

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HIATUS, UNE BRÈVE INCURSION DANS L'UNIVERS DU TOC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

RECHERCHE-CREATION EN MEDIA EXPERIMENTAL

PAR

CLAUDIE LÉVESQUE

SEPTEMBRE 2020

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.10-2015). 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

Lorsque j'ai débuté ce mémoire de recherche-crédation, j'étais loin de me douter de l'ampleur de l'aventure dans laquelle je m'embarquais. Ce fut un beau voyage, souvent périlleux, où à bien des moments j'ai pensé faire naufrage. Je tiens à remercier chaleureusement les principales personnes qui m'ont accompagnée et encouragée dans ce parcours. Tout d'abord mes directrices de maîtrise Diane Poitras et Marjolaine Béland, qui ont su me pousser plus loin dans la création et me tirer hors de ma zone de confort. Merci pour votre accompagnement tout au long de l'écriture et de la création.

J'aimerais également souligner l'apport indéfectible de deux ami.e.s que je nommais affectueusement tout au long du processus, mes piliers de maîtrise. Merci Danielle pour ton soutien face aux difficultés de la rédaction et de la création. Merci Claude pour ton écoute presque quotidienne ; tu avais toujours le bon mot pour m'encourager et me permettre un certain recul, avec humour et compréhension. Merci pour ta générosité et ton amitié. Enfin merci à Marion, ma fille, pour ta douce présence et ta grande sagesse. Ta force et ta discipline m'inspirent et tu as su m'en insuffler une petite part tout au long de cette aventure.

Un merci tout spécial aux participantes pour les entrevues lors de la recherche : Janie, Rachel, Daphné, Clotilde, Sylvie, Hella et Geneviève. Merci aux personnes suivantes pour la réalisation du projet de création : Charlotte Bédard, Patrice Coulombe, Kenny Lefebvre, Pascale Paroissien, Simon Gervais et Catherine Lachance.

Merci à Hexagram - UQAM pour sa bourse en production.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	V
INTRODUCTION	1
1. MÉTHODOLOGIE.....	6
1.1 Approches autocentrées et bricolage méthodologique.....	6
2. ANCRAGE CONCEPTUEL ET CORPUS	15
2.1 Fragment.s / Entières, origine	17
2.1.1 Brakhage – Images mouvantes et fragmentaires.....	19
2.2 Aléatoire / Contrainte.....	22
2.2.1 John Cage: hasard et indétermination	23
2.2.2 Prenez soin de vous, (Calle, 2007).....	27
2.3 Ressenti / Distanciation.....	30
2.3.1 Chambre 3 – Dans le Labyrinthe, Exposition universelle de 1967.....	31
2.3.2 Jeanne Dielman (Akerman, 1975).....	36
3. RÉCIT DE PRATIQUE	44
3.1 Premier prototype.....	44
3.1.1 Chaos et réorganisation : l'aléatoire contrôlé.....	44
3.1.2 Brakhage et le délaissement des images mouvantes	47
3.2 Deuxième prototype	48
3.2.1 Sons naturels du tournage	48
3.2.2 Temporalité et sens rituel des gestes.....	49

3.3	Troisième prototype – version finale	51
3.3.1	L'aléatoire comme élément déterminant dans le montage vertical.....	52
3.3.2	L'erreur comme élément de contrainte	56
3.3.3	Syncrétisme d'harmonies opposées	57
3.4	Retour sur la présentation de la version finale de Hiatus.....	59
	CONCLUSION.....	65
	ANNEXE A – LISTE DES PROTOTYPES.....	70
	ANNEXE B – LISTE DES SÉQUENCES DANS HIATUS.....	71
	ANNEXE C – LISTE DES LIENS AUDIOVISUELS ET IMAGES	72
	RÉFÉRENCES.....	73

RÉSUMÉ

HIATUS, UNE BRÈVE INCURSION DANS L'UNIVERS DU TOC est une recherche création dont le volet création est une installation audiovisuelle à composante immersive, visant à mettre en lumière les troubles obsessionnels compulsifs (TOC) par le ressenti, à l'aide de fragments audiovisuels qui défilent en mode aléatoire. Rétroprojetés sur trois écrans de grande dimension, les gestes-rituels répétitifs propres aux TOC rendent compte de cette réalité de manière sensorielle et impressionniste, et font ressentir la nature du trouble (obsessions et compulsions) de manière intrinsèque.

Une programmation algorithmique prend en charge le défilement aléatoire des éléments et permet de créer des séquences qui regroupent des fragments de même parenté. Ainsi se déploient tour à tour des manipulations en lien avec des rituels associés au quotidien. La texture des matériaux (nappe, vaisselle, crayons) et les gestes posés (gratter, lisser, glisser) sont empreints d'éléments sonores signifiants qui décuplent la texture des objets et la nature répétitive des gestes.

Bien que soutenu par une démarche empirique et documentaire (entrevues réalisées avec des spécialistes et auprès de participantes aux prises avec divers troubles anxieux), mon projet de recherche-création vise à rendre compte de l'affection du TOC d'une manière sensorielle et synesthésique, plutôt que sociologique. Néanmoins, alors qu'une seule d'entre elles soit intégrée à l'œuvre, les entrevues audios soutiennent entièrement l'installation. Ma position d'artiste et de chercheuse est privilégiée puisque je suis moi-même aux prises avec des troubles liés à la vérification. Cet ancrage autoethnographique permet d'intégrer à la méthode et son résultat, la visée intérieure et empirique de celui ou celle qui a des TOC, tant à partir de données ethnographiques collectées par les entrevues, que par ma propre expérience du trouble obsessionnel compulsif. La démarche de recherche-création est supportée par une pratique analytique créative, qui permet de réfléchir sur la dynamique d'instauration de l'œuvre et d'y apporter réflexions et écrits, suite à un retour sur le processus de création.

Mots clés : Fragment(s) - Aléatoire - Ressenti/Sensation - Autoethnographie - Trouble obsessionnel compulsif (TOC)

INTRODUCTION

Mémoire. Pour la première fois je m'attarde sur ce mot, alors que je suis en processus de maîtrise de recherche-crédation depuis plus de trois ans. Je comprends qu'il y a une forme de résistance de ma part à la rédaction du mémoire. En tant que praticienne, le projet de création allait de soi, malgré les difficultés rencontrées. J'ai atteint au cours du processus, de véritables moments d'exaltation, même en explorant un sujet aussi personnel que celui des troubles obsessionnels compulsifs (TOC)¹, qui me touchent de très près.² Alors pourquoi, une fois l'œuvre réalisée, alors qu'elle existe par elle-même, y revenir et mettre tous ces mots ? Lorsqu'on rédige une demande de subvention pour un projet à venir ou qu'on écrit un scénario dans le but de réaliser un film, alors l'écriture, elle aussi va de soi. Mais revenir en arrière alors que l'œuvre existe déjà ; dans quel but ? Alors que j'arrive à la fin de ce parcours, je comprends que le cadre de la maîtrise m'aura permis de passer d'une recherche intuitive à réflexive :

(...) c'est dans le but de saisir leur pratique que les artistes s'inscrivent dans un programme d'études supérieures en arts visuels. Artistes ayant, une pratique signifiante et reconnue par leurs pairs avant la maîtrise, le temps des études supérieures marque pour eux le passage d'une saisie plutôt intuitive de leur pratique à une saisie plutôt théorique. (Laurier, 2006)

En effet, le passage à la maîtrise m'aura permis d'effectuer un retour réflexif, non seulement sur l'installation réalisée dans ce cadre, mais également sur mon cheminement artistique et mes œuvres antérieures, auxquelles nous reviendrons au cours de ce texte. En parallèle, j'étais loin de me douter de l'ampleur de la recherche

¹ « Les personnes atteintes d'un trouble obsessionnel-compulsif (TOC) sont envahies par des préoccupations excessives (obsessions), la plupart du temps accompagnées par des gestes rituels visant à réduire l'anxiété causée par celles-ci (compulsions). » Brian Bexton, «Les troubles anxieux», (Montréal : Organisme Revivre, 2016)

² En effet, bien que tout à fait fonctionnelle, je souffre depuis plusieurs années de troubles anxieux liés à la vérification.

et des connaissances théoriques nouvelles que ce programme de recherche-crédation allait impliquer. Puis le mot « mémoire » s'impose à moi de nouveau. Il s'agit justement d'un travail de mémoire, une forme de legs. D'autres me liront comme j'ai été aiguillée et inspirée par d'autres, comme en font foi deux mémoires de maîtrise en cinéma et en communication, qui m'ont dirigée vers des auteurs et des théoriciens en lien avec le cinéma sensoriel et élargi (Roussel - *Lactée : court métrage sensoriel*) et les approches méthodologiques autocentrées (Gervais - *Auto-poïétique de deux expériences de montage sonore*)³.

Ce désir de léguer quelque chose revient à ma toute première motivation à réaliser ce projet de maîtrise, c'est-à-dire faire connaître de l'intérieur ce trouble encore méconnu et qui pourtant touche environ 3% de la population. Il s'agit donc d'actualiser et de rendre compte d'une réalité différente, et possiblement susciter une prise de conscience par le ressenti chez le spectateur. Relater, exposer une réalité qui me touche personnellement, pour mieux la retourner et la restituer vers l'Autre et l'atteindre. Toucher l'Autre et réamorcer un mouvement circulaire par la conscientisation et l'échange, suite à la réception de l'œuvre par le spectateur.

La définition du mot mémoire, c'est aussi ce qu'on laisse dans la mémoire des gens après notre mort. Laisser pour mémoire. Legs. C'est presque exactement ce qu'un des membres de ma famille répond à la question : crois-tu qu'il existe quelque chose après la mort ? dans *Ma famille en 17 bobines* :

Ce qui fait l'éternité, c'est le souvenir que tu laisses aux autres. On dit que l'esprit c'est pas du tangible, mais c'en est du non tangible. À ce moment-là, ça donne un bon principe de vie ; t'essaies de laisser des bons souvenirs,

³ À noter que le mémoire de Simon Gervais porte en bonne partie sur l'analyse d'une de mes œuvres de plus grande envergure, *Ma famille en 17 bobines* (2011), à laquelle nous reviendrons au cours du mémoire.

parce que si tu laisses des mauvais souvenirs, ça peut être ça ton karma, ton purgatoire. (Lévesque, 2011)

Une œuvre à laquelle nous reviendrons par l'inscription de *Hiatus* en continuité avec ma démarche artistique sur ce documentaire expérimental de trente minutes, réalisé en 2011. Legs donc, ainsi qu'une forme de responsabilité. D'où la grande pression qui vient avec ce travail de mémoire.

Le mot mémoire est issu du latin classique *memoria*. Il y a également *memorare*, du latin classique *mémorandum* (Antidote, 2007) qui réfère à calendrier-mémorandum et mémo, et qui renvoie également à journal de bord ou carnets, qui auront pris une large part dans le processus de création de l'œuvre reliée à ce mémoire. Nous le verrons plus en détails par l'approche analytique créative qui consiste à revenir sur le processus créatif grâce à la collecte de notes de travail tout au long du chemin parcouru. Cette collecte de données permet de découvrir des liens et des façons de faire que l'on ne verrait pas autrement qu'en faisant marche arrière. Le travail de mémoire ramène aussi à soi, pour mieux le rendre accessible aux autres via l'œuvre de création et le mémoire écrit. Il y a donc un regard sur soi, par l'inscription dans le mémoire-crédation d'un sujet dont je suis « dépositaire », couplé d'un désir de joindre l'autre et de l'atteindre en vue d'une meilleure compréhension de ce trouble. Une posture autoethnographique qui s'inscrit au cœur de ce mémoire, comme un tremplin pour aller vers l'autre, comme le signale Sylvie Fortin dans son texte sur la recherche-crédation : « (...) l'histoire personnelle doit devenir le tremplin pour une compréhension élargie. Le praticien chercheur qui se retourne sur lui-même ne peut en rester là. Sa prise de parole doit dériver vers un ailleurs. » (Fortin, 2006, pp. 104-105)

Cet ailleurs s'inscrit dans le projet de création, ainsi que dans la recherche et les études théoriques qui lui sont associées : « (...) les études ethnographiques et autoethnographiques peuvent très bien faire l'objet d'un bricolage méthodologique

pour servir l'artiste désirant s'adonner à la fois à une théorisation de sa propre pratique et à celle d'autres artistes. » (Fortin, 2006, p. 106) L'auteure donne l'exemple d'une étudiante qui désire comprendre la photographie grand format en examinant sa propre pratique ainsi que celle de quelques photographes de renoms. C'est exactement ce que je tente de faire par l'imbrication de l'ancrage conceptuel et du corpus. L'ancrage conceptuel dans les œuvres et les artistes analysés participent donc de l'ethnographie, et l'autoethnographie se situe en regard de l'analyse de mon œuvre (*Hiatus*) et les quelques liens avec mes œuvres antérieures. Dans la partie principale de ce mémoire, nous verrons s'articuler l'ancrage de trois concepts doubles (Fragment/Entièreté, Aléatoire/Contrainte et Ressenti/Distanciation) avec des auteurs et des œuvres liés, tant avec ces concepts, qu'avec le projet de recherche-crédation. Cette approche où l'ancrage conceptuel et les éléments de corpus entrent en dialogue, se relancent et se répondent correspond à une théorisation qui, tout en cherchant des échos vers l'extérieur, rejoint une quête personnelle pour une meilleure compréhension théorique et réflexive de mes propres acquis en tant que cinéaste : « (...) même lorsque le chercheur procède à une collecte de données sur la pratique d'autres artistes, c'est à partir de sa position d'artiste qu'il le fait, et cela teinte le processus de collecte et d'analyse. » (Fortin, 2006, p. 107)

Dans l'étymologie du mot mémoire, il y a aussi mémorant, du latin *memorantis*, c'est-à-dire un étudiant qui est en train de préparer un mémoire de fin d'études. *En train de faire*, donc propre au processus, et dont la finalité n'est pas l'importance première. C'est ce que nous verrons au cours de l'analyse du projet de création, grâce aux récits de pratique reliés à chacun des prototypes réalisés au cours du projet d'installation intitulé *Hiatus*. L'œuvre existe en effet, mais tout l'intérêt réside en son processus de création, pour témoigner et pour faire part des difficultés et des découvertes qui sont contenues dans l'œuvre mais qui ne peuvent être divulguées uniquement par l'œuvre elle-même :

La collecte de données sur son processus créateur permet de voir la partie visible de sa pratique, certes, mais aussi de faire voir la partie invisible, les intuitions, les pensées, les valeurs, les émotions qui affleurent dans la pratique artistique et qui naissent du rapport simple aux gestes. (Fortin, 2006, p. 105)

Malgré le défi et la tâche qui lui sont reliés, voilà donc d'excellentes raisons de rédiger un mémoire qui permet d'accompagner l'œuvre de création tout en consolidant les assises de la problématique énoncée. Ma question de recherche consiste à démontrer que le témoignage de gens aux prises avec des troubles obsessionnels compulsifs peut servir d'outil de compréhension de cette réalité auprès d'un public neutre tout comme ces témoignages peuvent être salvateurs et aidants pour celui ou celle qui vit avec le TOC. Le projet de création ayant bifurqué vers une approche plus expérimentale me permet de démontrer que mon objectif peut être atteint par la mise en place de dispositifs qui font appel au ressenti, par l'apport synesthésique et kinesthésique des éléments audiovisuels qui entrent en jeu dans l'œuvre installative *Hiatus*.

MÉTHODOLOGIE

1.1 Approches autocentrées et bricolage méthodologique

Au cours de la mise sur pied du projet de recherche-crédation, une méthodologie alliant des approches autocentrées s'est imposée de façon naturelle par l'autoethnographie et l'approche analytique créative :

Un autre groupe de méthodologies poststructuralistes ou postmodernistes est constitué des approches autocentrées, qui laissent une large part à l'expression et à la subjectivité du chercheur. Ces méthodologies sont départagées en deux groupes : l'autoethnographie d'un côté, où l'expérience du chercheur est l'objet de l'investigation, et les écritures créatives de l'autre côté, où le chercheur revendique une posture plus créative en recherche, autant pour l'analyse des données que pour la transmission des résultats. (Paquin, 2014, p. 18)

En effet, par la mise en abyme de mon propre trouble dans les éléments audiovisuels symboliques au cœur du dispositif d'installation, et par les entrevues interactives menées en amont, mon processus de recherche création s'inscrit dans une méthodologie autoethnographique. Dans la majorité de la littérature consultée en lien avec l'autoethnographie, ce sont les définitions des auteurs Carolyn Ellis et Artur P. Bochner, « deux auteurs qui ont produit des textes fondamentaux sur l'autoethnographie en sciences sociales » (Kiani, 2018), qui sont reprises :

L'autoethnographie, (proche de l'autobiographie et des récits de soi) est (...) définie comme un genre autobiographique d'écriture et de recherche qui met en lumière les multiples couches de la conscience, joignant le personnel au culturel. Dans un mouvement d'aller-retour, l'attention se porte vers l'extérieur, sur les dimensions culturelles et sociales de l'expérience personnelle, et vers l'intérieur, sur la partie vulnérable de soi touchée par les interprétations culturelles, mais aussi qui leur résiste (Ellis et Bochner, 2000, p. 739 [notre traduction]). (Paquin, 2014, p. 18)

C'est le cas de *Ma famille en 17 bobines* où en tant que réalisatrice, mon expérience personnelle s'insère dans le portrait familial impressionniste. Le choix des extraits d'entrevues des frères et sœurs, en réponse à leurs croyances sur la vie après la mort, correspond à mes propres croyances. Les mots prononcés par le frère aîné, pourtant à l'origine de l'inceste intrafamilial, j'aurais pu les prononcer moi-même : « l'éternité, c'est le souvenir que tu laisses aux autres... ». De la même manière, les extraits d'entrevues choisis pour *Hiatus*, portés par une seule voix, sont ceux de Chloé⁴, une participante dont le trouble se rapprochait le plus du mien, soit la vérification. Plusieurs bribes de témoignage auraient pu être les miennes : « le cerveau ne connecte pas avec les émotions », « parfois j'ai peur de devenir prisonnière », etc. Il s'agit effectivement d'un aller-retour entre les participants externes et soi-même, où dans un mouvement circulaire, les données de connaissances sont reprises par devers soi pour être ensuite restituées vers autrui, vers un public. Dans un texte intitulé *Autoethnography : an overview*, Carolyn Ellis décrit l'entrevue interactive où ce phénomène d'interaction et de fusion entre participants et chercheurs se révèle :

Interactive interviews provide an in-depth and intimate understanding of people's experiences with emotionally charged and sensitive topics. Interactive interviews are collaborative endeavors between researchers and participants, research activities in which researchers and participants - one and the same - probe together about issues that transpire, in conversation, about particular topics (e.g., eating disorders). (Ellis, C. et al., 2011, p. 279)

C'est exactement ce type d'entrevues qui a été mené avec sept participantes en relation avec leurs troubles obsessionnels compulsifs lors de la recherche. L'échange mutuel incitait au partage de mes propres troubles. L'entrevue avec Chloé en est probante. Elle s'est davantage posée comme un entretien où je me suis exprimée autant qu'elle-même sur le sujet des TOC. Ses dires, ses impressions et ses réflexions éveillaient en moi un désir imminent d'échange sur la façon dont je vis les choses face au phénomène des

⁴ Par souci de confidentialité, le prénom de cette participante a été modifié.

TOC. Le fait que nous ayons le même trouble lié à la vérification, que nous évoluons dans un milieu similaire, et malgré le fait qu'elle soit de nationalité différente (française), le personnage de Chloé et son intégration comme voix unique dans l'installation participe de l'alter ego. Chloé pouvait exprimer aussi bien que moi ma compréhension du phénomène et surtout, les émotions ressenties, en lien avec les TOC.

En relation avec l'ancrage conceptuel (voir le chapitre suivant), dans l'écriture même de ce mémoire-crédation, lorsque j'interviens sur la nature du TOC par une description des sensations ressenties, je fais appel à mes connaissances empiriques face au trouble. Il s'agit à mon avis d'une position privilégiée pour faire part de ce phénomène de l'intérieur, et en cela cette posture est tout à fait en adéquation avec l'approche autoethnographique :

Saisie de documents, entrevues et observation participante constituent les types de données ethnographiques admises dans les écrits de méthodologie, mais je signale ici, une nouvelle tendance, du moins apparente dans le milieu de la danse : celle de considérer les réactions somatiques du chercheur comme un type de données ethnographique (Frosch, 1999). La corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre en cours. (Fortin, 2006, p. 101)

L'approche analytique créative, tout comme l'autoethnographie comprend la cueillette de matériel et de traces tout au long du parcours. Dans le cas de ce mémoire-crédation, le matériel recueilli prend la forme de différents tournages et entrevues en cours de recherche et de cumulation de matériel audiovisuel, tant par observation contemplative que par la mise en abîme de soi. L'autre élément principal commun aux deux approches méthodologiques est la tenue d'un journal de bord continu qui permet de faire part du processus créatif et rend compte de l'évolution du projet par les questionnements et les solutions relatifs à la mise en œuvre. Le journal de bord sert à développer la pensée créative et susciter des idées nouvelles, tout en étant matière à nourrir les récits de

pratique propres à l'analyse-crédation. Comme le signale Sylvie Fortin dans l'ouvrage collectif qui rassemble les communications d'un colloque de l'ACFAS⁵ sur la recherche-crédation :

Les études des connaissances pratiques (...) reposent sur la prémisse que la pratique artistique sera mieux comprise par la mise en relation de la pensée et de l'agir des praticien.nes. Assurément, ces derniers possèdent des savoirs qui sont opérationnels mais implicites, ne demandant qu'à être explicités. (Fortin, 2006, p. 98)

Tout comme les autres éléments ethnographiques, le journal de bord nourrit également la part discursive qui prend place au sein de la partie mémoire. Toujours dans l'esprit d'un aller-retour entre la matière de l'œuvre et son analyse, Louis-Claude Paquin définit bien la part d'implication de l'auteur.e et de son produit, au cœur même de l'écriture :

Ces pratiques à la fois analytiques et créatives, deux modes habituellement considérées comme étant contradictoires et incompatibles, sont tenues comme des représentations valides du social parce qu'elles ouvrent à des dimensions qui autrement nous échapperaient. Ces pratiques sont caractérisées par le fait que le processus d'écriture et le produit de l'écriture sont profondément intriqués et que les deux sont privilégiés. Le produit ne peut être séparé du producteur ou du mode de production ou de la méthode de production de connaissances. (Paquin, 2014, p. 19)

Il s'agit exactement de la posture prise pour ce mémoire-crédation puisque le produit est intrinsèquement lié avec sa productrice, tant dans l'étape de la recherche (observation participante) que dans l'étape de la création (tournage et montage), tout comme celle de l'écriture qui rend compte de toutes ces étapes et des découvertes qui lui sont inhérentes. « En effet, si la personne qui mène l'investigation est indissociable de la production de recherche, pourquoi alors ne pas observer l'observateur ? Pourquoi ne

⁵ Association francophone pour le savoir

pas se regarder soi-même et écrire à partir de sa propre expérience ? » (Fortin, 2006, p. 103) D'une certaine manière, il est presque naturel que la démarche ou méthode envers le projet se soit tournée vers des approches autocentrées puisque je suis moi-même « experte » du phénomène du TOC. En intégrant des actions qui permettent de faire avancer le projet, en découvrant les astuces et le contenu formel le plus adéquat pour propulser le projet de l'avant, je deviens indissociable du produit de recherche-crédation, tout comme je l'étais dès le départ lors de l'étape de la recherche par observation participante, tant de manière périphérique qu'active.

La recherche préliminaire et le développement du projet se sont donc effectués selon un modèle de recherche qualitative assez classique. La recherche s'est amorcée par une observation participante à la fois périphérique et active (Paquin, 2014). Grâce au concours et à la collaboration de l'Institut universitaire en santé mentale de Montréal (IUSMM), j'ai pris part de manière périphérique à des rencontres, des ateliers et des conférences sur le TOC. J'ai ensuite mené une participation active par l'intégration d'un programme de recherche mettant de l'avant la thérapie par inférences développée par Kieron O'Connor, à laquelle j'ai pris part en thérapie individuelle sur une durée de six mois. (O'Connor et Aardema, 2012) Finalement, j'ai intégré un groupe de soutien hebdomadaire sur le TOC, sur une période d'environ un an. La deuxième étape, constituée d'une collecte de données par l'entrevue individuelle sur un échantillon de moins d'une dizaine de participantes au profil très varié, visait à trouver des « personnages » potentiels qui allaient prendre part au documentaire sur ce trouble. Toutes ces démarches, ainsi que mes recherches personnelles ont confirmé la pertinence de la rencontre avec l'Autre afin de mieux comprendre cette affection et peut-être mieux vivre avec elle. Il était donc logique que les intentions premières du projet visent à aborder le TOC par le partage d'expériences et de perceptions relatives à ce phénomène. La mise en action vers la création a bousculé ces intentions initiales pour tourner le point central du projet vers l'intérieur, l'intime et le personnel :

Pour Catherine Russell la fluidité du sujet, sa construction et son positionnement dans le monde social sont des éléments-clés de l'autoethnographie telle que pratiquée par les cinéastes : « L'autobiographie devient ethnographique au moment où le créateur de films ou de vidéos comprend que son histoire personnelle est incluse dans des formations sociales et des processus historiques plus larges. L'identité n'est plus un soi transcendant ou essentiel qui se révèle, mais une « mise en scène de la subjectivité » – une représentation de soi comme performance. (Russell, 1999, p. 276 cité par Kiani 2018)

L'alter ego participe de cette représentation de soi, tout comme les gestes-rituels⁶ dans l'installation qui sont une représentation symbolique de ma perception des TOC, par une connaissance empirique et intrinsèque du sujet. Ce point de bascule du projet, d'autrui vers soi, est sans doute ce qui a contribué à modifier la forme même du projet qui est passé de la forme documentaire à une œuvre installative : la présence de protagonistes en est par ailleurs presque absente, sauf pour quelques extraits audios d'une seule des entrevues dont la participante fait figure d'alter ego.

Ce même phénomène s'est produit lors de la réalisation de *Ma famille en 17 bobines*. De prime abord, il s'agissait de faire un portrait d'une des dernières grandes familles rurales du Québec dont je suis la cadette. Là aussi le processus de recherche consistait à faire une collecte de données via des entrevues de fond avec tous les membres de la famille et le filmage d'événements pertinents au long des tournages. Comme pour *Hiatus*, une fois le matériel cumulé en main, ce sont les éléments de tournage plus personnels qui ont pris place dans le montage et avec eux une entrée dans une trame intime où le portrait de famille s'est tourné vers une forme d'autobiographie : un portrait de famille sous l'angle de mon histoire personnelle, évoquant traumatismes et secrets enfouis. Un point de vue situé visant à faire part d'un inceste, dont l'anonymat permet de transcender le récit de soi et de cette famille en particulier. « Les données

⁶ Mot composé pour décrire l'ensemble des images de gestes ritualisés avec les mains qui manipulent divers objets tant liés au quotidien que plus symboliques. Ces gestes composent les principaux séquençages de l'installation.

autoethnographiques, définies comme des expressions de l'expérience personnelle, aspirent à dépasser l'aventure individuelle du sujet. » (Fortin, 2006, p. 105) Il y avait donc déjà dans cette œuvre une approche autoethnographique, puisque la thématique traitée dépasse le personnel et l'anecdotique.

Au cours de l'amorce de la création du projet d'installation, un phénomène de retour vers soi s'est donc mis en place, orientant l'approche méthodologique vers le récit de soi. À travers la mise en œuvre qui consiste à rechercher et trouver le meilleur moyen audiovisuel d'interpréter et de faire part des compulsions liées aux TOC, j'ai effectué des actions (divers tournages et enregistrements sonores) qui sans nécessairement me mettre en scène, faisait grandement appel à mes connaissances intrinsèques du phénomène des troubles anxieux. Ainsi, j'ai créé de véritables mises en situation, où j'effectuais moi-même des gestes de vérification compulsive avant de sortir de chez-moi pour me rendre à un rendez-vous (verrouiller une porte ou un vélo), munie d'une caméra GoPro disposée sur ma tête. L'objectif était de recueillir le visuel souhaité pour rendre de manière originale, perceptive et sensorielle le phénomène du trouble anxieux, et surtout révéler de manière éloquente la nature des compulsions et leurs obsessions reliées. Bien que très intéressant en lui-même, ce matériel tourné en format GoPro, appliqué directement aux extraits d'entrevues, ne fonctionnait pas car ces rituels de vérification annulaient le propos des personnages sur ce même sujet : l'alliage des éléments s'est avéré trop descriptif. Ces tournages-recherche n'ont donc pas été retenus, mais ils ont mené au tournage des gestes-rituels plus symboliques et lyriques de mains anonymes qui manipulent divers objets, tantôt relatifs au quotidien, tantôt composés d'éléments plus abstraits.

De la même manière, dans ce retour vers soi, à l'été jusqu'au début de l'hiver 2018, s'est effectué le tournage des autres éléments audios et visuels qui composent l'installation. Il s'agit de moments contemplatifs de fragments de ville : plantes de balcon, enfants qui jouent sur l'asphalte, ciels du soir couchant criblé d'avions qui

passent. Également des sons ambiants captés depuis la galerie : bribes de voix des voisins, bruits blancs de la ville ; un klaxon, un coup de tonnerre, une voiture qui passe. Qu'ils soient éléments de nature ou fragments de ville, ils proviennent tous du même point de vue de ma terrasse, comme le point de vue intérieur de ces mains qui font et refont ces gestes perpétuels. Le tournage de ces éléments impliquait une intériorisation du trouble et de son sentiment d'enfermement puisé à la source, encore une fois porté par une approche autoethnographique, puisque je vis ce sentiment de réclusion régulièrement, tout comme nous le révèle la voix-témoin dans l'installation : « Il y a des moments où j'ai peur de devenir prisonnière... ». Ces fragments d'image n'évoquent pas tous une sensation d'enfermement comme les barreaux de la terrasse ou les plans très rapprochés de plantes à courte vue et à longue focale, mais même les plans plus larges de ciels et d'enfants impliquaient une posture contemplative presque hypnotique afin de recueillir ces images. Une sensation, presque une forme de transe qui peut entrer en jeu lors des compulsions et que le sujet se trouve au-delà de l'anxiété. Une forme d'abandon par devers le réel et par le fait même un accueil singulier : une ouverture ; une brèche, un hiatus. Un peu à l'image quasi emblématique de l'enfant assise seule sur l'asphalte, immobile. (voir extraits de captation de l'installation - liens en Annexe C) Une façon de filmer grandement inspirée de Stan Brakhage, que nous verrons plus loin en lien avec le concept de fragment.

Dès lors, une fois le matériel de tournage en main, s'est installée une méthodologie analytique-créative, faite d'allers et retours entre la mise en espace des prototypes d'installation et les réflexions-écrits qui ont nourri les récits de pratique, jusqu'à la troisième version. Celle-ci finale, fait également l'objet d'un retour analytique et d'un bref compte rendu de la réception de l'œuvre en lien avec les intentions premières du projet et de l'impact projeté sur le spectateur. Ce retour analytique permet, comme nous le verrons plus loin, de voir où j'ai vu juste et où, sans avoir fait fausse route, je fais face sur certains aspects, à une réception différente de celle qui avait été projetée au départ. Comme le signale Louis-Claude Paquin en regard de l'autoethnographie, « ce

type de recherche permet de réduire la distance hiérarchique entre le chercheur et son public et d'établir une connexion empathique entre les deux (Schneider, 2005, p. 335), voire une identification. » (Paquin, 2014, p. 18) En effet, je n'avais pas prévu que la nature de l'installation allait toucher tout autant la personne contrôlée⁷ que celle qui a des TOC et qu'elle pouvait susciter une forme d'identification chez le spectateur, malgré le caractère anonyme des mains sans visage et de la voix féminine qui s'immerge uniquement par bribes et fragments de témoignage.

En conclusion, cela répond parfaitement à mes intentions premières et aux prémices de ma question de recherche qui consistaient à prendre conscience et connaissance de ce trouble via le témoignage et le rapport à l'autre, par une forme d'identification. Mon objectif alors était de s'en trouver réconforté et même renforcé par comparaison avec le témoignage de l'autre, mais surtout par le constat de ne plus être seul. Bien que la problématique de ce mémoire-crédation ait évolué vers le perceptif et le ressenti, comme l'atteste la quasi absence de témoignages, il est intéressant de constater que face à du matériel audiovisuel qui s'inscrit dans une approche expérimentale, et malgré l'anonymat de la voix et des mains sans visage, une identification est tout de même en œuvre pour le spectateur. Cette identification s'effectue tant par le ressenti kinesthésique et synesthésique face aux sons et aux images en mouvement, que par l'effet de distanciation provoquée par l'absence de récit ou de narration. Comme nous le verrons dans la section qui suit sur l'ancrage conceptuel, le ressenti et la distanciation, qui sont pourtant des notions antinomiques, concourent toutes deux à une introspection et à une forme de retour vers soi pour le spectateur.

⁷ Les personnes dites « contrôlée » ne présentent pas de troubles cliniques en ce qui a trait à diverses formes de maladies mentales ou troubles psychologiques.

ANCRAGE CONCEPTUEL ET CORPUS

Concepts doubles, à la fois liés et opposés

Tous les concepts inhérents à ce projet peuvent être approchés dans leur dualité, ce que Gene Youngblood appelle les harmonies opposées: haut/bas, dedans/dehors, oui/non, noir/blanc, etc. Ce principe, qu'il réfère également à la synesthésie, est abordé dans son livre *Expanded Cinema*, ouvrage qui pose les premiers jalons théoriques du cinéma élargi : « Synaesthesia is the harmony of different or opposing impulses produced by a work of art. It means the simultaneous perception of harmonic opposites. » (Youngblood, 1970). En lien avec ces harmonies opposées, les trois concepts doubles de ce mémoire-crédation sont : le fragment(s), qui dans son statut parcellaire comprend le tout ou l'entièreté; l'aléatoire/contrainte; et le ressenti/distanciation. Au cours de ce chapitre, l'analyse de chacun des concepts doubles nous permettra de constater l'interrelation entre ceux-ci en regard du projet de création et des éléments de corpus (œuvres et démarches d'artistes) associés à *Hiatus*. Ainsi, l'ancrage conceptuel s'établit à travers les artistes étudiés, où les concepts et les œuvres s'interpellent et se répondent.

Le fragment et l'aléatoire, qui touchent davantage à l'aspect formel du projet de création, sont analysés en référence au travail de Stan Brakhage et John Cage, respectivement. La contrainte est directement reliée au processus créatif et nous verrons ses correspondances à travers la démarche de Sophie Calle et en référence à mes propres œuvres de court métrage. Enfin le ressenti/distanciation est relié à la réception de l'œuvre et à sa composante immersive. Ce concept sera analysé en regard du cinéma élargi, supporté par les théories de Gene Youngblood et de Janine Marchessault, en lien avec *Dans le labyrinthe*, une œuvre multi-écrans d'envergure, mise sur pied lors d'Expo 67. Ce double concept est également analysé en regard de l'espace réservé au spectateur et de la thématique des rituels, en lien avec *Jeanne Dielman* de Chantal Alerman.

Corollaire entre la forme et le fond

En cours d'analyse, et principalement dans la section Récit de pratique, nous constaterons également l'interpénétration du fond (contenu) dans la forme, et inversement de la forme dans le contenu (fond). Ainsi, chaque concept se reflète dans la forme de l'œuvre, tout en étant étroitement relié au sujet de recherche des troubles anxieux. L'ancrage conceptuel s'implante et se pose dans l'œuvre, disséquée et décortiquée grâce à l'approche analytique créative et son retour sur l'œuvre en train de se faire, tout autant que celle réalisée. L'ancrage conceptuel s'incarne également dans le sujet de recherche lui-même, par une description de la manifestation des TOC et de son affect dans la réalité quotidienne de celui ou celle qui a des TOC. Par ricochet, il s'incarne également à partir de ma propre réalité, au cœur d'une approche autoethnographique, où je décris certains phénomènes du trouble anxieux à partir de mon expérience personnelle.

La notion de fragment se reflète dans l'ensemble des éléments de l'installation qui se présentent en de multiples segments relativement courts, et réfère à la vie fragmentée et remise en question par les troubles anxieux. L'aléatoire est la manière dont les fragments sont diffusés et consiste à mettre au défi, par une forme de catharsis, la vie menée par son contraire, soit le contrôle des éléments environnants qui se manifeste par les compulsions. Une solution de continuité se trouve dans son envers, par la contrainte salvatrice dans la création. Enfin le ressenti et la distanciation se manifestent dans la forme par l'approche expérimentale de l'image en mouvement (sensorialité, matérialité) et son ancrage dans le cinéma élargi (installation). Dans la manifestation des TOC, ce concept trouve correspondance dans la sensation d'anxiété montante lors des obsessions liées à la peur (ressenti) et par le détachement par devers soi et le réel lors de l'actualisation de gestes compulsifs pour palier à cette anxiété (distanciation).

Le concept de ressenti/distanciation est aussi directement relié à la réception de l'œuvre par le spectateur. La fragmentation, la discontinuité des éléments et leur enchaînement aléatoire provoquent à la fois ressenti et distanciation. Je ressens la sensation, par identification aux fragments de contenu synesthésiques et sensoriels, et j'en suis aussi distanciée par l'absence de linéarité et de trame narrative. En concordance avec les notions d'harmonies opposées, il y a absence de récit et de personnages, mais il y a tout de même possibilité d'identification et de ressenti (empathie) envers la voix qui nous transmet des fragments d'entrevues décrivant des rituels, des actions et des sensations liées aux TOC, à partir du simple fait de sortir de chez soi et de la routine qui lui est associée.

2.1 Fragment.s / Entièreté, origine

Fragment trouve son origine étymologique dans l'emprunt au latin classique *fragmentum* qui veut dire 'morceau' et du latin classique *frangere* pour le verbe 'briser'. *Fragmentum* ce sont aussi des éclats et des débris. *Frangere* c'est briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, mais ce n'est pas diviser; c'est plutôt émietter (Gaffiot, 1934, p. 685). Les référents sont synonymes de coupures et de brisures; ils affaiblissent, atténuent et font perdre son chemin et peuvent même anéantir. Le concept de fragment(s) comporte en lui seul, avec toutes les associations qu'on peut en faire, une charge propre aux TOC et à la souffrance sourde qu'ils génèrent.

Dans l'onglet littérature et musique du mot fragment, l'encyclopédie Universalis apporte un éclairage extrêmement pertinent à la notion de fragment, à savoir que le fragment nous amène au tout et le continent déjà tout entier, même dans la mort qu'il provoque : « Il est coupant en tant qu'il figure l'interruption, un ordre brisé, la défection d'une cohérence dont il garde pourtant la mémoire, qui reste inscrite en lui. » (Oster). Ainsi l'histoire a été constituée à partir de fragments et « avant d'être une question d'ordre littéraire ou artistique, le fragment doit être reconnu [...] comme fait de

connaissance. D'un fragment d'os ou de dent on peut déduire toute une anatomie, d'un fragment de papyrus une civilisation. » (Oster). Le travail d'archéologie, de paléontologie est également tributaire des fragments desquels sont décryptés et analysés toutes les pistes de connaissances. Même dans son apport scientifique, le fragment est porteur d'énigme et de secret : « Chez Poe comme chez Jules Verne, c'est souvent le fragment de papier dont s'empare le héros qui amorce l'enquête, suscite la narration. » (Oster).

Également lié au processus créatif, le fragment peut donc être associé à l'étincelle de départ qui fait naître un projet; un fragment ou un embryon d'idée qui déjà contient dans sa potentialité, l'entièreté de l'œuvre. Nous le verrons plus loin en référence à Sophie Calle, dont la pratique et l'approche ont guidé la mise en œuvre de l'installation *Hiatus*. Dans l'exposition *Prenez soin de vous* (2007), un courriel de rupture sert de fragment et d'étincelle de départ pour l'œuvre en devenir.

Au niveau formel les fragments se retrouvent dans le contenu morcelé des segments images et sons qui composent l'installation. Le concept de fragment se déploie au niveau du contenu car la personne qui vit avec le TOC a une vie fragmentée par des rituels, des mises en situation, des répétitions, des itérations, des arrêts et des recommencements. Il y a également une rupture (discontinuité, hiatus) entre le réel et l'imaginaire, lorsqu'une fois entré dans les compulsions, le sujet entre dans l'imaginaire et perd pied avec le réel. Dans son livre *Clinician's handbook for obsessive-compulsive disorder : inference-based therapy*, Kieron O'Connor décrit ce phénomène comme la traversée du pont entre deux mondes. (O'Connor et Aardema, 2012) Cet état obnubilant, propre aux compulsions, est en quelque sorte rendu de manière sensorielle chez le spectateur par l'effet hypnotisant et méditatif qui entre en jeu face aux répétitions perpétuelles et monotones des mêmes gestes-rituels dans le déploiement audiovisuel de l'installation. Chez Brakhage, par un procédé qui utilise des images mouvantes et fragmentaires, un état méditatif entre également en jeu lors

du visionnement de ses œuvres. « Although one is not given time to absorb the individual images in their entirety within these films, a meditative mood is achieved in their rhythms, so that they invite introspection (...) ». (Euker, 2003)

2.1.1 Brakhage – Images mouvantes et fragmentaires

Dans la première version de l'installation, le concept de fragment était associé au cinéaste expérimental Stan Brakhage et ses images mouvantes et fragmentaires. Les images abstraites, inspirées de Brakhage, qui visaient à refléter les pensées et les perceptions internes des personnages-participants ont été délaissées pour plusieurs raisons. Suite à l'actualisation du premier prototype de *Hiatus*, l'installation s'est rapidement simplifiée. Avec la force des images de gestes-rituels par des mains anonymes qui manipulent divers objets, le visage des participants, et donc la présence de personnages n'était plus nécessaire. Ces abstractions visuelles ont été remplacées par des segments plus contemplatifs, processus et choix auxquels nous reviendrons dans la section Récit de pratique. Mais bien que les images abstraites et mouvantes à la Brakhage aient été délaissées, l'esprit dans lequel ce grand cinéaste expérimental a œuvré a continué de m'habiter et de m'inspirer tout au long des tournages et des expérimentations. L'apport de Brakhage s'est ancré dans la manière de tourner et dans la façon de voir, l'œil rivé dans l'ocille de la caméra : faire corps avec elle et entrer dans le processus même de la perception et dans l'acte de voir.

Stan Brakhage est un cinéaste expérimental américain né à Kansas City, Missouri en 1933 et décédé en 2003 à Victoria, en Colombie-Britannique. Cinéaste très prolifique, il a réalisé de 1952 à 2003 plus de 350 films. Les œuvres phares de Brakhage qui ont été inspirantes et influentes pour ce mémoire-crédation sont celles où il questionne et redéfinit l'acte même de voir et de percevoir par la transhumance de sa caméra (*Anticipation of the Night*, 1958, *Dog Star Man*, 1961-1964). C'est un peu comme s'il

avait réussi à filmer ce qui advient avant même la vision du monde réel, en nous donnant à voir ce qui s'inscrit derrière notre rétine et notre boîte crânienne :

En voyant un film de Brakhage, nos yeux sont engagés à deux niveaux simultanés. Il y a le sujet de l'image et en même temps tout le travail sur la forme visuelle et le rythme vient rejoindre le processus interne de nos yeux dans l'acte de percevoir une image et le mouvement. Déplacement du point focal dans la profondeur des surimpressions, enchaînements qui agissent sur les processus d'après-image, rétention rétinienne, fluctuations de la luminosité, affects émotifs et vibrations physiologiques des couleurs. [...] « C'est la pensée visuelle en mouvement que je veux représenter, que je veux partager dans mes films. C'est peut-être proche de ce qui peut composer les rêves d'un fœtus qui n'a rien vu du monde extérieur ! (Brakhage). » (Renaud, 2001)

Dans l'avant-propos de la version française de *Metaphors on Vision* (1963)⁸ – éditée par le Centre Georges Pompidou – Jean-Michel Bouhours mentionne que *Anticipation of the Night* (1958) serait le film charnière dans l'œuvre de Brakhage. C'est à partir de ce moment qu'il se tourne résolument vers un cinéma abstrait où le mouvement et les jeux de lumières sont embrassés et pris à bras le corps par le regard-caméra. Il nous livre une vision du monde qui serait dénuée de nos apriori esthétiques :

C'est l'époque où Brakhage (...) s'oriente vers un cinéma de l'hypersubjectivité, (...), qui serait d'emblée une expérience visuelle, et emprunte à l'expressionnisme abstrait – auquel il est souvent fait référence pour désigner la gestualité de ses images (...). En cette fin des années cinquante, Brakhage opère une mutation du regard aussi radicale que le tournant cubiste d'un Picasso ou d'un Braque, rejetant les fondements de notre représentation de l'espace héritée de la Renaissance au profit d'une perception inédiquée (*untutored seeing experience*), sauvage, aurait dit Merleau-Ponty, étayée sur des phénomènes visuels « infra-oculistes » : images eidétiques, visions oniriques et hypnagogiques, phosphènes (*closed eye vision*). Sa caméra perd donc la fonction de reproduction : par d'amples et rapides mouvements, elle tente de scruter l'espace, ou de le happer, de le

⁸ C'est face à l'incompréhension de son œuvre que Brakhage entreprend l'écriture de *Metaphors on Vision*, véritable manifeste cinématographique sur son œuvre et sa vision cinématique unique.

brosser au moyen d'incessants dérèglages de ce qui en cinéma est une « norme optique » : le point, la lumière. (Brakhage, S. et Centre Georges Pompidou., 1998)

Lorsque j'ai tourné les images abstraites en mouvement pour *Hiatus*, qui devaient représenter les pensées liées aux obsessions et aux compulsions des TOC, c'est exactement à cette période de la création de Brakhage à laquelle je réfèrais, inconsciemment. Non pas ses films faits de collages et de peinture sur pellicule aux surimpressions multiples et du travail très physique sur la pellicule (l'enterrer, la repasser, la faire cuire, etc.), mais davantage cette façon de filmer qui fait corps avec la vision, sans y imposer un sens du cadrage ou de la forme. Suivre le mouvement et la lumière de façon très intuitive où le viseur de la caméra devient une prolongation même de l'œil. Tenter de capter ce qui se passe à l'intérieur même de l'appareil oculaire, paupières closes, et que la lumière et sa mémoire y pénètrent encore.

Dans *Anticipation of the Night*, se déploient des images mouvantes et impressionnistes, comme si Brakhage cherchait à refléter le fait même d'être et de respirer dans des espaces et des luminosités de divers moments de la journée. De manière récurrente, des images d'arbres et de routes la nuit se succèdent en parallèle avec les autres moments du jour. Au cours de ce moyen métrage de quarante minutes, Brakhage nous invite à anticiper la nuit : « (...) the subjective camera of the unseen hero restlessly pursues elliptical transformations of imagery in an associative montage culminating in the shadow of a man who has hanged himself (...). » (Brakhage, M., 2010) Malgré cet a priori sombre, l'œuvre est lumineuse, sensuelle et sensorielle, portée par le point de vue subjectif de l'enfant et de sa vision des ombres et des lumières. Sur des images mouvantes et circulaires d'un très jeune enfant qui rampe dans l'herbe, par montage parallèle, nous sommes transportés vers des images et des visions bleutées de la nuit. Les contrastes de lumière et de couleur sont saisissants et pourtant c'est comme si tout à coup on empruntait cette vision d'avant le monde, d'avant les codes culturels et esthétiques, portée par l'enfance. Suite à cette séquence, le montage parallèle vers ce

point de vue intérieur est repris sur la séquence du manège et des enfants, dont les prouesses optiques n'ont d'égal que la ronde des carrousels et de ses pôles lumineux. Des images abstraites de strates et de points lumineux dans la nuit se succèdent aux portraits d'enfants, en ronde circulaire dans les manèges d'une foire.

C'est exactement cette mise en parallèle de portraits et de leur vision interne que je souhaitais intégrer dans *Hiatus*. Mais avec l'absence de personnages et donc de visages, le rapport aux images s'est transposé en une posture subjective plus statique. Mais néanmoins, une attitude méditative s'est installée et a permis d'accueillir et de filmer des images pour l'installation avec l'ouverture d'esprit et la candeur de celui ou celle qui verrait le monde (ou son propre quotidien) pour la première fois. Transposé à la méthode fragmentaire et mouvante de Brakhage, il s'agit de devenir un avec la caméra et d'entrer dans une forme de transe :

(...) becoming at one with the camera, (...) a trance state, (...) this extraordinary concentration upon the light pouring in 24 frames a second into the lens and being captured, like a baseball catcher with a mitt, catching bits and fragments of light, 24 of them a second, that's the way it felt, that intensity. [extrait d'un entretien avec Brakhage – *The Myth of The Mountain Man*] (Brakhage, S. *et al.*, 2003)

Un autre auteur et artiste qui m'a accompagné tout au long de ce mémoire, est le compositeur américain John Cage, associé ici avec le concept d'aléatoire.

2.2 Aléatoire / Contrainte

Ce double concept réfère au mode de diffusion aléatoire et au processus de création mené par l'imposition de la contrainte. Aléatoire signifie porté par la chance et laissé au hasard. Il peut vouloir dire aussi algorithme et programmation, donc contrôle ou aléatoire contrôlé, dans le cas de *Hiatus*. Dans le cas d'œuvres cinétiques, le Larousse précise : « (...) dont la configuration procède d'une combinatoire exploitant les possibilités du hasard, avec ou sans programmation par ordinateur. » (Larousse)

Comme nous le verrons en détail dans la section Récit de pratique, le déploiement aléatoire des éléments audiovisuels dans *Hiatus* intègre une programmation par ordinateur qui permet un certain contrôle des occurrences dans les séquençages, d'où la notion d'aléatoire contrôlé. Pourtant imposée, la contrainte appelle autre chose que ce qui pourrait advenir, tout comme l'aléatoire, grâce à l'intervention du hasard et à l'indétermination. Le travail de John Cage en est un bon exemple. Nous étudierons donc ce concept double, en regard de la philosophie de création entourant l'œuvre du compositeur américain John Cage.

2.2.1 John Cage: hasard et indétermination

John Cage (1912-1992) est un compositeur qui a marqué le 20e siècle par son apport unique et expérimental dans la création musicale. On l'associe au concept d'aléatoire puisqu'il intègre des éléments de hasard, autant dans la composition de ses œuvres que dans les indications pour l'exécution de celles-ci : le hasard et l'indétermination font donc partie intégrante de la pratique de John Cage :

L'utilisation du hasard a plusieurs définitions chez Cage. La première consiste à se servir de moyens contingents, en général selon la méthode du tirage au sort propre au Yi King, pour miner le rapport causal entre les questions posées et les réponses obtenues, soit entre les éléments du matériau et leur agencement. Quant à l'indétermination, elle est également une sorte de hiatus entre une proposition et un résultat; toutefois, elle ne résulte pas ici d'un ensemble de questions ou de réponses formulées par le compositeur, mais loge au cœur du rapport compositeur-interprète. Ainsi, une œuvre indéterminée s'énonce comme un potentiel de réalisations multiples, car les spécifications qu'elle coordonne sont minimales et ne touchent pas nécessairement tous les paramètres. L'interprète devra alors élaborer sa propre version, selon les matériaux qu'il aura souvent choisis lui-même et grâce aux spécifications graphiques ou verbales de la partition. (Rivest, 2001, p. 23)

Parmi ses œuvres les mieux connues, on compte les œuvres réalisées pour *Piano préparé* (notamment *Sonates et interludes*, 1946-48), où le hasard de sonorité est

généralisé par des écrous et des boulons posés à l'intérieur du piano pour en modifier les tonalités, ou encore *Music of Changes* (1952) dont la partition très complexe est entièrement composée à partir du tirage au sort d'hexagrammes du Yi King⁹.

John Cage n'est pas le seul compositeur à avoir recours à l'aléatoire : un courant musical autour des années 1950 est suivi par plusieurs musiciens sous plusieurs formes. Certains compositeurs refusaient le hasard total dont Xenakis qui « (...) confiait une partie du processus de création à l'ordinateur et à la mathématique. John Cage, qui prend la notion de hasard au sens propre, ne donne parfois à l'interprète que des esquisses graphiques. » (Larousse, 2017). En fait, Cage affirme que l'usage de l'aléatoire, grâce aux graphiques ou carrés magiques ou encore au Yi King est un usage « naturel », au sens propre de l'aléatoire, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'intervention de la machine. (Cage, 1976). Cage se distingue des compositeurs de musique aléatoire de son époque et souhaite se distancier de la notion de l'œuvre en contrecarrant les choix subjectifs de l'auteur par l'intervention du hasard. Dans l'absolu, le hasard lui permet donc de s'éloigner de l'intervention humaine : « Le hasard était pour Cage la garantie d'une distanciation féconde, car non basée sur des choix individuels et qui pouvait permettre à l'œuvre de se déployer à la façon d'un organisme vivant, sans intervention humaine. » (Rivest, 2001, pp. 16-17)

Au début des années 1950, Cage devient adepte du bouddhisme et des études zen auprès du maître de philosophie orientale Suzuki. Il devient primordial pour l'auteur de laisser l'ego du chef d'orchestre de côté et laisser vivre la musique pour elle-même – tel un organisme vivant –, au point d'en intégrer les bruits et les sons ambiants lors de ses performances, tout comme une place prépondérante au silence, qui fait aussi partie intégrante de l'univers sonore. L'application extrême de ces convictions se

⁹ Le Yi King ou Livre des transformations est une sorte de bible de la sagesse chinoise qui permet de tirer une lecture en lançant des pièces de monnaie dont les faces correspondent à un jumelage parmi 64 hexagrammes divinatoires.

reflète dans la pièce « silencieuse » 4'33'' qui invite l'auditeur à écouter les sons ambiants pendant une durée de quatre minutes et trente-trois secondes :

Chez Cage, l'utilisation du hasard est à mon avis élevée au rang de système, que l'on pourrait qualifier d'irrationnel, servant à la distanciation du sujet créateur; une sorte de non-but délibéré (*purposeful purposelessness*) que Cage rapporte volontiers à ses affinités avec les notions de non-ego et de non-intention qu'il puise au bouddhisme zen. (Rivest, 2001, pp. 16-17)

Malgré le désir de John Cage de se distancier de son œuvre et de la notion d'auteur, il demeure aujourd'hui l'un des plus célèbres compositeur et inventeur de sa génération, en référence à la musique aléatoire. Disponibles sur le site web de la fondation Cage, il existe même des applications pour téléphones intelligents de sa célèbre pièce 4'33'' et une autre qui imite le *Piano préparé*. Près de trente ans après sa mort, nous sommes invités à écouter le « silence » et ses bruits environnants et ceux générés par divers matériaux insérés dans un piano qui transforment notre rapport à l'écoute. Malgré l'indétermination mise de l'avant qui consiste à laisser la composition musicale vivre d'elle-même en donnant très peu d'indication pour son exécution ainsi que sa durée, John Cage introduit tout de même des contraintes, donc un certain contrôle dans la mise en place de ses œuvres, ne serait-ce qu'en rapport à la durée ou plutôt à l'absence de celle-ci dans certaines de ses pièces musicales :

En détruisant la conception traditionnelle de la durée, cette introduction du hasard rendait inutile ce qui constituait l'arête centrale d'une pièce, c'est-à-dire sa structure. Ainsi, le procédé de composition, qui était jusqu'alors l'élaboration d'une structure impliquant un début et une fin, un tempo et donc une durée, devenait superflu. Disparaît alors le rôle de contrôle du phénomène sonore. Désormais, la musique ne vit que dans l'instant où l'exécutant actualise les sons. (Encyclopaedia Universalis (Firme), 2008)

Paradoxalement, au cours de nombreuses conférences données par John Cage, la durée exerce une contrainte importante dans l'implication de l'aléatoire. Dans le livre *Silence, Conférences et écrits* qui relate les conférences et les écrits de Cage au cours de sa

carrière, l'auteur mentionne une de ses conférences parmi lesquelles il relate des histoires ancrées dans sa vie d'artiste et de son entourage : « La plupart sont des histoires vraies, fixées dans mon esprit. (...) Lorsque je prononce cette conférence, je lis une histoire par minute. Si elle est courte, il me faut ralentir; si elle est longue, il me faut parler aussi vite que je le peux. » (Cage, 2003, p. 271). De la même manière, dans une performance intitulée *Water Walk*, parue pour la première fois lors d'un programme télévisé italien (1959) et reprise dans une émission populaire américaine du jeu télévisé *I've Got a Secret* (1960)¹⁰, Cage utilise la temporalité comme base de sa performance. Une liste d'actions sont à exécuter en relation avec divers objets reliés à l'eau, le tout orchestré selon une partition précise. Pendant quatre minutes, Cage touche des objets à tour de rôle, accentuant le son qu'il en sort en les touchant fermement et même en les jetant par terre à la fin de la performance. Une série d'actions sur des objets en relation avec l'eau, touchés de façon systématique, en tenant compte de la durée de chaque action qu'il vérifie sur sa montre, selon la partition prescrite. Une série d'actions qui sont donc déterminées dans le temps :

(...) chez Cage, le recours au hasard met en échec l'inconscient, car il repose sur des calculs préalables, quoique arbitraires. Cette utilisation proprement cagienne du hasard est à coup sûr paradoxale, car elle fait coexister l'accidentel et le calculé. (Rivest, 2001, p. 18)

Le désir de distanciation, d'objectivité et de neutralisation chez Cage est presque en opposition radicale avec l'approche de Brakhage. Contrairement à Cage, il s'insuffle et s'incorpore dans l'œuvre tant par sa gestualité que par l'expressionnisme abstrait qui en résulte. Là où Cage cherche à s'éloigner de toute subjectivité par les contingences du hasard, Brakhage adhère à une hypersubjectivité assumée. Avec les paradoxes inhérents à l'intervention du hasard chez Cage, il n'est pas étonnant que Brakhage

¹⁰ Source : <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>

dénigre et réfute (de manière un peu radicale et rudimentaire) l'usage du hasard et de la non-intervention chez Cage :

(...) I don't see any chance operations in John Cage's work (...) and I see that he tried many different things as I do, and in that sense yes he threw the dice many different ways, hazard of the dice right, and rejected almost all of them. I mean he dipped toothbrush in an ink and splattered across page and threw dice and put notations as to whether those were whole notes, quarter notes, eighth notes, whatever, have played it and threw most of it away and when (...) he found something that seemed from his soul, you know, that he could respond to it and be in charge of it therefore, and sign it and give it out to the world, well seems the same to me, it's the way I work. [extrait d'un entretien avec Brakhage – *Metaphors on Vision*] (Brakhage, S. *et al.*, 2003)

Au terme de ces extrêmes, les auteurs se rejoignent peut-être puisque leur travail suscite pour tous deux, une forme d'introspection et de retour vers soi propre à la distanciation dans la fabrication d'une œuvre (Cage) ou son résultat donné (Brakhage).

En conclusion, serait-ce à dire que quel que soit l'usage de l'aléatoire, il y a toujours une forme d'intervention pour provoquer le hasard, qu'il s'agisse d'un coup de dés ou du tirage d'un hexagramme du Yi King, et donc, l'inclusion d'une forme de contrainte, afin que l'aléatoire se déploie. Même dans une perspective d'indétermination et d'objectivité, les écrous placés dans le piano préparé de Cage ou le mode de diffusion aléatoire de *Hiatus* sont des décisions (contraintes) ou des gestes créatifs qui deviennent déterminants, dès lors qu'ils sont mis en place dans l'œuvre en devenir.

2.2.2 Prenez soin de vous, (Calle, 2007)

Le concept de contrainte réfère donc directement au processus de création et ses moyens et outils mis en place par des obstacles ou contraintes variées, comme dans la plupart des œuvres de Sophie Calle. Avec *Prenez-soin de vous* (2007), c'est une simple lettre sous la forme d'un courriel de rupture qui devient la contrainte créative principale

à la base d'une exposition audiovisuelle d'envergure. À la fois boutade et douce vengeance, Calle a demandé à plus de 100 femmes d'interpréter à leur manière, dans une performance vidéo, le contenu de cette lettre de rupture et les derniers mots d'adieu de l'amoureux – *Prenez soin de vous* – qui deviennent le titre de l'installation. L'assemblage de l'exposition nous ramène également au concept de fragment (développé plus haut), en lien avec l'étincelle de départ de cette œuvre : un courriel de rupture qui propulse l'ensemble de l'installation en un environnement autonome composé de photos, de vidéos-portraits, de la lettre décortiquée, raturée, et ultimement d'un perroquet qui déchiquète et avale l'objet lui-même; la feuille de papier sur laquelle sont imprimés les mots de la rupture. Ainsi l'idée première (le fragment, la lettre) contient déjà tout l'ensemble :

J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. C'était comme s'il ne m'était pas destiné. Il se terminait par les mots : Prenez soin de vous. J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre. J'ai demandé à 107 femmes, choisies pour leur métier, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer. L'épuiser. Comprendre pour moi. Répondre à ma place. Une façon de prendre le temps de rompre. À mon rythme. Prendre soin de moi. (Sophie Calle), (Marcandier, 2015).

D'abord produite pour le Pavillon français de la Biennale de Venise 2007, l'installation a également été présentée à Montréal à la galerie DHC/ART à l'été 2008 où j'ai pu y assister. Je connaissais déjà le travail de Sophie Calle, mais c'était la première fois que je voyais une de ses œuvres, celle-ci imposante, en vrai. Elle a laissé sur moi une forte et profonde impression qui porte encore ses marques des années plus tard. Comme pour plusieurs de ses œuvres, un livre d'artiste a également été conçu d'après l'exposition (Calle, 2007). Par la suite, je me suis beaucoup intéressée au travail de Sophie Calle et à ses premières œuvres fougueuses découvertes dans le documentaire sur l'artiste intitulé *Sophie Calle, Sans titre* (Clay-Mendoza, 2012). J'ai également vu l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) *Pour la dernière et pour la première*

fois (2015) sur les gens qui voient la mer pour la première fois et sur les dernières images vues par des aveugles.

« Quand je vais mal, j'ai tendance à en parler à tout le monde. J'envisage l'art de la même façon : le premier geste est thérapeutique, puis l'œuvre prend sa place et devient l'unique moteur. » (Sophie Calle). Les travaux de Sophie Calle sont un partage de la souffrance, du manque, du vide, de la perte. Des enquêtes. Une manière singulière de puiser dans l'intime la matière même d'un partage. De croiser le quotidien et la fiction. De faire des contraintes, des rituels l'exercice d'une liberté insolente. (Marcandier, 2015).

Ces nombreux aspects rattachent ma démarche artistique à celle de Sophie Calle. Son travail est d'une grande inspiration, mais encore plus le processus de création qui lui est rattaché et l'apport autoethnographique enraciné le plus souvent au cœur de ses œuvres : la transformation de blessures personnelles et de parcelles de vécu en œuvres d'art, le rapport cathartique à l'œuvre, mais seulement dans sa prémisse de départ d'où jaillit l'idée. Car une fois le projet amorcé, il devient autonome et perd son origine thérapeutique. Lien également dans le processus de création initié par la contrainte où un simple élément, un objet, une idée forment l'étincelle de départ ; motifs à partir duquel la majorité de mes courts métrages ont été construits. Telle une alchimiste, Sophie Calle a également cette façon de transmuter l'objet de son travail en lui faisant advenir la part belle à l'autre. La plupart de ses projets, même s'ils émanent de matériaux intimes, recourent toujours à l'autre, souvent des inconnus (*Suite vénitienne*, *Les dormeurs*) ou des gens près d'elle comme sa mère ou plusieurs des femmes qui ont pris part à l'installation *Prenez soin de vous*. Pour *Hiatus*, il s'agit également de transposer un élément intime en le tournant vers l'autre, et par le fait même le transcender ou simplement le rendre accessible à un public extérieur. À l'origine un sujet, une réalité – les TOC – qui me touche de très près, mais pour laquelle j'invite l'autre à partager et à témoigner, que l'on soit du côté de l'intervenant dans l'installation ou du côté du spectateur et de sa réception subjective et ressentie.

Le travail de Sophie Calle est donc primordial en regard de ma démarche et des affinités partagées, surtout par le travail avec la contrainte. En effet, la plupart de mes courts métrages ont été créés à partir d'un élément de contrainte, qu'il soit sur le plan de la durée, de la thématique ou de la forme¹¹. La contrainte est pour moi salutaire puisqu'elle centre mes énergies créatrices vers un objet spécifique et me permet de garder le cap sur mon objectif. Pour *Hiatus*, une œuvre de plus grande envergure et de plus longue haleine, la contrainte était d'autant plus importante. Je la cherchais, sans la trouver, jusqu'au moment où l'installation s'est orientée définitivement vers un mode de diffusion aléatoire. Ce mode de diffusion a déterminé l'ensemble du projet dans sa forme par l'implémentation de fragments audiovisuels plutôt courts, propices à la diffusion dans un ordre indéterminé. La contrainte de l'aléatoire a également permis de passer de l'œuvre documentaire à écran unique à l'installation multi-écrans où l'aléatoire peut se déployer. Cette forme médiatique comporte un rapport différent avec l'œuvre, d'où le prochain concept de ressenti/distanciation, en lien direct avec la réception du spectateur.

2.3 Ressenti / Distanciation

Le mode installatif et les projections multi-écrans font maintenant partie courante d'espaces culturels tels que les musées et les galeries d'art et s'intègrent régulièrement aux programmations de festivals et d'événements spéciaux. L'idée de projection à écrans multiples n'est pourtant pas nouvelle : elle remonte au tout début du cinéma. Déjà en 1900 à Paris, le Cinéorama fait son apparition et comporte 10 projecteurs 70mm pour une projection sur 360 degrés. « Autour des années 1930 et 1940, en Tchécoslovaquie, des spectacles de théâtre utilisent une technique de projection à

¹¹ Pendant quelques années, j'ai participé au Festival Montréal Super 8 et à One Take Super 8 dont la règle (contrainte) très simple consiste à tourner une seule bobine de 50', sans montage à posteriori. Les effets spéciaux et la suite des plans sont donc effectués *in camera*, lors du tournage. Il est possible de voir quelques-uns de ces très courts films en accès libre sur mon compte Vimeo : <https://vimeo.com/user8467702>

plusieurs écrans, appelée « polyécran ». En 1958, elle fait son apparition en Belgique, à l'Exposition universelle de Bruxelles, puis à celle de New York, en 1964. » (St-Pierre, 2010) Comme le mentionne Janine Marchessault (2007) dans son texte *Multi-Screens and Future Cinema*, lors de l'exposition universelle de Montréal en 1967, environ 65% des pavillons présentaient de l'image en mouvement et plusieurs d'entre eux exploraient les possibilités technologiques du multi-écrans, intégré à des installations monumentales extrêmement avant-gardistes pour cette époque.¹² L'une d'elle, présentée dans le pavillon Labyrinthe de l'ONF et produite par les cinéastes Roman Kroitor et Colin Low, s'intitulait *Dans le labyrinthe/In the Labyrinth* : « (...) les deux hommes s'entendent sur l'idée d'un pavillon, rappelant le labyrinthe de Dédale où Thésée tua le Minotaure, et où serait présenté un spectacle multi-images. Ce spectacle serait l'expression moderne du vieux mythe grecque. » (St-Pierre, 2010) Nous verrons cette œuvre innovatrice en regard du double concept de ressenti/distanciation, en lien avec les théories de Gene Youngblood, reprises dans le texte de Janine Marchessault sur *Le Projet labyrinthe*¹³. (Marchessault et Lord, 2007)

2.3.1 Chambre 3 – *Dans le Labyrinthe*, Exposition universelle de 1967¹⁴

Le double concept de ressenti/distanciation pourrait être mis en parallèle avec le cinéma d'évocation dont parle Gene Youngblood dans son livre intitulé *Expanded Cinema* (1970). Une forme de cinéma qui tend à s'éloigner de la description et de l'exposition, propre au cinéma narratif voué au divertissement. Youngblood ouvrait le cinéma à

¹² À titre d'exemple nous pouvons mentionner la Tchécoslovaquie avec son Diapolyecran composé d'une centaine de cubes-écrans ou l'URSS avec son Cyclorama de 5 écrans.

¹³ *Le Projet labyrinthe* réfère aux trois chambres de l'exposition du pavillon labyrinthe de l'ONF. *Dans le labyrinthe/In the Labyrinth* est présenté en deux parties dans les salles I et III du pavillon de la Cité du Havre. La Chambre 3 est étudiée plus en détail dans cette section.

¹⁴ Voir également la version écran unique de l'installation sur le site de l'ONF Roman Kroitor, Colin Low et Hugh O'Connor, «Dans le labyrinthe», (: ONF, 1967 et 1979)

d'autres paramètres que l'écran et la salle de cinéma, expressément en s'éloignant des diktats narratifs d'Hollywood, une formule selon lui propre à engourdir le peuple. Il proposait donc un cinéma plus expérimental dans sa forme et son contenu exploratoires, visant à susciter l'expérience et la participation du spectateur. Une expérience basée sur l'évocation, dont le corollaire serait une sensation globale.

Le cinéma expérimental cité par Youngblood réfère principalement au cinéma formaliste underground et aux techniques non narratives de collage et de surimpression propre au cinéma de Brakhage, par exemple. *Le Projet Labyrinthe* d'Expo 67 est également un excellent exemple du type de cinéma élargi prôné par celui-ci, qui aurait par ailleurs selon Marchessault, grandement basé sa théorie exposée dans *Expanded Cinema* à partir de cette œuvre monumentale. Plus de 50 ans plus tard, bien que nous ayons accès à des formes médiatiques hautement immersives (vidéo mapping sur de grands édifices) et interactives (réalité virtuelle et augmentée en 360 degrés), il est pertinent de revenir sur cette installation d'envergure, qui par ses écrans multiples ouvrait le cinéma à une lecture médiatique renouvelée.

« Le coup de génie de Kroitor et Low est de ne pas avoir limité la conception d'un spectacle multi-images à l'étape de la projection, mais de l'appliquer à toutes les étapes de fabrication d'un film. » (St-Pierre, 2010) C'est sans doute ce qui contribue à l'intégration organique du matériel de tournage, bien que les éléments audiovisuels soient fragmentés par le dispositif en forme de croix :

On a tourné les scènes de cette production sur écran géant dans tous les coins du monde en utilisant simultanément cinq caméras assemblées en forme de croix. Les images ont ensuite été projetées sur cinq écrans distincts suivant un assemblage cruciforme similaire. Cette technique a exigé une synchronisation parfaite entre les caméras, le matériel de montage et les projecteurs. (...) (Ohayon)

Les producteurs de la Chambre 3 – *Dans le labyrinthe* affirment que le principe du multi-écrans et de la simultanéité du défilement des images qui lui est intrinsèque élimine en quelque sorte la narrativité. Un peu comme s'il se créait un autre langage cinématographique ou plutôt synesthésique. En libérant l'image de l'écran et de sa trame narrative, le multi-écrans serait également capable de libérer l'inconscient afin qu'il ait accès à des associations inusitées. Ce qui correspond, selon Youngblood, au cinéma dans sa juste évolution. L'objectif ultime derrière les trois chambres du *Projet Labyrinthe* était donc d'ouvrir l'esprit, l'imaginaire et la mémoire du spectateur tout en sollicitant son cerveau à user de parties non sollicitées habituellement : « Alors que les autres pavillons thématiques de *Terre des hommes* montraient les conquêtes de l'humain sur son milieu, le Labyrinthe, lui, proposait un voyage intérieur où le public découvrait les conquêtes de l'homme sur lui-même. » (Ohayon)

Comme le signale Janine Marchessault dans *Fluid Screens: Expanded Cinema* (2007), ce n'est pas seulement les dispositifs multi-écrans et l'accueil architectural du projet qui permettaient la participation du spectateur, mais aussi le contenu documentaire exhaustif qui en faisait partie. C'est à travers le déploiement des images ainsi que l'espace entre ces images que le spectateur pouvait emprunter de nombreuses avenues en se laissant porter par son imaginaire et sa mémoire et ainsi participer à l'installation de manière active. Et c'est de ce type de cinéma dont parle Youngblood :

Un cinéma synesthésique, qui par les couches multiples des images et des sens produit un syncrétisme d'harmonies opposées en constante mutation, permettant ainsi au spectateur d'atteindre un sens kinesthésique qui appartient à la fois à l'œuvre qui se déploie devant lui et à son expérience sensorielle propre. (Youngblood cité par Marchessault et Lord, 2007)

« En chacun de nous existe un labyrinthe. Quel est le monstre caché au plus profond de notre être ? Et comment trouver en soi-même la force capable de le vaincre ? » Cet exergue au début de *Dans le labyrinthe* nous invite à emprunter d'autres avenues en tant que spectateur et errer dans un labyrinthe d'images et de sons qui par leur

sensorialité et leur sens kinesthésique, donnent l'impression de faire partie prenante de ces scènes tournées aux quatre coins du monde. Ces séquences tronquées et découpées par le montage des écrans en croix laissent également place à l'imaginaire et à d'autres associations que celles qui se posent sur les écrans, allouant une forme de distanciation et donc un retour vers soi en tant que spectateur.

Dans le labyrinthe nous donne également à voir des plans d'ensemble de paysages ou de gens qui ne sont fragmentés que par la disposition des écrans en croix et l'espacement entre ceux-ci. Nous avons alors l'image sur toute sa surface, mais divisée par les espaces noirs entre chacun des écrans, nous offrant à la fois l'entièreté de l'image et sa troncation possible. Comme si on pouvait recadrer soi-même ou déconstruire les morceaux comme des pièces de casse-tête, mais en visionnant un tout, sollicitant par le fait même notre participation en tant que spectateur. Pour reprendre l'expression de Marchessault, comme si on pouvait voir dans l'espace entre les images.

Dans le labyrinthe nous efforce aussi à apprécier les images dans leurs agencements : apparitions ou disparitions d'un écran à l'autre, laissant parfois une seule image décentrée ou seule en son centre. Ainsi le motif de la croix par la disposition des écrans apparaît et disparaît sans cesse, rendant la pleine présence des images et donc de la croix encore plus impressionnante. Plusieurs combinaisons sont possibles et ces fluctuations entre les écrans tantôt sur image et tantôt au noir nous incitent à voir le découpage effectué des divers fragments audiovisuels. Une conscience privilégiée du montage et de la troncation des éléments et une dynamique constante entre les écrans noirs ou animés gardent en éveil le spectateur et le rend captif, non pas d'un récit, mais plutôt de sensations. Et par-delà les images qui se présentent à nous, l'esprit tend à faire ses propres associations.

Ce jeu entre les écrans noirs jumelés à la présence des images est également mis en place dans *Hiatus*. À l'intérieur des différentes séquences, des noirs de courte durée sont insérés de manière impromptue, un peu comme des hiatus. Ils offrent une pause

visuelle et sonore de quelques instants, invitant le spectateur à un mouvement d'intériorisation et de calme. Cet effet est d'autant plus saisissant, lorsque de manière aléatoire, les trois écrans tombent au noir total pour un bref instant (le temps d'un soupir, d'une inspiration), avant que la valse des fragments ne reprenne de nouveau.

Revenons à *Dans le labyrinthe* : comme le mentionne Marchessault, le spectateur avait donc accès à des possibilités de perception insoupçonnées et impossibles dans un monde réel et ces innovations technologiques permettaient donc une plus grande implication et interaction, tant de la part des créateurs que des spectateurs (Marchessault et Lord, p. 39). Par ailleurs, tout « le design entourant *Le Projet Labyrinthe* n'était pas seulement constitué d'une multitude d'écrans, mais aussi d'espaces architecturaux fluides afin de permettre une activité artistique transformative. » (Marchessault et Lord, p. 47). En effet, les trois chambres du pavillon Labyrinthe ont été conçues tant pour ce qui se passe sur ses écrans multiples que pour ce qui les entoure ; soit son environnement global et architectural, incluant la vue du fleuve Saint-Laurent et d'Habitat 67 en fin de parcours, bouclant le projet au cœur de sa thématique humaniste. Et c'est sans doute ce qui concourt à la pertinence des œuvres présentées en mode installatif : l'espace de visionnement participe à l'œuvre tout autant que son contenu.

Et Youngblood, toujours en rapport au *Projet Labyrinthe*, va encore plus loin en lui attribuant un mode éducatif et visionnaire pour l'humanité : « The Labyrinth Project can be read as the sensory training ground for the new global citizen, where simultaneous information inputs create not confusion which numbs the senses but a new 'oceanic consciousness'. » (Youngblood, 1970, p. 111) Bien que le cinéma synesthésique multi-écrans n'ait pas donné lieu à cette révolution du médium cinématographique escompté, Marchessault conclue à juste titre que l'expérience de cinéma élargi proposée par *Le Projet Labyrinthe d'Expo 67* a été précurseur des

réseaux inter médiatiques actuels, de la culture Internet et de la multiplication des écrans partout à travers le monde. (Marchessault et Lord, p. 48)

Une cinéaste et auteure qui aura certainement été précurseur dans son approche cinématographique, tant en regard du cinéma dans sa forme classique de la salle obscure que du cinéma élargi, est sans contredit Chantal Akerman. Une des premières artistes à joindre des installations à sa cinématographie, l'œuvre installative offre souvent une déclinaison à ses œuvres de long métrage pour le cinéma. La plus connue, ayant fait le tour du monde, est *D'Est au bord de la fiction* (1993-95), une installation multi-écrans composée de vingt-cinq moniteurs dont huit triptyque, réalisée à partir du matériel du long métrage documentaire *D'Est* (1993). La plupart de ses documentaires intimistes qui suivront mèneront également à une installation. En regard du concept de ressenti/distanciation, c'est cependant à une œuvre pour le cinéma à laquelle nous nous attarderons, le chef d'œuvre et deuxième long métrage de Chantal Akerman intitulé *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.¹⁵

2.3.2 *Jeanne Dielman* (Akerman, 1975)

Au moment de la sortie de *Jeanne Dielman* en 1975, Chantal Akerman a tout juste 25 ans et déjà trois courts métrages et un premier long métrage derrière elle. Non seulement est-elle prolifique, mais elle réalise déjà, avec *Jeanne Dielman*, une œuvre d'une très grande maturité. Dans son cinéma, Akerman nous confronte au déploiement d'un temps quasi-réel, laissant un espace privilégié au spectateur. Sa cinématographie et *Jeanne Dielman* en particulier, ne saurait mieux illustrer le double concept de ressenti/distanciation qui à plusieurs niveaux est le propre du cinéma d'Akerman.

¹⁵ Pour la suite du texte, nous utiliserons la forme abrégée de ce titre : *Jeanne Dielman*.

Le ressenti et la distanciation dans l'effet/affect après-coup

Dans *Jeanne Dielman*, l'effet de distanciation s'effectue au moment du visionnement, notamment par la durée, mais également dans l'après-coup, c'est-à-dire une fois l'œuvre visionnée. Les menus gestes et déplacements qui marquent d'une manière chorégraphique le quotidien de cette femme sur une durée de plus de trois heures finissent par s'imprégner en soi. C'est au moment où l'on se retrouve avec son propre quotidien qu'on y porte tout à coup une conscience accrue. La distanciation dans l'après visionnement permet de prendre conscience du geste en train de se poser. Une forme de détachement par devers soi et son propre environnement, propulsé par la force du film. Dans le trouble anxieux, c'est aussi ce détachement face au réel qui prend place lors des compulsions effectuées pour palier à l'anxiété.

Le film est ancré dans le cycle des gestes quotidiens régulés comme une horloge, mis en place soigneusement lors du premier jour : « J'ai fait ce film pour donner une existence cinématographique à ces gestes. » (Akerman *et al.*, 2009) Les gestes de sa mère et de ses tantes, qu'elle a vus faire toute son enfance. Des gestes qui ont remplacé les rituels juifs, abandonnés à la mort de son grand-père lorsqu'elle avait huit ans :

Mais les gestes sont restés... C'est comme si les gestes qu'elle (Jeanne Dielman) fait ont remplacé ce rituel-là, qui est un rituel perdu... et qui est un rituel qui je pense, donne une sorte de paix. De savoir chaque jour, à chaque minute ce qu'elle va faire la minute d'après donne une forme de paix et fait qu'il n'y a pas de place à l'angoisse. [extrait d'un entretien avec Akerman sur *Jeanne Dielman*] (Akerman *et al.*, 2009)

Les compulsions liées aux TOC ont exactement la même fonction : éviter l'anxiété par des gestes répétés, et par le fait même ne lui laisser aucune place. Après avoir visionné *Jeanne Dielman*, on se surprend à avoir une conscience extrême de ces gestes du quotidien. Une forme d'hyperesthésie. Chaque geste est ausculté, détaillé et tout à coup on prête attention à tous les menus détails, dans son propre quotidien. Transparaît alors

la répétition et la futilité de ces gestes et leur nombre incalculable au cours d'une journée.

Le film se déroule sur trois jours et la première journée, tous les gestes sont assurés et systématiques. Fermetures de portes, de lumières, de fenêtres, réouvertures, re-fermetures ; préparation des repas, prévus d'avance, lavage de la vaisselle, cirage matinal des chaussures du fils, pendant que l'eau bout sur le feu pour faire le café (Jeanne Dielman aura mis la bouilloire sur le feu au préalable). Tout est calculé, ritualisé et fait de façon systématique, par habitude ; avec assurance et dans le contrôle. Puis au deuxième jour elle manque à sa tâche (à cause du visiteur) et les pommes de terre sont trop cuites. S'enchaînent alors les mêmes gestes mais une futilité s'installe, une forme de découragement, d'abandon, de perte de contrôle. Elle oublie d'éteindre dans la salle de bain. Même le cirage des chaussures du fils est fait avec une exaspération intérieure. Tous ces micros gestes établis au cours de la première journée et qui se dérailent progressivement au deuxième jour sont comme l'écran des sentiments et de l'état de Jeanne Dielman. Et c'est par ceux-ci que transparait son malaise et son envie d'abandon dans ce long métrage de très peu de mots. Le jeu très sobre et réservé de Delphine Seyrig ne laisse presque rien transparaître. Tout se passe intérieurement et d'une manière d'autant plus ressentie, même dans le geste meurtrier qu'elle posera à la fin du film. Ce sont les objets et les corps qui prennent le poids des choses et qui nous font ressentir les sensations ; les cris sont absents. Malgré les courses et les seules sorties au café du coin, un sentiment d'enfermement l'enserme et nous enserre jusqu'au drame final qui lui fait commettre l'irréparable. Une façon dramatique de se sauver de son quotidien devenu insupportable et anxiogène. Une forme de suicide par personne interposée : un des hommes anonymes avec qui elle se prostitue l'après-midi, le temps de la cuisson des pommes de terre. Sans doute aurait-elle préféré ne pas jouer ce jour-là, de l'acte de la prostitution :

Elle a un orgasme en effet pour la première fois avec le client numéro deux, ce qui fait qu'elle brûle les patates, elle oublie de refermer la soupière, etc. Ce qui en fait détruit le rythme et son rituel. Et son rituel la tient ensemble. Le fait qu'il y ait cet orgasme, ça détruit sa vie en quelque sorte. Et c'est pour ça qu'elle tue le troisième, parce qu'elle en a un encore avec lui (...). En quelque sorte, elle le tue pour sauver ce monde obsessionnel ; le garder tel qu'il est. (Akerman *et al.*, 2009)

Dans le trouble obsessionnel, faire des compulsions consiste aussi à conserver une contenance, une forme de sécurité à travers ces rituels, se donner confiance comme dit la voix dans *Hiatus* : « Vérifier, me permet d'avoir un peu plus confiance en moi. » Et lorsqu'on prend conscience que ces compulsions et ces rituels maladifs vous enferment plus qu'ils ne vous aident, il est pourtant très difficile de les délaisser et de s'en défaire. C'est comme si tout à coup on essayait d'enlever un garde-fou qui vous protège et permet de vivre sans tomber. Alors on cherche à conserver ces rituels (compulsions), bien malgré soi (et à fort coût dans le cas de Jeanne Dielman), croyant qu'ils nous gardent de l'angoisse et du monde extérieur.

La fin abrupte et dramatique de *Jeanne Dielman* n'est par ailleurs pas sans lien avec la fin de son tout premier court métrage, *Saute ma ville* (1968), où Akerman, qui joue son propre rôle, fait exploser la petite cuisinette (avec elle affalée sur la cuisinière au gaz) dont on entend seulement la détonation sur un dernier plan au noir :

These were impressively mature themes and stylistic strategies for such a young director, and it was not the first time she had worked with them. The entropic contamination of domesticity and tragedy, order and disorder, was a central Akerman idea from her very first film, *Saute ma ville* (1968), in which a deadpan, eighteen-year-old Akerman herself performs in a tight kitchen space, cleaning, making a mess, cooking, sealing the door and window—a compressed, chaotic *Jeanne Dielman* and a precocious, explosive debut. (Margulies, 2009)

Pourtant le ressort dramatique dans *Jeanne Dielman* se situe davantage dans le non drame, par la mise en espace-temps des menus gestes et des tâches du quotidien et leur

dérèglement progressif par la suite. Les activités quotidiennes et banales de cette femme sont auscultées et dépeintes en temps quasi-réel. Nous sommes avec elle, à la fois dans une forme de monotonie et d'ennui et en même temps, les longs plans séquence font en sorte qu'on entre avec elle dans son quotidien. Si bien que lorsqu'au deuxième jour les choses se dérèglent, des éléments banals comme la lumière oubliée dans la salle de bain, la brosse qu'elle échappe lors du cirage des chaussures, la fourchette qui tombe en astiquant les couverts, la dame assise à sa place au café du coin et la serveuse habituelle qui n'y est pas (et qui lui sert son café sans qu'elle n'ait à le demander); tous ces menus détails deviennent (par comparaison et par contrepoint) tout à coup énormes et participent au drame de Jeanne dans son quotidien qui se dérègle. De petits événements à priori anodins, mais qui prennent un poids dramatique important en relation avec les gestes réglés et assurés de la première partie :

With this downplayed “climax,” Akerman equates the banal and the dramatic, the literal and the fictional—dressing and killing. “When she bangs the glass on the table and you think the milk might spill, that’s as dramatic as the murder,” stated Akerman. (Margulies, 2009)

Il y a donc ressenti par cette part hypnotique qui entre en jeu dans la suite des plans sur la durée et l'attente de ce qui suivra, même dans le « non-drame », et distanciation par l'ennui et l'épreuve du temps sur le corps du spectateur :

In her frontal camera positioning, she sought to put “two souls face to face equally” – the one onscreen and the one in the audience. The extreme duration and reductive minimalism she learned from structural film generates boredom and attenuates perceptual awareness: “[Viewers] feel this time, in their own bodies. Even if they claim to be bored... to wait for the next shot is also already to feel oneself living, to feel oneself existing.” (Akerman) (Davies, 2016)

Le ressenti et la distanciation prennent place dans le cinéma d'Akerman, principalement par l'espace qui est laissé au spectateur. Cet espace s'ouvre à nous à

travers plusieurs dispositifs mis en place, notamment par l'usage des plans frontaux, la durée des plans – la plupart du temps des plans-séquences – et l'inclusion du banal par les petits gestes anodins du quotidien comme dans *Jeanne Dielman*.

Dans ce film, il s'agit d'une véritable dissection de tous ces petits gestes et tâches du quotidien : qu'il s'agisse de faire la vaisselle, préparer les escalopes de veau, ou se laver. Un geste d'amour aussi de la part de la cinéaste, en hommage à ces femmes (sa mère, ses tantes) qui ont toute leur vie fait des tâches ménagères auxquelles on accorde aucune importance. Un hommage plus qu'une dénonciation féministe, à laquelle Akerman se défendra, toujours. Elle adopte plutôt une posture résolument autoethnographique, puisqu'elle part de sa propre mémoire, du souvenir de ces gestes inscrits en elle et qu'elle a vu faire toute son enfance, et qui par leur rendu entièrement ancré dans le personnel, l'autobiographique, ont une portée ethnographique qui dépasse les intentions de l'auteure :

Le parler de soi chez Akerman est celui d'une expérience singulière : femme dans un milieu masculin, juive, lesbienne, affectée par des troubles bipolaires et dépressifs (...), elle passe par le particulier pour décrire le monde. C'est son expérience propre qui lui permet d'avoir un discours sur le global. Cependant, il faut souligner que le particulier n'est pas nécessairement l'extraordinaire. Le point de vue situé qu'Akerman revendique trouve son expression dans le quotidien, le banal. Et c'est, selon moi, ce banal toujours singulier qui intègre une dimension politique. (Kiani, 2018)

Il s'agit de filmer les choses qui habituellement sont laissées de côté ou mises en ellipse au cinéma : fermeture et réouverture de portes et de lumières, déplacements d'une pièce à l'autre. Comme le dira Akerman, elle a besoin de couloirs et de portes pour cadrer. C'est aussi une manière de créer un espace-temps par le déplacement des personnages. Il n'y a pas de plans de coupe dans les films d'Akerman et des actions banales et concrètes comme celles de se laver ou d'éplucher les pommes de terre, ou de prendre le repas avec le fils sont montrées dans leur durée quasi-réelle. Comme Akerman le

dira à plusieurs reprises dans les entretiens qu'elle a donné au cours de sa vie, elle fait le contraire de ce qu'il faut faire au cinéma. C'est ce qui rend son regard si unique et sa voix si singulière. Une manière aussi de se distinguer et par le fait même de se distancier, dans la pluralité et la variance de la fabrique même de ses œuvres. Alors qu'elle peut faire des films qui naissent pratiquement au montage comme *Là-bas* (2006), ou même des fictions comme *Toute une nuit* (1982) où les séquences ont été construites à partir d'un carnet de notes, elle a aussi fait des films très écrits comme *Jeanne Dielman* : « C'était presque écrit comme un nouveau roman: chaque geste, chaque geste, chaque geste. » (Akerman *et al.*, 2009) Alors que dans ses films documentaires plus intimistes, elle s'accorde une très grande liberté dans la manière de cadrer et de poser sa caméra.

Une façon d'être à la fois à l'écoute et en attente dans l'instant du tournage autant que dans le résultat de l'œuvre où avec sa monteuse Claire Atherton, elle ose laisser l'espace et le temps aux images, et par le fait même nous faire place et ouvrir cet espace au spectateur :

(...) faire sentir le temps qui passe est une des choses les plus importantes dans le cinéma. Que ce soit du cinéma rapide ou lent. Finalement ça se rejoint. Moi j'ai fait souvent des films, entre guillemets, lents, mais où surtout, il y a une place pour le spectateur, où on n'est pas avalé par le film. C'est presque éthique comme position de cinéaste. [extrait d'un entretien avec Akerman - France Culture] (Akerman, 2016)

En effet, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire intimiste, la durée s'immisce en nous par cet espace réservé au spectateur, autant dans le ressenti que dans la distanciation. Dans *Là-bas*, nous nous retrouvons face à une suite de plans-séquences presque entièrement tourné de l'intérieur d'un appartement à Tel-Aviv, à travers des stores de bambous qui recouvrent les fenêtres. Nous voyons évoluer les voisins d'en face au quotidien, et rien de spécial ne se passe. Mais la voix-off d'Akerman, par petites touches détachées, nous prend sans même que l'on se rende compte. Puis on est pris à

attendre la suite de ce qui sera dit, confié, évoqué, sur Israël, sa non-appartenance et surtout sa fragilité à elle. Puis vers le milieu du film, les variantes de la lumière du jour et le bruit des déplacements d'Akerman dans l'appartement, combiné à sa voix hors-champ, vient nous chercher et nous ramène à soi, dans le ressenti et dans l'émotion. Alors que tout du long, ces longs plans-séquences où il ne se passe presque rien nous tiennent à distance. Et c'est ce jeu délicat et cet équilibre fragile entre distance et engagement qui font la force des films d'Akerman.

RÉCIT DE PRATIQUE

Au cours de l'élaboration du projet d'installation *Hiatus, une brève incursion dans l'univers du TOC*, deux prototypes ont été réalisés et présentés devant des groupes spécifiques, avant d'arriver à la dernière et troisième version du projet. La version finale de l'installation a été présentée devant public au cours de trois soirées au mois de juin 2019. Dans le cadre d'une approche analytique créative, ces trois prototypes ont fait l'objet de réflexions et de retours écrits sur la création, les questionnements qui en émanent et les pistes de solution qui ont été apportées. L'expression des troubles obsessionnels compulsifs confère au récit de pratique une dimension autoethnographique où j'y trouve un espace approprié pour apporter une rétroaction sur la mise en œuvre de ce sujet. Le dispositif de l'installation (et son mode aléatoire) met en questionnements constants mes propres troubles anxieux qui s'ancrent dans l'œuvre et dans le processus de création lui-même. Dans cette section, nous passerons en revue les étapes les plus significatives de ce processus créatif, en lien avec les principaux concepts inhérents à ce mémoire-crédation. Des liens seront également établis avec les œuvres et les auteurs analysés plus haut dans la section ancrage conceptuel et corpus.

3.1 Premier prototype¹⁶

3.1.1 Chaos et réorganisation : l'aléatoire contrôlé

L'objectif lors de ce premier déploiement était de déterminer le potentiel de couplage et d'assemblage des fragments audiovisuels entre eux. C'est-à-dire valider la portée des gestes-rituels et leur combinaison avec les images complémentaires d'éléments de ville et de nature, ainsi que l'intégration d'images plus abstraites. Lors de la présentation de ce premier prototype, tous les fragments de contenu ont donc été

¹⁶ Voir la liste synthétisée des prototypes en Annexe A et Extraits de captation pour chacun des prototypes aux liens Vimeo en Annexe C.

déployés de manière aléatoire, laissant les combinaisons d'éléments audiovisuels intervenir dans un aléatoire « pur »¹⁷. Les mêmes groupes-images se déployaient de façon aléatoire sur chacun des écrans, provoquant ainsi des occurrences d'images identiques et des croisements inusités. Cette version a permis de déterminer des combinaisons d'éléments et des répétitions pertinentes qu'il était souhaitable de générer à l'intérieur des versions ultérieures, grâce à une programmation implémentée dans le logiciel de déploiement Max/MSP¹⁸. D'où le choix de proposer un système où l'aléatoire serait mieux « contrôlé » : ainsi les éléments de contenu se déploient dans un ordre aléatoire, mais selon des séquençages déterminés par la programmation. Ces séquences permettent de réunir des fragments de même nature (crayons, cailloux, repassage, etc.) et de générer des occurrences porteuses où se crée un dialogue entre les trois écrans de grande dimension, créant ainsi des répétitions et des itérations cinesthésiques. Comme par exemple lorsque les mouvements des gestes – crayons ou repassage – se recoupent et se répondent d'un écran à l'autre et que la ligne d'horizon de la nappe blanche sur fond noir concorde entre chacun des écrans. De la même manière, des tableaux plus immersifs se créent lorsque des images semblables d'éléments de la nature (ciels nuageux ou plantes enneigées) se déploient au même moment sur les trois écrans.

En parallèle ou en écho avec l'approche de John Cage, une intentionnalité minimale s'est donc imposée dès la première mise en espace de l'installation. L'aléatoire a dicté en grande partie la nature de l'œuvre dans son déploiement formel, mais également dans son contenu.

¹⁷ Aléatoire « pur » dans la mesure où cette version ne comportait pas de programmation. Les mêmes segments audiovisuels étaient déployés en mode de lecture aléatoire à l'intérieur de 3 lecteurs VLC, relayés à chacun des écrans.

¹⁸ Max/MSP est un logiciel musical permettant de faire de la synthèse sonore, de l'analyse, de l'enregistrement, ainsi que du contrôle d'instrument MIDI. Le logiciel sert principalement à la réalisation de projets sonores, bien qu'il soit possible d'y déployer des éléments visuels, comme dans le cas de *Hiatus*.

Ce premier prototype a été déterminant puisque l'aléatoire « pur » a permis de faire surgir les motifs de récurrences et de répétitions souhaités comme corollaire des rituels irrationnels propres aux TOC : une sorte de miroir formel aux compulsions perpétrées par celui ou celle qui a des TOC. Des gestes à la fois semblables, répétés, mais aussi syncopés, tantôt repris depuis le début, tantôt repris au détour d'un geste, d'un mouvement.¹⁹ Dans l'application des rituels irrationnels propres aux TOC, ces reprises qui semblent aléatoires sont motivées et relancées par le doute qui se pointe et remet en question le geste qui vient d'être posé : est-ce que cette porte est bien fermée, est-ce que mes mains sont propres et absentes de germes ? Dans le doute, la reprise du geste-rituel se met en marche automatiquement. C'est plus fort que soi et que la plus ferme des volontés.

Mais l'indétermination s'est arrêtée dès lors que le choix du matériel qui allait prendre place dans le déploiement s'est précisé. En effet le déploiement aléatoire qui comprenait pratiquement tous les fragments audiovisuels tournés a permis de voir très rapidement ce qui donnait force et corps aux images des gestes-rituels par leurs combinaisons possibles avec le matériel complémentaire²⁰. L'aléatoire a servi d'outil ou d'instigateur à ces choix, eux-mêmes déterminés par les intentions inhérentes au projet, soit rendre de manière abstraite et symbolique le ressenti dans les compulsions et les itérations intrinsèques aux troubles obsessionnels compulsifs. De manière imprévue et spontanée, la présentation de ce premier prototype a pris la forme d'un laboratoire en direct, où il était possible de modifier le déploiement du matériel audiovisuel (contenu déjà répertorié par fichiers), et d'éliminer, selon les réactions et les commentaires du public-cible, les contenus qui s'avéraient moins pertinents.

¹⁹ En effet la même image d'un geste-rituel peut se déployer sur les trois écrans, mais leur troncation différente ou le décalage temporel de leur apparition permet de voir le même geste de manière syncopée.

²⁰ Le matériel complémentaire comprenait à cette étape des plans de fragments de ville et de nature vus d'une *galerie* ainsi que des images mouvantes plus abstraites tournées de ce même lieu et point de vue.

3.1.2 Brakhage et le délaissement des images mouvantes

C'est également ce premier prototype qui a permis de déterminer qu'il n'était plus nécessaire de tourner des portraits/visages, et du même coup d'inclure des images abstraites qui visaient à refléter leurs perceptions internes (tel qu'explicité plus haut dans la section 2.1.1 sur Brakhage en relation avec le concept de fragment). Les images abstraites et mouvantes à la Brakhage qui avaient déjà été tournées ont tout de même pris place dans la banque d'images déployées de façon aléatoire, mais elles ont vite été rejetées par la forme installative. Un peu comme si les images déployées sur trois écrans appelaient quelque chose de plus statique et contemplatif, afin qu'on puisse en apprécier davantage la nature. Ces images abstraites et mouvantes ont donc été remplacées par des fragments de nature et de ville : plans fixes de plantes, ciels orageux, enfants sur l'aire de jeu. Elles indiquent davantage une position de témoin passif, plutôt qu'une position de prise de vue active et en mouvement, propre à Brakhage. Comme s'il valait mieux que le mouvement soit dans l'image (par les gestes mis en scène à l'intérieur du cadre statique²¹) plutôt que par l'intervention de la caméra comme prolongation du regard. Outre quelques légers flous de mise au point qui contribuent au sens haptique des images, il s'agit simplement d'être témoin et de capter le réel. Les plans statiques, sans manipulation de la caméra (outre l'endroit où elle est posée et le cadre établi), réfèrent aussi au monde environnant sur lequel nous n'avons pas de prise ou de contrôle : les avions qui traversent le ciel, la neige qui tombe, le vent qui bourrasque. En contrepoint, le geste compulsif lié aux TOC essaie de contrôler et de parfaire, en intervenant sur le réel : lisser et replacer la nappe, placer les cailloux en cercles concentriques, compter les crayons, monter les cubes de sucre en échafaudage.

Les images abstraites en mouvement contrecarraient le poids des gestes-rituels, plutôt que de les élever par contrepoint. Un mouvement dans le cadre (gestes-rituels), jumelé

²¹ Mouvement dans l'image par la valse des fers ; le lissage et le placement de la nappe ; l'avion qui passe ; les enfants qui jouent et se déplacent sur l'aire de jeu, dans une mise en scène propre au cinéma direct.

à des images abstraites mobiles par l'intervention du regard-caméra tendait à annuler l'effet désiré. Le mouvement nécessite l'immobilité pour se déployer; c'est ce que l'ajout d'images complémentaires statiques permettent pour *Hiatus*. Comme nous le verrons au long de ce récit de pratique, il est intéressant de faire marche arrière, par l'approche analytique créative, et revenir sur les choix établis et d'en tirer des conclusions qui étaient certainement inhérentes à ces choix, et pourtant inconscientes au moment du geste créatif.

3.2 Deuxième prototype

Comme en témoigne le récit de pratique qui suit, la deuxième version de l'installation, sans voix documentaire, plus abstraite et plus contemplative comporte une pertinence et une autonomie qui permettraient de la diffuser presque telle quelle. L'œuvre est propulsée vers mes intentions premières (le ressenti) par une épuration formelle, tant au niveau du choix plus restreint des images (gestes-rituels), que par l'absence des voix documentaires. Cette épuration a permis de rajouter les sons synchrones des gestes-rituels et les sons ambiants du tournage, incluant une brève intervention vocale de la comédienne qui pose les gestes.

3.2.1 Sons naturels du tournage

La texture des matériaux (nappe, vaisselle, kakis, cailloux) et les gestes posés (gratter, lisser, glisser, etc.) sont empreints d'éléments sonores significatifs qui décuplent la texture des objets et la nature répétitive des gestes. Lors du travail sur ce deuxième prototype, j'ai donc éprouvé le besoin de remettre les sons synchrones liés à la manipulation des objets. Ces sons associés aux gestes-rituels, qui avaient pratiquement tous été enlevés au départ, pour laisser place aux voix documentaires, prennent maintenant une place prépondérante dans l'installation. Une fois le travail de montage sonore effectué, ce sont les sons naturels du tournage – dont la parole de la personne qui fait les gestes – qui ont permis à l'effet sensoriel souhaité de se déployer à son

maximum. D'une part il fallait épurer et enlever des éléments au niveau de la variété des images et des voix, et d'autre part il fallait rehausser le matériel primordial des gestes, en leur restituant leurs sons synchrones. Le bruit des gestes posés (pliage, lissage, repassage, etc.), mais aussi la vie qui bat hors cadre : le son d'une scie mécanique, d'un autobus qui passe, d'une porte qui se ferme, ou même du frigo qui démarre. Ces bruits intrusifs extérieurs, enregistrés non-intentionnellement lors du tournage des gestes-rituels, viennent digresser notre attention ou accentuer l'irritation des répétitions. Un peu à la manière de John Cage qui inclut les sons ambiants lors de ses prestations musicales, ces sons externes extra-diégétiques ont été laissés intentionnellement.

3.2.2 Temporalité et sens rituel des gestes

Les plans extérieurs qui s'insèrent dans les séquences de gestes-rituels font part du moment de la journée (par la lumière), des saisons (été, hiver), du temps qui passe, dans le temps figé et confiné des gestes intérieurs, avec pour seul horizon une nappe blanche contre un fond noir. Le temps n'est pas inscrit dans les gestes répétitifs, mais il s'inscrit par les images (vues du balcon) et les sons (scie mécanique, bus qui passe) extérieurs. Le temps s'inscrit également dans la qualité matérielle des objets. Le motif en jacquard de la serviette de table, le cannelé du verre cylindrique, les fleurs délicates de l'assiette de porcelaine, l'ancien fer à repasser métallique, sont des matières vivantes qui confèrent aux objets une sensualité et une matérialité, participant ainsi à l'aspect rituel.

Outre une certaine oppression liée à la répétition et à la compulsion, il y a également la beauté du geste et un plaisir sensuel dans la manipulation. S'installe alors un aspect méditatif par la répétition des mêmes thèmes/séquences qui reviennent, mais dans des phases différentes. Les cubes de sucre et leur assemblage prennent différentes formes, mais demeurent des carrés de sucre. Grâce à la mise en place de la programmation, l'unité des séquences invite le spectateur à se laisser absorber par les images, sans

nécessairement chercher une provocation ou un ressenti physique. Dans cette deuxième version de l'installation, nous perdons une partie de l'aspect oppressant souhaité au départ, mais autre chose est amené. C'est l'aspect rituel ou cérémonial qui ressort et un sentiment de douceur dans la blancheur des tonalités par la récurrence de la nappe blanche à laquelle les images extérieures de plantes enneigées font écho. Par ailleurs, rituel est aussi synonyme d'habitude, d'automatisme, de façons de faire, de réflexes et de manières qui deviennent une seconde nature et se rapprochent de très près des TOC. Les gestes quotidiens dans *Jeanne Dielman* sont aussi des gestes posés par habitude, régulés comme une horloge, sans que les mots ne soient nécessaires. Nous le voyons dans son rapport avec son fils. Presque rien n'est dit et les tâches partagées se font mécaniquement et en silence : déplacer les fauteuils et ouvrir le divan-lit ; allumer la fournaise ; éteindre la lumière ; sortir pour la marche du soir, le foulard et le manteau du fils tendu par sa mère, etc.

Le caractère contemplatif des images et l'absence des voix documentaires dans cette version laissent l'espace au spectateur pour se forger ses propres images et ses propres référents. Nous pouvons penser aux châteaux de cartes (jeux d'enfant) et au fait de conjurer le sort. Monter les cubes de sucre en échafaudage, le plus haut possible, hors cadre, jusqu'à ce qu'ils s'écroulent sur eux-mêmes. Allégorie du TOC et des rituels par excellence. Le TOC protège de la peur et y met un voile ou un baume, par les compulsions répétées. Les rituels reliés sont du même ordre : se doter de pouvoirs alors que la peur nous ronge; se dire invincible, alors que la peur nous fait trembler. Caractère factice s'il en est des rituels appliqués au quotidien pour celui ou celle qui a des TOC. Les gestes et les mains sans corps et sans visage demeurent anonymes. La voix qui compte les crayons n'est pas associée à un personnage réel ou fictif, et le peu de paroles prononcées sur les gestes et leur répétition évoque davantage une aisance face à ceux-ci, plutôt qu'une contrainte : « ... j'astique des verres, j'essuie des ustensiles, je place

des tables; on peut penser, on peut parler, c'est facile... », dit la voix.²² Tout dans l'installation contribue au mode contemplatif et à la douceur des éléments pourtant répétitifs, repris sans cesse. Jusqu'à la séquence avec une petite fille, assise seule au milieu de l'asphalte, entre quelques tracés à la craie blanche, qui semble compter ses doigts. Toute la douleur réprimée, la source de ces mêmes répétitions jusqu'à la perfection convergent vers cette image de l'enfance qui pourrait être la mienne, qui pourrait être la vôtre. L'installation n'est pas diachronique : si la séquence de l'enfant apparaît en premier, elle met la table pour la suite; si elle arrive en dernier, elle résume tout; et si elle se pointe en son milieu, elle sert de ponctuation ou d'intervalle, et c'est le hiatus. La brèche dans le temps, la brisure, la coupure, mais aussi le fragment qui contient l'essence de l'œuvre et sa motivation première, en même temps qu'une solution de continuité, par la résilience. (voir extrait de captation du Prototype 2 au code temporel suivant : 6 min. 59 sec. - lien Vimeo Annexe C)

3.3 Troisième prototype – version finale

Dans la version finale de *Hiatus*, il y a un affaiblissement de l'effet contemplatif au profit d'un rythme plus soutenu. Les segments plus courts permettent moins de récurrences des mêmes gestes-rituels qui se déploient simultanément sur les écrans, leur attribuant un effet chorégraphique lorsqu'un même plan se déploie sur les trois écrans avec un léger décalage. En effet les plans plus longs permettaient davantage ce type de chevauchement entre les images. Ainsi nous pouvons affirmer que le Prototype 2 comporte une force contemplative et esthétique plus grande. Lorsqu'on est amené à faire des choix finaux, il faut accepter la perte de certains éléments au profit de ce qu'on veut rendre en termes de contenu et de rendu pour le spectateur. Un peu comme lorsqu'en montage linéaire pour un documentaire ou une fiction, on décide de

²² Voix de la comédienne qui faisait les gestes lors du tournage, en réponse à une simple question sur son travail en restauration. Comme je ne comptais pas utiliser le son synchrone du tournage, nous parlions librement et je la dirigeais à voix haute. Dans cette 2^{ème} version, une brève de sa réponse à laquelle je fais référence ici avait été conservée puisque son contenu était pertinent avec cette version de l'installation.

sacrifier une séquence très forte, au profit de la cohérence de l'ensemble du film. Comme le dit si bien Claire Atherton, la monteuse de Chantal Akerman :

À partir du moment où le film commençait à exister, il rejetait certaines scènes alors on n'hésitait pas à enlever, ou à raccourcir. Si le film refusait un plan, même un beau plan, on ne s'acharnait pas. Souvent, ça donnait de la force à ce qui suivait, alors le film gagnait. On disait qu'en montage on joue à qui perd gagne. (Atherton, 2015)

3.3.1 L'aléatoire comme élément déterminant dans le montage vertical

L'aléatoire provoque des gestes créatifs déterminants, c'est-à-dire des façons de faire qui sont directement tributaire de la forme aléatoire dans l'installation. En lien avec la notion de syncrétisme d'harmonies opposées, nous pourrions parler d'indétermination versus détermination. L'aléatoire permet une occurrence indéterminée des fragments audiovisuels dans chaque séquence. En contrepartie, l'aléatoire a déterminé le type de montage à mettre en place pour *Hiatus*. Une approche particulière qui consiste à jouer avec les occurrences de l'aléatoire, qui devient ainsi un aléatoire contrôlé. Par le choix des segments dans chaque colonne (correspondant à chacun des trois écrans) de l'interface du logiciel de programmation, il s'agissait de provoquer des répétitions de mêmes images pour créer des cadences visuelles et sonores entre les écrans. La valse des fers à repasser sur la nappe blanche plein écran ou encore l'avion qui passe dans le ciel orageux d'un écran à l'autre en sont de bons exemples.

Dans la création de la version finale de *Hiatus*, s'est donc installé une forme de montage dans une structure verticale, où les fragments audiovisuels redécoupés en plus petits segments, ont une incidence accrue les uns sur les autres dans le déploiement sur les trois écrans. Afin d'accentuer le dynamisme et le rythme du déploiement des fragments d'un écran à l'autre, et afin d'appuyer l'effet des répétitions et des itérations, les plans ont donc été découpés en segments plus courts et plus variés que ceux de la version précédente (Prototype 2). Lors de l'assemblage des séquences dans Max/MSP, il fallait

donc ajuster au fur et à mesure, par essai - erreur, le choix des segments dans chacune des colonnes pour qu'une cohérence se forme. Le tout jumelé à des inserts d'éléments qui surviennent de façon ponctuelle et inattendue. Le retrait ou l'ajout de fragments dans les colonnes influent directement sur l'ensemble du déploiement, un peu comme un jeu de dominos où une seule pièce peut faire basculer l'ensemble. (voir image de l'interface et de son contenu dans Max/MSP - lien en Annexe C)

Nous arrivons à une influence similaire dans le montage linéaire au cinéma. Lorsque le film arrive en fin de montage, le retrait ou l'ajout d'une séquence, parfois même d'un simple plan, peut faire basculer le rythme ou la signification de l'ensemble en ayant un impact domino sur les séquences avoisinantes. Cependant, le placement logique ou intuitif des plans se fait avant ou après un certain point dans la ligne temporelle du montage. Alors que pour *Hiatus*, le choix des éléments est crucial dans chacune des colonnes (d'où l'idée de structure verticale) mais leur ordre d'arrivée n'a pas d'importance puisque les éléments sont pigés dans le logiciel de programmation de manière aléatoire. Il s'agit donc bel et bien d'un aléatoire contrôlé par le choix du contenu (segments audiovisuels) dans chacune des colonnes et pour chacune des séquences déterminées par les images de même parenté : kakis, crayons, couvert, cubes de sucres, repassage, etc. (voir la liste des séquences en Annexe B).

De prime abord, il s'agissait d'appliquer une forme de catharsis dans le geste créatif par l'intégration de l'aléatoire ou non-contrôle face à un sujet et une thématique dont l'une des principales caractéristiques est de tout contrôler (propreté - lavage, sécurité - verrous, etc.). Croyant m'éloigner du contrôle et me mettre à l'épreuve par l'aléatoire, j'y ai trouvé un terrain propice aux compulsions effrénées par le dispositif de diffusion dans Max/MSP. De façon paradoxale, la programmation à structure très libre et ouverte implante un système aléatoire, dont la manipulation et la sélection des éléments (segments qui sont choisis et répertoriés dans l'interface) deviennent propice à la compulsion et à l'obsession : classement, nomenclature, répartition, choix, assemblage,

etc. La manipulation des éléments créatifs m'a projetée dans mes compulsions et mes obsessions au profit de l'œuvre elle-même et de son instauration. La structure ouverte ou coquille vide du programme instauré dans Max a grandement servi le sujet des TOC, car elle a permis, entre autres, de créer des répétitions soutenues qu'un aléatoire « pur » n'aurait pas pu offrir.

L'aléatoire a également permis de jouer sur les plages sonores avec l'ajout d'une couche de sons extra-diégétiques provenant d'une colonne supplémentaire (son uniquement) ajoutée dans l'interface. (voir image de l'interface dans Max/MSP - lien en Annexe C) Ces sons autonomes ont été placés de façon stratégique dans la plupart des séquences, et comme les segments audiovisuels, ils sont déployés de façon aléatoire, à l'intérieur de chacune de ces séquences. Il s'agit de sons de nature (grillons, feu de camp, grenouilles, vent, pas sur un quai, etc.) qui n'ont pas de lien direct avec la source visuelle et qui amènent un second niveau de lecture et de sensation pour le spectateur. Ne voyant pas la source et entendant ces sons sur des gestes-rituels ou des images de ville, ils prennent alors une toute autre signification. Ils peuvent créer la cohérence recherchée chez le spectateur face à l'absence du montage linéaire (et narratif). Par exemple, l'intensité des grillons peut rappeler des acouphènes et les pas sur le quai suscitent une ambiance presque inquiétante. Un orage qui se déclenche sur la séquence de manipulation des crayons de couleur nous transporte dans une activité de jour de pluie, le coloriage, et réfère à l'enfance et aux images des fillettes et de leurs jeux (marelle et dessins à la craie de couleur sur l'asphalte) dans une des séquences de l'installation.

Les autres sons placés dans ces listes audio comportent des sons ambiants de ville qui eux réfèrent davantage ou directement à certaines sources visuelles de l'installation : sons de trafic, bruits blancs de la ville, trottinette d'enfant qui passe, voix de voisins et bruits de vaisselle, enregistrés depuis le balcon d'où ont été tournées les images de ciels et d'avions et les gros plans comportant des éléments de la nature (plans de neige sur

les plantes, barreaux de la *galerie*, etc.). Ce point d’ancrage sonore sur l’extérieur pourrait provenir du point de vue intérieur (et de l’intérieur d’un logis), des gestes-rituels qui prennent place de manière anonyme, incarnés par des bribes de témoignage en voix hors-champ.

Cette combinaison de sons tantôt étrangers à la source et tantôt reliés, favorisent la sensorialité affective du spectateur. Ce jeu alternatif de perspectives sonores tend à lui faire perdre ses repères de manière inconsciente, pour l’amener dans un état d’esprit similaire à celui ou celle qui exécute des compulsions itératives. De la même manière qu’on ne sait plus si le geste a bien été posé ou non (mise en doute), on ne sait plus si ce que l’on vient d’entendre est réellement relié ou non à la source et on se demande si on a bien entendu ce bruit ou ce son ou si on ne l’aurait pas plutôt imaginé. Dans son mémoire sur le montage sonore, Simon Gervais²³ nomme ce phénomène un trompe-l’oreille et nous fait part d’un exemple pertinent dans le cas du montage sonore de *Ma famille en 17 bobines* :

Cet effet dynamique est essentiel à la réussite de la méthode : conscient qu’une modification s’est opérée, le spectateur ne saura plus dire s’il aura réellement entendu ce son trompe-l’oreille ou s’il l’aura imaginé, halluciné au milieu de la masse sonore dans un élan de perception synesthésique. Par exemple, dans *Ma famille en 17 bobines*, cette méthode est employée sur la séquence d’un pique-nique familial [voir extrait #6]²⁴. L’ambiance sonore d’un léger vent de feuilles est placée à la limite de l’audibilité, dans un léger « fade in » constant ; ainsi, il est impossible de percevoir l’arrivée ou l’apparition de ce son dans cette séquence. Au final, à la coupe au noir, on perçoit, au niveau auditif, qu’une substance disparaît. Inconscient de ce vent doux, le spectateur se demande alors s’il l’a réellement entendu, ou s’il ne l’a imaginé qu’à la vue du frémissement des feuilles sur la pellicule comme on se remémore un doux souvenir d’été. (Gervais, 2013)

²³ Simon Gervais était le concepteur sonore derrière *Ma famille en 17 bobines*.

²⁴ Cet extrait se trouve au code temporel suivant : 14 min. 44 sec. à 15 min. 10 sec. ; voir le lien Vimeo *Ma famille en 17 bobines* en Annexe C

Dans le cas de *Hiatus*, nous nous retrouvons dans l'application, non pas de trompes-l'oreille, mais d'une exploitation synesthésique similaire par l'intégration de sons libres qui se déploient dans l'espace sonore de l'installation. Tantôt ces éléments sonores collent aux images, et tantôt ils n'en effleurent que la surface et se répercutent dans l'imaginaire et les référents de chacun des spectateurs, de manière unique.

3.3.2 L'erreur comme élément de contrainte

Comme dans les œuvres de Sophie Calle ou dans le cas de plusieurs de mes courts métrages, la contrainte est mise en place de façon volontaire et déterminée. Mais souvent, au cours du processus créatif, la contrainte s'impose d'elle-même, par des bifurcations, des omissions, des fourvoiements et mêmes des erreurs qui s'immiscent involontairement dans le parcours. Certaines erreurs prennent la forme de contraintes lorsqu'elles provoquent des détournements imprévus, mais favorables au déploiement de l'œuvre.

Un élément sonore majeur pris en considération dans *Hiatus* est le bruit de moteur de l'objectif de la caméra Canon, provenant du stabilisateur d'image ; une fonction mise en marche par erreur qui a été la source de plusieurs détournements dans le processus créatif. Cette erreur technique au tournage a provoqué la composition du premier prototype où presque tous les sons synchrones reliés aux gestes-rituels ont été enlevés²⁵. Par la suite, au deuxième prototype, les sons ont été remis en place pour leur pertinence quant aux gestes répétitifs, mais il a fallu éliminer tous les autres sons comme les voix humaines, à cause de la saturation des plages sonores. Pour finalement conclure avec la version finale où ce bruit mécanique a été nettoyé en bonne partie, afin de permettre l'association avec d'autres sons (liste audio supplémentaire) et le retour de la voix humaine, cette fois avec une seule protagoniste, ce qui contribue à

²⁵ À noter qu'au départ, je n'avais pas prévu utiliser les sons synchrones du tournage, car les sons reliés à l'installation devaient être composés d'extraits de plusieurs voix d'entrevues. C'est pourquoi je n'avais pas porté attention au son lors du tournage, d'où le glissement de cette erreur.

l'épuration des divers éléments et renforce le propos. En somme, tout le processus d'évolution des prototypes a en grande partie été porté par cette erreur technique au tournage, ayant eu un impact déterminant sur le matériel source. Le son résiduel du stabilisateur (suite au nettoyage des pistes sonores) confère d'ailleurs une ambiance sonore teintée de grésillements à l'ensemble du matériel, ce qui va de pair avec la nature stylistique rétro des images : les accessoires qui font l'objet des manipulations (fer en métal, vaisselle en porcelaine, verre cannelé, etc.) et les fillettes habillées à l'ancienne (enfants juives hassidiques).

Les erreurs qui se glissent dans le processus créatif sont très souvent porteuses d'un résultat plus poussé et plus intéressant une fois la solution mise de l'avant. En somme, l'erreur fonctionne un peu comme la contrainte, au sens où elle nous amène sur des chemins de traverse qui autrement n'auraient peut-être pas été empruntés, et qui la plupart du temps s'avèrent beaucoup plus riches parce qu'ils sont moins évidents, et donc plus originaux ou inusités. En fait les erreurs qui adviennent en cours de processus créatif sont des contraintes qui une fois relevées, propulsent de l'avant le geste créatif et sa résultante, tout comme peut le faire la contrainte imposée. Il est intéressant de souligner que l'une des obsessions inhérentes aux compulsions de vérification est la peur de provoquer un drame ou de faire une erreur. Voilà un élément de catharsis intrinsèque au geste créatif et au sujet de ce mémoire-crédation, tout comme le choix de l'aléatoire pour évoquer un trouble qui se joue et se noue dans le contrôle des éléments environnants.

3.3.3 Synchrétisme d'harmonies opposées

Un synchrétisme d'harmonies opposées s'instaure donc dans *Hiatus* qui use d'antinomie en faisant intervenir un mode aléatoire au défilement du contenu sur les TOC, dont la nature du trouble est justement à son opposé, c'est-à-dire dans le contrôle. De la même manière, des images de rites du quotidien filmées de façon presque méditative, dont les

gestes, bien que répétitifs, sont lents et assurés vont à l'encontre de l'anxiété propre aux TOC. Cette antinomie rejoint mon objectif de réception de l'œuvre dans le ressenti et dans la distanciation. Ressenti dans l'effet sensoriel et cinesthésique des mêmes gestes répétés et de leur ancrage sonore insistant, et distanciation par l'effet méditatif et presque ennuyeux des mêmes fragments audiovisuels qui interviennent et renvoient le spectateur à son expérience sensorielle propre.

Les régions cervicales non sollicitées habituellement dont parle Marchessault (2007) en rapport avec la *Chambre 3 – Dans le labyrinthe* sont également à l'œuvre dans *Hiatus*, où la mémoire sensible du spectateur est interpellée. L'œil et le cerveau sont sollicités par la combinaison des images qui défilent en simultané sur les trois écrans, montrant des combinaisons variées, parfois des mêmes sons et images en couches parallèles et enchâssées. Les bribes de témoignage de la voix féminine et ses duplicatas écrits à l'écran viennent susciter une réception différente des fragments audiovisuels chez le spectateur. Tantôt les éléments audiovisuels se présentent à nu, et tantôt ils sont jumelés à des bribes de témoignages audio et/ou écrits, rehaussant les sens du spectateur vers d'autres échos mémoriels ou ressentis. Comme *Dans le labyrinthe*, ce n'est plus la trame narrative qui est à l'avant-plan, mais plutôt l'expérience de visionnement et d'entendement qui prend le dessus, ramenant ainsi le spectateur à lui-même, à sa propre expérience et trajectoire intime, afin de lui faire vivre une certaine connaissance de ces troubles anxieux, de l'intérieur.

Dans *Hiatus*, les sens sont constamment interpellés par le syncrétisme d'harmonies opposées: répétition et contrepoint, rythme et latence, suspense et accalmie; des motifs également propres au cinéma narratif mais utilisés à d'autres escients. Plutôt qu'un ancrage dans le récit ou la résolution d'une énigme, l'attention et la curiosité du spectateur sont constamment rompues par la brisure des éléments qui soutiennent son attention. Les fragments se succèdent et s'entrechoquent d'une séquence à l'autre, provoquant chez le spectateur un retour à la conscience de celui ou celle qui est en train

d'expérimenter une œuvre. Il est ainsi ramené à son expérience sensorielle propre, et donc à une forme de distanciation d'avec l'œuvre.

3.4 Retour sur la présentation de la version finale de *Hiatus*

La version finale de l'installation a été présentée du 10 au 12 juin 2019, au cours de trois soirées dans le Studio 32 de la mezzanine du Cœur des sciences à Montréal. L'installation était ouverte à un public varié et élargi, tout en assurant la présence de personnes aux prises avec des TOC (dont certaines participantes), afin d'avoir un retour et des commentaires autant de la part de personnes « contrôles » que de personnes « atteintes ». En référence au concept de ressenti et de distanciation, l'impact de l'œuvre et la réception des spectateurs s'est avérée différente de ce que j'avais prévu en amont, tout en rencontrant mes intentions de départ, c'est-à-dire ressentir la nature du trouble de manière intrinsèque.

Il était étonnant de voir à quel point des gens qui ne vivent pas avec le TOC avaient de l'empathie pour la voix qui se confie ou s'identifiaient à cette réalité, soit en y reconnaissant leurs propres manies ou en y reconnaissant celles de quelqu'un d'autre ; un ami, un proche, etc. Cependant, la réception d'une amie, elle-même affligée par le trouble d'accumulation compulsive (TAC)²⁶ et le TOC était bien différente de ce j'avais prévu. Il ne s'agissait pas d'un effet de miroir tel que je l'avais imaginé. En effet, pour cette personne qui a fait de nombreuses thérapies et démarches, les extraits de la voix sonnaient parfois faux. Dans la mesure où elle avait déjà pris conscience et expérimenté le fait que « vérifier », ou faire des compulsions répétées ne peut pas permettre d'avoir confiance en soi (comme le dit la voix), mais au contraire accentue le cycle du doute et entretient ainsi les itérations et les compulsions. La sensation de calme suite aux compulsions est temporaire et l'anxiété revient aussitôt à la prochaine

²⁶ Le TAC se caractérise par l'accumulation et la collection d'objets de toutes sortes en quantités élevées, dont le sujet ne peut se débarrasser au cas où un jour il en aurait besoin. Habituellement, ces objets ne possèdent pas de valeur perceptible (comme dans une collection).

occasion de vérifier, laver, toucher ou autre. Une conséquence des compulsions répétées que la voix de la participante dans l'installation n'avait pas conscientisé au moment de l'entrevue, alors que la spectatrice en est bien au fait depuis plusieurs années.

Dans *Hiatus*, la voix (Chloé) ne diagnostique pas et ne parle pas du TOC de manière clinique ou rationnelle. Elle ne fait qu'exprimer ce qui est vécu et comment cela se passe au quotidien, de manière empirique. Par ailleurs avant l'entrevue, cette personne disait ne pas avoir de TOC mais plutôt des manies. Lors de l'entrevue, j'ai vite compris qu'elle était dans le déni ou dans l'ignorance de son trouble, faute de diagnostic posé.²⁷ Par contre, il s'est avéré que sa manière de décrire son expérience était beaucoup plus intéressante, justement parce qu'elle ne posait pas de jugement diagnostique sur ses rituels. Il s'agit principalement de descriptions des actions et des gestes posés et d'une compréhension personnelle de ce qui se passe au moment des compulsions de vérification : « le cerveau ne connecte pas avec les émotions », « j'ai la sensation de devenir prisonnière », etc. En effet, lorsque le doute s'empare de la personne, la raison n'est plus là, les sens perdent leurs repères – est-ce ouvert ou fermé ? – et une dichotomie s'installe entre le réel et le monde imaginaire du doute et de l'anxiété.

Ces descriptions sensibles et empiriques procurent une empathie accrue chez le spectateur « contrôle » et une accentuation de l'effet sensoriel lorsque couplé aux images. En effet si je parle de mes TOC en analysant mon attitude et mes gestes, je viens poser une distance entre ce que je révèle et moi-même. Par le fait même, je crée une distance avec le spectateur. Alors que si je ne fais que relater les gestes en parlant des sensations qui lui sont reliées comme la peur, la réclusion, etc., alors j'efface la distance avec mon interlocuteur et je l'implique en quelque sorte dans mon trouble.

²⁷ Il est intéressant de noter que suite à l'entrevue avec Chloé, celle-ci a fait des recherches sur un autre trouble (que celui de la vérification) qui la préoccupait et qu'elle a alors pris conscience qu'elle avait effectivement des TOC, bien qu'elle soit fonctionnelle dans sa vie quotidienne.

C'est la position prise avec *Hiatus*. Dès les intentions premières, avant même que le projet de création ne prenne forme, il s'agissait de faire état du TOC de manière sensorielle, en faisant ressentir au spectateur la nature physiologique du trouble.

Comme en témoigne l'expérience soulevée par certains spectateurs, la sensation physique produite par les répétitions incessantes, insistantes et irritantes des gestes et de leurs sons associés produit chez le spectateur une impression différente, associée à un élément spécifique pour chacun. Pour l'un, le frottement du lissage de la nappe correspondait à une irritation similaire à la craie stridente sur un tableau ; pour l'autre, la valse des fers sur la nappe blanche plein écran provoquait une sensation de nausée ; et enfin pour une autre, le pli qui reste dans le pliage de la serviette de table suscitait une irritation obsessive et l'envie d'y remédier. Ces commentaires, couplés à une sensation d'enfermement, revenaient de façon récurrente, sensiblement toujours en rapport aux mêmes gestes et aux mêmes actions. Comme le relate Hubert Godard dans un texte intitulé *Le geste et sa perception*, en postface d'une encyclopédie sur la danse au XXe siècle :

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état du corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois. (Ginot et Michel, 2008, p. 239)

Nous pourrions également relier ou extrapoler ce dialogue entre la vision et les sens kinesthésique et haptique à la nature des compulsions lors d'une « séance » de vérification prenant place dans la réalité de celui ou celle qui a des TOC. Les gestes répétés, physiques, ont un effet sur le corps et sur la vue ; sur ce qu'on voit et sur ce qu'on est en train d'exécuter. C'est comme si la répétition engourdissait le corps et brouillait la vue, faisant en sorte qu'on ne fait plus confiance à ce qu'on voit et le geste, par les nombreuses répétitions devient engourdi et imperméable au sens du toucher. En

fait on sent, on touche, mais une forme de déconnection se produit d'avec les facultés neurologiques, kinesthésiques et intellectuelles, comme si le geste n'avait jamais été exécuté ; comme si on le faisait toujours pour la première fois, après des dizaines de fois répété, ré-exécuté. Il y a donc à la fois une déconnection et un dialogue entre les sens du toucher et de la vue. Ce qui souvent permet de sortir de ce rituel en spirale est l'intervention d'un élément sonore, comme claquer des doigts, hausser la voix en disant « ça suffit ! » ou tout autre élément de neutralisation, la plupart du temps relié à l'audition. Comme si le son, par sa présence invisible, avait ce pouvoir d'éveiller et sortir d'une certaine torpeur, comme le claquement de doigts et la voix du magnétiseur, suite à une séance d'hypnose. Le visible, le sens de la vue impacte grandement les sensations physiologiques de l'acteur (celui qui pose les gestes) ou de l'observateur, mais l'ouïe y contribue également, si ce n'est encore davantage :

Le son c'est avant tout la sensation avant d'être du sens. On reçoit le son en tant que poids. Il y a une plasticité du sonore. Ce son, on en sent la texture, la rugosité, l'onctuosité... C'est une matière que l'on peut tenir et ça s'adresse à notre corps en tant que toucher. On est touché par l'écoute.
[extrait d'un entretien avec Deshays - France Culture] (Tibau, 2011)

Le sujet se trouve donc submergé dans sa vérification ; hypnotisé par l'objet et les gestes répétés, jusqu'au moment où un élément extérieur vient interrompre la séance : la sonnerie du téléphone ou de la porte d'entrée ou encore une voix provenant de l'extérieur. Le sujet a alors cette sensation désagréable de sortir d'une forme de torpeur, comme un brusque retour à la réalité, et le rituel de vérification est alors à recommencer depuis le début. Dans les séquences de *Hiatus*, notamment les cailloux, un bruit de porte, dont on ne connaît pas la provenance intervient, mais sans que cela n'empêche le flot des gestes. Le son de la scie mécanique dans les kakis, comme d'autres sons extra-diégétiques aux gestes-rituels sont des sons qui dans la réalité pourraient interrompre une séance de vérification. Mais pour *Hiatus*, nous demeurons dans une allégorie de la vérification et des gestes répétés et nous avons évité de reproduire les

compulsions de manière littérale. Cependant ces sons intrusifs qui n'ont rien à voir avec la trame « narrative » des gestes sont exactement le type de sons qui pourraient susciter une rupture ou une interruption du mode compulsif, voire hypnotique. Les mains qui agissent dans *Hiatus* ne semblent pas être conscientes ou dérangées par ces éléments sonores intrusifs qui sont tout de même relayés par ricochet au spectateur. Selon son degré d'immersion sensorielle, il sera touché, dérangé ou au contraire indifférent au surgissement de ces bruits inusités.

La présentation de la version finale de l'installation dans le Studio 32 de la mezzanine du Cœur des sciences a fortement contribué au caractère immersif de l'œuvre. En effet, cet espace muni de 32 haut-parleurs est a priori destiné aux projets de création et de diffusion sonore. L'accès à huit haut-parleurs pour la diffusion sonore des éléments tant synchrones que non-synchrones a permis cet effet immersif et contribué à renforcer la sensation des spectateurs face aux gestes répétés :

L'écoute nous prend entièrement, bien qu'on pense maîtriser nos choix. Si l'image visuelle, devant nous, reste à distance, déposée dans l'aplat, le son est une matière dans laquelle nous baignons, l'objet n'est pas fixé, même s'il a été fixé sur un support, il est remis en jeu dans l'espace dès sa projection par le haut-parleur. (Deshays, 2010, p. 154)

Ce studio s'est avéré légèrement trop restreint pour avoir une distance suffisante avec les trois écrans de grande dimension. En même temps, cet espace confiné faisait écho à la sensation d'enfermement du mode circulaire propre au déploiement audiovisuel et à la fixité hypnotique d'une salle de cinéma. Dans un contexte d'installation, de quelle manière allons-nous atteindre l'intimité du spectateur et pouvoir le captiver ; l'entourer d'une certaine manière ? Comment palier au fait que le spectateur, ici visiteur ou interacteur n'est pas un sujet captif comme au cinéma ? Quels dispositifs mettre en place pour qu'il s'engouffre dans la matière ou qu'il y reste suffisamment longtemps pour en apprécier la sensorialité par l'effet couplé de ressenti et de distanciation ? Le contexte spatial du Studio 32 permettait justement un engouffrement et une forme

d'intimité. Quant au temps consacré au visionnement par le spectateur, nous avons été agréablement surpris par la durée passée devant les écrans. Bien que toujours renouvelé et différent dans son agencement aléatoire, l'ensemble du matériel contenu dans l'installation peut être vu à l'intérieur de 30 minutes environ. Plusieurs spectateurs ont passé près d'une heure à l'expérience, ce qui est au-delà de nos attentes. En somme, cet espace s'est avéré tout à fait approprié pour une première présentation. Lors d'une diffusion ultérieure, il faudra être attentif à la nature du contenu de l'installation et voir à ce que l'espace lui-même et son agencement, non seulement se prête au sujet, mais renforce sa trame et sa nature anxigènes, tout en faisant place à son caractère méditatif.

CONCLUSION

Frontière entre les formes : cinéma versus installation

En préparant la composition des séquences audiovisuelles contenant tous les fragments son et image choisis pour *Hiatus*, j'ai constaté à quel point les possibilités d'assemblage étaient multiples. Un peu à la manière d'un film où lorsqu'en montage on réalise qu'on aurait pu faire tel ou tel autre film. Mais arrive un moment où les choses se précisent et se dessinent, et où le projet de création en vient de plus en plus à décider pour lui seul. La matière brute prend forme : tel une sculpture, des couches sont enlevées, des pistes éliminées, amenant ainsi l'œuvre vers une certaine autonomie jusqu'au moment final où elle devient entièrement autonome lors de sa diffusion. Elle ne nous appartient plus. À la différence près que pour une installation, les possibilités d'évolution ou de changement demeurent présentes. Un peu au même titre que pour une performance, puisque l'espace de diffusion tendra à dicter la forme et la manière dont les éléments seront déployés.

La création d'une installation pour la maîtrise m'a permis d'aller vers des avenues que je n'aurais possiblement pas explorées autrement. Et ce processus me permet également de réfléchir à la forme installative dans sa nature si particulière, à cheval entre les arts visuels et le cinéma. Cinéma d'où elle se distingue par l'absence diachronique qui représente un réel défi. La plupart des installations n'ont ni début ni fin, et sont prises au vol à l'entrée du spectateur, à n'importe quel moment de leur boucle infinie. C'est pour moi un alliage idéal tout en étant émotif, puisque mes antécédents artistiques remontent aux arts visuels, par le dessin et la peinture.

Hiatus, à l'image de ces années consacrées à la maîtrise, c'est aussi une brèche, un hiatus dans mon parcours de cinéaste. Un essai, un pas de côté, pour me permettre une

autre forme et un autre langage, cependant en partie dictés par mon sujet. Un défi par l'inconnu que cette forme et ce langage soulèvent, tant dans la création de l'œuvre que dans sa diffusion. L'exaltation de pouvoir déployer le résultat de l'installation dans un lieu différent et le défi que cela apporte en ayant le sentiment de toujours devoir améliorer la mise en espace et garder l'œuvre vivante. Alors qu'au cinéma, une fois le film terminé, l'objet (bien que numérique), existe de manière quasi immuable. Seule la qualité de projection interfère. Réaliser une installation en vient donc à accepter de tenir à bout de bras une œuvre vivante qui ne peut s'épanouir que dans un contexte spatio-temporel précis. Car les captations et les photographies qui témoignent d'une œuvre installative ne sont que des répliquas difficilement représentatifs de l'expérience réelle.

Diffusion ultérieure et intervention sociale et culturelle

Par l'échange avec l'autre, le processus d'entrevue avec les participantes dans le cadre de ce projet de recherche-crédation m'aura permis de mieux comprendre mon propre trouble. Dans un mouvement de retour établi par un rapport de confiance, s'installe également la possibilité pour les participantes d'une meilleure conscientisation de leur affection, par l'articulation qui en aura été faite à travers le processus d'entrevue : « As witnesses, autoethnographers not only work with others to validate the meaning of their pain, but also allow participants and readers to feel validated and/or better able to cope with or want to change their circumstances. » (Ellis, C. *et al.*, 2011, p. 280)

C'est un peu ce qui s'est produit avec Chloé, la seule participante dont le témoignage fait partie de l'installation. Alors qu'elle croyait n'avoir que de simples manies, suite à notre entretien, des recherches sur les TOC et d'autres symptômes affiliés à la vérification lui ont permis de découvrir qu'elle souffrait également d'un autre trouble de la famille des TOC. Elle est passée d'une forme de déni à la confirmation de son/ses affections. Et il s'agit d'un pas important vers une meilleure acceptation de son trouble

et des outils qui peuvent être employés pour y remédier ou s'en accommoder avec un peu plus de douceur. *In extenso*, cette possibilité de validation et de mieux vivre avec le TOC pourrait s'inscrire par l'expérience de l'œuvre dans un cadre de partage qui peut aller jusqu'à l'intervention sociale et culturelle.

Lors de la diffusion du prototype final, l'œuvre suscitait des discussions immédiates après-coup sur le sujet des TOC, des manies, de notre fonctionnement au quotidien ; des gestes et des rituels qui y sont imbriqués et omniprésents. Chacun y allait de sa propre interprétation sur l'impact sensoriel de l'œuvre. Simplement le fait de s'arrêter pour en discuter était pour moi un gage de succès ou du moins un signe que mes intentions premières ont été rencontrées. Pour la vie de l'œuvre, dans un contexte réel de diffusion, la réception sera certainement encore différente. Je ne serai pas nécessairement présente sur les lieux lors de sa réception : les spectateurs auront-ils le même engagement ? C'est pourquoi l'un de mes souhaits serait d'entourer l'installation d'une forme d'accompagnement où il serait possible de discuter du sujet lui-même des TOC : un tremplin pour la confiance, les témoignages et la discussion, alors que l'œuvre prend tout de même une place centrale. Un outil pédagogique, instigateur; une base sur laquelle aborder un sujet difficile à bien saisir, tant pour celui qui le vit que pour l'entourage immédiat.

Catharsis et *empowerment*

L'autoethnographie est un mode d'investigation qui comporte une dimension émancipatrice en ce que cette prise de parole personnelle et individuelle permet une prise de pouvoir (*empowerment*) sur sa réalité personnelle. (Paquin, 2014, p. 18)

Le journal de bord continu aura servi à réfléchir sur l'objet de la création – la forme installative – tout comme sur la réalité de mes TOC personnels au quotidien : l'exécution des rituels, les compulsions et les obsessions inévitables. Une tentative de

compréhension consignée dans ce journal de bord, ainsi que des façons de poser la problématique du phénomène pour tenter de l'annihiler. Une forme de mise en abîme du sujet (thème) dans le sujet (soi) qui exécute la recherche et la création. Une autre mise en abîme s'opère avec l'écriture du mémoire puisque j'écris des notes sur mon état compulsif et obsessionnel, en relation avec la rédaction et la construction de ce texte qui représente un réel défi :

(...) établir une analogie entre la manipulation créative des matériaux de la production artistique et la manipulation non moins créative des matériaux de la production textuelle m'apparaît une piste féconde pour conduire à l'œuvre et à la thèse qui, loin de s'opposer, convergent et se complètent.
(Fortin, 2006, p. 108)

Comme l'écriture est un travail intellectuel qui n'opère pas sur le concret comme le tournage, le montage ou tous les gestes de la création artistique, il s'est avéré que mes obsessions et mes rituels ont été beaucoup plus présents lors de l'écriture du mémoire. Une plus grande difficulté aussi, en regard de mon expérience de praticienne, plus développée que mon expérience académique.

Étonnamment, l'écriture de ce mémoire comporte un pouvoir cathartique encore plus grand que la partie créative. Peut-être que toutes les actions et tous les gestes posés en vue de la création de l'installation, ainsi que les démarches et les recherches effectuées sur ce sujet y auront également mené. Mais il y a, bien que ce soit littéralement douloureux, quelque chose d'absolument salvateur dans la responsabilité de ce travail de mémoire. Je suis forcée de laisser tomber mes anciens patterns et mes rituels de renforcement qui découlent directement des TOC. Je n'ai plus le choix que d'être moi-même et laisser tomber mes vœux pieux, mes pensées magiques et laisser le réel s'emparer de moi et m'en emparer en retour. Et par le fait même, me défaire de mes compulsions et de mes obsessions, ou du moins les comprendre encore un peu mieux par devers moi-même, mais surtout envers autrui, envers mes collaborateurs. Cette

tâche et ce défi de l'écriture qui consistent à rassembler quelques années de réflexion m'y auront sans doute menée. Comme Carolyn Ellis le décrit dans son texte intitulé *Crossing the Rabbit Hole : Autoethnographic Life Review* :

Autoethnographic life review makes me think about the principles to which I might rededicate my life. (...) I prompt myself to make every moment count and to be fully in the moment, though I know that won't always happen. I endorse the value in engaging passionately with life. (Ellis, Carolyn, 2012)

Cela revient à la nature même du processus. Ce n'est pas le but ou la finalité qui compte, mais le chemin parcouru pour y arriver. Et dans ce cas, au-delà du processus lié à la création – tant des matériaux de la production artistique que textuelle –, ce que j'aurai appris sur moi-même à travers ce long parcours.

ANNEXE A – LISTE DES PROTOTYPES

Prototype 1 : aléatoire « pur »

29 août 2018 – local Blackbox de l’UQAM

Cette version consistait en un simple déploiement aléatoire, sans programmation, via le logiciel de visionnement VLC. Des fichiers contenant les mêmes segments audiovisuels étaient relayés de façon aléatoire sur chacun des écrans.

- Un fichier audio contenant plusieurs extraits d’entrevues était déployé de façon aléatoire via VLC dans l’espace d’installation.

Prototype 2 : version sans voix documentaire

20 décembre 2018 – local Blackbox de l’UQAM

Cette version comprend la programmation dans Max/MSP.

Les sons naturels du tournage ont été ajoutés et les extraits d’entrevues retirés.

Prototype 3 : version finale

Du 10 au 12 juin 2019 – Studio 32, Mezzanine du Cœur des Sciences de Montréal

Cette version comprend la programmation dans Max/MSP.

Total de 9 séquences incluant chacune une liste d’éléments (de 5 à 20 fragments pour chaque colonne/écran) qui se déploient en mode aléatoire. Les différentes séquences se déploient également de façon aléatoire.

- Comprend une liste audio supplémentaire dans Max/MSP incluant des sons extra-diégétiques et non-synchrones (pour chaque séquence), également déployés aléatoirement dans l’espace d’installation via 8 haut-parleurs.

ANNEXE B – LISTE DES SÉQUENCES DANS HIATUS

1. Couvert
2. Cailloux
3. Crayons
4. Repassage
5. Repassage - nappe plein cadre
6. Sucres
7. Kakis
8. Fillette_Avion
9. Enfants_Ciels_Avion

Ces séquences sont déployées de manière aléatoire et comprennent des éléments audiovisuels complémentaires autres que l'objet des séquences. Par ex. dans la séq. Couvert, s'insèrent des images abstraites de plantes. Les items à l'intérieur des séquences sont eux-mêmes déployés aléatoirement.

ANNEXE C – LISTE DES LIENS AUDIOVISUELS ET IMAGES

- *HIATUS, UNE BRÈVE INCURSION DANS L'UNIVERS DU TOC* (2018-2019)

Liens Vimeo – Extraits de captation des 3 prototypes :

- Prototype1_aléatoire « pur » [4] extraits, num HD, coul., 3m 26s, 2018

<https://vimeo.com/384589500>

passé : maitriseHiatus2018

- Prototype2_ [3] extraits, num HD, coul., 8m 43s, 2018

<https://vimeo.com/460674877>

passé : maitriseHiatus2018

- Prototype3_version finale [6] extraits, num HD, coul., 26m, 21s, 2019

<https://vimeo.com/460681388>

passé : maitriseHiatus2019

- *MA FAMILLE EN 17 BOBINES* (2011)

<https://vimeo.com/107715897>

passé : funhomegouv64

- Lien compte Vimeo de Claudie Lévesque : plusieurs courts métrages en accès libre

<https://vimeo.com/user8467702>

- Lien photos de l'installation et images de l'interface dans Max/MSP

Lien Google Drive :

[https://drive.google.com/drive/folders/1AIUEOXr7Vlck2oQuK2zU29tALQkGP6n2?](https://drive.google.com/drive/folders/1AIUEOXr7Vlck2oQuK2zU29tALQkGP6n2?usp=sharing)

[usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1AIUEOXr7Vlck2oQuK2zU29tALQkGP6n2?usp=sharing)

RÉFÉRENCES

- (2016, 19 novembre). *Chantal Akerman (1950-2015) - Intérieur extérieur* [Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/chantal-akerman-1950-2015-interieur-exterieur>]
- (2011, 29 avril). *Daniel Deshays, entendre le cinéma* [Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-passagers-de-la-nuit-seine-saint-denis-1/vendredi-hors-serie-26-daniel-deshays>]
- Akerman, C., Storck, H., Seyrig, D., Decorte, J. et Criterion Collection (Firme). (2009). *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Delphine Seyrig, J. D. H. S. [enregistrement vidéo]. Irvington, NY : Criterion Collection,.
- Antidote. (2007). *Antidote RX, version 9*. Montréal : Druide informatique.
- Atherton, C. (2015) *Hommage à Chantal Akerman par Claire Atherton*. Récupéré le 10 janvier 2020 de <https://www.cinematheque.fr/article/726.html>
- Bexton, B. (2016) *Les troubles anxieux*. Récupéré le 24 avril 2018 de <http://www.revivre.org/anxiete/>
- Brakhage, M. (2010). Some Notes on the Selection of Titles for By Brakhage: An Anthology, Volume Two. Récupéré de <https://www.criterion.com/current/posts/1471-some-notes-on-the-selection-of-titles-for-by-brakhage-an-anthology-volume-two>
- Brakhage, S., Becker, P., Elmore, K., Kawin, B.F., Still, C., Camper, F. et Criterion Collection (Firme). (2003). *By Brakhage an anthology*. [enregistrement vidéo]. Irvington, N.Y. : The Criterion Collection,.
- Brakhage, S. et Centre Georges Pompidou. (1998). *Métaphores et vision*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Cage, J. (1976). *Pour les oiseaux entretiens avec daniel charles*. Paris : P. Belfond.
- Cage, J. (2003). *Silence : conférences et écrits*. Genève : Héros-Limite : Contrechamps éditions.
- Calle, S. (2007). *Prenez soin de vous*. Arles : Actes Sud.

- Clay-Mendoza, V. (2012,2012). *Sophie Calle, sans titre*. [Vidéo HD]. In Folamour Productions, F. (Producer) : ADAV. Récupéré de http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/38507_1.
- Davies, J. (2016). Every Home a Heartache: Chantal Akerman. *C Magazine, Issue 130*.
- Deshays, D. (2010). *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Ellis, C. (2012). Crossing the Rabbit Hole: Autoethnographic Life Review. *Qualitative Inquiry, 19*(1), 35-45. doi: 10.1177/1077800412462981 Récupéré de <https://doi.org/10.1177/1077800412462981>
- Ellis, C., Adams, T.E. et Bochner, A.P. (2011). Autoethnography: An overview. *Hist. Soc. Res. Historical Social Research, 36*(4), 273-290. /z-wcorg/.
- Encyclopaedia Universalis (Firme). (2008). *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis,. Accès direct <http://metarecherche.uqam.ca/V?func=native-link&resource=UDQ02310>
- Euker, J. (2003). By Brakhage: An Anthology - PopMatters Film Review) Récupéré de <https://www.popmatters.com/by-brakhage-an-anthology-2496228196.html>
- Fortin, S. (2006). *Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique*. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire illustre latin francais*. Paris : Hachette.
- Gervais, S. (2013). Auto-poïétique de deux expériences de montage sonore : d'une écoute à l'autre. /z-wcorg/. Récupéré de <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMU-10406&op=pdf&app=Library>
- Ginot, I. et Michel, M. (2008). *La danse au XXe siècle*. (Nouv. éd. . éd.). Paris : Larousse.
- Kiani, S. (2018). Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal : un féminisme des interstices. *Genre, sexualité & société [En ligne]*, (Hors-série n°3). DOI : 10.4000/gss.4491 Récupéré de <http://journals.openedition.org/gss/4491>

- Kroitor, R., Low, C. et O'Connor, H. (1967 et 1979). *Dans le labyrinthe*. [35 mm]. In Kroitor, R., Daly, Tom (Producer) : ONF. Récupéré de https://www.onf.ca/film/dans_le_labyrinthe/.
- Larousse. *Aléatoire* La Société éditions Larousse. Récupéré le 6 janvier 2020 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/al%c3%a9atoire/2155?q=al%c3%a9atoire#2156>
- Larousse. (2017) *Encyclopédie Larousse*. Dans *Encyclopédie Larousse* Éditions Larousse. Récupéré le 17 avril 2017 de <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/installation/61719>
- Laurier, D. (2006). *Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Lévesque, C. (2011,2011). *Ma famille en 17 bobines*. [Super 8 à 16mm à HD]. In l'Autre, L. F. d. (Producer) : Les Films du 3 mars. Récupéré de <https://vimeo.com/107715897>.
- Marcandier, C. (2015). Sophie Calle, Prenez soin de vous (1Book1Day). *Diacritik*(Rentrée d'hiver 2017). Récupéré de <https://diacritik.com/2015/11/12/sophie-calle-prenez-soin-de-vous-1book1day/>
- Marchessault, J. et Lord, S. (2007). *Fluid screens, expanded cinema*. Toronto : University of Toronto Press.
- Margulies, I. (2009). A Matter of Time: Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce,1080 Bruxelles. Récupéré de <https://www.criterion.com/current/posts/1215-a-matter-of-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>
- O'Connor, K.P. et Aardema, F. (2012). *Clinician's handbook for obsessive-compulsive disorder : inference-based therapy*.
- Ohayon, A. *Dans le labyrinthe, Point de vue*. Récupéré le 10 janvier 2020 de https://www.onf.ca/film/dans_le_labyrinthe/
- Oster, D., Charles, Daniel *Fragment*. Dans *Universalis éducation*. Récupéré le 17 avril 2017 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/fragment-litterature-et-musique/>

- Paquin, L.-C. (2014) *La méthodologie*. Dans *Méthodologie de la recherche-crédation*. de http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_methodologie.pdf
- Renaud, N. (2001). Journal d'un présent. *Hors Champ*. Récupéré de <http://www.horschamp.qc.ca/cinema/fev2001/brakhage.html>
- Rivest, J. (2001). Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 21 (2), 12-28.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography : the work of film in the age of video*. [texte]. Durham, N.C. : Duke University Press.
- St-Pierre, M. (2010). L'ONF et les expositions universelles: une tradition d'innovation – EXPO 67 MONTRÉAL. Récupéré de <https://blogue.onf.ca/blogue/2010/07/02/expo67-labyrinthe-pavillon/>
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema introd. by R.Buckminster Fuller*. New York : E. P. Dutton.