

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CLOISONNEMENT DES INDIVIDUS DANS UN ESPACE VIDÉOGRAPHIQUE
COMME MÉTAPHORE DE L'INDIVIDUALISME DANS L'ESPACE
SOCIOPOLITIQUE CONTEMPORAIN

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

STÉPHANE DIONNE

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Pour sa patience, son soutien et sa générosité dans l'écriture et la réalisation de ce projet, je remercie chaleureusement mon directeur Alain Paiement.

J'aimerais également remercier la Galerie Simon Blais et toute son équipe pour la mise en espace de mon projet.

Merci à Eric Dionne, pour son éclairage soigné et ses nombreux conseils pertinents à la prise de vue et à René Lemire pour ces précieux conseils à la postproduction.

Je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui ont acceptés de figurer dans le projet *Assembler*.

Merci à Lynne Dionne pour son aide à la mise en page, sa générosité et son écoute ainsi qu'à Pascal et Marie-Hélène Morel pour leur relecture et leurs suggestions.

Enfin, j'adresse mes chaleureux remerciements à Émilie Guérin, pour sa contribution, son soutien, son énorme patience et son amour.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	6
L'APPROCHE PLASTICIENNE.....	6
1.1 <i>La place du temps et du mouvement dans la composition picturale</i>	7
1.2 <i>La précision visuelle sans détail sonore</i>	9
1.3 <i>L'isolement de l'individu par la technique d'incrustation cinématographique et vidéographique.</i>	10
CHAPITRE 2.....	13
L'APPROCHE STRUCTURELLE.....	13
2.1 <i>L'absence du récit dans mon approche vidéographique</i>	13
2.2 <i>La prescription scénographique dans Assembler</i>	13
2.3 <i>L'unicité des figurants contraints dans la grille</i>	15
2.3.1 <i>L'intégration du concept de grille</i>	15
2.4 <i>L'isolement individuel au sein d'un collectif</i>	17
2.5 <i>Unités</i>	18
CHAPITRE 3.....	22
COMPARAISON DE LA STRUCTURE NARRATIVE EMPLOYÉE DANS MES ŒUVRES ET CELLE UTILISÉE DANS <i>TANGO</i> DE ZBIGNIEW RYBCZYNSKI.	22
CONCLUSION.....	28
BIBLIOGRAPHIE.....	31
SITOGRAFIE.....	32

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 : <i>Data Zone</i> , installation vidéo, Michal Rovner, 2003	04
Figure 2.1 : <i>LES UNITÉS</i> , installation vidéo, Frédéric Lavoie, 2007.	19
Figure 2.2 : <i>Assembler</i> , installation vidéo, Stéphane Dionne, 2010	20
Figure 2.3 : <i>Viewers et Tall Ships</i> , installation vidéo, Gary Hill, 1996	20
Figure 3.1 <i>Tango</i> , court métrage, Zbigniew Rybczynsk, 1980	23
Figure 3.2 : schéma <i>Tango</i>	24
Figure 3.3 : schéma <i>Malle-Cabine</i>	25

RÉSUMÉ

Les médias exercent une emprise sur notre jugement collectif. Je conçois ma pratique artistique comme un filtre qui relativise ce postulat à partir de la réalité de mes expériences. D'un point de vue macroscopique, je m'intéresse au problème de l'individualisme dans un contexte de globalisation des échanges commerciaux et culturels. D'un point de vue microscopique, ce questionnement vise le cloisonnement des êtres humains dans leur environnement immédiat. Comment se définit l'individu dans notre société mondialisée? Où se situe-t-il vis-à-vis de lui-même, de l'autre et de la collectivité? Je transpose en images ce qui peut se dégager de cette problématique plutôt que de prétendre l'exprimer objectivement. Ainsi, le sujet capturé en vidéo est interprété et traduit subjectivement. La pratique vidéographique me permet de lier mes réflexions sur les rapports entre les gens et mes expériences au contact de différents milieux sociaux. Par la fiction, je porte un regard critique sur une réalité paradoxale : la nécessité d'être en contact avec l'autre et la motivation à s'en éloigner.

Cela est réfléchi sous forme de tableaux vidéographiques. Ces tableaux ont en commun de présenter des individus filmés indépendamment les uns des autres, qui sont ensuite juxtaposés dans un espace fictif, à l'intérieur duquel ils sont libres de leur action. Toutefois, les limites de cette liberté sont définies par le cadrage de la caméra, ce qui a pour effet de limiter leurs actions et de contrôler leurs gestes. Le corps devient un objet, dépossédé de toute expression sonore. Le seul langage qui transparaît de la personnalité individuelle est celui du mouvement corporel pris dans un espace confiné. Chacune des cases devient un microcosme avec ses limites, ses règles et son fonctionnement. Ce texte met finalement ces idées en perspective en regard d'une dernière œuvre, intitulée *Assembler*, à l'intérieur de laquelle les figurants sont dirigés de façon encore plus restrictive, tant à la prise de vue que par la structure du montage dans lequel ils sont regroupés, accentuant alors les enjeux critiques impliqués dans la recherche qui précède.

Mots Clés : individu, société, fiction, installation, vidéo, temporalité, montage, assemblage.

INTRODUCTION

La question de l'individu est au centre de ma recherche vidéographique. Au moyen de divers procédés de prise de vue et de montage, je cherche à redéfinir ce que signifie la notion d'individu dans la société contemporaine. Plus précisément, je réfléchis à l'implication et à la responsabilité individuelle d'un point de vue politique, économique et environnemental. Faisant partie d'un ensemble, qu'est-ce qui définit l'individu entre opposition et intégration dans cette collectivité? Que deviennent les valeurs humaines relativement à celles qui sont accordées aux relations commerciales? Que veut dire la responsabilité sociale, et que peut être la participation et l'engagement individuels? En regard de la mondialisation, comment évolue notre définition de l'individu?

La société est définie de plus en plus par l'interdépendance entre des activités humaines locales et des systèmes politiques et économiques internationaux. Ces supra instances ont de fortes répercussions sur nos différentes sphères culturelles et sociales. Cette mondialisation conditionne un ensemble d'interactions humaines tant pacifiques que conflictuelles, allant de la coopération à la concurrence. Le monde est compris comme un ensemble de transferts internationaux de main-d'œuvre, de marchandises, de connaissances, et de capitaux, qui affectent l'art de la même manière qu'il touche la plupart des domaines, mais avec des effets et une temporalité propres à chacun.

Une position critique dans une société mondialisée nous conduit à se confronter continuellement à un environnement médiatique qui caractérise notre espace commun. Je pense aux limites, aux prescriptions et aux conditionnements de cet espace médiatique, en cherchant à expérimenter de nouvelles formes de représentation.

Mes multiples voyages m'ont permis de rencontrer et d'échanger avec différentes cultures. Ces rencontres ont motivé des questionnements sur les rapports humains. Il y a eu des rencontres insolites, des discussions provoquées par des séjours en Afrique, dans les Amériques ou en Europe. J'ai cherché à m'imprégner du quotidien de l'autre tout en restant étranger. Tous ces lieux m'apparaissaient parfois comme des pièces de théâtre à l'intérieur desquelles des inconnus jouent leurs propres rôles. Ces mises en scène du « réel » deviennent pour moi des observations des relations entre individus.

Mon travail artistique a une dimension métaphorique qui appelle d'autant plus à un investissement subjectif du récepteur. Le but n'est pas de créer un discours sur la question des relations entre individu et société mais d'en produire une interprétation esthétique qui puisse transposer mes expériences et ma compréhension du monde dans lequel j'évolue. Le sujet capté en vidéo est interprété aussi méthodiquement que subjectivement. Le regard critique est générateur de fiction. L'image vidéo n'est donc jamais abordée comme vecteur d'un message explicitement engagé mais bien comme une forme nondiscursive de langage réflexif. Cette position caractérise mon analyse et ma démarche tant au point de vue de la forme que du concept. Elle doit également constituer un espace visuel ouvert dans lequel le public peut en dégager sa propre signification. Dans la perspective d'une *œuvre ouverte*, le récepteur peut agir à titre de déclencheur. Je prétends pouvoir m'adresser autant au *grand public* qu'au spectateur spécialisé du monde de l'art.

Mes œuvres ont pris la forme de tableaux incorporant du mouvement. Mon approche m'amène à travailler la couleur, le collage, l'assemblage, la fragmentation, et la manipulation d'image en tant que matière picturale. La vidéo est donc abordée plastiquement. Elle s'apparente autant à l'histoire de la peinture moderne qu'à celle du photomontage.

Ma pratique se définit par deux types de projets vidéographiques.

D'une part, il y a des monobandes à durée déterminée comportant donc un début et une fin, en mettant en œuvre une déconstruction de diverses formes de temporalités permettant de transformer la linéarité du récit cinématographique. Dans ce type d'œuvre, je tente d'observer l'autre, en manipulant leurs espaces et leurs temporalités. *Matière première* (2005), *Chureka* (2008) et *Wakato* (2009) sont des pièces exemplaires de cet ensemble. Elles ont en commun d'avoir été réalisées à l'étranger.

D'autre part, il y a des œuvres vidéographiques installatives qui se voient comme des *tableaux vivants* incorporant du mouvement, mais ne développant ni récit ni transformation de l'espace de représentation dans le temps. Ces œuvres sont faites de boucles (*loops*) à durées variables. Elles sont composées de nombreuses prises de vue d'individus séparés qui sont regroupés au montage, comme des figures flottantes ou imbriquées dans un espace artificiel et indéfini, sans contexte, flottantes sur un fond « vide » dans l'espace de l'écran ou de la projection. Cette approche a débuté avec *Recyclage* (2004), suivi de *Cellules* (2008) et *Malle-Cabine* (2010) qui fut entamé en 2005 pour ensuite être finalisé en 2010.

En filmant des individus indépendamment les uns des autres puis en les rassemblant ensuite pour former une seule image, nous obtenons un espace qui peut évoquer le laboratoire de microbiologie à l'intérieur duquel on manipulerait des cellules in vitro. Dans une certaine mesure, la position de l'artiste en regard de ses *modèles* est relativement comparable à celle du biologiste observant des spécimens individuels. L'artiste Michal Rovner, dans l'exposition *Data Zone*, évoque également ce cadre clinique.



Figure 0.1 : *Data Zone*, Michal Rovner, installation vidéo, 2003.

La présence des corps agit comme des taches vivantes et organiques qui viennent contraster sur un fond sans profondeur. Le résultat est une palette de couleurs très variée, une juxtaposition de formes en mouvement. Je choisis que la délimitation de chaque univers de départ se distingue encore, le processus de collage apparaît distinctement sans dissimuler les effets de coupe, comme on le voit souvent dans des photomontages produits manuellement, tout comme on accepte la présence des coups de pinceau en peinture.

Bien que dans le développement de ma pratique ces deux types d'œuvres puissent coexister et être produites en même temps, mon projet de maîtrise a été concentré sur ces constructions d'image, pour terminer avec une œuvre, *Assembler*, qui simplifie et radicalise ce qui était impliqué dans les œuvres précédentes : découpage d'individus sur fonds unis, sans arrière-plan. Les individus compris dans la « scène » sont isolés les uns des autres bien qu'ils soient paradoxalement regroupés en un même cadre. Ils sont extraits d'une réalité physique, et par montage sont ensuite transposés dans un monde recomposé, sans profondeur ni perspective ni décor.

En invitant les gens à participer à ma création, je leur donne l'idée générale de l'œuvre en précisant les limites du cadre. Dans la plupart des pièces, ils sont relativement libres de leurs actions, alors que dans *Assembler*, les figurants se

voient entièrement contraints quant à la position de la tête et l'expression du faciès. Il ne subsiste de liberté expressive que dans le regard. Par cette limitation des actions et le contrôle des gestes, le participant est d'autant plus traité comme un objet. Dépossédé de toute expression sonore, son silence est accentué par l'oblitération de la bouche par le cadrage. Ce confinement prend une dimension aussi violente que muette. Il opère comme une métaphore d'un système social régulateur des individualités.

CHAPITRE I

L'APPROCHE PLASTICIENNE

Au-delà de l'apport théorique dans mon travail, le point de départ de ma création reste mon approche plastique. Bien que ces deux aspects soient intimement liés, la dimension chromatique ou plastique vient toucher à un niveau du message qui est beaucoup moins tangible et codifié. C'est la part non verbale et irréductible de l'image. Dans le cas d'*Assembler*, la vibration chromatique, c'est-à-dire que la prédominance du vert versus la couleur rosée de la peau s'oppose ce qui rend l'image un peu inconfortable. Cet effet ne se résorbe pas avec le temps. Il y a simultanément attraction et répulsion. Cette sensation influence notre compréhension d'un possible message. La théorisation est secondaire dans la réception comme dans le processus d'élaboration de l'image. Je n'ai pas envie qu'une explication dicte la compréhension des spectateurs. Il y a une autre expérience que je veux faire vivre. Elle est du domaine de l'esthésie. C'est tout sauf rhétorique. Je crois qu'une image comme celle-ci nous échappe de ce qui est habituel, de ce qui nous convient. De ce que nous proposent les médias aussi. C'est peut-être la dimension la plus subversive de l'art, que de produire des images qui atteignent l'inconscient et affectent l'imaginaire. La dimension émancipatoire de l'art tient dans la possibilité de modifier la pensée – ou l'inconscient – par l'expérience visuelle. Bien que ce postulat provienne des avant-gardes du siècle dernier, je crois qu'il a encore toute sa pertinence actuellement.

1.1 La place du temps et du mouvement dans la composition picturale

La recherche en vidéo me conduit à porter une réflexion sur le temps, l'espace et le mouvement. Le tableau vidéographique, particulièrement lorsque développé dans une forme installative, permet de vaciller entre la réalité et la fiction. La vidéo produit une mémoire vivante. Les tableaux résultent de la coexistence arbitraire de gens par un montage de captations singulières. Chaque sujet *capturé* a sa propre temporalité. Des gens qui souvent ne se connaissent pas se voient regroupés. Des temporalités discontinues se succèdent dans un tout cohérent. Des temporalités virtuellement synchrones. Je manipule le temps des individus. Je tiens compte aussi des relations entre les couleurs et les formes, que ce soit par la composition ou la calibration, comme on le fait en photographie ou en peinture. La donnée supplémentaire dans mon approche est le mouvement.

En revisitant mon parcours, de *Recyclage* (2005) jusqu'à *Assembler* (2010), je me suis aperçu que le mouvement peut éventuellement nuire à la lecture de l'œuvre. La pertinence du mouvement est aussi importante que l'équilibre recherché en peinture ou en photographie. Il faut qu'il trouve sa place. Si un mouvement est extrême, il faut qu'il soit contrebalancé par un autre mouvement qui vienne l'apaiser. L'équilibre du mouvement doit être pris en considération dans l'ensemble de l'image. Cette réflexion fait comprendre l'importance de la direction des figurants que je filme. C'est ce que j'ai tenté de faire avec *Assembler*, par une direction plus soutenue qui me permet de concentrer le regard du spectateur sur un espace à observer. Dans un premier temps, nous apercevons un ensemble unifié par cette direction des regards et des postures de tête des figurants. Cette unification est renforcée par la structure de l'ensemble, et l'illusion de la perspective créée par le changement progressif d'échelle entre le premier et le dernier plan. On saisit ensuite un ensemble de petits mouvements distincts – ici, à peu près réduits aux clignements des yeux. Puis, graduellement, on découvre chacune des séquences composant le groupe.

Chaque unité est singulière. Chaque unité nous regarde, ou presque. Plus nous

perdons la « vue d'ensemble », plus nous semblons assujettis à ces nombreux regards individuels.

...le mouvement est irréductible à l'espace parcouru puisqu'en lui-même, c'est l'acte de parcourir. En d'autres termes, lorsque vous reconstituez le mouvement avec l'espace parcouru, vous avez déjà considéré le mouvement comme passé, c'est-à-dire comme déjà fait.¹

Gilles Deleuze

Le mouvement et le temps sont étroitement liés par leur définition et leur compréhension. Deleuze nous expose l'image comme « un rapport de forces sensible dégageant de l'affect, dont l'individuation est parfaite sans être pour autant substantielle. La force n'est donc pas seulement puissance, elle est image. »²

Dans toutes mes images, le temps est divisé et recomposé pour recréer un nouvel espace temporel. Il y a toujours du mouvement dans une durée indéfinie. L'absence de structure linéaire distingue la narration du récit cinématographique. À ce propos, je ne raconte pas d'histoire. La boucle confine et à la fois contient l'infini. Étant composé de plusieurs boucles, un tableau comprend donc plusieurs fragments d'infinitude, des micro-infinis. La notion de temps est questionnée autant par l'expérience du spectateur que par l'espace de l'image. Espace-temps réel et temps conceptuel se rencontrent. Chacune des deux projections juxtaposées qui forment *Assembler* est composée de plus d'une centaine de séquences vidéo. En tenant compte du fait que les individus ont été filmés isolément sur une période de deux semaines, je produis ainsi un agencement de temporalités confondues.

Habituellement, lorsque l'on observe le haut du visage nous pouvons fixer les yeux. Cependant, les mouvements buccaux et l'arrière-plan peuvent interférer et modifier notre perception. En ne cadrant que la partie supérieure du visage, notre attention peut moins se détourner de ces yeux qui nous regardent. *Assembler* tente

¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris : Edition de Minuit, 1983, 298 p.

² Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris : Presse Universitaire de France, 2005, p. 72

d'accentuer la concentration du spectateur sur ces mouvements de par son dispositif (gros plan, absence d'arrière-plan), mais à la fois exerce une tension par la multiplicité de ces petits mouvements à observer.

Je n'ai plus un seul terme : l'espace est divisible ; j'ai deux termes : les coupes immobiles, c'est-à-dire les positions ou instants, et la succession que je leur impose, la forme de succession à laquelle je les sou mets. Et cette forme de succession, c'est quoi? C'est l'idée d'un temps abstrait, homogène... égalisable... uniforme. L'idée d'un temps abstrait, uniforme, égalisable. Ce temps abstrait, il sera le même pour tous les mouvements supposés. Je vais donc sur chaque mouvement, je prendrais des coupes immobiles. Toutes ces coupes immobiles, je les ferais se succéder suivant les lois d'un temps abstrait homogène... et je prétendrais reconstituer le mouvement comme ça.³ Gilles Deleuze

Est-ce que cet espace-temps du spectateur n'est pas ce qui rend possible celui du tableau? Cette abstraction temporelle est ce qui définit mes images.

1.2 La précision visuelle sans détail sonore

« Commander, c'est parler aux yeux », prétendait Napoléon Bonaparte...tout cela en dit long sur le pouvoir du visuel, qui accompagne et organise la fameuse mondialisation. Paul Virilio⁴

Mon projet soulève la définition de l'individu versus celle du collectif : il y est question de l'assujettissement (de l'individu) dans un système. L'image est métaphore du sociopolitique. Dans le tableau, la structure globale qui conditionne l'ensemble des figurants est métaphore de l'espace organisable: c'est là que réside la dimension sociopolitique de mon projet. Dans *Assembler*, tout le monde est représenté sans personnalité. L'absence de son accentue l'effet de dépersonnalisation déjà produit par le cadrage et les instructions restrictives données aux figurants. Le mutisme est

³ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris : Edition de Minuit, 1983, 298 p.

⁴ F. Docquier et Piron F., *IMAGE ET POLITIQUE, Actes du colloque des rencontres internationales de la photographie Arles 1997*, sous la présidence de Virilio P. , ACTES SUD/AFAA, 1998, p. 15.

désigné par l'omission du bas du visage, corollaire de l'oblitération sonore. Dépersonnalisé par cette absence de la bouche, il ne peut plus parler. L'impossibilité de la parole attire d'autant plus notre attention vers le regard.

L'utilisation de la haute définition augmente la précision physionomique et les imperfections de la peau. Dans *Assembler*, les personnes sont nettement plus précises que dans mes projets antérieurs. J'ai atteint une acuité descriptive par la qualité de l'éclairage, tout comme par la précision des détails, des grains de la peau, des rides, des poils ou de la chevelure. Cette somme de précisions accentue leur présence, du moins particulièrement dans les premiers plans. Cet effet est conjugué étrangement avec le sentiment d'une intériorité produite par le bâillonnement. Il y a contresens. La haute définition augmente les précisions physionomiques alors que le contrôle du mouvement, l'abstraction de la bouche et la multiplication des individus dans un même tableau épuisent leurs personnalités.

1.3 L'isolement de l'individu par la technique d'incrustation cinématographique et vidéographique.

La fonction du «*Green screen*» au cinéma réside dans le pouvoir de substituer l'arrière-plan dans un autre lieu temporel qui restera toujours une possibilité fictionnelle dans la mesure où on n'établit jamais un véritable contexte. On peut facilement prétendre qu'ils sont maintenant dans un espace virtuel où tout peut arriver. Ils peuvent tous être dans un espace-temps quelconque. Au cinéma, le «*Blue screen*» est davantage utilisé parce que le bleu se rapproche de la couleur complémentaire de la chair, donc le contraste de chrominance est idéal. Néanmoins avec l'avènement de la vidéo numérique, le vert, la couleur primaire la plus lumineuse en vidéo, est de plus en plus utilisé car on dispose d'un meilleur contraste de luminance pour l'objet à incruster.

Le «*Green screen*» a pour fonction d'isoler un objet visuel afin de le manipuler et de l'incruster dans un nouveau lieu. J'ai utilisé le vert dans *Assembler* pour sa première fonction, c'est-à-dire isoler l'objet représenté. Contrairement aux effets spéciaux cinématographiques je maintiens l'isolement. Les protagonistes restent exclus de toute réalité. De plus, je représente leurs cloisonnements par les découpes apparentes des espaces individuels qui marquent le fait qu'ils sont toujours des individus qui ne coexistent que par le montage. Nous pouvons sentir une discontinuité entre eux par un léger décalage dû aux variations d'éclairage. Cela laisse entrevoir qu'ils sont dans des cellules séparées. Cette particularité est un aspect intéressant qui qualifie le processus de montage mais, au-delà des spécificités techniques, d'un point de vue plastique, les impuretés apparentes du découpage font davantage référence à la construction d'un photomontage ou d'une œuvre picturale. D'autant plus, que le vert accentue les détails des visages, les rougeurs ou les imperfections de la peau. La vibration chromatique est relativement violente et déstabilise. Cette qualité optique de l'ensemble contribue à perturber la quiétude du tableau.

Face à l'utilisation du fond vert, la première question que les figurants se demandaient lors de leur passage devant ma caméra était le lieu dans lequel je les transposerais. La majorité des gens, qui ne sont pas nécessairement des spécialistes de l'image, connaissent néanmoins la fonction d'un «*Green screen*». Cette connaissance des « effets spéciaux » fait dorénavant partie de la culture populaire. Je n'ai pas eu le même questionnement de la part des figurants lors des tournages de *Malle-Cabine* ou de *Cellules*. Leurs fonds unis, qu'ils soient noirs ou blancs, font office de non-lieu, ou du moins, d'arrière-plans non-transformables, contrairement au fond vert, qui lui suppose un lieu en devenir. Dans *Assembler*, les figurants sont remués dans une possibilité fictionnelle décontextualisée de leur existence. Peu importe d'où ils viennent, ils coexistent dans un *nul part* précédant ce qui n'est pas encore. C'est le «pas encore» qui est intéressant ici, cette possibilité de fiction d'un contexte distinctif qui pourrait particulariser la personnalité d'un individu avec des attributs, des détails et un décor.

En laissant le vert, on suppose que l'image n'est pas finie, qu'elle est encore en construction. Quand les spectateurs arriveront à la galerie, les figurants seront là. Ils ne nous attendent pas, ils nous préexistent. Nous pourrions certainement remarquer plusieurs mises en abyme. Certains spectateurs – figurants se verront faire les mêmes mouvements dans deux univers différents.

Bien qu'*Assembler* puisse cloisonner des individus, il n'en reste pas moins qu'elle laisse une grande ouverture au spectateur. Ils ont le choix de se recréer un lieu imaginaire (utopique) ou de laisser les individus dans un univers atopique, donc sans lieu.

CHAPITRE 2

L'APPROCHE STRUCTURELLE

2.1 L'absence du récit dans mon approche vidéographique

Je travaille le montage d'images successives ou simultanées produisant diverses formes de temporalité, que se soient par des monobandes ou des installations vidéo. Les différentes pièces peuvent renvoyer de près ou de loin à des constructions temporelles que l'on peut avoir vu en cinéma mais sans que l'on puisse y saisir une histoire. On peut supposer un récit créé par les lieux et les éléments qui se retrouvent dans les monobandes. Ces œuvres nous donnent un contexte auquel on peut se référer. Par contre, malgré la dimension narrative présente dans *Wakato*, *Matière première* ou *Chureka*, il n'y a pratiquement pas de *trame lisible* dans la continuité des images.

2.2 La prescription scénographique dans *Assembler*

Bien que je tente d'esquiver l'aspect narratif dans mon travail, il y a tout de même une part de scénarisation de plus en plus présente. Par une mise en scène plus dirigée, l'intervalle de liberté devient restreint pour le figurant. Le mouvement qui s'en dégage est davantage contrôlé pour que le propos de l'œuvre ne soit pas dilué par des actions remarquables. Prenons par exemple *Malle Cabine*, les figurants pouvaient s'exprimer librement à l'intérieur du cadre. Ils sont des personnages dont

les gestes, les vêtements et la relation à la caméra signent leurs personnalités spécifiques. Si le figurant n'est pas conditionné par aucune restriction sauf celle de rester à l'intérieur du cadre défini, il cherche presque inévitablement à adresser une expression individuelle. Si par contre, dans le tournage d'*Assembler* le figurant est conditionné au point de ne pouvoir bouger et qu'il doit fixer la caméra, ses yeux ne traduisent-ils tout de même pas l'unicité de sa personne? C'est un questionnement que j'ai voulu expérimenter dans *Assembler*.

Dans le tournage et le montage de cette pièce, j'ai construit un axe global de l'ensemble des individus en positionnant chacun des angles ou des micromouvements du regard de chacun. Au lieu de faire coexister simplement des personnes, dont la liberté relative peut suggérer une autonomie au sein du groupe, dans ce cas-ci, ces personnes ne sont plus que des individus, assignés à la prescription scénographique que j'ai programmée. Cette différence radicale a pour effet de suggérer qu'en regard de la structure du groupe, la régulation extrême ne peut que dépersonnaliser.

Lors du tournage d'*Assembler*, j'ai demandé aux différents individus la plus grande neutralité possible devant la caméra. Bien que ce soit la même directive pour chacun, leurs réactions peuvent différer. Cela suppose une relation particulière avec la caméra. Il y en a qui ne peuvent s'adapter au dispositif de tournage. Par exemple, un figurant n'a jamais été capable de regarder l'objectif. Même si je lui demandais de le fixer, ses yeux se détournaient toujours de l'objectif. Il y en avait dont le regard restait fixe devant la caméra mais où l'on pouvait déceler une certaine tristesse et d'autres où l'on pouvait sentir une retenue trahissant l'envie de sourire. Malgré l'imposition d'un cadre formel et identique pour tous et mon désir de rendre la personnalité des figurants anonymes, leur personnalité tend tout de même à reprendre le dessus, malgré tout.

2.3 L'unicité des figurants contraints dans la grille

L'uniformisation créée par le montage, la juxtaposition de cadres identiques interfère dans la singularité de chaque individu. Lorsque le spectateur regardera l'ensemble d'*Assembler*, pourra-t-il y déceler l'unicité des figurants? Ils coexistent virtuellement dans une structure imposée. Est-ce que l'on peut croire malgré toutes les contraintes – l'éclairage, le conditionnement, l'angle de vue, la direction – qu'il persiste encore quelque chose d'unique et individuelle à chacun qui autrement dit n'a pas encore été complètement assujéti par le système que nous prenons ici comme métaphore sociopolitique?

Ce n'est pas mon rôle d'interpréter le message de l'œuvre. Mais je crois à une caractérisation de la question de l'individualité dans le groupe par le traitement du montage, par le choix des boucles courtes, par l'isolement dans le vert et l'oblitération de la bouche. Bien que le mouvement favorise l'abstraction de l'image, on y reconnaît encore des individus.

2.3.1 L'intégration du concept de grille

Dans mon approche plus installative, l'organisation des images forme une grille plus ou moins régulière selon chaque projet. Qu'elle soit à la fois tranchée ou plus discrète, la grille propose une lecture empruntée au monde pictural depuis longtemps. Selon Rosalind Krauss, la grille apparaît en art visuel au début du 20^e siècle. Depuis ce temps, elle est devenue une référence moderniste.⁵ Toujours selon Krauss, la grille remplit deux fonctions, spatiale ou temporelle. La première fonction permet d'affirmer l'autonomie de l'art. Elle est bidimensionnelle,

⁵ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993, p. 93.

géométrique, ordonnée, antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel.⁶ La deuxième fonction porte la grille comme la représentante de la modernité.⁷ Étant omniprésente dans l'art de ce siècle on la définit comme étant le présent des artistes de la modernité. Elle est en quelque sorte la forme conceptuelle de l'ici et maintenant pour les artistes tels que Mondrian ou Malevitch.⁸

.... Comme tous les récits, ils se déroulent dans le temps, alors que les grilles non seulement relèvent de l'espace mais sont aussi des structures visuelles qui rejettent explicitement tout récit ou toute lecture séquentielle.⁹ Rosalind E. Krauss

Tout en tenant compte de cet apport théorique et esthétique ancré dans la peinture moderniste, la grille devient pour moi une solution esthétique mais aussi organisationnelle. Je me sers de cette stratégie afin de structurer mes images. Elle me permet d'éviter les structures conventionnelles du récit vidéographique ou cinématographique. Mes montages sont réalisés par juxtapositions, produisant des simultanités dans l'image. La lecture s'effectue aussi bien sur chaque unité distincte qu'au niveau de l'ensemble de cette structure. La grille nous amène à concevoir les individus comme des unités à la fois discrètes et autonomes, et à la fois complètement reliées entre elles, en réseaux et en fonction du système qui les organise. C'est une métastructure qui organise les unités.

Au-delà de la dimension métaphorique, les protagonistes, font face à des conditions, des règles et des contraintes communes. Cela est d'autant plus révélateur de la

⁶ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993. p. 93.

⁷ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993. p. 94.

⁸ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993. p. 94.

⁹ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 1993. p. 95.

différence de chacun. Dans *Assembler*, la physionomie traduit déjà la personnalité et le mouvement du regard suggère l'intériorité.

2.4 L'isolement individuel au sein d'un collectif

Il n'était personne, il n'était qu'un pauvre individu.

Gustave Flaubert (*Mme Bovary*)

Il y a quelques sous-propositions dans mon questionnement. En premier lieu, il importe de préciser ici ma notion d'individu¹⁰. Je le conçois comme une unité distincte, pensante et réfléchissante faisant partie d'un tout. Il ne se définit qu'en regard d'un ensemble. Sa singularité n'existe uniquement que dans ses rapports avec autrui. En les isolants par l'image, je suggère une rupture avec le groupe. Leurs particularités et leurs distinctions n'existent qu'à travers le regard, de l'artiste, qui façonne les règles de cet ensemble et le regard du spectateur qui comprend ces unités en un tout cohésif.

Cette recherche de définition de l'individu compose toujours, mais variablement, avec cette question de polarité entre la personnalité singulière et spécifique, versus l'individu anonyme ou confondu dans l'ensemble social. Un questionnement qui motive ma direction des figurants dans le cadrage vidéographique, puis le regroupement de ces unités individuelles par le montage. Cet espace de travail devient métaphore de l'espace sociopolitique contemporain et suppose une organisation par des règles de fonctionnement, des contraintes et des conditions que l'on cherche à dépasser.

¹⁰ Selon la définition du Petit Robert : « 1. (Sens large) Tout être formant une unité distincte dans une classification. Voir échantillon, exemplaire, exemple, spécimen, unité ; individualité. [...] 3. Unité élémentaire dont se composent les sociétés. [...] II : Personne quelconque, que l'on ne peut ou ne veut pas nommer (...) »

L'individu doit se redéfinir dans le groupe et cela, en rapport avec le conditionnement de l'organisation sociale. Dans ma fabrique d'images, j'orchestre des individus dans un système, en mettant en place des conditions par lesquelles ils chercheraient à exprimer leurs singularités. Nous formons un ensemble d'unités qui réfléchissent ou agissent seules. Mon travail résulte de l'observation de cette réalité, mais aussi de mes intérêts personnels pour un médium. En tant qu'observateur, je ne cherche pas à produire des messages de dénonciation, mais seulement à questionner les relations entre individu et société.

Lorsque l'on se questionne sur ce lien, on établit directement un rapport de causalité et on sépare leur réalité bien qu'une telle scission soit impossible. Il n'y a pas d'individu qui se distingue sans l'effet que la culture, dans laquelle il évolue, peut émaner sur sa propre définition et que, inversement, on voit mal ce que seraient la société en dehors des individus qui l'actualisent.

En résumé, on ne saurait échapper à cette question de l'unité versus l'ensemble, ni aux questions que posent le fait que cet ensemble soit composé par un auteur, une autorité, celle de l'artiste « metteur en scène ».

2.5 Unités

À l'instar de Frédéric Lavoie qui intitule en 2007 son œuvre et exposition de fin de maîtrise *Les unités*, dans mon exposition, le titre *Unités* désigne les individus apparaissant dans le cadrage comme des unités distinctes. Mon exposition comprend deux pièces, à la fois différentes et complémentaires. L'une, *Malle-Cabine*, dont nous avons discuté précédemment, résulte de la transformation d'une pièce produite avant d'entreprendre ma maîtrise. L'autre, *Assembler*, a été produite pour cette exposition.



Figure 2.1 : *LES UNITÉS*, installation vidéo et interventions architecturales *in situ*, deux vidéos synchronisées et matériaux divers, 7 min. (en boucle), 2007.

Dans cette dernière, les unités sont forcément regroupées en un ensemble dont la structure subordonne totalement les protagonistes. À la différence des figurants dans les unités de Lavoie, ici, le cadrage très serré des individus ne permet pas de qualifier des types de personnes, que ce soit par leurs gestes ou par leurs attributs vestimentaires. Ils sont réduits aux traits physiologiques compris entre le nez et la chevelure, avec un cadrage et une distance constante qui révèle leurs différences intrinsèques dans cette répétition sérielle : la grosseur de leurs têtes, la nature de leurs cheveux et de leurs peaux, et surtout, leurs regards. Dans la pièce de Lavoie, nous regardions un plan fixe à l'intérieur duquel défilaient des figurants, la plupart de gauche à droite, seuls ou par petits groupes, orchestrés par montage en post-production. Dans *Assembler*, personne ne va nulle-part. Tout le monde nous regarde ou presque. Ce ne sont pas des personnalités, mais des regards uniques, aussi uniques que l'on peut dire « le regard est le miroir de l'âme ». À condition d'être vu, *Assembler* nous offre des possibilités de croisements de regards, intersubjectifs, décalés, aussi fictifs que présents dans l'image.



Figure 2.2 : Installation vidéo de Stéphane Dionne, *Assembler*, 2010

Je pense ici à la pièce *Viewers* de Gary Hill, disposant, par projections vidéos juxtaposées, côte-à-côte, un ensemble d'hommes à l'échelle réelle, qui nous regardent. Ou encore, à la pièce *Tall Ships*, où cette fois, le regard des figurants nous « dévisage ». Il s'agit là davantage d'un effet et d'une sensation d'étrangeté que d'une idée, aussi séduisante puisse-t-elle être. Dans *Assembler*, tout comme chez Gary Hill, les protagonistes sont assujettis à notre regard, et nous sommes néanmoins, tel un effet de miroir, assujettis à leurs regards, fictifs et effectifs.

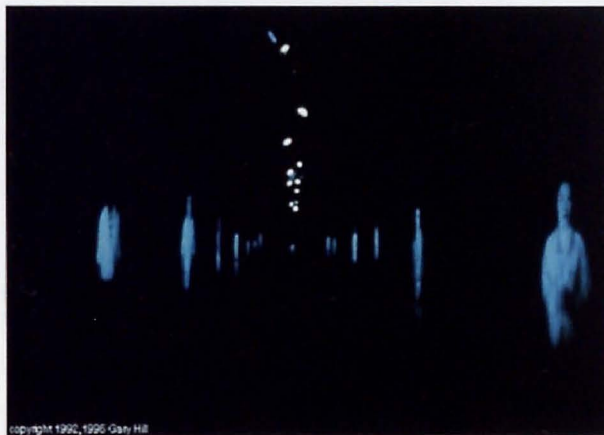


Figure 2.3 : *Viewers* et *Tall Ships*, 1996 de Gary Hill tiré de www.garyhill.com/

Assembler comprend une variété de gens, adultes, femmes et hommes. Cet échantillonnage est un peu moins systématique que celui de Hill dans *Viewers* (des hommes en Amérique).

Les pièces de Lavoie et de Hill, tout comme la recherche que je poursuis, ont en commun de fabriquer une poétique de l'individu dans le groupe, et de nous prendre à partie dans cette expérience, directement ou non.

Chez Lavoie, enfin, l'image vidéographique est projetée exactement là où elle fut captée. Il s'agit d'une pièce *in situ*, tant pour ce qui est du dispositif et de la localisation de la projection que pour ce qui relève de sa dimension narrative, comprenant un échantillonnage des personnes existant à l'intérieur et en périphérie de la galerie UQAM où a eu lieu l'installation. *Assembler* fonctionne comme un tableau à dimensions variables en fonction du lieu où il sera projeté, mais il peut aussi être indépendant du contexte de présentation que peuvent être décontextualisées les personnes qu'il représente. Il constitue un tableau sans lieu qui pourtant, à partir d'une certaine échelle de projection – disons à hauteur d'un mètre quatre vingt, par exemple – met en place une possibilité de corrélation directe avec le regard du spectateur. Au bas du tableau, les visages sont nettement plus grands que nature, pour rapetisser, étage par étage, jusqu'à ce que le regard des figurants deviennent moins effectifs. À cette échelle de projection, la hauteur moyenne du regard du spectateur fait face à un visage de dimension à peu près réelle. Ce dialogue entre notre regard et celui des gens représentés relativise l'autonomie du *tableau* projeté. Il modifie l'espace de présentation lorsque celui-ci n'excède pas trop la dimension du tableau. C'est ainsi que fut déterminée sa grandeur et son positionnement pour cette première présentation dans la galerie Simon Blais à Montréal.

CHAPITRE 3

COMPARAISON DE LA STRUCTURE NARRATIVE EMPLOYÉE DANS MES ŒUVRES ET CELLE UTILISÉE DANS TANGO DE ZBIGNIEW RYBCZYNSKI.

En reprenant les propos de Damien François dans « Montage, simultanée et continuité dans *Le Sursis* de Sartre », ¹¹ qui entrevoit l'influence de la narration cinématographique classique dans notre compréhension du monde, principalement focalisée sur le montage et la continuité : « *Il est possible de passer d'un espace-temps à un autre sans que la compréhension à la lecture souffre d'un déficit cognitif. Cette écriture cinématographique a eu une influence sur la littérature, dans la mesure où elle lui a permis de renoncer à tout un système de transition et d'explicitation de ces passages, qu'il s'agisse d'une seule série événementielle ou de plusieurs.* » ¹² Le montage est pensé en tant que réorganisation spatio-temporelle basée sur la relativité contextuelle de la perception. Il est affranchi de la logique de continuité entre la cause et l'effet.

L'art moderne se démarque de la représentation traditionnelle (fondée sur le réalisme, la vraisemblance psychologique, la linéarité, la causalité et la continuité) par l'émergence du paradigme de la discontinuité. La révolution des rapports spatio-temporels représente le paradigme distinctif du roman moderne, le temps comme subjectivité triomphant du temps (utopique) comme objectivité. ¹³ Damien François

¹¹ Damien François, *Montage, simultanée et continuité dans Le Sursis de Sartre*, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 8, n° 3, 1998. p 76.

¹² Damien François, *Montage, simultanée et continuité dans Le Sursis de Sartre*, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 8, n° 3, 1998. p 76.

¹³ Damien François, *Montage, simultanée et continuité dans Le Sursis de Sartre*, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 8, n° 3, 1998. p 76.

Une simple chambre peut devenir le décor d'un ballet bien particulier où se croisent un nombre impressionnant d'individus. Par exemple dans l'œuvre *Tango*, chaque personnage évolue dans un espace-temps qui leur semble propre et dans l'ignorance la plus complète de leur prochain. Rybczynski nous propose un plan unique de cette pièce, qui se remplit d'une abondance d'actions. Il devient bientôt évident qu'un si petit espace ne pourrait probablement pas contenir toutes les actions. Il orchestre ses entrées et sorties avec une grande précision.



Figure 3.1 *Tango* tiré de www.zbigvision.com/Tango.html

...Je résiste à l'idée de percevoir ce qui apparaît à l'écran comme une imitation de la réalité. La réalité est quelque chose de complexe, vous savez. C'est ce qui est devant moi, mais aussi ce qui est à ma gauche, ce qui est à ma droite, ce qui est derrière moi, ce qui est à l'extérieur de cette pièce et qui fait irruption par le son, tout cela passé au filtre de mes pensées, de ma capacité à me concentrer, etc. Cela n'a rien à voir avec un rectangle sur lequel on projette des images qui bougent. Selon moi, ce qui est projeté sur un écran est un spectacle technologique.

Zbigniew Rybczynski ¹⁴

¹⁴ Jean Marcel, Entretien avec Zbigniew Rybczynski, *Qui a peur de la technologie?*, 24 IMAGES La revue québécoise du cinéma, juin-juillet, 2006, n° 127.

Dans *Tango*, le spectacle technologique est bien à l'honneur. Filmé en pellicule 16 millimètres, il isole des personnages dans une chambre qui semble appartenir à chacun d'entre eux. La chambre se voit divisée par leurs trajectoires respectives. Cette construction de l'espace par additions de couches temporelles distinctes donne un sens à la pièce. Ce sens devient de plus en plus complexe. Chaque personnage possède son territoire et dans ce territoire, il répète une action qui le caractérise. Les entrecroisements d'actions s'articulent à l'aide de plusieurs couches formées de boucles narratives dont la durée peut varier d'une à l'autre, tout en les intégrant dans un montage cinématographique linéaire. Au début, la mise en place du sujet se fait au moyen d'un ballon qui surgit dans la pièce. Il est suivi d'un enfant. C'est la première boucle. Puis les boucles se succèdent pour atteindre une sorte de sommet, lorsque l'espace est envahi d'une multiplication de personnages. Par la suite, nous assistons à un *decrescendo*, par le retrait progressif des boucles pour conclure sur l'image du ballon, mais sans l'enfant. C'est une vieille dame qui prend le ballon et qui sort de la pièce, marquant ainsi la fin du film.

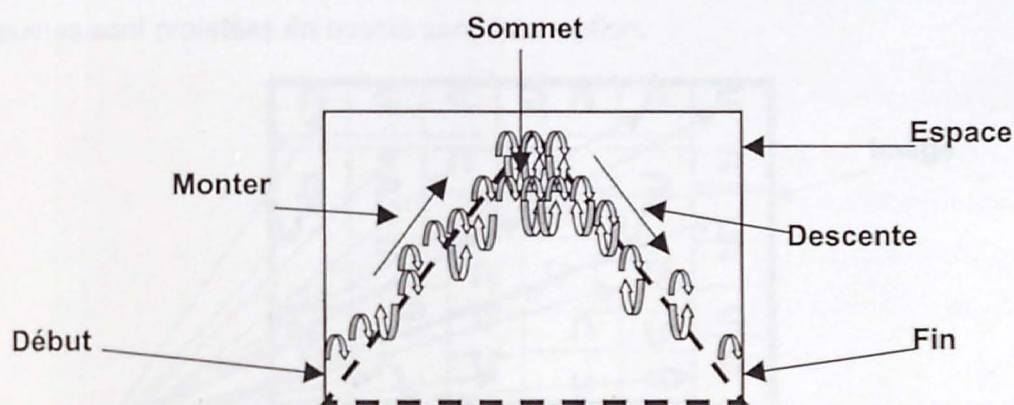


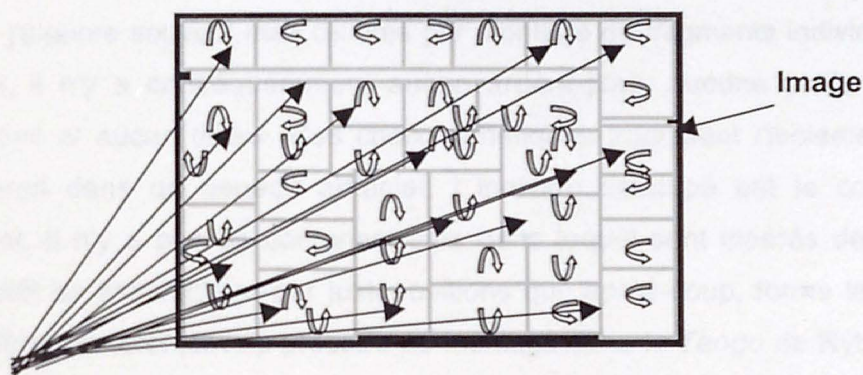
Figure 3.2 : schéma *Tango*

Passée l'illusion perceptible, on comprend vite que cet espace qui paraît clos n'est qu'un leurre et que ce ballet incessant est une fable de notre société. Une vue métaphorique sur les rapports entre les histoires individuelles et du temps qui passe. Ces divers constats complexifient la lecture de l'œuvre. Pour commencer,

l'isolement des figurants est très présent, avec l'utilisation de boucles qui contiennent les individus dans leurs rôles et leurs trajectoires, nous faisant comprendre qu'ils ont été filmés individuellement. L'organisation des parcours de chacun nous aide à bien ressentir leurs individualités dans cet espace. La diversité des personnages propose différentes catégories d'acteurs de la société : jeune, vieux, riche, pauvre, homme d'affaire, sportif, voleur, etcetera.

Tout est politique. On n'y échappe pas. Je peux toutefois vous assurer que lorsque j'ai fait *Tango*, cela n'a jamais été une de mes préoccupations. Je continue de voir ce film comme une distorsion temporelle, uniquement. Je n'ai rien contre les interprétations des critiques – une œuvre d'art, une fois terminée, échappe à son créateur –, mais ce sont les leurs, pas les miennes. Zbigniew Rybczynski¹⁵

Contrairement à Rybczynski, mes œuvres vidéographiques prennent plutôt la forme de tableaux contenant du mouvement. L'incorporation de composition picturale m'amène à travailler la couleur, le collage, l'assemblage, l'empilage, la fragmentation, et la manipulation d'image en tant que matière. J'aborde ce nouveau média comme s'il s'agissait de peinture, de photomontage, et de sculpture. Mes œuvres sont projetées en boucle sans interruption.



Images vidéo en boucle

Figure 3.3 : schéma *Malle-Cabine*

¹⁵ Jean Marcel, Entretien avec Zbigniew Rybczynski, *Qui a peur de la technologie?*, 24 IMAGES La revue québécoise du cinéma, juin-juillet, 2006, n° 127.

La structure narrative n'est pas construite de façon linéaire à l'encontre du travail de Rybczynski mais ce qui relie notre travail d'un point de vue formel est la juxtaposition de boucles à durées variables qui forment des couches d'images se côtoyant dans le même espace.

En orchestrant les parcours de ses personnages Rybczynski prend une position d'autorité artistique, une position d'auteur. En dirigeant les moindres gestes et en contrôlant les trajectoires, il impose ses contraintes dans le champ de la caméra. Les individus qui déambulent dans *Tango* partagent virtuellement un espace commun. L'utilisation d'un décor simple, frontal et théâtral, avec ses coulisses d'où proviennent un à un chaque personnage, influence notre perception de la personnalité des individus apparaissant à l'écran et ce, même si les personnages utilisent des accessoires qui les différencient. Le dispositif et le mode de montage les unifient. Cela accentue l'illusion de proximité entre eux.

Ce sont des images dans lesquelles se fondent un ou des individus, un espace géographique, des idées, des événements qui se sont produits à des moments divers. Zbigniew Rybczynski ¹⁶

Puisque j'élabore souvent mes œuvres par montage de fragments individuels sur un fond uni, il n'y a conséquemment aucun arrière-plan, aucune profondeur de la perspective et aucun décor. Ces choix esthétiques traduisent l'isolement que l'on retrouverait dans un espace artificiel. L'individu découpé est le contenu d'un contenant. Il n'y a pas un contenant vide dans lequel sont insérés des individus, mais plutôt un assemblage par juxtapositions qui, après-coup, forme le contenant. Cela diffère foncièrement du procédé de montage dans le *Tango* de Rybczynski. La répétition des actions de ses personnages renforce la dimension mécanique du procédé et reflète aussi l'idée illustrée dans mes œuvres.

¹⁶ Jean Marcel, Entretien avec Zbigniew Rybczynski, *Qui a peur de la technologie?*, 24 IMAGES La revue québécoise du cinéma, juin-juillet, 2006, n° 127.

Bien sûr, je suis d'abord intéressé par les films dans lesquels ils combinent la technique de l'image par image avec la présence d'humains. Zbigniew Rybczynski¹⁷

Le fait de filmer les individus indépendamment les uns des autres, et de les assembler ensuite pour former une seule image pose donc une redéfinition de la temporalité cinématographique. Ce questionnement relie encore une fois mon travail à celui de *Tango*. Les deux font coexister des temps distinctes dans une fiction par montage qui suggère néanmoins une continuité. Chez Rybczynski, cette continuité forme un récit, introduit et conclu par des personnages, des actions et un objet particulier, le ballon. Dans mon travail, ça ne commence pas et ne finit pas. Il y a du temps composé de micronarrations en fonction des initiatives des protagonistes, quand cela est possible, mais aucun récit qui puisse établir une coordination entre ces unités discrètes. Avec *Assembler*, puisque ces initiatives sont refusées, il n'y a plus que la structure de montage qui subsiste jusqu'au moment où le regard du spectateur croisera celui d'un des figurants de l'installation. Une nouvelle boucle temporelle est alors en devenir.

¹⁷ Jean Marcel, Entretien avec Zbigniew Rybczynski, *Qui a peur de la technologie?*, 24 IMAGES La revue québécoise du cinéma, juin-juillet, 2006, n° 127.

CONCLUSION

La complexité d'un processus créatif dépend souvent de hasards et de circonstances imprévues, d'expériences propres à chaque auteur autant qu'à chaque récepteur. Ce texte d'accompagnement est un survol du processus par lequel j'ai réalisé une œuvre qui puisse répondre à ma proposition de recherche initiale : *Le cloisonnement des individus dans un espace vidéographique comme métaphore de l'individualisme dans l'espace sociopolitique contemporain.*

À partir de ce postulat, mon travail final a pris la forme d'une double projection vidéographique : *Assembler*. Les proportions et la mise en espace de cette image sont conçues en fonction de l'espace spécifique de présentation. L'échelle est aussi déterminée en fonction de cet espace, mais surtout, en fonction de la hauteur moyenne des yeux des spectateurs. Ces choix font en sorte que je décrive cette œuvre comme une installation. Tout comme dans mes œuvres précédentes (*Recyclage*, *Cellules* et *Malle-Cabine*), *Assembler* constitue un plan fixe composé de plusieurs plans fixes incorporant du mouvement. Un plan pour chaque personne – chaque unité - représentée. Un regroupement de nombreux plans formant un *plan d'ensemble*. Un assemblage pour une assemblée. Par le travail de montage, mes figurants sont paradoxalement maintenus dans leur isolement bien qu'ils soient regroupés. Ils ne se sont pas assemblés ensemble. C'est l'auteur de l'œuvre qui assemble. D'où l'infinitif du titre *Assembler*.

L'artificialité de cet univers composite a pour effet de désigner un espace-temps propre à chacun, alors que tous évoluent dans l'ignorance des temporalités d'autrui. L'illusion résultant du procédé expose cette ambivalence. D'un point de vue moral, on déplore l'individualisme tout comme on déplore la conformité sociale. Cet entre-deux aura motivé des choix et des manipulations apparemment contradictoires entre illusion et déconstruction.

Rappelons ici un aspect important des variantes esthétiques qui ont traversé l'histoire du photomontage depuis plus d'un siècle : d'une part, les marques de coupe restent apparentes ou sont irrégulières, la texture et la provenance des fragments collés sont disparates, tout comme les échelles, les angles de vue et les éclairages ne correspondent pas. Ce qui fut délibéré. D'autre part, on aura maîtrisé les trucages au point de faire disparaître toute trace de manipulation, en contrôlant donc les différentes qualités de l'image photographique que je viens de mentionner. Les artistes ont dû se positionner entre la possibilité d'une déconstruction critique et la création d'illusions par des « effets spéciaux ». En regard de cette histoire que je reconnais très schématisée ici, je dirais que mon travail propose généralement un dialogue entre ces deux positions antagonistes. Dans *Assembler*, ces contradictions devaient me permettre de réfléchir et traduire plastiquement ce que je déduis comme un paradoxe moral entre individualité et socialité.

Plasticienne avant tout, ma recherche a produit une réponse spécifique à la proposition générale que j'ai engagée en début de maîtrise. En effet, définir le mot assembler, c'est réunir des idées, des images, des personnes, fixer des éléments de façon à former un tout cohésif. Réunir des unités séparées. Que ce soit par le traitement vidéographique ou par la dimension métaphorique du projet, les figurants d'*Assembler* sont assujettis à cette organisation apparemment sans vraiment pouvoir y contribuer subjectivement. J'ai dirigé les gens et imposé leurs regards. Ceux qui ne regardaient pas dans la bonne direction ou qui se sont trop exprimés ont été exclus au montage, ils n'existent plus. Toute la communication passe par le regard. Malgré ces contraintes imposées par la structure, certains regards tentent d'exister et d'exhiber leur personnalité, bien que cette réalité ait été atténuée par l'ensemble de l'œuvre.

En éliminant la bouche des figurants, *Assembler* propose d'autant plus une interrelation scopique où le spectateur ne peut que se sentir interpellé et observé. On ne s'intéresse qu'au regard, il n'y a pas d'échappatoire. Dans l'espace publique, on évite le regard direct et soutenu. Si la pièce avait inclus le bas des visages, elle

aurait probablement été plus anecdotique, voire marrante. L'oblitération de la possibilité de parole la rend plus inquiétante.

Cette démarche m'a permise une meilleure compréhension de la place du récepteur. Son rôle face à l'œuvre est primordial : « ...l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par cela, il ajoute sa propre contribution au processus créatif. »¹⁸

L'art visuel basé sur une captation photographique ou vidéographique ne peut se limiter à constater la réalité. Relativement aux questions que j'ai introduites dans ce texte, les conditions expérimentales de ma recherche m'auront certainement amené à nuancer l'énoncé de départ. Peut-être n'y a-t-il pas pour moi de regard pertinent sur la société qui ne puisse impliquer une analyse du fonctionnement de notre propre regard?

¹⁸ Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, L'Échoppe, Caen, 1987

BIBLIOGRAPHIE

- Cova, Hans. 2005. *Art et politique : Les aléas d'un projet esthétique, Essai sur la projection politique de l'art*, Paris : L'Harmattan, 129 p.
- Damien, François. 1998. *Montage, simultanéité et continuité dans Le Sursis de Sartre*, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies, vol. 8, n° 3, 75-103 p.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*, Paris : Edition de Minuit 298 p.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*, Paris : Edition de Minuit 378 p.
- Docquier F. et Piron F. 1998. *IMAGE ET POLITIQUE, Actes du colloque des rencontres internationales de la photographie Arles 1997*. Sous la présidence de Virilio P. Arles : ACTES SUD/AFAA, p. 13 à p.100.
- Duchamp, Marcel, 1987. *Le processus créatif*, L'Échoppe, Caen, 14 p.
- Krauss, Rosalind. , 1993. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Macula, 335 p.
- Marcel, Jean, Entretien avec Zbigniew Rybczynski, *Qui a peur de la technologie?*, 24 IMAGES La revue québécoise du cinéma, juin-juillet, 2006, n° 127.
- Lavoie, Frédéric. 2007. «L'écart entre représentation et expérience dans un dispositif audiovidéographique qui déjoue les modalités d'occupation de l'espace habité». Mémoire-crédation de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal. 41 p.
- Sauvagnargues, Anne. 2005. *Deleuze et l'art*, Paris : Presse Universitaire de France, 275 p.

SITOGRAPHIE

Michal Rovner

Data Zone tiré de <http://www.michalrovner.com>
(consulté le 29 décembre 2010)

Zbigniew Rybczynski

Tango tiré de <http://www.zbigvision.com/Tango.html>
(consulté le 13 novembre 2009)

Gary Hill

<http://www.garyhill.com/>
(consulté le 13 novembre 2009)

Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement et L'image-temps*

<http://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/imagetemps.htm>
(consulté le 15 janvier 2010, le 20 mai 2010)

La voix de Gilles Deleuze

http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17
(consulté le 20 mai 2010)

Site de Frédéric Lavoie

<http://www.fredericlavoie.net/projet.html>
(consulté le 6 août 2010)