

ETC



Sous l'emprise de la perseption

Jocelyn Robert, *L'inclinaison du regard*, Galerie de l'UQAM, Commissaire : Louise Déry, 24 février - 2 avril 2005; *Aucune de mes mains ne fait mal*, Vox Centre de l'image contemporaine, Commissaire : Marie Fraser, 24 février - 16 avril 2005

Sylvain Campeau

Numéro 71, septembre–octobre–novembre 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35233ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2005). Compte rendu de [Sous l'emprise de la perseption / Jocelyn Robert, *L'inclinaison du regard*, Galerie de l'UQAM, Commissaire : Louise Déry, 24 février - 2 avril 2005; *Aucune de mes mains ne fait mal*, Vox Centre de l'image contemporaine, Commissaire : Marie Fraser, 24 février - 16 avril 2005]. *ETC*, (71), 65–68.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Montréal

SOUS L'EMPRISE DE LA PERCEPTION

Jocelyn Robert, *L'inclinaison du regard*, Galerie de l'UQÀM,
 Commissaire : Louise Déry, 24 février - 2 avril 2005 ;
Aucune de mes mains ne fait mal, Vox, Centre de l'image contemporaine,
 Commissaire : Marie Fraser, 24 février - 16 avril 2005

Jocelyn Robert est un artiste de l'image et du son qui sait si bien les innover et les galvaniser qu'il en arrive à s'adresser directement aux sens. Enfin, grâce à lui, nous semble-t-il, le *perçu* revêt une épaisseur signifiante et nous ramène à nos capacités perceptives. Il nous éveille au *vu* et à l'*entendu* tels que nous arrivons à les pressentir comme jamais avant.

Voilà comment il faudrait commencer. Car il est facile de constater, autant dans ses œuvres simples que dans celles qui sont plus élaborées et complexes, que c'est dans ces essentiels relais des sens que tout se joue et arrive. Dans l'une comme dans l'autre galerie, on peut en effet retrouver des œuvres simples et directes qui savent débusquer ce que l'on perçoit sans arriver à percevoir vraiment et que l'artiste sait saisir pour nous. Celles-ci s'offrent avec des moyens rudimentaires qui touchent à l'essentiel et au fondement de la vision et de l'écoute. Comme on peut aussi trouver des panoplies plus sophistiquées où le voir et l'enten-

dre en viennent à être, au travers une expérience de machines et de mécanismes qui semblent dupliquer notre propre machine de vision. En fait, tout touche et remonte au sens, comme à l'origine du fait de sentir, dans le sens noble qui le met en relation immédiate avec la conscience des choses, une conscience comme retrouvée, dépoussiérée, ramenée au fondement de sa perception sensible, de sa sensibilité frémissante, dans ce lieu où le sensoriel fait vibrer la corde signifiante d'un éveil à ce qui est et transite en nous par nos sens.

Les pièces *Colville* (1996), *Cafe Dolci* (2004), *Fontaine* (2005) et *L'invention des animaux* (2001) seraient certes à classer au nombre des pièces plus directes, autant dans leur impact visuel que par les moyens adoptés pour leur représentation. Elles présentent d'ailleurs toutes un élément commun. Il s'est agi, pour chacune, de prendre un élément inhabituel comme référence du mouvement de caméra. Ainsi, pour *Colville*, le mouvement de la caméra est déter-



Jocelyn Robert, Détails de *Aucune de mes mains ne fait mal*, 2005.
 Installation audio, vidéo et électronique, 11m 47 s.

miné et suit ainsi celui de l'essuie-glace d'une automobile dont le pare-brise apparaît devant nous, dans une projection vidéo en boucle de taille moyenne. Ce couplage de mouvements transforme totalement le spectacle qui se donnait d'abord, avec son paysage hivernal, les appui-tête apparents dans le contrejour, comme une vague scène d'attente et, qui sait, de filature. Cette impression disparaît évidemment avec ce basculage soudain, répétitif.

Il en va de même pour le *Café Dolci*. La devanture dudit café est en effet balayée par un mouvement de traveling latéral. Tout bouge donc dans cette espèce de mouvance saccadée. Ajoutons en plus que ce traveling ne respecte pas le cadre de l'image. En effet, celui-ci fait une sorte de pas de côté, épousant sur la surface de cet écran numérique, une localisation de l'endroit qui se présente comme réelle. Ce pas de côté fait ainsi coïncider l'espace de l'écran avec celui du lieu de référence choisi. L'écran se révèle comme un lieu d'incrustation possible du référent. Un seul élément demeure constant. C'est celui-là même qui commande ce balayage : un passant. Si la caméra bouge ainsi, à littéralement effectuer un saut latéral, c'est pour épouser et suivre étroitement la marche d'un passant qui demeure le seul élément stable de cet ensemble. C'est lui qui permet aussi de refaire l'unité de la scène télescopée.

Dans *Fontaine*, c'est encore un élément de la scène qui détermine le mouvement. Un enfant active un tricycle qui va et vient devant nous. Le projecteur est sur une chaise et la projection qui en émane va se lover au fond d'une boîte cartonnée placée devant. Cette alternance d'allers et retours est incessante et elle fait en plus pratiquement vibrer l'image. Les bords en oscillent et en tanguent presque. À un certain instant de ce mouvement, c'est la roue qui finit par s'immobiliser et l'image qui fait une rotation autour de cet axe, soudainement adopté comme centre de giration.

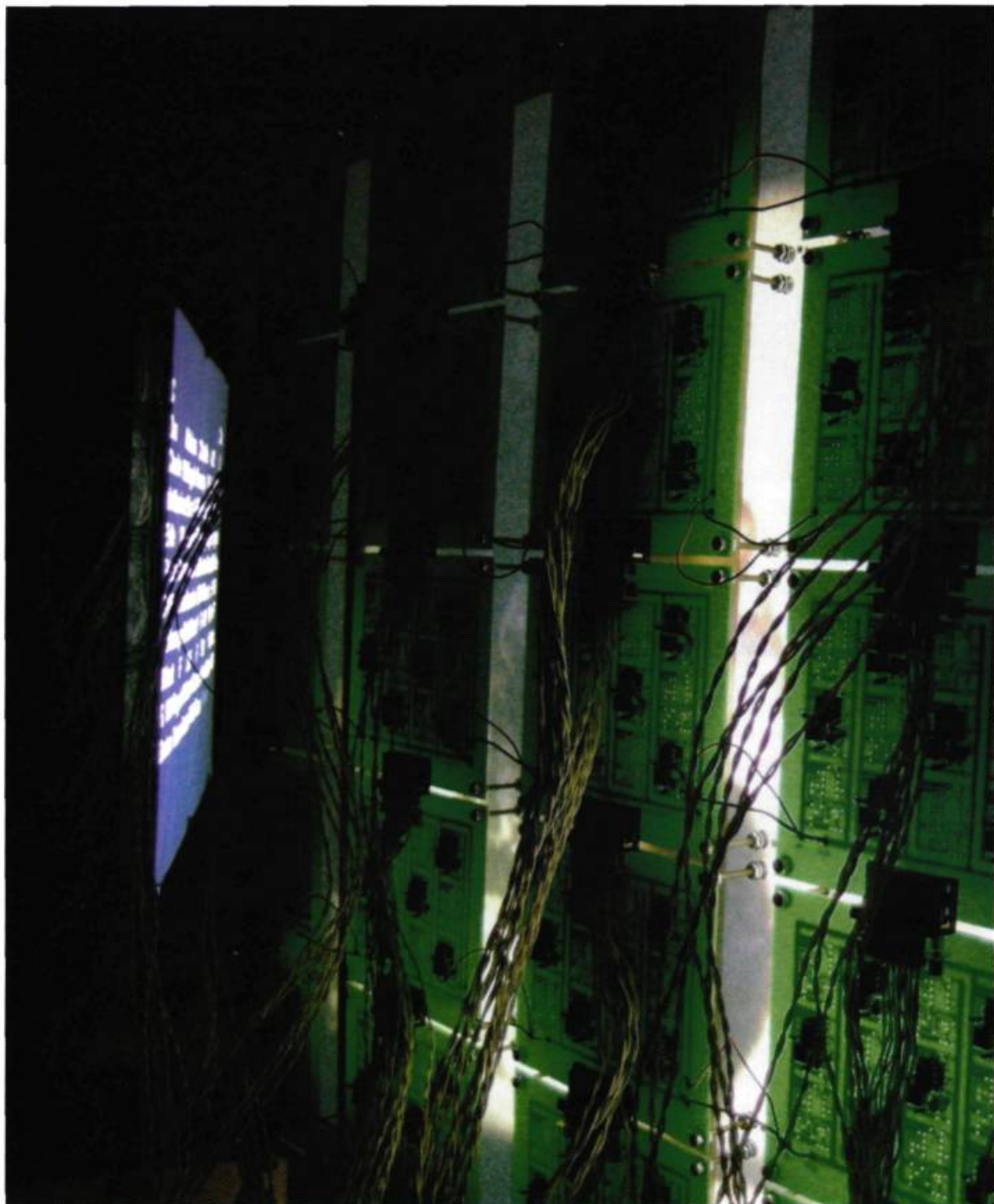
Le mouvement n'est donc plus celui d'une caméra qui cherche à rendre compte de ce qui est à montrer. Il n'est pas non plus illusion et reprise d'un geste de déplacement humain. Ce n'est pas l'œil qui semble, en lui, contempler la vastitude d'un lieu ou détailler un objet ou une personne. Le mouvement épouse ici l'objet représenté. L'image qui en résulte est contrecoup; elle reçoit l'onde de choc du mouvement. Elle en est ébranlée et elle s'active et se meut. Quant à l'écran, il demeure stable et placide. L'écran ne cherche plus ici à se faire oublier comme surface réceptrice. Il n'est pas question ici de concilier et de marier écran et image. Dans l'image ciné-

matographique traditionnelle, il est d'usage de faire en sorte que celle-ci envahisse et bouffe littéralement l'écran. En ce cas, tout est image et plus rien n'est écran. Tout est logé et lové dans la projection de cette image, qui veut faire oublier sa réalité d'image projetée pour mieux apparaître comme image directement issue du néant de l'air ambiant. Cette image-là est génération spontanée, poussée là par miracle. Elle se donne comme apparition immanente. Mais, dans les œuvres de Jocelyn Robert, l'image est bien sur l'écran et ne lui conteste pas sa réalité réceptrice. Elle est en lui comme pellicule couchée. Elle est en lui aussi comme mouvance et mobilité opérante.

Le son est l'autre élément moteur, et le mot est bien choisi, des œuvres de Jocelyn Robert. On n'ignore certes pas que l'artiste est aussi l'auteur d'œuvres d'art audio. Celles-ci ont fait l'objet de nombreux CD réalisés et disponibles chez Avatar, dont Jocelyn Robert est un des fondateurs. Mais, en plus, l'élément sonore joue un rôle essentiel dans ses installations. Ainsi, dans *I Had a Canary, but It's Not Dead Yet* (1992), le son est réactif. Sa mise en action est activée par le spectateur. L'installation consiste en une table, entourée de trois chaises. Chacune fait face à un ensemble composé d'un couvert et d'ustensiles. Sur le quatrième côté de cette table se trouve un piano. Celui-ci contient de petits moteurs électriques pourvus de lanières de plastique qui frottent contre les cordes quand le piano est actionné. Dirigent cette activation des fils électriques qui sont raccordés aux couteaux et fourchettes reposant sur la table. L'œuvre dépend donc du spectateur. Il la mettra en opération lorsqu'il comprendra le lien électrique et mécanique qui existe entre le son des cordes frottées du piano et le mouvement qu'il peut imprimer aux ustensiles.

Chez *AB Box* (1993), l'idée est assez voisine. Sur un podium, des verres ont été installés. Dans chacun d'eux repose une petite ampoule électrique reliée par un fil à un synthétiseur, un haut-parleur et un ordinateur. C'est celui-ci qui met l'installation en branle alors qu'il contrôle une séquence générant des éclairages et des effets sonores. À la Galerie de l'UQÀM, il en allait ainsi mais, à l'origine, cette pièce devait être activée par des spectateurs, en nombre choisi, assis sur des chaises dont les accoudoirs recelaient des plaques de cuivre sensibles à la pression des mains.

Mais il arrive aussi que le son et l'image fassent cause commune. Qu'ils soient tant et si bien liés qu'ils en arrivent à confondre les sens. La perception devient alors expérience confuse et unique, indiscernable départage entre l'entendu et le vu. Deux œuvres rendent particulièrement manifeste cette intention.



Il s'agit de *The State of the Union* (2003) et d'*Aucune de mes mains ne fait mal* (2005), cette dernière ayant été réalisée spécifiquement pour l'exposition du même nom à la galerie Vox. Dans les deux cas, le principe de présentation est le même. Il s'agit de la projection d'une image vidéo sur écran de plexiglas derrière lequel apparaissent des circuits photoélectriques. Ceux-ci sont activés par une certaine intensité de luminosité et transforment les impulsions lumineuses en impulsions électriques qui sont envoyées vers des relais électromécaniques. Ces derniers, mis en action, produisent un claquement sec et actionnent une diode lumineuse. À tout ce climax sonore, viennent s'ajouter *La Leçon*, version modifiée par informatique de la reprise de mémoire d'une étude à deux voix de Jean-Sébastien Bach que Jocelyn Robert a apprise il y a bien des années, relancée par 23 haut-parleurs; et une autre trame sonore en prove-

nance d'une manipulation d'images. Le tout fonctionne à merveille en ceci que ces pièces en viennent à brouiller les repères de la perception. Les éléments visuels sont ainsi à l'origine d'un effet sonore et vice versa. La perception devient affaire de sensibilité globale et le vu et l'entendu ne sont plus discernables l'un de l'autre.

Du point de vue du contenu visuel, il en va différemment pour l'une et pour l'autre pièces. *The State of the Union* présente, sur écran relativement modeste, une marche militaire en mouvement inversé. La parade, dans le double sens du mot, ici est ingénieuse. Cette démonstration de force est quelque peu ridiculisée par cet effet et se réduit de même, du point de vue sonore, à un cliquetis sans aucune mesure avec le bruit généralement associé à pareille manifestation. Le déroulement mécanique de la démarche des soldats est d'autant plus notable que le



tout se déploie à l'envers. Le cours de l'histoire s'en trouve presque lui aussi inversé. Le temps prend une autre teneur que la (supposée) normale.

Aucune de mes mains ne fait mal opère sur un mode plus exigeant. D'abord, sans doute, cela nous est suggéré par le fait que cette pièce nous accueille dès l'entrée à la galerie Vox et, comme tel, monopolise davantage notre attention. On est d'ailleurs invité, comme pour la précédente installation, à une contemplation prolongée grâce à la présence de sièges. Mais devant nous, ce sont deux images qui apparaissent, affligées des mêmes hésitations et bégaiements, chacune ayant son écran en propre. D'une part, il y a l'image d'un homme marchant à notre rencontre. Le mouvement est cependant si lent qu'il est à peine perceptible. Tout dans son allure, coupe de cheveux, décor environnant, piqué de l'image, suggère les années 60. Dans l'écran de droite, on assiste à une indécision cent fois reprise. La pointe d'un stylo apparaît au-dessus de la trame encore blanche du papier. Elle hésite à s'y poser, semble s'y résoudre mais revient en arrière. Des lettres se profileront bientôt mais reprises et effacées de nouveau. À l'occasion, dans les marges noires de cette dernière image, s'allumeront des lettres blanches scandant noms, prénoms et adresses volées au bottin téléphonique. Comparativement à la pièce du même type, celle-ci montre des séquences

de sons plus complexes. Les cliquetis résultant de la luminosité frappant les circuits électriques sont plus tapageurs. L'ensemble heurte par sa portée visuelle déconcertante et son climat sonore irritant. Le réseau mécanique des fils électriques, moteurs, impulsions et diodes est aussi davantage présent et affirmé. Une machine à sons et images est ici à l'œuvre et pétarade à souhait. Elle anime la projection et force une temporalité particulière où il n'est pas sûr que sons et images marchent de concert. Elle crée plutôt des *loops*, des reprises et arrêts temporels. Des stases et des accélérations, des retours et des replis où il semblerait bien que le temps s'enlise et déferle. Tour à tour. Balbutie même. Mais, en aucun cas, ne suit un fil obligé et régulier. Il se compose bien plutôt en impulsions brusques et forme le matériau même des impressions où se forge le processus du souvenir, activé sous l'emprise de la perception.

SYLVAIN CAMPEAU

NOTE

Les œuvres Colville (1996), *L'invention des animaux* (2001) et *Aucune de mes mains ne fait mal* (2005) étaient en montre à la Galerie Vox. Les autres faisaient partie de *L'inclinaison du regard*, présentée à la Galerie de l'UQAM.

