

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : ENTRE LE SENSIBLE ET LE DISCONTINU	10
1.1 Entre le corps sensible et le discontinu	11
1.2 Entre l'écoulement du temps et la fragmentation linéaire :	20
1.3 L'enchevêtrement de la mémoire.....	28
1.4 L'expérience du temps : Conclusion.....	33
CHAPITRE 2 : LE TEMPS ET LE CINÉMA.....	35
2.1 Le cinéma de prise de vue réelle.....	35
2.1.1 Le cinéma : un symbole de la pensée du discontinu.....	36
2.1.2 Une machine à fabriquer du temps?	37
2.1.3 Le temps de la matière.....	38

2.1.4	Une manipulation de la durée.....	41
2.2	Le cinéma d'animation : Un mouvement décomposé.....	44
2.2.1	Le temps du faire.....	47
2.2.2	Une fluidité de la rupture.....	55
2.2.3	La pixillation	61
 CHAPITRE 3 : <i>SUSPENDU ENTRE DEUX NÉANTS</i>, UNE EXPOSITION		67
3.1	Introduction.....	67
3.2	<i>Mémoires animées</i>, un film de collage.....	69
3.2.1	Mise en contexte.....	69
3.2.2	La démarche	71
3.2.3	Quelques observations sur le film	76
3.3	La mise en espace	81
3.3.1	La danseuse	83
3.3.2	Don Quichotte contre la fragmentation du monde ou La durée sur sa longueur	86
3.4	Conclusion.....	90
 CONCLUSION FINALE		95
 BIBLIOGRAPHIE.....		101

LISTE DES FIGURES

Figure 1 :	Images extraites du film <i>Decasia</i> de Bill Morrison (2002, 70min.)	p. 40
Figure 2 :	Image extraite du film <i>I Movement and time</i> , de Gustav Deutsch (DVD : <i>Film ist. [1-12]</i> , 2003)	p. 43
Figure 3 :	Image extraite du film <i>Muto</i> , de Blu (2008, 7 min.)	p. 54
Figure 4 :	<i>Les proverbes Flamands</i> de Pieter Bruegel l'Ancien (1559, 117cm x 163cm)	p. 59
Figure 5 :	Image extraite du film <i>Rosa, Rosa</i> de Félix Dufour-Laperrière (2008, 8 min.)	p. 60
Figure 6 :	Image extraite du film <i>Mémoires animées</i> (2009, 10 min)	p. 78
Figure 7 :	Maquette de l'exposition <i>Suspendu entre deux néants</i>	p. 82
Figure 8 :	Image extraite de la vidéo <i>La danseuse (triptyque, 2009)</i>	p. 83
Figure 9 :	Photos de l'œuvre exposée <i>Don Quichotte contre la fragmentation du monde</i>	p. 86
Figure 10 :	Affiche de l'exposition	p. 94

INTRODUCTION

Ce mémoire propose une réflexion sur les notions de continu et de discontinu dans le temps, ainsi que sur le mouvement et sur le cinéma d'animation. Il s'agit d'une démarche d'écriture et de recherche réalisée parallèlement à la production d'une exposition sur ces mêmes thèmes, qui sera l'objet du troisième chapitre. Lors de la recherche théorique, une partie importante du travail a été consacrée à l'étude de quelques textes philosophiques. Il s'agit d'une démarche humble tentant de réunir des éléments de réflexion pour mieux situer les enjeux et les problématiques liés à une démarche créatrice en cinéma d'animation et en photographie.

HYPOTHÈSE DE RECHERCHE

Les sociétés industrialisées dites *modernes* sont fondées sur ce que nous définissons comme le paradigme du discontinu¹ : l'analyse et la conceptualisation du monde se font par la compartimentation du tout. Ce paradigme nous conduit à segmenter le temps, peut-être pour ne pas affronter le vertige d'un flux en changement perpétuel, qui nous renverrait

¹ Cf. La définition du temps cinématographique chez Henri Bergson que l'on retrouve dans : BERGSON, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907], Paris : Les Presses universitaires de France, 86^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 372 pages.

systématiquement à notre propre instabilité. Ces divisions du monde nous projettent dans une dichotomie déséquilibrante entre l'être et la pensée, entre le corps et la raison.

L'organisation du monde basée sur le paradigme du discontinu ne permet pas une vision du tout. Il est basé sur une fragmentation du monde. Le flux continu est représenté par une ligne à sens unique, construite par la succession de ses parties. Ce conditionnement social au discontinu crée un état de déséquilibre profond entre la manière dont nous abordons la vie et la perception du monde. La présence dans le réel ne s'inscrit pas dans une succession de moments discrets, mais plutôt dans un enchevêtrement complexe de réseaux et de liens en perpétuel changement. Le réel, le présent, est plus que la somme de ses parties ou de ses passés². Pour percevoir cet ensemble plus grand que la somme d'ensembles fermés, est-il possible de redonner plus de place à une vision englobante ou pourrions-nous dire enrobante³, qui serait davantage de l'ordre du sensible, des sens, que de la connaissance fragmentée?

Par une expérimentation sur l'image en mouvement dans une pratique du cinéma d'animation et de l'installation, j'essaie de questionner, voire d'ébranler, ce paradigme du discontinu dans sa capacité à révéler le réel. En utilisant certains codes du système de la fragmentation, propre à la construction de l'image en mouvement, j'espère remettre en

² Cette idée a été empruntée à Albert Jacquard dans sa conférence *La pédagogie ou l'art de rencontrer* (2008) [En ligne] [<http://www.esc-pau.fr/actu-conference-albert-jacquard.htm>]. Jacquard y expose le concept que l'humanité est plus que la somme des individus et donc qu'il y a plus de liens qu'il y a d'individus. Je transpose librement cette idée à une conception de l'enchevêtrement de la continuité.

³ Cf. BERGSON, H., *La pensée et le mouvant* [1913]

cause l'acceptation du discontinu pour, peut-être, réinventer notre rapport au continu, au tout.

POURQUOI LE TEMPS?

Le sculpteur Armand Vaillancourt a déjà dit que ce qui l'intéressait, ce n'était pas de savoir s'il y avait une vie après la mort, mais s'il y avait une vie avant la mort. Cette phrase toute simple révèle un questionnement complexe sur le sens de la vie et du temps qui nous est alloué. Lors du *Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi*, en 1980, est-ce que Vaillancourt, poussant son gros rocher sur le haut de la colline, pensa à Sisyphe et sa malédiction⁴? Sisyphe, qui, du haut de sa montagne, doit repousser le rocher pour le renvoyer tout au bas et recommencer indéfiniment le même travail? Comment ne pas succomber à une absurdité du quotidien? Est-ce que la fuite en avant de notre époque d'abondance est une réponse à la crainte de l'absurdité des gestes répétitifs de nos ancêtres labourant la terre? Si la répétition mène à un sentiment d'absurdité, peut-être est-ce parce que nous ne sommes pas assez attentifs aux variations du quotidien? Bergson nous dit que le temps est invention ou il n'est rien⁵. Est-ce à dire qu'il n'en tient qu'à nous de créer le présent?

Pourquoi le temps? Parce que notre vie a une durée, et que je veux rendre cette durée signifiante. Être présent au temps, aux transformations du corps et de l'être, sentir le

⁴ CAMUS, A. (2003). *Le mythe de Sisyphe* [1942]. Paris : Éditions Gallimard, 187 pages.

⁵ BERGSON, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907], Paris : Les Presses universitaires de France, 86^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », page 199.

mouvement des choses. J'oserais même évoquer une notion de devoir relative à la vie qui nous habite et que nous habitons. Notre rapport au temps est un des moteurs fondateurs de notre engagement envers la vie et l'intensité créatrice que nous y injectons. Si la répétition de Sisyphe mène à un sentiment d'absurdité et de non-sens, peut-être pouvons-nous y pallier en envisageant la vie dans une transformation constante, car même dans ses déplacements les plus infimes, elle est toujours en création de nouvelles formes.

POURQUOI LE CINÉMA D'ANIMATION?

À l'égard de ce sentiment d'absurdité quant à la répétition du geste, utiliser le cinéma d'animation, que nous pourrions nommer l'art du mouvement par le discontinu, révèle peut-être un certain paradoxe.

« Prendre la vie une image à la fois »; c'est le slogan très évocateur qu'a adopté l'équipe du jeune festival d'animation *Folie-Ô-Skop*, de Rouyn-Noranda en Abitibi (2006)⁶. Cette maxime fait référence, bien sûr, au travail du cinéaste d'animation qui crée une par une les milliers d'images de son film, faisant également référence à une posture artistique et humaine; prendre le temps d'apprécier les choses, cultiver une présence active au temps qui s'écoule, injecter de la poésie dans le quotidien et lier entre eux les instants anodins, réfléchir le geste, privilégier une approche du faire (le mouvement), plutôt que de l'avoir (l'immobile).

⁶ Cf. le site du festival, [en ligne], [www.folieoskop.com]

Les premières pulsions dans le désir de faire de l'animation proviennent habituellement de la magie qui s'opère quand le mouvement, fabriqué une image à la fois, s'anime devant les yeux de son créateur. Tout devient possible pour le cinéaste : la gravité n'ayant plus d'emprise, la matière inerte peut prendre vie : les corps peuvent voler ou glisser, les traits de crayons se répondent les uns aux autres dans une danse rythmée, etc. Les possibilités créatrices sont immenses grâce à l'alliance entre les arts visuels et le mouvement filmique. Le cinéma d'animation permet d'inventer de nouvelles formes, c'est un travail conscient sur le mouvement.

À l'émerveillement, succède la réalité du faire, c'est-à-dire la lenteur nécessaire à la production, exigeant un travail démesuré à l'égard de la durée du film produit (plusieurs mois pour quelques minutes), une patience presque « maniaque ». Il n'est donc pas anodin de choisir de faire du cinéma d'animation, particulièrement dans le contexte contemporain du « prêt à jeter ». Dans une époque de surproduction et d'abondance de l'image, faire du cinéma d'animation dans une démarche artistique propose une manière différente d'aborder les représentations mouvementées du monde. Paradoxalement, le geste du cinéaste, en apparence répétitif, s'inscrit directement dans la transformation des choses. Mais ces mutations se construisent tranquillement, une image à la fois, rappelant les principes et enjeux historiques de l'invention du cinéma.

Le cinéma est encore dans l'enfance de son histoire et l'animation y prend une valeur particulière. Comme l'évoque le cinéaste d'animation Pierre Hébert, l'animateur « refait

chaque fois, dans son principe, la magie du mouvement synthétique et, en cela, il est, par rapport au cinéma d'images réelles, dans un lieu intérieur et originel, au cœur d'une sorte d'inconscient technique, dans le sous-sol des machines.»⁷ Ce retour aux origines est fondamental pour comprendre les enjeux historiques et philosophiques de l'invention du cinéma. D'ailleurs, le cinéma est un modèle souvent utilisé par les philosophes et les scientifiques pour illustrer notre rapport au temps ; retourner à ses origines, par une pratique artistique du cinéma, devient une manière de questionner ce rapport au temps.

Pourquoi le cinéma d'animation? Parce qu'il impose une lenteur dans le faire, tout en s'inscrivant dans la transformation, mais aussi parce qu'il permet de réfléchir le mouvement dans une époque accélérée et de surabondance d'images quelconques⁸.

ENTRE LE CINÉMA D'ANIMATION ET LE TEMPS, UN DIALOGUE EN MOUVEMENT

Le premier lien apparent entre le cinéma d'animation et le temps est peut-être la lenteur nécessaire dans l'acte de création. Il n'y a pas de rapidité possible dans la répétition rythmique de la fabrication des images, qui est souvent comparée à un état méditatif⁹. Cet état est déjà en soi une posture de travail qui questionne notre présence à la vie.

⁷ HÉBERT, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal : Pierre Hébert et les éditions des 400 coups cinéma, page 132.

⁸ Cf Chapitre 1, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, par Gilles Deleuze (1983), Paris, 298 pages.

⁹ Pour aller plus loin sur cette idée de rapidité et de lenteur dans la production de film d'animation, il sera pertinent de se référer aux écrits de Pierre Hébert. Notamment dans le texte *L'idée de l'animation et l'expression instrumentale*. [En ligne]. [<http://pierrehebert.com/index.php/2009/03/13/115-l-idee-de-l-animation-et-l-expression-instrumentale>]

Le cinéma d'animation pose aussi la question d'un regard discontinu sur l'écoulement du temps. Esthétiquement, le mouvement animé révèle souvent un rythme saccadé, des mouvements décomposés et des espaces bouleversés. Ces images mouvementées égratignent au passage nos perceptions spatio-temporelles. Pourtant, la discontinuité entre les pictogrammes d'un film, bien que révélant un mouvement imprécis, voire frénétique, durant la projection, n'enlève rien à l'enchaînement continu de ces pictogrammes. Telle est notre hypothèse de recherche-crédation : le cinéma d'animation peut-il être utilisé comme stratégie pour situer le discontinu dans l'enchevêtrement de la durée?

Le questionnement existentiel de la signification du temps qui passe, remplis des actions que nous posons, est intimement lié au travail en animation. Soit de construire un film, avec un début et une fin, donc une durée en apparence unifiée et signifiante, à l'aide de l'enchaînement de pictogrammes fixes, fabriqués un par un par le cinéaste. Le film est ici comparé à une vie, le pictogramme à une action ou un instant, mais encore cette vie ou ce film sont eux aussi des ensembles fermés, des morceaux d'un autre ensemble. Est-il possible d'habiter cet infini et d'être habité par lui?

PRÉSENTATION DES CHAPITRES

Dans le premier chapitre, intitulé *Entre le sensible et le discontinu*, nous discuterons de différentes conceptions sur le temps, révélant la problématique de lier la perception sensible d'un temps continu, avec sa représentation par le discontinu. Ce chapitre servira à poser les bases d'un langage sur le temps autour de certaines idées de Henri Bergson, soit la critique

de la pensée cinématographique et la proposition d'une philosophie souple située dans l'instable du mouvant.

Dans le deuxième chapitre, intitulé *Le temps et le cinéma*, nous réfléchirons dans un premier temps à l'outil cinéma comme symbole du paradigme du discontinu. Dans un deuxième temps, par une réflexion sur le cinéma d'animation, nous élaborerons différentes stratégies pour penser le discontinu dans le continu vice-versa. Finalement, nous discuterons d'une technique spécifique en animation qui rend particulièrement visible la problématique du couple continu/discontinu : la pixillation. Cette technique utilise le corps mouvant pour créer un nouveau mouvement filmique constitué d'images fixes (image par image).

Le troisième chapitre portera sur l'exposition. Nous présenterons les œuvres dans leur mise en espace, en insistant sur leurs apports théorique et sensible à la recherche présentée dans ce mémoire.

Rappelons-nous aussi que jamais une idée, si souple que nous l'ayons faite, n'aura la même souplesse que les choses. Soyons donc prêts à l'abandonner pour une autre, qui serrera de plus près l'expérience.¹⁰

- Henri Bergson

¹⁰ BERGSON, H. *La philosophie de Claude Bernard* [1913], *La pensée et le mouvant* [1934] dans *Œuvres*, p. 1438-1439.

CHAPITRE 1 : ENTRE LE SENSIBLE ET LE DISCONTINU

Par différentes approches philosophiques, nous observerons, dans ce chapitre, comment le paradigme du discontinu a une emprise sur la raison, occultant ainsi une expérience sensible du temps qui se situerait au-delà de la compartimentation rationnelle du tout. Cette expérience sensible s'inscrit à travers le corps, la perception de l'écoulement du temps et la mémoire. Nous pourrions parler ici d'une expérience esthétique du mouvement. En guise de préparation à la lecture de ce chapitre, posons d'abord un premier regard sur le paradigme du discontinu.

Qu'est-ce que nous entendons par « paradigme du discontinu »? C'est une construction mentale de la représentation du monde qui fragmente le tout ouvert et mouvementé, pour le représenter par des objets, des ensembles clos, et, pour reprendre les mots de Bergson, des vues instantanées et immobiles de la durée. De plus, ces ensembles fermés sont additionnés et alignés pour représenter le tout. Hors, le réel en mouvement est plus que l'addition de ses parties. L'idée d'une succession d'éléments donne à la pensée une emprise rassurante sur le réel : la représentation du monde devient possible. À ainsi organiser le temps, il y a un risque de se couper du réel de la matière instable, au profit d'une structure de pouvoir.

Les fragments sont en réalité indissociables de l'écoulement du temps qui se poursuit imperturbablement, réinventant continuellement le présent, c'est-à-dire l'espace-temps. Le

paradigme du discontinu favorise une prise des repères dans les choses (des ensembles fermés), plutôt que dans l'ensemble ouvert de l'univers des images-mouvement¹¹. L'esprit humain cherche à fragmenter le réel pour le rendre représentable, voire supportable.

L'idée proposée ici n'est pas de rejeter le morcellement du monde en ensemble défini, allant jusqu'à l'idée de l'individu, mais de prendre davantage conscience que ces ensembles se situent dans un tout ouvert qui lie ensemble les choses dans un mouvement qui transforme le réel continuellement.

1.1 ENTRE LE CORPS SENSIBLE ET LE DISCONTINU

Je vais commencer ce premier chapitre en me permettant de raconter une expérience personnelle sur le temps visqueux qui semble lier les choses entre elles, dans un espace-temps qui n'est ni linéaire ni fragmenté. En 2008, j'ai assisté au spectacle de danse «*I*» *Is Memory*, de Benoît Lachambre, interprété par la danseuse Louise Lecavalier. Celle-ci, vêtue d'un ensemble de jogging trop grand, capuchon sur la tête et espadrilles délacées, nous présente un corps absent, dissimulé sous cet accoutrement. Durant une vingtaine de minutes, elle bouge autour d'une chaise et d'une barre parallèle avec une incroyable lenteur, toujours dans une grande tension musculaire invisible, mais perceptible. Il est arrivé ce moment où ma perception de l'espace s'est trouvée bouleversée; comme si tous

¹¹ Cf au premier chapitre commentant Bergson, de *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, par Gilles Deleuze (1983), Paris, 298 pages.

les mouvements de la danseuse se trouvaient enchevêtrés dans un même instant, dans un espace informe. La lenteur soutenue des gestes de la danseuse a peut-être provoqué un choc avec le rythme naturel de l'organisme, déformant ainsi ma perception de l'espace et de la fluidité du temps? Durant cet instant, je n'étais plus dans le temps, mais dans un espace distordu et non linéaire : une impression de vertige faisant perdre l'équilibre à mes repères spatio-temporels. Le chorégraphe Édouard Lock avance une explication fort intéressante de ce phénomène :

Quand la danse coupe le lien entre le corps réel et le corps symbolique au moyen de la complexité, de la vitesse, de la lenteur et de toutes autres formes d'interférence, elle permet à l'observateur de reconnaître son corps plutôt que de le penser; elle crée une instabilité perceptuelle qui libère une multitude de détails. Le corps cesse d'être une entité symbolique et devient une entité physique aux détails infinis et tout ce qui a été bâti sur lui se charge à son tour de détails. On ne connaît plus le monde, on le reconnaît.¹²

C'est là l'essence même de la problématique : le corps est capable de reconnaître le monde en devenant une entité physique, donc sensible et perméable au mouvement, et en se détachant du corps symbolique, donc celui qui appartient à une conscience qui l'a fragmenté. Cette reconnaissance s'inscrit forcément dans le mouvement même du tout et peut donc nous révéler une multitude de détails sur ce mouvement perpétuel et vibratoire de l'univers des images-mouvement, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze¹³. La problématique est donc celle-ci : comment laisser la conscience être habitée par cette reconnaissance, plutôt que d'habiter le mouvement par la connaissance, qui est par nature

¹² LOCK, É. (2001). « La déconstruction comme révélation ». *Liberté*, novembre 2001, numéro 254, page 74.

¹³ DELEUZE, G. *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Éd. De Minuit, 298 pages.

constituée de fragments du réel? Dans cette dernière citation, Édouard Lock propose deux manières d'être présent au monde. Il y a celle où nous connaissons le monde, où notre conscience est installée dans un ensemble de concepts, de symboles et d'idées. C'est donc le monde de la raison, qui prend ancrage dans l'addition des représentations fragmentées que nous nous construisons au fil du temps, c'est le lieu où nous décrivons le monde. Puis, il y a une autre manière d'être présent à la vie, dans laquelle nous reconnaissons le monde, c'est-à-dire un état d'observation réceptif et non analytique qui « libère une multitude de détails ». Cette reconnaissance ne peut exister en même temps que la connaissance. Lock avance l'idée qu'il soit impossible d'observer le monde, en même temps que nous l'analysons. C'est l'un ou l'autre, en alternance. Suite à cette compréhension du texte de Lock, nous pourrions avancer l'idée que la connaissance du monde se situe dans une conscience basée sur l'addition d'éléments distinct, donc discontinu, alors que la reconnaissance se situerait dans une conscience réceptive au flux de la vie, non basée sur une organisation rationnelle. Il est intéressant d'établir un lien avec cette distinction entre connaître et reconnaître le monde et un certain paradoxe du cinéma, celui de la rencontre dans un même lieu technologique du discontinu et du continu. Comme nous le verrons dans le chapitre deux, le cinéma, et particulièrement le cinéma utilisant des techniques d'animation, est porteur de ce paradoxe lorsqu'il rend visible la technique. C'est-à-dire que le spectateur se trouve confronté à une connaissance, celle d'une technique révélant l'organisation et la fabrication de ce qui est projeté, en même temps qu'à une reconnaissance d'une continuité sensible, celle du mouvement projeté, de la narration et de la poésie contenue dans ces images.

Quant aux choses du monde, Lock remet en question leur stabilité. En tant que danseur et chorégraphe, il observe que le corps n'est pas un objet fixe, fait de lignes qui définissent son contour; le corps est insaisissable car il est toujours en mouvement. Cette chose n'existe pas comme une forme définie et stable, mais comme une matière en mouvement, constamment dans le devenir, dans l'ébranlement instable de la continuité. Le corps, les objets, ne sont pas des images fixes et idéalisées comme l'est l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci, elles sont un mouvement, elle sont des images-mouvement¹⁴. Nous verrons au chapitre deux dans la section portant sur la technique de pixillation, qui se rapproche de la danse puisqu'elle anime des corps humains, comment celle-ci est porteuse de ce corps mouvementé et instable, installant ainsi le corps dans la reconnaissance du monde davantage que dans sa connaissance.

Chez le philosophe Henri Bergson, dont la pensée sera un phare tout au long de ce mémoire, cette reconnaissance trouverait une explication dans l'intuition du corps, qui est un organisme sensible aux ébranlements extérieurs, ce qui provoque chez l'individu la perception du monde qui l'entoure. En situant le corps, en le nommant, nous situons également tous les autres objets ou plutôt les autres images. Car sans l'image de notre propre corps, aucune autre image ne peut exister. Il ajoute encore que pour que la perception sorte du virtuel et devienne une expérience réelle, il faut que la chose à percevoir devienne notre propre corps¹⁵. Est-ce à dire que Lecavalier a généré un espace-

¹⁴ Cf DELEUZE, G. (1983), *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, chapitre 1, Éd. De Minuit, 298 pages.

¹⁵ BERGSON, H. (2004). *Matière et mémoire* [1939]. Paris : Puf, coll. « Quadrige », 280 pages.

temps assez vaste avec son propre corps pour que cette « bulle » soit venue me toucher physiquement?

Cette perception expérientielle que j'ai vécue lors de *«I» Is Memory* relève du sensible et ne peut exister que si nous admettons que l'espace-temps est relatif. Bien que la théorie de la relativité générale ait été proposée par Einstein en 1915, l'organisation générale de la vie et des sciences est encore basée sur un temps linéaire constitué par la succession d'éléments distincts, dans lequel l'expérience sensible de l'écoulement du temps ne semble pas trouver d'écho; sinon en l'expliquant par l'addition de ses parties, évitant ainsi la trop vertigineuse idée d'un tout infini. Par contre, ce qui nous intéresse particulièrement, ce n'est pas de développer sur la théorie de la relativité du temps, mais plutôt le rapport linéaire décomposable que nous entretenons avec le temps et les représentations du monde.

La découverte par les pythagoriciens de grandeurs incommensurables (qu'ils appelèrent nombres « irrationnels »), [...] amène à la conclusion que dans un intervalle de deux points sur une ligne il y a une infinité de points. [...] Zénon a alors beau jeu de montrer qu'il est impossible de composer une ligne par l'addition d'unités. L'argument de la dichotomie consiste à diviser en deux le segment AB qui représente un trajet et le temps mis à le parcourir : pour aller de A à B, il faut d'abord arriver au milieu, le point C. On continue à diviser par moitié l'un des intervalles, ainsi de suite. Or la division est infinie, et pour parcourir la distance AB il faut, en un temps fini, parcourir une infinité de points, ce qui est impossible. [...] Le temps et l'espace sont en fait, dans cet exemple, tous deux bornés quant à la limite, et tous virtuellement infinis selon la division. [...] L'infini par division n'est qu'une virtualité qui ne remet pas en cause la continuité de l'espace et du temps.¹⁶

¹⁶ GONORD, A., op. cit., p. 218

Cette ligne du temps que nous divisons, elle peut exister conceptuellement, mais la durée réelle¹⁷ ne se divise pas, elle est constamment dans un mouvement que nous ne pouvons figer ou diviser. Nous constatons que la rationalisation d'un monde décomposable, divisible, nous emmène dans un cercle vicieux qui ne permet jamais de parcourir le trajet complètement et donc, d'en voir l'ensemble. Il y aurait une perte à trop essayer de fragmenter la durée, une perte de la globalité. L'enjeu est donc de modifier la pensée voulant que le tout soit représenté par l'addition de ses parties. Pour paraphraser librement Albert Jacquard, cinq individus ensemble ne forment pas un groupe de cinq individus, ils forment une partie de l'humanité, ils sont plus que leurs images, ils sont un réseau de liens invisibles.

Pour illustrer l'écart entre reconnaître et connaître, que nous pourrions associer respectivement à la perception et à la représentation, ou encore au mobile et à l'immobile, prenons un exemple célèbre des bouleversements créés par l'invention de la photographie. Avant que le photographe Edward Muybridge ne réalisât l'exploit de photographier un cheval au galop en 1878, celui-ci était représenté en peinture les quatre pattes ne touchant pas le sol. Mais la série de photographies de Muybridge démontra que jamais le cheval ne quitte le sol complètement, il garde toujours une patte en contact avec celui-ci. Dès lors, les peintres n'ont plus représenté le cheval au galop comme ils le voyaient, mais comme la

¹⁷ Cf. Henri Bergson dans *Matière et mémoire*.

science l'avait photographié.¹⁸ Bien sûr, cette science permet de maîtriser la matière, mais en même temps elle crée une dichotomie entre les perceptions sensibles du monde et sa représentation. Bergson exprime bien ce paradigme du discontinu qu'il nomme à sa manière le temps-longueur:

Le temps est invention ou il n'est rien. Mais du temps-invention la physique ne peut pas tenir compte, astreinte qu'elle est à la méthode cinématographique. Elle se borne à compter les simultanités entre les événements constitutifs de ce temps et les positions du mobile T sur sa trajectoire. Elle détache ces événements du tout qui revêt à chaque instant une nouvelle forme et qui leur communique quelque chose de sa nouveauté. Elle les considère à l'état abstrait, tels qu'ils seraient en dehors du tout vivant, c'est-à-dire dans un temps déroulé en espace. Elle ne retient que les événements ou systèmes d'événements qu'on peut isoler ainsi sans leur faire subir une transformation trop profonde, parce que ceux-là seuls se prêtent à l'application de sa méthode. Notre physique date du jour où on a su isoler de semblables systèmes. En résumé, si la physique moderne se distingue de l'ancienne en ce qu'elle considère n'importe quel moment *du* temps, elle repose, tout entière, sur une substitution *du* temps-longueur au temps temps-invention. Il semble donc que, parallèlement à cette physique, eût dû se constituer un second genre de connaissance, lequel aurait retenu ce que la physique laissait échapper.¹⁹

Le temps-longueur est celui d'une linéarité composée par ses parties. C'est celui d'un projecteur de cinéma déroulant la pellicule, en défilant ses photogrammes devant la lumière, ce que Bergson appelle la méthode cinématographique. Mais le temps-invention, c'est celui qui précède la machine, c'est celui qui se transforme au gré du mouvement de la pensée humaine et qui n'est pas figé dans un paradigme. Le temps-invention nous laisse la liberté de réinventer le continu, il est en mouvement, et en ce sens en parfait accord avec

¹⁸ Cf. MANNONI, L. (1999). *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Paris : Éditions NATHAN, 512 pages.

¹⁹ BERGSON, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907], Paris : Les Presses universitaires de France, 86^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », p. 199.

l'impermanence des choses. Le temps-invention appartient à la poésie. C'est à cette poésie que je m'intéresse, celle me permettant de réinventer ma présence au monde, celle qui ne me fragmente pas dans un temps-longueur. Georges Didi-Huberman, dans le cadre du *Colloque international Bergson : théories esthétiques et pratiques médiatiques*, ayant eu lieu en 2003 au Musée d'art contemporain de Montréal, propose une analyse intéressante du temps-invention de Bergson :

Connaître par images[-mouvement], c'est renoncer à la synthèse du *tout fait* et se risquer l'intuition – fatalement provisoire, mais rythmée sur le temps en acte – du *se faisant* (L'évolution créatrice, p.696). C'est découvrir qu'au-delà des arrangements ou des « juxtapositions » dont le réel serait mécaniquement et intemporellement composé, nous devons rendre compte d'une perpétuelle création, c'est-à-dire d'un imprévisible réarrangement de toutes choses, qui procède par interpénétration de toutes ces choses entre elles, dans l'espace comme dans le temps (EC, p.698-699, p.782-783).²⁰

Selon Didi-Huberman, Bergson propose une philosophie flexible, souple, qui ne s'enfermerait pas dans un système rigide. Sa philosophie doit être en mouvement avec la perception de l'immédiat, lui-même en perpétuel changement ; changement qui peut être imprévisible et modifier tout le système observé. Elle est donc une pensée qui n'arrête pas le système pour lui adjoindre l'univers, mais qui bouge avec cet univers, ce qui n'est possible que par une philosophie ancrée dans le mouvement. Voilà le paradoxe de la pensée bergsonienne. Le système philosophique doit être, comme de la pâte à modeler entourant des formes variées, une pensée qui bouge et enrobe les objets qu'elle essaie de nommer.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, G. « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, printemps 2004, no.3, p.14.

Connaître par image permet d'adapter la pensée par moulage de la chose et modulation du milieu²¹.

Il faut comprendre que la critique de la pensée cinématographique de Bergson se situe historiquement en même temps que les recherches d'analyse du mouvement de Étienne-Jules Marey. À cette époque (vers les deux dernières décennies du XIXe siècle), la photographie permet de prendre des instantanées du mouvement. Puis, le cinéma fait son apparition officiellement en 1895, à Paris, avec la première projection publique des frères Lumière. Dans ces débuts du cinéma, le cinématographe joue les deux rôles, soit la prise de vue et la projection. Bergson, lorsqu'il critique la pensée cinématographique, ne fait pas référence à l'objet d'art projeté, mais bien à la mécanique de la machine telle que la décrit Lucien Bull, en 1928. Bull qui fût le dernier assistant de Marey, dit que la « cinématographie : c'est un instrument expérimental de connaissance visuelle basé sur la décomposition analytique du mouvement et visant sa synthèse théorique.²² » Bien que nous ne puissions plus faire abstraction de l'objet d'art quand nous parlons de cinéma, il est intéressant de constater que le cinéma d'animation, par son mode de fabrication, se situe entre la machine de Bull et l'objet d'art. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

En guise de conclusion à cette première section, nous constatons qu'entre le corps perméable, capable de donner à la conscience des expériences physiques non linéaires, et

²¹ DIDI-HUBERMAN, G. op. cit (2004), p.15

²² BULL, L. (1928), *La cinématographie*, Paris, Éd. Armand Colin, p.7-8.

une pensée organisationnelle de la fragmentation, propre à la science moderne (en opposition à une pensée antique que nous expliciterons dans la section portant sur le cinéma d'animation), il y a une sorte d'opposition. Si le corps est une membrane vibrante aux variations du temps, serait-il possible d'observer ce temps dans un tout plus complexe qu'une simple succession de moments distincts? C'est ce que Bergson a essayé de proposer avec sa philosophie expérimentale au tournant du XIXe siècle, au moment même de l'invention du cinéma. Nous pouvons conclure en disant qu'une pensée prenant ancrage dans le mouvant plutôt que dans des coupes immobiles permettrait de percevoir une multitude de détails du réel, au-delà de la somme de ses objets.

1.2 ENTRE L'ÉCOULEMENT DU TEMPS ET LA FRAGMENTATION LINÉAIRE : UNE DICHOTOMIE

Paradoxalement, la seule chose à laquelle il soit possible de se
fier est l'impermanence des choses.
- Sogyal Rimpoché

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons situé le corps comme le lieu des perceptions, où se rencontre la conscience intérieure et le monde extérieur. Le corps est une image-mouvement immanente à l'écoulement du temps. La conscience, bien qu'étant elle aussi dans cette évolution, procède d'une manière différente du corps pour habiter le réel, c'est ce qu'explique Didi-Huberman en se référant au livre *L'évolution créatrice* de Bergson :

Nous concentrons une période de cette évolution en une vue stable que nous appelons une forme, et, quand le changement est devenu assez considérable pour vaincre l'heureuse inertie de notre perception, nous disons que le corps a changé de forme. Mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est en mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de la forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition. Donc, ici encore, notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel.²³

Bergson octroie au mouvement continu une antériorité au discontinu. Ce continu serait inscrit dans le fonctionnement même de notre organisme et de la vie. Nous pourrions donc remonter à une sorte de perception cellulaire du monde, voire atomique, qui précède la fragmentation du monde par le langage. Cette perception n'est pas divisible, elle fait partie du flux, elle est le flux. Est-ce à dire que la durée serait directement liée à la matière? C'est ce que laisse entendre Gilles Deleuze quand il dit que « l'étendu est dans la matière et non la matière dans l'étendu »²⁴. Sans matière, il n'y aurait pas de mouvement et donc pas de durée. L'écoulement du temps existe à travers la transformation de la matière. Et, cette matière en mouvement induit à la conscience la sensation de durée, c'est ce que Deleuze appelle l'univers des images-mouvement, ajoutant de surcroît que même la conscience est une image-mouvement²⁵. C'est d'ailleurs cette idée selon laquelle la conscience est elle aussi une image-mouvement, c'est-à-dire une forme mobile en transformation qui est redéfinie à chaque instant par le mouvement du tout et vice-versa, donc que la conscience ne peut se soustraire au mouvement, au caractère continu de la durée. En ce sens, penser

²³ DIDI-HUBERMAN, G. « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, printemps 2004, no.3, p.27-28.

²⁴ DELEUZE, G. (1981) *Les cours de Gilles Deleuze, Image Mouvement Image Temps, Bergson, Matière et Mémoire* [En ligne] [www.webdeleuze.com]

²⁵ DELEUZE, G. (1983), *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, chapitre 1, Éd. De Minuit, 298 pages

que la conscience crée une cohérence illusoire entre les multiples du réel – ce multiple pourrait d'ailleurs être associé à l'idée de Deleuze des coupes mobiles qu'opère le cinéma, en opposition aux coupes immobiles sur la pellicule matérielle²⁶ – donc que cette cohérence du continu serait une invention de la conscience, est une idée inquiétante qui place à nouveau l'homme au centre de l'univers, générateur de la matière et du mouvement par les illusions créées par sa conscience. Effectivement, une illusion pourrait être nommée dans cette cohérence du tout, et c'est de penser que la conscience peut se représenter le tout par l'addition linéaire d'ensembles fermés. Bien que la spécificité humaine soit d'avoir pris en charge son propre devenir, comme le dit Albert Jacquard²⁷, il ne faudrait pas penser que ce devenir puisse se soustraire à l'enchevêtrement de la durée du tout; durée qui, rappelons-le, est contenue dans la matière de Bergson et dans les images-mouvement de Deleuze. Nous pourrions ainsi dire que l'illusion de surface est de penser que l'univers est un tout constitué par l'addition linéaire des choses, car en effet, l'univers est multiple et est plus que la somme de ses parties. Il y aurait une deuxième illusion, qui elle, une fois la première surmontée, nous laisserait croire que les objets sont ponctuels et isolés, chacun dans son univers et isolé des autres multiples. N'oublions pas que la linéarité apparente qui constitue chacun de nous ne s'inscrit pas dans notre conscience comme une ligne claire, franche et droite, cette linéarité n'existe que dans la conscience de nous-même, mais n'est pas tangible comme une expérience linéaire. Elle est en elle-même enchevêtrée dans la prégnance des expériences, dans les souvenirs vifs ou inconsistants, et encore dans les images-mouvement

²⁶ DELEUZE, G. (1983), op. cit.

²⁷ JACQUARD, A. (2008) conférence à l'UDO, *La pédagogie ou l'art de rencontrer*, [En ligne] [<http://www.esc-pau.fr/actu-conference-albert-jacquard.htm>].

des autres vies que nous nous sommes appropriées comme référents ou expériences. Bref, la linéarité de nos vies n'est pas décomposable comme une étude physiologique d'Étienne-Jules Marey.

Nous ne nous attarderons pas plus longtemps sur ces illusions qui ont déjà été discutées par plusieurs philosophes comme Bergson, Deleuze, Leibniz ou Debord. L'intérêt de ce mémoire étant de développer une réflexion sur le discontinu et le continu dans nos rapports au temps, pour essayer d'inverser une attitude mentale qui adjoint le continu à un langage discontinu, et ainsi de peut-être faire basculer la raison dans le temps-invention de Bergson, sinon dans le quotidien de la vie, à tout le moins dans la création artistique.

Revenons à cette dichotomie entre l'écoulement du temps et la fragmentation de cet écoulement. Nous disions que la matière *est* le mouvement, aussi la matière en mouvement la plus intime que nous pouvons observer est certainement notre corps. Nous sentons qu'il se transforme, de jour en jour nous percevons des mutations. Bien que ces changements nous apparaissent souvent assez soudainement, nous savons pertinemment qu'ils se sont opérés sur plusieurs jours, mois et années. À moins d'un choc violent, ces changements sont progressifs et nous le percevons. Même dans le cas de changements brutaux, ces ruptures ne contredisent pas l'écoulement du temps. Elles marquent davantage une variation dans le rythme du mouvement, mais ne se situent pas en dehors de celui-ci. C'est cette perception d'une transformation continue des choses qui questionne le lien paradoxal

que nous entretenons avec le discontinu à travers la science, les technologies et l'organisation de la vie.

La continuité représente l'état de changement perpétuel, plutôt qu'une somme de moments arrêtés. Comme nous venons de le dire, même les accidents, qui pourraient nous apparaître comme des événements irréguliers, sont en fait dans cette même stabilité. Il s'agit plutôt de rupture dans le rythme de la continuité. Ainsi, elle serait comme une vibration rythmique réagissant au déplacement de la matière.

Disons encore que la durée lorsqu'elle est perçue sur notre corps, nous la nommons vieillissement. « Nous faisons l'expérience du vieillissement comme un vieillissement qui nous éloigne du néant de notre naissance et qui nous rapproche de celui de notre mort. »²⁸ C'est ici, à mon avis, que se trouve l'enjeu fondamental du temps-invention. C'est-à-dire qu'à une science allongeant la vie dans un temps-longueur, se trouve toujours confronté l'à-venir de notre mort. Le temps-invention, que nous pourrions appeler le temps-poésie, est celui qui permet de réfléchir le sens existentiel de la vie. Avec le temps-poésie, nous plongeons entièrement dans notre matière sensible à l'écoulement du temps, et offrons à la conscience une perception du monde, capable de le reconnaître dans une globalité

²⁸ GONORD, A., op. cit., p. 20. Nous parlerons dans le troisième chapitre du rapport intime entre la perception du temps et la mémoire activée par les archives familiales.

complexe. C'est une manière de lutter, sinon d'accepter l'absurdité de Sisyphe, soit un quotidien répétitif ou quelconque²⁹, nous rapprochant de notre mort.

« Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'à un autre de toute l'éternité qui m'a précédé et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. »³⁰

C'est précisément ce questionnement existentiel magnifiquement exposé par Blaise Pascal qui a inspiré le choix du titre de l'exposition, lui-même une citation de Pascal, *Suspendu entre deux néants*. C'est peut-être l'incompréhension de cette durée suspendue entre deux néants qui nous poussa un jour à segmenter la vie, pour éviter ainsi de relier chaque instant à une continuité du vivant menant inévitablement à notre propre fin. Mais, c'est justement cette conscience d'un tout en mouvement qui fait affreusement défaut dans nos sociétés modernes industrialisées; sociétés principalement basées sur la consommation, sur l'immédiat, sur l'objet. Cet aveuglement par l'accumulation d'objets est peut-être dû au refus de la mort, à l'effarement devant le vide ou à l'appréhension de l'angoisse? Comment être en accord avec l'écoulement du temps dans un tel état d'esprit? Bien sûr, à l'égard de

²⁹ Cette notion d'instant quelconque est développée par Gilles Deleuze dans le premier chapitre de *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. Il y explique que le cinéma, à la suite des changements apportés par la science moderne, propose une nouvelle vision du temps qui est maintenant composé par des images quelconques. Ceci en opposition à une pensée antique qui proposait plutôt une conception du temps fondée sur des instants repères symboliques et phares, comme si ce qu'il y avait entre ces repères était d'une certaine manière sans importance. Avec les instants quelconques, tout instant est ramené sur un même niveau, soit une coupe mobile de la durée.

³⁰ PASCAL, Blaise. (1978) *Pensées* 194, éd. Brunschvicg [1905]. Éd Le Seuil, coll. « Points essais », 448 pages.

notre propre mort, il est difficile d'accepter cet événement comme une simple transformation vers d'autres formes. La mort est la seule expérience que nous ne pouvons pas vivre et qui peut donc être en cela effrayante. C'est ce qu'explique Gonord en interprétant les théories d'Heidegger :

Si en effet le temps est originellement vécu dans son mouvement à partir de la mort, chaque événement s'en trouve singularisé, chaque événement devient unique au regard de l'imminence absolue de ma fin. Ainsi, penser le temps authentiquement, ce n'est pas d'abord le décrire comme expérience du vieillissement par rapport à la mort inexpérimentable; mais au contraire, c'est le penser comme temporalisation à partir de l'à-venir de la mort. [...] Pas n'importe quelle mort cependant. Pas la mort des autres qui donne lieu à des bavardages rassurants et impersonnels. Pas même la mort d'un proche; mais par la compréhension de ma mort, ma mort qui me précède.³¹

La conscience de la mort nous renvoie inévitablement à une notion de durée. Notre vie est limitée. C'est peut-être cette notion de durée qui a motivé la recherche exposée dans ce mémoire. Comment accepter cette durée de nous-même? Mais aussi, et surtout, comment pouvons-nous rendre cette durée plus signifiante qu'une simple succession d'événements? Est-il possible d'éviter la sédimentation des expériences, c'est-à-dire de les maintenir dans un état de suspension, les gardant ainsi en mouvement, agissant les unes sur les autres, ce qui rendra notre quotidienneté plus *constructive*? Et encore, est-il possible que l'écoulement du temps ne soit pas perçu comme une perte, mais comme un état de changement perpétuel, dans lequel les transformations seraient en résonance avec les

³¹ GONORD, A. (2001). *Le temps*. Paris : GF Flammarion, page 25. Cf, Martin Heidegger, *Être et temps*, éd. Authentica, 1985.

événements passés et futurs? Ces questions ne cherchent pas une réponse immédiate et précise, elles ont la valeur d'orienter ma démarche artistique à travers une posture humaine.

Pour conclure cette section sur l'écoulement du temps, donnons encore une fois la parole à Bergson qui propose une connaissance différente de celle de la science moderne. Cette connaissance différente regarderait la transformation des choses comme une invention continue de formes nouvelles. C'est ce que Didi-Huberman nomme la philosophie expérimentale de Bergson³².

Sur le flux même de la durée, la science ne voulait ni ne pouvait avoir prise, attachée qu'elle était à la méthode cinématographique. [Avec la nouvelle connaissance,] on se serait dégagé de cette méthode. On eût exigé de l'esprit qu'il renonçât à ses habitudes les plus chères. C'est à l'intérieur du devenir qu'on se serait transporté par un effort de sympathie. On ne se fût plus demandé où un mobile sera, quelle configuration un système prendra, par quel état un changement passera à n'importe quel moment : les moments du temps, qui ne sont que des arrêts de notre attention, eussent été abolis; c'est l'écoulement du temps, c'est le flux même du réel qu'on eût essayé de suivre.³³

Nous n'auront pas la prétention de définir cette philosophie expérimentale dans le présent travail, mais c'est aux possibles qu'elle évoque que nous nous attacherons. La perception de l'écoulement du temps, et donc de notre durée, ne peut être embrassée paisiblement si nous refusons le flux même du réel. Il n'est pas possible de rationaliser la mort puisqu'elle n'appartient pas au monde des expériences.

³² DIDI-HUBERMAN, G. « L'image est le mouvant », *Intermédialités*, printemps 2004, no.3, pages 11-30.

³³ BERGSON, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907], Paris : Les Presses universitaires de France, 86^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », page 200.

1.3 L'ENCHEVÊTREMENT DE LA MÉMOIRE

Nous disons donc que le corps pourrait être une « membrane » par laquelle nous percevons le monde. Ces perceptions sont ensuite senties, décodées et analysées par la conscience. Cette conscience du monde nous permet entre autres d'observer un perpétuel changement en toutes choses. Par contre, ce changement a besoin de la mémoire pour être perçu dans une durée vaste, qui ultimement nous renvoie à notre propre durée. Il est possible d'imaginer que sans la mémoire consciente, c'est-à-dire le souvenir, qui diffère de la mémoire de la matière (entendre par là l'empreinte), les questionnements existentiels propres à l'humain n'existeraient pas. C'est la mémoire qui permet de nous projeter dans le passé, mais aussi dans l'avenir. Car sans l'apprentissage des expériences passées, l'avenir ne serait jamais envisageable que dans l'immédiat, il n'y aurait pas de conscience d'une durée.

Considère-t-on la mémoire? Elle a pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente, de nous rappeler ce qui a précédé et ce qui a suivi, de nous suggérer ainsi la décision la plus utile. [...] En nous faisant saisir dans une intuition unique des moments multiples de la durée, elle nous dégage du mouvement d'écoulement des choses, c'est-à-dire du rythme de la nécessité. Plus elle pourra contracter de ces moments en un seul, plus solide est la prise qu'elle nous donnera sur la matière [...].³⁴

Dans cette citation, il est proposé que la mémoire nous dégage de la continuité de l'écoulement du temps, au profit d'un monde représenté, permettant ainsi de ramener sur un même plan, différents moments de la durée. Ce passage de Bergson laisse donc entendre

³⁴ BERGSON, H. (2004). *Matière et mémoire* [1939]. Paris : Puf, coll. « Quadrige », page 256.

que la mémoire est le premier niveau de la fragmentation. En effet, elle comprime plusieurs instants dans un même moment. Mais il est intéressant d'imaginer que ces instants passés, puisque réactualisés dans un même présent, ne sont plus des images fixes et alignées de façon linéaire, mais plutôt un ensemble d'images mouvantes enchevêtrées les unes dans les autres, donnant ainsi une nouvelle forme qui est plus qu'un simple alignement d'images, mais plutôt une compréhension sensible du nouveau présent. Bergson, dans *Matière et mémoire*, laisse entendre que la conscience du présent n'est pas seulement une forme abstraite de perception pure, mais plutôt un moment résultant d'une accumulation des transformations qui lui ont donné sa forme actuelle : un enchevêtrement dans une forme nouvelle de ce qui a précédé.

Il y a peut-être lieu de nuancer le concept de mémoire de celui du souvenir. Le souvenir se situe dans la sphère du discontinu en ce sens qu'il isole consciemment des images du passé, et ces images deviennent des repères temporels à l'histoire de notre vie ou de l'histoire humaine. Nous pouvons penser ici à la notion d'image anachronique de Walter Benjamin³⁵. Il nous dit de celle-ci que c'est « une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. » C'est comme si les repères historiques étaient des rochers émergeant d'un étang opaque et visqueux (pour reprendre l'image célèbre de Salvador Dali : d'un temps visqueux). Bien sûr, cet étang est instable et le niveau de l'eau peut modifier son relief et les rochers visibles. Sauter d'un rocher à l'autre nous permettra de traverser l'étang et d'en mesurer la longueur actuelle,

³⁵ BENJAMIN, W. (2000). *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*. Paris : Éd. Gallimard, coll. Folio essais.

mais son étendue réelle est évidemment beaucoup plus vaste que ce qui est visible. Les souvenirs sont un peu similaires à ces rochers, ils sont fluctuants et laissent invisible l'étendue de la mémoire qui les soutient. Comme le dit Benjamin, les images anachroniques, ou les souvenirs, ne sont pas des repères absolus et ils existent dans la conscience seulement quand ils trouvent un écho dans le présent. Nous pouvons donc faire un lien entre les images anachroniques et la méthode cinématographique de Bergson, car ces images sont des prises de vue arrêtées sur une durée et ces prises de vue ne permettent pas de voir l'ensemble de l'étang. C'est en ceci que les images anachroniques, comme dit Benjamin, « deviennent des symboles, puisque même en s'insérant dans une nouvelle constellation, elles demeurent inchangées intrinsèquement. » Quand Benjamin parle de l'image qui devient symbole, il parle de la nécessité d'organiser l'histoire. Mais, comme le dit Bergson : « Telle est la plus frappante illusion que nous voulons examiner. Elle consiste à croire que nous pourrions penser l'instable par l'intermédiaire du stable, le mouvant par l'immobile. »³⁶

Maintenant que nous avons esquissé une définition du souvenir dans le contexte de la continuité, essayons de regarder de plus près l'idée de la mémoire, qui a pris l'image du marais dans le précédent paragraphe. L'auteur Jorge Luis Borges, dans la nouvelle *El otro* (*L'autre*, 1972), après s'être rencontré lui-même à l'âge de vingt ans, dit ceci : « Mon rêve a déjà duré 70 ans, en fin de compte, quand on se souvient, on ne peut se retrouver qu'avec

³⁶ BERGSON, H. *L'évolution créatrice* [1907], dans *Œuvres*, p.726

soi-même. »³⁷ Nous pouvons penser que Borges parle ici de la mémoire et non du souvenir. Après toutes ces années, ce n'est pas le détail des souvenirs qui restent qui est distinct, mais plutôt une impression de durée, un rêve où toutes les images s'embrouillent dans un marais visqueux et opaque, dans une mémoire contenant l'être et ses expériences enchevêtrées. Borges n'est pas ses actions, il est lui-même, un être dans la durée, flou et indéfinissable.

La mémoire est visqueuse et opaque, comme le temps de Dali : l'enchevêtrement des souvenirs se transforme au gré de l'écoulement du temps. Elle peut oublier des souvenirs ou encore modifier les liens entre eux, et elle peut aussi se rappeler, ramenant de l'inconscient ou de la mémoire du corps, d'anciennes expériences dans une sensation présente et renouvelée. Bergson, dans la citation suivante, explique la reconstitution des souvenirs par un processus circulaire.

Compléter un souvenir par des détails plus personnels ne consiste pas du tout à juxtaposer mécaniquement des souvenirs à ce souvenir, mais à se transporter sur un plan de conscience plus étendu, à s'éloigner de l'action dans la direction du rêve. Localiser un souvenir ne consiste pas davantage à l'insérer mécaniquement entre d'autres souvenirs, mais à décrire, par une expansion croissante de la mémoire dans son intégralité, un cercle assez large pour que ce détail du passé y figure.³⁸

La mémoire, telle que nous l'avons définie plus haut, semblable au rêve ou à l'inconscient, semble de plus en plus nous rapprocher de la notion de continuité proposée

³⁷ BORGES, J. L. (2001). *Le livre de sable* [1975]. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio bilingue », p. 23

³⁸ BERGSON, H. (2004). *Matière et mémoire* [1939]. Paris : Puf, coll. « Quadrige », page 272.

par Bergson. Nous pouvons revenir à l'art et la création. En effet, l'art est un rêve, elle est une émergence dans le marais de l'inconscient. Faire une œuvre, c'est plonger dans le temps-poésie, c'est laisser libre cours à l'enchevêtrement mouvementé qui nous habite. Cette liberté situe immédiatement le créateur dans son époque et dans l'ensemble de la durée qui la constitue, la création doit libérer le créateur de cette zone rationnelle qui fragmente le réel. Un travail d'écriture comme celui-ci demande à l'artiste de faire un aller-retour entre la zone sensible et englobante qu'est la création et une compréhension rationnelle d'un langage fragmenté. Heureusement, ce langage n'est pas figé et ce travail est un plongeon dans le monde des idées qui seront certainement bouleversées par les remous de ce même plongeon. Parler du rêve n'est pas anodin dans ma pratique. J'en veux pour cause ma filiation avec certains artistes que nous pouvons qualifier de surréalistes, comme Pieter Bruegel, Frida Khalo, Jan Svankmajer, Zbigniew Rybczynski et Salvador Dali.

Les événements passés ne se défont pas, mais ils se réactualisent sans cesse dans le présent; leur incidence et leur interprétation se transforment; c'est ce que nous vivons en regardant un film, c'est-à-dire que la scène que nous regardons prendra une nouvelle valeur lorsque nous verrons les scènes suivantes. Nous pouvons d'ailleurs questionner la réalité du passé filtré par la mémoire. Combien d'entre nous, en parlant du passé avec des membres de la famille, ont remis en question certains souvenirs éloignés? Certains de ceux-ci ayant été fabulés à partir d'éléments du réel : un rêve, une histoire lue ou entendue, etc. Le

philosophe Edmond Couchot suggère qu'à partir du présent se construisent le passé et l'avenir³⁹.

Pour terminer cette réflexion sur la mémoire, disons simplement que ce qui nous intéresse dans la mémoire n'est pas la nostalgie. Car, comme Nietzsche le dit, une certaine dose d'oubli est nécessaire pour « digérer » les choses de la vie et avancer dans celle-ci en laissant toute la place à la créativité⁴⁰. L'oubli doit ici être considéré comme un nécessaire « laisser aller » des souvenirs, pour qu'ils se diluent dans la mémoire; mémoire qui est naturellement ancrée dans l'enchevêtrement mouvementé du tout. Comme le rêve, elle se situe dans une zone englobante, reliant les événements dans un tout expérientiel et complexe.

1.4 L'EXPÉRIENCE DU TEMPS : CONCLUSION

Dans les précédentes sections, nous avons posé le problème de l'hégémonie d'une pensée du discontinu dans la connaissance et la représentation, face à un temps sensible et vibratoire, face au mouvant. La compartimentation discontinue des choses semble écorcher le sentiment de l'enchevêtrement vertigineux d'un mouvement perpétuel et infini. Pourtant,

³⁹COUCHOT, E. (2007). *Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 314 pages.

⁴⁰NIETZSCHE, F. (2004) *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883]. Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio/essais », 544 pages.

le continu et le discontinu ne doivent pas être considérés comme des opposés, il s'agit plutôt de redonner une place plus importante à une vision d'ensemble, toute chose influençant l'autre. Le philosophe Edgar Morin propose que la connaissance est d'être capable de faire la navette entre le tout et ses parties et vice versa.⁴¹

Le premier chapitre nous a permis de nommer certains concepts philosophiques exposant d'une part l'acharnement contemporain à segmenter toutes choses pour se les approprier dans un langage rassurant, d'autre part l'intuition sensible d'un tout fluide impalpable par la méthode cinématographique telle que décrite par Bergson. Dans notre époque de grands bouleversements, où les changements s'opèrent de plus en plus rapidement (communications, surconsommation, épuisement des ressources, etc.), nous devons plus que jamais redéfinir le sens de l'être dans l'humanité et dans la vie. Didi-Huberman émet l'idée que si la pensée de Henri Bergson est encore actuelle, c'est parce qu'elle propose une philosophie du changement, capable de s'adapter aux mouvements du monde et d'affirmer que « quelque chose de nouveau est en train *d'apparaître*. »⁴²

⁴¹ MORIN, E. (1994), conférence *La complexité*. Production : Formation continue et Etlantech, Réalisation : Gérard Chiron, 68 minutes.

⁴² DIDI-HUBERMAN, G. (2004) op. cit. p.19

CHAPITRE 2 : LE TEMPS ET LE CINÉMA

2.1 LE CINÉMA DE PRISE DE VUE RÉELLE

Ce chapitre se divise en deux sections. La deuxième section sera consacrée au cinéma d'animation. Mais commençons par regarder de plus près le cinéma en prise de vue réelle. Par prise de vue réelle, nous entendons le cinéma qui utilise un mécanisme automatique d'enregistrement des images, à une cadence de 24 images par seconde (30 i/sec en vidéo). La caméra filme en temps réel le mouvement, contrairement au cinéma d'animation qui fabrique ce mouvement une image à la fois. Ce temps réel pourrait déjà être remis en question puisqu'en fait, il s'agit là aussi d'une fabrication du mouvement une image à la fois, mais à un rythme beaucoup plus rapide qui permet de reproduire assez fidèlement la fluidité du mouvement réel telle que perçue par l'œil. Ce qui fait dire au cinéaste Pierre Hébert, enrichi des lectures des textes d'André Martin écrits dans les années 1950, « qu'il n'y a qu'un cinéma dont l'animation est le centre avec son principe image par image. »⁴³

⁴³ HÉBERT, P. (2009). *L'idée de l'animation et l'expression instrumentale*. [En ligne].
[<http://pierrehebert.com/index.php/2009/03/13/115-l-idee-de-l-animation-et-l-expression-instrumentale>]

2.1.1 Le cinéma : un symbole de la pensée du discontinu

Comme nous l'avons vu précédemment, Bergson, déjà au début du XX^e siècle, donc au début de l'histoire du cinéma, proposât que le temps de la science fût enfermé dans un mode de pensée cinématographique. Un système du discontinu qui empêche de voir le tout, c'est-à-dire d'avoir une vision d'ensemble permettant d'unifier les choses dans un mouvement continu, toujours en création de nouvelles formes toutes unifiées par des liens visibles ou invisibles. Nous répétons l'importance de l'idée que le tout est plus que l'addition d'ensembles fermés ; c'est-à-dire des formes contenues dans des limites physiques, conceptuelles ou temporelles. C'est dans ce tout que, par une pratique artistique, nous voulons situer le questionnement de la durée de nos vies, vies qui pourraient apparaître comme des fragments isolés, mais qui sont, dans une vision globalisante, immanente à l'enchevêtrement du mouvant.

L'objet cinéma est beaucoup plus qu'une machine à se représenter le monde en mouvement, il est une métaphore, voire un symbole du paradigme du discontinu tel que nous l'avons défini. Mais à bien y regarder, le cinéma est un paradoxe intrigant, puisqu'il nous place en même temps face à un objet qui fabrique le mouvement par la succession linéaire de pictogrammes, mais également il nous met face à la nécessité d'une continuité sensible. Car même si la succession des images projetées est saccadée, le regardeur cherchera à créer la constance dans cet enchaînement. En effet, même lorsque les images ne se suivent pas directement dans la logique d'un mouvement fluide, que le mouvement

projeté est saccadé pour l'œil, ces soubresauts existent tout de même dans une continuité; c'est simplement que le rythme du mouvement ne sera pas fluide, mais plutôt construit de ruptures et de vibrations.

2.1.2 *Une machine à fabriquer du temps?*

Une fois que nous acceptons le cinéma comme un acte de reproduction du mouvement par une succession d'images fixes, il est légitime de se demander si le cinéma fabrique du temps. C'est le caractère reproductible et répétitif d'un instant capté sur la durée du flux réel qui ouvre la porte à cette question. Mais, si nous acceptons que ce n'est pas le mouvement qui est capté par la caméra, mais bien une succession d'images fixes, comment ces images pourraient posséder en elles-mêmes une durée? Même la durée de la projection est variable, selon que nous projetterons les images plus ou moins rapidement.

Il est vrai que, si nous avons affaire aux photographies toutes seules, nous aurions beau les regarder, nous ne les verrions pas s'animer [...]. Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet, il est dans l'appareil. C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité : il enfile toutes ses attitudes successives sur l'invisible mouvement de la bande cinématographique. [...] Tel est l'artifice du cinématographe. Tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement.⁴⁴

⁴⁴ BERGSON, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907], Paris : Les Presses universitaires de France, 86^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », page 305.

Ce n'est donc pas du mouvement que la caméra capte, mais bien des images fixes. Il est faux de dire que le cinéma enferme le temps ou même le mouvement. Il faut considérer le cinéma comme une projection d'une série d'images fixes, le mouvement perçu est bien réel, mais n'est pas la reproduction du réel. Il déplace la représentation d'un mouvement hors de son contexte dans un nouvel espace-temps, à chaque nouveau visionnement du film. La pellicule en elle-même, reposant sur une tablette, ne contient pas le temps de ses pictogrammes. Elle n'est que matière et sa seule valeur temporelle devient l'espace qu'elle occupe dans l'espace-temps. Nous parlons alors de la matérialité même du médium.

2.1.3 *Le temps de la matière*

Le théoricien André Habib, dans l'article « *Le temps décomposé, ruines et cinéma* »⁴⁵, propose une réflexion fort intéressante sur la matérialité de la pellicule, matériau en voix d'extinction, qui devient en lui-même porteur d'une temporalité poétique et mélancolique.

À la fin du XIXe siècle, on a introduit le mot « pellicule » dans le vocabulaire technique de la photographie pour l'opposer à la « plaque » (elle-même très fragile puisqu'elle était en verre). Il est extraordinaire que des hommes aient confié tant d'images, tant d'affects, tant de constructions, tant de beauté, à un support si proche, ontologiquement, de sa propre ruine.⁴⁶

⁴⁵ HABIB, A. (2007). « Le temps décomposé, ruines et cinéma ». *Protée*, volume 35, numéro 2, 15-26.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, G. (2001) : « Montage des ruines ». *Simulacres*, numéro 5, page 11.

Il ne faut pas penser que le numérique ait changé tant de choses à l'égard de la durabilité de notre mémoire archivée, « dans la mesure où les standards de stockage numérique d'aujourd'hui seront obsolètes demain. »⁴⁷ Entre les différents formats vidéo, puis numériques, et la dégradation plus rapide que prévue des supports de stockage numériques, l'information n'est pas plus en sécurité qu'avant : l'image n'existe plus, elle est dans une virtualité composée de séries de codes; si le lecteur CD ne veut plus lire le disque, ce n'est plus une image délavée que nous avons, mais l'absence de l'image. Qu'arriverait-il à la connaissance humaine si le réseau Internet, pour une raison ou une autre, cessait d'exister du jour au lendemain? Fermons ici la parenthèse sur la virtualité du numérique, qui serait le sujet d'un autre travail, et revenons plutôt à la matérialité de la pellicule.

Le cinéma matérialise et rend perceptible le temps, non seulement parce qu'il capte, stocke et imprime des durées, qu'il dégage l'entrelacs de temps historiques amalgamés dans chaque image, qu'il périmé ce qu'il filme en inscrivant son passage dans des « objets temporels », mais aussi parce qu'il le traduit, dans le corps même du support, sous la forme d'un lent processus de destruction. Le temps rend visibles les marques, inscrites sur la pellicule, de son *passage* et de sa *survivance*.⁴⁸

L'artiste Bill Morrison utilise la pellicule dégradée comme matériau de base pour ses films. Dans le film *Decasia* (2002, 70min.), Morrison utilise de la vieille pellicule endommagée par l'eau ou l'érosion du nitrate. Ralenties, étirées ou mises en boucles, ces images créent une magnifique poésie visuelle, accompagnée par la musique de Michael

⁴⁷ JONAS, I. (2008) « Portrait de famille au naturel », *Études photographiques*, 22 | septembre 2008 [En ligne] [<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>]

⁴⁸ HABIB, A. (2007). « Le temps décomposé. Ruines et cinéma ». *Protée*, volume 35, numéro 2, page 21.

Gordon. Au début du visionnement, le spectateur cherche à identifier les formes repérables, mais tranquillement, cette représentation du monde nous transporte en dehors d'une linéarité identifiable. Les couches esthétiques et symboliques se superposent pour devenir la danse d'une mémoire fuyante et imprécise, emplie de fantômes. Le temps inscrit sur la matière se mêle à la durée du mouvement projeté; la pellicule, dégradée par un lent mouvement d'érosion, altère la fixité de l'image prise sur un réel disparu. Le pictogramme, cette prise de vue arrêtée sur le réel, n'est pas immobile. Sa matière même - et du même coup l'image qu'elle porte - est mobile et ne peut se soustraire à l'univers des images-mouvement. Ces images, une fois altérées par le temps, ne présentent plus le même film lorsqu'elles sont projetées. Nous voyons ici que même les ensembles fermés ne sont pas imperméables. De là la nécessité d'adopter la pensée fluide de Bergson. Bien sûr, il faut s'attacher aux images qui occupent le présent, mais il faut aussi s'attacher à ce que ces images « goûtent » dans la mouvance de la durée.

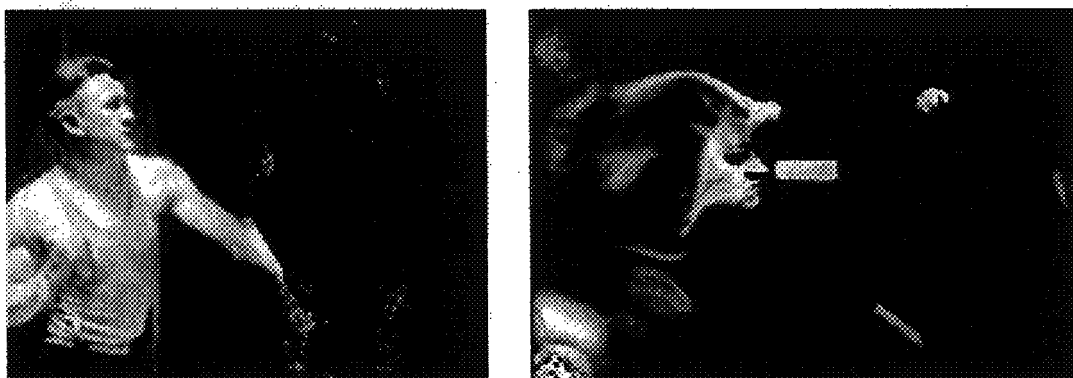


Figure 1 : Images extraites du film *Decasia* de Bill Morrison (2002, 70min.)

2.1.4 *Une manipulation de la durée*

Si le cinéma est « une machine à fabriquer du temps », c'est dans la mesure même où il accélère l'œuvre ou le travail du temps sur les choses du monde, en le manipulant, variant durée et mouvement en une dramaturgie inédite : il les décompose en se moulant au mouvement erratique et corrodant de l'univers.⁴⁹

Un lien évident apparaît ici entre cette citation d'André Habib et la nécessaire souplesse de la pensée proposée par Bergson, pour que les idées se moule aux formes observées et serrent de plus près l'expérience. Habib exprime ici tout l'artifice du cinéma, et peut-être en même temps son apport le plus important à la représentation en mouvement. L'artifice tient dans le processus même de la technique cinématographique : le cinéma est une méthode mécanique de prise de vue figée et successive du réel. Cette mécanisation peut se limiter à essayer de reproduire le mouvement naturel des choses, mais, et c'est là son apport, elle peut devenir une technique magnifique pour déjouer le réel, en comprimant ou en ralentissant la durée de la continuité de ce réel, tout en ne pouvant s'extraire de l'imperturbable écoulement du temps. La pensée souple ou la philosophie expérimentale de Bergson cherche à se mouler sur les transformations du réel, sur le « mouvement erratique » de l'univers, et c'est justement ce que Habib perçoit dans la singularité du cinéma de pouvoir manipuler les durées et les mouvements. Cette singularité permet de lier dans le visible une partie de l'enchevêtrement de la durée : lorsque le mouvement est accéléré par exemple, les formes deviennent moins définissables; ce qui est visible, c'est leurs traces imprécises dans la durée et dans l'espace, c'est l'empreinte de leur durée. Le cinéma,

⁴⁹ HABIB, A. (2007). « Le temps décomposé. Ruines et cinéma ». *Protée*, volume 35 numéro 2, page 19.

lorsqu'il exploite sa qualité mécanique de découper le réel en fragments discontinus, peut nous permettre de saisir visiblement l'instabilité des choses. Le cinéma d'animation, celui qui s'inscrit dans « le sous-sol des machines » comme l'indique Pierre Hébert, donc dans la mécanique même de son système, permet de capter des fragments de la durée et de les restituer dans une nouvelle durée qui rend compte de l'instabilité et de l'impermanence des choses. Le couple continu/discontinu apparaît ici comme une union possible pour entrevoir le tout et donc que la dichotomie entre le corps mouvant, et la conscience qui fragmente ce mouvant, peut permettre à l'être de percevoir l'enchevêtrement de la durée et de l'espace.

L'artiste allemand Gustav Deutsch a fait un travail magnifique sur ce rapport temporel du cinéma avec sa série *Film ist. [1-12]*, réalisée entre 1998 et 2002. En utilisant des films d'archive des débuts du cinéma, il réinterprète le sens de l'image à travers des thèmes comme la mémoire et le document, ou encore la matière. Il ne travaille pas avec la pellicule dans ce qu'elle a de périssable, mais dans sa qualité d'archive d'une mémoire. Est-il possible, en faisant un remontage des anciennes images, de mieux percevoir ce que le cinéma avait comme valeur dans la représentation du monde, et ainsi de mieux comprendre notre propre rapport à l'image en mouvement? C'est le pari de Gustav Deutsch qui, en recontextualisant les images et en modifiant le rythme de leur défilement (souvent par le ralenti), nous transporte dans une réflexion sensible sur notre passé collectif capté par la caméra. Nous revenons ici sur l'image anachronique de Benjamin : cette image qui traîne un passé qui lui est immanent, sans pour autant le restituer entièrement puisque cette image

est maintenant située dans une nouvelle constellation, dans un nouveau présent emplit de nouvelles images et de nouveaux sens.



Figure 2 : Image extraite du film *1 Movement and time*, de Gustav Deutsch (DVD : *Film ist. [1-12]*, 2003)

C'est par sa singularité à exposer le continu par le discontinu que le cinéma a acquis son statut particulier de métaphore du fonctionnement de l'esprit. En soi, cela n'est pas un problème, mais la difficulté apparaît quand cette représentation de l'esprit devient une justification à l'hégémonie du discontinu sur le sensible : la raison essaie de dominer le flot du continu des choses, écrasant ainsi les perceptions sensibles du corps à ce flux. S'enfoncer davantage dans le discontinu ne peut que nous éloigner du corps réceptif, corps

qui est pourtant notre présence matérielle dans le mouvement perpétuel. Le danger est que, quand la raison organisationnelle gère notre vie, nous ne puissions plus entendre le langage du corps qui est, lui, un organe vibratoire réagissant aux changements du tout complexe et rythmique. Cette rythmique du tout est emplie de « détails infinis », pour reprendre la formule d'Édouard Lock, et les multiples textures de ces détails sont peut-être ceux qui rendent la vie plus signifiante. La complexité de l'enchevêtrement n'est pas une zone de l'esprit à appréhender avec angoisse, il faut y plonger tout entier.

2.2 LE CINÉMA D'ANIMATION : UN MOUVEMENT DÉCOMPOSÉ

Si nous acceptons l'idée que le rationnel domine le sensible par la fragmentation et l'organisation du monde, et si nous admettons que l'invention du cinéma s'inscrit paradoxalement dans une continuité du paradigme du discontinu, alors nous pouvons penser que le cinéma d'animation permet de réfléchir sur cette hégémonie du discontinu en retournant au fondement même de cette mécanisation du mouvement. Reprenons ici une citation du cinéaste d'animation Pierre Hébert, que nous avons déjà cité dans l'introduction de ce mémoire et qui exprime très bien cette idée :

Par sa pratique de l'image par image et par les conditions technologiques nécessaires à ce travail, le cinéma d'animation rejoue sans arrêt le moment de l'invention du cinéma. Il refait chaque fois, dans son principe, la magie du mouvement synthétique et, en cela, il est, par rapport au cinéma d'images réelles,

dans un lieu intérieur et originel, au cœur d'une sorte d'inconscient technique, dans le sous-sol des machines.⁵⁰

Le cinéma d'animation, en fabriquant le mouvement une image à la fois, est dans la machine même de la cinématographie telle que décrit par Lucien Bull (voir page 22 de ce mémoire). En assumant pleinement le discontinu de la fabrication synthétique du mouvement, l'animateur peut questionner les fondements même de cette technologie et de l'époque qui l'a mise au monde. Nous pouvons également lier cette notion d'inconscient technique à un rapport historique de l'invention du cinéma. C'est-à-dire une série d'inventions et de recherches sur l'optique (remontant aussi loin que la première camera obscura au XIII^e siècle, en passant par la lanterne magique et le praxinoscope⁵¹), qui ont mené à cet objet : le cinéma, lui-même en transformation suivant les développements technologiques. Pierre Hébert, dans le texte *L'idée de l'animation et l'expression instrumentale*⁵², développe avec éloquence une longue réflexion sur l'antériorité du cinéma d'animation au cinéma de prise de vue directe. Cette antériorité donne une force à l'animation, qui peut ébranler le cinéma en questionnant ses fondements. Il est intéressant de revenir sur l'idée que nous avons évoquée dans le premier chapitre concernant le cinématographe lui-même; cet objet qui fut à la fois le capteur d'image, la caméra, et le diffuseur d'image, et le projecteur. Nous pouvons imaginer que les inventeurs du cinéma étaient en quelque sorte dans une étape moins avancée de la scission postmoderne entre le

⁵⁰ HÉBERT, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal : Pierre Hébert et Les 400 coups cinéma, page 132.

⁵¹ Cf. MANNONI, L. (1999). *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Paris : Éditions NATHAN, 512 pages.

⁵² HÉBERT, P. (2009). *L'idée de l'animation et l'expression instrumentale*. [En ligne].
[<http://pierrehebert.com/index.php/2009/03/13/115-l-idee-de-l-animation-et-l-expression-instrumentale>]

corps et l'esprit, scission qui s'inscrit dans la prégnance du paradigme du discontinu. En effet, le premier cinématographe laissait dans un même « corps » les rôles de la perception et de l'analyse (la reconnaissance et la connaissance tels qu'énoncés par Édouard Lock, cité dans le premier chapitre). Comme si, dans les premiers temps de la reproduction du mouvement, il y avait encore les restants d'un modèle où le corps et l'esprit sont unifiés. Par la suite, les deux fonctions ont été séparées dans deux appareils distincts, peut-être dans une continuité logique de cette mouvance vers une fragmentation du monde, ainsi que du corps et de l'esprit. Nous voyons que tranquillement la médecine moderne tend à se réconcilier avec les « pratiques alternatives » telles que l'acupuncture. Hors, l'acupuncture est justement une médecine qui considère le corps comme un tout, comme une chose en mouvement qui est constituée de méridiens, eux-mêmes en mouvement et laissant circuler l'énergie interne dans tout le corps, mais aussi réceptive aux mouvements extérieurs au corps.

Nous venons de faire un grand saut, un peu simpliste, mais tout de même révélateur, entre la mécanique du cinéma et une mouvance dans les sciences modernes comme la médecine. Le cinéma d'animation a cette possibilité de retourner à une certaine primitivité de l'image en mouvement, tout en s'inscrivant complètement dans son temps. D'ailleurs, l'animation a depuis quelques années une présence sans cesse grandissante dans les médias,

que ce soit en publicité, dans les festivals de cinéma ou encore dans le cinéma à effets spéciaux (comme la trilogie *The Lord of The Rings*).⁵³

2.2.1 *Le temps du faire*

Le cinéma d'animation a un double rapport au temps. Premièrement, par la fabrication du mouvement image par image, il questionne le lien entre le discontinu et le continu. Nous avons proposé, dans les précédents chapitres, que l'intermittent n'est pas en opposition à la continuité, il représente simplement des ruptures ou des changements brusques dans le rythme de l'incessant. C'est ainsi que nous remettons en cause l'emprise de la segmentation rationnelle sur les choses du monde, en proposant une attitude plus à l'écoute du rythme de l'écoulement perpétuel détaillé par Bergson (voir le premier chapitre de ce mémoire). Nous reviendrons sur ce lien au discontinu dans l'animation un peu plus loin. Mais attardons-nous d'abord à cet autre rapport qu'a le cinéma d'animation avec le temps : celui du faire.

On reconnaît aisément que l'image est liée au temps quand elle est mobile – c'est le cas de l'image cinématographique et télévisuelle – mais on accepte plus difficilement qu'une image fixe ait un rapport intime avec le temps. Quand on lui consent ce privilège, on fait généralement intervenir la notion de lecture ; le parcours de l'image avec les yeux ou le déplacement du regardeur introduisant, par le mouvement, une certaine temporalité. Cependant, l'image fixe, et l'image mobile ont une autre dimension temporelle sans lien avec le mouvement oculaire. L'image naît au monde, non pas seulement dans l'esprit de son concepteur, sitôt

⁵³ Pour aller plus loin dans la présence actuelle du cinéma d'animation, il sera intéressant de se référer au dossier réuni par JEAN, Marcel (2006). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*, Montréal : Les 400 coups cinéma, 91 pages.

qu'elle prend forme, forme matérielle et visible. L'acte technique exécuté par l'imageur qui lui donne cette forme – le faire – l'inscrit irréversiblement dans le temps : le faire est son origine temporelle. Au temps du faire succède, dans les régimes figuratifs traditionnels, ou s'entremêle, dans le régime numérique, le temps vécu par le regardeur lorsqu'il porte ses yeux sur l'image : le temps du voir.⁵⁴

Edmond Couchot révèle ici toute l'importance de l'acte créateur lui-même, comme première inscription dans le réel, premier moment d'une image qui existera par la suite dans différentes durées, pour des regardeurs imprévisibles. Il y a dans cette citation une idée importante sur l'enchevêtrement des images-mouvement : des liens invisibles unissent les choses, toute image existante s'inscrit dans les actions/réactions de l'univers mouvementé; que cette image soit vue ou non, elle existe à quelque part dans la durée. Donc, les actions que nous posons, les images que nous créons en art ne sont pas isolées du reste du monde, et ces images modifient, aussi infiniment soit-il, la trajectoire de la durée. Dans le cinéma d'animation, ce faire prend une valeur particulière, immanente à sa pratique de l'image par image. Le cinéaste est confronté à une ambiguïté de la valeur de l'image, car faisant chacune d'elles une à la fois, les images deviennent toutes uniques et prennent chacune une valeur intrinsèque à elles-mêmes sur les plans esthétique et narratif, ainsi que dans le faire lui-même. Or ces images perdent leur unicité dans le mouvement de la projection : l'inscription de l'image dans le réel existe de deux manières, soit dans son unicité lors de la création, mais rapidement elle perd sa valeur individuelle pour s'inscrire désormais dans un film mouvementé qui englobe tous les pictogrammes. Il y a ici une piste

⁵⁴ COUCHOT, E. (2007). Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, page 9.

intéressante sur ce lien entre discontinu et continu, c'est-à-dire qu'on ne peut faire autrement que s'attacher à l'instant présent et aux fragments du monde, mais ces instantanés du réel s'entremêlent immédiatement dans l'écoulement du temps. C'est, selon Deleuze, ce que la science moderne a apporté à la reconstitution du mouvement, à l'encontre d'une vision antique : « La révolution de la science moderne a consisté à rapporter le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque. Quitte à recomposer le mouvement, *on ne le recomposait plus, à partir d'éléments formels transcendants (poses), mais à partir d'éléments formels immanents (coupes)*.⁵⁵ » Cet apport est intéressant dans la considération de l'écoulement du temps, mais ne quitte pas l'attachement à l'immobile pour comprendre le mobile, nous sommes encore enfermés dans des ensembles clos, dans des trajectoires allant du point A au point B. Sur la complexité, pour le cinéaste d'animation, de vivre cette double durée, soit celle du faire et celle du mouvement projeté, Pierre Hébert, dans son livre *Corps, langage, technologie*, s'intéresse particulièrement à cette question du geste du créateur qui s'inscrit dans l'image, mais qui se perd lorsque l'image est mise en mouvement.

Ma dépense musculaire, nerveuse, etc., prend la forme d'un étrange acharnement répétitif, obsessif, qui se brise infiniment sur la fixité des dessins. Le mouvement que je prétends ainsi produire, et qui est réputé être l'essence même de mon art, reste purement spéculatif.⁵⁶

Le cinéma d'animation exhibe sur l'écran des corps en mouvement, des choses en mouvement. Mais ce ne sont que mouvements illusoires qui ne sont pas captés, ne sont pas extraits du réel. En fait, ils apparaissent à la place d'autres mouvements

⁵⁵ Deleuze, G. op.cit (1983), p.13.

⁵⁶ HÉBERT, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal : Pierre Hébert et les éditions des 400 coups cinéma, page 18.

bien réels, mais qui sont invisibles à la représentation. Ce sont les mouvements techniques du corps de l'animateur en train d'animer [...]. Ce sont les fantômes de ces mouvements qui peuplent « l'invisible » de la bande du film.⁵⁷

Ces mouvements illusoires qu'évoque Hébert sont justement ce que Bergson critiquait au cinéma, soit de créer un mouvement illusoire à partir d'images arrêtées. Mais ce qui intéresse Hébert, c'est davantage l'espace entre les pictogrammes, celui habité par le cinéaste, là où la création habite le corps et guide le geste. C'est cet espace qui contient la durée du cinéaste. Un autre cinéaste important a évoqué cette notion d'invisible, ou d'interstice, il s'agit de Norman McLaren, dans une note retrouvée sur son babillard⁵⁸. Cette note suggérant que ce qui est le plus important dans un film d'animation, c'est ce qu'il y a entre les images, nous pouvons penser qu'il faisait référence à l'acte créateur, au geste lui-même qui est révélateur d'un mouvement réel, contrairement au mouvement du film projeté. Peut-être aussi que McLaren faisait référence à l'invisible, c'est-à-dire à tout ce qu'il y a entre les fragments que nous « sélectionnons » pour composer notre réel? Ce qu'il y a d'important, ce ne sont pas ces fragments, qui sont représentés par les pictogrammes du film, mais davantage ce qui les unit, mais que nous ne percevons pas, trop attachés que nous sommes au besoin d'organiser le mouvement de la vie par des repères bornés et visibles.

Il est coutumier en cinéma d'animation d'affirmer qu'en mettant en mouvement, sur l'écran, un dessin fixe, l'animateur lui ajoute quelque chose. Le mouvement, précisément. C'est là, dit-on, l'essentiel de cet art, donner vie au dessin fixe, l'éveiller à mille possibles, enrichissement presque illimité. [...] Amateur de

⁵⁷ Ibid, p.167

⁵⁸ Cf. Ibid, p.39.

paradoxes, je me dis aussitôt que l'énoncé inverse est tout aussi vrai. Quand j'anime un dessin fixe, n'y a-t-il pas également une perte? Perte de l'imperturbable par exemple, de l'opaque, du résistant.⁵⁹

Ne pourrions-nous pas comparer cet opaque à l'image du marais qui représente la mémoire tel qu'énoncé dans le premier chapitre : cette étendue d'eau, celle du rêve, de l'enchevêtrement de la durée et des images-mouvement. Les pictogrammes seraient encore ces rochers visibles à la surface, créant l'apparence d'un tout, mais laissant échapper l'aperçu de la création même de ces images et la complexité des liens qui ont motivé leur apparition. Pierre Hébert, par son expérience particulière de gravure sur pellicule, explique ce rapport trouble entre le « faux » mouvement animé et le geste réel du créateur.

La fixité du dessin, sous sa forme pétrifiée, présente fortement la durée et les mouvements du dessin – mouvement de l'œil, mouvement de la pensée, mouvement de la main – et, du coup, s'ouvre au mouvement et au temps indéfini de la contemplation. En perdant la fixité, on ne gagne pas le mouvement, car, à sa façon, il était déjà là. Même plus, on perd une forme du mouvement – pour passer à une autre forme – le mouvement fini.⁶⁰

C'est intéressant qu'Hébert compare le mouvement animé du film à un mouvement fini. L'image fixe serait porteuse d'un mouvement indéfini puisque ce mouvement appartient à la durée même du réel (la dégradation de l'image ou le temps que le regardeur passe devant cette image). Par contre, le mouvement animé s'inscrit dans une durée finie dans sa forme filmique, c'est-à-dire une durée immanente à la longueur du film. C'est d'ailleurs un élément frustrant pour moi en tant que cinéaste : c'est que peu importe le

⁵⁹ HÉBERT, P., op. cit., p.15

⁶⁰ HÉBERT, P., op. cit., p.32

temps consacré à la réalisation d'une image ou d'une scène d'un film, peu importe les détails qui composent ces images, le regardeur ne peut pas prendre le temps qu'il veut pour les saisir, il ne peut qu'apercevoir ce qui passera devant lui dans la durée prédéterminée du film. Cette frustration est semblable à celle d'Hébert par rapport au geste du corps qui créent chaque photogramme du film, mais qui ne sont pas perçus dans leur charge individuelle. Ce mouvement fini, bien qu'enfermé dans sa propre durée de projection, n'est tout de même pas exclu de l'imperturbable écoulement du temps. Et le film, le support bien sûr, mais également son contenu narratif et esthétique, lorsque projeté, se transforme dans la durée même du tout (que ce soit par la corrosion du médium ou par l'écho de ces images dans le présent : ces images anachroniques de Benjamin).

Revenons un peu à cette « ouverture au temps de la contemplation » évoquée par Hébert. Il nous laisse entrevoir un possible très différent du mouvement erratique de notre société. Il propose que le mouvement signifiant puisse se trouver ailleurs que dans celui qui est visible, construit par des successions d'images précises, mais en quelque sorte fermées sur elles-mêmes. Le signifiant se trouve dans ce que nous pourrions appeler le mouvement immobile, qui évoque l'idée de la contemplation. Un appel au ralenti, à l'appréciation de la durée par une écoute du présent pour lui-même.

L'animateur, lorsqu'il passe plusieurs mois à photographier, dessiner, graver, peindre, etc., pour faire un film de quelques minutes, se place dans un rythme ralenti; sinon dans le geste lui-même, à tout le moins dans la productivité. Pensons à la patience et au travail

minutieux et déterminé qu'a dû nécessiter la réalisation du film *La plante humaine* (1997) ; un long-métrage d'animation utilisant la gravure sur pellicule. Hébert a consacré sept ans de sa vie pour achever cette folle entreprise!

Toujours dans ce rapport au faire, le travail de l'artiste Blu est fort intéressant. Il est illustrateur, graffiteur, et cinéaste d'animation et a réalisé des murales dans plusieurs villes d'Europe⁶¹. Blu a réuni ses talents de graffiteur et d'animateur en faisant ses films directement sur les murs et les rues des villes. Ses animations exploitent les thèmes de l'homme dans la ville, l'homme et le travail, la répétition quotidienne et la transformation. L'artiste, dans ses animations, fait promener un homme mutant sur les murs, les sols et les plafonds. Cet homme animé laisse derrière lui une trace blanche sur les murs, due à la nécessité, pour que le mouvement animé existe, d'effacer le précédent mouvement pour faire le suivant. Tout à coup, le geste d'effacement de Blu reste présent au monde visible, en dehors du film. Les passants peuvent voir cette traînée fantomatique sur les murs de leur ville; le geste du créateur, son passage, devient pour l'urbain plus important que l'invisible mouvement d'un personnage absent du réel. Ainsi, le geste de l'artisan, entre les images animées du film, reste présent au monde dans sa forme non définie, évoquant le déplacement d'un état ayant existé, vers un autre qui lui a succédé.

⁶¹ Cf. [En ligne]. [<http://www.blublu.org/>]



Figure 3 : Image extraite du film *Muto*, de Blu (2008, 7 min.)

Comme le suggère Edmond Couchot, ce temps du faire, qu'il soit visible ou non, imprègne le réel et s'inscrit dans le tout : le geste a eu une présence au monde, et même en l'absence de l'image, il laisse une trace. Peut-être que cette trace est plus dense que l'image produite, puisqu'elle témoigne davantage d'un geste présent au réel que d'une représentation mouvementée et fictive. Les segments pris sur le réel ne témoigneraient pas du mouvement des choses, mais rendraient plutôt compte d'un idéal fictif se représentant le réel; rappelons-nous l'homme de Vitruve. Est-ce à dire que le paradigme du discontinu cultive une vision du monde incapable de voir le réel, parce que trop ancrée dans la représentation fragmentée?

Évidemment, des questions comme cette dernière soulève des problématiques importantes comme la notion de réel. C'est justement l'enjeu de cette recherche, essayer de situer le réel dans l'écoulement du temps, qui est vaste, complexe, et enchevêtré et donc beaucoup plus que le visible. Nous essayons de définir un réel qui prendrait ancrage dans le temps-poésie, soit un monde plus vaste que l'addition d'ensembles fermés ou de segments de trajectoires. C'est un réel qui prend en compte les liens invisibles et la masse indivisible des objets mouvementés liés entre eux par la durée et l'espace qu'il crée. D'une certaine manière, nous pouvons dire que le cinéma d'animation remet en cause l'acquis de la continuité. En rendant visible une segmentation du temps, le constant est mis en dehors d'une fluidité rassurante et met au premier plan l'importance de toutes les parties dans une rythmique de la subsistance.

2.2.2 *Une fluidité de la rupture*

Dans cette section, nous regarderons de plus près le lien particulier qu'entretient le cinéma d'animation avec le continu et le discontinu, à travers la pratique de certains cinéastes d'animation.

En effet, la spécificité du cinéma d'animation est de créer un mouvement continu, avec une fluidité relative, à partir de la fabrication de toutes les images qui formeront ce mouvement. L'espace entre les images devient particulièrement intéressant pour notre

recherche lorsque celui-ci est assumé dans sa discontinuité visuelle; devenant partie intégrante du langage esthétique du réalisateur. Car il faut bien l'admettre, le cinéma d'animation, historiquement, a eu une tendance à vouloir imiter le réel en dissimulant l'artifice de la discontinuité du mouvement représenté sur les pictogrammes. Les techniques d'animation étant ainsi utilisées pour leurs prouesses techniques et esthétiques, mais non pour leur langage particulier qui rend visible la segmentation du mouvement. Pensons au film *La mariée cadavérique* de Tim Burton (2005). Le mouvement des marionnettes y est tellement précis qu'on en perd le rapport à la matière et que le film semble être une animation en trois dimensions par ordinateur. Les animateurs travaillant sur ce film faisaient tout au plus cinq secondes d'animation par semaine! Heureusement, Burton avait plusieurs plateaux de tournage simultanément, chacun étant assigné à une scène. Bien que le film ait un intérêt technique certain, cette précision incroyable enlève en même temps une richesse propre à l'animation quand elle assume ce caractère discontinu entre les pictogrammes du film.

Il est remarquable que chez Len Lye et chez McLaren, il n'y ait aucune volonté de dissimulation du discontinu de la technique; la succession d'images discrètes est même souvent exhibée pour elle-même comme un élément formel. Le continu n'y est pas comme un donné, ou une apparence de donné, gagné au prix de la dissimulation, il ne peut y être que comme une précaire victoire du corps sur le discontinu de la technique, discontinu qui ne disparaît pas pour autant, étant l'essence même de cet art.⁶²

En endossant le discontinu de la technique, l'animateur donne de la valeur à chacune des images. Bien qu'elles s'écoulent trop rapidement pour être vraiment vues séparément,

⁶² HÉBERT, P., op. cit., p.40

les images deviennent chacune une source de rupture dans la fluidité de l'écoulement. Or, nous savons que les moments inhabituels de notre vie, brisant le rythme du quotidien (accidents, nouveautés, etc.), prennent une valeur de repère dans notre passé parce qu'ils placent l'esprit dans une grande réceptivité. Nous pouvons supposer que la discontinuité en animation, visible par des sautilllements, des ruptures ou des vibrations de l'image, ait un effet semblable sur le spectateur, le rendant ainsi plus sensible au mouvement des choses et à leur inscription dans un tout, où les segments n'ont de valeur que dans un ensemble vibratoire qui est ici symboliquement représenté par le film.

Le film tout entier est placé sous le régime des changements d'états et maintient une résultante du côté de l'esquisse. [Les] figures sont comprises comme des formes en formation, dans leur état d'ébauche.⁶³

Voilà une belle image à transférer sur le mouvement de la vie! Il n'y a rien de fixe, mais plutôt des formes en mouvement, donc indéfinies, telles des esquisses, toujours vers un devenir incertain, imprégnées de l'entrecroisement de leur passé. Nous revenons une fois de plus au corps indéfinissable de Lock (voir section 1.1).

Cet enchevêtrement, que nous avons précédemment relié à la mémoire et au rêve, nous permet d'unir plusieurs éléments dans un même espace-temps flou. En animation, la technique de l'image par image permet de développer des univers de représentation en

⁶³ BARRÈS, P. (2007). *Le cinéma d'animation ; Un cinéma d'expériences plastiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », page 77.

dehors de notre expérience courante des lois physiques de la matière, parfois assez proche du rêve, entre autres par une technique de collage superposé.

Le cinéaste d'animation d'origine polonaise, Zbigniew Rybczynski, réalisateur, entre autres, du très beau film *Tango* (1980), pense que le cinéma en est encore à ses balbutiements⁶⁴. Il nomme, par exemple, l'impossibilité de montrer, dans une seule image, différents états de perception d'un même espace, comme cela peut arriver à un marcheur dans la ville de New York. C'est-à-dire que le marcheur peut à la fois se sentir très petit dans la masse humaine et les hauts édifices, mais en même temps se sentir très grand, projetant mentalement sa position unique dans une sorte de maquette de la ville. C'est, selon Rybczynski, une chose que la troisième dimension a enlevée à la peinture en deux dimensions, soit la possibilité de représenter dans une seule épaisseur plusieurs états de conscience simultanée. À ce sujet, il est intéressant de remarquer le travail des peintres surréalistes qui ont exploité cette notion de mise en aplat d'états différents de conscience, pour les relier en un même lieu de la pensée et de la représentation, à l'image du rêve et de l'inconscient dont nous avons discuté dans le premier chapitre. Puisque les peintres surréalistes ont été très inspirés par Bosch et Bruegel, et que cette esthétique est une source très riche dans mes inspirations, je présente ici une peinture du peintre Bruegel.

⁶⁴ Cf. JEAN, M. (2006). Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant; Entretien avec Zbigniew Rybczynski, Qui a peur de la technologie? (p.69-75) Montréal : Les 400 coups cinéma.



Figure 4 : *Les proverbes Flamands* de Pieter Bruegel l'Ancien (1559, 117cm x 163cm)

La technique du collage superposé en animation permet de retrouver un peu cet aplatissement de différents niveaux de perception dans une simultanéité qui se rapproche d'un état de conscience globale, plus floue, mais davantage inscrite dans un tout englobant.

Rybczynski a utilisé cette méthode de collage, pour retrouver l'aplatissement du travail pictural en deux dimensions, en utilisant les innovations en vidéo dans les années 1980, entre autres par l'utilisation de l'écran vert. Récemment, le cinéaste québécois Félix Dufour-Laperrière utilise à sa manière une technique d'animation par collage qui transporte l'imaginaire dans un enchevêtrement de sens et d'émotions. Félix utilise une superposition d'images créant

ainsi des liens invisibles entre elles, les épaisseurs se contaminant l'une l'autre. Il devient impossible de fragmenter les éléments du film, ce qui rend le film un peu angoissant par son insaisissabilité. C'est là, justement, le vertige du tout que nous avons évoqué dans le premier chapitre comme étant peut-être à l'origine d'un besoin de segmenter le monde. D'ailleurs, les films de Félix provoquent souvent une certaine instabilité chez les spectateurs, à tel point que lors de la présentation de son film *Un deux trois crépuscule*, au *Festival International du Film d'Animation d'Annecy* en 2006, il me raconta qu'au moins la moitié des spectateurs se sont mis à le huer généreusement quand il monta sur la scène pour se présenter! Ne remettant pas en cause les qualités esthétiques du film, nous pouvons attribuer cette réaction du public à la structure narrative du film, basée sur un enchevêtrement vertigineux d'images signifiantes, mais impossibles à identifier dans leur qualité discrète. Le film n'a pas la dimension rassurante d'une narration segmentable.



Figure 5 : Image extraite du film *Rosa, Rosa* de Félix Dufour-Lapperrière (2008, 8 min.)

Le cinéma d'animation a une position privilégiée à l'égard de la représentation en mouvement, parce qu'il est intrinsèquement lié à « l'inconscient technique » de la mécanisation de cette représentation. Si le cinéma est un symbole de notre organisation logique du monde, alors l'animation a la possibilité de sonder l'inconscient de cette logique. Nous avons vu que le discontinu de la technique ne fait pas de l'animation un porte-étendard de la segmentation du monde. Au contraire, l'animation permet de remettre en question cette suprématie du discontinu en inscrivant inévitablement ces ruptures esthétiques dans la continuité du temps.

2.2.3 *La pixillation*

Pour conclure cette section sur le cinéma d'animation, nous aborderons le cas d'une technique spécifique : la pixillation. À ne pas confondre avec la pixellisation qui n'a rien à voir avec le présent propos, le terme pixillation a été choisi par Norman McLaren en 1950, lorsqu'il vit les résultats de ses animations avec des comédiens. McLaren trouva que les corps, animés image par image, semblaient être possédés par une force extérieure. Ce mouvement particulier lui inspira un terme dérivé de *pixies*, des petites fées espiègles dans le folklore britannique, qui pouvaient ensorceler une personne en prenant le contrôle de son corps : *Pixy-led* (être dirigé par un *pixy*). D'ailleurs, en anglais, on peut dire de quelqu'un qu'il est *pixillated*, c'est-à-dire bizarre, frénétique ou ivre. Il est intéressant de revenir encore une fois à la citation d'Édouard Lock présentée au début de ce mémoire sur le

monde que l'on connaît ou reconnaît : le corps ainsi possédé se trouve habité par les deux états en même temps. C'est-à-dire que le flux continu habite le corps, disponible à la reconnaissance du monde, ou disons au monde sensible, mais en même temps il est investi d'une force extérieure qui bloque cette sensibilité pour le confronter à une réalité fragmentée. Pour le spectateur, le corps animé image par image est un être vivant, mais en quelque sorte désincarné : une chair dans la matière réelle, mais habitant une dimension parallèle, où la fluidité est incertaine, en dehors du mouvement naturel des choses.

Plus que toute autre technique d'animation, la pixillation contraint à un étroit rapport au réel. En effet, la présence d'acteurs et d'objets évoluant dans un environnement en trois dimensions a pour effet d'introduire dans l'œuvre une série de références à la réalité.⁶⁵

C'est là ce qui rend particulièrement intéressante cette technique. C'est-à-dire qu'elle permet de se faire rencontrer dans un même espace-temps le discontinu du mouvement animé du corps, avec les références directes de ce corps jouant dans la persistance. En pixillation, le rendu est hésitant, sautillant, l'oscillation naturelle du corps prend une ampleur visible et imprévisible : une mathématique chaotique, en dehors du rationnel.

Norman McLaren a beaucoup utilisé cette technique, entre autres dans le film *Les voisins* (1952). Dans ce film, la pixillation emprunte quelque chose au cinéma burlesque. Une sorte d'autodérision comique où les personnages perdent le contrôle de leur corps. Cette technique permet à l'animateur de mettre le corps dans des situations impossibles et

⁶⁵ JEAN, Marcel. Dans la section sur les techniques d'animation du site de l'ONF. [En ligne].
[<http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/techniques/pixillation.php>]

absurdes révélant un malaise d'être. Les personnages succombent à leur incapacité de s'inscrire complètement dans le réel.

Bien sûr, McLaren a donné ses lettres de noblesse à la pixillation, y injectant son humour politique et sa sensibilité, mais nous ne pouvons parler de cette technique sans mentionner le travail du cinéaste tchèque Jan Svankmajer. Dans son cas, la pixillation prend une dimension beaucoup plus angoissante, révélant une vision surréaliste du monde, insistant sur le lien entre matière inerte et vivante. Comme l'explique Charles Jodoin-Keaton, dans son mémoire sur le cinéma de Svankmajer, l'utilisation de la pixillation chez le cinéaste révèle une instabilité du réel.

Le poids de cette réalité relève du corps, intégré au sein même d'un univers animé. Le réel, s'imposant à travers la présence du corps, bascule quand ce corps est soudainement fait objet, manipulé, agressé, torturé, métamorphosé. Bousculé lui-même dans un environnement incertain, entre la réalité du corps vivant et sa momification inquiétante, le spectateur bute constamment sur le caractère changeant de ses perceptions.⁶⁶

Le surréalisme burlesque de cette technique, conjugué à mon amour de la danse et du travail avec le corps, ont été des motivateurs importants à mon attachement à cette technique. J'ai noté deux manières de travailler la pixillation. La première, que nous pouvons nommer la technique traditionnelle, consiste à travailler l'animation du corps comme s'il était un objet, c'est-à-dire image par image, en prenant une pause marquée entre chaque déplacement. De cette manière, il est possible de réaliser des déplacements

⁶⁶ JODOIN-KEATON, C. (2002). *Le Cinéma de Jan Svankmajer : Un surréalisme animé*. Canada : Les 400 coups cinéma, page 93.

improbables avec le corps (glissement sur le sol, vol, téléportation, apparition et disparition, etc.). C'est de cette manière qu'ont travaillé les cinéastes McLaren et Svankmajer.

La deuxième méthode en est une que j'ai développée pour combler un besoin. Il s'agit d'une technique de « pixillation en rafale ». Le besoin à combler était de permettre de filmer un mouvement en prise de vue réelle, puis de passer en mode animé dans le même plan et le même cadrage en continuité avec la prise de vue réelle. Cette technique est souvent utilisée en animation avec des caméras films, puisqu'elles permettent de passer d'une vitesse de prise de vue à une autre (par exemple de vingt-quatre images par seconde à un mode d'image par image). Svankmajer est passé maître dans l'utilisation de cette juxtaposition de la prise de vue réelle et de l'animation, ce qui crée une étrangeté surréaliste, dans son cas. McLaren est peut-être le premier à avoir utilisé cette méthode très efficace, entre autres dans le film *Les voisins*. Cependant, jusqu'à tout récemment, il était impossible avec la photographie numérique, de passer d'un mode de prise de vue réelle à un mode photographique.

Donc, pour pallier ce manque, j'utilisais une technique de prise de vue en rafale pour remplacer la prise de vue réelle. Mais cette méthode ne permettait pas d'avoir un mouvement très fluide du comédien, dû à une limitation de six images par seconde. J'ai donc demandé au comédien de se déplacer au ralenti, ce qui a causé un très bel accident. La technique ne permet pas d'atteindre la fluidité voulue au départ, mais elle crée une oscillation déséquilibrée et étrange dans le corps du comédien, tout en procurant une

fluidité au mouvement. Cette étrangeté provient justement du fait de faire se rencontrer deux rythmes dans un même objet : le corps du comédien. Son déplacement, bien que maladroit, répond à une logique fluide du mouvement qui ne correspond pas à la vibration saccadée et imprécise de son corps, dû à la prise de vue image par image. Comme Lock le dit, le corps n'est pas un objet immobile et définissable par les lignes de son contour, il est toujours en mouvement, toujours dans l'instable et ses lignes sont imprécises. C'est justement cette instabilité qui devient visible avec la pixillation; l'oscillation du corps est amplifiée grâce à la discontinuité entre les pictogrammes.

La pixillation met en évidence le problème de la segmentation du monde. Quand le corps se retrouve dans un mouvement discontinu, il perd son lien avec la continuité du réel. Il n'est plus dans le flux, mais dans une rupture incohérente, burlesque et inquiétante qui ne lui permet plus d'être complet avec ce qui l'entoure. C'est donc dire que le travail en pixillation a la possibilité de transporter le créateur et le spectateur au cœur même de cette problématique du couple continu/discontinu, soit le rapport à l'écoulement du temps, à l'impermanence des choses et aux mouvements inhérents à l'enchevêtrement du monde.

En conclusion, nous pouvons dire que l'animation est l'art du mouvement par le discontinu, et qu'elle peut sonder notre rapport sensible à l'écoulement du temps. Premièrement, l'acte du créateur est, en soi, une posture de résistance à l'égard d'un monde accéléré, effrayé par l'écoute du silence, apeuré par la perception d'un tout en mouvement nous renvoyant inévitablement à notre propre mort. Deuxièmement, le cinéma d'animation

peut devenir une stratégie d'unification des segments dans un tout en mouvement, inventant constamment de nouvelles formes. C'est là une possibilité d'investir le temps-poésie. La pixillation, peut-être plus que les autres techniques d'animation puisqu'elle utilise le corps humain comme matière, permet une « poésie de la rupture ». C'est-à-dire qu'elle met dans un même espace un temps fluide et un temps saccadé. Le sautillerment du discontinu animé révèle que le mouvement continu existe même dans la rupture, acceptant ainsi l'idée que les segments, ces prises de vue arrêtées sur le réel, n'en sont pas la finalité. Il n'y a pas d'arrêt possible sur le réel, sinon cet arrêt ne peut en être qu'une représentation incomplète, car même l'apparente fixité s'inscrit dans le mouvement.

Le cinéma d'animation, dans ce qu'il a à voir avec une fabrication ou une manipulation consciente du mouvement, peut devenir un art de bouleversement de notre rapport à l'espace-temps. Il peut éveiller, chez l'imageur et le regardeur, une présence active à l'écoulement du temps. L'utilisation du discontinu devient ainsi une stratégie pour donner une place plus importante à un corps sensible aux vibrations du mouvement perpétuel, à réinventer le continu.

CHAPITRE 3 : *SUSPENDU ENTRE DEUX NÉANTS*, UNE EXPOSITION

3.1 INTRODUCTION

Dans ce dernier chapitre, je parlerai de la production finale de ma recherche dans le cadre de cette maîtrise-création en art. Il s'agit d'une exposition présentée à la galerie *L'œuvre de l'autre*, à l'Université du Québec    Chicoutimi, du 1^{er} au 16 avril 2009. L'exposition est intitulée *Suspendu entre deux néants*, titre emprunté à une citation du scientifique et philosophe Blaise Pascal, qui exprime son questionnement existentiel présenté dans la première section de ce mémoire.

Je dois ici préciser la démarche qui a mené à la réalisation d'une exposition plutôt qu'à la réalisation d'un film d'animation à proprement dit. Tout au long de cette recherche, il m'est apparu que les questionnements qui m'habitent sur l'écoulement du temps sont davantage liés à la mécanique cinématographique, donc aux rouages de l'animation tel qu'énoncé par Pierre Hébert, plutôt qu'à la narration filmique elle-même. J'ai donc décidé de faire une exposition, ce qui m'a semblé ouvrir les possibilités d'exploration de cette mécanique et son impact sur la représentation du monde. Il faut comprendre que ma démarche en cinéma d'animation s'est traduite dans l'exposition par une réflexion sur les

principes de l'image par image et sur la manipulation de l'image. Ainsi, *Suspendu entre deux néants* n'est pas à proprement parlé une exposition de cinéma d'animation, mais plutôt une exposition sur l'image en mouvement, à travers un langage propre au cinéma d'animation, tel que décrit tout au long de ce mémoire. Je trouvais plus intéressant de concevoir plusieurs œuvres, plutôt que de regrouper toutes mes idées dans un même film : c'est-à-dire dans une forme finie où les images en mouvement sont enfermées dans une durée, liées par une esthétique et une narrativité communes. L'accumulation de différentes œuvres dans un même espace répond au besoin de multiplier les angles d'observation de l'image en mouvement dans son rapport au temps. C'est un désir d'exposer dans un même espace différents jeux de temporalité, pour toucher au temps-poésie; nous pouvons considérer que chaque œuvre devient un pictogramme du « film-exposition ».

Cette exposition est donc une réflexion poétique sur l'image en mouvement comme renvoi à la perception du temps, de la durée et de la mémoire. En exploitant l'aspect discontinu de la mécanique du cinéma, j'espère remettre en question la segmentation du monde comme organisation dominante de la vie. De cette manière, je veux essayer de situer la discontinuité inévitable de la pensée, à l'intérieur d'un tout en perpétuel mouvement, autant dans la matière que dans la représentation du monde. Je ne cherche pas à illustrer une dichotomie entre continu et discontinu, mais plutôt à partager les questionnements soulevés par cet étrange paradoxe, à travers un langage visuel de la photographie, de l'installation vidéo et de l'animation.

3.2 MÉMOIRES ANIMÉES, UN FILM DE COLLAGE

3.2.1 Mise en contexte

L'exposition est composée de plusieurs œuvres, mais l'une d'entre elles a modifié de façon importante la trajectoire de mon travail. Il s'agit du film *Mémoires animées*. Ce film a d'abord été une commande d'œuvre du *Festival REGARD sur le court métrage au Saguenay*, pour la 13^e édition en mars 2009.⁶⁷

⁶⁷ Les dates de l'exposition étaient déjà déterminées depuis quelques semaines lorsque, le 22 décembre 2008, le directeur artistique du festival, Éric Bachand, m'a appelé pour m'offrir une commande d'œuvre. Il me proposait de réaliser un court-métrage pour la soirée de clôture du festival (15 mars 2009), sur la thématique du portrait de famille. L'idée était de faire un appel à la population du Saguenay-Lac-Saint-Jean pour qu'elle nous envoie des archives familiales de tous les formats et époques confondus. À partir de ces images, je devais faire un film d'environ dix minutes, sur lequel le Quatuor Alcan, de l'Orchestre Symphonique du Saguenay-Lac-Saint-Jean, allait jouer en direct pour accompagner le montage. En acceptant cette contrainte de travailler à partir d'une matière filmique existante, j'ai choisi en même temps toute la richesse de cette matière : les archives dans leurs rapports au temps et à la mémoire, porteuses d'intimité familiale sensible et émotive.

En quelques jours, le projet de l'exposition a pris une direction tout à fait nouvelle. Je n'allais plus créer mes propres images, mais travailler à partir des archives que j'allais recevoir. Donc, en plus du film réalisé avec ces images, j'ai choisi de penser et fabriquer les autres pièces de l'exposition avec ces mêmes archives. Malgré cette différence importante, le projet est resté sensiblement le même dans la conceptualisation des œuvres, mais la matière, l'archive familiale, allait être porteuse d'une charge artistique différente.

Avant la proposition du festival, j'avais déjà à l'esprit de réaliser une courte vidéo à partir de mes archives personnelles en mélangeant les formats (vidéos, photos, bande sonore, textes, objets). L'idée était de revisiter ma mémoire à partir des traces visibles de mon passé. J'avais l'intuition que l'œuvre ne serait pas un objet linéaire donnant une vision précise de mon parcours, mais plutôt une réinvention de mon passé figé dans ces objets, vers une mémoire nouvelle, en mouvement, laissant apparaître ainsi des réseaux insoupçonnés de l'enchevêtrement de mes souvenirs. Je me questionnais sur la valeur de ce passé dans ma vie actuelle. À quel point suis-je conséquent avec ce passé? Comment s'inscrit-il dans mon présent? Ces expériences ont-elles une prégnance active et consciente dans ce que je suis aujourd'hui et les choix que je fais? C'est tout le sujet de la mémoire et de la perméabilité du présent à cette mémoire que je voulais observer. Comme nous le soulignons dans le premier chapitre, est-il possible de garder en suspension dans l'être les choses du passé, pour qu'ainsi elles se mélangent toutes plus facilement et constamment, plutôt que de les laisser se sédimenter dans une croûte opaque et rigide?

Travailler avec les souvenirs archivés, c'est une manière de réactualiser le passé et de le restituer dans un nouveau présent. En évitant une nostalgie stérile, je pense que travailler avec des représentations fragmentées du passé peut permettre d'élargir la perception du présent, de la même manière que nous complétons nos souvenirs par un repérage circulaire (voir Bergson et la mémoire dans le premier chapitre de ce mémoire).

Donc, plutôt que de faire le film avec des archives personnelles, j'ai utilisé les archives d'inconnus, mais en gardant au premier plan les questions déjà soulevées. À la place de reconstruire ma mémoire, j'ai inventé une mémoire à partir de celles des différents participants au projet. Mon présent s'est donc trouvé agrandi par des fragments de passés que je n'ai pas expérimentés, que ma mémoire ne peut réactiver.

Une vingtaine de personnes m'ont envoyé des archives. J'ai dû faire un premier choix : ne pas utiliser les photographies, non plus que les images en vidéo (dans le cas de la vidéo, la raison est simplement que j'en ai reçu très peu). Donc, je me suis retrouvé avec environ huit heures de pellicule datant d'avant 1975. Des souvenirs épars de plusieurs familles du Saguenay-Lac-Saint-Jean, des souvenirs que j'ai dû m'approprier pour les enchevêtrer dans une nouvelle mémoire collective, celle de personne et de tout le monde : des *Mémoires animées*.

3.2.2 La démarche

Une des particularités de ces images est qu'elles ne sont pas cinématographiques. C'est-à-dire qu'elles ne sont pas les morceaux d'une fiction construite, elles sont le regard d'amateurs portés sur des moments de la vie autour d'eux. Ces archives ne deviennent pas pour autant des témoins discrets, impartiaux et « authentiques » d'une réalité. Au contraire, la subjectivité occupe une grande présence dans ces images, et les « acteurs » de ces

moments captés sont souvent dans une relation directe avec la caméra et avec celui qui la manipule. Ces images, souvent maladroites sur les plans technique et esthétique, reflètent un désir de garder une trace d'un présent en disparition et de pouvoir y revenir dans sa forme passée. Pour reprendre la définition du film de famille par Roger Odin, il s'agit avant tout de « film tourné par la famille pour la famille »⁶⁸.

En travaillant avec ces archives, je rencontre ces moments importants, je perçois partiellement la charge qu'ils portent. Lors de la sélection des images pour le collage vidéo, je devais respecter ces souvenirs, et en même temps me les approprier. En faire ma propre mémoire à court terme. Peut-être qu'un jour je transposerai certaines de ces images dans mon propre passé? Non pas comme des représentations extérieures à ma vie, mais comme des moments expérientiels réellement vécus. Est-ce que le petit singe en bois deviendra un jouet de mon enfance lorsque, trop vieux et un peu gâteux, ma conscience ne saura plus organiser ma mémoire?

Mon intention de départ était, dans un premier temps, de laisser la matière filmique inspirer le chemin à emprunter pour organiser ces huit heures d'archives dans un court-métrage de dix minutes. J'ai d'abord visionné et numérisé les images, pour ensuite les regrouper par thèmes. Ces thèmes ont été le paysage, le portrait, le travail, les sports, etc.

⁶⁸ Cf. TOUSIGNANT, N. (dir.) (2004) *Le film de famille*. Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, coll. Travaux et Recherches 49, Bruxelles. 205 pages. Cet ouvrage contient des textes d'un anthropologue, d'un sémio-praticien, d'historiens et de réalisateurs, notamment le texte *Les films de famille : de merveilleux documents? Approche sémio-pragmatique* de Roger Odin.

En faisant ce tri, certaines séquences m'apparaissaient plus intéressantes que d'autres. Le choix était difficile, car en visionnant les archives, j'avais, pour certaines familles, jusqu'à quarante ans de leurs vies sur pellicule! Il me fallait accepter de briser ces histoires pour les rassembler dans une nouvelle histoire, celle que j'allais fabriquer. Dans un souci éthique, j'ai résisté à certaines tentations purement esthétiques ou expérimentales. En effet, j'aurais pu décider de travailler cette matière comme le fait Bill Morisson par exemple. Mais le film de famille n'a pas la même charge qu'un film de fiction oublié sur les tablettes depuis 80 ans; d'autant plus que plusieurs des familles allaient être présentes dans la salle lors de la projection du film. Tout en prenant une certaine liberté dans le traitement des images, j'étais préoccupé par les attentes des familles, c'est-à-dire leur désir de se voir sur l'écran, de se reconnaître, de voir leur histoire immortalisée dans ce travail. Est-ce que ces attentes étaient réelles? Peut-être ai-je transposé dans cette impression mes propres aspirations et ma filiation avec le cinéaste Pierre Perrault? En effet, l'histoire à travers le quotidien des gens m'interpelle et me fascine; je pense ici particulièrement au film *Pour la suite du monde* (1962). Donc, au-delà du médium lui-même, j'avais envie pour des raisons éthiques et esthétiques de garder visible la mémoire des images d'archives. Je voulais offrir à la région un film sur la mémoire de son territoire et de son histoire, tout en exploitant esthétiquement l'enchevêtrement complexe de cette mémoire. J'ai donc simplement décidé de recréer le parcours d'une vie, de la naissance à la mort, en constituant chacune des époques de cette vie avec les archives de plusieurs familles. Mais cette vie racontée ne devait pas être une vie linéaire et chronologique dans le temps, mais plutôt le symbole de la durée de chacun de nous, *suspendu entre deux néants*. La linéarité apparente du récit d'une

vie allait devenir un prétexte pour construire une mosaïque mouvementée de l'enchevêtrement de tous ces souvenirs, qui finalement se recoupent tous dans la perception de notre impermanence. Dans ce parcours, je voulais que le montage et le traitement des images représentent, en quelque sorte, notre rapport au temps et à la mémoire à chacune des périodes de la vie. C'est ici qu'une décision importante s'est imposée pour m'aider à faire des choix au niveau des images; faire le montage à partir de la musique.

En épluchant un répertoire proposé par le Quatuor Alcan, la pièce *Meltemi* est venue à la rencontre de mon intention de départ. C'est une pièce musicale pour un quatuor à cordes, du jeune compositeur italien Alessandro Annunziata. Le meltemi est un vent frais des Balkans, qui descend sur l'Italie durant l'été très chaud. La pièce est construite en trois sections, trois tempos différents. Ces tempos représentent la chaleur accablante avant le vent frais, puis le dynamisme que le vent apporte dans le rythme de la vie italienne, et finalement le retour à la chaleur quand il repart. Ces trois rythmes différents, je les ai transposés à trois périodes de la vie : l'enfance, l'âge adulte et la vieillesse. J'ai fait le choix de regrouper les images selon les périodes de la vie, plutôt que de respecter un ordre chronologique de l'ancienneté des archives. Ainsi, en mélangeant et en regroupant les enfances de plusieurs familles et de plusieurs époques, une enfance globale est proposée, qui n'est plus celle d'une personne en particulier, mais davantage une enfance partagée dans laquelle chacun peut se reconnaître; j'utilise ici volontairement le mot reconnaître pour faire référence au corps sensible de Lock, énoncé dans le premier chapitre.

Le film, d'une durée de dix minutes, a été monté sur la musique préenregistrée et le Quatuor a dû, en quelque sorte, imiter cet enregistrement lors de la prestation en directe. La rythmique du montage étant très associée à celle de la pièce, le défi de précision était très élevé. D'autant plus que la copie de l'enregistrement, que m'avait fournie le Quatuor, comportait une erreur dans le jeu, erreur qui devait maintenant être répétée à la soirée de clôture du festival, pour que la musique suive le montage!

Comment le film s'inscrit-il dans la recherche de ce mémoire? Premièrement, par le travail de la mémoire archivée. Nous avons discuté dans le premier chapitre de l'enchevêtrement de la mémoire et du lien possible à établir avec l'évanescence du rêve. Les archives deviennent ici comme des roches visibles à la surface du marais de la durée, ce sont les images anachroniques de Benjamin; soit des fragments d'un passé que je vais réactiver dans la constellation des images actuelles. Comme le propose Benjamin, est-ce que ces images resteront indépendantes de la constellation du présent, gardant intact la charge du moment où elle furent créées⁶⁹? Comment l'assemblage de ces fragments donnera naissance à une nouvelle forme mouvementée, c'est-à-dire à une nouvelle coupe mobile, comme le dit Deleuze? Comment notre perception du temps, comment les idées mises en place dans ce mémoire, se transformeront pour serrer de plus près cette nouvelle coupe-mobile, cette nouvelle expérience? La linéarité du récit, soit le passage de la naissance à la mort, devient une trame de fond qui habite chacun de nous, c'est-à-dire la conscience de notre durée, du temps qui s'écoule et de notre passage dans la vie sous cette

⁶⁹ Cf. Benjamin, W. (2000) *Thèse 5, Sur le concept d 'histoire, œuvres III*, p.430

forme humaine instable. Cette linéarité est un ancrage solide de la conscience de nous-même face à la mort et au passage du temps. Pourtant, cette linéarité apparente qui constitue chacun de nous ne s'inscrit pas dans notre conscience comme une ligne claire, franche et droite, cette linéarité n'existe que dans la conscience de nous-même, mais n'est pas tangible comme une expérience linéaire. Elle est en elle-même enchevêtrée dans la prégnance des expériences, dans les souvenirs vifs ou inconsistants, dans les images-mouvement des autres vies que nous nous sommes appropriées comme référents ou expériences. Bref, la linéarité de nos vies n'est pas décomposable comme une étude physiologique de Marey.

3.2.3 *Quelques observations sur le film*

Un des problèmes qui apparaît en travaillant sur la mémoire, en vidéo, c'est que la linéarité de l'interface de montage (le *timeline*) nous oblige à regarder les images sur une durée linéaire. C'est ce que Hébert appelle « le mouvement fini »⁷⁰. La vision d'ensemble, l'enchevêtrement des souvenirs, ne peut nous apparaître d'un seul regard comme il est possible de le faire avec une peinture surréaliste ou un tableau en deux dimensions de Bruegel. C'est évidemment une des particularités du cinéma : contrairement à la peinture, le collage filmique ne peut être perçu dans un seul regard, car nous sommes prisonniers, en

⁷⁰ HÉBERT, P., op. cit., p.32.

tant que regardeurs, de la durée du défilement des images.⁷¹ Cette durée devient limitative si nous voulons créer une perception englobante, dans un même espace-temps, d'un ensemble de souvenirs. Deux astuces sont possibles, la première étant d'utiliser le rythme (accélération, ralentit, répétition, etc.) pour déjouer la conscience qui connaît, au bénéfice d'une sensibilité qui reconnaît.⁷² Cette reconnaissance n'est pas de l'ordre du savoir qui organise l'espace-temps, mais plutôt d'une perception sensible perméable à une vibration du mouvement. Le rythme des images et de la musique provoque inévitablement des états réceptifs différents selon les variations de ce rythme. C'est là une première astuce utilisée dans le film pour ouvrir le regardeur à une perception englobante des images. L'effet est particulièrement remarquable dans la section du film sur l'âge adulte. La succession rapide des images empêche la rationalisation immédiate de l'image pour laisser place à une reconnaissance floue, prenant davantage son sens dans un rythme global. Ce rythme rapide a été motivé, bien sûr par la musique, mais surtout pour symboliser notre rapport au temps et à la mémoire dans cette période de notre vie. C'est-à-dire une période de productivité, un temps accéléré où la lenteur apparaît comme un défaut, une perte de temps.

La deuxième astuce pour déjouer la linéarité de la durée est la superposition des images. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, c'est une technique qu'utilisent Rybczynski et Dufour-Laperrière dans leurs films d'animation. J'ai utilisé cette technique dans la section sur l'enfance parce qu'elle m'apparaît être une période de notre vie où les

⁷¹ Cf. COUCHOT, É. (2007). *Des images, du temps et des machines*, dans les arts et la communication. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 314 pages.

⁷² LOCK, E. (2001). « La déconstruction comme révélation ». *Liberté*, novembre 2001, numéro 254, 70-75.

souvenirs sont particulièrement imprécis, davantage composés d'impressions sensorielles que d'images prenant place dans une structure mémorielle. Ainsi, le collage superposé, bien que défilant sur la durée du film, permet une épaisseur et un enchevêtrement aux images, aux souvenirs. Les images ne peuvent être décryptées logiquement dans un premier visionnement, elles laissent au regardeur une impression de l'enfance, plutôt que des moments précis de l'enfance.



Figure 6 : Image extraite du film *Mémoires animées* (2009, 10 min.)

J'aimerais parler d'un dernier point à propos du film. C'est la charge poétique de la matière pellicule elle-même. Je n'ai pas travaillé avec la pellicule pour faire le montage, mais avec les images numérisées. Bien sûr, ce transfert engendre une perte de la qualité de l'image et de la texture de la pellicule, mais ne détruit pas toute la richesse esthétique de ces images. D'ailleurs, pour réaliser le prologue du film, accompagné de la voix de Roger Murray, l'un des participants faisant une narration par-dessus les images d'archives de sa famille, j'ai collé bout à bout toutes les images brûlées, sautillantes ou floues imprimées sur la pellicule; ce sont des accidents qui ne se produisent pas avec le numérique. Je voulais utiliser ces « images mortes » comme des morceaux de la mémoire, sans valeur apparente, mais faisant pourtant partie de ce qui a déterminé les transformations de cette mémoire. Cette séquence ne permet pas de nommer des formes, mais elle fait référence à la mémoire défaillante, aux bribes de souvenirs, aux intuitions non identifiables ou aux interstices entre les pictogrammes ; c'est là peut-être ce qui constitue le marais de la durée, l'invisible entre les images anachroniques (pensons aux dommages que peut faire la maladie d'Alzheimer sur la mémoire d'une personne).

La texture particulière de la pellicule est associée à un ancien temps, ce qui a pour effet de placer l'observateur dans un état un peu nostalgique, créant une sorte d'identification à ce passé. Cette identification a pour effet de réactualiser le passé, et donc de se positionner dans une continuité à ces changements.

Sur la texture pellicule, je dirais encore ceci. À quelques reprises dans le film, j'ai accéléré l'enchaînement des images. Cette accélération crée un effet particulier sur l'image, elle lui enlève la richesse de la texture propre à la pellicule, ce qui fait basculer définitivement l'image dans le numérique. Cet effet ne se produit pas quand je ralentis les images. Je crois que ce phénomène est dû à la trop grande fluidité de la compression des pictogrammes, car le numérique génère un flou d'animation entre les images pour créer l'impression d'une continuité. Alors qu'en pellicule, si nous enlevons des photogrammes pour accélérer le mouvement, ce procédé créera une très grande rupture dans les mouvements, créant ainsi un effet visuel de discontinuité, de mouvements saccadés.

Pour conclure cette réflexion sur le film *Mémoires animées*, je pense qu'un de ses intérêts se trouve dans la multiplication des rapports au temps s'y mélangeant. D'abord la matière-mémoire de la pellicule, sa texture, sa charge esthétique associée à un temps passé, à une technologie désuète, et également les représentations fragmentées d'un moment révolu, imprimées sur sa surface. Ensuite, le mélange des époques et de la provenance des archives pour reconstituer une nouvelle mémoire. Finalement, le montage lui-même dans ses associations d'images et dans sa rythmique, dans ce qu'il emprunte aux fragments oubliés pour créer une nouvelle forme actuelle. Le film *Mémoires animées* réactive les archives, les sortant du mouvement de la dégradation de la pellicule, pour les réactualiser dans une nouvelle forme active, un nouvel enchevêtrement avec le présent. Ce travail révèle à quel point ces passés collectifs et individuels se perdent dans l'écoulement du temps, pour ne plus trouver qu'un écho lointain quand ils sont réactivés dans la

constellation actuelle des images. Pourtant ce sont ces passés auxquels nous attachons les repères de notre durée, repères qui apparaissent clairement dans le film comme des évanescences, qui ont bel et bien été d'anciens présents, mais qui sont à présent absorbés dans la mouvance de l'écoulement du temps. Devant ce collage, le spectateur peut éprouver une forme d'éruption d'un passé multiple en lui-même et interroger sa propre mémoire, trop souvent enfermée dans une linéarité qui le coupe d'une richesse de l'enchevêtrement interne.

3.3 LA MISE EN ESPACE

Dans cette section, je vais présenter deux autres œuvres de l'exposition, soit le triptyque vidéo intitulé *La danseuse* et l'installation intitulée *Don Quichotte contre la fragmentation du monde*. Mais d'abord, je vais aborder la question de la mise en espace et du travail d'installation. J'ai expliqué au début de ce chapitre la raison qui a motivé ma décision de faire une exposition, qui est de pouvoir mettre en relation différents objets de représentation liés à la temporalité et au mouvement. Ce choix me place en dehors d'une certaine zone de confort de ma pratique habituelle (la vidéo et la photographie), prenant le pari que cette mise en danger fasse émerger un langage différent, bonifié par la multiplication des œuvres mises en relation et en confrontation dans un même espace.

L'exposition présente un circuit composé de séries comparatives et évolutives. C'est-à-dire que certaines des œuvres sont pensées dans un mode évolutif, qui expose plusieurs états de la transformation d'une forme. Ce déploiement dans l'espace met de l'avant l'idée d'une continuité en perpétuel changement dans laquelle nous n'arrivons à percevoir que certains états du changement. C'est ce que le cinéma fait en reproduisant le mouvement, vingt-quatre images par seconde, mais pourtant entre ces images, il existe bien quelque chose. En même temps, en présentant différents états d'une forme en transformation, le spectateur sera emmené dans un mode comparatif, regardant dans un même espace l'avant et l'après. En utilisant une stratégie comparative, j'insiste sur l'importance de la subjectivité du regardeur dans la perception du monde, perception qui, rappelons-le, a pour premier lieu le corps sensible.

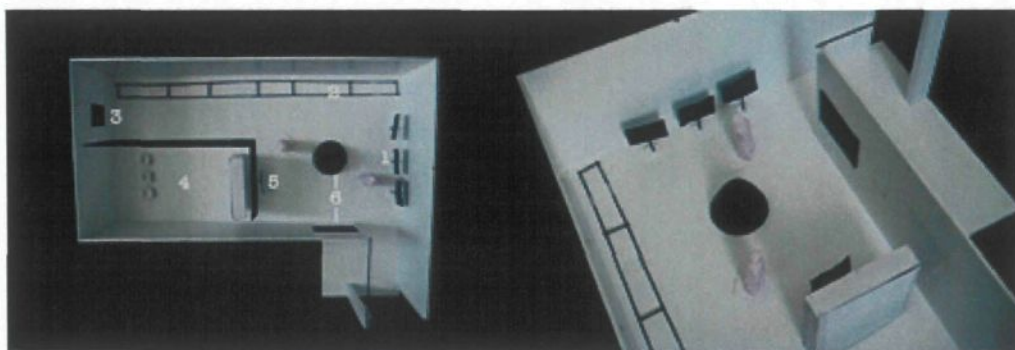


Figure 7 : Maquette de l'exposition *Suspendu entre deux néants*

1 - *La danseuse* / 2 et 3 – *Don Quichotte contre la fragmentation du monde*
4 - *Mémoires animées* / 5 – *Infinie subjectivité* / 6 – *L'homme bicéphale*

3.3.1 *La danseuse*



Figure 8 : Image extraite de la vidéo *La danseuse* (trptyque, 2009)

La danseuse, c'est une série de trois vidéos présentée dans trois écrans plats, disposés côte à côte (#1 sur le plan). Ce triptyque est une expérience sur la décomposition du mouvement inspirée des recherches de Marey. J'ai décidé de partir d'un mouvement filmé (probablement à 18 images par seconde) et de le décomposer pour aller chercher l'esthétique de la pixillation. Un des intérêts de cette oeuvre est d'inverser le processus de la pixillation, qui consiste à faire le mouvement image par image pour essayer de créer l'impression d'un mouvement réel; en effet, dans ce triptyque, le mouvement en apparence réel est décomposé pour obtenir un mouvement saccadé, sautillant et incomplet. Le

mouvement reproduit à 18 images par secondes, capté sur le réel il y a 60 ans, est ramené ici dans une nouvelle continuité à partir de ces mêmes 18 images.

Dans le premier écran, une courte séquence de vingt-cinq secondes montre une petite fille, dans les années 1950, qui fait une danse devant la caméra. Elle a les allures d'une petite ballerine maladroite dans sa courte robe bleue à bretelles, mais fait preuve d'une émouvante spontanéité gestuelle. La danseuse se détache très bien sur un fond sombre uni. Ce tableau mouvementé est présenté à la vitesse réelle. Dans le deuxième écran, c'est la même scène qui est présentée, mais dans le désordre. J'ai aléatoirement mélangé les photogrammes, créant volontairement une discontinuité dans la suite des images. C'est là une technique directement empruntée au cinéma d'animation, soit le travail image par image. J'ai voulu vérifier comment la séquence serait perçue dans ce désordre, mon hypothèse étant que la perception générale de la scène resterait la même. Un peu à la manière de ce jeu optique où les lettres des mots d'un texte sont mélangées, en conservant la première et la dernière lettre à leur place, ce qui, étonnement, n'empêche pas du tout la lecture du texte. Pierre Hébert propose un peu la même chose pour l'image en mouvement dans son livre *Corps, langage, technologie*.

C'est en effet une donnée fondamentale du cinéma que, quel que soit le désordre de ce qui est projeté, l'œil cherche à y voir un mouvement, du continu, comme il cherche à identifier des corps dans un fouillis de lignes.⁷³

⁷³ HÉBERT, P., op. cit., p.42.

Donc, cette deuxième vidéo met en évidence la mécanique du cinéma dans ce qu'elle reproduit artificiellement le mouvement, à cadence de 18 images par seconde dans ce cas-ci (les 18 images par secondes étaient le standard dans les caméras domestiques qu'on nommait la *camera ciné* dans le langage populaire). Pourtant, bien que la motion de la petite fille soit discontinue, l'image propose une nouvelle continuité, fabriquée à même cet apparent chaos sautillant. La lecture générale de la scène reste possible : une petite fille enjouée danse devant une caméra la filmant, probablement tenue par son père.

La troisième vidéo représente la séquence dans le désordre, mais cette fois avec un très grand ralenti appliqué à la séquence (20 minutes). Certaines images s'en trouvent presque figées, des mouvements imperceptibles à vitesse normale deviennent visibles. À moins que ces derniers ne soient une extrapolation créée par le ralenti numérique? D'ailleurs, certains mouvements se trouvent répétés dans un très court intervalle, comme si, aléatoirement, le ralenti renforçait la présence d'un geste. Est-ce que, suivant l'idée de Norman McLaren, l'invisible entre les images est révélé par ce subterfuge? Une chose est certaine, la danseuse n'est plus dans le même espace-temps. Chaque geste devient particulier, souligné, hésitant et étrange. Chaque geste devient une séquence et le lien entre les différents mouvements est moins évident. Le ralenti donne plutôt l'impression de photos différentes, animées d'une légère vibration. Cette « désincarnation » du vivant par la segmentation excessive de l'image en vient à extraire la danseuse du réel. Sur ces images étranges, un quadrillage apparaît tranquillement, transportant progressivement la petite danseuse dans une étude physiologique de Marey. Cette association laisse entrevoir une dimension toute nouvelle de

la séquence initiale ; l'archive n'est plus un repère rassurant de notre durée, mais un étrange entrelacs d'une danse disparue, épuisée dans sa déconstruction.

3.3.2 *Don Quichotte contre la fragmentation du monde ou La durée sur sa longueur*



Figure 9 : photos de l'œuvre exposée *Don Quichotte contre la fragmentation du monde*

Sur le sol, un rail sur toute la longueur de la galerie (environ quarante pieds; #2-3 sur le plan). Sur ce rail, un chariot invitant le visiteur à s'y asseoir. Une fois assis, il pourra regarder à travers une loupe la série de petites images sur le mur. Ces images sont en fait les photogrammes du plan d'un moulin-à-vent, disposés sur toute la longueur de la galerie (environ cinq cents images). Pour visionner cette bande, le visiteur doit actionner une manivelle induisant le déplacement du chariot sur les rails.

Comme Edmond Couchot l'explique (voir la section 2.2.1 de ce mémoire), le mouvement de l'œil de l'observateur investit une temporalité dans l'image regardée. Il est intéressant de rendre ce mouvement apparent en obligeant le regardeur à se déplacer physiquement pour voir toute la séquence du film. En plus du mouvement de l'œil sur les

images fixes, le déplacement latéral permettra de voir une continuité d'un mouvement imprimé sur ces images. Il s'agit donc de rendre visible la matière qui compose la durée d'un film. En la présentant sur une longueur physique, nous pouvons ici réutiliser la formule de Bergson : un temps déroulé en espace (voir la section 1.1). Évidemment, la durée de la séquence devient tout autre, et ce n'est plus la machine qui nous impose cette durée, mais l'action de notre bras sur la manivelle du chariot.

Comment le spectateur percevra-t-il la séquence imprimée? La vitesse du déplacement du chariot ne permettant pas de recréer la fluidité de la séquence, comment le visiteur comblera-t-il le vide laissé entre les images? Cette œuvre met en évidence la mécanique du cinéma. Elle a le mérite de mettre en jeu notre antagonisme fondamental, où la division des choses que nous impose la société est toujours démentie par notre expérience du réel, qui lui, s'inscrit dans une continuité, toujours en mouvement. Cependant, cette continuité est relative et est construite par chacun de nous. Je ne parle pas ici de la continuité du tout, mais celle de l'observateur, celle de notre conscience.

Cette œuvre veut aussi évoquer l'importance des parties qui forment le mouvement. C'est-à-dire que chaque geste a une valeur intrinsèque qui devient signifiante dans un ensemble où toutes les séquences sont interreliées. La difficulté étant de percevoir l'ensemble.

Revenons donc à l'œuvre qui insiste sur le subterfuge du cinéma. Le travelling remet en question l'idée d'un temps, ou même d'une durée qui serait enfermée dans la pellicule. L'étalage sur le mur de toutes ces images met en évidence, comme nous l'avons soulevé dans le second chapitre, que ce n'est pas un mouvement qui est enfermé sur le médium, mais bien des prises de vue arrêtées de ce mouvement, en de courts intervalles. Pour insister sur la relativité des ensembles fermés qui constituent notre conscience de la durée, et également sur la relativité de la représentation mouvementée du monde que nous construisons avec ces mêmes ensembles (ces ensembles étant ici les photogrammes de la séquence), j'ai installé une loupe déformante au bout de la lorgnette d'approche. Cette déformation crée une distorsion périphérique de l'image, étirant et déformant ainsi les pales du moulin et laissant l'impression que cet étirement entraîne les pales d'une image dans celles de l'image adjacente. La vitesse à laquelle la manivelle est tournée est évidemment directement reliée à l'effet optique perçu par le spectateur.

Finalement, au bout du rail (#3 sur le plan), la séquence décomposée sur le mur est projetée sur une surface recouverte avec les archives que j'ai reçues des participants au film *Mémoires animées* : boîtes de pellicules, roulettes et bobines, cassettes VHS, etc. Cette surface de projection évoque ce dont nous avons parlé dans le chapitre deux sur la matière pellicule. Soit la friabilité des supports d'enregistrement, la somme des affects que nous lui confions, la durabilité des archives, etc. Après avoir vu les photogrammes séparément sur le mur, le spectateur peut voir le film déroulé par le projecteur dans son mouvement fini, lui

permettant peut-être d'apprécier davantage la complexité du mouvement filmique, mais également d'apprécier l'importance des détails pour mieux apprécier l'ensemble.

L'installation propose également une *mise en abyme* en ce que le mouvement est projeté sur sa propre matière inerte qui contient les photogrammes qui le composent, ou le décomposent. Il est intéressant de mettre en relation cette œuvre avec le corps-matière sur lequel s'inscrivent le vieillissement, le passage du temps, et donc une somme des mouvements ayant composé sa vie, sa durée. Comme si la pérennité, celle de la mémoire, fabriquée par la représentation d'une succession de moments discontinus, n'était qu'une illusion et que la vraie continuité ne peut se décomposer, car elle se retrouve tout entière dans un seul espace-temps à la fois, celui de la matière dans le mouvement présent; présent composé par l'enchevêtrement des passés et des futurs⁷⁴. La continuité dans cette installation se retrouve-t-elle dans le mouvement projeté, dans la matière sur laquelle il est projeté ou encore dans cette nouvelle forme qui amalgame les deux?

Cette réflexion sur l'œuvre m'ammène à imaginer une hypothèse élargissant les possibles de notre rapport au temps que nous avons nommés dans les précédents chapitres. Suivant l'idée de Deleuze qui dit que « l'étendu est dans la matière et non la matière dans

⁷⁴ Le présent m'apparaît également construit par le passé que par le futur. Nous pouvons prendre l'image de la rivière pour illustrer ce propos. En effet, la rivière qui coule se trouve accélérée ou ralentit par ce qui est en amont, mais son mouvement est également influencé par ce qui est en aval : si une chute s'en vient, la vitesse de l'eau s'accélérera.

l'étendu »⁷⁵, imaginons un instant que le continu n'existe pas dans le temps, mais dans la matière. C'est-à-dire que le continu ne serait pas une question de durée, mais une question de présent, construit par l'enchevêtrement en perpétuel mouvement de ses passés et de ses avens. L'artifice du cinéma, et donc du paradigme du discontinu, serait de nous présenter la continuité comme étant une durée composée de ses fragments. Alors que cette constance serait davantage dans sa matière pellicule en mouvement (mécanisme de déroulement du projecteur, dégradation de la pellicule, mouvement de la lumière, etc.), que dans la représentation d'une durée imprimée sur les photogrammes projetés.

3.4 CONCLUSION

Le titre de l'exposition, *Suspendu entre deux néants*, ne fait pas référence directement au continu ou au discontinu, mais plutôt à la durée que nous habitons durant notre vie. Ce choix est délibéré, car je veux faire référence à la question existentielle qui habite toute cette recherche. Dans la phrase de Pascal, les deux néants sont ceux de l'avant-vie et de l'après vie, c'est-à-dire des mondes inconnus à l'expérience humaine⁷⁶. Ce sont les néants qui délimitent la durée de notre vie. Le titre renvoie à la notion fondamentale selon laquelle

⁷⁵ DELEUZE, G. (1981) *Les cours de Gilles Deleuze, Image Mouvement Image Temps, Bergson, Matière et Mémoire* [En ligne] [www.webdeleuze.com]

⁷⁶ PASCAL, Blaise. (1978) *Pensées* 194, éd. Brunschvicg [1905]. Éd Le Seuil, coll. « Points essais », 448 pages.

le temps questionné dans cette recherche est celui du langage des hommes, prisonniers de leurs perceptions et des conditionnements culturels.

Avant de conclure ce chapitre, je veux investir davantage la question de l'éthique, que j'ai abordée dans la section 3.1, à l'égard de l'utilisation d'archives familiales comme matériau artistique. Les participants aux projets ont été invités à soumettre des « petits trésors de famille [pour] mettre au grand jour des épisodes marquants de nos vies que nous ne souhaitons pas laisser tomber dans l'oubli ».⁷⁷ Déjà, cette proposition me plaçait dans une drôle de position. Comment faire un film de création, être libre de réinterpréter les images reçues, tout en respectant les attentes des participants? Pour eux, ces trésors de famille sont en quelque sorte représentatifs de leur histoire, de leur durée. Les images portent une charge émotive et leur permettent de construire une mémoire de leur existence, liée à des émotions expérientielles témoignant du passé qui s'est inscrit en eux. Les participants ont probablement l'espoir que le film immortalisera certains de leurs souvenirs, les actualisant dans la mémoire collective.

À partir de ces archives, j'ai construit une nouvelle continuité en détournant la linéarité narrative que les images pouvaient avoir dans la mémoire des participants. La narration de la vie de chacun est réduite à des fragments inscrits dans une mosaïque foisonnante au service d'une nouvelle narration, celle que j'ai imaginée à partir de ma propre constance.

⁷⁷ Extrait du communiqué de presse qu'on retrouve sur le site du festival, [En ligne].
[<http://www.caravane.tv/regard/content/view/98/143/lang,french/>]

Je n'ai évidemment pas la capacité de savoir tout ce que ces images signifient pour les participants. Je dois me les approprier et les importer dans ma propre sensibilité du monde. Durant tout ce travail, j'ai fait extrêmement attention à la manière d'utiliser les images. Par exemple, j'ai évité de faire des associations d'images, par le montage, qui me semblaient pernicieuses ou irrespectueuses. Mais voilà, malgré toutes les précautions que j'ai prises, les participants auront leur propre lecture du film et de l'exposition. En envoyant des archives pour le projet, les participants ont signé une entente légale me permettant d'utiliser et de modifier les images. Mais face à l'œuvre, cette entente ne vaudra pas grand-chose à l'égard de l'émotivité qu'ils pourront ressentir. En acceptant ce projet du Festival, j'ai accepté de travailler dans ce rapport particulier au public. Comment les principaux concernés percevront-ils la fragmentation de leur mémoire dans cette œuvre mosaïque ?

Revenons un peu sur l'objet esthétique. Les archives pellicules qui ont servi de matière pour faire le film et l'exposition ont une présence forte dans les oeuvres. Nous avons discuté, précédemment, du lien nostalgique que nous entretenons avec ce type d'images. J'aimerais ici aller un peu plus loin dans l'observation des liens particuliers que nous entretenons avec les images d'archives, liens encore plus intenses lorsque ces images sont celles de notre propre passé. Les archives filmiques, lorsqu'elles sont réactivées dans le présent, obligent le spectateur à prendre conscience du passé, qu'elles nous représentent. Une espèce de conflit se produit entre le passé qui s'est transformé dans l'écoulement du temps et une charge soudaine de sa représentation comme quelque chose d'immuable avec laquelle nous devrions être en continuité. La mémoire essaie de relier ces passés projetés

sur l'écran au mouvement du présent. C'est un exercice assez substantiel, puisqu'il nous force à prendre conscience d'une certaine perte : celle d'un passé qui n'est plus le présent. Nous pourrions dire ce qui a été, mais qui ne peut plus être, autrement que par le filtre de nos perceptions transformées dans l'enchevêtrement de la durée. Un vide se crée entre l'espace-temps de cette représentation du passé et l'espace-temps du présent. La persistance de notre durée, de notre être, est fragmentée par ces vides créant une sorte de vertige. Ce serait là une explication possible de la charge émotive que nous pouvons recevoir en tant que spectateur de la représentation de notre passé. Avec le film *Mémoires animées*, en recréant le parcours d'une vie par l'enchevêtrement de fragments d'archives de plusieurs vies, le spectateur est libre de rattacher à ces fragments les expériences de sa propre durée. Le film devient un peu le passé de chacun des spectateurs par les liens géo-historiques qui les unissent à ces archives. Il sera intéressant de vérifier ce sentiment d'appropriation en présentant le film à des publics différents, par exemple au Mexique, où les repères historiques, géographiques et culturels sont différents de ceux contenus dans les images du film.

Pour terminer ce chapitre, nous pouvons affirmer que l'exposition propose des liens complémentaires entre les œuvres à l'égard d'une réflexion sur l'image en mouvement, le discontinu-image-fragment et le continu-mouvement-enchevêtrement. En multipliant les propositions artistiques présentes dans l'exposition *Suspendu entre deux néants*, le film *Mémoires animées* se trouve enrichi par l'enchevêtrement de ces regards poétiques et esthétiques sur la question de l'écoulement du temps. C'est un travail sur le temps-poésie,

celui qui éveil une présence sensible à l'écoulement du temps et notre présence dans cet écoulement.

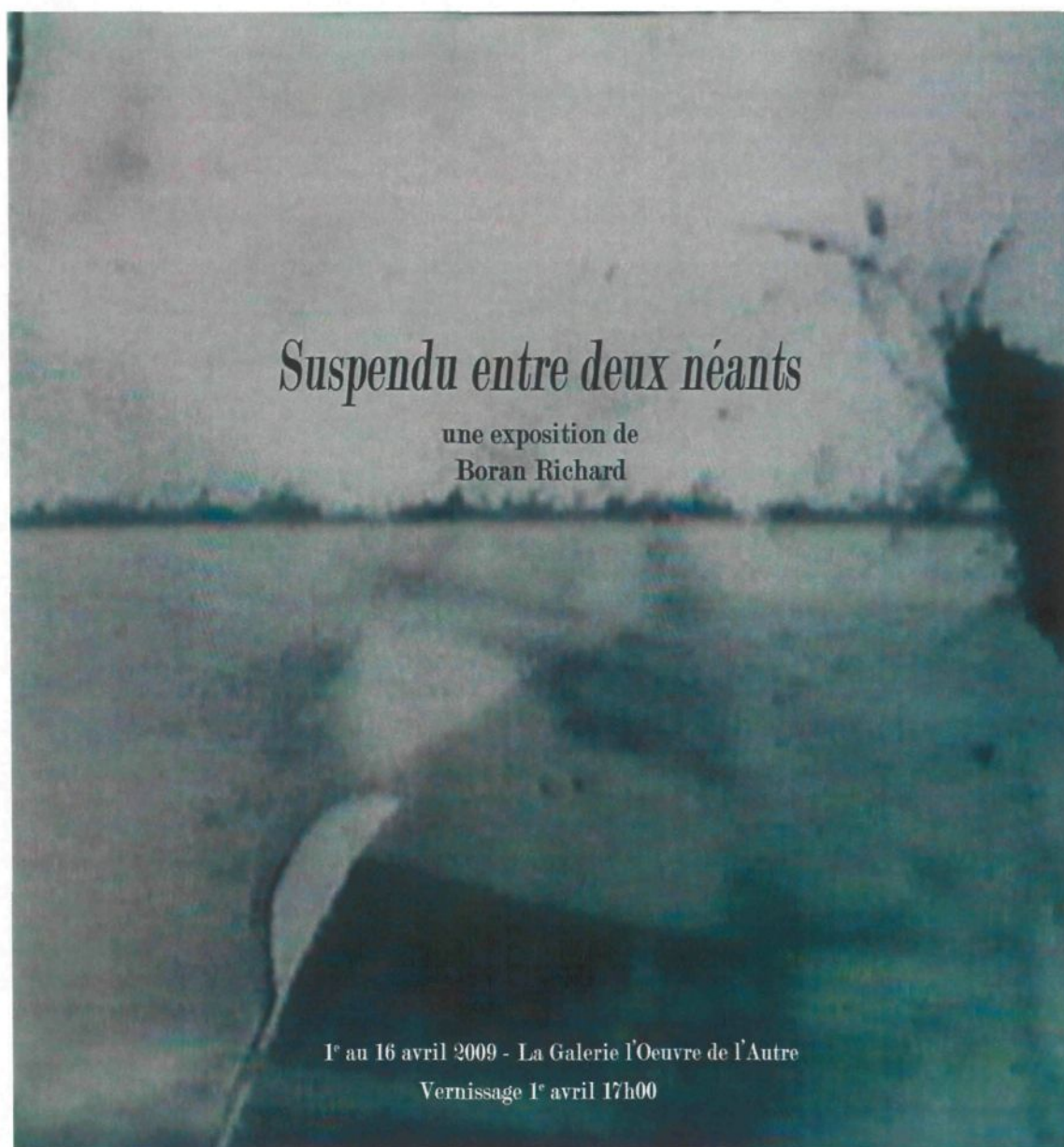


Figure 10 : Affiche de l'exposition

CONCLUSION FINALE

Garde présent à l'esprit que la poésie n'est qu'une. L'inverse de la poésie est la spécialisation professionnelle. Avant de commencer à tourner un film, écris un poème, peins un tableau, fais un collage, écris un roman, un essai, etc. Puisque c'est seulement en entretenant l'universalité des moyens d'expression que tu auras la garantie de réaliser un bon film⁷⁸.

- Jan Svankmajer

Dans cette recherche, nous avons approfondi des intuitions artistiques et philosophiques sur le temps dans son rapport au mouvement. Le corps perméable, inscrit dans le mouvement de la matière, n'apparaît pas être en adéquation avec une pensée rationnelle d'un temps fragmentable. Sans nier l'importance des segments composant le tout, nous avons avancé l'idée que nous vivons dans un paradigme du discontinu, dominant l'organisation du monde, délaissant ainsi une dimension importante de l'être : la sensibilité capable de ressentir le monde dans le foisonnement de ses enchevêtrements en perpétuel mouvement. Nous pourrions définir cette organisation fragmentée du monde comme une logique liée à l'attachement à l'objet, aux choses et à un matérialisme de la consommation ; une pulsion de pouvoir sur les hommes et la vie. Est-il possible de rééquilibrer le rapport de

⁷⁸ VIMENET, P. (dir.). (2002). *Svankmajer E & J, bouche à oreille*. France : les Éditions de l'œil, page 133.

force entre l'organisation fragmentée du monde et une poésie sensible à l'impermanence des choses?

C'est sur cette problématique que nous avons travaillé dans ce mémoire. D'abord, nous avons observé comment ce discontinu est présent dans notre organisation de la vie, que ce soit au niveau de la représentation de la continuité ou encore dans les conceptualisations du temps. À cette hégémonie de la segmentation du monde par la pensée, nous avons opposé la perception sensible d'une continuité; notion que nous pouvons définir comme étant l'ensemble, à chaque présent d'un enchevêtrement animé et complexe du passé et du futur. Le corps pourrait être une membrane sensible aux variations de ce mouvement, tel que Bergson le définit (voir section 1.1 de ce mémoire). Le corps est également une matière qui conserve les marques du passage du temps, nous renvoyant constamment à cet incontournable écoulement de notre durée, nous rapprochant chaque jour de notre finalité. Nous avons également proposé que les rêves soient une manière différente de vivre l'expérience du temps. Dans le rêve, chaque instant est une somme d'affects composée par l'amalgame des images du rêve, mais en dehors d'une conception linéaire de la durée. Comme si, dans le rêve, la continuité existait non pas dans une succession de fragments précis, mais plutôt dans une somme imprécise, renouvelée à chaque instant, des éléments qui composent le rêve. Nous avons fait un rapprochement entre cet état de songe et le fonctionnement de la mémoire, comparant la mémoire à un étang opaque et indéfinissable dans sa dimension, duquel émerge des roches, repères instables ne laissant entrevoir qu'une

infime partie de la profondeur et de la complexité de cette mémoire. Nous avons d'ailleurs proposé, dans le troisième chapitre, que la mémoire, quand elle est confrontée à une représentation de son passé, se trouve bousculée dans son enchevêtrement sensible, essayant de relier la représentation de ce passé à la forme actuelle du continu. Cette idée trouvant un rapprochement certain avec l'image anachronique de Walter Benjamin.

Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé la problématique sous l'angle particulier du cinéma. Nous avons d'abord convenu que l'outil-cinéma était un symbole puissant du paradigme du discontinu, devenant par le fait même un objet d'étude des plus pertinents à l'égard de cette recherche. Bien que le cinéma nous donne l'impression d'une continuité par la succession des photogrammes, il se confronte toujours à cette imperturbable continuité qui dégrade sa matière, et qui, elle, n'est pas fragmentable. En utilisant les techniques du cinéma d'animation, il devient possible de désordonner les fragments du mouvement continu, mettant ainsi en cause la structure linéaire, entendre chronologique, de la continuité. Cette distanciation devient intéressante quand nous l'utilisons pour créer de nouvelles formes artistiques pour habiter le continu. La technique de la pixillation est particulièrement appropriée dans cette optique, car elle met en évidence la complexité du corps d'habiter le réel si son mouvement est fragmenté. Face à l'instabilité des choses du monde, la pensée de Bergson a été un repère tout au long de cette recherche. Deux éléments nous paraissent essentiels que nous rappelons ici par deux citations.

Telle est la plus frappante des illusions que nous voulons examiner. Elle consiste à croire que nous pourrions penser l'instable par l'intermédiaire du stable, le mouvant par l'immobile.⁷⁹

Rappelons-nous aussi que jamais une idée, si souple que nous l'ayons faite, n'aura la même souplesse que les choses. Soyons donc prêts à l'abandonner pour une autre, qui serrera de plus près l'expérience.⁸⁰

Suite au troisième chapitre, où nous avons fait un retour réflexif sur l'exposition relative à la recherche théorique, nous pouvons maintenant ouvrir la réflexion sur les possibles que cette recherche a alimentés.

Entre autres, pour la suite des choses, je veux revenir à la recherche entamée en pixillation. À mon avis, cette technique n'a pas révélé son plein potentiel à l'égard d'une réflexion sur la présence du corps dans l'écoulement du temps. Avec la vision d'ensemble de ce travail, la pixillation m'apparaît plus riche. Cette technique a la force de révéler la dichotomie entre la représentation du mouvement fragmenté du corps et l'écoulement continu du temps. Donc, la pixillation, souvent reléguée à son potentiel burlesque ou à celui de l'étrangeté, devrait pouvoir éveiller une sensibilité au-delà de la distanciation que cette technique propose au premier regard. Peut-être que cette sensibilité pourrait être stimulée par la juxtaposition de plusieurs temps dans le même espace? Quelles que soient les stratégies employées, je veux continuer un travail sur l'image du corps, où je vois mieux

⁷⁹ BERGSON, H. (1907), *L'évolution créatrice*, p.726

⁸⁰ BERGSON, H. *La philosophie de Claude Bernard* [1913], *La pensée et le mouvant* [1934] dans *Œuvres*, p. 1438-1439.

l'importance de le considérer comme une membrane sensible aux variations du flux continu de l'écoulement du temps.

J'aimerais également explorer la notion de l'invisible, celui qui est entre les fragments de la représentation. Cet inobservable m'apparaît être le mortier ignoré, liant les images arrêtées qui construisent nos récits. C'est peut-être de cet invisible que parlait McLaren quand il a évoqué l'importance de ce qu'il y a entre les pictogrammes (voir section 2.2 de ce mémoire)? C'est dans cet inapparent, peut-être, que se trouve le chaînon manquant entre le discontinu et le continu. J'ai l'intuition que par la pixillation, il serait possible de toucher à cet invisible, d'apercevoir son aura, de reconnaître sa présence. Pour aller plus loin dans cette démarche, il sera intéressant de faire une recherche sur la notion des champs morphiques, proposée par Rupert Sheldrake dans son livre *The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature* (1995). Cette hypothèse, dans un langage scientifique, explique comment l'univers serait « creusé » par le déplacement des choses dans l'écoulement du temps, un peu comme le corps sillonné par les rides. Ces sillons dans l'univers traceraient des chemins que les formes semblables auront tendances à emprunter, une sorte de mémoire métaphysique de l'univers. Cette idée peut être liée à celle d'Edmond Couchot (voir le chapitre 2 de ce mémoire) qui propose que lorsque l'imageur fabrique une image, celle-ci s'inscrive définitivement dans le temps, qu'elle soit vue ou non. Ces liens invisibles entre toutes choses ont certainement à voir avec la notion d'enchevêtrement dans l'écoulement du temps.

Au terme de ce travail, je suis en mesure d'évaluer la complexité et les enjeux soulevés par la problématique. Je constate à quel point ma recherche n'est pas isolée et que par l'art, je peux contribuer à faire avancer ces questions importantes et actuelles.

Finalement, cette recherche ne propose pas une conclusion à la question du continu dans le temps, justement parce que quand il est question de réfléchir le temps, nous nous retrouvons dans une zone de perceptions intuitives qui sont elles-mêmes en mouvement, en transformation dans l'enchevêtrement de la continuité.

À poser la question du temps, celle-ci rebondit, s'épuise et s'annule.
À vouloir quitter la question du temps, celle-ci s'accroche, se répète et menace.⁸¹

- Alban Gonord

C'est peut-être le temps d'arrêter de travailler une problématique quand nous avons l'impression que tout y est relié. Non pas pour l'abandonner, mais pour la laisser nous habiter autrement. Je vais continuer mon chemin, enrichi de ces expériences plus fondamentales sur le temps, avec l'impression que cette préoccupation ne me quittera pas, elle m'accompagnera et continuera de s'enrichir. La manière dont nous abordons notre rapport au temps est fondamentale dans notre rapport à la vie et à la création. Face à la durée de sa vie, un interstice dans l'enchevêtrement de l'écoulement du temps, quel est le rôle de l'artiste?

⁸¹ GONORD, A., op. cit., p.26.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BENJAMIN, W. (2000). *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*. Paris : Éd. Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BERGSON, H. (2004). *Matière et mémoire* [1939]. Paris : Puf, coll. « Quadrige », 280 pages.
- BERGSON, H. (1969). *La pensée et le mouvant* [1903-1923], Paris : Les Presses universitaires de France, 87^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 294 pages.
- BERGSON, H. (1959). *L'évolution créatrice* [1907], Paris : Les Presses universitaires de France, 86^e édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 372 pages.
- BORGES, J. L. (2001). *Le livre de sable* [1975]. Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio bilingue », 287 pages.
- CAMUS, A. (2003). *Le mythe de Sisyphe* [1942]. Paris : Éditions Gallimard, 187 pages.
- GONORD, A. (2001). *Le temps*. Paris : GF Flammarion, 250 pages.
- MORENCY, C. (2006). *Marie Chouinard chorégraphe*. Montréal : Les Éditions Varia, coll. « Portraits d'artistes », 51 pages.
- MORIN, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*, France : Le Seuil.
- NIETZSCHE, F. (2004) *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883]. Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio/essais », 544 pages.
- NIETZSCHE, F. (1992). *Par-delà bien et mal*. Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio/essais », 250 pages.

PASCAL, Blaise. (1978) *Pensées* 194, éd. Brunschvicg [1905]. Éd Le Seuil, coll. « Points essais », 448 pages.

PAQUET, Marcel. (1977) *Michel Journiac, L'ossuaire de l'esprit*. Éd. De la différence, Paris, 159 pages.

PINKER, S. (2007). *The stuff of thought, Language as a Window into Human Nature*. London : Penguin books.

VERGELY, B. (2004). *Les philosophes contemporains*. France : Éditions MILAN, 64 pages.

VERGELY, B. (2001). *Nietzsche ou la passion de la vie*. France : Éditions MILAN, 64 pages.

OUVRAGE SPÉCIFIQUES DE CINÉMA

AUZEL, D. (2004). *Le cinéma*. France : Éditions MILAN, 64 pages.

BARRÈS, P. (2007). *Le cinéma d'animation ; Un cinéma d'expériences plastiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 189 pages.

BOYER, J.-P., MONTAL, F., PRIVET, G. (2002). *Moments donnés, Robert Morin : entrevue(s)*. Montréal : Vidéographe.

CARRIÈRE, D. (1991). *Norman McLaren*. Montréal : LIDEC inc., 61 pages.

COUCHOT, E. (2007). *Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 314 pages.

DELEUZE, G. (1983). *L'image-mouvement, cinéma 1*. Paris : Les Éditions de Minuits, coll « Critique », 298 pages.

DELEUZE, G. (2006). *L'image-temps, cinéma 2* [1985]. Paris : Les Éditions de Minuits, coll « Critique », 379 pages.

FALARDEAU, M. (2006). *Histoire du cinéma d'animation au Québec*. Montréal : Éditions TYPO et Mira Falardeau, 189 pages.

- HÉBERT, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal : Pierre Hébert et les éditions des 400 coups cinéma, 212 pages.
- HÉBERT, P. (1999). *L'ange et l'automate*. Montréal : Éditions 400 coups cinéma, 294 pages.
- JEAN, M. (1996). *Pierre Hébert, l'homme animé*. Montréal : Les 400 coups cinéma, 223 pages.
- JEAN, M. (2006). *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*. Montréal : Marcel Jean et les éditions 400 coups cinéma, 174 pages.
- JEAN, M. (2006). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant; Entretien avec Zbigniew Rybczynski, Qui a peur de la technologie?* (p.69-75) Montréal : Les 400 coups cinéma.
- JODOIN-KEATON, C. (2002). *Le Cinéma de Jan Svankmajer : Un surréalisme animé*. Canada : Les 400 coups cinéma, 143 pages.
- LEUTRAT, J.-L. (1995). *Le cinéma en perspective : une histoire*. Paris : Éditions NATHAN, 128 pages.
- LYNCH, D. (2006). *Catching the Big Fish; Meditation, Consciousness, and Creativity*. USA : Tarcher/Penguin, 181 pages.
- MANNONI, L. (1999). *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Paris : Éditions NATHAN, 512 pages.
- SCHEFER, J.L. (1997). *Du monde et du mouvement des images*. France : Édition de l'Étoile, coll. « Essais, Cahiers du cinéma », 91 pages.
- TOUSIGNANT, N. (dir) (2004). *Le film de famille*. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches » 49, 205 pages.
- VIMENET, P. (dir.). (2002). *Svankmajer E & J, bouche à oreille*. France : les Éditions de l'œil, 168 pages.

PÉRIODIQUES

- BERNIER, C. (dir.), MÉCHOULAN, É. (dir.), (2004). « Devenir Bergson », *Intermédiatités*, n° 3, printemps 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2001) : « Montage des ruines ». *Simulacres*, numéro 5, 8-17.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004) : « L'image est le mouvant ». *Intermédiatités*, No 3 «Devenir-Bergson», printemps 2004, pp. 11-30.
- HABIB, A. (2007). « Le temps décomposé. Ruines et cinéma ». *Protée*, volume 35 numéro 2, pp. 15-26.
- LOCK, É. (2001). « La déconstruction comme révélation ». *Liberté*, novembre 2001, numéro 254, 70-75.
- SACKS, O. (2004). « Les instantanés de la conscience ». *La recherche*, numéro 374, 30-38.

SITES INTERNET

- BERGSON, H. <http://sos.philosophie.free.fr/bergson.php#duree>
- CARFANTAN, S. (2002). *Philosophie et spiritualité, La conscience et le corps*. <http://sergecar.club.fr/cours/conscorps.htm>
- DELEUZE, G. (1981). *Les cours de Gilles Deleuze, Image Mouvement Image Temps – Bergson, Matière et Mémoire* (05/01/1981). [En ligne] [www.webdeleuze.com]
- JACQUARD, A. (2008) *La pédagogie ou l'art de rencontrer*. Conférence UQO [En ligne] [<http://www.esc-pau.fr/actu-conference-albert-jacquard.htm>]
- JONAS, I. « Portrait de famille au naturel ». *Études photographiques*, 22 | septembre 2008 [En ligne] [<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>]
- NIETZSCHE, F. <http://sos.philosophie.free.fr/nietzsch.php#surhomme>
- NIETZSCHE, F. <http://www.webnietzsche.fr/secret.htm>
- HÉBERT, P. (2009). *L'idée de l'animation et l'expression instrumentale*. [En ligne]. [<http://pierrehebert.com/index.php/2009/03/13/115-l-idee-de-l-animation-et-l-expression-instrumentale>]

FILMOGRAPHIE

McLAREN, N. (1976-78). *Le mouvement image par image, partie 1-5*. Montréal : ONF.

DEUTSCH, G. (2004) *Film ist. [1-12] DVD-Version*. Vienne : Index.

HÖFER, P., RÖCKENHAUS, F. (2006). *Beautiful Minds, a Voyage Into the Brain*, Productions Colourfield, 52 minutes.

MORIN, E. (1994), conférence *La complexité*. Production : Formation continue et Etlantech, Réalisation : Gérard Chiron, 68 minutes. [En ligne]. [http://www.oasis-tv.net/jsp/fiche_video.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=1058538215908&LANGUE=0/]

