs de cinéma une situation privilégiée de perception psychologique des images.

Dans le cas du dispositif d'une installation artistique, l'image est mise en situation, elle adopte une relation particulière avec l'espace environnant ou avec l'architecture spécifique et le corps du spectateur. Elle organise les éléments pour amener le spectateur à un regard ou un point de vue particulier. Anne-Marie Duguet écrit dans son texte *Dispositif* que :

Le privilège de l'installation vidéo est de ne pas simplement saisir le regard du sujet, mais de l'impliquer globalement en mobilisant tous ses sens. Le corps n'y est pas seulement confronté au dispositif électronique, mais aussi à un espace déterminé. L'installation peut nier l'architecture du lieu d'exposition et abolir tout repère en plongeant la salle dans l'obscurité. Elle peut exploiter aussi ce lieu tel qu'il est avec ses pièces séparées, la transparence des vitres ouvrant sur l'extérieur, ses couloirs, escaliers, entrées, ses vastes salles ou ses recoins... Il lui arrive aussi de procéder à des constructions spécifiques (les chambres optiques de Dan Graham) ou à des aménagements intérieurs à l'aide d'éléments architectoniques, tels des panneaux de diverses dimensions (les couloirs de Bruce Nauman). Quelle que soit l'option adoptée, l'architecture joue un rôle essentiel dans la conception de ces œuvres. Elle ne constitue pas une simple modalité originale de « présentation » de l'image, ni un ornement ni un avatar de la décoration théâtrale illusionniste, elle est organisation du visible même, elle en structure les conditions de perception. (Duguet, 1988)

Ainsi, le dispositif caractéristique d'une installation artistique a pour fonction de produire certains effets sur le comportement du spectateur ; il cherche à éveiller des sensations et des perceptions qui mettent le spectateur dans des conditions spécifiques d'attention.

De ce fait, l'installation présentée comme résultat de ma recherche artistique dans le cadre de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques utilise l'obscurité, la projection vidéo (en utilisant la technique de *video mapping*, définis comme étant une technologie de projection illusionniste¹ qui, à l'aide d'un logiciel spécialisé, permet la projection de lumière ou de vidéo adaptée à des volumes ou des surfaces tridimensionnelles de très grandes dimensions) et le son pour mettre le spectateur dans un état de questionnement sur la provenance et la réalité des images présentées, et également pour soulever un questionnement sur le lien entre l'image, l'architecture et le paysage urbain.

¹ Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française)

CONCLUSION

Ma recherche artistique développée dans le cadre de mes études au programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques prend la forme d'une installation vidéo et photographique présentée au CEDEX. Basé sur la transformation du paysage urbain par quelques éléments présents dans le quotidien, et sur la perception de ces transformations par l'individu dans la contemporanéité, le processus de création se présente comme une action réflexive et analytique de la ville.

Avec cette recherche, j'ai pu en apprendre davantage sur la notion de flânerie, cet acte qui caractérise mes promenades et qui me plonge dans des moments de réflexion et d'analyse de l'urbanité. Cette notion, qui a émergé avec les poètes parisiens de XX^e siècle, émerveillés par le développement industriel, illustre aujourd'hui l'opposé : la flânerie consiste en une négation du style de vie capitaliste imposé par modernité industrielle. Pour pouvoir analyser la ville, le promeneur, ou bien le flâneur, marche à un rythme lent, son regard est attentif et se tourne loin des annonces publicitaires et des technologies de communication mobile. Son regard crée des paysages, c'est-à-dire, sa subjectivité perceptive en lien avec l'environnement urbain, crée des points de vue qui sont de petits fragments, des détails, qui illustrent la pensée analytique et réflexive sur la ville. Durant mes promenades comme flâneur, ma perception est tournée vers les objets urbains anodins et la façon dont leur reflet sur la surface de quelques-uns de ces objets transforme le paysage. L'étude des caractéristiques propres à l'objet réfléchissant qu'est le miroir m'a appris sur la complexe symbolique de cet objet qui peut être identifié comme étant révélateur de la réalité et, en même temps, comme un responsable de la transformation illusoire de la réalité.

L'appareil photographique est l'objet qui me permet d'illustrer ce point de vue réflexif sur cette transformation du paysage urbain faite par ces reflets. Walter

Benjamin, avec la théorie de l'inconscient optique, démontre la capacité qu'a cet objet d'élever les images qui ne sont pas perçues par l'œil humain en raison d'un excès d'information visuelle présente dans le quotidien. L'appareil photographique élargit la vision en rendant possible la vision du détail. Ces images produites par l'appareil photo, selon la théorie de l'image documentaire, ont une relation étroite avec le réel ; elles témoignent ainsi d'indices référentiels. Au moment d'enregistrer l'image faite de reflets, j'essaie d'insuffler une certaine neutralité dans la prise de vue. Mon propos est d'exposer ces reflets tels qu'ils sont perçus dans mes balades comme flâneur dans la ville.

L'exposition de cette pensée sur la transformation du paysage, par le reflet sur la surface de quelques objets urbains, prend la forme d'une installation vidéo. Le son, élément important dans l'installation vidéo, me permet d'accentuer la véracité des images produites, et de placer le spectateur dans un environnement qui suggère l'espace urbain quand le son trouve une synchronie avec l'image et ajoute une valeur signifiante à l'image.

Dans cet esprit, l'installation vidéo présentée est composée de trois boîtes lumineuses photographiques et d'une vidéo projetée, à l'aide de deux projecteurs, sur la surface des toiles translucides des fenêtres du CDEx. Deux haut-parleurs, positionnés aux extrémités de ces vitrines, diffusaient la trame sonore de bruits urbains tout en étant orientée en direction du centre de la galerie et destinée à un point d'écoute privilégié pour le spectateur. À cet endroit, un tapis et des coussins invitaient le spectateur à adopter une position immersive face à l'exposition.

Par conséquent, la recherche développée au sein des mes études à la maîtrise en arts visuels et médiatiques m'a apporté non seulement une nouvelle approche réflexive sur le paysage urbain, mais également les connaissances théoriques pour mieux donner des assises à ma recherche pratique.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Augoyard, J-F. *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère?* Revue Le Débat, mai-août 1991, no. 65 p. 9.
- Aumont J. (2011). *L'image*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Bailly, A. S. (1974). *La perception des paysages urbains*. Revue Espace géographique. Tome 3 n.3, 1974. 211-217.
- Bailly, A. S, Raffestin, C, Reymond, H. (1980) *Les concepts du paysage : problématique et représentations*. Revue Espace géographique, 1980, vol. 9, no. 4, p. 277-286
- Baltrusaitis, J. Talon R. (1959) *Anamorphoses ou perception curieuses*. Revue d'Histoire des sciences et de leurs applications, vol. 12, n. 1, p. 78.
- Benjamin, W. (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia.
- Benjamin, W. (1939). *Paris, capitale du XIX^e siècle*. En ligne. URL : http://www.rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin_Paris_capitale.pdf
- Benjamin, W. (1931). *Petite histoire de la photographie*. En ligne. URL : <http://www.lhivic.org/sources/divers/benjamin-1931.pdf>
- Berque, A. (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris : Éditions Champ Vallon.
- Bonin, S. (2004). *Au-delà de la représentation, le paysage*. En ligne. URL : <http://strates.revues.org/390> Consulté le 6 septembre 2013
- Carroza, M. L. (1996). *Paysage urbain : matérialité et représentation*. Les Cahiers du Centre de Recherches historiques. En ligne. URL : <http://ccrh.revues.org/2600> consulté le 3 septembre 2013

- Castan, C. (2005). *Évolution du concept de paysage*. En ligne. URL : http://eedd.ac-montpellier.fr/IMG/pdf/Pays_EvolutionConcept.pdf consulté le 6 septembre 2013
- Chion, M. (2010). *Le Son. Traité d'acoulogie*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Coltelloni A. (2013). *Le documentaire comme forme symbolique*. Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles. Université Sorbone Nouvelle – Paris 3.
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Paris : Editions Labor.
- Jaber B N. (2011). *Le paysage urbain en question*. En ligne. URL : <http://www.projetdepaysage.fr>. Consulté le 8 septembre 2013.
- Laboratoire THEMA CNRS-UMR 6049 (2005). *Perception des paysages. Autres conceptions du paysage*. En ligne. URL : <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article294> Consulté le 9 septembre 2013.
- Mavrikakis, N. (1998). *Entrevue avec Jean-François Cantin. Qu'est-ce que le réel ? (et surtout) comment en rendre compte ?* En ligne. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/459ac> Consulté le 15 octobre 2013
- Nuvolati, G. (2009). *Le flâneur dans l'espace urbain*. Revue Géographie et cultures, 70, 7-20.
- Partoune C. (2004). *La dynamique du concept de paysage*. Revue Éducation Formation – n. 275. 2004.
- Paschalidis, G. (2003). *Images of History and the Optical Unconscious*. Historien Vol. 4. En ligne. URL : <http://www.nnet.gr/historein/historeinfiles/histvolumes/hist04/historein4-paschalidis.pdf> Consulté le 15 janvier 2014
- Paszkowski B. *L'expérience du miroir ou Le sujet entre être et doute*. En ligne. URL : <http://artbourgogne.free.fr/miroir>. Consulté le 1er mars 2014.
- Poivert, M. (2002). *Olivier Lugon, Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*. Revue Études photographiques, 11. En ligne. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/282>. Consulté le 15 octobre 2013
- Rousse, P. (2008). *Perception urbaine, distraction et stratification chez Benjamin, Eisenstein et Vertov*. Revue Appareil. En ligne. URL :

<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=467> Consulté le 8 septembre 2013.

Schafer R. M. *Le Paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges* (édition originale : *The Tuning of the World. Toward a Theory of Soundscape Design*, 1977), Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.

Vachon, M. *Les multiples facettes de la dérive urbaine*. En ligne. URL : <http://esse.ca/fr/node/2244> Consulté le 8 septembre 2013.