

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART (M.A.)

PAR

GHAZI GHAZOUANI

L'ART RELATIONNEL DANS LA VIDÉO

MAI 2014

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la Maîtrise en Art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts (M.A.)

RÉSUMÉ

Le présent travail s'articule autour de trois parties principales, à savoir l'origine historique de l'art relationnel jusqu'à l'invention du Web 2.0. Viennent ensuite la présentation de certains travaux d'artistes et leur contribution à l'enrichissement de cette tendance qui prône une nouvelle manière d'organiser un documentaire : celle de rendre accessible au public la caméra et l'appareil photographique. Enfin, la réalisation d'un documentaire expérimental avec un participant, et la conception d'une installation pour permettre au spectateur d'apporter lui aussi sa contribution.

REMERCIEMENTS

Avant tout développement sur cette expérience instructive, il m'apparaît opportun de commencer par remercier ceux qui m'ont éclairé l'esprit.

Mes remerciements les plus sincères à Mme Constanza Camelo, la directrice de cette recherche qui a fait de ce parcours un moment enrichissant en m'assistant dans mes choix avec patience et clairvoyance.

Mes chaleureux remerciements vont également aux professeurs de l'UQAC :

À Mr Marcel Marois, pour ses qualités humaines. Grâce à lui, j'ai pu continuer cette maîtrise malgré tous les obstacles que j'ai rencontrés.

À Mr Jacques Perron, pour son savoir et son encouragement.

À Mr Jean-Paul Quéinnec, pour ses conseils et ses références partagées.

À Mr Michaël La Chance, pour les réflexions et discussions enrichissantes.

Un grand merci à tous ceux qui m'ont aidé et qui ont contribué à la réalisation de ce travail.

LISTE DES FIGURES

1.	9/11 mémorial 10th Anniversary Photography Exhibition	18
2.	Rencontre entre Pauline Dewitte et ses participants	21
3.	Exemples de photos du projet de Pauline Dewitte <i>Regards d'eux, histoire d'œil</i>	22
4.	La grève de la Rhodiaceta à Besançon.....	26
5.	<i>Projet 30/3</i>	33
6.	<i>Projet 30/3</i> , dispositif installé à la La Galerie L'Œuvre de l'Autre à l'UQAC sous le thème « L'œuvre de l'autre » du 6 au 21 avril 2011, sous la direction de la professeure Constanza Camelo-Suarez	34
7.	<i>3 dimanches 3 écrans</i> , installation vidéo exposée à La Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'UQAC sous le thème « Des échanges métissés » du 28 novembre au 12 décembre 2012, sous la direction du professeur Marcel Marois	35
8.	L'affiche du film <i>The Five Obstructions</i> de Lars Von Trier (2003)	38
9.	Harun Farocki, <i>Interface</i> , installation vidéo (1995)	45
10.	Harun Farocki, <i>Interface</i> , installation vidéo (1995)	45
11.	Bill Viola, <i>Heaven and Earth</i> , Museum of Contemporary Art, San Diego (1992)	48

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	3
Remerciements	4
Liste des figures	5
Introduction	7
Chapitre 1: L'art relationnel.....	9
1.1 L'art relationnel dans l'histoire	10
1.1.1 Richard Wagner, <i>The Artwork of the Future</i> (1849-50).....	10
1.1.2 Le cinéma lettriste et situationniste	12
1.2 L'art relationnel et les nouvelles technologies (Web 2.0).....	14
Chapitre 2: La participation et la collaboration dans la photographie et le cinéma	19
2.1 La participation dans la photographie	20
2.2 La participation dans le cinéma et le documentaire	24
Chapitre 3: Le projet d'un documentaire participatif	29
3.1 Origines et expérimentations.....	30
3.1.1 Origines et parcours personnel	30
3.1.2 Expérimentations.....	31
3.2 Le filmage et le montage du documentaire	39
3.2.1 Filmage du documentaire	39
3.2.1.1 L'organisation entre réalisateur et participant	41
3.2.2 Le montage et le support de diffusion	42
3.2.2.1 Le montage	43
3.2.2.2 Espace et support de diffusion.....	46
Conclusion.....	51
Bibliographie	53

INTRODUCTION

La notion de participation est inhérente à tout projet de film. Un tournage exige nécessairement la présence d'une équipe : producteur, réalisateur, assistants et techniciens. Mais l'idée la plus intéressante se trouve dans la manière dont les rôles sont distribués par avance et intervertis pendant le tournage dans le cinéma amateur et dans les films d'étudiants. Il arrive ainsi que le réalisateur assure à la fois le rôle du technicien, du directeur de la photographie, et du cameraman ; et que le technicien prenne le rôle du réalisateur. Chacun d'eux est guidé par ses connaissances ou par son égo et cherche à imposer ses compétences.

Mon idée de réaliser un projet artistique, en tant que cinéaste amateur, est née quelque part de cette organisation désordonnée, à partir d'expérimentations ayant évolué pendant mon parcours universitaire. Tout au long de mon cursus, il m'a été donné de collaborer avec des personnes de mon entourage. Mes travaux en cinéma s'inspiraient très souvent de mon cercle social, regroupant famille et amis. Le problème auquel on est alors confronté est de savoir comment impliquer ces gens dans des œuvres cinématographiques ?

Il est certes plus difficile de motiver des personnes étrangères au milieu de l'art, parce que cela ne fait pas partie de leur cercle d'intérêt et ne relève pas de leurs préoccupations. L'art demande un investissement temporel et matériel qu'elles ne sont pas disposées à accorder. En revanche, il est beaucoup plus facile d'intéresser des gens issus du milieu artistique. Il est évident que les artistes privilégieront un travail artistique aux autres activités. En tout cas, la création artistique exige énormément de motivation. Mais l'idée de travailler avec des personnes « non-artistes » ne doit

pas être négligée, car elle permet d'explorer et d'intégrer un nouveau terrain d'exploitation. Cependant, il est à peine besoin de souligner qu'elle demanderait plus de temps et d'efforts dans la préparation, l'organisation et la production.

La mise en place de ce projet artistique est totalement différente de celle d'un projet cinématographique ordinaire. Elle consiste en particulier à réunir des participants à la place d'une équipe de tournage, car il n'y aura pas de rôles distribués, seulement des consignes à suivre. Ce groupe de personnes entame un travail créatif et non exécutif. Il n'y a pas de ce fait un seul réalisateur, mais plusieurs en même temps. Ils travaillent tous sur le même sujet et avec les mêmes consignes. C'est cette idée qui a précisément guidé mes recherches.

Et c'est pourquoi ce travail s'articule autour des questions suivantes : d'abord, comment rendre les participants auteurs ? Ensuite, comment un film pourrait-il mettre en évidence tous les participants au projet ? Enfin, en remplaçant dans un film le scénario par des consignes et l'équipe de tournage par des participants, serait-il encore possible d'appeler le résultat de ce changement du cinéma ? Et du même coup, est-ce que ce lieu qu'est la galerie serait le meilleur endroit pour la diffusion d'un film de participation ?

Nous essaierons de répondre à ces diverses questions en exposant d'abord l'évolution historique de l'art relationnel, avant d'envisager par la suite le relationnel dans la photographie et le cinéma. Enfin, la partie empirique consiste en un documentaire participatif qui essayera d'être l'aboutissement de mes recherches au fil de mon parcours universitaire à la maîtrise.

CHAPITRE 1

L'ART RELATIONNEL

CHAPITRE 1

L'ART RELATIONNEL

L'évolution historique de l'art relationnel a des origines qui remontent aux écrits de Richard Wagner et sa critique envers les artistes de son époque. Elle a ensuite connu une explosion avec le Web 2.0.

1.1 L'art relationnel dans l'histoire

1.1.1 Richard Wagner, *The Art-Work of the Future* (1849-50)

L'allemand Richard Wagner peut être considéré comme le pionnier de l'art relationnel. C'est dans son livre *The Art-Work Of The Future* (1849-50) qu'il a synthétisé une approche de l'art participatif. Ayant écrit son œuvre juste après l'échec de la révolution de 1848, il semble qu'elle représente une tentative d'atteindre des objectifs politiques avec des moyens esthétiques. L'auteur traite en effet les artistes de son époque d'égoïstes, d'isolés de la vie sociale. Il estime qu'ils pratiquent leur art pour le luxe de la bourgeoisie et des suiveurs de la mode.

Pour lui, l'œuvre d'art du futur doit donc aider à prendre conscience du besoin d'un passage de l'égoïsme vers le communisme. Dans le but d'atteindre ces fins, Wagner propose deux solutions : la première consiste à enlever les barrières entre les différentes disciplines artistiques. Il insiste sur la création de confréries d'artistes dans lesquels se joindront plusieurs experts de différents médiums. Ces derniers doivent renoncer à la tendance à adopter des thèmes ou des positions qui sont simplement arbitraires ou subjectifs. Leur talent doit être uniquement utilisé pour exprimer le désir artistique. Chacun doit comprendre que le monde, vu comme entité, est le vrai artiste. Toutes les grandes inventions sont les résultats d'une action réalisée par le peuple, tandis que la division n'est qu'une exploitation, une dérivée, voire l'éclatement et la défiguration des grandes inventions.

L'auteur se considère lui-même comme un matérialiste : il occulte l'esprit et considère plutôt la substance, la matière, la vie et la nature comme la vérité de la source. Wagner perçoit les gens comme la substance de la vie sociale. C'est pourquoi il demande à l'artiste de renoncer à sa subjectivité, esprit volontaire actif, et de fusionner avec la substance, matière même de la vie.

Plusieurs mouvements radicaux avant-gardistes du début du 20e siècle ont suivi les pas de Richard Wagner tels que les Futuristes Italiens et les Dadaïstes de Zurich. Ce sont des groupes qui ont poursuivi, tout au long de leur pratique, la dissolution de l'individualité artistique et de l'autorité. Ils utilisent un langage dans le discours qui est parfois très direct. Scandalisant délibérément le public, ils vont jusqu'à agresser physiquement un membre. Les italiens futuristes autour de Filippo Tommaso ont par conséquent essayé plusieurs fois de provoquer des scandales publics dans le but de changer l'attitude passive et contemplative des gens. Ils ont ainsi pu créer

une combinaison entre l'art et la politique. En dépit de l'apparente différence qui puisse exister entre ces deux domaines à l'époque, se sont deux des stratégies utilisées pour conquérir l'espace public.

Dans son livre sur Margherita Sarfatti, qui a joué un rôle important de médiateur entre les futuristes et le fascisme, Karin Wieland a écrit :

« Marinetti introduced a new tone into politics. He exposed a new socio-psychological dimensions with his rebellion against tradition and the law, which neither the liberals nor the socialists had anticipated. He incorporated the methods of a political electoral campaign into art: newspapers, manifestos, public appearances, and scandals. »¹

Par ailleurs, l'évolution historique de l'art participatif est marquée par l'apparition du cinéma lettriste et situationniste.

1.1.2 Le cinéma lettriste et situationniste

Antoine Coppola est l'un des auteurs qui a su décrire le mouvement lettriste et situationniste. Il a notamment écrit :

« Héritiers des dadaïstes et des surréalistes, les lettristes ne conçoivent pas l'expression avant-gardiste autrement que scandaleuse et provocatrice. Cependant, il ne faudrait pas réduire la pratique du cinéma des groupes lettristes (et, par la suite, situationnistes) à de simples provocations gratuites. Rien n'est gratuit dans une société qui réglemente et marchande tous les aspects de la vie. Pour exister dans ce monde, il faut toujours plus prétendre à son renversement, dira plus tard Debord. Aux prises avec une organisation du marché culturel et médiatique de plus en plus pesante et dirigée par les pouvoirs bourgeois et bureaucratiques, les lettristes ne conçoivent

¹ Wieland, Karin, *Die Geliebte des Duce: Das Leben der Margherita Sarfatti und die Erfindung des Faschismus*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2004, p. 93-94.

l'expression de l'externité² que comme une effraction, un cri, une explosion terroriste. »³

Il convient ici de souligner que le mouvement lettriste a été fondé en 1946 par Isidore Issou et Gabriel Pomerand. Jean-Louis Brau, François Dufrêne, Gil Wolman, Maurice Lemaître et le jeune Guy Debord feront partie de ce mouvement.

On remarque clairement dans les films lettristes les reproches que ces derniers font aux surréalistes, les accusant de faire de l'art et du cinéma une fuite de la réalité. Pour eux, l'admiration peut couper l'homme de sa réalité quotidienne. En 1952, Guy Debord sort son film *Hurlements en faveur de Sade*, son objectif principal à travers cette œuvre étant de détruire les normes cinématographiques classiques. D'autres films lettristes et situationnistes ont vu le jour tels que : *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Issou (1951), *Le film est déjà commencé ?* de Lemaître (1951), ou encore *L'Anticoncept* de Wolman (1952).

D'après Antoine Coppola : « *Ces films opèrent une destruction - déconstruction du cinéma classique dont la popularité et l'arriération artistique est grandissante en ces années 50.* »⁴

Enfin, l'évolution de l'art relationnel atteint son apogée avec l'invention des nouvelles technologies et leur consécration dans le monde de l'art.

² Concept isouien qualifiant ceux qui refusent la société dominante de l'époque.

³ Coppola, Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde Situationniste*, Éditions Sulliver, 2006, p. 34.

⁴ Ibidem, p. 37.

1.2 L'art relationnel et les nouvelles technologies (Web 2.0)

« *L'émergence de nouvelles techniques, telles que le réseau internet et le multimédia, indique un désir collectif de créer de nouveaux espaces de convivialité et d'instaurer de nouveaux types de transaction face à l'objet culturel : à la «société du spectacle» succèderait donc la société des figurants, où chacun trouverait dans des canaux de communication plus au moins tronqués l'illusion d'une démocratie interactive... »⁵*

Selon Nicolas Bourriaud la transitivité est vieille comme le monde, et date même de l'époque où l'art visait à établir des modes de communication avec les divinités. Il représentait une sorte d'interface entre la société humaine et les forces invisibles. D'après l'auteur, l'art a petit à petit délaissé cette ambition pour explorer les relations existantes entre l'homme et le monde.

Ainsi, plusieurs artistes d'aujourd'hui interrogent les espaces de diffusion de l'œuvre, tandis que d'autres misent sur les rendez-vous créés par l'artiste entre l'œuvre et le spectateur, dans lesquels émergent une rencontre, un échange ou une interaction.

Tout est devenu possible avec les nouvelles technologies. Les plateformes internet gratuites et les logiciels bon marché ont permis aux gens de partager leurs propres médias et d'accéder à ceux produits par d'autres. La qualité professionnelle est devenue moins chère et plus accessible avec la sortie des appareils numériques haute définition. Même des téléphones cellulaires ultras performants font l'affaire. De même, les médias sociaux sont aujourd'hui le centre des débats en relation avec le Web 2.0, terme inventé par Tim O'Reilly en 2004 en référence au développement technologique, économique et social.

⁵ Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Documents sur l'art, 2001, p26.

Des sites comme YouTube, Facebook et Wikipédia sont les meilleurs exemples du Web 2.0. Une infinité de partages d'informations et de médias est offerte par ces sites, avec un nombre d'utilisateurs qui ne cesse de croître. Jusqu'où ira cette évolution ? De quoi sera fait l'avenir du milieu professionnel ? Est-ce qu'il va encore dominer le marché médiatique ? Est-ce qu'une telle démocratisation massive des outils artistiques et des espaces de diffusion a des effets néfastes sur le milieu de l'art ? « *Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.* »⁶

On dirait qu'une partie du monde artistique est passée par deux révolutions importantes : l'une socialiste et l'autre technologique. Le travail amateur a étrangement bouleversé le travail professionnel, devenant à la mode ces dernières années dans le monde de l'art, du cinéma et de la photographie grâce à cette abordabilité technologique.

Ceci explique la tendance du style documentaire qui, de même que le style amateur, est très proche de la réalité. C'est dans ce sens qu'une exposition a eu lieu à New York pendant l'automne 2011 (fig. 1). Il s'agissait d'une combinaison de travaux photographiques amateurs et professionnels, mais sans avertir le public avant. Finalement, la plupart des gens étaient très convaincus sur le fait que des amateurs ont vraiment une place à côté des professionnels. Il faut rappeler que ces photos étaient en vente au profit des familles des victimes de l'attentat du 11 septembre 2011. Nommée *Here is New York*, elle a été présentée dans plusieurs pays dans le monde, et s'en est suivi la sortie d'un livre du même titre.

⁶ Valéry, Paul, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, p.103-104.

Cette exposition constituait une nouveauté, un spectacle à la mesure de l'évènement. L'exposition a été accompagnée du sous-titre « *Une démocratie de photographies* » puisque n'importe qui ayant pris des photos relatives à la tragédie a été invité à soumettre ses images à la galerie, où elles ont été numériquement analysées, imprimées et affichées au mur à côté du travail des meilleurs photojournalistes et autres photographes.

Le professionnalisme et les années d'expérience n'ont pas, à l'égard de l'amateurisme et de l'inexpérience, un avantage insurmontable et cela pour bien des raisons, comme celle de la part importante qui revient au hasard (ou à la chance) dans la prise de la photographie. Susan Sontag abonde dans ce même sens, selon elle :

« La photographie est le seul art majeur dans lequel le professionnalisme et les années d'expérience n'ont pas, sur l'amateurisme et l'inexpérience, un avantage insurmontable – et cela pour bien des raisons, telles que la part importante qui revient au hasard (ou à la chance) dans la prise de la photographie, et la faveur dont jouissent le spontané, le fruste, et l'imparfait. (Il n'existe pas de degré zéro comparable en littérature, où quasiment rien n'est dû au hasard ou à la chance, et où le raffinement du langage n'induit en général pas de pénalisation ; ni dans les arts du spectacle, où le vrai succès n'est accessible qu'au prix d'une préparation épuisante et d'une pratique quotidienne ; ni dans le cinéma, qui n'est pas guidé autre mesure par les préjugés anti-artistiques qui régissent l'essentiel de la photographie d'art contemporaine.) Que la photographie soit comprise comme un objet naïf ou comme l'œuvre d'un maître de l'artifice, sa signification – et l'écho qu'elle trouve chez le spectateur – dépend de l'identification, bonne ou mauvaise, qu'elle suscite ; des mots donc. »⁷

Une photographie, bonne ou mauvaise, jugée par le photographe ne porte aucun sens avant qu'elle soit exposée devant le spectateur. Le photographe professionnel a donc un certain contrôle sur la photo au niveau du cadre, de l'éclairage, de la profondeur de champ et sa distance

⁷ Sontag, Susan citée par Eid-Sabbagh Yasmine in *De la collaboration en photographie*, mémoire de fin d'études sous la direction de M. Michel Guerrin et de M. Bernard Lemelle, Noisy-Le-Grand, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, section Photographie, 2005, p. 32-33.

focale. Cela afin qu'il puisse communiquer ou diriger l'attention du spectateur vers un sujet. De même, c'est avec l'expérience qu'il apprend à mieux véhiculer certaines émotions rien qu'avec sa caméra. Mais une grande partie des interprétations reste du côté du spectateur, car à mon avis, c'est seulement la réception du message par ce dernier qui détermine l'ampleur de l'œuvre et chacun de nous arrive à l'interpréter selon sa culture et son expérience vécue. C'est pour cela qu'un photographe amateur arrive avec une certaine spontanéité à susciter l'intérêt du public.



Figure 1 : 9/11 memorial 10th Anniversary Photography Exhibition: *Here is New York: Revisited* at SVA until September.

CHAPITRE 2

LA PARTICIPATION ET LA COLLABORATION DANS
LA PHOTOGRAPHIE ET LE CINÉMA

CHAPITRE 2

LA PARTICIPATION ET LA COLLABORATION DANS LA PHOTOGRAPHIE ET LE CINÉMA

Il convient d'envisager d'abord la participation dans la photographie avant d'aborder la participation dans le cinéma et le documentaire.

2.1 La participation dans la photographie

Il y a lieu de citer ici un projet photographique réalisé dans la communauté de Terra Prometida à Fortaleza dans le nord du Brésil (fig. 2 et 3). Le but de ce travail était de permettre à des enfants âgés de 10 à 14 ans d'élaborer une réflexion sur leur environnement et leur condition d'adolescents dans un milieu marginalisé. Ces enfants ont pris 400 photographies, dont 26 réussies par participant. Le mérite de cette initiative revient à l'artiste Pauline Dewitte. Celle-ci a confié la prise des photos aux habitants de la communauté eux-mêmes, car pour elle, ils étaient simplement les seuls à avoir cette proximité physique et visuelle avec leur entourage. Son but était bien déterminé : faire participer des citoyens ordinaires dans la réalisation de son projet, le rôle de ces derniers étant vraiment fondamental pour l'esthétique qu'elle recherchait.



Figure 2 : Rencontre entre Pauline Dewitte et ses participants.



Figure 3 : Exemples de photos du projet de Pauline Dewitte *Regards d'eux, histoire d'œil*.

Mon choix d'impliquer des collaborateurs pour mon projet de film, s'inscrit précisément dans cette optique. J'estime qu'un participant peut offrir une accessibilité à des milieux où l'artiste ne peut pas accéder tout seul.

Dans l'organisation d'un travail de documentaire, on fait souvent des recherches approfondies et l'on peut aussi s'aventurer à trouver des personnes ou des endroits qui pourront compléter notre enquête ou notre questionnement social. Mais ceci ne remplacera jamais, à mon avis, l'expérience personnelle de chacun d'entre nous : il faut prendre en considération qu'un réalisateur et ses collaborateurs proviennent souvent de milieux sociaux différents, et c'est ce qui permet d'explorer des terrains très variés. Il est évident que l'approche de chacun est toujours différente de celle d'un autre.

Au moment de l'organisation d'un projet participatif, chaque personne reçoit le sujet et l'interprète selon son point de vue et son vécu personnel. La perception du travail étant alors différente d'une personne à l'autre, au vu de nos expériences de vie différentes. Ainsi, Pauline Dewitte a permis aux habitants de cette région de regarder leur entourage d'un point de vue artistique, car personne ne connaît mieux qu'eux leur milieu. La photographe elle-même n'aurait jamais pu explorer cette région d'une meilleure façon que les habitants.

Il faut avouer que dans certains milieux, il existe des endroits ou des choses qu'on ne dévoilera pas ; ou bien qu'on cherchera à masquer pour éviter, par exemple, les préjugés de l'étranger. On veut toujours communiquer une autre image de nous, de notre région, surtout dans des sociétés conservatrices. Dans ce cas, il est très important de collaborer avec ceux qui appartiennent à ces

milieux et de leur donner le statut d'auteur et non celui d'un sujet.

Avoir un point de vue extérieur est aussi très intéressant, mais il reste incomplet si l'on souhaite une analyse profonde d'un milieu bien spécifique. Une inspection temporaire ne remplacera jamais l'expérience de toute une vie. Avoir le meilleur regard sur un sujet c'est avoir à la fois une combinaison entre un point de vue proche et un point de vue lointain, ce qui permet d'avoir un recul nécessaire pour l'analyse.

2.2 La participation dans le cinéma et le documentaire

En 1967, la grande grève de la Rhodiaceta à Besançon (fig.4) annonce déjà mai 68. Entre occupations d'usines et revendications spectaculaires pour l'époque, un groupe de cinéastes - Chris Marker en tête de file - filme des militants ouvriers. Mais ces derniers ne se reconnaissent pas complètement à travers ce film et ne se privent pas de le dire. Chris Marker, et un certain nombre de cinéastes militants décident alors de donner à ces ouvriers les moyens de prendre eux-mêmes la parole.

Chris Marker, Jean-Luc Godard, Bruno Muel et quelques autres vont ainsi mettre du matériel à la disposition des ouvriers et les former aux techniques cinématographiques. Résultat : des films

forts, des pamphlets parfois violents, souvent brillants et émouvants, réalisés entre 1967 et 1973 sous l'égide de l'infatigable et génial Pol Cèbe, ouvrier et bibliothécaire du CE.⁸

⁸ Passage tiré du ciné-club de Caen, « Groupes Medvedkine (1969-1974) », *Site du Ciné-club de Caen* [En ligne] <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/groupesmedvedkine/groupesmedvedkine.htm> (page consultée le 05 Avril 2014).



Figure 4 : La grève de la Rhodiaceta à Besançon.

C'est un travail social permettant à un groupe de personnes de s'exprimer à l'aide d'une caméra fournie par les organisateurs du projet. Il va de soi qu'un documentaire cherche toujours à transposer la réalité sur un écran. En revanche, un documentaire participatif cherche à pousser plus loin le réalisme, non en filmant le sujet ou en lui donnant la parole mais en lui offrant les outils de travail et en le formant - si cela est nécessaire - pour explorer ce nouveau terrain d'expression inconnu.

Un réalisateur essaie toujours de dégager le maximum de son sujet, soit en utilisant le discours de ce dernier dans une interview, soit en utilisant son image qui pourrait faire resurgir une forme de langage. Mais est-ce qu'en offrant au sujet des outils artistiques, comme la caméra, l'appareil photo, la peinture ou la performance, on pourrait constituer un moyen d'expression plus efficace ?

« Le rôle du « public », sinon passif, du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs »⁹. Chris Marker, Jean-Luc Godard et Bruno Muel estiment qu'après le premier travail de Madevedkine les ouvriers ne se reconnaissent pas dans le film ; c'est pour cela que le groupe d'artistes décide de fournir le matériel à ces gens pour qu'ils puissent s'exprimer tous seuls. Si on essaye de faire le rapprochement avec le texte de Debord, on constate que les ouvriers de l'usine qui revendiquaient des droits sociaux refusent le statut passif qui leur a été attribué par les artistes et s'identifient plus à un statut actif d'auteurs.

⁹ Debord, Guy, *Oeuvres*, Paris, Les Éditions Gallimard, 2006, p325-326.

L'aspect révolutionnaire se trouve être un point commun entre ces ouvriers de la classe prolétaire et le mouvement situationniste de Guy Debord. Tous les deux luttent contre la gouvernance capitaliste.

À mon avis, l'expression artistique est au-dessus de tout discours. Elle ouvre un champ vaste et infini dans lequel le sujet jouit d'une certaine liberté qui ne se limite pas à une simple interview ou à une image, car cela demeure toujours le point de vue du réalisateur. Dans l'exemple de l'usine qui a été filmée par le groupe Madvedkine, les réalisateurs ont transformé le discours des ouvriers en expression artistique porteuse d'un engagement à la fois politique et social, communiqué par une forme d'esthétique particulière. L'expression artistique est alors capable de dégager des sensations insolites, voire inexprimables.

*« De même que vous ne savez pas ce que peut un corps, de même qu'il y a beaucoup de choses dans le corps que vous ne connaissez pas, qui dépassent votre connaissance, de même il y'a dans l'âme beaucoup de choses qui dépassent votre conscience ».*¹⁰ Jusqu'où pourrait aller le film participatif si les participants eux-mêmes décident d'engager des participants et si ces derniers collaboraient avec d'autres personnes ? Est-ce qu'on pourrait parler de l'infinité des possibilités que peut offrir un film participatif ? Pourrait-on aussi parler d'infinité d'auteurs ? Est-ce que le film dans ce cas pourrait être une forme de « Big Bang » où l'artiste pourrait prendre le rôle d'un déclencheur ? Si Dieu était à l'origine du « Big Bang », quel rôle attribuer à l'artiste dans ce cas ?

¹⁰ Deleuze, Gilles, *Dialogues*, Editions Flammarion, 1996, p. 75.

CHAPITRE 3
LE PROJET D'UN DOCUMENTAIRE
PARTICIPATIF

CHAPITRE 3

LE PROJET D'UN DOCUMENTAIRE PARTICIPATIF

3.1 Origines et expérimentations

3.1.1 Origines et parcours personnel

Mon parcours créatif a commencé après le secondaire quand j'ai entrepris un programme en publicité que j'ai clôturé avec une recherche sur la relation entre la pub et le cinéma. Je me questionnais alors sur comment inclure le cinéma dans la pub pour augmenter l'impact sur le consommateur.

Ce parcours m'a ensuite permis d'intégrer des agences de publicité comme concepteur rédacteur. Ma tâche était d'inventer des scénarios de publicité et des accroches sous forme de textes pour la télé et la radio. Pendant ce parcours, j'ai pu vendre des campagnes publicitaires avec la satisfaction de mes supérieurs qui m'ont proposé des postes plus importants ; mes ambitions dépassant ces postes administratifs, j'ai suivi une formation en production cinématographique à Montréal. C'est durant cette formation que j'ai développé de nouvelles connaissances en

techniques de scénarisation, de réalisation et d'éclairage. En un sens, mes objectifs étaient atteints, mais j'ai souhaité développer un côté artistique plus approfondi en faisant une maîtrise en art. J'étais à la recherche d'une nouvelle forme de création.

3.1.2 Expérimentations

Après un travail entamé lors de l'exposition à l'Université du Québec à Chicoutimi, sous le thème l'œuvre de l'autre (fig. 5 et 6), j'ai invité des artistes à participer au projet qui consistait à filmer la trajectoire de chacun d'eux pour se rendre à un endroit que j'ai défini au préalable, afin de créer la rencontre. Et finalement, les situations qui ont ponctué les itinéraires étaient aussi intéressantes que la rencontre finale. L'œuvre était plus riche au niveau des évènements imprévisibles qu'au niveau de ceux que j'avais organisés.

Ce travail n'a pas demandé de grands moyens, ni d'équipements sophistiqués, mais une collaboration d'individus, où chacun a eu la liberté de filmer avec la caméra dont il disposait (caméra photo, cellulaire, etc.). Les instructions que j'avais données n'avaient aucun rapport avec la manière de filmer ou de concevoir la vidéo, mais tendaient à créer des rencontres entre les participants pouvant ainsi engendrer des situations intéressantes. Le résultat est proche de la notion de dérive expliquée par Guy Debord dans l'Internationale situationniste, avec le comportement expérimental dans la société urbaine et le passage à travers des ambiances variées.

Je me suis alors retrouvé à la fois devant un projet où le réel et le fictif s'entremêlent, où l'on retrouve des repères et des contradictions temporels, des espaces similaires et différents selon les diverses matières filmées et le style de chaque participant. Ceci a créé un dépaysement chez les

artistes qui se sont retrouvés à redécouvrir leur ville en passant dans des ambiances différentes. J'emploie ici à dessein la notion de dérive, car elle se trouve être significative et en lien avec ce que j'ai réalisé. Ce terme, emprunté à Guy Debord, peut se définir comme suit :

*« Un essai primitif d'un nouveau mode de comportement a déjà été obtenu avec ce que nous avons nommé la dérive, qui est la pratique d'un dépaysement passionnel par le changement hâtif d'ambiances, en même temps qu'un moyen d'étude de la psychogéographie et de la psychologie situationniste. »*¹¹

De même, j'utilise le terme de *psychogéographie* dans le sens où mes participants n'étaient pas guidés par une trajectoire. Il est vrai que j'ai désigné un point de rencontre, mais les façons et les chemins pour s'y rendre ont tous été différents. Chacun des participants s'est laissé porter par ses intuitions et ses affects.

*« La ville, c'est le lieu d'une activité continue, routinière ou impulsive, que rythme l'extrême concentration des actes humains, activité toujours intense, frénétique, qui trouve sa correspondance dans l'excitation chérie par les modernes. Elle est aussi l'espace public par excellence, lieu de l'échange, de la rencontre. »*¹²

La ville est un environnement banalisé par la routine qu'on traverse chaque jour en se déplaçant pour aller travailler, étudier, pour faire ses courses, etc. Ce n'est pas nécessairement un lieu de contemplation, mais plus généralement un sujet d'analyse sociale et comportementale.

Ce lieu qui n'est donc ni étrange ni original prend une nouvelle forme quand on le regarde à travers un écran de télé ou d'ordinateur. Notre regard indifférent, ordinaire, peut se transformer en analyse, comme si l'écran nous donnait un certain recul par rapport à notre vision quotidienne. C'est là où l'on commence à se rendre compte que nous vivons dans un mode de vie standardisé

¹¹ Debord, Guy, op. cit. p 325.

¹² Ardenne, Paul, *Un art contextuel. Crédit artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2002, p. 87.

par des lois économiques et sociales ou des mœurs qui contrôlent l'équilibre de la vie citadine.

Dès qu'on échappe à cette règle, on devient un sujet d'étude sociale, marginal ou hors la loi.

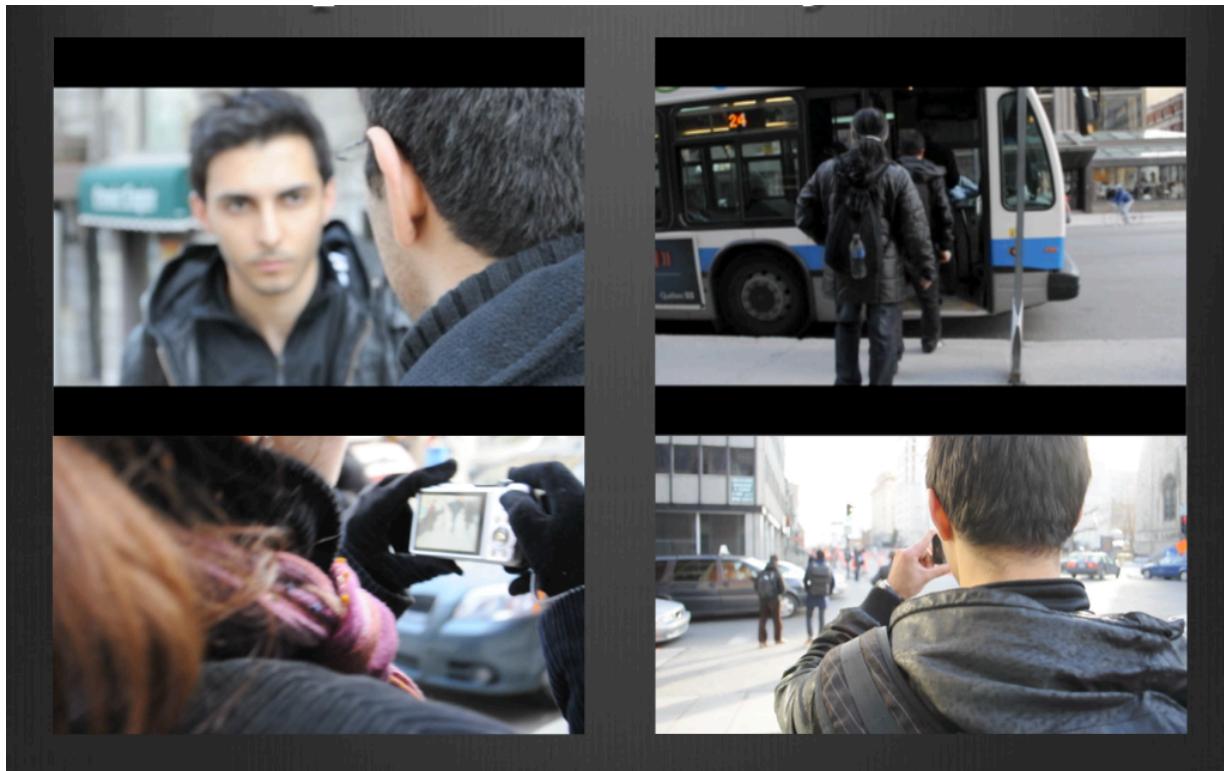


Figure 5 : Projet 30/3



Figure 6 : Projet 30/3, dispositif installé à la Galerie L'Œuvre de l'Autre à l'UQAC sous le thème « L'œuvre de l'autre » du 6 au 21 avril 2011, sous la direction de la professeure Constanza Camelo-Suarez.

Dans une deuxième expérimentation, faite lors du cours du professeur Marcel Marois que j'ai suivi à l'automne 2011, j'ai proposé à deux de mes amis de réaliser une vidéo dans laquelle chacun devrait filmer son dimanche. J'étais moi-même participant pour ce projet. L'objectif de cette expérience étant de créer un montage dynamique avec une matière inconnue.



Figure 7 : 3 dimanches 3 écrans, installation vidéo exposée La Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'UQAC sous le thème « Des échanges métissés » du 28 novembre au 12 décembre 2012, sous la direction du professeur Marcel Marois.

Les consignes, un cadre défini, mais pas trop.

J'ai constaté, lors de ces expérimentations, que les consignes permettent une ouverture beaucoup plus grande sur le champ de la liberté et de la créativité, à l'inverse d'un scénario pré-écrit, suivi d'un découpage technique et d'un story-board. Le scénario cinématographique limite l'équipe de tournage en lui imposant une histoire à suivre. De même que le découpage technique renferme le cadre et les mouvements de la caméra. La méthode cinématographique ordinaire amène le projet vers une œuvre préconçue et bien étudiée. La raison est évidente : éviter les surprises et le hasard en travaillant. En revanche, dans mon travail le hasard et la surprise sont des éléments fondamentaux de l'œuvre. C'est une manière de faire qui vise à accroître le risque et transformer l'acte de création en une aventure inconnue.

Aussi les consignes dans un projet de « cinéma de participation » vont simplement encadrer le travail des collaborateurs pour réaliser une œuvre collective où chacun peut s'exprimer et ajouter son savoir-faire. Cette manière d'agir rappelle celle de Lars Von Trier, artiste scandinave et fondateur du mouvement Dogma, connu pour ses films expérimentaux. Il a inventé une manière originale de filmer : en effet, ses films se caractérisent par un style de réalisation épuré, simplifié, avec presque ou pas de montage, une prise de son en direct, et sont filmés avec une caméra portée à l'épaule.

L'artiste présente aussi un autre style de participation dans son *Five obstructions* (2003), composé de cinq courts-métrages expérimentaux dans lesquels Lars Von Trier propose un défi à son ami Jørgen Leth, cinéaste lui aussi : refaire son film *The perfect Human* (1967), l'un des films préférés de Lars Von Trier. Jørgen Leth doit ainsi créer cinq variations de son propre film

en suivant chaque fois les consignes de Lars.

Le fait de proposer à une personne de reréaliser son film en lui donnant un concept et en le dirigeant par des consignes s'approche beaucoup de la manière avec laquelle j'ai traité mes participants dans mes expérimentations. À la différence que cet artiste a employé la fiction, qui est aussi un terrain exploitable dans ma recherche.

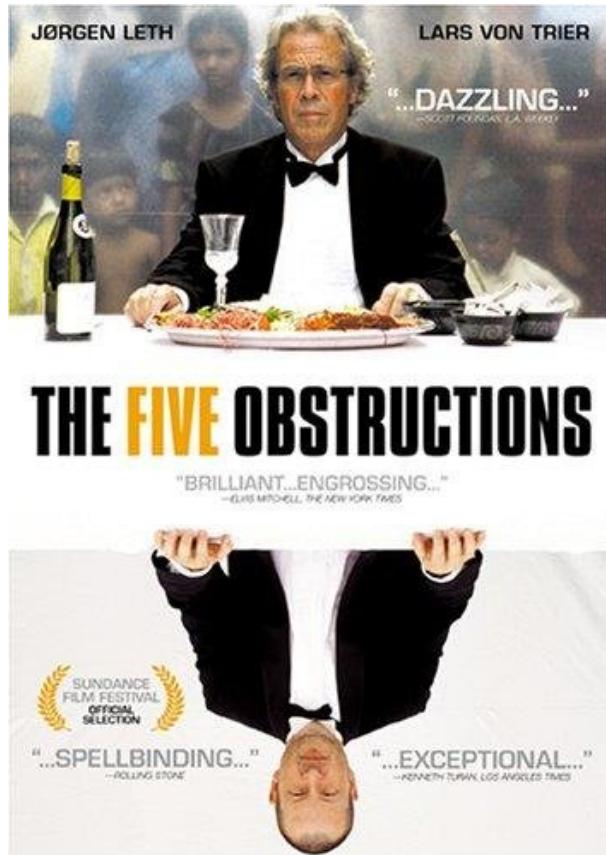


Figure 8 : L'affiche du film *The Five Obstructions* de Lars Von Trier (2003)

Titre : *Five Obstructions*

Titre original : *De fem benspænd*

Titre anglais : *The Five Obstructions*

Réalisation : Jørgen Leth et Lars von Trier

Pays d'origine : Danemark

3.2 Le filmage et le montage du documentaire

Selon Nicolas Bourriaud : « *Les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste.* »¹³ Il ajoute aussi « *Qu'est-ce qu'une image qui ne contient aucun devenir, aucune « Possibilité de vie », sinon une image morte ?* »¹⁴ Mon ambition est ainsi d'expérimenter des images capables d'ouvrir un champ réflexif et imaginaire dans le but de ne pas laisser le spectateur indifférent.

3.2.1 Le filmage du projet de documentaire

L'idée de rendre la caméra « objet relationnel » est due à la fonctionnalité que cet outil peut offrir. Mise à part l'influence de mon parcours expérimental et de mon expérience professionnelle au cours desquels la vidéo était un élément fondamental, aujourd'hui je considère ce médium comme un moyen pour accéder à de nouvelles pratiques artistiques.

« *La technologie n'a d'intérêt pour l'artiste que dans la mesure où il en met les effets en perspective, au lieu de la subir en tant qu'instrument idéologique.* »¹⁵ Ce n'est donc pas la caméra qui crée le contact entre les participants mais elle est prétexte pour organiser les rencontres. La caméra reste un outil de travail manipulé et non manipulateur.

¹³ Bourriaud, Nicolas, op. cit. p. 13.

¹⁴ Ibid. p. 84.

¹⁵ Ibid. p. 69.

Le concept et le sujet sont deux éléments qui ne dépendent pas du médium utilisé, c'est pourquoi dans le futur je serais disposé à collaborer avec des personnes manipulant d'autres techniques comme la photo, la performance, le théâtre, la sculpture, etc.

Mon choix s'est porté sur un projet de documentaire-fiction sur le mois de Ramadan en Tunisie, le mois des paradoxes puisqu'il se caractérise à la fois par une nette augmentation de la consommation, une affluence des mosquées pour la prière, un rassemblement familial, mais aussi par du jeu, de la séduction et du night life ; exceptionnellement en Tunisie ! Un mois de fête, certes, mais pas aussi joyeux qu'on l'imagine pour tout le monde. Des gens s'endettent pour célébrer, d'autres fêtent en cachette car boire de l'alcool pendant ce mois de prière et de pureté est considéré chez les musulmans comme un péché impardonnable.

Pendant cette période, on remarque une affluence considérable dans les centres d'achats et les boulangeries. Bien que le ramadan soit considéré comme le mois de la tolérance, de la solidarité et de la fraternité, les bagarres se multiplient partout dans les rues de la ville de Tunis et même à l'intérieur des magasins.

J'ai invité, dans l'optique de ce projet, plusieurs personnes à participer en leur exposant le sujet sous forme de consignes. À la fin, une seule personne a accepté de sacrifier tout son mois de ramadan pour travailler à celui-ci. La demande entraînant un investissement moral et temporel. Cette personne, Aymen El Hdef, est un ami très proche qui a été très intéressé par ce travail et qui a vu la possibilité d'y ajouter beaucoup de choses, car ce sujet touchait son quotidien et son vécu. Il avait de plus la liberté de filmer ce qu'il désirait sans se départir du thème principal, puisque l'objectif visé ne consistait pas dans la réalisation d'une œuvre personnelle, mais plutôt dans la

réalisation d'une œuvre collective. Ainsi, on pourrait avoir une multitude de points de vue et donc une matière plus riche pour le montage.

Mon participant fait partie de mon entourage certes, mais ceci n'était pas la seule raison de son investissement dans ce projet. Aymen est un scénariste de films qui écrit beaucoup sur la société tunisienne, ses œuvres traitent des anecdotes et des drames derrière lesquels il analyse profondément le comportement des individus. Sa célèbre phrase celle qui repète toujours est la suivante :

« Dans notre pays, la fiction se déroule dans la rue ».

La sensibilité de Aymen, ainsi que son intérêt vers les thématiques d'ordre social l'ont poussé à collaborer dans ce projet, car ce dernier évoque certaines formes de réflexion sur le comportement social du tunisien pendant le mois de la prière et le dévouement envers Dieu. Le tunisien a toujours été une source d'inspiration pour Aymen, car pour lui c'est un individu dont l'identité est remplie de contradictions et de bonne foi. Malgré la diversité de notre société il y'a une chose qui les réunit ces identités : la religion.

Moi et mon participant on se rejoints dans l'idée que la société tunisienne est très variée, l'on y trouve du religieux à l'athée, de la femme soumise à la très émancipée, du machiste au féministe... Mais un certain conservatisme les relie tous. On était d'accord que ceci ne pourrait être démontré que par la réalisation d'un film.

Le tournage de ce documentaire s'est déroulé pendant tout le mois de Ramadan (30 jours), du 20 juillet au 19 Août 2012. Une vingtaine de personnes ont été interviewées mais pas toutes ont été choisies lors du montage.

La personne qui participe à mon film a un rôle de collaborateur non rémunéré, cela veut

dire que je n'entretiens aucune relation matérielle pour l'intéresser à participer. Le travail doit garder un aspect social et non commercial pour que l'œuvre ne soit pas détournée de ses objectifs. La personne qui a accepté de participer à la réalisation de cette œuvre doit donc avoir un intérêt personnel pour le sujet. Il y a tout de même quelques exceptions, puisqu'on est parfois amené à filmer dans des milieux très défavorisés du pays et l'on se trouve obligé de donner de l'argent sous forme d'aide et d'assistance à des personnes nécessiteuses qui participent au projet. Mais ces dépenses revêtent toujours un aspect social.

Le projet en question ne s'est pas transformé en un tournage de fiction ordinaire dans le temps et dans l'organisation. Sa finalité réside dans l'implication d'une personne ordinaire en lui donnant bien sûr des consignes à suivre. Le but ultime étant de créer une œuvre collective où tout le monde est auteur.

3.2.1.1 L'organisation entre réalisateur et participant

Une série de communications entre les participants potentiels et moi-même, par téléphone, par e-mail ou dans le cadre de réunions chez moi ou dans des lieux publics, étaient nécessaires pour définir la nature du projet. Il y a eu pendant ces rencontres un échange d'idées et de suggestions émanant de mes amis. Ainsi, il m'est arrivé de venir avec des consignes bien définies mais je repartais avec d'autres consignes grâce aux échanges produits par le dialogue que j'ai eu avec mes collaborateurs.

Les rencontres et les correspondances que je provoque ne mènent jamais à une idée collective mais à un carrefour entre les différents points de vue au niveau conceptuel. C'est pour cela que j'essaie dans la mesure du possible de produire des œuvres collectives, et non personnelles, afin d'élargir le champ conceptuel et ainsi aboutir à une seule œuvre composée d'opinions et de façons de voir le monde très différentes.

3.2.2 Le montage et le support de diffusion

Une extension du cinéma vers une installation vidéo, voilà le projet que je présente. Cette ébauche se manifeste dans la création d'environnements qui peuvent inclure le cinéma ou le documentaire. Le défi alors ne se trouve pas dans la réalisation de la vidéo, mais dans l'interaction avec le corps du spectateur en essayant de changer le point de vue classique qu'il adopte lorsqu'il se trouve face à l'écran rectangulaire du cinéma.

L'installation d'un espace est un élément fondamental dans ma pratique actuelle. Je l'utilise pour ramener le spectateur vers l'image et non l'inverse. Il s'agit principalement de créer une nouvelle façon de participer dans un film au niveau de sa réception (*intermédiaire*).

3.2.2.1 Le montage

« Tout contact avec une œuvre d'art est d'emblée participation. On connaît la formule toujours reprise de Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les

tableaux. » Pas d'œuvre d'art, en effet, sans échange d'affects, comme le souligne Freud en forgeant le principe du transnarcissisme. L'artiste séduit-il grâce à l'œuvre ? »¹⁶

Malheureusement durant mon expérience avec les œuvres participatives, le travail dans la salle de montage me revient toujours à moi seul, sans l'aide de mes participants. En revanche, il est fort intéressant de souligner l'intérêt qui se dégage de la rencontre des idées, des styles et des points de vue différents que je trouve dans la matière de chacun d'eux en dépit de leur absence. Il va de soi que toute la responsabilité m'incombe. Je me trouve dans le défi de bien interpréter la vision de chacun et de bien harmoniser les différents travaux dans un seul projet. Ce travail de montage va permettre d'inclure le regard proche de mon participant envers son milieu, avec le mien, plus lointain mais qui devient aussi proche avec la proximité qu'offre la caméra.

Pour ce projet, j'ai opté pour la création d'un montage qui sera présenté sur plusieurs écrans, afin de permettre au public de participer lui aussi au processus de création en lui présentant une bonne partie de la matière filmée dans plusieurs endroits de la salle. Cette installation guidera le spectateur vers une certaine trajectoire mais il se laissera aussi mener par son œil afin de créer sa propre narrativité. Les images diffusées, conservant une certaine objectivité, exigeront un déplacement et un choix qui sera fait par le public pour que ce dernier, avec sa propre synthèse, sorte des idées partagées.

Comment impliquer le public dans le montage ?

Il est très important de bien choisir un espace et un support de diffusion qui amènera le public à aller vers l'œuvre. Ceci facilitera la rencontre et son implication dans la finalisation du projet.

¹⁶ Ardenne, Paul, op. cit. p. 180-181.

Dans mes expérimentations précédentes, j'ai toujours cherché à travailler avec plus d'un écran afin de permettre au spectateur de créer son propre montage instantané à partir de son point de vue visuel. La manière d'approcher la fiction en faisant participer des artistes pourrait faire sortir le film de son contexte habituel, celui de la salle de cinéma, pour peut-être l'amener dans une galerie où l'œuvre sous forme d'installation inviterait le public à participer lui aussi au projet.

Je considère chaque projet comme un vécu, et je voudrais le transmettre au public pour qu'il change son statut de spectateur en celui de *viveur*. C'est une manière de faire qui déterminera mes futurs projets, en optant pour la participation du spectateur afin de lui faire vivre l'expérience à la manière de Harun Farocki.

La diffusion cinématographique classique met le spectateur dans un point de vue idéal. C'est-à-dire devant un écran rectangulaire qui lui projette des images, le confinant dans un statut de récepteur. De son côté, Harun Farocki est un artiste qui nous laisse méditer sur la réalité de ce monde, critiquant ce que les médias nous transmettent comme informations, en nous invitant à entrer dans une installation qui ressemble à une salle de montage. L'artiste travaille beaucoup avec des vidéos déjà filmées, soit par les médias ou parfois même par des caméras de surveillances. Ce qui est intéressant dans le fait de présenter au spectateur la matière filmée sous forme de deux écrans ou plus comme dans une salle de montage, c'est de donner à ce dernier le même statut que l'artiste dans l'œuvre.



Figures 9 et 10 : Harun Farocki, *Interface*, installation vidéo (1995)

3.2.2.2 Espace et support de diffusion

Mon choix s'est porté sur la galerie comme espace de diffusion, car elle offre des dimensions et des manières de communication plus développées que celles de l'écran standard.

Lors de mon parcours universitaire, j'ai eu la chance de faire des recherches sur des artistes vidéo, dont Bill Viola, un artiste qui exploite les limites de l'espace. On peut remarquer qu'il cherche tout le temps à nous faire voyager dans son expérience et son univers. Il apparaît évident que les travaux de l'artiste reposent sur son vécu et son expérience personnelle. Bill Viola ne cherche pas à s'opposer à la réalité ou à nous apprendre la vie, mais il cherche à amplifier et à exagérer ce vécu dans le but d'interagir avec les questionnements spirituels de la société contemporaine. D'où un côté expérimental dans la pratique.

« *Il ne vise pas à contredire la réalité ou à la divertir. Loin de s'opposer à l'expérience ordinaire, il voudrait parvenir à l'intensifier.* »¹⁷ En diffusant des images d'une vieille dame sur son lit de mort face à des images d'un nouveau-né, dans *Heaven and earth* réalisé en 1992 (fig. 11), l'artiste n'a pas cherché à nous manipuler pour arriver à une finalité précise. Au contraire, il a essayé de nous décrire un affect vécu dans une période de sa vie et qui est resté dans sa mémoire.

Ces affects de tristesse et de joie ressentis en même temps ont renversé la pratique de cet artiste positivement par une grande puissance d'agir et sont retransmis au public sous forme de percepts.

¹⁷ Jeanpierre, Laurent, *In actu - De l'expérimental dans l'art*, France, Les Presses du réel, 2009, p. 310.

Sur ce propos, Bill Viola affirme que : « *Le véritable lieu où l'œuvre existe ne se trouve pas sur l'écran ou à l'intérieur des murs mais dans l'esprit et le cœur de la personne qui l'a vu.* »¹⁸

Sa synthétisation de la vie et de la mort dans ses œuvres nous rappelle l'analyse de Spinoza sur la mort qu'il ne considère pas comme la fin, mais plutôt comme un commencement. Bill Viola a exposé l'image de la vie et de la mort proches, face à face, pour montrer que se sont deux phénomènes qui se situent aux extrémités opposées mais qui sont finalement similaires. Ainsi, l'objectif dans les œuvres de Bill Viola n'est pas de créer des affects. Il communique juste de nouvelles perceptions à travers des concepts. Et de la rencontre de l'œuvre avec le spectateur pourraient surgir des affects et créer de nouveaux percepts.

Il convient de rappeler qu'en 1991 deux événements ont énormément affecté la vie de l'artiste : la naissance de son fils et la mort de sa mère. Simultanés, chacun d'eux se situant pourtant à l'extrême de la vie. C'est ce qui a sûrement dû approfondir sa vision spirituelle et artistique, et qui lui a permis de mettre en place cette sculpture-installative, où deux parties séparées de quelques centimètres laissent à peine la possibilité à l'œil humain d'y pénétrer.

¹⁸ Option sculpture, « Bill Viola, d'eau et de feu », *Site de l'option sculpture de l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles* [En ligne] <http://acasculpture.blogspot.com/2014/03/bill-viola-leau-et-le-feu-la-vie-et-la.html> (page consultée le 26 Mars 2014).



Figure 11 : Bill Viola, *Heaven and Earth*, Museum of Contemporary Art, San Diego (1992)

C'est une installation en bois, qui part du plancher et du plafond, divisée en deux parties. Ce sont en fait deux moniteurs noir et blanc en tube cathodique, celui de haut diffusant les images d'une vieille dame sur le point de mourir, celui du bas nous montrant l'image d'un nouveau-né, âgé de quelques jours. Dans cette installation, chaque image se réfléchit sur l'autre, on peut ainsi remarquer le reflet de chaque moniteur sur celui qui lui est opposé. Un peu comme si l'artiste voulait nous communiquer que la vie et la mort, bien qu'ils soient deux évènements lointains, sont en même temps proches l'un de l'autre.

Une galerie est un espace de diffusion tridimensionnel dans lequel on peut diffuser plusieurs images en même temps et sur plusieurs écrans. Envisagé sous cet angle, le film sort de la forme classique contemplative pour aller vers cet espace de diffusion dans lequel le spectateur peut librement se déplacer. Il importe de souligner que l'approche de Bill Viola a apporté une nouvelle dimension à ma pratique cinématographique. En effet, en travaillant la vidéo j'ai toujours cherché à introduire des aspects plastiques dans mes projets, afin de créer comme nous l'avons vu précédemment de nouvelles perceptions chez le public. Et je souhaite aujourd'hui réaliser une extension du cinéma vers une installation et la création d'environnements qui peuvent inclure le cinéma ou le documentaire.

Le défi ne se trouve pas toutefois dans la réalisation de la vidéo, mais dans l'interaction avec le corps du spectateur. Le but visé étant de changer le point de vue classique et face à l'écran rectangulaire du cinéma, qu'il adopte même inconsciemment. Et la galerie permet une nouvelle forme d'expression du film. Les écrans peuvent être montés en superposition, juxtaposition, énumération, alternance, symétrie, etc. C'est pourquoi l'installation d'un espace est quelque

chose de fondamental dans ma pratique, le but étant de ramener le spectateur vers l'image et non d'amener l'image vers le spectateur. Ce qui conduit à créer une nouvelle façon de participer au visionnement d'un film, et donc de participer au film.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, on peut soutenir que l'artiste participatif détient un pouvoir que les autres n'ont pas, et qui consiste en l'échange direct avec le public ou la collaboration avec ce dernier. Il joue pour ainsi dire un rôle politique, même si parfois l'œuvre en elle-même ne vise pas cet objectif. Il emploie une forme symbolique de démocratie pour approcher son public, et essaie de changer le rôle contemplatif du spectateur pour le remplacer par un rôle participatif : celui d'un *viveur* ou même d'un acteur principal dans la création de l'œuvre. Il s'agit d'un artiste concerné par son public qui ne vise pas seulement à exhiber son art, mais le voit comme un moteur essentiel de notre existence.

La participation est une forme esthétique que j'ai découverte et étudiée au cours de mon parcours universitaire à l'UQAC au travers des références que j'ai repérées dans les cours ou au travers de mes recherches. J'ai tout de suite eu le désir d'amener ma pratique cinématographique vers ce genre d'approche, et c'est ainsi qu'est née l'idée de créer un documentaire participatif. Avant d'entamer le travail final, j'ai profité du cadre universitaire pour effectuer une série d'expérimentations afin de maîtriser la technique.

Le choix du documentaire était aussi une sorte de défi pour moi, car je voulais exploiter un terrain autre que la fiction. Ce fut une expérience enrichissante, pleine de bonnes et de mauvaises surprises. Mais j'ai eu la chance, après la réalisation de ce projet, de travailler comme monteur sur un documentaire professionnel pour la télévision. Cette expérience m'a permis

d'avoir du recul par rapport à mon film même si elle m'a néanmoins laissé perplexe sur certains choix que j'avais pris au cours de l'exécution de ce travail.

Après deux années, je me suis retrouvé amené à rassembler des images sur lesquelles je n'avais plus la même vision qu'auparavant. Je constate aujourd'hui que j'ai évolué et que j'ai perdu une certaine énergie, que j'ai retrouvée en déconstruisant ce projet par le biais du montage informatique. Le film que je présente n'a donc pas la même forme que celui que j'avais planifié en 2012 pendant le filmage. Ma vision a beaucoup changé sur des sujets d'ordre idéologiques, politiques ou techniques, et je n'ai plus la même appréhension. La direction de mon travail a changé à la suite d'une certaine maturité politique qui m'a permis de relativiser sur certains points et qui m'a permis de devenir plus objectif dans mes idées. Et c'est là le défi : changer le point de vue idéologique de ce travail pendant le montage, et ce avec la même matière qui a été filmée.

Fort heureusement, la maîtrise en art était un choix cohérent et stimulant, après un parcours en publicité et en production audiovisuelle, et est couronnée par l'évolution et le changement de ma perception artistique. Cette expérience m'exhorté à accéder davantage au milieu artistique et à continuer ce que j'ai commencé en optant pour un projet d'installation participative qui va, je l'espère, inclure la fiction.

BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Crédit artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Documents sur l'art, 2001.

COPPOLA, Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde Situationniste*, Éditions Sulliver, 2006.

DEBORD, Guy, *Oeuvres*, Paris, Les Éditions Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Dialogues*, Editions Flammarion, 1996.

FRIELING Rudolf, *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, 2008.

JEANPIERRE Laurent, DURING Elie, KIHM Christophe, ZABUNYAN Dork (dir.), *In actu - De l'expérimental dans l'art*, France, Les Presses du réel, 2009.

PONTBRIAND, Chantal (dir.), *Harun Farocki / Rodney Graham*, Black Jack Éditions et Jeu de Paume, 2009.

POPPER, Frank, *Le déclin de l'objet. Art, action, participation I*, Paris, Éditions du Chêne, 1975.

VALÉRY, Paul, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934.

WAGNER, Richard, *The Art-Work of the Future and Other Works*, U of Nebraska Press, 1895.

WIELAND, Karin, *Die Geliebte des Duce: Das Leben der Margherita Sarfatti und die Erfindung des Faschismus*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2004.

Articles et périodiques

GUÉRIN, Michel, « Nous sommes tous de grands photographes dans le journal », *Le Monde*, 12 février 2005.

WEBER, Samuel, « Television: Set and Screen », *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford University Press, 1996, p. 120.

YUE, Genevieve, « The Last Picture Show: Film and Video Installation in the Late '60s and Early '70s », *Senses of cinema*, 2003.

Mémoires et thèses

EID-SABBAGH Yasmine, *De la collaboration en photographie*, mémoire de fin d'études sous la direction de M. Michel Guerrin et de M. Bernard Lemelle, Noisy-le-Grand, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, section Photographie, 2005.

MATHIE, Ivan, *Une photographie relationnelle comme fait social total*, Proposition documentaire et artistique sous la direction de Christian Caujolle, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2009.

Références électroniques

Ciné-club de Caen, « Groupes Medvedkine (1969-1974) », *Site du Ciné-club de Caen* [En ligne] <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/groupesmedvedkine/groupesmedvedkine.htm> page consultée le 05 Avril 2014.

Option sculpture, « Bill Viola, d'eau et de feu », *Site de l'option sculpture de l'Académie des Beaux-arts de Bruxelles* [En ligne] <http://acasculpture.blogspot.com/2014/03/bill-viola-leau-et-le-feu-la-vie-et-la.html> page consultée le 26 Mars 2014.

POTOCKI, Roman, « La photographie participative : Regards d'eux, histoire d'œil », *Phototrend* [En ligne] <http://phototrend.fr/2009/09/la-photographie-participative-regards-deux-histoire-doeil/> page consultée le 26 Mars 214.