

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VIDÉO INSTALLATION :  
CONCERTO POUR LES ABSENTS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
MARJORIE DE CHANTAL

AVRIL 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier mes directeurs Gilles Coutlée et Martin L'abbé pour leur soutien tout au long du processus de création et d'écriture ainsi que pour la confiance et la liberté qu'ils m'ont accordé.

Je désire également souligner l'implication et le professionnalisme des membres du jury Louis-Claude Paquin et Margot Ricard.

Je remercie particulièrement les personnes ayant contribué à la mise en oeuvre du projet *Concerto pour les absents*: Jean-Benoît Duval à la direction photographique et Raphaëlle Dubé, assistante à la direction artistique et à la prise de son; aux convives: Aimée Cloutier, Julien Meillard, Audrey Oblin, Florent Masurel, Élise Chouinard, Véronique Michelin. À la technique lors du montage de la vidéo installation: Kenny Lefebvre, Jason Pomrenski, ainsi que Hexagram pour m'avoir accueilli à l'Agora.

Un merci tout spécial à Margot Ricard pour son support et son encouragement ainsi qu'à mon amie Aimée Cloutier pour sa sensibilité et son écoute tout au long de cette démarche.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LE PARADOXE ENTRE LA PRÉSENCE ET L'ABSENCE	5
1.1 Approche circulaire: parcours de découverte ou le sentier des allers-retours	5
1.2 D'une approche anthropocentrée vers une redécouverte de l'objet	6
1.3 Prémices de Concerto pour les absents	7
1.4 Propos	8
CHAPITRE II : CORPUS	12
2.1 L'espace	18
2.2 Le récit	19
2.3 Le mouvement	22
2.4 Les objets	25
2.4.1 Objet: pièce à conviction	30
2.4.2 Contexte	32
2.5 La mise en scène	35
CHAPITRE III : EXPÉRIMENTATION	39
3.1 Le lieu	39
3.1.1 Non lieu	40
3.1.2 Le non lieu	41
3.2 Tournage laboratoire	41
3.3 Montage vidéo	45
3.4 Vidéo installation	46
3.4.1 Le spectateur	48
CONCLUSION	51
BIBLIOGRAPHIE	53
MÉDIAGRAPHIE	54

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Vitrine</i> , photographie de Marjorie de Chantal	4
1.2 Photographie de l'installation <i>In Silent</i> de Chiharu Shiota	13
1.3 <i>City of Shadow</i> , photographie de Alexey Titarenko	14
1.4 Photographie, extrait du documentaire <i>Homo sapiens</i> de Nikolaus Geyrhalter	16
1.5 Photographie, extrait du documentaire <i>Homo sapiens</i> de Nikolaus Geyrhalter	17
1.6 Photographie de l'oeuvre de <i>Le poids des objets</i> de Raphaëlle de Groot	26
1.7 Photographie de l'installation de <i>Dialogue from DNA</i> Chiharu Shiota	27
1.8 Photographie de l'installation <i>Concerto pour les absents</i> Marjorie de Chantal	46

## RÉSUMÉ

### **Vidéo installation: *Concerto pour les absents***

**Vidéo** : Dans un parfait non lieu, une table, huit chaises, une nappe, des couverts...

La scène se déroule avant et après un souper entre amis.

**Installation** : Dans un espace d'exposition les différents tableaux du *Repas* sont projetés sur trois écrans. Au centre de la pièce, une table, une nappe, huit chaises...

Ce mémoire accompagne la réalisation de la vidéo installation, *Concerto pour les absents*. Ce projet traite du paradoxe entre la présence et l'absence en mettant en relation mon travail vidéo graphique aux oeuvres des artistes Chiharu Shiota, Nikolaus Geyrhalter, Alexey Titarenko et Raphaëlle de Groot. Il s'appuie ensuite sur des théories d'ordre phénoménologique et propose un aperçu du mode de pensée du réalisme spéculatif pour tenter de saisir le rapport entre le spectateur et l'oeuvre.

**Mots-clés** : absence, présence, objet, mise en scène, quotidien

## INTRODUCTION

### *Concerto pour les absents*

*S'il était là, je serais comblé, mais peut-être oublié.  
Il est absent: je suis hanté.*  
Roger Munier

De l'impulsion d'un mouvement sensible se déploient des ombres et des lumières donnant naissance à de mystérieux corps animés. Ainsi, se dévoilent des formes s'abandonnant à une douce poésie imprégnée de mémoire. Les idées se laissent bercer dans le silence rempli de l'éclat de l'inconscient. Les images se bousculent dans l'esprit, les mains s'emportent dans un élan créatif, afin de traduire ses pensées et de se déposer sur une toile.

Artiste multimédia, peintre, photographe, vidéaste, mon travail artistique a toujours été l'écho de sensations poétiques braquées le plus souvent sur l'inconscient. Mes œuvres mettent continuellement en relation deux temporalités occupant le même espace; l'une se construisant autour d'évènements présents et l'autre manipulant les éléments du passé.

Dans une optique où l'intention se mêle à l'accident, ma pratique questionne et embrouille les perceptions. Dans une approche souvent intimiste et charnelle, des fragments d'histoires et de lieux s'entrecroisent.

Il y a l'espace dedans, dehors, au-dessus, en dessous, celui des alentours. Il y a mon espace, le sien, le nôtre et il y a aussi celui que l'on ne peut voir.

Fascinée par ce qui laisse des traces, je prête un regard différent à ces espaces. À celui de l'intime qui fait appel aux souvenirs, à l'affectif, à lui qui est dans le présent et l'expérience et à notre espace à nous, le corps. Tous ces lieux sont des refuges composés de multiples interstices empreints de mémoire, influencés par le passage.

Rendre présent dans un lieu aux limites imprécises ce corps touché, touchant, fragile, sensible, imparfait, toujours changeant. Il est omniprésent, présenté en fragment ou en totalité, il est le moteur de ma création. J'explore sa gestuelle, questionne sa place dans l'espace, m'interroge sur sa sonorité et instinctivement, j'en ai fait le reflet de mes impulsions.

Intéressée par l'expression corporelle, j'ai souvent opposé l'un à l'autre deux corps, dans un rapport de rapprochement et d'éloignement. Notamment, dans le court-métrage *Pulsions inachevées*<sup>1</sup>, deux personnages sont présents dans un espace commun. L'un entre en interaction avec l'autre qui n'est jamais tout à fait là. Usant d'un montage en décalé, je manipule le temps pour qu'il semble présent à l'autre, sans parvenir à s'atteindre complètement. Donc, l'autre est, d'une certaine manière, toujours absent.

J'ai également voulu entendre le corps, imaginer le son de ses déplacements. Par exemple, dans l'espace utérin d'*Écho sonore*<sup>2</sup>, j'ai cherché à reproduire les sons internes du corps; ses organes, ses os, ses articulations.

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wN5EDxslVvA>

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=H5jh7C28YhY&t=2s>

Un corps n'est pas vide. Il est plein d'autres corps, des morceaux, des organes, des pièces, des tissus, des rotules, des anneaux, des tubes, des leviers et des soufflets. Il est aussi plein de lui-même: c'est tout ce qu'il est <sup>3</sup>.

Conjuguant la vidéo et la danse, ce travail s'enracine dans les rapports humains et plus particulièrement le rapport à soi. Le corps se déploie dans l'espace par des mouvements épurés et sensibles porté par les subtilités du silence et les modulations sonores.

La danse [...] est une expérience particulière de « manifestation » d'une présence. Le corps est présent, en chair et en os : mais il est aussi présentoir d'une figure, support de figuration, donc à ce titre, il manifeste une absence. [...] La danse est un moment paradoxal de présence réelle du corps dansant [...] et de manifestation d'un référent, d'un sens, d'un discours. Le corps est simultanément la chose « réelle », ici présente et figurante, et la chose suggérée, indiquée, évoquée. La danse est une expression spécifique d'un entrelacement d'états de présence et d'absence.<sup>4</sup>

En explorant ses multiples facettes, j'en suis venue à reconsidérer la nécessité de la présence du corps à l'écran. J'ai eu envie de lui donner une place différente; l'extirper de la scène.

Mon travail a souvent été le fruit d'explorations intérieures, de discussions avec soi-même. Des œuvres viscérales pénétrant de plus en plus dans les profondeurs de ma chair. De cette réflexion intime, j'ai voulu me sortir de moi. Me retirer de l'oeuvre, prendre une distance pour expérimenter

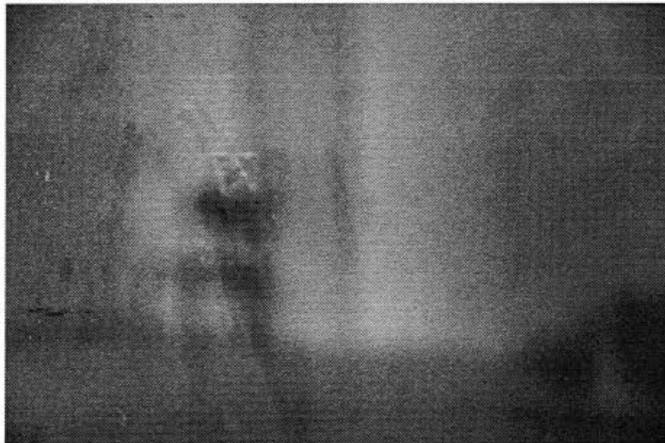
---

<sup>3</sup> NANCY, Jean-Luc et collab. (2004). *58 indices dur le corps et Extension de l'âme*, Éditions Nota bene, Québec, p.9

<sup>4</sup> MOUREY, Jean-Pierre et collab. (1987). *Figurations de l'absence : recherche esthétique*, Volume 60 de centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, p.127

autrement. Avec le recul, je prends conscience que malgré la présence insistante du corps, je tente depuis longtemps d'exprimer le vide, de faire voir quelque chose par le flou.

Ce flou se révèle à travers mon objectif, figeant ainsi dans le temps, ces formes poétiques nageant dans un tourbillon de mystères. Il forme autour de lui de grandes vagues fluides quasi imperceptibles que je tente de comprendre.



*Figure1.1*

cette vitrine, une histoire présente; celle de cette chaise dans un espace singulier.

De l'autre côté de la vitrine, une chaise, tout simplement. Plusieurs n'y verront rien, mais moi j'y vois une présence rendue absence. Une trace de ce qui a été. Sans tenter de recréer l'histoire passée, je vois à travers

## CHAPITRE I : LE PARADOXE ENTRE LA PRÉSENCE ET L'ABSENCE

### 1.1 Approche circulaire: parcours de découverte ou le sentier des allers-retours

À la lecture de ces quelques pages, il est possible que le lecteur perçoive une certaine confusion à propos de ma posture épistémologique. Il est important de comprendre que ce mémoire est un exercice d'écriture pour amorcer une réflexion sur ce concept complexe du paradoxe entre la présence et l'absence. Je considère ce document comme un espace de création et d'apprentissage qui présente, dans une succession d'essais et d'erreurs, la mise en forme d'un parcours exploratoire et circulaire encourageant la découverte. En n'adoptant pas une position radicale, mais plutôt en explorant et interrogeant, sans avoir la prétention de la réponse, ce que je propose au lecteur est un mémoire expérimental <sup>5</sup>.

Ce que j'en entends par une approche circulaire (définition libre) est une méthode tâtonnante ne cherchant pas une voie, mais ouvrant plutôt des pistes. Or, en partant de mes présupposés anthropocentrés et me laissant porter par mes intuitions, mes intérêts se transportent vers une pensée orientée vers l'objet. Ainsi, en regardant d'un côté comme de l'autre, j'emprunte le sentier des allers-retours.

Ces réflexions tournent autour de certains projets artistiques traitant, chacun à leur façon, de la présence et de l'absence et, bien entendu, mon projet *Concerto pour les absents* en est le point de départ. C'est en imaginant cette

---

<sup>5</sup> Le terme expérimental est utilisé au sens exploratoire, ne reposant pas sur un système précis.

mise en scène (le *Repas*) que s'esquisse une pensée sur la présence des objets en relation avec l'absence humaine.

Alors, je me suis intéressée au dispositif utilisé par chacun des artistes de ce corpus pour tenter de comprendre comment il donne à voir la présence et l'absence. De ces différentes formes d'expressions expérimentales, j'ai choisi de me concentrer sur certaines de leurs qualités formelles pour ensuite faire un parallèle avec mon projet de création. Suite à cette brève analyse, je pose mon regard sur le rapport qu'entretient le spectateur avec l'oeuvre en terme de présence et d'absence. Enfin, ce mémoire expérimental propose une série d'observations d'un paradoxe complexe en valsant sur différents concepts pouvant sembler, à priori, contradictoires. Seulement, ces contradictions s'inscrivent dans mon approche circulaire et témoignent du développement de ma pensée épistémologique et du cheminement de ma démarche créative.

## **1.2 D'une approche anthropocentrée vers une redécouverte de l'objet**

Dans une approche d'emblée anthropocentrée reposant sur l'expérience vécue, je pose un regard subjectif sur l'absence de l'individu. Mais, bien que concernée par la présence et l'absence de l'être, je suis sensible également à la relation qu'entretient l'humain et l'objet, ainsi qu'à ce qu'est l'objet sans l'humain. Ce qu'il reste lorsque nous n'y sommes plus. Cependant, il est difficile de complètement effacer toute trace de l'être, puisqu'il est passé par là et qu'il repassera. Aussi, la vidéo installation *Concerto pour les absents* est interprétée par un spectateur qui se présente à l'oeuvre avec ses présupposés forcément anthropocentrés. Mais il y a tout de même, dans ce

projet, une dimension orientée sur l'objet indépendamment de l'humain, alimenté par le désir de se sortir de l'oeuvre.

Alors, se mêle à cette démarche phénoménologique le réalisme spéculatif (ce mouvement qui se développe autour de l'objet). Sans m'y inscrire complètement, je me situe plutôt dans un mouvement de balancier, entre ces deux approches.

Ni tout à fait anthropocentré, ni tout à fait ancré dans le réalisme spéculatif, je veux mettre en relation ces différentes pensées. Avec le désir de me sortir de l'oeuvre, je me rapproche de l'idée de penser le monde sans nous ou, du moins, de donner la même importance aux objets présents à la scène qu'aux convives absents. Seulement, sans pouvoir s'extraire de soi, la réception de l'oeuvre se heurte à la pensée subjective du spectateur et de moi-même, or à une approche phénoménologique.

C'est une chose de dire qu'on ne peut se sortir de soi, c'en est une autre d'affirmer qu'on peut en déduire qu'il n'existe strictement rien en dehors de l'horizon de la conscience. <sup>6</sup>

### **1.3 Prémices de *Concerto pour les absents***

J'ai d'abord vu un long couloir silencieux. Puis cheminant le long de ce passage, la caméra aboutit sur une porte ouverte menant à une pièce vide, inhabitée. Cette pièce imaginée m'a hanté plusieurs jours sans en comprendre le sens, mais toujours avec cet incessant désir de représenter un effet d'absence. Ensuite, des objets se sont ajoutés à la pièce faisant état

---

<sup>6</sup> Fradet, P. et Garcia, T. (2016). *Présentation*, Spirale n° 255 p. 27.

d'un évènement passé. Alors, s'est imposée la représentation de scène du quotidien. Dans un rapport d'intimité et de proximité avec l'autre, la scène du *Repas*, tranquillement prend forme: un souper entre amis.

En m'intéressant à la banalité d'une scène du quotidien, je porte une attention singulière à ces petites absences anodines, immédiates, courantes. Les objets laissés çà et là sur la table révèlent une poésie de l'absence et de la présence, provoquant rarement un intérêt immédiat.

En ne parlant ni du deuil, ni de la mort, le *Repas* ne met pas un terme à quelque chose. Il propose plutôt un temps d'arrêt sur une présence pour annoncer une absence. « Chaque présence [...] se nourrit d'une disparition, « absorbe » un état précédent, mais aussi bien ne fait que tenir en suspens son retour possible. » <sup>7</sup>

#### 1. 4 Propos

Une rencontre a eu lieu que l'on peut appeler «présence» mais «ce» qui s'est manifesté dans la rencontre a revêtu un caractère éminemment disparaissant. Ce qui s'est donné s'est en même temps retiré. <sup>8</sup>

*Concerto pour les absents*, c'est la mise en scène d'un *Repas* entre amis où la présence des convives n'est plus. Lors d'un tournage laboratoire, témoin

---

<sup>7</sup> MOUREY, Jean-Pierre et collab. (1987). *Figurations de l'absence : recherche esthétique*, Volume 60 de centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, p. 69.

<sup>8</sup> COLOMB, Chantal et collab. *Roger Munier*, [<http://rogermunier.com/presence-absence.html>], consultée le 4 mars 2018.

de ce qui a été, la caméra documente l'évènement en filmant ses vestiges. Présentés sous forme de tableaux, *Le Repas*, s'imprègne des traces et des objets laissés par ces derniers. Absorbé par leur passage, ce lieu est bercé par la dualité entre l'absence du corps et sa présence affective <sup>9</sup>.

Dans un espace d'exposition, les différents tableaux du *Repas* sont projetés sur des écrans. Au milieu de la pièce, une table couverte d'une nappe dont les extrémités se répandent sur le sol. Les chaises inoccupées des convives sont abandonnées çà et là autour de la table. L'espace sonore est occupé par le cliquetis du couteau dans l'assiette, le craquement d'une baguette de pain, le tumulte des discussions. Le son, apportant de la texture à l'installation, charge la salle de sa présence sans l'affecter d'une quelconque trame narrative. Ainsi, le spectateur doit tisser ses propres liens pour se raconter une histoire.

.....

Un souper entre amis est incontestablement un événement commun et universel. Pour nouer d'avantage de liens avec des personnes nouvellement rencontrées, il est d'usage de partager le repas. D'ailleurs, dès les débuts du cinéma muet les scènes de repas abondent <sup>10</sup>. Cette expression cinématographie dépasse l'acte de manger et occupe une place signifiante dans le septième art. Elle offre un lieu privilégié où les corps et les âmes

---

<sup>9</sup> Lorsque j'utilise les mots « présence affective », je ne m'appuie pas sur la théorie de l'affect, je fais plutôt référence aux émotions, aux souvenirs que peut évoquer cette présence.

<sup>10</sup> George Méliès, *Le repas fantastique* (1900), Frank Lloyd, *Oliver Twist* (1922), Buster Keaton et Edward F. Cline, *The Scarecrow*, (1920), Charlie Chaplin, *La ruée vers l'or* (1936)

s'ouvrent, se dévoilent, répondant à la fois à un besoin essentiel. Or, j'ai eu envie d'explorer l'effet de présence et d'absence à travers une expérience vécue universellement.

Je m'intéresse donc au rapport qu'un ensemble de gens entretiennent avec une classe d'objets déterminée. Cet ensemble fait autant référence aux convives désormais absents, qu'aux spectateurs présents dans l'espace d'exposition. Je pose un regard particulier sur les objets qui envahissent l'espace en l'opposant à ce qui s'est retiré. Ainsi, je tente une description de notre expérience, en tenant compte de l'espace et du monde vécu, par une réflexion sur la perception intuitive et déductive.

N'y a-t-il rien de plus dans la réalité que ce qui nous apparaît? <sup>11</sup>

«Ce qui nous apparaît» dans *Concerto pour les absents*, c'est la relation entre une réalité des faits bruts et une réalité sensible qui va au-delà des choses elles-mêmes. Dans une dimension exploratoire, je me questionne sur le voir et le senti dans un rapport d'absence et de présence; une présence de l'objet dans son aspect d'objet sensuel relié à la mémoire et à l'affect.

Avec ce projet, j'ai envie d'amener ma pratique dans l'affirmation d'un propos qui soit enraciné dans un monde plus tangible. En ce sens, je désire apporter davantage de profondeur et de densité à mon oeuvre, en la campant dans des réalités connues de tous, tout en voguant sur une impression insaisissable de l'absence. Ainsi, je veux travailler avec la notion de l'absence

---

<sup>11</sup> Le site des Éditions Larousse, [<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/ph%C3%A9nom%C3%A9nologie/79096>], consultée le 4 mars 2018.

et de la présence, pour permettre une analyse plus diversifiée des perceptions du spectateur, en rapport aux lieux et aux objets qui l'entourent.

Je veux donner à voir l'absence:

Rendre présent ce qui n'est plus, ce qui manque. Stratégie paradoxale où le *prae* et le *ab*, le manifeste et l'occulte se fondent l'un à l'autre. Là où quelque chose se donne, une autre se dérobe. Tissage, tressage de présence et d'absence. Articuler les figures de l'absence, c'est se confronter aux signes de la présence comme à ce qui est de l'ordre du mémorial.<sup>12</sup>

Par cette proposition, je cherche à mettre la lumière sur ce qui est destiné à conserver, à perpétuer la mémoire de ce qui a été. Je veux faire le récit d'une scène du quotidien, témoignant de ces banales reliques d'une présence désormais absente, échappant au coup d'œil habituel. Je veux plonger mon regard et celui du spectateur, dans le visible de l'absence par les objets qui l'incarnent.

Ainsi, *Concerto pour les absents* propose d'étudier le paradoxe entre la présence et l'absence dans un discours artistique. En s'interrogeant sur la manière dont s'établit le lien entre l'absence humaine, la présence de l'objet et l'évènement duquel ils proviennent.

---

<sup>12</sup> MOUREY, Jean-Pierre et collab. (1987). *Figurations de l'absence : recherche esthétique*, Volume 60 de centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, 149p.

## CHAPITRE II : CORPUS

D'abord, je me suis intéressée aux œuvres d'artistes aux univers divergents, mais toujours nourris par le désir d'explorer de nouvelles formes de langage, déterminées par un singulier rapport au corps. Que ce soit les installations immersives de Chiharu Shiota, les images contemplatives de Nikolaus Geyrhalter ou bien encore les visions fantomatiques de Alexey Titarenko. Ensuite, je me suis penchée, plus attentivement, sur ce corpus d'œuvres, afin d'y découvrir les différentes techniques utilisées par les créateurs pour donner à voir l'absence.

.....

Artiste japonaise, **Chiharu Shiota** est née à Osaka en 1972. Elle a d'abord étudié à l'Université de Kyoto avant d'aller s'installer en Europe pour étudier à l'Université des Beaux Arts de Berlin puis à l'Université des Beaux Arts d'Hambourg. Elle a également travaillé dans les ateliers des artistes de renom telles Rebecca Horn et Marina Abramovic.

Son langage artistique s'est nourri des influences d'artistes comme Eva Hessa, Louise Bourgeois ou encore Ana Mendieta, qui elles aussi concentrent leurs travaux sur l'expérimentation physique, l'inconscient et les choix de matériaux fragile et délicat comme le fil et le textile. Au milieu des années 1990, parallèlement à ses installations, elle débute un travail de performance s'inscrivant toujours dans un rapport entre le corps de l'artiste et le monde qui l'entoure.

Le travail de Chiharu Shiota se caractérise donc par un mélange de performances artistiques et d'installations spectaculaires pour lesquelles elle utilise, en les accumulant, de vieux objets comme des lits, des châssis de fenêtre, des chaussures ou encore des valises. Ses installations évoquent de poignants récits articulés autour de la mémoire et du lieu. On peut considérer les objets de Shiota comme des figures rhétoriques empreintes de nostalgie.

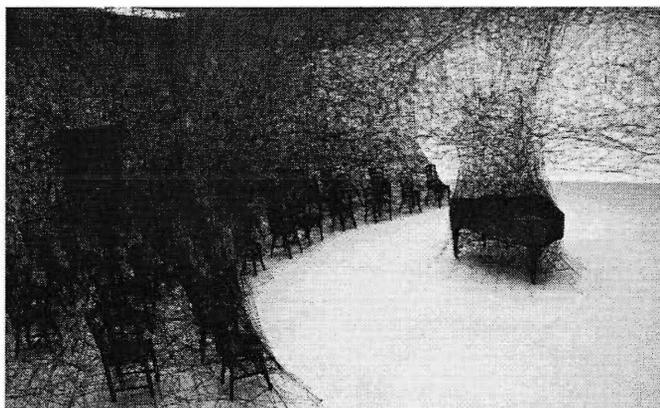


Figure 1.2

Délicate et chargée d'émotions, l'installation *In Silent* entraîne le spectateur dans un monde pétrifié où résonnent les thèmes; de la présence et de l'absence; du visible et de l'invisible; du passé

et du présent. Dans ses extraordinaires installations, elle explore plusieurs de ces relations, en tissant de vastes environnements de fils de laine noirs entremêlés dans lesquels flottent des objets évocateurs.

Les objets que je choisis d'envelopper doivent avoir une histoire à eux, ou bien quelqu'un doit avoir noué une relation avec eux. Je veux montrer l'absence, révéler son existence.<sup>13</sup> *Chiharu Shiota*

<sup>13</sup> DEMAN, Samantha. *Chiharu Shiota : La femme qui dessine dans l'espace*, Tout pour les femmes, La vie au féminin, [<https://www.toutpourlesfemmes.com/archive/chiharu-shiota-la-femme-qui-dessine-dans-lespace>], consultée le 4 mars 2018.

Ces réseaux de fils, tissés l'un dans l'autre, transforment l'œuvre en extension de son propre corps absent et explorent les rapports interpersonnels reliant l'objet à la mémoire.

.....

Photographe russe né à Leningrad en 1962, **Alexey Titarenko** devient, à l'âge de quinze ans, le plus jeune membre du célèbre club de photo indépendant *Zerkalo*, où il fait sa première exposition solo. En 1983, il obtient le diplôme de la faculté des arts cinématographiques et photographiques de l'institut de la culture à Leningrad. Son travail réalisé à partir des années 1990 lui vaut une reconnaissance mondiale. Ses œuvres figurent, maintenant dans les collections des plus grands musées européens et américains.

Pendant l'effondrement de l'Union soviétique en 1991-1992, Alexey Titarenko s'intéresse à la condition humaine. Il produit une série de photographies, la plus célèbre de cette période, *City of shadows*. Inspiré par les romans de Dostoïevski et la musique de Shostakovich, il s'installe à l'entrée du métro Vasilievostrovskaja avec son appareil photo et il capture le mouvement de la foule.

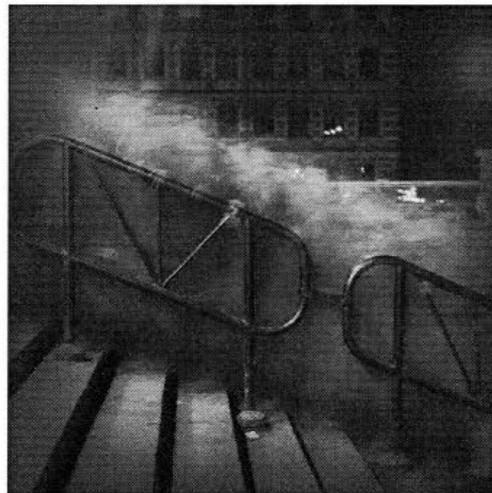


Figure 1.3

C'est à ce moment qu'il introduit dans son travail la technique des poses longues, pour créer des métaphores puissantes dans la photographie de rue, afin d'illustrer un lien entre le présent et le passé.

De ces portraits photographiques, il tente de dépeindre la souffrance humaine des gens ordinaires vivant sur ce territoire durant cette période. Il dresse un portrait amer d'une Russie, vu à travers la lentille de Saint-Pétersbourg, où les gens vivent dans un monde d'espoirs non réalisés et où le temps semble s'être arrêté.

Le paysage urbain constitue le champ d'observation et de réflexion de Titarenko. Il donne à ces paysages une apparence brumeuse, où parfois l'imagerie est si mystérieuse qu'elle devient plus ou moins reconnaissable. Son univers visuel repose sur le mouvement continu, refusant de figer la réalité dans de banals stéréotypes.

L'œuvre de Titarenko propulse le spectateur dans le non encore visible, le mesurable ou l'évaluable à la réalité. Il nous plonge également dans une temporalité ayant comme référent l'irréel, l'immatériel et renvoie ainsi à l'invisible.

Bien qu'il constitue la trace de quelque chose ayant bel et bien existé, son travail photographique, ne peut pas être vu comme la manifestation exacte de ce qui s'est passé, mais plutôt comme un double.

.....

**Nikolaus Geyrhalter**, né à Vienne, en Autriche en 1972, est un réalisateur, producteur, scénariste et directeur de la photographie. Il a réalisé plusieurs documentaires engagés, notamment *Washed Ashore* (1994) et *Pripyat* (1999). Dans le premier, il raconte une histoire sur le Danube et sur les gens vivant le long de ses rives et, dans le second, il s'intéresse aux personnes habitant toujours cette petite ville fantôme près de Tchernobyl après la catastrophe nucléaire. Dans son travail, Geyrhalter pose un regard différent sur la fragilité de l'existence humaine, la complétude et la fin de l'ère industrielle.

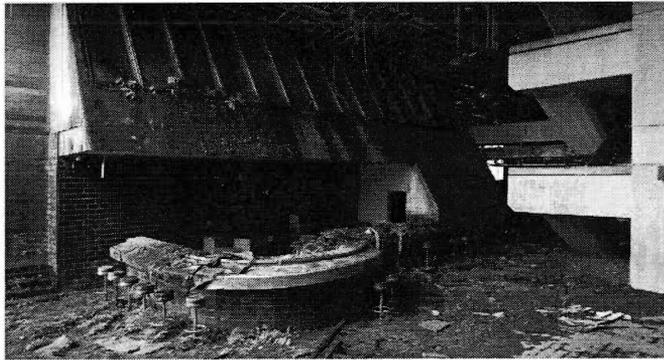


Figure 1.4

Lors des *Rencontres internationales du documentaire de Montréal* de 2016, j'ai eu le plaisir de découvrir son documentaire *Homo Sapiens*. Ce film propose, dans une

profonde lenteur, une succession de plans d'endroits abandonnés par l'homme. Ces lieux ne sont pas seulement des lieux vides, la trace de l'humanité, de la civilisation demeurent, que le monde entier semble avoir oubliés. Geyrhalter a posé sa caméra dans des lieux qui, hier encore, vivaient et où maintenant la nature reprend ses droits.

La beauté des scènes est remarquable dans sa composition, ses lignes, sa profondeur, sa lumière.

Les plans toujours fixes s'ouvrent sur des lieux à l'abandon, aucun mouvement, silence total, seulement le vent faisant bouger quelques feuilles au sol et, parfois apparaît un oiseau ou un

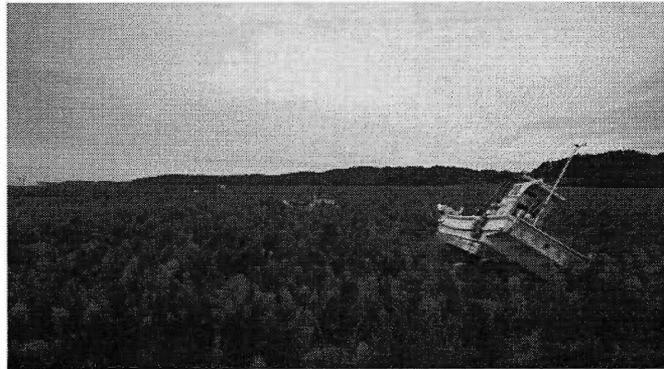


Figure 1.5

crapaud. Il y a quelque chose de fascinant dans chaque plan qui pousse à imaginer les bouts manquants et à se questionner sur la façon dont les objets ont été laissés: comme cette chaise abandonnée, les pattes vers le ciel, au milieu de la pièce ou ce qui a mené ce bateau à s'échouer dans un champ.

.....

Bien que chacune de ces œuvres propose un univers qui lui est propre, elles ont en leur centre une idée commune, le désir de représenter l'absence, d'être le témoin de ce qui a été. En ce sens, Régis Debray affirme que : « représenter, consiste à rendre présent l'absent. <sup>14</sup> »

J'ai alors souhaité comprendre quel effet produit chacun de ces dispositifs sur le spectateur (je suis le spectateur) et comment, de leurs qualités distinctes, ils parviennent à traduire en image cette notion si abstraite. Je me suis donc intéressée à leur langage commun dans le but d'observer trois

<sup>14</sup> FAUCHEUX, Michel (2010). *Image industrielle et dispositif symbolique*. *Protée*, 38(2), 85–92. <https://doi.org/10.7202/044955ar> p. 87

notions dont elles sont traversées, habitées, prenant place dans chacune d'elles: l'espace, le récit et le mouvement.

## **2.1 L'espace**

L'espace est un point d'ancrage, une donnée incontournable que l'on ne saurait négliger dès lors qu'il est question de création de toute nature. Les différentes formes d'expressions présentées par Shiota, Titarenko et Geyrhalter s'inscrivent dans un cadre spatial susceptible d'accueillir le mouvement de ce qui a été. Dans l'espace filmique, comme dans l'espace photographique ou comme dans celui de l'installation, le point de vue, la direction du regard ou même l'emplacement du corps peuvent construire, pour le spectateur, la manière de voir la présence de l'absence. Ces espaces sont donc récupérés par le déroulement du récit et par l'assemblage réalisé par le spectateur lui-même. Le spectateur sculpte, d'une certaine manière, dans l'espace un découpage sur l'étendue, une mise en cadre pour se plonger dans le trait le plus notable qu'est la propriété du « faire voir » ce qui est et ce qui a été.

Ainsi, les artistes proposent au spectateur de comprendre ce qu'il voit autrement, en l'invitant principalement à porter un soin attentif à l'espace de l'œuvre et à son organisation, lesquels font écho à une certaine vision du monde. Ils allongent le temps pour céder la place à la contemplation, à l'observation de la profondeur et de la texture de l'espace.

## 2.2 Le récit

Le récit est, entre autre chose, l'action de relater, de rapporter quelque chose. Or, l'auteur d'un récit ou, dans ce cas-ci, l'artiste doit faire la synthèse de ce qui est important et mettre en évidence les situations qui s'avèrent essentielles pour une certaine lecture de l'œuvre. Dans chacune des propositions, les artistes utilisent, dans un langage divers, l'image pour faire le récit de l'absence; soit par la mise en scène, par la métaphore ou encore par un travail de ponctuation.

Une mise en scène, au théâtre par exemple, est l'ensemble de toutes les dispositions relatives aux objets, réglé dans les moindres détails et qui a pour effet d'assurer le jeu de chaque acteur. C'est la préparation dans l'attente de l'événement.

Les installations aux allures monumentales, immersives et enveloppantes de Chiharu Shiota visent, principalement, à réfléchir les rapports complexes qu'entretiennent l'humain, les objets, l'espace et la mémoire. Dans l'œuvre *In Silent*, la mise en scène tisse des liens entre le passé et le présent. La mise en forme et l'organisation matérielle de l'espace font passer l'idée de l'absence à l'état d'objet concret. L'objet habité par une douce poésie révèle une réalité physique qui n'existait alors que dans l'esprit.

La mise en scène devient l'acteur de ce paradoxe entre la présence et l'absence. Elle n'est pas dans l'attente de l'événement, elle le révèle, plongeant ainsi le spectateur dans une touchante accumulation de présences.

.....

Cet univers intrigant dans lequel Alexey Titarenko immerge le spectateur, propose une réalité qui lui est propre et le transporte dans un monde métaphorique où il lui est donné à voir l'invisible. Avec son appareil photo, il capture le mouvement de la foule. Il n'est pas simplement intéressé à photographier ce qu'il voit, ce qu'il l'importe est de saisir l'émotion s'y dégageant. D'ailleurs, Titarenko, en parlant de *City of shadows*, tient les propos suivants ; « Une foule de gens qui coule près de la station de métro formant une sorte de mer humaine me donne un sentiment de non-réalité, une fantasmagorie. »

Enfin, le photographe donne une apparence à ce qui n'en a pas, car la réalité disparaît au profit de l'œuvre. On ne voit pas une image pour ce qu'elle est et pour ce qu'elle donne à voir, mais pour ce qu'elle vaut comme apparence de l'invisible, comme métaphore visuelle. Le réel est en quelque sorte transformé en idée, en concept.

.....

Dans le documentaire de Nikolaus Geyrhalter, il n'y pas, à proprement parler, de mise en scène, mais plutôt un regard témoin. Chaque plan est soigneusement éclairé et cadré sans déplacer ce qui s'y trouve. La mise en scène se joue plutôt dans le choix de l'angle de vue et de la durée, il s'agit alors d'un travail de réalisation.

Le réalisateur de *Homo Sapiens* choisit d'utiliser que des plans larges et fixes rendant l'expérience contemplative, renforçant ainsi l'aspect non narratif. La

caméra témoigne d'un événement sans tenter de raconter une histoire. L'ordre dans laquelle sont données à voir les images importe peu. Chacun des plans est une sorte de ponctuation soulignant la trace de ce qui reste. L'artiste témoigne de plusieurs histoires par un montage marqué par de longs moments de silences.

L'usage de ce genre de cadrage est d'autant plus efficace, puisqu'il met en lumière des lieux désertés par une catastrophe. L'absence se ressent donc immédiatement, la mise en scène n'est pas nécessaire à la compréhension du propos. *Homos Sapiens* soulève plusieurs questionnements et invite à la réflexion suscitant, ainsi, l'envie du spectateur de remettre en scène l'histoire passée.

Le temps qu'engagent les œuvres de Chiharu Shiota ou d'Alexey Titarenko, au lieu de converger vers une finalité, s'évertue plutôt à durer. Le temps y est donc suspendu, infini, sans fin prévue d'avance. Il en est tout autrement pour le documentaire de Nikolaus Geyrhalter, puisque le dispositif filmique impose à l'œuvre de commencer et de se terminer quelque part. Cependant le temps n'en est pas moins dilaté. Dans les replis de ces temporalités, naissent des formes de récits, des récits de patience exigeant du spectateur l'attente, la contemplation, l'immersion. Dans tous les cas, le récit est certes sans intrigue, ni dénouement concret et demeure fragmenté de plein et de vide, de pause et de silence, de présence et d'absence.

### 2.3 Le mouvement

Même si elles n'affichent rien qui semble, a priori, appartenir au thème du mouvement, les œuvres de Titarenko et de Shiota, dans leur immobilité, en sont toutefois traversées, imprégnées. En effet, bien qu'il s'agisse de formes fixes et stables, quelque chose de l'ordre de la perception, semble défiler, déborder, s'étaler. Peut-être est-ce cet effet de suspension dans la mise en arrêt du mouvement, créant une forme vaporeuse incarnant le défilement de la foule. Ou encore, est-ce avec l'effet d'entrelacement entre les vides et les pleins de cette fibre textile qui semble littéralement parcourir l'espace du sol jusqu'au plafond.

On pourrait donc dire que dans *In Silent* de Shiota, le mouvement dépend de la relation entre la présence matérielle de l'œuvre dans l'espace d'exposition et la perception du mouvement qui l'habite. On pourrait aussi prétendre que, dans cette installation, la présence du spectateur intervient comme un agent expressif s'inscrivant dans le mouvement de l'œuvre. « Comme l'espace de l'installation, le corps est un lieu de passage, dans lequel se croisent, se toisent parfois ses multiples réalités. »<sup>15</sup> Le spectateur visite le lieu, arpente l'espace. Ses déplacements ont un effet sur le défilement de l'œuvre, il ne peut en voir l'entièreté qu'en se mouvant à l'intérieur ou autour d'elle.

---

<sup>15</sup> WEBER, Pascale (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, Paris, p.81

Dans la série de photographies *City of shadows*, on peut imaginer un groupe de gens pressés, passant devant l'objectif, puis glisser loin du point de vue du photographe. Les figures des étrangers se figent dans le mouvement, leur donnant un aspect fantomatique. Cette agglomération se traduit par une forme confuse ne permettant pas de distinguer clairement les formes humaines. Avec cet effet de mise en suspension du temps, ces scènes photographiques renvoient le spectateur à une autre temporalité.

Selon Barthes, toute réalisation photographique est une trace de la présence spatio-temporelle d'une chose réelle observée par un être humain. L'objet figurant sur la photographie « *a été là* », il a été vu ou du moins il a été potentiellement perceptible par l'« *opérateur* » (le photographe).<sup>16</sup> Cette conception repose sur les sensations et les perceptions du « *spectator* » (celui qui prend connaissance de l'acte photographique)<sup>17</sup>. En ce sens, le « *ça a été là* » (l'objet restant),<sup>18</sup> dans l'œuvre de Titarenko, est traduit par une impression du visible ne pouvant être vu que dans la réalité photographique.

.....

Il est particulier de constater que l'œuvre, employant le dispositif défini comme étant celui du mouvement<sup>19</sup>, propose une série d'enchaînements s'approchant du témoignage photographique. D'ailleurs, Nikolaus Geyrhalter

<sup>16</sup> \* BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 193p.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Cinéma : Appareil permettant l'enregistrement ou la projection d'une suite de vues donnant l'impression de mouvement. Déf. du CNRTL: <http://www.cnrtl.fr/definition/cin%C3%A9ma>

dit de ce film: « *Homo Sapiens* is perhaps the most photographic of all my films. The image has always been important to me, increasingly so, and here it almost plays the leading role. » <sup>20</sup>

Dès les premières images, le rythme d'*Homo Sapiens* s'installe. L'immobilité cinématographique offre au spectateur une respiration et un contexte approprié pour s'imprégner des différentes scènes. Les images sont étirées dans le temps selon qu'elles prennent plus de temps à digérer et ainsi pouvoir en observer les moindres détails. Autant de lenteur, de douceur, de profondeur visant à exprimer la fragilité de la présence humaine dans l'existence du monde.

By being so radically absent, human beings are all the more present. In that sense it is a film about people even though they are not there. <sup>21</sup> *Nikolaus Geyrhalter*

Ainsi, le mouvement pénétrant ces œuvres tient d'un phénomène de l'ordre de la perception, de l'imagination ou de la cognition.

.....

Ce qui me touche de leur travail, c'est la manière dont ils abordent le paradoxe entre l'absence et la présence. Ils soulèvent plusieurs questionnements et invitent à la réflexion. En représentant l'absence, ils rendent présent ce qui n'est plus et suscitent l'envie de reconstituer l'histoire

---

<sup>20</sup> Entrevue: Karin Schiefer, Austrian Films, January 2016:  
<http://www.austrianfilms.com/news/en/bodyby-being-so-radically-absent-human-beings-are-all-the-more-presentbody>

<sup>21</sup> *Ibid.*

passée. Ce qui est absent dans notre vision peut être présent dans notre perception. Ainsi, ce qui est concrètement senti par le spectateur peut être invisible, mais tout de même perceptible.

## 2.4 Les objets

[...] je continu à être jeté dans un environnement qui m'est donné originellement et à lui ajouter quelque chose de moi parce que je l'interprète en fonction de mes potentialités propres.<sup>22</sup>

L'objet est d'abord défini par le but pour lequel il a été conçu. En ce sens, des souliers, un vélo, une bonne tasse de café servent essentiellement à nous vêtir, nous déplacer et nous abreuver. Mais notre rapport à l'objet peut prendre des formes plus complexes. En marge des objectifs pour lesquels il a été créé, l'objet peut établir un sentiment d'appartenance à un groupe social. Il peut aussi s'en dégager une dynamique singulière, autour de la mémoire d'un événement. Par exemple, se couvrir avec le manteau offert par une défunte peut éveiller sa chaleureuse présence. On peut également vouer un culte particulier à un objet, constitué de pouvoirs, que nous lui avons nous-même conféré: ce médaillon portera chance. Parfois, la simple présence de cet objet, quelque part au fond du placard, apporte un certain réconfort. Les objets sont souvent hantés par le passé de ceux qui les possèdent et de leur expérience personnelle du monde. On peut alors voir dans les objets ce qui préserve et renforce l'historicité, la nôtre, la leur.

.....

---

<sup>22</sup> HARMAN, Graham, (2010). L'objet quadruple une métaphysique des choses après Heidegger, Presses Universitaires de France, MétaphysiqueS, p.67

*Concerto pour les absents* s'intéresse, entre-autre, à la présence affective imputée aux objets dans un rapport paradoxal d'absence et de présence. La compréhension de ce paradoxe si complexe nécessite d'abord l'exploration de différentes formes de relations qui nous lient aux objets. Je me suis donc penchée sur le travail de deux artistes qui proposent une réflexion sur l'objet qui est de l'ordre du mémorial.

Les artistes Raphaëlle de Groot et Chiharu Shiota, dans leur travail respectif, s'interrogent sur l'attention portée aux objets et l'influence que cette considération a sur nous. De ces préoccupations partagées, elles ont un point de départ commun impliquant le public, par l'entremise de don d'objets. Cependant, leur démarche repose sur des intentions opposées de conservation et de libération de la mémoire attribuée aux objets.

Portant une attention particulière au non-dit et à l'invisible, Raphaëlle de Groot s'intéresse aux objets délaissés, mais qu'on a pourtant conservés. Durant le processus de création de l'oeuvre *Le poids des objets*, de Groot, à travers ses nombreux



Figure 1.6

voyages, invite des gens à se départir d'objets ayant perdu leur sens ou leur importance, que l'on entrepose loin du regard.

Au cours de ces échanges, l'artiste explique : « Je me suis rendue compte que l'on faisait porter aux objets tout un poids qui, en fait, ne les concerne pas. Par cette occasion qui s'est présentée à eux, dit-elle, certains participants ont perçu le don comme un investissement. D'une certaine manière, ils se sont délestés de quelque chose qui les agaçait. »<sup>23</sup> Des objets recueillis, elle a produit des oeuvres prenant la forme d'assemblage, d'installation ou encore de vidéo, de photographie, etc. L'objet, détourné de sa fonction et de sa valeur symbolique, est entassé dans un amas d'autres objets, créant ainsi des formes nouvelles.

.....

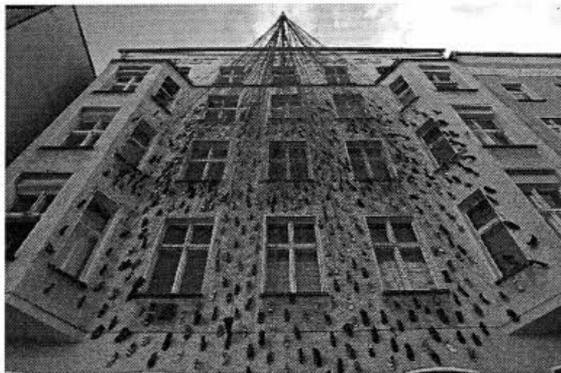


Figure 1.7

Chacun des souliers suspendus individuellement à un fil

Pour la réalisation de *Dialogue from DNA*, l'artiste Chiharu Shiota a fait appel au public afin qu'il lui fasse le don d'une chaussure associée à un souvenir précis. Elle a reçu des milliers de vieux souliers ayant, pour la plupart, appartenu à un

<sup>23</sup> DÉRY, Louise (2006). *Raphaëlle de Goot. En Exercice*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQÀM, du 24 février au 1er 2006), Montréal, Galerie de l'UQÀM, p.31.

rouge, est en quelque sorte une anecdote d'un monde disparu, relatant les liens affectifs reliés à la mémoire.

Dans ses travaux, les objets qu'elle choisit d'envelopper de fil de laine ont, pour elle, une forte portée symbolique. Les vêtements, par exemple, sont pour elle « comme une seconde peau. Ils en disent parfois beaucoup plus au sujet d'un individu que sa peau d'origine. Ils portent en eux le souvenir, la mémoire d'une personne. Et c'est pour cela qu'ils sont si importants à ses yeux. En tissant des fils autour d'eux, elle veut évoquer l'idée de conservation, de préservation de ces souvenirs. »<sup>24</sup>

\*\*\*\*\*

L'art ne produit pas le visible; il rend visible. Paul Klee<sup>25</sup>

En m'intéressant au travail des artistes Chiharu Shiota et Raphaëlle de Groot, je comprends la corrélation intime de l'objet avec son possesseur. Dans leur travail, l'objet a joué un rôle d'«objet-relique» puisqu'il a une grande valeur sentimentale pour son propriétaire et qu'il le conserve auprès de lui pour projeter un certain souvenir. D'ailleurs, Pierre Fédida prétend que « [...] la relique donne droit à une visibilité du caché. [...] ce dont le mort s'est séparé et qui, par les survivants, est retenu et conservé manifestant le pouvoir de

---

<sup>24</sup> DEMAN, Samantha. *Chiharu Shiota : La femme qui dessine dans l'espace*, Tout pour les femmes, La vie au féminin, [<https://www.toutpourlesfemmes.com/archive/chiharu-shiota-la-femme-qui-dessine-dans-lespace>], consultée le 4 mars 2018.

<sup>25</sup> CARBONNE, Mauro (2011). *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Librairie philosophique J. Vrin, France, p. 65

maintenir visible [...] » <sup>26</sup> Conscientes de ce pouvoir, les artistes, que ce soit dans l'intention de magnifier ou de libérer le souvenir, posent leur regard sur cette invisibilité.

[...] le visible est toujours entretissé d'un invisible qui est directement montré par le visible lui-même.<sup>27</sup>

Par une installation remplie de poésie, Shiota rend hommage aux objets et aux souvenirs dont ils sont empreints. En les suspendant par des fils de laine rouge, elle met de l'avant le lien affectif entre l'objet et son propriétaire. Ainsi, elle préserve la mémoire, le souvenir de l'évènement auquel il est associé.

Ce qui prime dans le travail de Shiota, c'est la légèreté de l'absence. Malgré la lourdeur de son propos, l'effet de suspension marque un temps d'arrêt et donne une impression de quasi flottement. Quelque chose est figée pour rendre visible autre chose. La répétition d'un objet de même nature accroît cet effet d'absence. Le soulier évoque la présence humaine par son ouverture prête à recevoir le pied à chausser. Or sans ce pied, nous ressentons immédiatement l'absence, le manque et voire même l'espoir d'un retour possible.

Selon Raphaëlle de Groot, certains objets deviennent un poids pour celui qui le possède. Lourdemment affecté par la charge émotive liée à celui-ci, il ne peut s'en départir et s'en encombre. Alors, de Groot veut libérer la mémoire en tissant de nouveaux liens entre les différents objets accumulés. D'une

---

<sup>26</sup> FÉDIDA, Pierre (1978). *L'absence*, Gallimard 2005, Paris, p.78

<sup>27</sup> CARBONNE, Mauro (2011). *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Librairie philosophique J. Vrin, France, p.8

certaine manière, elle veut affranchir, du poids affectif de l'objet, son détenteur.

Le travail de Raphaëlle de Groot n'a pas pour effet de rappeler en présence ce qui n'est plus, mais de représenter de nouvelles présences. Créant des liens avec des objets provenant de milieu complètement différent, elle les émancipe de leur mémoire. Elle va même jusqu'à les détourner de leur fonction d'«objet-relique». De cette façon, ils deviennent des agrégats aux présences confuses, puisque l'histoire qui se crée est intimement liée à la perception de celle ou celui qui regarde l'oeuvre.

Dans un sens, l'approche plus anthropocentrée de Shiota, développée sur la compréhension de soi, fait graviter son oeuvre autour de la relation dépendante de l'objet avec le sujet. Tandis que de Groot, traversée par le désir de libérer le monde extérieur de l'emprise du monde intérieur, reconnaît une certaine autonomie de l'objet et du sujet.

Dans tous les cas, l'objet fait écho d'un monde d'absence et de présence, seulement la manière de manipuler l'environnement de l'objet et son organisation formelle oriente le propos. L'objet, n'étant plus directement lié au contexte du souvenir qu'il évoque, influence donc la réception de l'oeuvre chez le spectateur.

#### **2.4.1 Objet: pièce à conviction**

Tout comme Shiota, je désire rendre compte des liens nous unissant aux objets. Je veux préserver le souvenir ou du moins en témoigner. Je veux

mettre de l'avant le paradoxe entre la présence et l'absence lors d'un événement en particulier: *Le Repas*.

Au centre de la pièce, une grande table rectangulaire, huit chaises. Entre amis, attablés autour d'un bon repas, se crée des échanges, des discussions conviviales, parfois vives, parfois banales. Ils oublient rapidement les caméras, les éclairages. Ils oublient ma présence et la mise en scène pour poursuivre sans hésitation leur conversation. Je suis spectatrice. Je regarde. J'observe ce qui se passe. Comment déposent-ils leur couteau dans l'assiette. À quel endroit reposent-ils leur coupe de vin une fois qu'ils y sont trempées les lèvres. Que font-ils avec leur tasse de thé? Ils la prennent, la suspendent dans les airs, puis ils y vont d'une bonne lampée pour finalement, la reposer sur la table, quelque part entre leur assiette et les quelques écales de noix laissées à la traîne sur la nappe.

Ils ont terminé. Ils ont quitté la table. Ils ont laissé la serviette sur la table, sur le dossier de la chaise, ils l'ont fait tomber par terre, ils y ont laissé l'empreinte de leur lèvre tachée de vin. Les chaises sont laissées çà et là autour de la table. Une dernière gorgée de vin abandonnée dans la coupe. Les restes délaissés d'une portion trop copieuse de gâteau. Le tissu de la nappe imbibé de quelques gouttes de vin et de café. La carafe d'eau, à demi pleine, porte les empreintes des doigts souillées par le gras du fromage. Des coupes de vin tachées de lèvres en silhouettes et des bouteilles de vin remplies à demi d'ombre et de luisance. Des ustensiles déployés en bordure des plats et égarés sur la table. Le ruban de fumée des bougies éteintes déferle dans le vide de l'espace.

### 2.4.2 Contexte

L'évènement auquel fait référence *Concerto pour les absents* est, généralement, relié à la présence humaine. La plupart des scènes de repas au cinéma reposent sur la présence des convives et de leur conversation. L'apparition d'objets n'y est souvent qu'à titre accessoire. Généralement refoulés au second plan, ils ne sont employés seulement que pour leur fonction utilitaire.

Alors qu'avec ce projet, les objets présents à la scène ne sont pas seulement un essaim de présences évidentes ou insipides, car notre réalité influence la manière dont ils nous apparaissent. Leur disposition dans l'espace, leur relation entre-eux, puisent dans le souvenir, dans l'affectif du «regardant» et, suggère une présence dépassant celle qui est donnée à voir. En ce sens, il y a non seulement ce qui est visible, mais également «les relations à l'intérieur du visible en tant que latence invisible dans ce qui se manifeste comme visible»<sup>28</sup>. Notre relation au monde et nos impressions personnelles vont inévitablement altérer notre perception de l'objet. À ce sujet, Jean Beaudrillard écrit:

L'acte de voir contient une sorte de mouvement d'oscillation dans lequel les parties visibles rendent les autres invisibles: dans lequel s'engage une sorte de rythme d'émergence et de mystère.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> CARBONE, Mauro (2013). *L'empreinte du visuel Merleau-Ponty et les images d'aujourd'hui*, Métis Press, France, p.99.

<sup>29</sup> BAUDRILLARD, Jean (oct.1983). *What are you doing after the orgy?*, Artforum International, p.43

L'objet rend visible l'être absent par le souvenir qu'il évoque, en plus d'être lui-même présent à la scène. Le temps est en suspens et la caméra archive les traces de présences et d'absences qui imprègnent la scène à travers les objets. Elle devient le témoin de « ce qui a été » et de ce qui s'y trouve à présent. « [...] ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois.»<sup>30</sup>

Prenons par exemple, cette coupe de vin posée sur la table. Ce qui apparaît en réalité, est un récipient en verre de forme évasée, plus large que haut et peu profond. Cependant la tache de lèvres en silhouette sur son pourtour, dans une réalité sensible, devient la citation d'un monde absent. Nous pouvons imaginer ce qui se cache en dessous de cette tache de lèvres, c'est-à-dire que l'objet nous raconte son histoire à travers notre perception et, nous l'interpréterons en plongeant dans notre propre mémoire. D'ailleurs, ce même objet ne racontera pas la même histoire s'il est seul ou en relation avec d'autres types objets. Les qualités individuelles de la coupe de vin sont imprégnées de la sensation qu'elle procure dans son ensemble et dans son rapport à l'ensemble des autres choses, influencée par notre expérience.

Dans cette pièce, le spectateur ne crée par la scène, elle y est déjà. Il est donc projeté dans ce monde et sa propre réalité influe sur sa manière de percevoir les choses. Un enfant, un chat, ou un papillon n'aurait pas le même rapport à cette pièce et les objets qui s'y retrouvent. De même qu'un Canadien, un Australien ou un Vietnamien n'ayant pas les mêmes fondements culturels, leur perception serait divergente, les différences

---

<sup>30</sup> BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire*, Édition de l'Étoile, Cahiers du cinéma Gallimard, Paris p.177

pourraient être légères voire subtiles, mais présentes. Autrement dit, les choses existent déjà avant que la situation du *Repas* ne se crée et pourtant, leur signification dépend des références personnelles des différents spectateurs.

Pour le spectateur, l'absence est double; celle de l'objet présent seulement dans l'espace filmique et l'absence révélée à travers l'objet, c'est-à-dire la présence passée des convives. Ces objets incarnent donc un « état précédent », ils font figures de ce qui a été, tout en donnant l'impression d'un « retour possible ».

Comme le réel, le monde filmique est soutenu par la présomption que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif [...].<sup>31</sup>

Jusqu'à présent, l'interprétation de l'oeuvre est intimement liée à l'expérience humaine. En contraste avec cette pensée, l'attention portée aux objets tels qu'ils sont pendant notre absence, peut-elle recentrer l'intérêt sur une réflexion qui ne soit pas complètement subjective?

Reprenons cette coupe de vin tachée de lèvres. Elle existe, non seulement dans un rapport d'interaction avec l'assiette posée à ses côtés ou avec l'autre coupe de vin en face d'elle, mais elle dispose également de qualités distinctes. En ce sens, les objets possèdent leur propre héritage, leur propre histoire, les rendant différents les uns des autres. Il y a donc, une réalité latente à l'intérieur de chacun d'eux.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.140

À cela, le philosophe Graham Harman ajoute que la réalité de l'objet ne se réduit pas seulement aux interactions qu'il peut avoir avec les autres objets l'entourant. Il affirme que l'objet «outrepasse toute perspective et toute synthèse qui prétendent le soumettre, en possédant un «en soi» qui, enfoui dans les profondeurs même de l'être, en assure l'altérité radicale.»<sup>32</sup> Selon lui, il y aura toujours et radicalement un ou des aspects de l'objet que notre regard subjectif ne révélera jamais.

Ce projet s'intéresse entre-autre, à la présence affective induite aux objets et propose de documenter ce moment précis où il n'y a qu'eux présents à la scène. Seulement, au fil de mes réflexions, l'objet prend une toute autre place que celle référant uniquement à la présence passé de l'humain. Or, *Concerto pour les absents* peut-il nous transporter tour à tour vers une relation sujet/objet et vers une relation objet/objet? Ainsi, le rapport entre le sujet et l'objet s'efface lors de la seule présence des objets. Cependant, cet événement découle d'une activité humaine, l'effacement est donc partiel puisque sa présence est constamment sollicitée. Cela dit, l'objet est tout de même au centre du propos, il est la mise en scène, il est l'acteur de la scène en y tenant le rôle principal.

## 2.5 La mise en scène

Une mise en scène de l'ordinaire. Donner de l'importance à un événement banal. Magnifier une expérience de vie collective. Fixer son regard sur les traces banales du passage d'une présence humaine.

---

<sup>32</sup> HARMAN, Graham, (2010). *L'objet quadruple une métaphysique des choses après Heidegger*, Presses Universitaires de France, MétaphysiqueS, 161p.

Une table drapée d'un immense tissu dont les bouts débordent sur le sol. La vaisselle d'une autre époque, récupérée dans des repères d'antiquaires, se glisse sur la nappe pour créer d'autres histoires. Des brins d'eucalyptus et de minuscules fleurs dispersés çà et là. Des chandelles en attente du craquement de l'allumette.

Ça y est, la table est prête!

Cette situation créée à partir d'éléments du quotidien fait référence à la mise en scène en tant que phase du processus de création. Elle consiste d'abord à la sélection des différents objets se retrouvant dans la scène. Objets choisis méticuleusement. Sont privilégiés, ceux de seconde main, aux allures *vintage*, possédant déjà une histoire dont certains en témoignent par leurs craquelures, leurs fissures. Cela ajoute de la matière et de la texture à la scène, tout en nourrissant davantage le sentiment de présence et d'absence.

Aussi, on peut parler de mise en scène pour souligner l'aspect d'un événement qui n'est pas spontané. À ce moment de la création, l'organisation de la scène est contrôlée, rien n'est laissé au hasard; l'aménagement de l'espace, la disposition des objets dans l'attente de l'événement.

Une organisation étudiée dans les moindres détails disposée à accueillir un événement libre, dans une certaine mesure, de ses actes. Dès l'arrivée des convives, la scène prend forme et les choses parlent d'elles-mêmes. Je n'interfère plus ou, du moins, presque plus. Je rends compte de ce qui se passe. Ce tournage laboratoire oscille entre la mise en scène et l'événement

spontané. L'absence et la présence présentées par ces images sont en mouvement continu.

.....

À l'instar de l'oeuvre *In silent* de Chiharu Shiota, la mise en scène de *Concerto pour les absents* vise à réfléchir les rapports particuliers entretenus entre l'humain et les objets dans un rapport de présence et d'absence. Nous avons expulsé l'humain du centre de l'oeuvre, mais sans qu'il en soit exclu totalement. Seulement, je ne pense pas ce rapport de manière complètement anthropocentrée. Il y a dans ma démarche le désir de me sortir de l'oeuvre qui peut se rapprocher de la pensée de Quentin Meillassoux lorsqu'il parle de « [...] la nécessité de sortir du cercle corrélationnel et retrouver le « *Grand dehors* ». <sup>33</sup>

En ce sens, l'idée de se sortir de l'oeuvre pour Nikolaus Geyrhalter est pleinement assumée. *Homo sapiens* s'inscrit dans une démarche où l'humanité a complètement disparue. Il propose une réflexion sur ce que serait le monde sans nous, redonnant toute légitimité à l'objet et à la nature.

Dans *Concerto pour les absents* « *ce qui n'est pas* » peut tout aussi bien être convoqué dans le champ de présence, en tension avec « *ce qui est* » et « *ce qui est* » peut être repoussé à la limite de l'absence.

---

<sup>33</sup> FRADET, Pierre-Alexandre et GARCIA, Tristan (2016). « Présentation. » *Spirale*, numéro 255, hiver 2016, p.29 .

Il est vrai que cette mise en scène du quotidien n'est, dans un premier temps, rien de plus que ce que nous en voyons. Pourtant, il faut tout de même prendre le temps de voir vraiment ce qui s'y trouve, de comprendre ce qui s'y passe, d'en faire l'expérience, d'en prendre possession. Ainsi, nous devons tenir compte de notre expérience individuelle et de ce qui est invisible comme une partie de la vision. Le contenu qui est présent, voire visible, nous renvoie à autre chose que ce que nous voyons simplement. Lorsqu'il a quitté la scène, il a laissé sur la chaise une serviette de table où se trouvent d'apparentes taches de vin. Cet indice abandonné par l'un des convives l'appelle à revenir, de manière symbolique, sur le lieu de la scène.

Dans mon travail, je cherche à révéler la charge émotive imputée aux objets; interrogeant notre expérience du présent, comme notre rapport à la mémoire, en relation aux traces que nous laissons. D'un quotidien n'étant pas le leur, je propose au spectateur d'en faire l'expérience, en étant présent dans l'œuvre.

## CHAPITRE III : EXPÉRIMENTATION

### 3.1 Le lieu

Après avoir utilisé la création pour poser un regard sur l'intérieur des choses; découvrir, inconsciemment, ce qu'il y a au plus profond de moi. Je tente maintenant de créer un passage, afin de détourner mon regard de l'intime pour plonger en dehors.

Ce qui m'intéresse, ce sont ces lieux habités, désertés depuis quelques minutes, quelques heures. Ces lieux qui suggèrent une présence par l'absence. C'est ce moment précis où il n'y a plus personne, simplement quelques anecdotes de leur passage. Dans cette absence, une empreinte se dessine dont la forme varie selon celui qui regarde.

Le lieu pourrait faire le récit de plusieurs vies, plusieurs événements. Il est un acteur important dans la mémoire des gens. Il est un point d'ancrage pour les souvenirs. Il n'est jamais vide puisqu'il contient toutes ces histoires.

J'ai alors imaginé ce lieu où je n'y suis plus, enfin d'une certaine manière, puisque je ne peux pas m'y retirer complètement:

*Le Repas, un repas de fête entre amis, la joie, l'ivresse!*

Ce lieu est un personnage; l'écho de plusieurs êtres. Hommes et femmes sont absents, mais la pièce et les objets les incarnent, eux et leurs émotions.

L'absence présente dans ce lieu n'est pas un synonyme de mort, mais plutôt la trace de quelque chose. Ce n'est pas de la tristesse. De la nostalgie? Peut-être. Mais, c'est surtout un sentiment d'étrangeté face à cet événement que nous avons déjà vécu, et qui semble toujours exister. Il n'y a que des absents, pourtant une présence est palpable; c'est la poésie des objets. L'objet abolit le temps; il est encore là, il existe encore, malgré l'absence des convives. Ça a été, c'est et ce sera!

L'absence des convives dans cet espace est « de l'ordre d'une présence médiatisée» <sup>34</sup> et c'est à travers les objets que certains portraits sont tirés.

### 3.1.1 Non lieu

Dans un grand espace au plancher bétonné et au mur camouflé de rideau noir, créant ainsi le parfait non lieu, je mets en scène *Le Repas*: Un souper entre amis. Une soirée festive bien arrosée. Ils sont huit. La scène commence lors du premier «pop» d'une bouteille fraîchement ouverte et se poursuit jusqu'à la dernière lampée de café. Autour de la table, les discussions vont bon train, beaucoup de rires. Ambiance joyeuse et décontractée avec une heureuse ivresse.

.....

---

<sup>34</sup> MOUREY, Jean-Pierre et collab. (1987). *Figurations de l'absence : recherche esthétique*, Volume 60 de centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, p.72

Lorsque j'imagine cette scène, c'est dans un lieu singulier qu'elle prend forme. Un espace donnant l'impression d'un quelque part et d'un nulle part en même temps. Un lieu qui joue avec la mobilité de son abstraction pour accueillir la scène, lui cédant pratiquement tout l'espace. De cet effacement s'opère un effet de suspension du temps, portant ainsi l'attention des convives sur le moment présent et, par la suite celle du spectateur sur les objets demeurés présents à la scène. À cela s'ajoute une certaine ambiguïté entre la réalité de l'événement et la mise en scène. Ce qui se passe est spontané tout en étant monté de toute pièce.

### **3.1.2 Le non lieu**

En pénétrant ces murs, je vois se dessiner un espace sans espace. Un lieu permettant de créer un environnement hors les murs, hors les lieux. Il se définit par une certaine forme d'abstraction. Il incarne le parfait non lieu.

Cette salle est vide avant l'oeuvre. Puis en s'évidant davantage, elle laisse place à la mise en scène: une table rectangulaire, huit chaises, une nappe, des couverts, puis des éclairages, des trépieds, des caméras. Alors, s'installe un jeu de présences et d'absences entre un espace flou, des objets et des convives.

### **3.2 Tournage laboratoire**

Au départ, je n'ai pas envisagé réellement la présence de personnes dans la scène. Je voulais littéralement mettre en scène *Le Repas*, ainsi que l'absence. Seulement, afin d'accorder une certaine justesse à l'absence, il

doit y avoir présence. Il me semble alors pertinent que les convives assistent au tournage.

.....

Pour ce tournage, j'ai en amont tout planifié: mise en scène, équipement, type de plan de caméra à privilégier, direction artistique et photographique. Comme mon travail repose, la plupart du temps, sur une démarche intuitive, pour ce projet j'ai d'abord tenté de calculer et de prévoir davantage. J'ai voulu me rapprocher du film classique, en filmant la scène de manière à suggérer un certain scénario pré-établi, en définissant les plans et chacune des séquences. Cependant, plus les idées se remuent dans ma tête et plus je me délaisse de cette rigidité organisationnelle. Je vois cette scène plutôt comme un tournage laboratoire où la caméra capte sur le vif ce qui se passe. Je décide donc de laisser la scène se révéler à nous en intervenant le moins possible auprès des convives et d'observer comment ils vivent cette expérience. Au delà de la mise en scène, il y a la spontanéité et l'authenticité des huit personnes conviées à cette table.

.....

Avant, de débiter le tournage, je prends place autour de la table pour constater l'effet de cette mise en scène. Étrangement, je me sens immédiatement immergée par le lieu créé de toute pièce. Une bulle se resserre autour de moi, j'oublie l'envers du décor. Je suis propulsée dans cette scène que j'ai imaginée et transposée dans cet immense espace, qui ne

donne pas, au premier abord, l'apparence feutrée et paisible d'une salle à manger. Il ne s'agit plus d'un artifice, l'histoire prend forme. Cet espace raconte déjà librement quelque chose.

.....

Le tournage se découpe en trois séquences: avant, pendant et après. L'idée est de collecter un maximum d'images de l'évènement afin d'explorer les différentes manières de donner à voir l'absence à travers l'objectif d'une caméra.

Lorsque la scène est mise en place, avant de convier les invités à y prendre part, je filme déjà quelques images de ce moment, avant qu'il ne se soit passé quelque chose.

Les convives entrent doucement dans la scène, se dirigent vers la table pour finalement se poser sur une chaise. L'effet est tout aussi immédiat, ils plongent dans le décor et oublient éclairages et caméras. Ils s'apprêtent à entrer en relation les uns avec les autres, échanger, se regarder, partager les rites associés au plaisir de la table. Dès lors, je documente tout le déroulement de la scène, en m'attardant parfois à certains détails. Je porte une attention particulière aux sons: le cliquetis du couteau dans l'assiette, le craquement d'une baguette de pain, le tumulte des discussions, etc.

Ils se sont complètement imprégnés de la chaleur de l'évènement et éprouvent une réelle déception au moment où je leur demande d'en sortir. Je

dois insister pour qu'ils quittent la table. Ce confort clairement exprimé par les convives, démontre qu'il y a là, quelque chose.

Puis, les gens se retirent de la pièce. À ce moment, la scène du *Repas* est en quelque sorte, immergée par les traces et les objets laissés par ces derniers. Inondé par leur passage, ce lieu est imprégné de la dualité entre l'absence du corps et sa présence affective. Je vais alors tenter de capter l'essence de cet instant en explorant différents plans et mouvements de caméra. Je m'intéresse aux restants de table abandonnés dans l'assiette, aux gorgées de vin et de café oubliées. En tournant un tel évènement, je veux faire ressentir au spectateur l'absence, une absence soudaine.

Ce n'est pas la tristesse ni le désarroi d'une catastrophe que je propose, mais un évènement du quotidien où l'absence révèle la trace d'un moment de joie et d'ivresse. La présence est encore tout près, ils étaient là, il y a quelques instants. En ce sens, il m'apparaît pertinent de travailler avec une caméra qui expose le regard du spectateur aux empreintes du passage, même lorsqu'elle filme des scènes en présence des convives. Je privilégie l'utilisation de cadrages serrés, gardant l'arrière plan dans le flou pour isoler le sujet et permettre une certaine perte de repère. De cette manière, je ne révèle pas tout, laissant planer un soupçon de mystère. Je fais valser les images dans un potentiel descriptif par des mouvements de caméra à la main, des travellings doux et poétiques, des arrêts prolongés sur une même image, en jouant davantage sur les analogies que sur les liens logiques. Cette méthode évite la représentation d'un simple souper par l'utilisation de codes conventionnels. Elle tente plutôt de capter l'essence de l'absence, même dans la présence.

### 3.3 Montage vidéo

À la suite de ce tournage laboratoire commence un travail essentiel, celui du montage. D'abord, je regarde les images pour avoir une vision d'ensemble de la matière première. Ensuite, je sélectionne les plans que je désire utiliser. Puis, de manière intuitive, s'amorce une première version du montage. En ne me souciant peu du propos, j'utilise cette première esquisse pour faire ressortir rapidement l'essence du projet. Je porte une attention particulière sur ce que révèlent les images. Il est évident que lors de ces premiers essais, je me suis laissée inspirer par l'esthétique soignée de certains plans. Cependant, la beauté des images ne doit pas prédominer sur le propos. Il est en effet important de toujours garder en tête l'émotion que je souhaite faire vivre au spectateur.

Pour éviter de m'éloigner de mon intention de départ, j'ai organisé les images selon ce qu'elles m'évoquent. Déterminé, entre-autre, par le type d'éclairage (chaud ou froid), les mouvements de caméra et les plans fixes, j'ai procédé à un classement en trois catégories : l'absence, la présence, l'absence et la présence. Il importe peu au spectateur de connaître ce classement. Seulement, cette méthodologie m'est nécessaire afin de conserver une cohérence entre mes choix artistiques et mon propos.

Avant de réaliser la version finale du montage, j'ai expérimenté plusieurs variations en terme de rythme, de longueur de plans, de durée du montage, etc. Au final, j'ai eu envie de privilégier un rapport à l'oeuvre contemplatif qui s'étire dans le temps.

### 3.4 Vidéo installation

Dans un parfait non lieu, le même que celui du tournage, y sont suspendus trois écrans sur lesquels se dessinent la scène fragmentée du *Repas*. Au dessus de chacune de ces projections, d'un haut-parleur s'échappent de



Figure 1.8

subtils sons provenant du souper. Chaque écran propose sa propre trame sonore ce qui permet de modeler davantage l'espace. Ainsi, les différents sons incitent le spectateur à tendre l'oreille et à

se déplacer à l'intérieur de l'installation. Au milieu des projections, quelques vestiges du souper dénudés de tout appareil: la table, la nappe et les chaises laissées à l'abandon. Une modeste lumière dirigée sur ces objets peut rappeler en présence les convives ou inviter les spectateurs à prendre part à l'installation en s'y assoyant. Ainsi, la salle d'exposition témoigne de l'existence d'un moment précis qui eût lieu et est, à la fois, la narratrice de l'instant présent.

L'exposition est le média de la présence: il réunit physiquement objet et spectateur. Le dispositif de projection mêle ainsi les visiteurs aux images projetées et propose finalement un jeu (rituel) entre présence et représentation: Il se trouve que cette présence

de l'objet, il vaudrait mieux dire: son *apparaître*, se structure autour d'une absence [...].<sup>35</sup>

L'expérience du corps sensible (le spectateur) dans l'espace de l'installation constitue une présence s'inscrivant dans une temporalité en suspens. Chaque fois qu'il pose son regard sur un objet ou sur une scène projetée, il rencontre une partie de l'histoire qu'il reconstitue à travers ses propres perceptions. L'installation devient la construction d'un espace-temps, ancré à la fois dans le présent et le passé et c'est le spectateur qui est le sculpteur de cette nouvelle réalité.

.....

Ce que je propose avec ce projet, c'est de plonger le spectateur dans ce lieu; *Le Repas*. Étranger à la scène, il percevra une histoire, probablement la sienne, puisque c'est à travers son propre regard que les choses du monde prennent leur sens. C'est donc avec sa vision qu'il orientera l'oeuvre.

Forme instable de la présence et du temps, la perception est ce don singulier du voyant où le visible se fait vision, où le monde se donne à lui-même un point de vue, nous-même.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> WEBER, Pascale (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, Paris, p.80

<sup>36</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice (2014). *Le primat de la perception*, Lagrasse, Verdier, 91p.

### 3.4.1 Le spectateur

Dans ce lieu, il s'est passé quelque chose. Il y a les acteurs, prenant place autour de la table et le témoin qui traduit le déroulement, c'est-à-dire la caméra. D'une vue d'ensemble sur la scène, j'attire l'oeil sur l'objet à regarder, je resserre sur des détails précis. À travers l'objectif de la caméra, je pose un regard subjectif sur l'événement. Sans dénaturer la scène, je filtre ce qui se passe réellement. Je représente en images, à travers ma vision des choses, les détails qui donnent un sens à mon propos. J'oriente le regard sur cette trace laissée par l'absence, à la fois chargée de présence. De cette interprétation, s'ajoute celle du spectateur. Même si sa perception des choses est biaisée par celle imposée par la caméra; il est fascinant de constater qu'il peut, tout de même, se faire une interprétation différente de la mienne.

L'idée de cette installation m'est venue en imaginant le spectateur devenant acteur. De cette façon, je le fais émerger de son état de «corps passif», en l'appelant à participer de manière interactive ou à interagir. Seulement, en regardant les images tournées, je me rends compte de la pertinence de la contemplation, d'un d'arrêt, d'une passivité créatrice d'histoires passées. J'ai envie de proposer des images qui s'étirent dans le temps, des moments de pause, des séquences filmiques s'approchant de la photographie, du tableau. Une succession de plans très longs et de mouvements de caméra d'une lenteur certaine. Les images parlent d'elles-mêmes, remplies de silence et de poésie, elles se donnent au regard méditatif du spectateur mettant en oeuvre ses sens visuels et auditifs. Le spectateur entre donc, dans l'oeuvre tout en étant extérieur à la scène. Attiré par les images, il participe à l'oeuvre en se

mêlant à la présence et à l'absence déjà investies dans *Concerto pour les absents*. En pénétrant dans l'espace d'exposition, il ajoute sa présence et, d'une certaine manière, sans en être le seul agent influent, il prend part à ce paradoxe. Il devient celui qui parle entre moi et l'autre, moi et le texte, moi et l'image. À travers ses perceptions, il donne à l'oeuvre un caractère unique, toujours à redécouvrir. Il impose à des propos, à un évènement, à un acte, telle signification. Entre le spectateur et l'oeuvre se crée un dialogue qui est à l'origine d'un processus essentiel dans la constitution de l'image et du sens. Malgré qu'il soit, la plupart du temps, réduit à un état de témoin, plus ou moins passif, il demeure actif dans son rapprochement à l'oeuvre, même s'il ne peut jamais l'atteindre entièrement.

En tentant d'illustrer la dualité entre présence et absence, je propose au spectateur de chercher dans sa propre expérience pour mettre en scène quelqu'un ou quelque chose. Dans son rôle de spectateur, il aime à penser que quelque chose a un sens, même si il ne sait pas encore lequel, il tente de le découvrir. C'est donc avec sa vision qu'il oriente l'oeuvre. D'ailleurs, Sartre disait que le poème n'avait de raison d'être qu'une fois lu.

Il est vrai que dans une approche phénoménologique, seule la subjectivité du spectateur donne du sens aux choses. Par ailleurs, Merleau-Ponty « met constamment en lumière la dialectique mouvante qui se joue entre le sens proféré et celui qui, par notre comportement, s'installe en nous et se révèle dans les choses. »<sup>37</sup> Dans cette perspective, l'interprétation de l'oeuvre n'est

---

<sup>37</sup> DE WAELHENS, Alphonse. « MERLEAU-PONTY MAURICE - (1908-1961) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/maurice-merleau-ponty/>, consultée le 3 mai 2018.

accessible qu'en se référant à l'expérience vécue. Ainsi, le spectateur considère la relation sujet/objet comme la seule réalité possible.

Alors que le réalisme spéculatif, quant à lui, articule sa pensée autour du fait que le regard subjectif est seulement un axe du monde. Ce n'est donc pas la seule réalité possible, mais plutôt une réalité parmi d'autres. Il ne renie pas la relation anthropocentrée du spectateur à l'égard de l'oeuvre. Néanmoins, il la place au même pied d'égalité avec les relations que les objets entretiennent entre-eux.

La sphère artistique, sous la lentille phénoménologique, renvoie à l'idée que tout objet doit être pensé en rapport avec un sujet. Le regard du spectateur est ainsi stimulé par sa subjectivité. Il n'est pas simple d'apprécier une oeuvre en faisant abstraction de sa conscience et de voir l'objet comme quelque chose indépendant de nous. Alors, il s'agit d'accepter de ne pas tout comprendre. Puisque selon Graham Harman, l'objet possède un en soi qui dépasse l'entendement humain et se distancie de l'expérience vécue. Il ne sera, alors jamais possible de révéler certains aspects par la subjectivité. D'ailleurs, « Harman refuse de placer la pensée humaine sur un plan privilégié : La connaissance directe de quoi que ce soit est impossible car afin d'être vraiment directe, la connaissance d'une chose devrait être la chose elle-même. »<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> LAFOREST, Daniel (2016). *Bells and whistles: more speculative realism de Graham Harman / Weird realism: Lovecraft and philosophy de Graham Harman / The quadruple object de Graham Harman / Circus philosophicus de Graham Harman / Towards speculative realism: essays and lectures de Graham Harman. Spirale, (255), p. 38.*

## CONCLUSION

Dans le début des années 2000, apparaît, dans la culture populaire de l'imaginaire, le désir de penser le monde sans nous, avant que l'humain arrive ou bien un imaginaire post-apocalyptique présentant le monde une fois que nous n'y sommes plus. Lors de sa conférence *Le réel n'a pas besoin de nous*, Tristan Garcia prétend que : « de ce mouvement populaire, naît une métaphysique contemporaine qui est fascinée par l'idée de nous rendre à nous-même contingent. C'est-à-dire d'avoir accès à la contingence de notre propre existence et ainsi, de se la représenter. Autrement dit, c'est la possibilité dans la nature d'être un être qui pourrait être ou ne pas être. Et donc, il pourrait contempler sa propre fin ou sa propre inexistence. »<sup>39</sup>

Garcia soutient, également, que le réalisme spéculatif c'est, notamment, d'accepter que l'humanité n'a plus de nécessité d'exister pour que le monde existe. Vu sous cet angle, l'humain peut ressentir une certaine perte de sens. Alors, ce qu'il appelle la fiction littéraire ou artistique, permet en quelque sorte de se donner à nouveau une importance, une nécessité d'exister.

Or, pour certains artistes contemporaines, le désir de fiction est nourri par une envie de penser le monde sans nous. Ils révèlent donc une réalité fictionnelle qui confronte le spectateur à cette perte de sens. C'est ce que propose Nikolaus Geyrhalter avec son film documentaire, *Homo sapiens*. Il envisage l'idée d'une humanité capable de s'éloigner d'elle-même et de considérer sa

---

<sup>39</sup> Conférence de Tristan Garcia: *Le réel n'a pas besoin de nous*, [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_wxi5xTYz8](https://www.youtube.com/watch?v=K_wxi5xTYz8), 25 octobre 2015, consultée le 4 mai 2018.

propre absence possible. On peut également le constater dans l'oeuvre de Raphaëlle de Groot. Sans être dans la présentation de notre propre inexistence, elle réfléchit sur la possibilité d'extraire la subjectivité humaine imputée aux objets. Ainsi, il se crée une mouvance philosophique et culturelle vers la pensée du *Grand Dehors*.<sup>40</sup>

*Concerto pour les absents* est né du désir de se sortir de l'oeuvre, de représenter l'absence humaine au profit d'une présence de l'objet. Alors, sans vouloir représenter la fin de l'humanité, je représente un moment du réel qui vit sans nous. C'est en quelque sorte l'idée de se distancier pour donner à voir une partie du monde dénué de notre présence. Dans cette proposition se croise la pensée phénoménologique, idée selon laquelle l'interprétation de l'oeuvre se fait à partir de l'expérience vécue (mettre en scène l'histoire et présences passées) et la pensée spéculative, qui pense le monde en dehors de nous, par un regard sur l'objet en notre absence. Le spectateur n'est peut-être pas de plain-pied dans une posture spéculative dans son rapport à l'oeuvre. Seulement, l'idée de l'oeuvre apparaît dans un désir de s'en abstraire.

Je ne prétends pas avoir mis en place un dispositif permettant soudainement de se sortir de soi-même. Toutefois, je m'interroge sur la réalité qui existe en dehors de nous. Même si la mise en scène projette le spectateur dans un événement référant directement à l'activité humaine, elle cède la place à la présence de l'objet. Ce manifeste alors, le désir de penser le monde sans nous, sans parvenir à s'en abstraire entièrement. Ainsi, je m'éveille timidement à un regard spéculatif, sans pouvoir y entraîner radicalement le spectateur et moi-même.

---

<sup>40</sup> Chez Quentin Meillassoux, sortir du cercle corrélationnel permet de retrouver le *Grand Dehors*

## BIBLIOGRAPHIE

DEBRAY, Régis et collab. (1996). *La position du spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*, Collections : Du théâtre. Hors série no. 5, Édition Pour le théâtre Paris, 96p.

MOUREY, Jean-Pierre et collab. (1987). *Figurations de l'absence : recherche esthétique*, Volume 60 de centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, 149p.

GOFFMAN, Erving, (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*, Collection : Le sens commun, Éditions de minuit, Paris, 251p.

HARMAN, Graham, (2010). *L'objet quadruple une métaphysique des choses après Heidegger*, Presses Universitaires de France, MétaphysiqueS, 161p.

CARBONE, Mauro (2013). *L'empreinte du visuel Merleau-Ponty et les images d'aujourd'hui*, Métis Press, France, 184p.

CARBONNE, Mauro (2011). *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Librairie philosophique J. Vrin, France, 168p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2014). *Le primat de la perception*, Lagrasse, Verdier, 91p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, Édition Gallimard, Paris, 359p.

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire*, Édition de l'Étoile, Cahiers du cinéma Gallimard, Paris 192p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *Signes*, Paris, Gallimard, 1993, 438p.

WEBER, Pascale (2003). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, Paris, 252p.

VANCHERI, Luc (2009). *Cinémas contemporains du film à l'installation*, Aléas, Lyon, 104p.

FÉDIDA, Pierre (1978). *L'absence*, Gallimard 2005, Paris, 521p.

NANCY, Jean-Luc et collab. (2004). *58 indices dur le corps et Extension de l'âme*, Éditions Nota bene, Québec, 121p.

DOSPINESCU, Liviu (2008), *Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain*, Devenir de l'esthétique théâtrale Numéro 88, automne 2008, Édition Tangente, p.44-61.

LOISELLE, G. (2010). *Le dos large / Raphaëlle de Groot, Le poids des objets*, Le Lieu, centre en art actuel, Québec. 20 novembre - 13 décembre 2009. *ETC*, (90), 62– 63.

DÉRY, Louise (2006). *Raphaëlle de Goot. En Exercice*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie de l'UQÀM, du 24 février au 1er 2006), Montréal, Galerie de l'UQÀM, p.31.

FRADET, Pierre-Alexandre et GARCIA, Tristan (2016). « Présentation. » *Spirale*, numéro 255, hiver 2016, p. 27–30.

## MÉDIAGRAPHIE

COLOMB, Chantal et collab. *Roger Munier*, [<http://rogermunier.com/presence-absence.html>], consultée le 4 mars 2018.

DEMAN, Samantha. *Chiharu Shiota : La femme qui dessine dans l'espace*, Tout pour les femmes, La vie au féminin, [<https://www.toutpourlesfemmes.com/archive/chiharu-shiota-la-femme-qui-dessine-dans-lespace>], consultée le 4 mars 2018.