

KEYU CHEN

**LES CADRES SYMBIOTIQUES**  
**La présentation d'ensemble de la vidéo et de son installation**

Mémoire présenté  
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels  
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

ÉCOLE DES ARTS VISUELS  
FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT, D'ARCHITECTURE ET DES ARTS VISUELS  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2012

© Keyu Chen, 2012

## RÉSUMÉ

Comme un chef trouverait ridicule qu'un client qui goûte son plat lui demande de décrire la saveur et pourquoi il le fait, certains artistes ne veulent pas s'asseoir et interpréter leurs œuvres à la place du spectateur. Surtout que les artistes ont d'autres raisons de rester silencieux: peut-être que les œuvres elles-mêmes sont des objets obscurs auxquels les artistes veulent échapper ou que celles-ci répondent à des questions non résolues. Les œuvres seraient des réflexions non avouées.

Cependant, une relation s'établit entre les artistes et leurs pratiques. Je la découvre à travers ma démarche de création en maîtrise, accompagnée de tous les questionnements techniques et émotionnels, que je termine avec mon exposition – *Rivière absente*. Pour décrire mon cheminement, je commence par une interprétation du concept de *symbiose*. Ce concept s'applique à l'ensemble des installations de mon exposition. Deuxièmement, j'analyse l'influence de l'animation et de la vidéo sur ma production en accordant plus d'importance à l'œuvre finale et son échange avec le spectateur qu'au médium lui-même. À la fin, j'analyse l'ensemble des sentiments et des réflexions sur la notion de nostalgie qui donne naissance à mes scénarios et à ma pratique. En plaçant cette partie à la fin, je tente de mettre en avant-plan les émotions que l'œuvre transmet tout en mettant de côté l'analyse technique.

## REMERCIEMENTS

Je remercie de tout cœur le Pr François Giard, mon directeur de recherche, qui a dirigé ce mémoire et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, son enthousiasme permanent et pour ses nombreux encouragements.

J'adresse également de sincères remerciements au Pre Suzanne Leblanc, qui m'a donné un merveilleux séminaire à la ville de Percé, à l'été 2010. C'était une expérience très enrichissante et stimulante. Ses idées ont fortement inspiré ce mémoire.

Je remercie M. Nicolas Brault, qui m'a donné des conseils précieux et qui a bien voulu être examinateur. Je remercie aussi le Pr Jocelyn Robert de faire partie de mon jury.

Je tiens à remercier Mme Lucie Giasson de m'avoir aidée à corriger le texte. Sa disponibilité et sa patience incroyables m'ont permis de terminer la rédaction du mémoire. Un grand merci aussi à Mme Charlotte Béal, qui m'a aidée à traduire le premier scénario de l'animation et le texte d'*Une lettre à Liu Xuanzhu*.

Je remercie tous mes collègues, et particulièrement Mme Nataliya Petkova. Elle m'a encouragée tout au long de mon processus de production en maîtrise et m'a aussi aidée à la traduction du mémoire.

Merci aussi à Mme Andrée Lauzon et M. François Courville qui m'ont permis de faire l'expérimentation sur leur belle terrasse.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis. Grâce à eux, j'ai pu poursuivre mes études à Québec. Ils ont contribué à la réalisation de mon travail.

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>I</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>II</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>III</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>I: LES CADRES SYMBIOTIQUES</b>	<b>3</b>
<b>LA SYMBIOSE</b>	<b>3</b>
<b>LA PRÉSENTATION D'ENSEMBLE</b>	<b>7</b>
<b>LE JARDIN À PERCÉ</b>	<b>7</b>
<b>RIVIÈRE NAN</b>	<b>9</b>
<b>LE MANQUE</b>	<b>11</b>
<b>UNE LETTRE À LIUXUAN ZHU</b>	<b>12</b>
<b>LE MÉTIER D'ARTISTE ET L'ARTISTE</b>	<b>13</b>
<b>II: LA PUISSANCE DE L'ANIMATION ET DE LA VIDÉO</b>	<b>16</b>
<b>DES RÉFLEXIONS SUR L'ANIMATION</b>	<b>16</b>
<b>LE CHANGEMENT DE RÔLE APPORTÉ PAR LES NOUVELLES TECHNIQUES</b>	<b>18</b>
<b>III: PENSÉE ET NOSTALGIE</b>	<b>23</b>
<b>LA RÉFLEXION COMME UNE RIVIÈRE</b>	<b>23</b>
<b>DU SENTIMENT AU LANGAGE</b>	<b>25</b>
<b>LA RÉPONSE À LA NOSTALGIE</b>	<b>28</b>
<b>IV: OUVRAGES PARALLÈLES</b>	<b>31</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>33</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>34</b>

## INTRODUCTION

Au début de l'année 2010, quand une forte neige remplissait la ville de Québec, j'ai relu le poème *Une génération*, de Gu Cheng<sup>1</sup>:

Avec les yeux noirs

Que la nuit m'a donnés

Je cherche la lumière

J'ai été étonnée. J'ai lu cette œuvre la première fois il y a déjà plus de dix années. Pendant cette période, beaucoup de gens étaient entrés et sortis de ma vie, j'étais partie loin de mon pays natal. Mon passe-temps, le dessin, était devenu un métier. J'avais même appris une autre langue. Cependant, je n'étais toujours pas capable d'interpréter la signification de ce poème. Après ces dix années d'expériences et de vécu, je l'ai enfin compris et j'en ai été remuée. Je découvrais alors une nouvelle valeur à l'idée de la *nostalgie*.

Dans ma vie, les cadeaux imprévus ont été nombreux. Par exemple, à l'école secondaire, mon professeur de mathématiques et tuteur était plutôt indulgent et me laissait dessiner pendant les cours. Plus tard, à l'université, mon premier choix, qui était le programme en film d'animation, m'a été accordé avant celui de jeu vidéo. Deux ans plus tard, un programme d'échange scolaire m'a fait voyager dans une ville inconnue. C'est par la suite que tous mes intérêts se sont rejoints. L'étude du langage cinématographique et la pratique des techniques d'animation m'ont permis d'essayer différents types de création en animation et en vidéo.

---

<sup>1</sup> Un court poème de Gu Cheng (1979). Gu Cheng (1956-1993) est un poète chinois reconnu de la fin des années soixante-dix. Il est traumatisé par la Révolution culturelle et est l'un des représentants de la *poésie obscure*.

L'utilisation de l'installation dans mes projets s'est avéré un autre cas fortuit. Dans la première installation, je cherchais à représenter l'idée du vent et de la légèreté. J'avais accroché des papiers au mur pour suggérer l'idée d'un arbre. J'avoue que ça m'a pris beaucoup de temps pour faire des tests et que ça s'est conclu par un résultat autre que celui prévu. L'installation comme médium est venue à moi naturellement, par la recherche. Comme pour l'aspect technique et du médium, je me suis rendu compte qu'il est difficile de parler de mon projet à partir de l'aspect théorique de l'art de l'installation. J'explique au début de mon mémoire pourquoi j'ai emprunté le mot *symbiose* de ma culture natale. Ce terme me semble pertinent pour expliquer ma méthode et son intention.

**I:**

## **LES CADRES SYMBIOTIQUES**

### **La symbiose**

Le sens que je donne au mot *symbiose* s'inspire de la pensée taoïste qui dit que « l'être et le non-être naissent l'un de l'autre.<sup>2</sup> » Voici une définition de *non-être* selon une note de Richard Wilhelm et Étienne Perrot sur cette œuvre.

Ce n'est pas le simple néant, mais seulement quelque chose qui est qualitativement différent de l'existence. Le SENS est en toutes choses, mais il n'est pas lui-même une chose. Son efficacité aussi est essentiellement qualitative.<sup>3</sup>

Dans le taoïsme, tout est doté de spiritualité : les animaux, les objets avec ou sans forme définie, ainsi que les événements qui existent dans l'espace et le temps. Tchouang-tseu<sup>4</sup>, un penseur taoïste, a développé son point de vue sur

---

<sup>2</sup> Lao-Tseu, *Tao-Te-King*, Paris, Librairie de médicis, 1979, p. 52. « Quand chacun sur terre tient le beau pour beau, cela implique d'emblée la laideur. Quand chacun sur terre tient le bien pour bien, cela implique d'emblée le mal. Car Être et Non-Être mutuellement s'engendrent. »

<sup>3</sup> Traduction allemande et notes par Richard Wilhelm et Étienne Perrot, « Le contenu du livre de la voie et de la vertu ». Disponible sur : [http://nous-les-dieux.org/Tao-Te-King/Le\\_contenu](http://nous-les-dieux.org/Tao-Te-King/Le_contenu) (Page consultée le 16 avril 2007)

<sup>4</sup> Tchouang-tseu est un penseur taoïsme du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à qui l'on attribue la paternité d'un texte appelé de son nom - le *Tchouang-tseu*.

Cette question dans son œuvre éponyme<sup>5</sup>. D'après lui, on obtient une grande liberté quand on perçoit toutes les choses comme égales. Sa pensée se combine avec la vision bouddhiste et confucianiste pour introduire le concept du Grand Univers. L'Univers est une entité harmonieuse; chaque apparence est la représentation de cette entité à la fois diverse et unifiée.

Ce courant de pensée qui indique l'originalité profonde de la peinture et de l'architecture traditionnelles chinoises est l'essence même de tout l'art oriental.

François Cheng, l'auteur du livre *Vide et plein*, parle de la beauté de la peinture chinoise en empruntant un point de vue taoïste:

Montagnes et eaux, herbes et arbres, procédant de la création naturelle, incarnent le Plein. L'artiste qui appréhende l'univers par l'esprit, et dont la main obéit à ce même esprit, incarne, lui, le Vide. Œuvrant au sein du Plein, l'artiste doit fait paraître le Vide dans sa qualité d'être et de non-être de son pinceau-encre.<sup>6</sup>

Le Trait dont nous venons de cerner la réalité ne fonctionne à plein que grâce au Vide. S'il doit être animé par les souffles et le rythme, il faut avant tout que le Vide le précède, le prolonge, et même le traverse.<sup>7</sup>



Figure 1: *Pêche sur une rivière froide* (s.d.), Ma Yuan

Dans l'image, il n'y a qu'un homme et son bateau. L'eau invisible coule dans le vide et, comme son sujet, elle est la solitude absolue, implicite.

Le terme de grand Univers se reflète profondément dans l'architecture orientale. Ji Cheng, qui écrit sur l'art du jardin, expose un

<sup>5</sup> Version français, *Les œuvres de Tchouang-tzeu*, Disponible sur : [http://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre\\_de\\_Tchoang-tzeu/Chapitre\\_2.\\_Harmonie\\_universelle](http://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre_de_Tchoang-tzeu/Chapitre_2._Harmonie_universelle) (Page consultée le 13 octobre 2010)

<sup>6</sup> François. Cheng, 1979. *Vide et Plein - le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, p. 85.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 47.



principe important dans cette direction de pensée: « Bien que tout ceci ne soit qu'une création humaine, elle peut paraître œuvre du Ciel.<sup>8</sup> » L'art du jardin, qui est élément primordial dans la vie quotidienne, respecte la topographie originale du site qu'elle utilise et en tire profit tout en la modifiant selon la règle harmonique. La montagne et l'eau sont beaucoup utilisées pour représenter un paysage à l'intérieur du jardin.

Pour atteindre l'état que le grand Univers inspire, c'est-à-dire créer l'harmonie, l'artiste doit être en harmonie avec lui-même et avec ce qui l'entoure. Dans ce cas, l'art est essentiel pour la vie et, encore plus, il est la symbiose dynamique entre l'art et la vie. Feng Zikai (1898-1975), artiste et écrivain, est l'inventeur des caricatures en Chine. Il a développé sa vision esthétique basée sur la pensée traditionnelle et ses pratiques variées, y compris la littérature, la peinture,



Figure 2: *Pétales de fleur d'il y a trois ans* (s.d.),  
Feng Zikai

la musique, la traduction et la calligraphie. Il recourait indifféremment à l'art du mot et à celui de l'image. Son œuvre de dessin parle du quotidien avec un style simple, ce qui influence beaucoup mes travaux. Comme Feng Zikai a dit:

Le cœur de l'artiste devrait toujours résonner avec l'objet qu'il décrit [...]S'il n'a pas cette symbiose grande et grave, il n'est qu'un simple imitateur et ne peut pas être un vrai peintre. [...]C'est une émotion qui n'est pas juste à l'égard des humains, mais également est exprimée par tous les êtres et non-êtres; que ce soit le cheval ou le chien, la fleur ou la feuille, dans un monde de beauté, tous ont des âmes et tous sont des êtres vivants qui peuvent pleurer et rire<sup>9</sup>.

Dans cette citation, l'auteur définit sa notion de symbiose, qui demande que l'énergie de l'esprit soit riche et pure.

<sup>8</sup> Ji Cheng, *Yuanye – le traité du jardin* (1634), Paris, Les éditions de l'imprimeur, 2004, p. 91.

<sup>9</sup> Traduction libre du texte de Zikai Feng.

Ai Weiwei est un artiste en art contemporain célèbre pour ses performances et ses actions sociales, ses œuvres architecturales, sa littérature et ses installations. Cet artiste a développé sa réflexion en considérant la société et l'humanité. Selon Ai Weiwei, l'humain a besoin de s'exprimer, et les sentiments et les perceptions n'obtiennent une valeur que dans la pratique. Il a fait une métaphore pour expliquer la relation de l'art et de l'humain : « La disposition pour l'art est comme le désir de manger, tout le monde devrait l'avoir.<sup>10</sup> »

À la lumière de cette notion de symbiose, l'artiste et ses travaux ne peuvent pas être divisés puisqu'ils sont interdépendants et se reflètent l'un l'autre. Pour l'art, la vie est essentielle et, pour la vie, l'art est essentiel. La tradition orientale perçoit la vie comme étant très simple et même rude, et c'est seulement grâce à l'art et les perceptions que l'art amène qu'elle devient plus précieuse et noble. Les expériences et les pratiques en art aident à saisir l'existence.

---

<sup>10</sup> Traduction libre du texte d'Ai Weiwei.

## La présentation d'ensemble

### Le jardin à Percé<sup>11</sup>

Avant le séminaire de Percé, je n'avais qu'une idée vague sur la manière de présenter ma production et mon travail artistique. Je croyais que ce serait plus simple une fois le projet réalisé. Le travail produit dans la ville de Percé m'a fait réfléchir sérieusement à l'importance du lieu et du temps dans un projet. Avec deux collègues, nous avons décidé de montrer un *jardin* sans méthode définie. Le terme *jardin* présente une métaphore à plusieurs sens. Le défi de cette création était de réussir à évoquer ce sujet à la fois dense et riche.

La merveilleuse ville de Percé a piqué notre curiosité, laquelle s'est canalisée sur la maison Biard, située sur un promontoire et où nous habitons. Cette maison plus que centenaire était très liée à notre recherche en séminaire. Lors d'une découverte accidentelle, nous avons trouvé des



Figure 3: *Le jardin à Percé* (2010), Benoit Gagnon, Catherine Bélanger et Keyu Chen

archives cachées dans un placard: des photos de maison qui avaient été prises avant l'érosion; des recettes et des cartes touristiques des années soixante; des

---

<sup>11</sup> Titre d'une production artistique développée au cours d'un séminaire à la ville de Percé, août 2010.

lettres vieilles de 70 ans provenant de l'ancienne propriétaire et même un arbre généalogique incomplet. Aucun autre endroit ne semblait plus approprié que cette maison pour créer un jardin au nom de Percé. Le lieu final de notre installation était situé dans la salle à manger qui est face à la mer.

Lors de la présentation finale, nous avons déposé tous les souvenirs sur la table à manger. Au mur, un montage projeté superposait différents moments du même endroit. La salle à manger était le cadre géographique, mais les messages transmis par les objets et leurs relations entre eux dépassaient celui de la maison et s'étendaient dans le passé, le présent et le futur de la ville, ce qui constituait *le Jardin aux sentiers qui bifurquent*.<sup>12</sup>



Figure 4: Détail, *idem*.

Évidemment, la présentation ne pouvait pas être séparée de la maison. Si le spectateur n'avait pas ouvert la vieille porte craquée et n'avait pas traversé la grande salle et le salon sombre pour arriver à la salle à manger, laquelle s'éclairait soudain par la vue de la mer, toutes ces impressions auraient été différentes. Toutes les choses ici croissaient encore avec la maison après une centaine d'années, y compris la vue par la fenêtre et le son des vagues frappant les rochers. Si on avait déplacé l'exposition ailleurs, par exemple dans un musée, le sens en aurait été changé, même si on y avait joint des explications. La température et la lumière jouaient un rôle important. C'est l'après-midi du premier jour, moment court mais vital, où l'installation a atteint son apogée. C'est pourquoi le lieu et le temps sont importants pour une présentation *in situ*.

<sup>12</sup> Au même titre qu'une fiction de Jorge Luis Borges.

## Rivière Nan<sup>13</sup>

Après cette production, l'idée de faire une exposition dans la forêt a émergé et est devenue plus claire. Un arbre associé à la représentation d'une main, c'est une image qui existe déjà. D'où vient cette idée? Difficile à dire: d'une métaphore littéraire ou d'une perception de l'été, quand la main balaie les haies d'arbres baignées de rosée? De toute façon, longtemps après que j'aie quitté mon pays natal, ce souvenir me revient avant que je m'endorme : toujours vert ou jaune, le feuillage mouillé, large et couvrant de l'arbuste. Je me suis rendu compte qu'il ne s'agit pas d'une histoire unique, mais d'une multitude de fragments, comme un rêve éveillé. La nature me semblait un lieu idéal pour une expérience complète et immersive. J'aimais même les imprévus de la température. En plus, le vent était nécessaire.



Figure 5: Le premier essai de la projection



Figure 6: Le deuxième essai de la projection

Le premier élément à résoudre était la recherche du grand arbre au feuillage large. J'ai fait quelques expériences; après bien des revers, le premier test m'a déçue un peu : la couleur et la densité des feuilles ne convenaient pas pour recevoir la projection vidéo. Un objet avec un contour plus simple marcherait peut-être mieux (voir la figure 5). Par conséquent, au deuxième essai, j'ai mis de côté les feuilles de l'arbre pour les remplacer par un tissu semi-transparent suspendu dans l'arbre (voir la figure 6). Je voulais faire correspondre le tissu à l'environnement pour obtenir une

<sup>13</sup> Titre d'une production artistique de maîtrise à la ville de Québec, 2010.

image claire et en même temps maintenir le charme de l'arbre. Après des heures de travail dans le froid intense, un écran de tissu était placé parmi les branches. L'effet visuel était excellent. L'image tenue par les branches donnait une grande émotion de mélancolie qui était démultipliée par le vent et le froid. Cette expérimentation m'a amené quelques réflexions: en premier, la température influence l'événement encore plus que je ne l'avais pensé. Chaque météo inattendue pouvait donner une impression différente. Deuxièmement, le plan change avec la saison. Si les feuilles poussent et deviennent plus épaisses, comment devrais-je placer l'écran? Troisièmement, les feuilles elles-mêmes étaient un élément important. Pouvaient-elles être remplacées par un simple tissu? Est-ce que le sens serait perdu?

La confrontation d'une production plastique avec la nature est flagrante. J'ai essayé d'autres moyens et j'ai rencontré beaucoup de limites; je n'ai pas réussi à faire une exposition à l'extérieur. Cependant, je n'ai pas abandonné cette idée. Le sens du site ne peut pas se déplacer, ce qui m'a amenée à continuer mes recherches.

À la suggestion du directeur, j'ai commencé à tenter une autre avenue. J'ai utilisé des papiers pour imiter les feuilles et j'ai pris un ventilateur pour produire le vent (voir la figure 7). Tout de même, cette inspiration venait de la nature. Lorsque les papiers devenaient l'écran, la figure de l'arbre était plus abstraite. Quand le vent



Figure 7: L'installation de la projection *Rivière Nan* (2010),  
Keyu Chen

soufflait, tous les morceaux dansaient avec leurs parties d'image. Bien que la figure d'arbre ne fût plus présente, la conception de la douceur et du fragment

restait présente avec les papiers qui bougent. Ces deux points étaient importants; il ne restait qu'à perfectionner le contenu de la projection.



Figure 8: L'effet final de la projection *Rivière Nan* (2010), Keyu Chen

Comparativement à l'extérieur, la perception aurait pu changer un peu, mais la qualité de la vidéo n'aurait pas été brouillée par le changement de contexte. Finalement, le point d'équilibre entre l'installation et la vidéo a pu être trouvé.

### **Le manque<sup>14</sup>**

*Le manque* est un travail dont le contenu est développé comme un court montage d'animation. On pourrait dire qu'il peut être exposé sur un grand écran d'une façon classique. Pourtant, mon souhait est qu'il dépasse cette tradition. Autrement dit, l'installation pourrait distraire l'attention du spectateur sur le contenu du film mais amener d'autres perceptions. Devant des objets, d'abord, les gens ont des perceptions visuelles directes et pragmatiques. La compréhension vient plus tard.

<sup>14</sup> Titre d'une animation de maîtrise, 2011.

Selon le sujet de l'animation, il y a deux aspects qu'il faut faire ressortir: le familier et l'inconnu. J'aimerais que ces deux caractères puissent résonner au cœur des gens. La nostalgie est universelle et ne se rattache pas à une culture en particulier. Toutefois, pour les spectateurs, ce sentiment n'est peut-être pas là au moment de la lecture. Il resterait calme, au fond du cœur, ou parce qu'il est seulement indiscernable. C'est pourquoi, contrairement à la grande projection de *Rivière Nan*, celle de *Manque* doit être petite. Un format réduit oblige à porter attention. La projection doit être tenue dans la main. Même qu'un peu de flou dans l'image ajouterait à la perception recherchée.

Une table et un cahier sont suffisants pour ces propositions. Ce sont deux objets du quotidien. Une seule personne à la fois peut alors regarder le film projeté sur un petit cahier. La lecture demande plus de concentration. Les actions du spectateur (voir la table, s'approcher, prendre la chaise, s'asseoir) ont beaucoup de sens pour moi; elles sont liés à l'intimité, ce qui est différent de l'expérience des gens qui attendent impassible à leur siège. Le spectateur actif et en immersion crée une relation avec le travail dès qu'il regarde la table et il participe et compose un événement complet avec les objets et le film; il est en symbiose avec l'œuvre. Tout ce processus d'approche fait partie de l'œuvre.



Figure 9: *Une lettre à Liuxuan Zhu* (2011), Keyu Chen

### **Une lettre à Liuxuan Zhu<sup>14</sup>**

*Une lettre à Liuxuan Zhu* est une lettre que j'ai écrite à une petite fille disparue lors d'un tremblement de terre au Sichuan. Comme pour toute lettre, elle devait être postée, sinon elle devenait un journal. Puisque la destinataire ne pouvait pas être

retrouvée, c'est donc l'acte d'envoyer qui importait. J'ai choisi l'eau comme le

<sup>14</sup> Titre d'une production artistique de maîtrise, 2011.



médium de transport. L'eau comme métaphore du voyage provient d'une coutume et d'une croyance ancienne. L'idée de l'installation ressemble à celle de *Rivière Nan*. Le tissu représente le ruisseau. Dans cette présentation, l'enjeu est la transmission, c'est là où j'ai mis mon espoir et mon hommage; le contenu de la lettre a été défini par la suite.

## **Le métier d'artiste et l'artiste**

Le sens d'une œuvre d'art existe dans l'éphémère de l'instant de lecture qui est ressenti puis qui se disperse comme un souffle de vent. Peut-être qu'à un certain moment dans l'avenir il reviendra dans le cœur de quelqu'un qui aura vécu cet instant, mais cette attente n'a aucun sens. Par contre, le fait de semer la graine est substantiel, c'est le moment présent.

Dans mes présentations, les installations et les vidéos sont les parties d'un tout. C'est comme le cadre de la peinture: il varie en forme et même sans forme lorsque le contenu lui-même brise ce cadre. C'est ce que je perçois dans plusieurs œuvres d'art contemporaines.

Les cloisons entre les pratiques artistiques de différents métiers disparaissent. La mondialisation de l'économie et les événements sociaux partagés par les technologies de la communication font des pressions égales sur l'ensemble des gens. Influencés par cette période, les artistes orientaux et les artistes occidentaux recommencent à observer autour d'eux. Tout le monde considère le temps et le lieu comme une nouvelle sorte d'expérience.

La notion du cadre symbiotique se développe aujourd'hui par un renouvellement du métier d'artiste. Le lieu et même l'environnement culturel deviennent un cadre implicite.

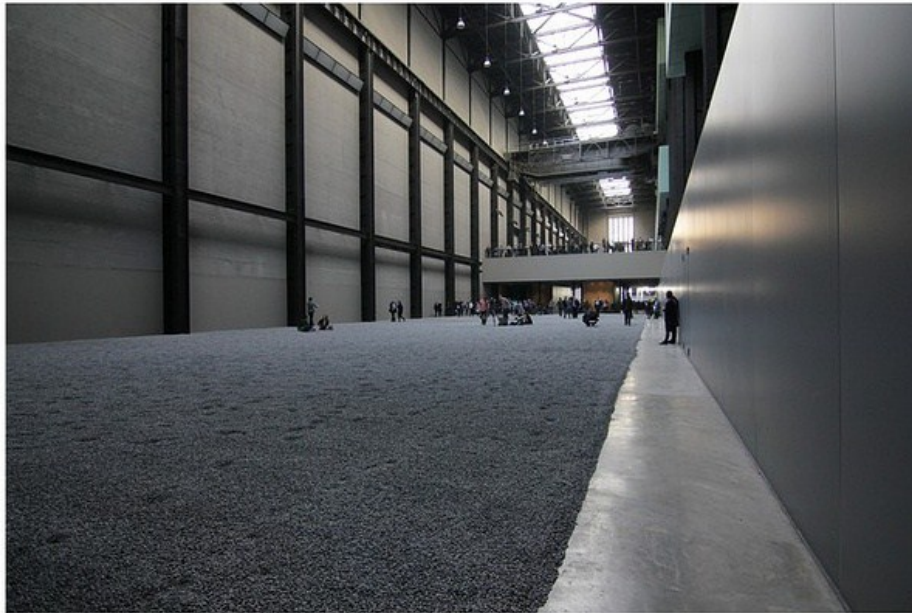


Figure 10: *Sensorielle* (2010) Tate Modern de Londres, Ai Weiwei

Voici un exemple de l'installation de l'artiste Ai Weiwei, qui s'appelle *Sensorielle*, en 2010. 100 millions de graines de tournesol en porcelaine étaient éparpillées dans le grand hall d'entrée à la Tate Modern de Londres. L'artiste n'a pas vraiment participé à l'étape de la production. Chaque grain a été réalisé et peint à la main par des artisans en Chine. Ai Weiwei en a fait seulement trois qui ont été éliminés par l'ouvrier à cause de la mauvaise qualité. Ce travail réalisé dans une petite ville de Chine permet au public de faire partie de l'œuvre. Durant l'exposition, les visiteurs peuvent marcher, jouer, prendre des photos sur les grains. C'est une expérience qui semble familière, mais est en même temps extraordinaire dans un musée et qui a provoqué des questions chez les visiteurs.

Le cadre symbiotique de ces graines est multiple ici. Le hall d'entrée offre un espace qui est tellement grand qu'il entoure les visiteurs. Cette limite de l'espace qui joue avec la notion d'immersion apporte un sens additionnel à l'œuvre. Si on dépasse l'aspect visuel, on retrouve une autre limite, celle-là culturelle, qui diffère selon les spectateurs. Au-delà du sens esthétique perçu par les Occidentaux, les

graines de tournesol constituent un symbole politique pour les Chinois. À l'époque de Mao, ce dernier incarnait le soleil et le tournesol représentait le peuple qui se tourne vers lui. Ai Weiwei connaît les possibilités que son œuvre peut apporter. Le fait que les graines de porcelaine aient été produites par les artisans chinois est un vecteur de médiation symbiotique que l'artiste ajoute intentionnellement à son œuvre. Cela donne une grande liberté à l'œuvre dans le cadre d'une lecture symbiotique. Pour ce faire, l'artiste doit jeter un regard plus large sur le monde, plus large que son domaine d'art. Malgré tout, la culture du spectateur influencera la lecture qui sera faite de l'œuvre.

Ce même double effet de symbiose lié à l'espace et la médiation apparaît dans une autre mesure dans mon exposition, surtout dans *Une lettre à Liuxuan Zhu*. Dans cette œuvre, une lettre à tous les enfants personnalisés par Liuxuan est écrite à l'infini en se dissolvant dans l'eau de la rivière. Le jeu des abîmes des êtres et du temps sont aussi des vecteurs symbiotiques.

En philosophie, il y a un courant de pensée qui consiste à faire un lien entre le taoïsme et la pensée de Martin Heidegger. Ça m'a attirée. J'ai lu des articles de Heidegger sur le sujet.

And this philosophical work does not take its course like the aloof studies of some eccentric. It belongs right in the middle of the peasants' work. When the young farm boy drags his heavy sled up the slope and guides it, plied high with beech logs, down the dangerous descent to his house, when the herdsman, lost in thought and slow of step, drives his cattle up the slope, when the farmer in his shed gets the countless shingles ready for his roof, my work is of the same sort. It is intimately rooted in and related to the life of the peasants.<sup>15</sup>

D'après moi, l'artiste fait la même chose qu'un philosophe ou qu'un paysan. D'ailleurs, il met tous ses efforts pour détruire la frontière entre la vie et l'art.

---

<sup>15</sup> Martin Heidegger, *The Man and the Thinker*, Chicago: Thomas Sheehan, 1981, p. 28.

## II

### LA PUISSANCE DE L'ANIMATION ET DE LA VIDÉO

#### Des réflexions sur l'animation

L'animation est un médium qui n'est pas considérée comme ayant une identité indépendante dans le domaine de l'art contemporain, pas plus qu'un autre médium d'ailleurs. Par contre, elle possède son propre champ, relativement autonome. Elle n'a pas un statut aussi populaire que le film et n'est pas aussi accessible que le dessin ou la peinture. Les producteurs d'animation ont leurs festivals pour exposer leurs œuvres et échanger des idées, mais les non-adeptes connaissent peu les courants dans ce domaine. Le processus et la technique de ce mode de production sont comparativement compliqués et le rendu final est souvent influencé par le travail du groupe et les compromis inévitables. C'est pourquoi pour une région, toute proportion gardée, le style de l'animation est stable. Évidemment, pour les autres sortes d'art, l'artiste est plus libre de contrôler le style de l'œuvre. La zone de l'indie-animation (œuvres indépendantes) ou l'animation expérimentale est toujours très étroite. Cependant, les artistes ont découvert la valeur de l'animation et l'ont adoptée dans leurs productions. L'animation se mêle de plus en plus au film ou à d'autres formes de l'art avant-garde. Par exemple, dans le film *Cours, Lola, cours*<sup>16</sup>, l'histoire est mise en place comme un jeu: Lola doit régler un problème en 20 minutes et elle peut recommencer au début si elle perd. L'emploi

---

<sup>16</sup> Tom Tykwer (réalisation), *Lola rennt*, Berlin: X-Filme Creative Pool, Film d'animation, 1998.

de l'animation multiplie le sens du jeu et suggère une structuration surréaliste aux spectateurs.

Alors, la grande attraction de l'animation est simple: elle coule sans s'appuyer sur le réel. Donc, l'animation donne une forme à l'imagination et s'étend dans la réalité. En conséquence de quoi, la métaphore en animation est plus flexible qu'en film. Le film d'animation *Le Voyage de Chihiro*<sup>17</sup> présente une métaphore implicite sur le sujet de la protection environnementale. Les fonctions de la métaphore servent à avertir et à convaincre<sup>18</sup>.

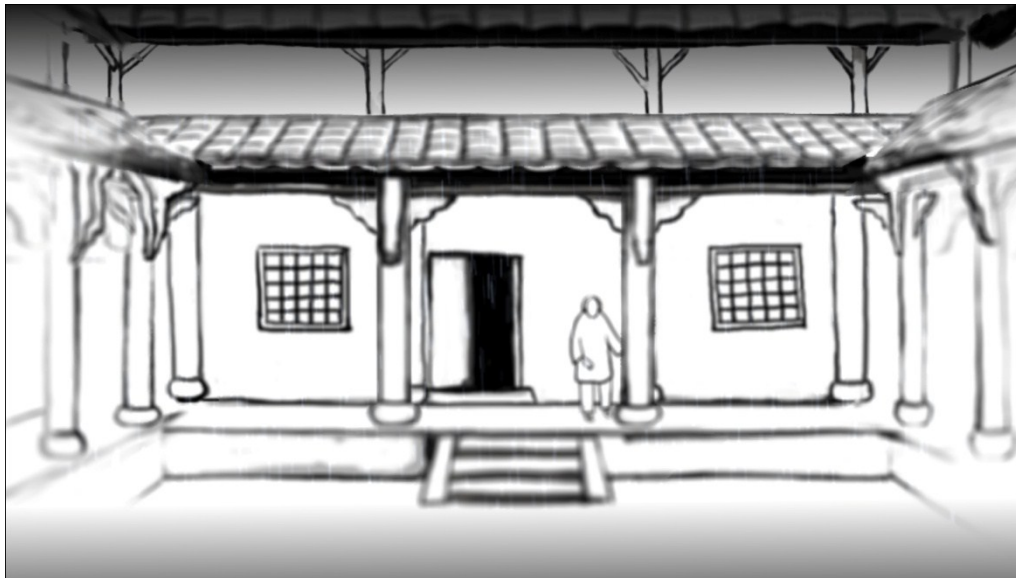


Figure 11: Scène 18 de l'animation *Le manque* (2011), Keyu Chen

Pour moi, il y a un autre charme de l'animation: il est à la fois artisanat et art. Même si l'expression finale est extrême, le processus de la production doit être attentif et ordonné. J'ai essayé quelques techniques de création: *Stop-Motion*, animation 3D et animation traditionnelle. Chaque manière est une expérience intéressante. Dans la figure 11, nous pouvons voir, par exemple, une image tirée d'une de mes productions où j'utilise la 2D et la 3D. J'ai discuté avec mes collègues des sentiments éprouvés: on prend toute la journée à manipuler un objet inanimé. Le processus se passe tranquillement et paisiblement comme le soleil qui

<sup>17</sup> Hayao Miyazaki (réalisation), *Le voyage de Chihiro*, Japon: Studio Ghibli, Film d'animation, 2001.

<sup>18</sup> Mun-Mei Sheng, « A Metaphor Criticism Perspective of Animated Film: The Case Study of "Spirited Away" », Thèse de doctorat, Taipei, Shih Hsin University, 2009, p. 2.

se déplace lentement; le soir, on obtient une séquence de mouvements qui ne dure peut-être pas plus de quelques secondes, mais qui s'avère combien émouvante! Comme si tout est vivant et a une âme et que nous pourrions le voir concrètement. Ce sentiment explique mon attachement au concept de symbiose et le lien entretenu avec le médium de l'animation. Ce bonheur de la création est inégalable.

## **Le changement de rôle apporté par les nouvelles techniques**

Grâce à l'aptitude de l'œil qu'est la persistance rétinienne, l'homme peut voir une succession d'images comme une séquence en mouvement. L'animation et le film représentent deux méthodes d'expression différentes et vont dans des directions distinctes.

Chronologiquement, la vidéo apparaît après le film, qui partage presque les mêmes principes. Elle se base sur la photographie et l'enregistrement et représente les images tirées de la réalité, mais avec un support électronique plutôt qu'analogique.

*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>19</sup> a analysé la grande influence de la photographie sur le domaine de l'art. Benjamin Walter souligne l'aura de l'œuvre d'art et le fait que la reproductibilité technique dissout l'aura sur les plans historique et social.

Car rendre les choses spatialement et humainement "plus proches" en soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Le texte de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Titre original: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935.

<sup>20</sup> Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris: Gallimard, 2000, p. 20.

Cette explication consiste en deux points centraux: la distance entre les masses et le produit; l'unité de l'expérience du produit. Selon Benjamin, « la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première.<sup>21</sup> »

On peut considérer la vidéo comme une forme récente de la reproduction technique. Au fur et à mesure de l'universalisation de la télé, de l'électronique et de l'Internet, les masses ne se permettent pas seulement de s'approcher de l'œuvre, mais aussi de produire facilement les idées par elles-mêmes. Pour Benjamin, les situations sont devenues plus préoccupantes, mais les résultats ne correspondent pas à ce qu'il s'attendait. Le produit de la vidéo apporte un nouveau rôle social ainsi qu'un nouveau rôle esthétique.

Ainsi, Ai Weiwei a profité de la nouvelle technique vidéographique pour un projet inattendu. Avec une petite caméra vidéo et un cellulaire, il a réalisé *Lao Ma Ti Hua*<sup>22</sup>, un documentaire sur son action politique.

À la demande d'un avocat, Ai et ses amis sont allés à la ville de Chengdu pour prouver l'innocence de Tan Zuoren, qui est condamné à la prison sous l'inculpation d'incitation à la subversion du pouvoir de l'État. Suivant les ordres du supérieur, les policiers harcelaient Ai et, dès que ce dernier est arrivé à Chengdu, ils ont tenté de l'empêcher de comparaître comme témoin.

Ce documentaire n'était pas le but premier mais était relativement secondaire dans cet événement. La bande d'Ai Weiwei n'avait pas prévu ce qui arriverait et qui ils rencontreraient, mais ils étaient prêts à s'engager dans un grand défi. Cependant, Ai ne se laissait pas mener complètement par les autres. Voici une partie de la discussion dans le bureau de police, avec le chef Xu:

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>22</sup> Ai Weiwei *Lao Ma Ti Hua*, Beijing, Ai Weiwei Studio, Film, 2009. Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=TUizD8WDDFI>, (Page consultée le 2 janvier 2011) « Lao Ma Ti Hua » est le nom d'un plat de la cuisine séchuanaise.

Ai: If you don't give me clear answers today... turn the camera on... I won't leave here. You'll have to arrest me for the crime of subversion of State power... or for disturbing the peace. Arrest me. Or else I won't leave.

Police: Is this your petition?

Ai: Yes. This is my petition. I'm announcing it to you.

Avocat: He's turning himself in.

Ai: And I'm telling you: I will commit this act. You must give me an explanation. I won't follow normal procedures today.<sup>23</sup>



Figure 12: *Lao Ma Ti Hua* (2009), Ai Weiwei

À travers toute cette affaire, Ai restait conscient de son rôle d'artiste et conservait un contrôle des événements comme si c'était une vraie performance. En étant provocant et déraisonnable, il laissait voir son intention de faire

apparaître des points ridicules et contradictoires dans les affaires de justice en Chine. Les policiers réagissaient comme d'habitude. Tous les personnages, outre Ai Weiwei, sont devenus acteurs sans s'en rendre compte. La vidéo a enregistré un événement imprévu mais n'était pas tout à fait passive.

Cette vidéo a été envoyée et partagée sur Internet mais sans but commercial. Elle a permis au public de connaître le sort de Tan Zuoren et le visage bureaucratique de fonctionnaires à Chengdu. La vidéo est devenue très populaire et était considérée comme «un excellent drame avec plein d'enthousiasme ».<sup>24</sup>

Du documentaire au drame, le titre de la vidéo est bien compris par les spectateurs. Lao ma ti hua est le nom d'un plat de cette région. La vidéo est donc

<sup>23</sup> Les sous-titres anglais sont traduits du chinois par le studio Ai Weiwei.

<sup>24</sup> Traduction libre du commentaire sur un blogue personnel. Disponible sur: <http://utopia.e-channel.info/read.php?1148> (Page consultée le 27 février 2010)



un plat préparé à partir d'ingrédients de la réalité et mijoté par le chef-artiste. Lorsque l'artiste dirige un événement en concept, les éléments quotidiens sont réorganisés et sont représentés avec une apparence autre que celle qu'ils ont dans la réalité - mais une réalité absolue. Ainsi, la vidéo *Rivière Nan* est tournée dans le village du même nom. Les images ne correspondent pas à la réalité mais au souvenir. Donc, la Rivière Nan du film ne peut pas être trouvé réellement.

*Lao Ma Ti Hua*, comme le délicieux plat vite consommé, est diffusé rapidement par l'Internet. Le public pouvait télécharger une copie. Aujourd'hui, partager est un nouveau point intéressant apporté par la technologie. Traditionnellement, une reproduction a toujours moins de valeur que son origine, mais, dans le monde virtuel, la copie est son origine - elles sont égales. Quand on retourne à l'hypothèse de Walter Benjamin, de l'époque de la religion à l'époque de la reproductibilité technique, la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" est disparue. À l'époque de l'Internet, la valeur unique est représentée d'une autre façon. Comme dans *Lao Ma Ti Hua*, c'est la conception de l'artiste qui se met lui-même en situation risquée et qui dirige un scénario improvisé. Donc, l'artiste est encore l'âme de son œuvre. Les deux ne peuvent pas être séparés. La simplicité d'emploi de la technique et la facilité de la publicité ne demandent pas une compétence professionnelle. *Rivière Nan* a été prise avec une caméra vidéo numérique. La taille modeste permet de capturer les scènes quotidiennes et sincères.

Un autre point de vue, celui-là de Walter Benjamin, sur le changement de l'art portant par la technique met l'accent sur la politique. Selon lui, quand plus de gens profitent de la technique de reproduction, la fonction de l'art n'est plus seulement pour le culte, mais se fonde dans le domaine politique. La fonction politique de l'œuvre d'art a ouvert plus de possibilités au public, puisqu'Internet (surtout les sites de vidéos) et les appareils électroniques (Webcam, mini-caméra, cellulaire, appareil photo, etc.) d'aujourd'hui sont développés.

Comme Ai Weiwei, le peuple a commencé à profiter de la nouvelle technologie afin de manifester son opinion. Surtout dans les pays où la liberté de parole et les

droits humains ne sont pas bien garantis, elle permet à plus de gens de manifester leur opinion, ce qui *constitue une force contre le courant* politique principal. Dans ce cas, le rôle de l'artiste est variable.

Pour profiter du pouvoir des médias de masse sans en abuser, il faut que l'artiste connaisse bien leur effet possible. Dans les œuvres d'Ai, la politique ne se résume pas à un slogan simple ou à une opposition directe. Ai a eu plusieurs expériences en rapport avec des activités politiques avant cette production et il a déjà effectué des recherches en profondeur sur le problème. On peut le voir par sa conversation dans la vidéo. L'intention politique n'est pas exprimée par un discours provocant mais s'est extériorisée en mettant en évidence les personnalités des acteurs en présence. *Une lettre à Liuxuan Zhu* est beaucoup inspirée de cette vidéo. Le contexte de la lettre a déjà touché un sujet sensible en Chine. Le gouvernement ne peut pas expliquer le problème de la qualité de la construction des bâtiments scolaire qu'il finance. Cependant, mon approche comme artiste est plus humaniste que politique. La lettre s'adresse non seulement à la fille perdue mais également à tous les vivants en tant qu'être égaux, qu'ils fassent partie du système ou non.

Aujourd'hui, le changement amené par le développement technique n'influence pas seulement l'art, mais aussi la vie. L'expérience visuelle de spectateur s'enrichit au fur et à mesure. Pour les artistes, c'est à la fois une chance et un défi. La vidéo comme un métier d'art nous donne une source d'inspiration. En fait, c'est différent d'avant, car c'est une époque où l'art et la vie se croisent. Le concept de symbiose est pertinent ici car il se développe aussitôt que des outils le permettent. Le mouvement actuel des réseaux sociaux et d'échanges permit par les protocoles internet en sont un indicateur.

### III

## PENSÉE ET NOSTALGIE

### La réflexion comme une rivière

Le tournage de *Rivière Nan* était sans *story-board* ni scénario. Pourtant, il n'est pas construit sans restriction. Voici le schéma de la production de la vidéo *Rivière Nan*.

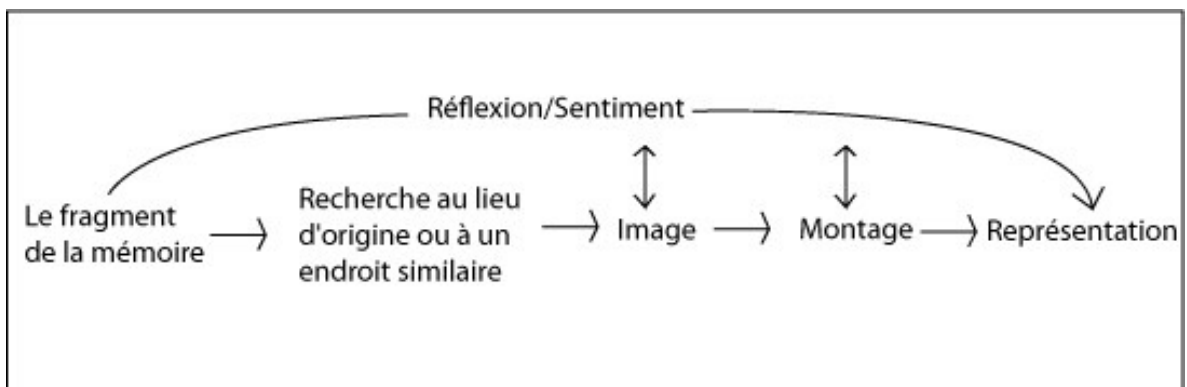


Figure 13: Schéma du projet *Rivière Nan* (2010), Keyu Chen

Il y a bien des années, des fragments de la mémoire déferlaient de temps en temps à l'intérieur de moi et me tourmentaient. Même s'ils se référaient à différents moments de ma vie, c'est difficile de les décrire séparément. Il me semble qu'entre chaque morceau il existe un lien implicite qui se manifeste dans une sensation immédiate. En conséquence, quand on s'enfonce dans la mémoire, on ne peut pas reconnaître d'ordre, d'origine ni de temps. Mais, pour une telle expérience de

l'ordre du sentiment, ces questions sont peu essentielles puisque le tout est aussi beau.

Ce sentiment me rappelle souvent le livre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*<sup>25</sup>, surtout la scène quand Proust goûte à une madeleine:

...je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause...

Il se demande « d'où avait pu me venir cette puissante joie ». Il sentait « qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment ». Pour savoir d'où le plaisir venait, Proust buvait jusqu'à ce que « la vertu du breuvage semble diminuer ». À la fin, il « pose la tasse et [se] tourne vers [son] esprit. C'est à lui de trouver la vérité.»<sup>26</sup>

Ma recherche ressemble à cela. La mémoire se transforme sans cesse et, dans cette transformation, continue à vivre. Au moment où je dévoile son sens, je me vois aussitôt basculer dans une nouvelle rivière, flux d'images du passé en glissement constant. Tout ça est une réflexion qui s'étend dans le cerveau. C'est en vain que j'essaie d'obtenir les traces de la mémoire. Alors, quand je prenais la caméra pour réaliser la vidéo, il était nécessaire de ne pas avoir un but exact. Les images de l'écran (de la caméra) et le cerveau travaillaient ensemble. Par exemple :



Figure 14: Trois plans choisis pendant le tournage de *Rivière Nan* (2010), Keyu Chen

<sup>25</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1919, p. 69.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 70.

Le choix de la première image du tournage s'est arrêté sur une image signifiante pour moi. Ensuite, le plan a changé trois fois (de A à C) afin d'avoir une vue correspondant à la sensation que l'endroit me donnait. Le montage suivait le même processus de transformation des sensations. La règle standard du montage technique s'est appliquée dans quelques parties, par exemple, l'utilisation de transition. La vidéo était construite d'après le schéma présenté plus haut, et ma perception d'elle réagissait au déploiement de cette structure à travers toute la séquence.

Dans son œuvre *Image-mouvement*, Gilles Deleuze utilise l'exemple du cinéma pour développer ses concepts philosophiques.

Tout peut servir d'écran, le corps d'un protagoniste ou même les corps des spectateurs; tout peut remplacer la pellicule, dans un film virtuel qui ne passe plus que dans la tête, derrière les paupières, avec des sources sonores prises au besoin dans la salle.<sup>27</sup>

Le film (et le « film virtuel ») présente des mondes virtuels où l'événement de la réflexion et la notion du temps sont paradoxaux. C'est pour cela que, dans ce monde, il est possible de construire une mémoire qui est imaginaire. Dans son discours, Deleuze insinue une raison qui peut aussi s'appliquer au domaine de l'art :

C'est que le nouvel automatisme spirituel et les nouveaux automates psychologiques dépendent d'une esthétique avant de dépendre de la technologie.<sup>28</sup>

## **Du sentiment au langage**

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 280

<sup>28</sup> *Idem*, p. 349.

La production de l'animation progresse d'après un parcours bien planifié. La scène doit être animée et réalisée selon le story-board. C'est pourquoi l'animation ne peut pas être improvisée comme la vidéo. Les images des fragments de la mémoire ne peuvent pas se transformer directement en matière visuelle. Dans le cas de l'animation, l'élaboration de sentiment trouve sa forme finale dans le scénario. Dans *Le manque*, ce processus comporte cinq étapes.

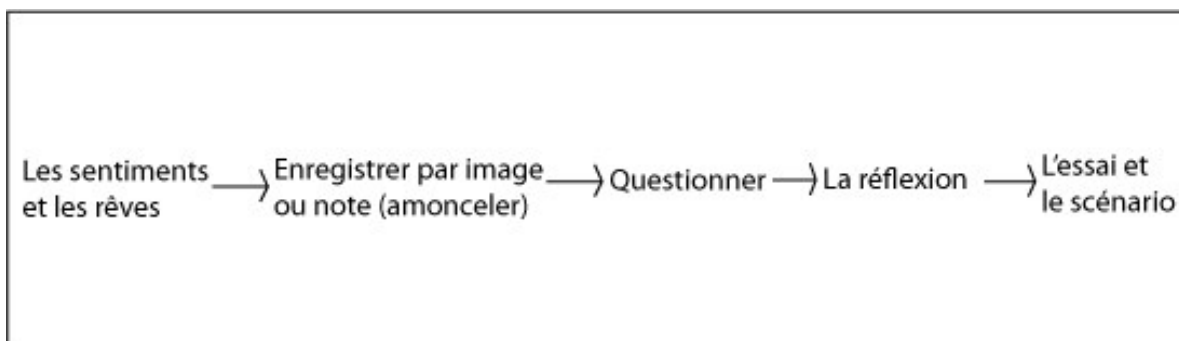


Figure 15. Schéma du projet *Le manque* (2011), Keyu Chen

La première étape n'est que quotidienne et banale. Lorsque chacun s'arrête à un point de son chemin vital, il marque celui-ci comme une tranche de la vie. La mémoire fait nécessairement partie de cela, mais elle n'en constitue pas la totalité, car s'y mêlent la réflexion et la conscience du présent. Le contenu du rêve est un produit visuel de cette tranche. Selon Sigmund Freud, le rêve représente le désir inconscient en images.<sup>29</sup> C'est peut-être la raison de l'absurdité dans les rêves. Je tente de présenter ce concept dans *Le manque*: Le personnage fait toujours d'immenses efforts pour atteindre son but, par exemple, revoir le visage de sa grand-mère, mais il n'y arrive jamais. Dans la pensée taoïste, il y a une parabole en rapport au rêve: le sage rêve qu'il est un papillon et, en se réveillant, se

<sup>29</sup> Freud Sigmund, Dominique Bourdin, *L'interprétation des rêves: avec le texte du chapitre VI, sections 1 à 3*, Seine-Saint-Denis: Bréal, 2001, p. 33. «Le matériel du rêve doit donc subir de multiples transformations pour la formation du rêve. Un procédé essentiel est une autre sorte de déplacement: une expression abstraite ou une idée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète. Cette nécessaire figurabilité des éléments du rêve manifeste (qui se présente sous la forme d'une image ou d'un scénario) entraîne l'apparence d'absurdité fantastique de nombreux rêves. Transformée en langage pictural, une pensée du rêve trouve aisément les contacts et les ressemblances dont elle a besoin.»

demande si ce n'était pas plutôt un papillon qui rêvait d'être le sage Tchouang-tseu.

L'exemple vient du livre *Tchouang-tseu*<sup>30</sup>. Dans cette œuvre, Tchouang-tseu considère que son état spirituel est toujours en changement : des fois, il devient papillon, des fois, il devient humain. Tout comme lui, le papillon peut subir cette même transformation. Ils se transforment sans trace. Une autre interprétation de cette parabole connue mondialement étend son sens: les gens ne peuvent pas distinguer la réalité de la nature profonde; la vie n'est qu'une illusion. La réalité et la nature profonde sont deux extrémités d'un même continuum. La vie se situe entre les deux. En considérant la réflexion et l'inconscience du rêve comme deux pôles, la relation entre elles est pareille à celle entre la réalité et la nature profonde.

Pendant la deuxième étape du schéma, en utilisant les notes et le dessin, j'essaie de recueillir les gouttes de la vie qui s'écoulent en les enregistrant par des mots et des images. Des fois, on a l'impression qu'un élément se répète plusieurs fois, mais ce sont différents reflets de la même entité. Dans ce sens, la création *du Manque* a commencé depuis l'enregistrement du premier rêve suite à la perte d'un membre de ma famille. Comme la plupart des écrits littéraires, avant qu'on se mette à écrire, une multitude de fragments scintille constamment dans la tête. C'est probablement parce que l'embrouillage de la mémoire et l'imaginaire ne peuvent pas devenir visibles à l'esprit immédiatement.

Cependant, la saveur de l'expérience qu'on a goûtée hier n'existe plus dans la réalité immédiate, mais est contenue dans la mémoire. Cette sensation pourrait troubler la vie de celui qui évoque le passé. Étant donné qu'au fil du temps la nature de la sensation devient autre, les questions qui se posent diffèrent aussi. Cet ensemble de questions diverses sont à l'origine du scénario *du Manque*. À partir d'un événement triste comme le décès d'un membre de la famille, il y a trois questions principales: Pourquoi l'enfant ne peut-il pas aller aux funérailles? Pourquoi je ne me souviens pas de son visage? Pourquoi je n'ai pas voulu parler

---

<sup>30</sup> Tchouang-tseu, *op. cit.* Disponible sur: [http://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre\\_de\\_Tchoang-tzeu/Chapitre\\_2.\\_Harmonie\\_universelle](http://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre_de_Tchoang-tzeu/Chapitre_2._Harmonie_universelle) (Page consultée le 13 octobre 2010)

de mon arrière-grand-mère pendant si longtemps? Les réflexions conséquentes ne répondent pas vraiment aux questions, mais constituent les fragments d'une nouvelle séquence du *story-board*. C'est pourquoi je parle de symbiose, et le film d'animation est intéressant pour ce pouvoir d'association.

Le scénario du *Manque* est basé sur tous ces particules diverses: des mots et des dessins, etc. Certaines des scènes de dessin animé ont été réalisées avant le scénario final, par exemple, la scène où l'arrière-grand-mère attend et la chute du personnage principal. J'ai fait ce choix parce que, pour moi, ces scènes étaient seulement réalisables en animation pure, même si le film est organisé selon la narration. Le travail de scénarisation a besoin de suivre une méthode claire. L'importance de ce processus est de concentrer l'imagination et l'intuition dans la production de l'animation, ce qui, en retour, influence aussi le rythme du *story-board*.

Les oeuvres d'animation qui traitent le sujet du souvenir utilisent des méthodes et expressions qui se ressemblent, comme *Father and daughter*<sup>31</sup> et *Orgesticulanismus*<sup>32</sup>. Les artistes exploitent les avantages du médium d'animation en exprimant des émotions subtiles et profondes.

## La réponse à la nostalgie

C'est quoi, la nostalgie? Isaiah Berlin<sup>33</sup> a cité les paroles de Herder, «la nostalgie est la plus noble de toutes les souffrances».<sup>34</sup> Berlin est d'accord avec la

---

<sup>31</sup> Michaël Dudok de Wit (réalisation), *Father and daughter*, Cloudrunner Ltd et CineTe Filmproductie bv, Film d'animation, 2000.

<sup>32</sup> Mathieu Labaye (réalisation), *Orgesticulanismus*, Belgium, Film d'animation, 2008. Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=iDHfx9nde14>. (Page consultée le 18 mars 2008)

<sup>33</sup> Isaiah Berlin (1909 -1997), auteur juif anglais.

<sup>34</sup> Isaiah Berlin, *Three Critics of the Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p.244. «This notion of being at home, and the corresponding notion of homelessness (nostalgia, he once remarked, is the noblest of all pains) which lies at the heart of his reflections on the emptiness of cosmopolitanism, on the damage done to men by social barriers, oppression by strangers, division, specialisation - like the connected



notion d'appartenance de Herder. Un des besoins fondamentaux de l'humain est d'appartenir à une communauté où il définit sa culture et trouve un appui pour survivre. Pour avoir une sécurité psychologique, Berlin soutient l'idée que les Juifs ont fondé leur nation de manière que la culture nationale soit en accord avec la culture de chaque individu. Mais une autre juive, Hannah Arendt<sup>35</sup>, qui était sioniste au début de sa carrière, change sa position plus tard et critique la politique d'Israël. Les paroles d'Hannah étaient presque ahurissantes pour les oreilles de ses pairs. Dans ses réflexions sur Lessing, elle insiste sur le fait que:

...pendant de nombreuses années, j'ai considéré que la seule réponse adéquate à la question "qui êtes-vous?" était: une Juive. Seule cette réponse tenait compte de la réalité de la persécution.<sup>36</sup>

Plus loin, elle clarifie une confusion: «...une juive, je ne faisais même pas référence à une réalité chargée ou mise en avant par l'histoire.»

Pour Berlin, les paroles et la conduite d'Hannah sont choquantes et perturbantes.<sup>37</sup> Peut-être Berlin est-il plus nostalgique qu'Hannah. Pourtant, il me semble que la position d'Hannah serait une explication à cette «plus noble souffrance». Parce que cette souffrance vient de la réflexion sur la nécessité d'appartenance qui est un besoin fondamental humain, c'est une rupture à l'intérieur de soi. Pour Hannah, l'identité juive est naturelle (formée dans le passé), mais ce n'est pas une raison de ne pas questionner l'avenir. Ce qui est important, ce n'est pas ce que tu es, mais ce que tu peux faire. Autrement dit, en comparant les deux auteurs, on comprend que le sentiment de nostalgie qu'ils éprouvent n'est pas le même. J'adhère à la nécessité de réfléchir sur cette notion de la nostalgie.

Un pays natal tel que représenté dans *Rivière Nan* comporte une signification plus vaste que son territoire géographique. C'est une utopie recherchée partout par tous les peuples, un endroit où ils pourraient établir une religion et une culture pour trouver la paix.

---

concepts of exploitation and the alienation of men from each other, and, in the end, from their own true selves - derive from his one central conception. »

<sup>35</sup> Hannah Arendt (1906 - 1975), politologue juive allemande naturalisée américaine.

<sup>36</sup> Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986, p. 27.

<sup>37</sup> Voir Isaiah Berlin, «contre Hannah Arendt», *En toutes libertés: Entretiens avec Ramin Jahanbegloo*, p.105.

Ai Weiwei est un artiste qui préfère vivre dans les conflits sans aucun appui extérieur et qui ne s'appuie jamais sur le thème de la nostalgie. Comme chez Hannah, la nostalgie, ne fait pas seulement appel aux souvenirs mais aussi à la colère; elle pourrait être implicite, voire paradoxale. Comme il le dit,<sup>38</sup> la plupart de ses travaux et de ses actes sont accomplis dans la recherche d'une possibilité. La possibilité n'a pas de but exact, mais c'est un besoin de l'humain. Dans ce besoin, on se demande si le monde vécu est ce que l'on croit, s'il est nécessaire comme tel, s'il est celui qu'on a compris et si cette compréhension est raisonnable. En 2008, une grande quantité d'établissements scolaires étaient détruits dans les tremblements de terre au Sichuan à cause de leur mauvaise qualité de construction. Puisque la nation a attaché peu d'importance à cette situation, Ai Weiwei a ouvert une enquête sur les noms des enfants victimes.<sup>39</sup> Une liste des noms des étudiants a été envoyée sur Internet. Un appel public à lire ses noms a été fait. Zhu Liuxuan est une des plus de 5000 étudiants sur cette liste. *Une Lettre à Liuxuan Zhu* est une œuvre écrite après cet événement. Les noms négligés sont comme le repli de la vie : sombre mais concret. Une force naît lorsqu'on observe un sujet ou un sentiment familier de la mémoire. Cette force installe une nouvelle relation qui s'oppose à l'appartenance naturelle.

L'aboutissement de la nostalgie amène à l'introspection et à réagir. Ces deux actions accompagnent la vie quotidienne dans la poursuite de la beauté. L'existence est donc vivante, mais n'est pas flottante.

---

<sup>38</sup> Traduction libre du texte d'Ai Weiwei, 2010, Disponible sur: <http://read.360buy.com/260/9572.html>

<sup>39</sup> Le titre de cette œuvre est *Nian*. En chinois, il signifie «lire» et «manquer». Disponible sur: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=XnVBCdkRTX0#at=8148](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=XnVBCdkRTX0#at=8148) (Page consultée le 2 janvier 2011)

## IV

### OUVRAGES PARALLÈLES

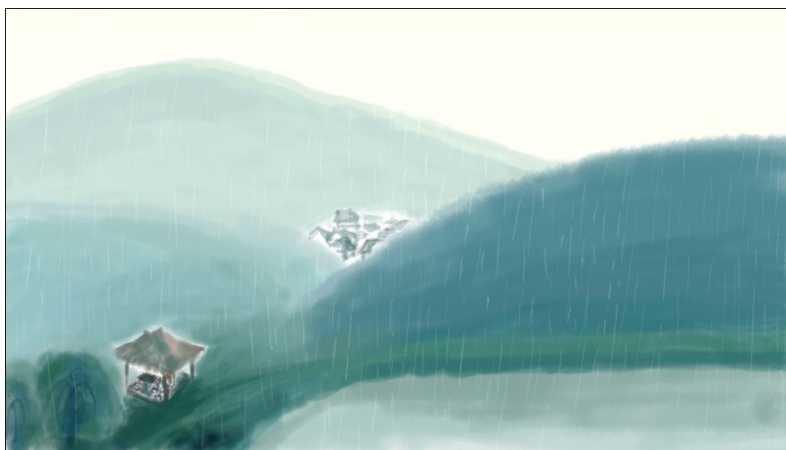


Figure 16: Une scène de l'animation *Un abri sous la pluie* (2009),  
Keyu Chen

J'ai commencé ma pratique en art avec comme base le dessin, l'animation et ma compréhension du langage cinématographique. Dans mes démarches de production d'animation et de vidéo, je mets l'importance à la

conception de l'œuvre afin de transformer les sensations du spectateur. Pour l'animation, la conception doit être bien présentée dans le *story-board*. Alors, la création du *story-board* est le point d'équilibre de la production d'animation.

*Un abri sous la pluie* est une animation basée sur l'essai de Feng Zikai<sup>40</sup>, qui est la première animation issue de ma réflexion sur la nostalgie. L'histoire raconte une balade de l'auteur au bord du lac avec ses deux filles alors qu'ils reçoivent une pluie imprévue. En s'abritant dans un kiosque du thé, ils s'amusent avec la musique et chantent avec les passants. Ils retrouvent la beauté du paysage de la

---

<sup>40</sup> Zikai Feng, op. cit.

pluie. Dans la conception, j'ai ajouté une scène parallèle à la scène principale. Elle montre un pianiste jouant la même chanson pour les bourgeois attablés au restaurant. En comparant les deux côtés, le story-board n'a pas besoin de la narration pour l'expression d'un sentiment. La caméra traverse le paysage sous la pluie en panoramique et l'effet du son n'est que la musique jouée par les personnages et la pluie. C'est une histoire qui se passe à côté de chez moi. J'ai dessiné la scène presque totalement en vert, qui est la couleur de cette période, du moins selon mon impression.

Pendant mes productions à la maîtrise, je tentais employer des méthodes variées autres que la vidéo et l'animation. *Plante-araignée symbiotique* est une création avec la pratique d'un art traditionnel chinois: la gravure de sceau. J'ai gravé chaque caractère du mot du poème *Une génération*<sup>41</sup> sur des morceaux de gommes à effacer que j'ai placés dans une bouteille en verre et où j'ai transplanté deux plantes-araignées. Des semaines plus tard, des racines ont poussé et se sont étendues entre les morceaux.

Cette expérience m'a donné plus d'idées sur l'installation liée à la notion du cadre symbiotique et m'a inspiré un chemin de croisement de l'art et de la vie dans le quotidien.



Figure 17: *Plante-araignée symbiotique* (2011),  
Keyu Chen

---

<sup>41</sup> Gu Cheng, op. cit.

## CONCLUSION

Le cadre symbiotique est la présentation de l'ensemble de mon exposition finale et des actions que j'ai entreprises pour croiser l'animation, la vidéo et l'installation. De cette façon, la transmission d'un sentiment s'effectue à la fois par l'objet et par sa projection. Les deux s'entraident. L'installation s'appuie profondément sur le contenu de l'image et l'image a besoin de l'installation pour compléter le sens du sujet.

Grâce à l'image en mouvement, la vidéo et l'animation permettent de bien présenter la réflexion et l'émotion. Elles ont leurs propres spécificités sur la transformation de la sensation ainsi que sur l'effet final.

La sensation et la réflexion sur la nostalgie sont la motivation de ma présentation. Ce n'est pas seulement une interrogation sur la mémoire, mais aussi une introspection qui comporte des émotions complexes: ce pays natal dont les gens me parlent n'existe que dans mon enfance. Par exemple, quand je cherche Rivière Nan, il ne me reste que deux mots: «Rivière» et «Nan». C'est celui qui est passé et qui ne reviendra jamais. Dans cette notion de cadre symbiotique, je parle de la relation des symbioses. C'est cette complexité symbiotique, en rapport avec la nostalgie, qui ressort à la surface.

## BIBLIOGRAPHIE

Ai, Weiwei. 2010. *Time and Place*. Guangxi: Guangxi Normal University Press, 320 p.

-- 2009. *Lao Ma Ti Hua*. Beijing : Ai Weiwei Studio, 78 min, vidéo. En ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=TUizD8WDDFI>. Consultée le 2 janvier 2011.

-- 2010. *Nian*. Beijing : Ai Weiwei Studio, 3 h 40 min 53 s, vidéo. En ligne. [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=XnVBCdkRTX0#at=8148](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=XnVBCdkRTX0#at=8148) . Consultée le 2 janvier 2011.

Arendt, Hannah. 1974. *Vies politiques*. Paris: Gallimard, 330 p.

Benjamin, Walter. 2007. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, 78 p.

Berlin, Isaiah. 2000. *Three Critics of the Enlightenment*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 382 p.

-- 2006. *En toutes libertés: Entretiens avec Ramin Jahanbegloo*. Paris : Le Félin, 253 p.

Cheng, François. 1979. *Vide et Plein - le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 154 p.

Cheng, Ji. 2004. *Yuanye – le traité du jardin (1634)*. Paris : Les éditions de l'imprimeur, 316 p.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 371 p.

Feng, Zikai. 1935. *Essais et conférences sur l'art*. Shanghai : Liangyou, s.p.

Heidegger, Martin. 1981. *The Man and the Thinker*. Chicago: Thomas Sheehan, 347 p.

Lao-Tseu, Étienne Perrot et Richard Wilhelm (traduction). 1979. *Tao-Te-King*. Paris : Librairie de médicis, 179 p.

Proust, Marcel. 1919. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 315 p.

Sigmund, Freud et Dominique Bourdin. 2001. *L'interprétation des rêves: avec le texte du chapitre VI, sections 1 à 3*. Seine-Saint-Denis: Bréal, 161 p.

Sheng, Mun-Mei. 2009. « A Metaphor Criticism Perspective of Animated Film: The Case Study of "Spirited Away" ». Thèse de doctorat, Taipei, Shih Hsin University, 56 p.

Tchouang-tseu, Jean Levi (traduction). 2006. *Les œuvres de maître Tchouang*. Paris : Editions de l'Encyclopédie des nuisances, 330 p.