

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIÈRES	5
LISTE DES FIGURES	7
INTRODUCTION	8
1. THÉORIE DU FILM DE FAMILLE	21
1.1 La grille sémio-pragmatique	21
1.2 Analyse structurelle du film de famille	23
1.3 Le film de famille comme inspirant formel	25
2. UNE ÉTHIQUE DES IMAGES D'AMATEUR	27
2.1 Une éthique particulière de la connaissance	27
2.2 Le film de famille comme dispositif éthique	30
2.3 Amateurisme et éthique dans la culture audiovisuelle: un survol	31
2.4 Le remploi comme dispositif structurant	37
3. FORMES OBSERVABLES	42
3.1 Un ensemble cohérent	42
3.2 <i>Lettre à un jeune vidéaste</i>	46
3.3 <i>Cathédrales</i>	49

<i>3.4 Flore laurentienne</i>	53
<i>3.5 Je me souviens</i>	56
CONCLUSION	59
BIBLIOGRAPHIE	64
FILMOGRAPHIE	65

LISTE DES FIGURES

Figure 1	<i>Défilé de la St-Jean</i> , Benoît Boivin, collection familiale, 1963	12
Figure 2	<i>Anniversaire</i> , Stéphane Boivin, 2007	12
Figure 3	<i>To confuse beauty and sex</i> , Stéphane Boivin, 2006	16
Figure 4	<i>L'image et son double</i> , Stéphane Boivin, photos de Boran Richard, 2008	18
Figure 5	<i>L'image et son double</i> , Stéphane Boivin, photos de Boran Richard, 2008	20
Figure 6	<i>L'image et son double</i> , Stéphane Boivin, photos de Boran Richard, 2008	20
Figure 7	<i>23rd psalm branch</i> , Stan Brakhage, 1967, Criterion	35
Figure 8	<i>Cathédrales</i> , Stéphane Boivin, 2011	35
Figure 9	<i>Tableau des usages du found footage</i> , d'après Nicole Brenez	39
Figure 10	<i>Black Ice</i> , Stan Brakhage, 1994, tiré de <i>Brakhage: An Anthology</i> , Criterion	47
Figure 11	<i>Lettre à un jeune vidéaste</i> , Stéphane Boivin, 2011	47
Figure 12	<i>Cathédrales</i> , Stéphane Boivin, 2011	50
Figure 13	<i>Flore laurentienne</i> , Stéphane Boivin, 2011	54
Figure 14	<i>Je me souviens</i> , Stéphane Boivin, 2011	57

Introduction

Origines de la recherche

Parmi mes premières expériences du cinéma, les plus intenses et les plus déterminantes ont été les séances familiales de projection des films 8mm faits par mon père sur plus de 30 ans. Ces projections étaient rares, ce qui leur donnait toujours la couleur de la fête et du rituel. Le dispositif étant omniprésent, demandant une participation mentale et physique, j'en ai hérité une sensibilité pour lui. Si bien que dès le départ, sur le plan esthétique, j'ai considéré les productions d'amateur comme des égales du cinéma de masse, professionnel et largement narratif, inaccessible au commun des mortels en tant que mode d'expression. En corollaire à cette indifférenciation, mon travail a toujours tenu de l'hybridation de supports, de registres discursifs, de degrés d'adhésion du spectateur à ce qu'il voit. Les modulations spécifiques à chaque support différent, mais au bout du compte chacun propose un traitement des images où la lumière, le mouvement, la succession et le rythme sont fondamentaux.

Ce que j'identifie comme étant la qualité le plus déterminante des projections familiales réside dans le rapport particulier qu'imposent les films de famille aux spectateurs auxquels ils sont destinés. Ce rapport désamorce fortement l'identification psychologique et le paradigme de la ressemblance avec le modèle sur lesquels repose tout le cinéma de fiction et dont dépend un grand pan de l'histoire de la représentation, au profit d'une identification plus forte au dispositif et d'une imagerie plastique. Le spectateur y épouse une certaine façon de voir, de regarder, qui fait appel à d'autres activités que celles sollicitées plus généralement dans le cinéma de fiction. Cet aspect plus participatif était fortement sollicité par la pellicule 8mm, à cause de ses imperfections, de l'absence de son, de la surface marquée par le temps. Ces facteurs extérieurs aux événements montrés

imposent, nous le verrons, un travail spectatorial de construction et de sensibilité. Avec la vidéo, cette autoréflexivité du support et de son dispositif se conjuguent autrement. Pour des raisons pratiques et circonstanciées, j'ai surtout travaillé avec la vidéo, d'abord avec le format VHS, puis le Mini-DV. La pratique artistique qui en a résulté s'est définie autour d'un hybride entre mon expérience idéalisée du film de famille en pellicule 8mm et le médium vidéographique comme véhicule expressif. À mes yeux les deux supports se ressemblent sur plusieurs points, et je n'ai jamais vraiment fait la distinction entre eux tant je les place en dialogue. Le passage d'un support à l'autre, d'une intentionnalité à l'autre (par exemple, documenter les événements privés et faire une oeuvre esthétique) est la principale caractéristique de ma production. C'est aussi la problématique de la présente recherche.

Une forme hybride de lecture et de production d'images en mouvement

J'ai placé d'emblée les formes issues de la pratique en amateur et le cinéma professionnel sur un pied d'égalité. Cela signifie en fait que pour moi, ces deux pôles qu'il convient de moins en moins de polariser, sont aussi efficaces l'un que l'autre en ce qui concerne l'expérience esthétique et le potentiel expressif et poétique. Malgré la perception trop souvent négative du registre naïf ou de l'amateurisme (imperfection, incompetence, outils déficients...), ce que les films de famille m'avaient demandé s'est imposé comme une sorte d'idéal. Ces images crues, ces compilations sans montage aux violentes ruptures m'interpellaient. Leur forte plasticité involontaire demandait un investissement qui me permettait de vivre une expérience dépassant celle du visionnement lui-même. J'étais absent de l'écrasante majorité de ces bobines filmées avant ma naissance. J'étais néanmoins un participant actif à l'instar des autres spectateurs. Mon absence dans la représentation m'a permis de lire ces images sur un registre plus symbolique. La reconstitution collective,

mentale et sensuelle d'un réel partiel, proche parent du souvenir, était pour moi un exercice de l'imaginaire lié à un apprentissage, alors qu'il s'agissait, pour les participants représentés, d'une activité de mémoire. Ces images avaient une fonction sociale forte, en créant une sorte de répertoire du patrimoine familial qui m'est encore très précieux. Mais surtout, elles ouvraient ma perspective sur une époque, sur une mythologie caractérisées par des apparences et un design colorés et distinctifs, sur des illusions encore et encore transposées sur la pellicule, que le présent sanctionnait par la négative. Ma position d'absent dans la représentation ouvrait les interprétations possibles de ces images pauvres, parfois unidimensionnelles. Les films que produisait mon père étaient en effet à forte teneur descriptive. « Récits » de voyage, enchaînement de portraits lors de fêtes, documentation d'événements publics notables, ces films, même lorsqu'ils étaient montés (ce qui est plutôt l'exception), n'étaient pas construits autour de l'action ou du symbole. Ils donnaient plutôt, assez simplement, à voir, à sentir et à se souvenir. Des centaines de pieds de pellicule pouvaient défiler sans qu'y soit imprimée une forme humaine. L'aspect narratif s'en trouvait fortement marginalisé. Très tôt dans mon parcours créatif j'ai cherché à reproduire, avec la vidéo et dans le champ de l'art, des effets et des structures analogues. Pour ce faire, j'ai longtemps fait appel aux images de mon père dans une pratique de remploi. *Formes Observables* représente le résultat d'une recherche qui vise à transposer ces précieux effets des structures amateurs et de la pellicule, sans recourir à celle-ci, soit par les moyens de la vidéo. Cette hybridation produit des basculements du factuel au symbolique, du figuratif à l'abstrait, du registre amateur à la production artistique. Cette dernière se caractérise à travers une variété cohérente de stratégies formelles et structurelles.



Figure 1. *Défilé de la St-Jean*, Benoît Boivin, collection familiale, 1963

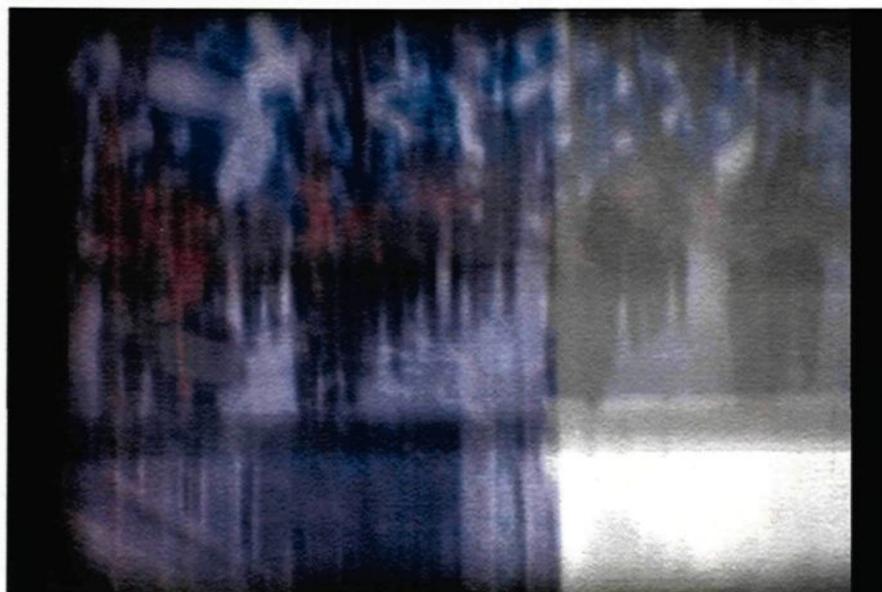


Figure 2. *Anniversaire*, Stéphane Boivin, 2007

Le projet créatif et ses avenues exploratoires

Formes Observables est une compilation de quatre expérimentations vidéographiques réalisées en guise de production finale motivée par cette recherche. Ces quatre montages sont à la fois interdépendants et indépendants les uns des autres, chacun explorant tantôt les avenues soulevées dans la théorie, tantôt fonctionnant selon leur propre poésie, leur propre souffle. J'ai pensé la forme de présentation de ce corpus un peu comme un album de musique. Il y avait tant d'éléments à explorer qu'il m'est apparu plus facile de les traiter dans des oeuvres distinctes plutôt que dans un seul film, une seule structure. Les quatre montages forment donc à eux tous une somme, celle des avenues exploratoires expérimentées en cours de recherche. Ces avenues sont nombreuses et variées. J'ai tenté de les rassembler sous quelques grandes thématiques de cette recherche-crédation.

D'une part je me suis inspiré des **particularités structurelles** des productions d'amateur, et plus spécifiquement du film de famille. Ce dernier, particulièrement s'il n'est pas monté, donne l'impression d'une structure échevelée pour qui l'approche avec la lorgnette du narratif. Les scènes sont fragmentaires et le « film » ne fournit pas les marqueurs de temps et d'espace qui permettent d'en tirer un récit intelligible. Tout ce qui en marque le début et la fin sont les limites du support. Ainsi l'utilisateur des courtes bobines Kodachrome est-il souvent malgré lui un spécialiste de la forme courte. Dans mes créations vidéographiques, je privilégie des durées analogues, ainsi que des structures et des constructions proches du hasard, de l'accidentel, de l'imperfection du médium. Cela comprend plusieurs stratégies de montage et d'organisation du matériel qui oscillent entre le brut et le recherché. Comme une bande sans montage, une bande de « rushes », la structure générale est fragmentaire, toute en rupture. La justification des différentes « séquences »

dépend fortement du spectateur, du lien que lui seul peut construire.

Mes productions des dernières années sont essentiellement des films de montage, basés sur le **recyclage** et le **remploi**, souvent à partir d'images paternelles ou télévisuelles, transférées dans la sphère plastique et dans l'espace artistique. Comme production pour la maîtrise, je continue à explorer cette avenue du recyclage dans certaines bandes, délaissant toutefois, à part une brève exception dans la bande *Je me souviens*, les pellicules 8mm de mon père. J'ai plutôt utilisé des archives récentes et personnelles, sur support mini-DV. Cependant l'approche demeure semblable au remploi, en ce sens que ces images n'ont pas été tournées dans un but précis, en connaissance d'un résultat final. Ces sources proviennent souvent d'une documentation de moments, mémorables ou non, de ma vie personnelle, qui sont triturés en objets esthétiques ou poétiques pour leur transposition dans une oeuvre. C'est le cas des bandes *Cathédrales* et *Flore Laurentienne* dans le présent corpus.

Enfin, l'**autoréflexivité** est un autre principe omniprésent dans la présente recherche. Je la comprends comme une structure « énonçant » le dispositif, ce qui a pour effet de rendre ce dernier signifiant dans l'oeuvre. Un dispositif autoréflexif se désigne souvent comme une donnée plastique dans mon travail. Par dispositif, j'entends d'abord l'appareillage technique nécessaire à la prise de vue ainsi qu'à la diffusion des images. Mais il représente aussi à mes yeux, de façon plus large, la structure articulant l'oeuvre et manifestant son « énonciation ». Le dispositif est ainsi le vecteur d'une certaine subjectivité dont je joue fréquemment dans mon travail, notamment comme levier pour éveiller la subjectivité du spectateur.

L'hybridation entre les fonctions et les supports, le remploi, l'omniprésence du dispositif à travers des structures autoréflexives et les données structurelles issues du film de famille sont autant d'approches qui, conjuguées les unes aux autres, orientent la présente compilation vidéographique inspirée des marques d'amateurisme.

Expériences préliminaires de création

Au cours de mes études de premier cycle, j'ai commencé à développer cette recherche pratique qui m'a poussé à explorer différentes stratégies autoréflexives, souvent liées à l'imitation du support 8mm par le biais de la vidéo numérique. J'ai aussi exploité des manipulations lors du transfert d'images (film 8mm et 16 mm vers vidéo VHS ou numérique, VHS vers numérique, souvent à travers le filmage d'écrans). L'objectif général visait à mettre de l'avant dispositif et supports, incarnations physiques et spatiales des images. J'investis donc généralement beaucoup d'expressivité dans les différentes transpositions des supports. Le tournage de matériel original et intentionnel m'intéresse moins que la manipulation des images, quelque soient leur support, leur contexte de recyclage et leur réorganisation dans le montage.

La plupart des courtes formes produites depuis le début de ma production cherchent plus généralement une structure alternative à une lecture exclusivement psychologique qui se fonderait sur le mode de l'adhésion à la fiction. En 2006 je proposais *To confuse beauty and sex* (figure 3, p. 17) destiné à une diffusion en galerie. Deux bandes y interagissaient, l'une d'images, l'autre de sous-titres. La première était entièrement un travail de recyclage d'images trouvées dans les bobines du voyage de mes parents en Europe au début des

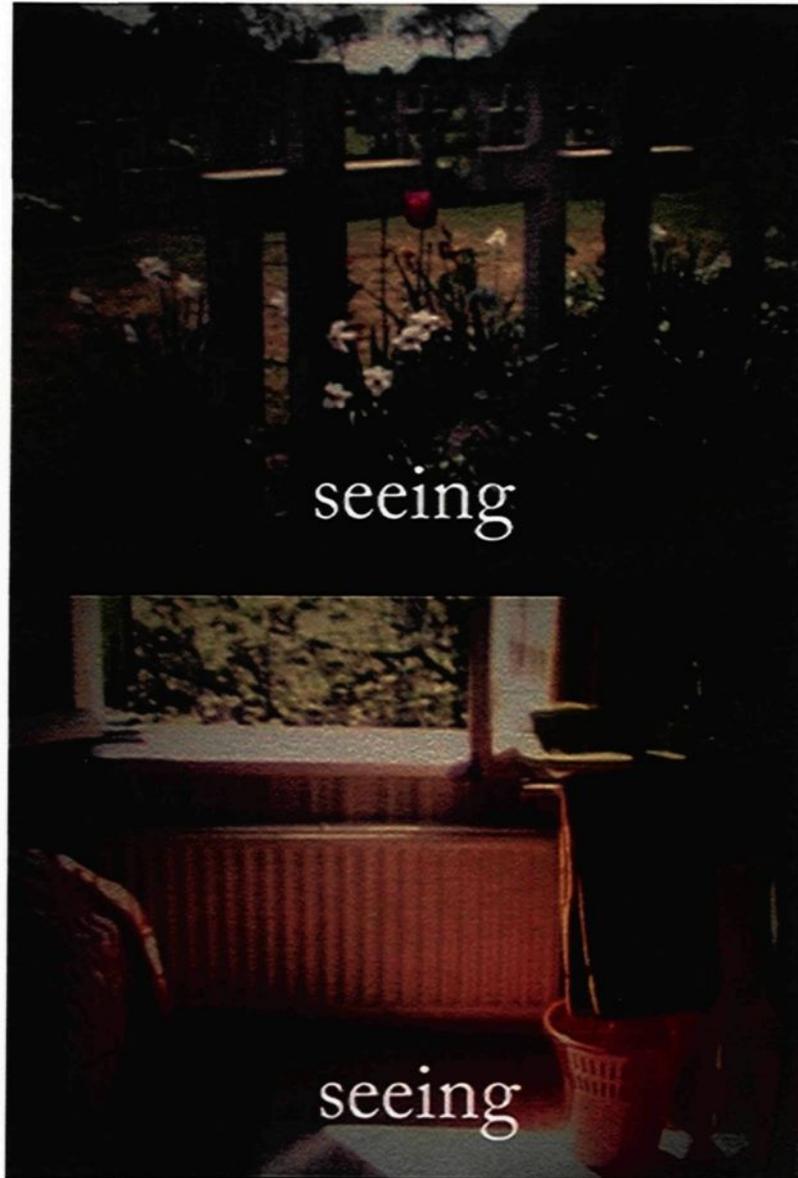


Figure 3. *To confuse beauty and sex*, Stéphane Boivin, 2006

années 1980. La seconde résultait d'un court poème rédigé lors de mon propre voyage en Europe quelques mois avant cette production. L'idée était de faire un film narratif avec des images d'une chronique de voyage qui n'y étaient pas destinées. Mais surtout, je voulais observer la possibilité d'une narration interchangeable. Les deux bandes étant de durées différentes et tournant en boucle sur deux projections indépendantes, les sous-titres revenaient à chaque fois sur d'autres images. L'avantage de ce dispositif était d'exploiter la production de sens par le spectateur, qui devait faire le pont sur le décalage entre le texte et l'image. Quant à la bande image, elle était construite autour des tics du cinéma amateur; fragmentaire, apparemment aléatoire et rythmiquement détraquée, en plus d'être truffée « d'erreurs » techniques ou structurelles volontaires.

Ce type d'expérience avec les films de mon père a culminé au niveau structurel en une bande de moins de deux minutes intitulée *Anniversaire*. À partir d'un corpus d'images tournées par mon père dans des contextes variés (fête d'enfants, foires aéronautiques, Fête Nationale, scènes hivernales), j'ai réussi à assembler une structure proche des logiques oniriques, une structure fragmentaire aux associations arbitraires appelant encore l'investissement du spectateur. D'autre part cette bande représente une synthèse de la manipulation autoréflexive du support au moment du transfert.

En 2008 je présentais, à la galerie l'Oeuvre de l'Autre de l'Université du Québec à Chicoutimi, l'exposition *L'image et son double*. Les concepts principaux effleuraient certaines des grandes lignes de la présente recherche. Ce travail mettait en contexte muséal, quasi fétichiste, des objets prélevés de la maison familiale confrontés à leur représentation en image sur une bobine tournée par mon père au début des années 1960, au moment de



Figure 4. *L'image et son double*, Stéphane Boivin, 2008

l'installation de mes parents dans leur premier appartement. À côté de ces objets usuels était aussi exposé l'équipement de production de mon père, dans un dispositif qui magnifiait surtout ses qualités esthétiques. L'objectif était d'éprouver à quel point images et objets alimenteraient réciproquement leurs auras respectives. Les meubles et les décorations, désuets, kitsch, étaient mis sous verre comme des objets patrimoniaux rares, à côté des outils de production de mon père. En face d'eux, à l'intérieur d'une vidéo montrant l'acte de transfert de la bobine 8mm vers le numérique, les images que mon père avait tournées près de 40 ans plus tôt étaient garantes de la longévité de ces objets. Dans le hors-champ de ces images et de cette durée, la charge temporelle et émotive d'objets assimilables à la maison familiale, aux souvenirs d'une famille. L'image peut-elle valoriser l'objet, et vice-versa? D'autres vidéos, fortement marquées par le support VHS, proches des vidéos de surveillance mécanisées, s'obstinaient avec un souci maniaque sur les objets, achevant de les magnifier dans leurs moindres détails. Ce souci du détail, geste descriptif, permettait d'évoquer la matérialité des objets par les moyens propres de l'image.

Outre la nostalgie qui est l'un des moteurs de mon intérêt pour lui, le dispositif mis en oeuvre dans cette exposition révèle ma préoccupation pour la valeur de l'image, pour la charge de mémoire qu'elle contient et la sensualité qui ne demande qu'à être délivrée par elle des limbes de nos souvenirs. En tant qu'artiste et amoureux du cinéma, je trouve cette mémoire, cette sensualité nettement plus justifiées que les rouages psychologiques et spectaculaires du cinéma commercial. D'autre part, cette exposition entretenait une position distante face à l'art actuel, en s'inspirant largement de procédés muséaux traditionnels. Il ne s'agissait pas tant d'une installation vidéographique que d'un hommage aux cinéastes amateurs, dans une forme assez didactique.

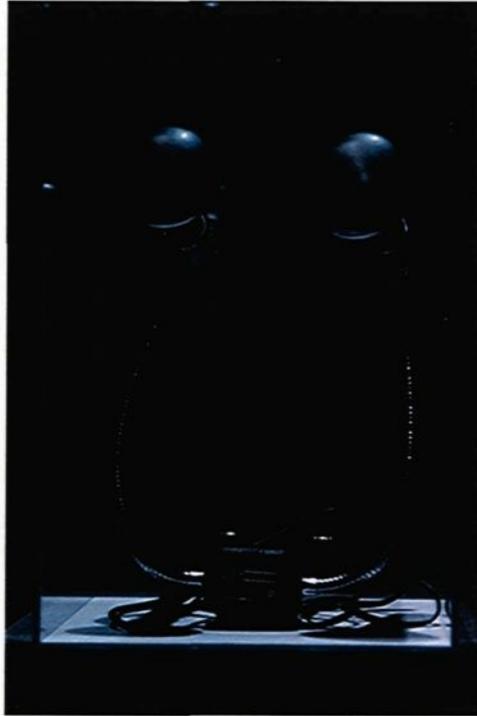


Figure 5. *L'image et son double*, Stéphane Boivin, 2008



Figure 6. *L'image et son double*, Stéphane Boivin, 2008

1. THÉORIE DU FILM DE FAMILLE

Parce qu'il est à l'origine de ma façon particulière de comprendre le cinéma, le film de famille s'est imposé comme un important inspirant esthétique à ma création. Bien que *Formes observables* ne réfère pas directement à ce type de film, la compilation en porte l'influence sous plusieurs aspects. Ici le film de famille, en tant qu'incarnation par excellence de l'amateurisme en audiovisuel, est étudié comme un répertoire de fonctions et de figures que j'exploite dans *Formes observables*. Roger Odin propose plusieurs formules intéressantes en décortiquant admirablement les mécanismes du film de famille à l'aide de sa grille sémio-pragmatique.

1.1 La grille sémio-pragmatique

Cette approche s'intéresse à la production du sens par le spectateur, au travail de celui-ci dans la « lecture » des images. Cette façon de comprendre le fonctionnement d'un film provient de l'école sémiologique, fortement tournée vers l'écrit, et elle ne représente pas la seule approche existant sur le film de famille. Mais elle permet à mes yeux d'affranchir le film de famille ou le cinéma expérimental d'une critique influencée par celle du cinéma dominant. Si le film de famille est réputé profondément ennuyant pour les spectateurs qui ne sont pas du cercle familial, c'est que ces spectateurs extérieurs ne l'approchent que sur le mode narratif, lequel les accompagne généralement dans un système facilitant l'intelligibilité. Leurs attentes sont déçues par la structure fortement fragmentaire ou la narration échevelée voire accidentelle du film de famille. Ces attentes déroutées vont à l'encontre de la « mise en phase » entre le film et le spectateur. Pour qu'il y ait mise en phase avec le film de famille, il faut que le spectateur y soit impliqué directement ou non

comme sujet. Il peut ainsi produire une continuité, un sens qui corresponde à « l'institution » du film: « Par *institution* nous entendons une structure articulant un faisceau de déterminations; et ce que nous appelons « spectateur » n'est rien d'autre que le *point de passage* du faisceau de détermination caractéristique de telle ou telle institution » (Odin : 1983 : 75). Cette approche critique est applicable à tous les genres de films. Cependant elle répond parfaitement au film de famille qui, comme nous l'avons déjà vu, suscite un fort investissement spectatorial. Ce type de film, mal fait pour plusieurs, agit pourtant à la grande satisfaction des principaux intéressés:

«Tout change, en effet, si l'on considère que le film de famille est fait prioritairement pour être vu par les membres de la famille, c'est-à-dire par ceux qui ont vécu les événements. Dans ces conditions, le film de famille n'a pas besoin de produire une structure narrative ni une construction cohérente puisque celles-ci lui préexistent dans la mémoire des participants; tout ce qu'on demande au film, c'est de raviver le souvenir, pour permettre aux membres de la famille de revivre ensemble les événements vécus. Plus généralement, voir un film de famille en famille, c'est travailler à reconstruire ensemble l'histoire de la famille. (...) On comprend dès lors que l'incohérence du film lui-même importe peu, puisque la construction de la cohérence constitue la finalité même de la séance de projection ». (Odin : 1995 : 31)

Le chercheur n'est pas le seul à remarquer une sorte de parenté étonnante entre ces films faits « naïvement » en amateur, sans véritable intention artistique mais par amour du sujet, par fascination pour la technique, et par la production expérimentale, située au pôle extrême de la sphère artistique (Odin : 1995, Allard : 1995). Non sans une certaine provocation, le sémiologue ajoute: « On peut dire, dans ce cas, que les figures du « mal fait » fondent le statut artistique du film expérimental » (Odin : 1995). Les cinéastes sont nombreux à avoir expérimenté en profondeur les formes d'amateurisme, à partir de Mekas et de Brakhage. Ces formes, induites largement par l'équipement utilisé, ont exploré les défauts techniques comme des marques esthétiques signifiantes. Elles ont trouvé, dans les

supports, de forts vecteurs sensoriels et rythmiques. Voyons donc quelles sont les figures générales qui sont dénotées par Roger Odin dans le film de famille.

1.2 Analyse structurelle du film de famille

Odin remarque d'abord la récurrence de l'absence de clôture. Souvent présentée sans montage, l'action s'en trouve charcutée et « le noir final survient tout aussi inopinément. Ainsi ouvert aux deux bouts, le film de famille apparaît comme voué à une incomplétude définitive. Le film de famille n'est pas un texte: il est à jamais un fragment de texte » (Odin : 1995 : 28). Cette dimension résiste à une production de sens exclusivement interne, contrôlée. Elle sollicite ainsi la participation du spectateur, qui doit pallier les déficits structurels. Ces « trous » dans la trame doivent pouvoir être comblés par le spectateur s'il aspire à apprécier le film. Odin relève une dynamique semblable à travers l'émiettement narratif et la temporalité indéterminée qu'il attribue au film de famille. Le film ne permet pas toujours de relier les actions entre elles et il ne présente que des fragments de ces actions. Si la chronologie du tournage s'impose généralement, le film néglige le recours aux conventions discursives sur lesquelles reposent la fonctionnalité narrative et la transformation fluide et progressive du sens. Les ellipses entre les fragments ne permettent pas d'identifier le temps passé entre les prises. Les longs plans que permet la vidéo ne modifient d'ailleurs pas cet état de chose quand ils persistent à ignorer toute construction narrative. De la même façon, le film de famille fournit la plupart du temps un « rapport à l'espace paradoxal », en négligeant de donner au spectateur les repères spatiaux que lui fournit d'ordinaire la grammaire élémentaire du cadrage et du montage. L'espace et le décors sont instrumentalisés. Ils constituent une toile de fond banale, indistincte, qui dans la sphère artistique est appelée à former une partie des données plastiques.

« L'adresse à la caméra » est probablement la caractéristique du film de famille qui transgresse le plus les règles de l'efficacité narrative. « Les théoriciens ont expliqué le pourquoi de cet interdit: regarder la caméra, c'est dénoncer le filmage et donc compromettre la croyance dans l'existence du monde représenté. » (Odin : 2000 : 23) Cette remarque nous vient d'un fin narratologue. Mais chez l'ethnologue François Laplantine au contraire, la mise en évidence du dispositif (« dénoncer le filmage ») (Laplantine : 2007), que nous désignons ici sous le concept d'autoréflexivité, susciterait une autre adhésion à l'image, plus éthique et participative, qui peut plutôt vivifier le réel filmé. Tout est affaire d'institution, et ces adresses au « filmeur » de la part des sujets à l'écran ne font que renforcer l'authenticité du film de famille. Elles incluent le dispositif et son opérateur de façon explicite, comme partie prenante au groupe, sur un pied d'égalité avec les sujets à l'image.

Enfin, les deux dernières constantes identifiées par Odin sont celles qui rapprochent le plus le film de famille du film expérimental. Elles sont souvent dues à l'imperfection technique des appareils ou à leur manipulation incertaine. Les sautes sont fréquentes dans le film de famille, alors que les producteurs ne se soucient guère des « lois » du tournage, comme la règle des 180 degrés, règles dont la visée est de « permettre une cohérence entre une suite de plans » (Odin : 1995 : 30). Ces sautes et autres raccords délétères sont fréquemment récupérés dans le champ expérimental, notamment comme figures rythmiques, ou tout simplement par subversion contre l'hégémonie discursive du cinéma (par exemple, la Factory de Warhol et Morrissey, le film structurel). Sur le même mode, Odin nomme « brouillage de la perception » l'ensemble d'erreurs techniques qui rendent le film momentanément inintelligible voir carrément agressant pour le spectateur. Changements soudains de la luminosité, instabilité amplifiée due à l'usage du zoom, flous

de mise au point automatique déficiente, la liste est longue de ces figures qui participent elles aussi indirectement de la transparence du dispositif. C'est souvent à cette fin que des artistes ont mis à profit ces figures du « mal fait », mais aussi pour répondre à des recherches plastiques qui ne se bornent pas à la fonction figurative de l'image. L'usage du « voilage » d'un négatif exposé à la lumière, les superpositions d'images au moment du tournage, le son des machines, la transcription visuelle d'interférences ne sont que des exemples parmi d'autres. Mon travail ne fait pas exception en les utilisant. « Des réalisateurs tels Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage ou Joseph Morder n'hésitent pas à considérer le film de famille comme un genre esthétique à part entière avec ses figures propres et à revendiquer pour eux-mêmes des conditions amateur de réalisation » (Allard : 95 : 113) .

1.3 Le film de famille comme inspirant formel

Nous venons de voir qu'un pont existe au niveau plastique et structurel entre deux opposés d'un spectre, soit l'amateurisme et le cinéma expérimental. Le premier représente une expression naïve visant une perfection inaccessible, le second une construction raffinée cherchant à faire avancer le médium au delà du média de masse. Ils se recoupent néanmoins au niveau formel. En insistant sur la construction commune d'une mémoire au sein du groupe familial, Odin permet de penser qu'un effet analogue peut être produit par un assemblage d'images susceptibles de se constituer en répertoire commun à un groupe plus large, celui de l'expérience du monde, des sensations associées aux choses représentées:

« Le film de famille déclenche en chacun de nous un processus de production de sens et d'affects strictement individuel. À ce niveau, le film de famille agit comme un ensemble d'indices ayant la capacité de mettre en

mouvement notre cinéma intérieur: il nous entraîne, plus ou moins malgré nous, à plonger au plus profond des événements de notre vie ». (Odin : 1995 : 32)

La remarque qui précède me permet de souligner un point important de ma pratique artistique, soit la transformation de la fonction et du sens de l'image, par l'artiste, par le spectateur ou les circonstances de sa réception, par l'institution. Cette transformation répond et interagit avec la transposition de marques d'amateurisme en éléments esthétiques. À travers un jeu d'hybridation, je cherche à faire jouer les institutions entre elles, à confondre les contextes et les « postures d'énonciation », comme celles de l'artiste et de l'amateur, pour susciter chez le spectateur une attitude qui s'apparente à celle du membre du groupe familial. Je récupère les images pour exploiter, au sein du système de l'oeuvre, la façon dont elles ont été construites et le sens le plus explicite qui leur a été injecté. Avec la production d'amateur, ce sens émane parfois beaucoup plus du dispositif que du producteur.

2. UNE ÉTHIQUE DES IMAGES D'AMATEUR

Les *Leçons de cinéma pour notre époque*, de l'ethnologue François Laplantine, m'ont aidé à comprendre comment le modèle du film de famille et plus généralement les structures amateurs représentent une clé vers des potentialités trop souvent négligées au cinéma et dans les arts médiatiques. Il dénonce dans cet ouvrage la production d'images qui ne tiennent pas compte du rapport particulier qu'elles suscitent entre la réalité et le spectateur, qui nient l'écart qui existe entre elles et le réel. Ce mode de discours à sens unique repose notamment sur la transparence du dispositif, sur la négation d'une prise de vue mécanique, sur l'effacement du contexte de réception au profit d'une image toute puissante, indépendante du réel. Pour l'ethnologue ces images totalitaires, à force de séduire et de divertir, affaiblissent sensibilité, critique et pensée, elles uniformisent les cultures à travers des médias instantanés et mondialisés. Ce chapitre analyse les points de vue éthiques qui soutiennent l'esthétique de *Formes observables*, en les amarrant aux principales avenues exploitées dans la pratique.

2.1 Une éthique particulière de la connaissance

Pour Laplantine, art et cinéma ont un rôle à jouer dans l'expérience humaine, dans le développement de la pensée, de l'identité, de l'imaginaire. Une position humaniste avec laquelle je me trouve beaucoup d'affinités. Pour l'auteur la résistance à une production colossale d'images confuses face à la réalité des faits réside dans l'économie des moyens. À cette économie s'accordent bien des formes intimistes, conscientes des limites du médium et de son dispositif. Cette résistance convoque la lucidité autoréflexive d'un cinéma qui serait alors « utile » à ses destinataires en suscitant une réflexion sur le rapport au monde.

Les possibilités formelles et thématiques du modèle du film de famille et les formes amateurs s'inscrivent dans cette approche. Dans le cinéma de masse, l'hégémonie d'éléments discursifs (scénarisation, procédés narratifs structurants...) donnerait l'illusion d'un sens plein et de pseudo-sensations se voulant absolument intenses.

« Par la manipulation des images, qui se font passer pour de la réalité, alors qu'elles ne peuvent être que des images, on nous fait croire qu'il est possible de « saisir le réel » à l'état brut, en le dépouillant de ses masques d'illusion. (...) Dans la confrontation directe et la proximité absolue avec le visuel (lequel a peu de choses à voir avec le visible et est parvenu à éradiquer totalement la part invisible de notre expérience), il n'y a plus de désir possible, car il n'y a plus de manque, de distance critique, plus de réflexion, plus d'imagination non plus. » (Laplantine : 2007 : 38)

Le film de famille, par sa fragmentation et son autoréflexivité, se fonde sur cette distance. Un point de vue unique, soi-disant objectif, est non seulement impossible au cinéma comme en ethnographie, mais encore il n'est pas non plus souhaitable car il trahirait la complexité du réel. En étant trop pleines, trop parfaites et construites, les images du monde actuel sont des images qui « ont horreur du vide et sont intolérantes vis-à-vis du doute, de l'incertitude, de l'hésitation et de l'errance » (Laplantine : 2007 : 39) D'aucune façon le film de famille peut-il prétendre à une vision globale de la réalité. Le dispositif rend explicites ses propres limites. Il sert à stimuler le souvenir, à faire remonter l'expérience, les sensations. Une intervention du cinéaste amateur dans le cours des événements prend la forme d'une véritable hérésie contre le souvenir commun. C'est en quelque sorte contre « l'hyperréalité » du cinéma contemporain que Laplantine veut opposer des approches filmiques du réel plus modestes, laissant la place aux « petites sensations » et aux temps morts qui sont le propre de la vie. À travers leurs structures et leurs dispositifs intimistes et autoréflexifs, les procédés d'amateur suscitent cette réceptivité alternative.

La structure générale des formes proposées dans cette recherche laisse très volontiers place aux vides, notamment à travers la nature fragmentaire de ces structures. Les images n'étant pas entièrement soumises à l'action montrée, elles appellent l'attention aux détails de chaque image, particulièrement grâce à la durée, grâce au recours à leurs compétences descriptives. L'agencement du sens fourni par les images elles-mêmes est un acte esthétique, se traduisant par des jeux rythmiques et plastiques plutôt que discursifs. La lumière, le mouvement, la couleur finissent par structurer l'ensemble. Ainsi l'enchaînement des séquences de *Cathédrales* ne correspond pas à une suite logique spatio-temporelle. Sa discontinuité appelle plutôt une attitude contemplative, une errance. La croix qui devient simple motif pousse le spectateur à cette forme de partition qui tenant d'une activité perceptive et descriptive, puis d'une sensibilité.

La simplification d'images fabriquées en série produit des « images malades » contre lesquelles Laplantine propose une éthique cinématographique qui serait d'abord une éthique particulière de la connaissance. « ... nous pouvons comprendre la dimension éthique du cinéma, qui est à la fois prospective et patrimoniale, dans la singularité concrète de ce qui est filmé, monté, montré et regardé. Ce qui est unique, singulier, éphémère, fragile appelle non pas à être traité (...) mais soigné, protégé et même sauvé » (Laplantine : 2007 : 24). Cette singularité concrète, je la conçois d'abord dans le dispositif , à travers ses composantes autoréflexives.

Pourtant la perfection technique est trop souvent la principale qualité, le principal levier du cinéma de masse. L'ère du HD dont nous connaissons présentement l'hégémonie

produit un déséquilibre où les moyens de production fascinent souvent davantage que le contenu des images. En tant qu'artiste, ma réaction à cette profusion d'images est d'user de la simplicité technique, de la proximité intime avec mes images et leur montage, en travaillant à la manière d'un amateur. C'est ma façon de leur donner un sens, une raison d'être.

2.2 Le film de famille comme dispositif éthique

Le film de famille se fonde sur une forme de complicité entre le spectateur et le producteur dans la création du film, et ce dans une conscience inévitable du dispositif. Les spectateurs y sont pleinement conscients de l'écart entre la réalité et l'image. Ayant vécu les événements consignés par le film, ils sont à même de constater l'aspect incomplet, fragmentaire du compte-rendu filmique, tout en témoignant de sa capacité à transmettre des parts du réel qui leur avaient échappé. Selon Odin, l'intervention dans le film de famille d'un procédé narratif artificiel, souvent venu du montage (modification de la chronologie, manipulation des réactions, etc.), va profondément choquer le spectateur intéressé. Il n'accepte pas de voir le cours de ses souvenirs spolié par une intention extérieure et discursive (Odin : 95). Ce que les images ne montrent pas, il s'en souvient. Le spectateur du film de famille reconnaît donc à la machine ses capacités propres ainsi que ses limites. Son propre vécu est le facteur structurant. Le senti sera éventuellement rappelé à la surface, il ne tolérerait pas de retouches faites par un autre. Ceci correspond à l'éthique dont parle Laplantine. La lecture du film est un acte lucide caractérisé par la complicité entre le dispositif et le spectateur, dont l'autoréflexivité est le pivot. Rendre manifeste la dimension synthétique, limitée de la technologie d'enregistrement des images, c'est établir un cadre d'échange avec le spectateur. Une fois convenue et identifiée la distorsion induite par le

médium, le spectateur fait la part des choses. C'est à dire qu'il complète ce qu'il voit en se suppléant à la part du réel que la machine ne perçoit pas. C'est là qu'il peut faire appel à son expérience du monde, tout en adhérant à l'image dans une posture critique, moins passive.

2.3 Amateurisme et éthique dans la culture audiovisuelle: un survol

Le recyclage des images du film de famille fait l'objet d'une utilisation fréquente, notamment dans la publicité et à la télévision. Au Québec, l'émission *J'ai la mémoire qui tourne* (2007-2009, ARTV), qui a connu un certain succès populaire en plus d'alimenter une banque impressionnante de films sur le web, est un bon exemple de cet intérêt prononcé. La présentation des films de famille recueillis auprès du public y est organisée autour de thématiques comme l'hiver, le hockey, la route, etc. Les concepteurs ont jugé opportun de superposer à ces images les commentaires de personnes connues relatant leurs souvenirs à partir des images présentées, et prenant souvent l'allure d'une célébration de la culture québécoise. Le commentaire vient combler le silence du film (privé du son du projecteur). Ce silence qui serait insupportable à la télé mais qui était pourtant si précieux dans le contexte original de projection, laissait de la place à l'activité et même à la parole du spectateur. Si elle permet de mettre partiellement en avant la valeur patrimoniale de ce genre de films, cette émission ne rend pas justice à l'expérience participative et esthétique du film de famille. Le dispositif subordonne d'abord les images à une structure de sens, de thèmes, qui leur est extérieure, et qui est finalement une opération discursive (énumération, classement thématique...). Dans cette structure, les images ne sont pas traitées pour ce qu'elles « disent » d'elles-mêmes, pas plus qu'elles ne sont respectées dans leur durée et dans leur rapport aux autres images auxquelles elles se juxtaposaient originalement. On les utilise pour illustrer un propos (historique, sociologique), que vient souligner la voix-off

commentant les images. Ce type de recyclage est le plus fréquent. Il laisse parfois l'impression d'une trahison des images, de leur conversion en objets utilitaires au service d'un discours qui leur est étranger.

L'amateurisme est habilement exploité dans le travail de Robert Morin. Un film comme *Quiconque meurt meurt à douleur* (1997) démontre bien la puissance, dans son style, de l'imitation du spontané dans l'adhésion du spectateur au monde représenté. En ce qui concerne spécifiquement le film de famille, *Yes Sir Madame* (1994) est un exemple remarquable. Le film, composé d'une dizaine de bobines 16mm, représente autant d'étapes cruciales de la vie d'un schizophrène linguistique. Ce dernier en fait la narration externe, en quelque sorte du côté du spectateur, tout en opérant la projection, dans un dispositif autoréflexif très efficace. Ce film exploite le décalage qui survient entre l'image et sa narration. Les premières bandes font l'objet d'une pratique de recyclage, alors que ce qui est montré date visiblement des années 1970, de source privée. Seule la narration *off* les relie à l'histoire du personnage. Les dernières bobines sont au contraire parfaitement profilmiques, destinées à servir le récit. Elles se passent d'ailleurs plus généralement de la voix. L'autoréflexivité soutenue par des stratégies de subjectivité avec la caméra et d'identification au dispositif est une part importante de la recherche de Morin, dès ses premières créations vidéographiques.

De la fresque *Private Hungary* (1988-2008) de Peter Forgács je ne connais malheureusement que des descriptions, sa distribution étant confidentielle. Cependant j'en sais assez pour me voir un lien de parenté avec ce travail transformant des documents privés d'amateurs en matériau pour une réflexion historique en profondeur sur les niveaux

culturels, communautaires et politiques. Il s'agit d'une forme de recyclage qui m'apparaît très noble, d'un exemple de transformation du sens de l'image efficace.

Dans la publicité, on remarque une utilisation ou une imitation des images d'amateurs ou de famille, souvent dans un esprit de dérision censé valoriser ce qui est neuf et performant. En mettant de l'avant un support de toute évidence désuet, on vante tacitement le progrès accompli en matière d'images. Une posture opposée exploite superficiellement le sentiment d'authenticité des formes amateurs et des vieux supports. L'exemple le plus évocateur de cet usage se trouve dans les traitements d'image façon *vintage* pré-configurés sur les *iPhones*.

Parmi d'autres films d'Harun Farocki, *Videograms of a revolution* (1992) est exemplaire de la pratique du *Found footage*, une approche fondamentalement autoréflexive. Ce film met en branle un appareillage éthique à travers un découpage précis d'images variées, d'amateurs ou de professionnels. En identifiant toujours ses sources, en réfléchissant sur la situation du filmeur et en n'hésitant pas à repasser une séquence pour en susciter l'analyse, il permet au spectateur de contextualiser l'image qu'il voit, de juger des intentions, du camp de celui qui les filme, et enfin de s'attarder aux détails. Une critique sensible de ces réalités est alors possible. Le pouvoir des méthodes du cinéaste est impressionnant. En plus de constituer, à partir de points de vue parcellaires et variés, un fin témoignage historique et politique, le film rend très sensibles les événements montrés en exploitant l'identification au dispositif. Le tremblement d'un trépied, la déficience d'un microphone, la brutale rupture d'un signal deviennent les « signes » transmettant la gravité de ces événements. Il faut insister sur le fait que nulle part la médiation de la machine n'est

niée.

Chez Stan Brakhage, le dispositif s'incarne d'abord dans la grande intimité du tournage, dans l'amateurisme revendiqué implicitement par ses films. Comme c'est le cas de *Formes Observables*, l'organisation de ses films est nettement moins rationnelle que chez Farocki. Tournées sur des supports pauvres (8mm, 16mm) dans des situations où il n'y a souvent à filmer que lui-même ou ses proches (accouchement de sa femme, long hiver passé à bûcher en montagne, prise de possession d'une maison juste après un mariage), ces oeuvres réfléchissent sur la fusion ou la séparation entre l'appareil perceptif humain, particulièrement la vision, et le dispositif cinématographique. La caméra se veut expressionniste (*Window Water Baby Moving* (1962), *Anticipation of the night* (1958)), elle rend explicite l'acte de voir avec les moyens du cinéma, trahit les appréhensions (*The act of seeing with one's own eyes* (1971)) et les désirs (*Wedlock house: An Intercourse* (1959)) de celui qui la manipule. Le dispositif technique s'efforce d'imiter la vision humaine, et ce faisant met en rapport les perceptions organiques et mécaniques. Plusieurs stratégies sont mises en évidence pour évoquer cette cohésion entre le cinéaste, le dispositif, et ce qu'ils voient ou montrent. Gravure, collage, peinture sur la pellicule, mouvements brutaux, rendent compte de la présence de l'artiste, de son intervention. Ces figures correspondent tout à fait à ce qu'Odin nomme « brouillage de la perception ». De longues amorces de pellicule vierge visent à sensibiliser le spectateur à la nature défilante d'un médium fait de lumière obstruée de taches. Le travail de Brakhage est bien celui d'un artisan chevronné, doublé d'un professeur de cinéma. Son formalisme et ses concepts souvent cérébraux l'éloignent en ce sens du film de famille. Cela n'est toutefois pas contradictoire avec un certain amateurisme, que l'on ne doit pas comprendre comme une naïveté. C'est un statut qu'il revendique à merveille dans son essai de 1971 *Défense de l'amateur*.



Figure 7. *23rd Psalm branch*, Stan Brakhage, 1967



Figure 8. *Cathédrales*, Stéphane Boivin, 2011

Je m'en voudrais de ne pas accorder ici quelques mots au Jean-Luc Godard de la période vidéo dont le côté didactique en agace plus d'un. L'aspect autoréflexif omniprésent s'y incarne par l'expérimentation d'outils techniques, de lettrages électroniques, de mixages dysfonctionnels, jusqu'au filmage des appareils eux-mêmes. Dans *Numéro deux* (1975), la cohabitation d'images résolument profilmiques et de métrages vidéographiques imparfaits suspendant la narration est particulièrement réussie. Le film propose en effet, souvent simultanément, deux versions du réel, deux images; plusieurs techniques aussi: le son et l'image, la pellicule et la vidéo.

Le courant, très à la mode actuellement, du « documenteur », exploite lui aussi les figures autoréflexives imitées du « style » amateur ou du « pris sur le vif ». Ces films négligent malheureusement la plupart du temps la question du rapport au réel, une question éthique qui devrait pourtant constituer leur idée centrale, pour se résumer à un mauvais tour joué au spectateur et même parfois aux protagonistes. L'authenticité y est mise au service du factice. La caméra tremble de façon maniérée, l'éclairage est négligé, mais l'imitation, la fausseté y est rarement ouvertement assumée. Expériences plus heureuses du côté d'un Harmony Korine, dont le *Julien Donkey Boy* (1998) des plus domestiques réussit à nous émouvoir avec sa spontanéité technique palpable, ou même d'un Michael Haneke, toujours sensible, plus ou moins subtilement, au dispositif et à la mémoire (*Code Inconnu* (2000), *Caché* (2005), ou sa contribution à *Lumière et compagnie* (1995).

L'avènement de petits appareils de tournage très simples, notamment sur les téléphones portables, soutient une formidable vague de productions d'amateur, plus diffusées que jamais. Mais l'objectif de ces filmeurs obsessifs du quotidien, la fonction

de leurs images est rarement artistique ou plastique. On retrouve malgré tout un certain mouvement en ce sens, alors que des festivals du film « de poche » proposent des créations réalisées à partir d'un téléphone. Mais ces productions tendent à émuler les formes de l'industrie, notamment avec des documentaires plutôt classiques, basés sur la voix-off. C'est un mouvement fortement associé aux enjeux sociaux, sinon au phénomène social du citoyen-reporter. Néanmoins les moyens de production des plus simples permettent une grande variété de formes et d'esthétiques, et cette vague est non négligeable.

2.4 Le emploi comme dispositif structurant

Utiliser le film de famille comme inspirant créatif m'a poussé à une pratique du recyclage, du emploi. Le réflexe m'est venu rapidement, que d'utiliser les images de mon père, pour la plupart n'ayant jamais été organisées par le montage, pleinement disponibles. Ses images constituaient à mes yeux un matériau rêvé, très chargé. De plus c'est une façon de faire qui permet de travailler en solitaire, en « salle de montage » exclusivement, ce qui convient à mon tempérament et à mon rapport individuel au médium.

Nicole Brenez, qui a fourni une classification savante des différents usages du recyclage, considère que « Dans l'histoire de l'art, le emploi constitue probablement la pratique à la fois la plus constante et la plus diverse quant à la fabrication des images » (Brenez : 2002 : 49). Sans être la seule appellation qui corresponde à mon travail, le *Found footage* avec sa forte connotation structurelle est la forme spécifique qui s'en approche le plus. Néanmoins, il existe une grande différence entre monter des images proprement trouvées, qui nous sont parfaitement étrangères, ou d'autres qui nous sont échues par des

liens de famille, ou encore celles que nous avons tournées des années plus tôt sans savoir ce qu'elles allaient devenir. J'ai donc une certaine réticence à cette façon de nommer ma pratique. Néanmoins certaines des figures du *found footage* sont effectivement présentes dans mon travail.

« Le found footage, ou cinéma recyclé, possède au moins trois caractéristiques distinctives: il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule considérée comme matériau et s'attache à de nouveaux sites [...] ou à des nouvelles formes de montage » (Brenez : 2002 : 50). L'autonomie des images est effectivement importante à mes yeux, c'est à dire que je privilégie le sens qu'elles comprennent implicitement. Je crois en la richesse de cette vision technique, spécifique du monde, davantage qu'aux vertus exclusivement narratives ou discursives du cinéma. La figure 9 (Tableau des usages, p. 39) démontre la profondeur de l'étude de Brenez sur les usages du *Found footage*. Cette cartographie des usages est utile pour dénoter les figures qui sont communes à *Formes Observables*

L'usage matériologique correspond à ma préoccupation pour le support. *Je me souviens*, qui les superpose, et *Lettre à un jeune vidéaste*, issus du présent corpus, imposent en effet les supports et leurs textures comme sujets centraux. L'usage structurel quant à lui est essentiel dans un travail de montage comme celui que je propose ici, alors que les films sont construits autour d'un protocole autoréflexif, souvent lié à la répétition, à l'épuisement des motifs. L'effet de double boucle correspond exactement à ce que j'ai exploité par le passé dans *To confuse beauty and sex*. Brenez décrit cet effet comme accentuant « ces effets-retours du démontage/remontage sur le travail de figuration [...] en introduisant de

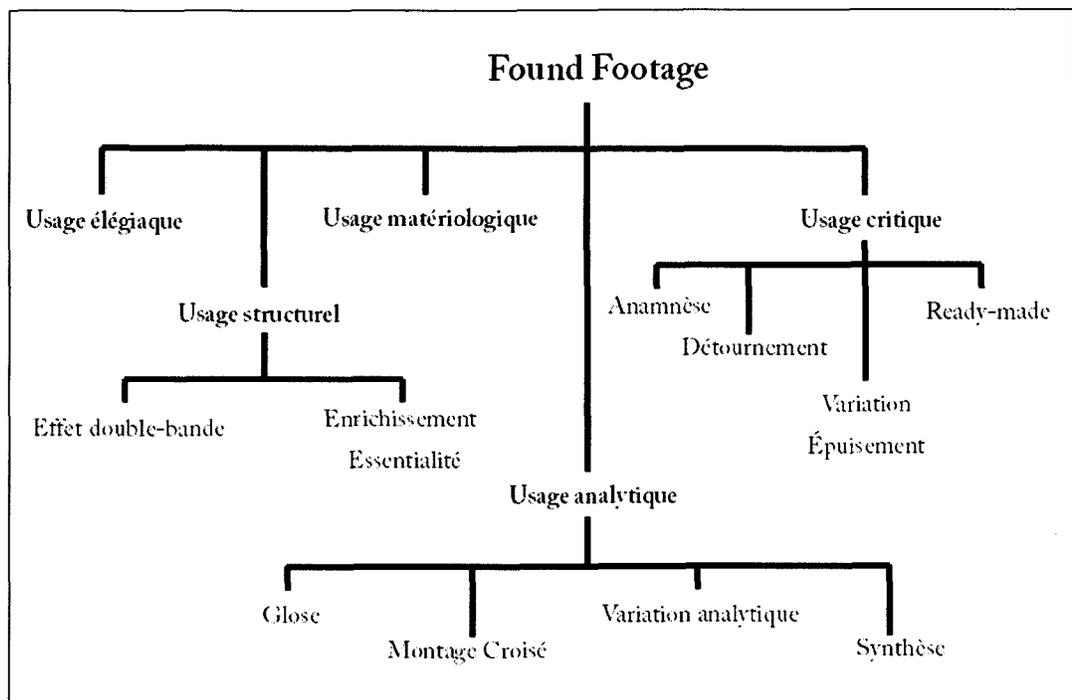


Figure 9. Tableau des usages du found footage, d'après Nicole Brenez

nouvelles partitions dans le défilement des photogrammes. ». Des « figures automates » sont produites « qui manifestent [...] de façon réflexive le caractère fondamentalement mécanique sur lequel repose l'illusion analogique... » (Brenez : 2002 : 61). L'effet structurel d'enrichissement et d'essentialité sur l'image recyclée me permet de transformer des détails figuratifs en motifs formels. *Cathédrales*, avec son arrangement excessif de clochers ou de lampadaires, participe exactement de cette stratégie.

Cet enrichissement par la répétition structurelle trouve un pendant dans l'usage analytique. Cet usage permet d'exposer un élément, formel ou thématique, sous différentes approches qui poussent à explorer les possibilités spécifiques du médium. On retrouve un principe de variation analogue dans l'usage critique du *found footage*, en ce qui a trait à des stratégies d'épuisement. Ici, « le travail d'appropriation se concentre sur un seul objet filmique, mais se consacre à le faire varier, voire à en épuiser les potentialités par l'introduction d'un ou de plusieurs éléments plastiques (visuels et sonores) » (Brenez : 2002 : 40). C'est encore une fois le cas du début de *Cathédrales* avec le motif des croix, de *Flore laurentienne* avec les feuillages, de *Je me souviens* avec le drapeau québécois, et de mon approche générale des ambiances sonores qui accompagnent certaines bandes. Dans *Flore laurentienne* encore, les images sont certainement autonomes, malgré une construction de montage très élaborée qui les rend interdépendantes dans la globalité. Chaque « vidéogramme » devient un élément pictural abstrait (taches, lumière, mouvement) ou une information descriptive (feuilles, aiguilles de sapin, boisé) qui se suffisent à eux-mêmes. La relation entre ces images n'est pas discursive, elle repose surtout sur un ensemble de couleurs, de luminosités, sur les mouvements qui les composent. *Flore laurentienne* comprend aussi un exemple d'exploitation du support (filmique ou vidéographique) comme

matériau, avec les accrocs dans la bande mini-dv, qui se répercutent dans la structure du son et du montage visuel. Ailleurs, comme dans *Lettre à un jeune vidéaste*, la texture, la couleur, la luminosité héritée de la nature technique des médiums deviennent de purs éléments plastiques. Ces signaux parasites accidentels, d'ordinaire indésirables, sont transformés en sujets principaux de l'assemblage. Enfin, cette production est parente du *found footage* par son attachement à l'élaboration d'un montage personnel, proche d'une écriture poétique ou musicale à partir d'un contenu externe à soi.

3. FORMES OBSERVABLES

Il est maintenant temps de s'attarder plus en profondeur sur la compilation de formes courtes découlant de cette recherche-crédation. Cette dernière partie du mémoire traitera les quatre montages comme un ensemble avant de les analyser chacun séparément dans l'optique de l'hybridation entre formes amateurse et langage artistique.

3.1 Un ensemble cohérent

Le fractionnement de cette création en quatre oeuvres séparées s'est imposé dans le processus, après avoir été contraint de laisser tomber des projets de film unique. L'abondance de pistes de recherche déclinées dans les principes théoriques énumérés plus haut rendait difficile la création d'une structure équilibrée à partir de stratégies multiples. Ainsi les approches soutenant les quatre bandes proposées ici sont assez disparates. *Lettre à un jeune vidéaste* et *Je me souviens* diffèrent énormément tout en se rejoignant dans une plasticité radicale. Tandis que les deux pièces centrales, *Flore laurentienne* et *Cathédrales*, ont de nombreux liens de parenté. En fait, la cohérence dans cette compilation repose surtout, d'une part, sur la problématique de recherche qui en constituait le guide, et d'autre part sur ce qu'on pourrait appeler mon style.

Les spectateurs ont fait remarquer l'importance de l'ordre de présentation des oeuvres dans cette cohérence. Elle leur paraissait particulièrement signifiante, par exemple dans l'opposition entre le départ radical de *Lettre à un jeune vidéaste*, saturé de couleurs et agressif au niveau rythmique, et la conclusion épurée, très continue de *Je me souviens*. En fait, la succession des pièces s'est imposée d'elle même. De mon point de vue, chaque

élément a été créé séparément, de façon relativement cloisonnée, avec comme facteur de cohérence principal les hypothèses de recherche. Devant le résultat, j'ai placé chaque morceau dans l'ordre qui servait au mieux leur réception. Ainsi à mes yeux ces quatre bandes existent sur une base individuelle, tout en existant de façon signifiante en tant qu'ensemble. Elles pourraient être présentées séparément selon l'exigence des contextes de diffusion, par exemple en contexte de festival.

Les images utilisées pour assembler *Formes observables* ne sont pas des images de famille. Elles émanent cependant de la sphère privée, intime. Elles correspondent aussi à la thématique du voyage, du déplacement, de la consignation d'événements plus ou moins banals. Plusieurs éléments relient donc ces films ensemble, sur le fond et sur la forme. Ils ont tous en commun un formalisme qui rend implicite une volonté plastique, tout en proposant des structures appelant une appréhension différente du cinéma. Mais l'aspect narratif n'est pas banni pour autant. *Flore laurentienne* et *Cathédrales* fournissent une ambiance rappelant parfois le film d'horreur, notamment à travers l'apparition diffuse d'une jeune femme, le son ou la forte subjectivité de la caméra. Toutefois les formes narratives ne sont dans ces systèmes que des outils parmi d'autres à ma disposition, qui cohabitent et interagissent, au même titre que le travail structurel dans le montage, ou plastique au cœur de l'image.

L'une des premières formules que j'ai pu énoncer en cherchant à préciser le sujet de cette recherche a été la transformation de marques d'amateurisme en figures esthétiques. Dans cette formulation sont sous-entendues les notions d'erreur, d'imperfection, les limites de l'expression, personnelles ou techniques, étant changées en marqueurs expressifs, en

motifs, en formes, en signes. Nous verrons bientôt que chaque film explore une partie de ce programme. Mais il existe un principe analogue dans une esthétique commune à chacun, soit la transformation de formes concrètes (feuillages, interférences et imperfections du support, lampadaires...) en éléments purement plastiques, de nature abstraite. Les technologies limitées sont idéales pour ce travail, par leur imperfection perceptive qui dans certaines conditions rend illisibles tels quels les sujets les plus réalistes.

Toute cette production a été tournée avec un caméscope mini-dv bas de gamme, aux contrôles manuels très limités bien que présents. Même si ce que l'appareil peut produire me satisfait, il va sans dire que le résultat est à des années-lumières des standards actuels pour lesquels artistes et techniciens se pâment d'ordinaire. Encore ici la limite est tournée à mon avantage. L'impossibilité d'appliquer un véritable contrôle sur la mise au point et sur la stabilité de l'image finit toujours par me pousser au genre d'images très mouvantes et floues qui composent ces montages. C'est avec ces particularités que se construisent leur esthétique et leur potentiel poétique. L'évocation de l'amateurisme dans *Formes observables* se réalise entre autre dans les techniques de production mais aussi dans l'exagération de certaines figures, comme le tremblement. Cette imitation parfois caricaturale des « fautes » d'amateurs s'est jusqu'ici souvent imposée dans la transposition vers l'univers symbolique et artistique. Elle m'a paru nécessaire pour préciser le registre créatif, pour mettre en évidence mes intentions.

Finalement, ces bandes ont toutes été produites dans un cadre artisanal et domestique. À l'exception de certaines sources composant *Je me souviens*, les images n'avaient pas été tournées spécifiquement en vue de la présente production. Pour

Cathédrales et *Flore Laurentienne* particulièrement, les sources proviennent d'un passé récent archivé de façon chaotique sur plusieurs cassettes. Le processus laborieux de pré-montage et de collecte des images m'a révélé l'inspiration structurelle que représente pour moi "la cassette de rushes", recueil d'images brutes, discontinues, souvent regardées en accéléré dans le processus de montage, entre deux séquences recherchées. Une rythmique toute en ruptures et en insistances, une construction externe et aléatoire, qui caractérisent la cassette de rushes, a inspiré la structure de ces bandes.

Pendant les années que j'ai passées en compagnie de ce qui est devenu *Formes observables*, j'ai affronté de sérieux doutes sur la création, sur mon engagement dans celle-ci et sur son rôle culturel et social. Ces questions me pèsent toujours. J'ai cherché à les surmonter en recherchant le plaisir et l'impulsion de mes premières expériences avec la vidéo; un cadre artisanal, un travail solitaire dont le plus grand intérêt est la spécificité du médium, la multitude de possibilités que lui seul peut offrir à qui veut s'en servir pour réfléchir et s'exprimer. Seule la production artisanale en amateur m'a semblé jusqu'ici permettre une exploration de cette nature, personnelle et poétique, exempte de contraintes externes à l'expression.

L'ordre de présentation a changé souvent, certaines idées ont été reléguées à plus tard, notamment des projets basés sur des archives personnelles qui m'ont donné, pour le moment, trop de fil à retordre. Les sources étaient trop volumineuses pour les formes courtes que je voulais produire ici, dans un contexte de "compilation" sur DVD. Les projets que j'ai finalement menés jusqu'au bout ont tous été créés simultanément, dans la demie-année précédant la soutenance au mois d'avril 2011.

3.2 *Lettres à un jeune vidéaste*

J'ai choisi ce travail pour ouvrir la compilation à cause de sa radicalité formelle. Les interférences et le « refilmage » me permettent de souligner d'entrée de jeu l'exploitation de la plasticité des supports. Pour moi *Lettre à un jeune vidéaste* est une sorte de prélude silencieux, une plage préparatoire aux images plus référentielles qui viennent. De plus son titre invite à l'ouverture critique de tout faiseur d'images. Cette lettre des plus abstraite se réclame en effet surtout de sa nature vidéographique, de la production d'images dans son sens le plus large. J'y invite les gens intéressés par la discipline à considérer chaque image dans toute sa profondeur, jusqu'à la nature même de son support, de sa matérialité. La vidéo n'a pas besoin de mots pour partager cela à ses correspondants, et c'est ce que veut célébrer ce travail.

Je viens de parler du support et c'est effectivement la donnée structurelle première de la lettre. Elle s'inspire à ce niveau des films peints sur pellicule de Stan Brakhage. Comme je l'ai souvent fait auparavant, j'ai cherché à imiter cette technique cinématographique avec les moyens de la vidéo. C'est le cas de tous les films de ce corpus, à différents degrés. Dans le cas présent, les pixels d'une télévision cathodique limitée par une réception non cablée, filmés de très près et selon des mises au point variables, m'a fourni le matériel pictural, les couleurs et les vibrations que Brakhage produisait, lui, penché sur un photogramme, pinceau en main. Mon travail de superposition s'inspire quant à lui des effets de profondeur splendides obtenus par le cinéaste en laboratoire. Les sections plus monochromes sont le produit d'une séance où j'ai utilisé un vieux téléviseur à cadran à la manière d'un instrument de musique, en ajustant ses paramètres, en brutalisant ses



Figure 10. *Black Ice*, Stan Brakhage, 1994



Figure 11. *Lettre à un jeune vidéaste*, Stéphane Boivin, 2011

boutons. La donnée sonore de ce tournage était plutôt intéressante. Mais le muet s'est imposé pour cette lettre qui voulait laisser parler l'image, rien que l'image. J'aime beaucoup l'effet de l'absence de sons lors d'une projection en public. Comme un silence au théâtre, le moment collectif s'en trouve explicité pour tout le monde, et l'attention de tous est monopolisée par l'image, sa couleur, sa lumière, son mouvement. Dans le cadre créatif, le filmage d'écrans est pour moi une étape performative, bienvenue dans l'univers intangible du montage numérique. En temps réel, inspiré par le défilement d'images que je ne peux influencer, je manipule l'appareil de projection et la caméra, j'exploite toutes leurs fonctions. Cela permet, par exemple, d'imiter les fameux effets de flickering du film structurel, propres à la tireuse optique. Dans le transfert l'image source peut être modulée, triturée, tout comme elle peut être montrée dans toute son intégrité, en plus de voir soulignée sa nature physique. Les images qui composent la lettre proviennent souvent de sources figuratives, talk-shows, paysages, rendues purement illisibles, utilisées seulement pour leur luminosité et leurs couleurs. Ou alors elles proviennent d'interstices, entre les séquences qui composent une cassette de rushes, où la nature du support (barres rectangulaires du mini-dv, flashes magnétiques du VHS) se trouve révélée, cachée qu'elle était sous l'image.

Tout comme l'amorce de pellicule noire que laissait souvent défiler Brakhage pendant quelques secondes au début d'un film, *Lettre à un jeune vidéaste* attire l'attention sur l'importance du support tout au long de cette compilation. Le support ne vaut pas seulement pour ses propriétés plastiques et matérielles. D'un point de vue médiologique, qui est aussi celui de Laplantine, il conditionne fortement le contenu d'un message ainsi que sa dimension symbolique. La vidéo est un outil de rapport au monde omniprésent. Pourtant,

à travers sa course vers la perfection technique, elle semble s'éloigner du réel dans l'ensemble de ses usages. Cette lettre est l'expression de ma volonté, énoncée plus haut, de reculer devant ce phénomène, ou plutôt de partir dans la direction opposée.

3.3 *Cathédrales*

Cette bande est composée dans un registre beaucoup plus référentiel, tout en comportant des segments tout aussi abstraits. Les images ont été tournées dans une période où, étant bloqué sur le plan créatif, j'ai décidé de filmer pendant quelques jours tout ce qui s'imposait à mon regard. Les clochers de la cathédrale de Chicoutimi, juste en face de mon appartement d'alors, étaient incontournables. Ils se sont déclinés dans toutes les lumières lors de mes pauses pour fumer à l'extérieur, ou alors à l'intérieur, à travers les persiennes. Sur le plan narratif, qu'impose la succession de lieux et de moments de la journée, il s'agit surtout d'errance, errances du regard et du regardeur.

Cathédrales est donc le produit d'une forme purement subjective, dans laquelle je pense avoir réussi à transmettre une part importante de ma façon d'être au monde, ou plutôt de ma façon de percevoir, tantôt sur le plan physiologique, tantôt au niveau émotif. Cette authenticité est importante, et c'est la dimension personnelle et amateur des sources qui la rend potentiellement tangible ici. La perception physiologique est évoquée par l'autoréflexivité, par l'entremise des omniprésentes limites de l'appareil de tournage. Les lumières floues dans la nuit, la luminosité agressive d'un lampadaire peuvent correspondre à des manières de percevoir. On expérimente parfois ces manières de voir à cause de contraintes limitant la vision, ou alors en s'amusant à manipuler notre œil, à évaluer ses réactions. Ce flou peut évoquer des larmes qui brouillent la vue, cette luminosité l'effet d'un

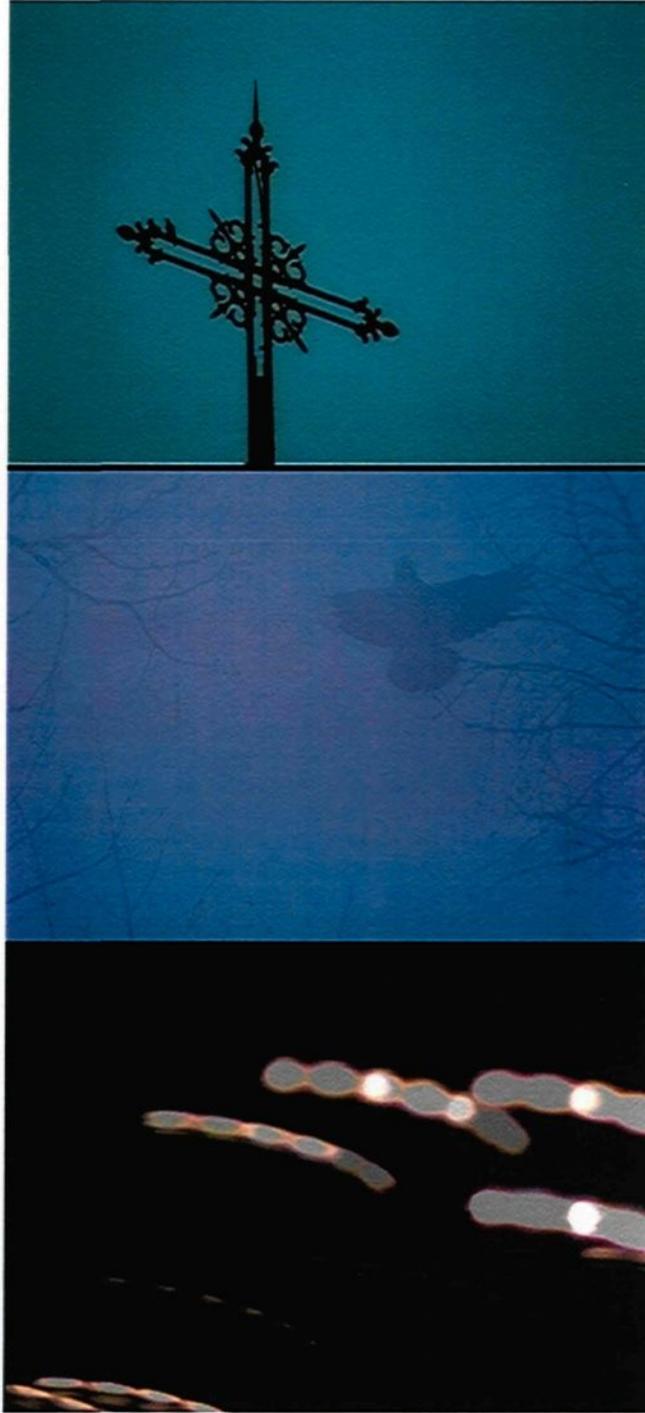


Figure 12. *Cathédrales*, Stéphane Boivin, 2011

psychotrope. Ce ne sont là que des pistes de lecture parmi d'autres, mais retenons qu'elles réfèrent à des appareils de perception et à leurs limites.

La bande comporte deux séquences distinctes qui sont différenciées par des sautes temporelles que marque la lumière du jour et aussi par une certaine unité de leurs motifs. La première partie propose un glissement du pur document vers l'oeuvre plastique, notamment par le son. Au tout début, le son est référentiel, c'est le son original accompagnant les images. On se trouve d'abord dans l'appartement, d'où l'on entend les clochers étouffés par les fenêtres à travers lesquelles on les voit. Une radio est allumée. Puis on se retrouve à l'extérieur, où le son des pneus sur la chaussée humide marque une coupure importante d'avec la quiétude de l'intérieur. La disparition de ce son *in* et l'apparition d'une ambiance sonore aux accents musicaux fait basculer cette impression de document brut, qui était soutenue par la maladresse apparente du tournage, vers une intentionnalité nettement plus poétique et esthétique. Le son des oiseaux est évoqué par des sons électroniques et des interférences, le piano confère une dimension dramatique aux multiples plans de clocher sur fond de lumière morne, tout en évoquant le glas de ses cloches. Le réel est soudain surtout convoqué par des moyens symboliques.

Malgré ce changement de fonction par le sonore, l'esthétique est la même. Elle exploite, de façon parfois exagérée en geste plastique, les brouillages de la perception évoqués par Roger Odin. Des décrochages du sujet filmé transforment l'écran en série de taches et de couleurs pour un bref instant alors que la caméra glisse vers le bas, comme lorsqu'un amateur cesse de s'investir dans l'acte de filmer avant d'avoir arrêté l'enregistrement. Le zoom utilisé au maximum de sa puissance impose un tremblement qui

tend à déformer le sujet, à le rendre moins lisible qu'il ne pourrait l'être. Les coupures multiples, parfois en *jump cut* sur un même cadrage, évoquent la succession d'images n'ayant pas été traitées par le montage. Cet usage des codes de la spontanéité cohabite pourtant avec un travail d'agencement plastique et rythmique qui est le lieu premier de mon expression.

Une ellipse subite nous mène vers la deuxième séquence, nocturne, dans laquelle l'errance vient s'installer comme donnée structurelle. La discontinuité se fait de plus en plus évidente alors que les sautes temporelles et les coupures dans le mouvement deviennent encore plus fréquentes. Le mouvement agressif de la caméra sur des lumières isolées dans la nuit réduit d'autant la lisibilité, au profit d'une lecture plus abstraite, plus plastique. Néanmoins, avec le soutien du son qui entame une montée, le montage gagne en intensité, conférant à cette section une dimension plus oppressive, donc plus psychologique que plastique.

La structure générale de la bande s'inspire des discontinuités propres au film de famille. Avare de personnage et d'actions représentées, *Cathédrales* nécessite de la part du spectateur la construction plus ou moins consciente d'une continuité, dans laquelle il peut notamment injecter du narratif. Quelle est la raison, quel est le contexte de cette errance? Qui voit, que vit-il, où est-il? Y sont sollicités chez le spectateur les souvenirs de la sensation de la promenade nocturne, des éclairages inhumainement oranges de nos villes, de la froideur de la nuit que trahit le souffle se condensant, la beauté inquiétante des branchages dans la lumière de la lune.

3.4 Flore laurentienne

Flore laurentienne provient d'une cassette d'images filmées lors d'un séjour dans un chalet du Lac-St-Jean avec ma petite amie. On peut dire que cette bande est elle aussi structurée autour de l'errance, mais de façon moins littérale. L'objectif premier de ce montage est de chevaucher la ligne, parfois très mince, sur laquelle bascule la fonction de l'image, d'une figuration évidente à l'abstraction complète. Ainsi les images donnent surtout à voir des motifs concrets tirés de la nature, feuilles, branches, lumière du soleil sur la verdure, ciel, qui oscillent constamment vers l'abstraction. Cette abstraction est surtout tributaire, encore une fois, des limites de l'appareil de perception. Un mouvement latéral s'accélégrant transforme des feuillages en taches vertes, mouvantes et lumineuses. La puissance du soleil filmé directement fait varier la luminosité générale. La profondeur de champ non réglée, entre l'avant-plan montrant des branches sous l'ombrage et un arrière-plan lumineux, produit des jeux de profondeur dans la superposition des taches colorées composant les plans, à la manière des effets d'une tireuse optique.

Certains plans sont plus ouvertement référentiels. Ils montrent un sentier, un personnage au bout de celui-ci. À la lumière des projections publiques, ces quelques plans suscitent clairement un apport narratif du spectateur, probablement encouragé surtout par l'apparition d'une forme humaine. Dans certains cas, la production narrative de ces quelques plans très courts a même servi à structurer la totalité du film. Certains y ont lu la poursuite du sujet par une bête sauvage terrée dans les feuillages. Une telle « fictivisation » n'est pas mon objectif premier, même si je suis content que le film sache l'évoquer parmi d'autres de ses effets.

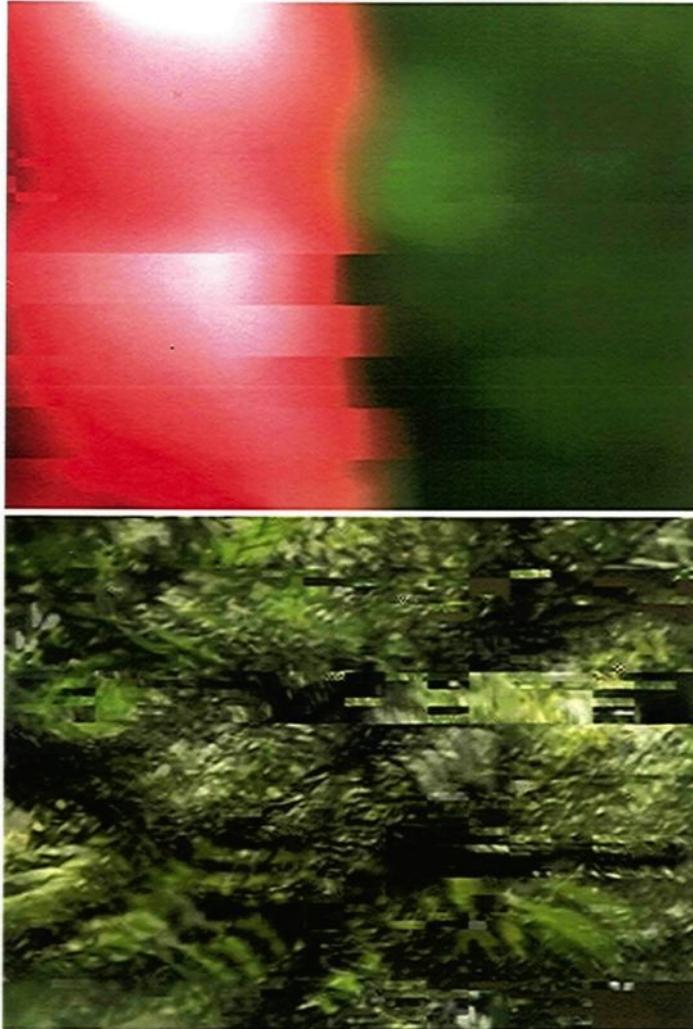


Figure 13. *Flore Laurentienne*, Stéphane Boivin, 2011

Le son dans *Flore laurentienne* est d'un usage pleinement esthétique, qui identifie d'emblée le type de travail plus plastique qui soutient la bande. Il s'agit d'une construction évoquant les bruissements du boisé. Certaines figures en montées ou en ruptures viennent soutenir la rythmique du montage image. Contrairement au son de *Cathédrale*, qui passait d'une fonction à l'autre, l'effet est donc ici globalement symbolique et esthétique, non pas directement structurel. Cette bande son est largement composée des bruissements de la technique, obtenus en manipulant le son original accompagnant les images, ce qui permet une nouvelle hybridation assez efficace entre le réel et la machine le percevant.

À quelques reprises dans cette bande, des images complètement étrangères viennent crever l'unité de l'ensemble. Leur présence est le produit d'un dosage de l'accidentel, alors que les images du chalet avaient été enregistrées par dessus des rushes plus anciens qui resurgissaient occasionnellement. J'ai gardé l'une de ces apparitions des anciennes images telle quelle, soit à la toute fin de la bande. J'aime l'aspect déroutant de ce brutal changement de sujet, qui évoque l'absence de montage, l'accidentel et l'incomplet comme données structurelles. Ce changement survenait aussi avec la manifestation de la limite du support, alors qu'étaient visibles les bogues d'encodage propre à une telle irruption: pixellisation, enchevêtrement des sources, dislocation du mouvement. Cette mise en avant du support à travers sa détérioration est aussi soulignée au niveau sonore. Dans le dernier tiers de la bande, alors que le personnage portant du rouge réapparaît au plus flou à travers la verdure, d'autres bogues d'encodage viennent troubler l'intégrité des images. Une explosion sonore se synchronise à ces quelques manquements. Ces derniers se répercutent dans la bande son, ce qui leur confère une fonction esthétique, un statut de construction symbolique. En définitive, *Flore laurentienne* me semble réussi en ceci que j'y conjugue efficacement la

représentation bucolique, réaliste de la nature, à la beauté plastique, colorée et lumineuse, de cette nature telle que perçue par la machine.

3.5 *Je me souviens*

Ce montage, le plus conceptuel, est élaboré autour d'un protocole typiquement structurel, c'est-à-dire que l'autoréflexivité y est développée autour d'effets de boucle, d'enrichissement et d'épuisement par l'omniprésence de quelques motifs. Ces motifs sont peu nombreux; drapeaux du Québec à différents stades de détérioration physique, voile blanc. *Je me souviens* est la seule bande du présent corpus qui origine d'une intention sociale et politique. Le concept en est de décrire une certaine déchéance culturelle et identitaire, à travers l'épuisement des motifs et la détérioration à la fois physique et virtuelle de l'image. L'oeuvre demeure néanmoins très évocatrice en tant que pur objet plastique.

La source de base est un court plan tourné par mon père au début des années soixante, montrant un drapeau du Québec flottant doucement sur fond de ciel blanc, un blanc rehaussé, enrichi par la texture de la pellicule. Le emploi de ce plan est combiné à des images récentes, sur support numérique, de certains drapeaux présents en ville, à divers stades d'usure par les éléments. Ces différentes sources sont mises en courtes boucles, superposées, entrelacées, dans une volonté à la fois comparative et additive. Les différents supports y sont définis dans leurs particularités à travers la comparaison, puis fusionnés jusqu'à être indissociables. En exploitant plusieurs couches de re-filmage et de traitement des différentes images, le motif du drapeau devient illisible, s'effaçant derrière les supports censés le représenter fidèlement, pour devenir une discrète tache bleue et mouvante.

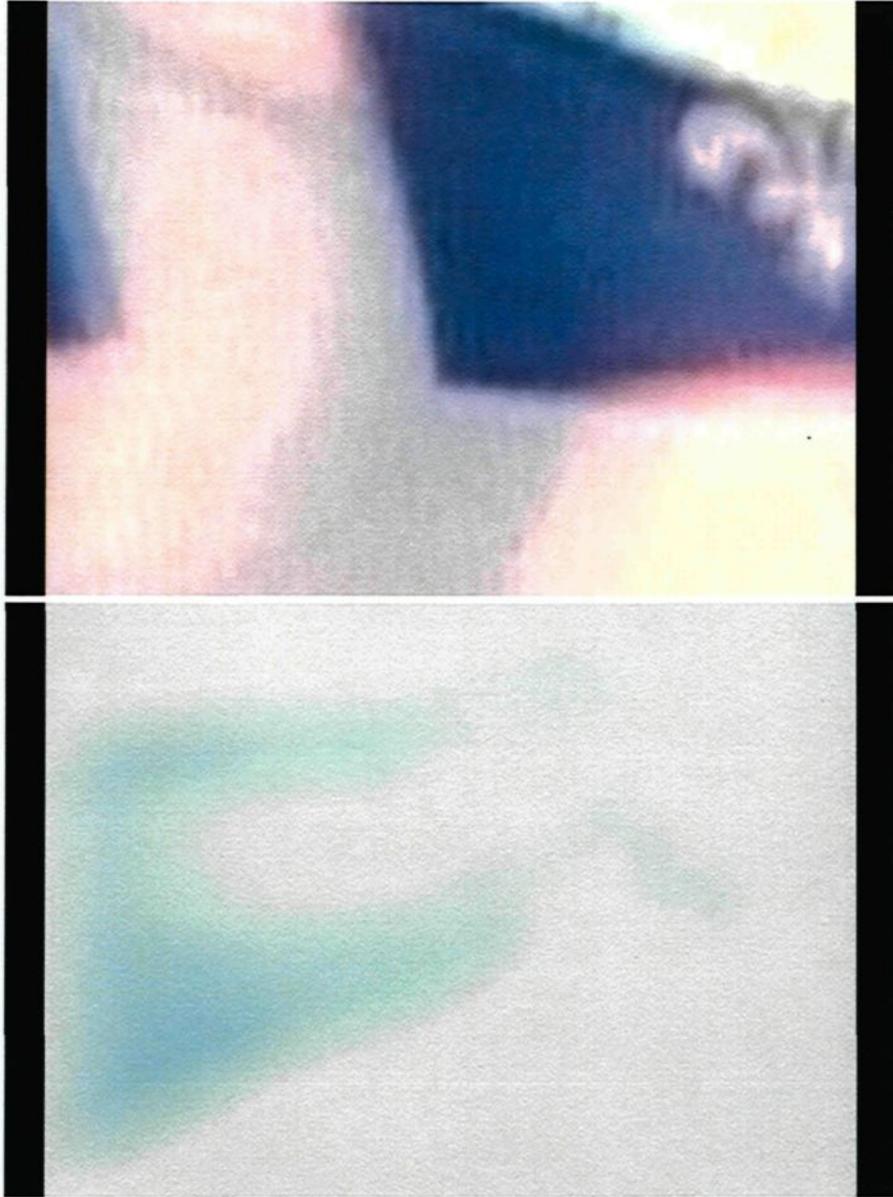


Figure 14. *Je me souviens*, Stéphane Boivin, 2011

Dans ce travail de montage et de re-filmage, les supports 8mm, numériques et analogiques s'entrechoquent. Ces différents supports représentent, sur le plan symbolique, plusieurs époques successives qui ont toutes leurs connotations propres et qui peuvent référer à une lecture historique. Leur mise en avant passe par leur détérioration progressive, leur succession et leur superposition. Les images seront triturées de nombreuses façons: ralentissement jusqu'à l'isolation de photogrammes et de vidéogrammes, permettant de les détailler, multiplication des générations de copies et de re-filmage dans le but d'exacerber les textures, agrandissement de l'image au delà de sa définition maximale en sont des exemples. Les images, vierges au départ, subissent la variété de manipulations évoquée ci-haut. La détérioration en résultant permet au spectateur de témoigner de la dimension performative du travail de re-filmage, tout en soulignant l'intentionnalité symbolique de la composition générale. Ce voile blanc qui s'impose progressivement représente tantôt le symbole de l'effacement, tantôt le linceul évoqué dans la citation d'ouverture d'Arthur Buies. Cette citation contribue à orienter le spectateur vers une lecture plus politique et symbolique. Par la douceur et le silence qui le traversent, par le minimalisme et l'épuration de ses rares images, *Je me souviens* constitue une conclusion parfaite à *Formes observables*, généralement basé sur un rythme plus agressif.

Conclusion

Le parcours représentant la maîtrise a été long, composé de différentes attitudes successives de ma part, face à la création et à la notion d'art dans la société actuelle. Le travail théorique, amorcé pendant la portion « scolarité » du programme, avait été fort stimulant. J'ai été invité à me pencher sur mes habitudes méthodologiques, à exercer un esprit de synthèse qui m'a aidé à rassembler des sources de recherche qui n'étaient pas apparentées autour de ma propre production, et ce, de façon cohérente. Cependant une telle conscience de soi s'est avérée, au niveau pratique, être un puissant facteur d'inhibition, qu'il m'a été difficile de surmonter. Pour une longue période, j'ai donc perdu de vue les motivations originales de mon travail créatif, fort simples en vérité: l'usage ludique d'un moyen d'expression spécifique, la vidéo, avec lequel j'ai depuis longtemps des affinités.

En étant amené à comparer mon travail avec la production artistique ambiante, notamment en art contemporain, j'ai souvent eu l'impression de produire des objets vaniteux à l'intention d'un circuit stérile, celui des centres d'artistes et des festivals, où la validation du milieu semble être le principal objectif. Pour les arts médiatiques en particulier, face à l'abondance étourdissante d'images produites et diffusées chaque jour, la question d'une raison d'en faire, de la définition d'une fonction m'a semblé cruciale. Comment justifier une telle activité vidéographique, comment en définir la spécificité? Je ne pense pas avoir répondu à ces questions, mais j'ai au moins pu redéfinir mon engagement dans la pratique vidéographique, y retrouver un plaisir sincère.

En effet, au coeur de la création de *Formes observables*, j'ai eu l'impression que mon travail est, en toute modestie, une oeuvre de résistance. Résistance à la surenchère technologique, contre l'emprise de la publicité, de la propagande et même de la fiction sur

un médium dont l'essence m'apparaît plus large. Soixante ans après les débuts de Brakhage, dont la liberté formelle m'a tant inspiré, son travail reste perçu comme abscons, alors qu'il s'adresse avant tout aux sens. À son instar, je revendique un cinéma qui, comme la poésie, la musique ou l'art visuel, se fonde sur l'expressivité, le rythme, la plasticité, le mouvement, bref sur les spécificités de ses dispositifs. Si le public n'adhère que difficilement à une telle production, ce n'est pas par incapacité, mais parce que l'on n'explore généralement le cinéma que dans certaines de ses dimensions qui m'ont toujours paru réductrices en rapport à ses possibilités réelles.

L'approche appliquée dans *Formes observables* correspond aux souhaits exprimés par François Laplantine dans ses *Leçons de cinéma pour notre époque*. C'est-à-dire une approche du cinéma s'inscrivant en faux contre la perfection du médium, contre sa soi-disant toute puissance perceptive qui nous éloigne en fait de la réalité. Une création en amateur, en amoureux des outils et des moyens à ma disposition, continue au terme de ce parcours à s'affirmer comme une façon saine d'approcher l'art en général. Aller à contre-courant dans ce domaine signifie bel et bien, comme je voulais le vérifier au départ de la recherche, s'attacher à l'essence du cinéma que m'avait révélé mon expérience du film de famille. Me contenter des moyens à ma disposition, pratiquer par volonté expressive et dans les paramètres propres au médium, a été pour moi une sorte de garde-fou qui m'a tenu éloigné des mauvaises raisons de créer: vanité, carriérisme, besoin de reconnaissance professionnelle ou personnelle. Concrètement, un attachement aux dispositifs autoréflexifs, à une pratique libre et individuelle du montage, m'a permis de poursuivre et de développer ma réflexion sur le médium et sur l'expérience esthétique que lui seul peut engendrer.

Formes observable est le résultat de cette posture. Le corpus composé par ces bandes représente une cohérence, jusqu'ici inégalée dans ma pratique, entre mes aspirations formelles et la pensée théorique qui les a toujours soutenues. En ce sens, le processus de la maîtrise a été des plus fructueux. Il m'a permis de surmonter certains doutes, d'identifier explicitement les objectifs qui demeuraient flous depuis le début de mon parcours créatif. J'ai pu comprendre de façon précise le fonctionnement du film de famille, les ressorts qui en avaient fait un inspirant si important à mes yeux. J'ai su transcrire ses vertus dans la création, de façon délibérée et maîtrisée. Les formes courtes présentées au terme de cette recherche ont dépassé l'illustration de théories ou de concepts, pour s'incarner en véritables objets esthétiques qui se suffisent à eux-mêmes dans leur rencontre avec l'interprétation du spectateur. Il s'agit d'un pas gigantesque qui me rapproche d'une oeuvre personnelle qui serait digne de mon propre respect.

Mon prochain projet continuera à mettre à profit cette recherche. Il s'agit d'un moyen métrage composé d'images filmées en VHS par mon père lors du démantèlement du chemin de fer entre Chicoutimi et Jonquière. Le résultat oscillera entre un documentaire contemplatif, un portrait de mon père et un essai sociopolitique sur la région. Le travail d'une grande simplicité technique autour d'une réalité industrielle de Wang Bing pour *À l'ouest des rails* constitue assurément une référence structurelle, à laquelle se grefferont plusieurs des stratégies exploitées dans *Formes observables*.

J'ai compris, au fil de ce parcours, que ma relation à la création n'est pas vitale. Mon rythme de création est plutôt lent, mon besoin de m'exprimer assez parsemé. À la fin du parcours de recherche, je me suis par ailleurs trouvé un emploi dans le milieu théâtral, qui

me ramène à l'un de mes premiers amours. Ainsi, ironiquement, je termine cette maîtrise avec une notion de moi-même plus éloignée de l'artiste que lorsque je l'ai débutée. Cependant je demeure convaincu que périodiquement la vidéo reviendra s'imposer comme médium artisanal de création et que des invitations viendront, qui seront autant d'occasions de m'y remettre. Je continue d'ailleurs à garder ce médium à proximité, puisqu'il m'est utile dans cette nouvelle carrière, sous une forme plus conventionnelle. Je reviendrai à la création avec une attitude plus saine et détendue maintenant que la pratique artistique n'est plus ce qui me définit professionnellement. La réception de *Formes Observables*, bien qu'assez confidentielle, a été concluante et fort positive. Elle me redonne confiance en mes moyens en tant qu'artiste, une activité qui fait partie de moi et qui se conjuguera à nouveau tôt ou tard avec mes activités publiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD, Laurence, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel*, in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995
- BRAKHAGE, Stan, *In defense of the amateur filmmaker*, in *Scrapbook, collected writings 1964-1980*, Documentext, 1982
- BRENEZ, Nicole, *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental*, Cinémas, 13 (1-2), limites du montage, 2002
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1991
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image, Histoire du regard en occident*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1992
- de KUYPER, Eric, *Aux origines du cinéma : Le film de famille*, in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995
- LAPLANTINE, François, *Leçons de cinéma pour notre époque; Politique du sensible*, Téraèdre, 2007
- ODIN, Roger, *De la fiction*, De Boeck, 2000
- ODIN, Roger, *Le film de famille: Dans l'institution familiale*, in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995
- ODIN, Roger, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, Iris, 1 (1), État de la théorie: Nouveaux objets, nouvelles méthodes, 1983

FILMOGRAPHIE

- BOURDON, Luc, *La mémoire des anges*, 2008
- BRAKHAGE, Stan, *Anticipation of the night*, 1958
- BRAKHAGE, Stan, *Cat's cradle*, 1959
- BRAKHAGE, Stan, *Wedlock House : An intercourse*, 1959
- BRAKHAGE, Stan, *Window Water Baby Moving*, 1962
- BRAKHAGE, Stan, *The act of seeing with one's own eyes*, 1971
- BRAKHAGE, Stan, *Eye Myth*, 1967
- BRAKHAGE, Stan, *Black ice*, 1984
- BRAKHAGE, Stan, *Songs*, 1964-1969
- CAOUILLE, Jonathan, *Tarnation*, 2003
- FAROCKI, Harun, *Videograms of a revolution*, 1992
- FORGÀCS, Peter, *Private Hungary*, 1988-2008
- GODARD, Jean-Luc, *Numéro deux*, 1975
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998
- HANEKE, Michael, *Code inconnu*, 2000
- HANEKE, Michael, *Caché*, 2005
- HANEKE, Michael, *Michael Haneke, Vienne*, 1995
- KORINE, Harmony, *Trash Humpers*, 2009
- KORINE, Harmony, *Julien Donkey Boy*, 1999
- KORINE, Harmony, *Gummo*, 1997
- MORISSEY, Paul, *Trash*, 1970
- MORISSEY, Paul, *Chelsea Girls*, 1967
- SNOW, Michael, *Wavelength*, 1967
- TCHERKASSKY, Peter, *Outer Space*, 1999

