



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
École des arts de la Sorbonne

ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ :  
retranscription d'un espace-temps à travers  
l'installation multimédia

Yi-Jieh LAI

Mémoire de Master 2 — Recherche arts plastiques et création contemporaine  
Sous la direction de **Sandrine Morsillo**  
2024-2025

**Entre rêve et réalité : retranscription d'un espace-temps à travers  
l'installation multimédia.**

Yi-Jieh LAI

## Sommaire

<b>Introduction.....</b>	<b>p.4</b>
<b>1. Enregistrement de la perception d'un espace-temps</b>	
a. La perception d'un espace-temps et d'un phénomène transitoire.....	p.8
b. L'enregistrement des phénomènes transitoires visuels.....	p.12
c. L'enregistrement des phénomènes transitoires auditifs.....	p.18
d. Conclusion de la première partie.....	p.25
<b>2. Processus de retranscription d'un espace-temps</b>	
a. La retranscription d'un espace-temps.....	p.27
b. Le processus de retranscription par le montage et l'animation.....	p.34
c. Le processus de retranscription par l'écriture.....	p.41
d. Conclusion de la deuxième partie.....	p.48
<b>3. Immersion d'un espace-temps dans une installation multimédia</b>	
a. L'expérience immersive d'un espace-temps.....	p.50
b. Immersion physique du spectateur dans l'installation multimédia.....	p.55
c. Engagement mental du spectateur dans l'installation multimédia.....	p.63
d. Conclusion de la troisième partie.....	p.71
<b>Conclusion.....</b>	<b>p. 72</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p. 74</b>
<b>Index des noms propres.....</b>	<b>p.80</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>p.81</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>I</b>

## Introduction

En tant que personne atteinte de synesthésie et d'un syndrome de stress post-traumatique complexe (SSPTc), je ne perçois pas seulement le monde avec une grande sensibilité à divers stimuli sensoriels, mais je vis également dans un état impliquant l'imbrication constante de différentes sensations. En raison de ma synesthésie, un phénomène inhabituel de liaison sensorielle dans lequel certains stimuli évoquent automatiquement une perception supplémentaire<sup>1</sup>, je « vois » constamment des couleurs et des formes lorsque j'entends différents sons, qu'il s'agisse de musique ou de bruit. Par ailleurs, en raison de mon syndrome de stress post-traumatique, qui résulte d'une exposition prolongée et répétée à des traumatismes interpersonnels<sup>2</sup>, je suis facilement troublée par des stimuli tels que les sons, le toucher et la lumière. Les deux conditions interagissant l'une avec l'autre créent une certaine perception du monde qui est souvent surstimulante et difficile à comprendre pour les personnes qui ne connaissent pas cette situation.

Désireuse de communiquer ma perception unique du monde si difficile à expliquer, j'ai commencé à chercher différents moyens de m'exprimer. Dans le cadre d'un premier diplôme de licence en linguistique et littérature anglaises, la poésie et les romans modernes m'ont permis de trouver des éléments de compréhension éclairant mon ressenti, ainsi que de me procurer un sentiment d'appartenance esthétique. Cependant, la littérature pure ne pouvait satisfaire la partie de moi qui aspirait à être confrontée à un support plus visuel et auditif. La frustration ressentie m'a alors conduit au monde du cinéma. En travaillant dans ce domaine, j'ai été particulièrement attirée par le cinéma expérimental et l'art vidéo. Cependant, même après m'être familiarisée avec ces formes d'art, quelque chose ne me convenait toujours pas.

Chaque fois que j'écrivais dans un cadre littéraire ou que je réalisais un court métrage dans un contexte cinématographique, j'avais toujours l'impression d'essayer de m'exprimer en utilisant le langage d'autres personnes. Cela me faisait l'effet de ne pas utiliser ma propre langue pour raconter ma version de l'histoire. C'est à ce moment-là qu'une question importante s'est posée à moi :

---

<sup>1</sup> Émilie A. CASPAR et Régine KOLINSKY, « Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie », *L'Année psychologique*, 113-4, 2013, p. 630.

<sup>2</sup> Evangelia GIOUROU (éd.), « Complex posttraumatic stress disorder: The need to consolidate a distinct clinical syndrome or to reevaluate features of psychiatric disorders following interpersonal trauma? », *World Journal of Psychiatry*, 8-1, 22 mars 2018, p. 12-13.

pourquoi ne pas utiliser tout ce que j'ai appris et créer mon propre langage ? Après un voyage long et désorientant, incluant l'écriture, la photographie et la vidéo, j'ai commencé à expérimenter une expression artistique authentique qui transmet ma perception du monde par le biais d'installations multimédias.

Par la suite, deux questions se sont posées, qui sont devenues le point de départ de ce mémoire : « Qu'est-ce que j'essaie d'exprimer à travers mes œuvres ? » et « Avec quelle approche est-ce que je cherche à communiquer mon point de vue au public ? »

Tout d'abord, en tant que membre d'une communauté marginalisé, je suis critique envers la manière dont les personnes marginalisées sont représentées dans la culture populaire. Par exemple, en se concentrant trop sur l'illustration des expériences traumatisques d'un survivant ou sur les luttes liées à l'orientation sexuelle d'une personne homosexuelle, de nombreuses œuvres non seulement suppriment la complexité et la profondeur des personnes représentées, mais négligent également la perspective subjective et les expériences vécues de ces personnes au-delà de leurs identités perçues.

Par conséquent, je ne cherche pas à illustrer mes conditions ou à les transformer en symboles. J'ai plutôt l'intention de retranscrire ma perception subjective du monde à travers des installations qui stimulent les multiples sens des spectateurs dans l'espoir d'inviter ceux qui visitent mon art à faire l'expérience - même pour un bref instant - de la réalité d'une autre personne. En d'autres termes, j'entends mettre mon public « dans la peau de quelqu'un d'autre ».

Par ailleurs, il est important de noter que ma condition psychologique ne constitue pas le sujet principal de ma création artistique ou de ma recherche, car ce mémoire ne traite pas d'art-thérapie ou de psychologie. Cette condition se situe plutôt à l'origine de ma pratique artistique et de ma recherche théorique. Elle est discutée et développée non pas comme le sujet central de mon travail, mais comme un contexte nécessaire à la compréhension des fondements de mon processus. Puisque ma recherche explore les approches possibles visant à retranscrire une perception subjective du monde, j'utilise ma propre perception comme premier sujet d'expérimentation.

À la suite de cette réflexion, une question directrice a émergé dans ma recherche : comment l'installation multimédia retranscrit-elle la perception d'un espace-temps ? Cette question sera ici explorée à travers trois axes : l'enregistrement d'un espace-temps, la retranscription d'un espace-

temps, et l'immersion d'un espace-temps dans une installation multimédia. Le mémoire suit le parcours chronologique de mon processus créatif - enregistrement, retravail et exposition. Chaque partie est divisée en trois chapitres, combinant une réflexion théorique sur le processus créatif avec des démonstrations d'expérimentation pratique.

## **1. Enregistrement de la perception d'un espace-temps**

## a. La perception d'un espace-temps et d'un phénomène transitoire

Tout d'abord, il convient de définir et d'interpréter les deux termes - espace-temps et phénomène transitoire - afin d'assurer une bonne compréhension de l'argumentation qui suit.

Défini par le dictionnaire *Larousse* comme « Réunion en une entité théorique commune de l'espace géométrique à trois dimensions et du continuum temporel à une dimension », l'espace-temps est, au sens mathématique du mot, un espace à quatre dimensions<sup>3</sup>.

Principalement associé aux domaines de la physique, tels que celui de la théorie de la relativité, le concept d'espace-temps fait référence à l'inclusion du temps dans les calculs mathématiques, aux côtés des facteurs spatiaux. Les scientifiques l'utilisent non seulement pour explorer les phénomènes naturels qui affectent notre vie, tels que la gravité et le mouvement, mais aussi pour étudier les limites de notre univers, notamment les trous noirs et l'expansion cosmique. Cependant, plutôt que de me concentrer sur la définition scientifique du terme ou sur sa signification en mathématiques et en physique, je l'emprunte dans le cadre de mon travail pour sa pertinence à signifier le lien indissociable entre le temps et l'espace

*Je ne suis pas en effet une conscience impersonnelle est intemporelle : si j'existe comme sujet c'est parce que je suis capable de nouer ensemble un passé, un présent et un avenir, c'est parce que je fais le temps ; percevoir l'espace, percevoir l'objet, c'est déployer le temps autour de moi, mais la synthèse perceptive demeure toujours inachevée puisque la synthèse temporelle ne s'achève jamais.<sup>4</sup>*

Simone de Beauvoir, *La phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty*

Comme le montre l'explication de Simone de Beauvoir, il est impossible de considérer l'espace et le temps comme deux notions distinctes lorsqu'il s'agit de la perception qui construit notre réalité. D'ailleurs, cette inséparabilité perceptive du temps et de l'espace est également inscrite dans notre usage du langage. Par exemple, lorsque l'on décrit la distance dans l'espace, on utilise souvent

---

<sup>3</sup> « Définitions : espace-temps - Dictionnaire de français Larousse », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/espace-temps/31017>.

<sup>4</sup> Simone DE BEAUVOIR, « La Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty », *Philosophie*, 144-1, 2020, p. 10.

l'indication de la durée du temps, comme « Marseille est à trois heures de Paris », ou lorsque l'on parle du passage du temps, on utilise également l'analogie du déplacement dans l'espace, comme « J'ai fini un livre dans le train de Paris à Marseille ». À la suite de cette réflexion, le terme *espace-temps* est jugé le plus approprié pour soutenir la discussion présentée dans ce mémoire, par la manière dont il explore la matérialisation d'une perception subjective du monde.

Après avoir présenté la définition et l'interprétation de la notion d'espace-temps, il convient maintenant d'en préciser la pertinence pour la perception subjective que l'on cherche à retrancrire dans le mémoire.

Comme je l'ai mentionné dans l'introduction, en tant que personne vivant avec un SSPTc et une synesthésie, je perçois le monde différemment de ceux qui ne vivent pas avec ces conditions. En raison de ma synesthésie, qui se manifeste principalement entre les sens de la vision et celui de l'audition, je « vois » et « sens » des couleurs et des formes flottant dans l'espace qui m'entoure lorsque j'entends certains sons.

D'autre part, les *flashbacks* et la dissociation étant deux des symptômes les plus importants du syndrome de stress post-traumatique, je ne perçois pas le temps et l'espace comme les autres. Bien que l'on ne puisse pas dire que les gens en général aient une relation objective à l'espace et au temps, comme l'explique de Beauvoir, les symptômes des *flashbacks* et de la dissociation m'éloignent encore plus de ce que la plupart des gens considèrent comme la réalité. Si cette expérience particulière doit être mise en mots, elle peut, en ce qui me concerne, être décrite comme un sentiment d'être coincé dans un cycle sans fin allant du passé au présent et de l'ici à l'ailleurs. Où/quand, bien que physiquement situé dans un espace-temps spécifique, il me semble impossible de vraiment sentir le temps qui passe, ou l'espace dans lequel je me trouve. Un bon exemple de cette perte de perception de l'espace-temps « réel » est celui d'une personne qui, trop concentrée sur ses propres pensées, peut-être préoccupée par son travail ou ses études, perd la conscience de l'espace et du temps qui l'entourent.

Cependant, la perte de la perception de l'espace-temps « réel » ne signifie pas qu'il n'il n'existe aucune perception de l'espace-temps. Pour faciliter la compréhension de cet argument, il est important de mentionner la fonction des rêves à titre d'illustration. Dans un rêve, bien qu'il n'y ait pas de logique ou, à l'exception du rêve lucide, pas de pensée consciente, il existe indéniablement

une sorte de perception de l'espace-temps. En d'autres termes, lorsque la plupart des gens rêvent, ils perçoivent un espace-temps qui, bien que paraissant « réel », n'existe que dans leur rêve. Par exemple, imaginons que nous rêvons d'être une sirène vivant dans un monde magique où le ciel est l'océan et l'océan le ciel, où nous nageons dans le ciel du matin, tandis que nous nous reposons ensuite paisiblement sur l'océan de la nuit. Bien que cet espace-temps n'existe pas dans l'espace-temps « réel », il se rapporte, dans le rêve, à un réel ayant son propre sens de l'espace-temps. En d'autres termes, il existe pour moi une perception d'un espace-temps même lorsque je suis déconnecté du monde « réel ». Bien qu'elle soit difficile à exprimer dans un langage organisé, cette perception de l'espace-temps est ce que j'ai l'intention de retranscrire plastiquement.

Après ces réflexions portant sur la perception d'un espace-temps, des questions plus pratiques se posent. Comment matérialiser la perception d'un espace-temps de quelqu'un, alors que celui-ci renvoie essentiellement à une expérience subjective et intangible ? Et quels sont les espace-temps perçus qui sont matérialisés et discutés dans ce mémoire ?

Pour la première question, bien qu'il soit impossible d'enregistrer un espace-temps perçu puisque nous ne disposons pas d'un dispositif d'enregistrement magique capable de capturer les traces de l'espace-temps vécu intérieurement, une hypothèse est tout de même formulée : la vue et l'ouïe étant les deux principaux sens du corps humain qui nous permettent de percevoir le monde, il doit être possible de transcrire les traces de l'espace-temps par le biais d'une documentation visuelle et auditive. En d'autres termes, en enregistrant visuellement et auditivement le monde qui m'entoure, il me serait possible de capturer des traces de l'espace-temps que je perçois. Bien que tous les enregistrements soient encore des traces d'un espace-temps capturé d'un point de vue extérieur, en choisissant quoi et comment enregistrer, il devient possible de capturer partiellement un phénomène transitoire tel que perçu de l'intérieur.

Qu'est-ce qu'un phénomène transitoire ? Bien que ce terme puisse être pris dans son sens littéral de « phénomène qui ne dure que peu de temps<sup>5</sup> », il renvoie pour moi au lieu et au moment où je reprends conscience du monde dans lequel je vis. Comme je l'ai expliqué précédemment, pendant les épisodes dissociatifs, la plupart de mes sens s'engourdissent, y compris la conscience de l'espace

---

<sup>5</sup> « Définitions : transitoire - Dictionnaire de français Larousse », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transitoire/79161>.

et du temps. J'ai presque l'impression d'être enfermé dans un véhicule insonorisé aux vitres teintées, en pilotage automatique. De temps en temps, de brefs moments de clarté surviennent lorsque je peux sentir l'air pénétrer dans mes poumons, voir les feuilles des arbres danser avec le vent et entendre les moteurs des voitures qui passent dans les rues. Le temps et l'espace qui correspondent au lieu et à l'espace où le nuage étouffant se dissipe et une connexion avec le monde « réel » peut être ressentie, constituent le phénomène transitoire le plus significatif pour ma définition personnelle du terme.

La question qui se pose alors est la suivante : comment les phénomènes transitoires sont-ils enregistrés visuellement et auditivement ? Sur le plan visuel, les vidéos et les photos sont prises à l'aide de divers appareils, notamment mon téléphone portable, des appareils photo numériques et des appareils photo argentiques. D'un point de vue auditif, des enregistrements sonores sont réalisés à l'aide d'appareils tels qu'un mini-microphone et mon téléphone portable. L'objectif premier des enregistrements est de capturer intuitivement des images et des sons qui me ramènent à la réalité ; par conséquent, les appareils utilisés sont choisis en fonction de leur portabilité et de leur commodité.

Enfin, il est important de noter qu'en capturant visuellement et auditivement des phénomènes transitoires qui reflètent des aspects de ma perception de l'espace-temps, les enregistrements, bien qu'incapables de représenter de manière exhaustive un espace-temps perçu, jettent néanmoins les bases de mes expérimentations ultérieures.

## b. L'enregistrement des phénomènes transitoires visuels

Tout d'abord, si certaines vidéos et photos sont prises avec des appareils numériques et des téléphones portables, la majorité des photos retravaillées par la suite le sont avec des appareils photo argentiques. Deux raisons expliquent ce choix : l'impossibilité de vérifier les photos après leur prise et la fonctionnalité limitée des appareils photo argentiques. Afin de capturer le « phénomène transitoire », le geste consistant à utiliser des appareils argentiques aux fonctions limitées par rapport aux appareils numériques, d'insérer des pellicules à l'iso invariable et de ne pas pouvoir vérifier immédiatement le résultat, est aussi important que les photos finales. En d'autres termes, le processus créatif revêt une signification rituelle et métaphorique lors de la production des œuvres. Tout comme pour la vie au regard de l'expérience humaine, il arrive presque toujours que nous ne soyons pas autorisés à réfléchir pleinement à l'expérience vécue avant que l'événement ne soit passé.

Les appareils photo utilisés sont : Olympus pen EE3, Nikon FM2 et des appareils photo jetables de Kodak et Fuji.



Nikon FM2 : objectif interchangeable, fonction double exposition.



Olympus pen EE3 : plage d'iso de 25 à 400. Objectif 28 mm non interchangeable, demi-format.

Tout d'abord, un projet mérite d'être mentionné, qui a permis des découvertes en relation avec l'enregistrement d'un espace-temps. Exécutée chaque jour pendant toute l'année 2024, une série d'autoportraits pris avec l'appareil photo Olympus Pen EE-3 demi-cadre a été réalisée comme un projet à long terme en tant qu'expérimentation plastique des enregistrements de phénomènes transitoires. Chaque jour, le geste consistant à prendre au moins une photo de moi et une photo de ce que je vois est répété au moment où la clarté m'apparaît. Grâce à la qualité particulière de l'appareil photo, les deux photos occupent chacune la moitié d'un format de film 135 mm conventionnel (24x36 mm). Ensemble, les deux photos forment une entité qui capture l'espace-temps éphémère d'une image de soi contextualisée.



Projet 2024, Yi-Jieh lai, photo argentique numérisé. 2024



Projet 2024, Yi-Jieh lai, photo argentique numérisé. 2024

Inspirée par la performance *Doing Time* de l'artiste taïwanais Tehching Hsieh, qui s'est photographié en train de pointer sur l'horloge d'un ouvrier, chaque heure, chaque jour, pendant une année entière, j'ai lancé le projet avec l'intention de documenter, à partir du geste de la répétition, ma vie quotidienne, non seulement comme une réflexion sur ma relation avec l'espace-temps, mais aussi comme le témoignage d'une vie dont j'ai du mal à me souvenir en raison de mon état. De fait, en raison du manque d'attention et de conscience, la dissociation s'accompagne souvent d'une perte de mémoire, la mémoire d'une personne étant fortement influencée par son attention. Il m'arrive souvent de perdre la mémoire de plusieurs heures de la journée à cause de cette condition. Un



One Year Performance 1980-1981, Tehching Hsieh, performance, New York, 1980-1982.

instant, je bois un café sous un soleil radieux, l'instant d'après, je suis à mon bureau sous un ciel orange. Ce phénomène se produit parfois de manière ponctuelle, mais il peut dans d'autres cas se poursuivre pendant une longue période.

À la fin de l'année, 795 photos au total ont été prises. Contrairement aux attentes ambitieuses que j'avais au début du projet, alors que je m'imaginais photographier un large éventail d'espaces différents chaque jour tout au long de l'année, certains espaces et sujets ont continué à se répéter, comme s'ils reflétaient, de manière plus réaliste, les conditions de ma vie quotidienne. Le protocole de ce projet étant de prendre des photos lorsque je reprends conscience de l'espace et du moment dans lequel je me trouve, une grande partie des photos ont été prises la nuit dans mon appartement, car il m'arrive souvent d'oublier complètement le projet pendant toute la journée. Il arrive même que j'emporte l'appareil photo avec moi pendant toute une journée pour finir par prendre des photos la nuit dans mon appartement, après être rentrée chez moi après une journée de voyage.

En outre, bien que la répétition constitue un thème indéniable de ce travail, certains événements occasionnels ont été documentés, même s'ils n'étaient pas attendus au début du projet. Par exemple, le mariage de mon frère, mon premier voyage à l'étranger après avoir été confinée sur le territoire français pendant plus de deux ans à cause de problèmes de visa, et la vie et la mort de mon chat.

Les photos, néanmoins donnent à voir plusieurs thèmes récurrents : décors naturels, vie urbaine, décors intimes et animaux et personnes en mouvement. Les photos de décors naturels comprennent la végétation, différentes formes d'eau et le ciel ; pour ce qui est de la vie urbaine, les transports et les vues de rues sont les sujets principaux ; quant aux décors intimes, il s'agit principalement de photos de mes espaces de vie personnels, tels que le salon et la chambre à coucher ; enfin, nous trouvons les animaux et les personnes en mouvement dans différents décors.

Il est important de noter que les sujets des photos sont pris dans leur état naturel, sans geste de pose ou d'organisation pour une composition prémeditée. La raison en est qu'il s'agit pour moi de capturer ces phénomènes éphémères au plus près de la façon dont ils apparaissent dans ma perception du monde. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'il n'existe absolument aucune

considération pour la composition lorsque je prends les photos. Au contraire, en prenant des photos de ces sujets, je me concentre en premier lieu sur la capture des qualités qui attirent mon attention. Parfois, c'est l'éclairage qui capte mon regard, dans d'autres cas, ce sera la façon dont les gens se déplacent. En d'autres termes, le thème sous-jacent qui relie les photos entre elles est leur manière de documenter des moments où ma conscience est de nouveau attirée par le monde.

En examinant mes propres photos, j'ai découvert que le mouvement constitue un élément récurrent de ma photographie. La sensation de mouvement est observée non seulement dans les sujets des photos, mais aussi dans le mouvement de l'appareil photo lui-même – ce que montrent les photos présentées.



*Sans titre*, Yi-Jieh Lai, photographie argentique numérisé en couleur, 2018

Afin de comprendre mon attraction pour la capture du mouvement et sa pertinence à illustrer la notion d'espace-temps, j'ai décidé de revenir brièvement le sens que celle-ci prend dans le domaine de la physique. Comme l'explique Antony Galton dans *Spatial and Temporal Reasoning* : « Le phénomène du mouvement consiste en ce qu'un même objet occupe des positions différentes dans l'espace à des moments différents<sup>6</sup> »,

pour qu'un objet se déplace physiquement d'un point à un autre dans l'espace, il faut aussi qu'il avance dans le temps. Qu'il s'agisse de trois heures de train entre Paris et Marseille, ou d'une fraction de seconde pour qu'une main se lève, s'il n'y a pas de déplacement à la fois dans le temps et dans l'espace, il ne peut y avoir de mouvement. En réfléchissant à cette relation entre le temps, l'espace et le mouvement, une hypothèse sur la photographie du mouvement en relation avec l'enregistrement de ma perception de l'espace-temps s'est formée : les traces de l'espace-temps en



*Sans titre*, Yi-Jieh Lai, photographie argentique numérisé en noir et blanc, 2020

<sup>6</sup> Antony GALTON, « Space, Time, and Movement », dans Oliviero STOCK (éd.), *Spatial and Temporal Reasoning*, Dordrecht, Springer Netherlands, 1997, p. 322.

constante évolution, qui constituent le phénomène transitoire que je veux capturer avec mon appareil photo, sont plus apparentes dans le mouvement que dans l'immobilité.

En réfléchissant à l'intérêt du mouvement en tant que moyen d'enregistrer un phénomène transitoire, je ne peux m'empêcher de penser à la photographie et à la carrière de Daido Moriyama. Photographe pionnier qui a commencé sa carrière artistique sous la direction d'Eikoh Hosoe, cofondateur de la coopérative photographique d'avant-garde Vivo, Moriyama a dévoilé en 1968 son œuvre phare, « Japan : A Photo Theater », qui témoigne de sa vision audacieuse et de son observation fine du paysage urbain du Japon d'après-guerre. Né en 1938 près d'Osaka, Moriyama a grandi dans le contexte de la reconstruction du Japon d'après-guerre et a été le témoin direct de la collision culturelle entre la tradition japonaise et l'afflux d'influences occidentales.

Les années de formation de Moriyama ont coïncidé avec la modernisation rapide du Japon, une période marquée par d'importants bouleversements culturels et transformations sociétales. À travers son objectif, il a saisi la dissonance entre la tradition et la modernité, la collision entre les coutumes anciennes et les valeurs importées. Ses images, souvent floues et fragmentées, évoquent un sentiment de désorientation et de malaise, reflétant l'énergie chaotique du paysage urbain moderne. Dans ses photos, Moriyama capture les moments fugaces de la vie quotidienne à travers diverses présentations de la notion de mouvement.

Dans *Daido Moriyama : How I Take Photographs*, rédigé par Takeshi Nakamoto et l'artiste lui-même, Moriyama parle de l'importance de la photographie instantanée dans ses œuvres, de sa méthodologie en matière de photographie et de son point de vue sur les appareils photo argentiques et numériques. En ce qui concerne sa méthodologie de la



*Hokaido*, Daido Moriyama, photographie argentique en noir et blanc, 1978



*Tokyo*, Daido Moriyama, photographie argentique en noir et blanc, 2000

photographie, il est intéressant de noter qu'il met l'accent sur la capture de photos de choses dans leur état naturel, ce qui correspond à ma démarche :

*Qu'est-ce que j'attends ? Eh bien... rien de particulier. Je me contente de voir si quelque chose, n'importe quoi, se présente. Je ne me sens jamais obligé de faire entrer quelqu'un ou quelque chose de spécifique pour aider à la composition. C'est juste que si vous attendez, peut-être que quelque chose apparaîtra. ... En fait, je me concentre sur le moment présent. Je pense à chaque instant.<sup>7</sup>*

Comme il le répète à plusieurs reprises dans son livre, Moyiyama considère la photographie comme un moyen de capturer des instants de vie plutôt que de représenter des images soigneusement composées.

Par ailleurs, alors que les instantanés pris avec des appareils photo argentiques sont ses œuvres les plus connues, Moriyama ne se limite pas à un type d'équipement spécifique, déclarant que « le type d'appareil photo que vous utilisez n'a pas d'importance... tant qu'il fait ce qu'un appareil photo doit faire<sup>8</sup> ». Il est intéressant de noter que si Moriyama ne met pas l'accent sur la fonctionnalité ou la signification métaphorique des appareils photo utilisés comme je le fais, il existe néanmoins un écho entre nos démarches. En évitant délibérément de revoir et d'effacer des photos, même lorsqu'il utilise des appareils photo numériques, Moriyama affirme que passer trop de temps à délibérer sur la qualité des photos est en contradiction avec la valeur fondamentale du terme « instantané »<sup>9</sup>.

Bien que nos approches de l'utilisation de l'appareil photo et de l'intention de photographier comportent des différences, il existe des similitudes indéniables au niveau de notre intérêt à capturer des images dans leur état le plus naturel, notre sensibilité aux instances et aux mouvements, et notre insistance à préserver toutes les photos prises en dépit de leur qualité. En outre, compte tenu du contexte culturel de l'artiste, une question se pose : sa position dans une période de transformation culturelle et sociétale rapide a-t-elle pu influencer son intérêt pour la représentation visuelle du mouvement dans ses photographies ?

---

<sup>7</sup> Takeshi Nakamoto, *Daido Moriyama : How I Take Photographs*, traduit du japonais à l'anglais par Lucy North, Tokyo, Laurence King Publishing, 2019, p. 20.

<sup>8</sup> Takeshi Nakamoto, *ibid.*, p. 74.

<sup>9</sup> Takeshi Nakamoto, *ibid.*, p. 74-p. 75.

### c. L'enregistrement des phénomènes transitoires auditifs

Après ces quelques réflexions touchant au domaine de la photographie, une autre question se pose : quels sont les types de sons que j'inclue dans mes œuvres et comment sont-ils présentés ?

Lorsque je travaillais encore dans le domaine du cinéma, j'ai été initiée au concept de sons d'ambiance, à la technique du bruitage<sup>10</sup> (le *Foley*, en anglais) et à la conception sonore. En ce qui concerne les sons d'ambiance, l'accent est mis sur l'importance des bruits de fond d'un environnement spécifique dans la construction du sens de l'espace d'une scène. Par exemple, les sons ambients d'une petite pièce fermée sans fenêtre sont très différents de ceux d'une rizière dont les grains sont balancés par le vent. Pour créer un environnement sonore convaincant et aider le public à s'immerger auditivement dans l'espace de la scène qu'il voit, l'enregistrement des sons d'ambiance de ces lieux est une partie cruciale de la conception sonore lors de la réalisation d'un film.

Le *Foley*, dont le nom se rapporte à celui de l'artiste d'effets sonores Jack Foley, concerne quant à lui à un ensemble de techniques qui reproduisent et synchronisent des effets sonores réalisés à partir de sons extra-musicaux, tels que des bruits de pas, des grincements de porte ou des froissements de vêtements, avec leur contrepartie visuelle. Le travail est réalisé en post-production, grâce à l'utilisation de divers objets et matériaux que l'on trouve facilement dans la vie quotidienne, tels que des tissus, des briques et des papiers. Fascinée par la découverte de cette technique, je me suis rappelée que toute chose a un son, même si nous ne le remarquons pas dans notre vie quotidienne. En outre, nous pouvons non seulement reproduire une variété de sons dans un studio, mais aussi convaincre l'auditeur du son produit par un certain mouvement ou par un animal, en utilisant des sons produits par des objets qui n'ont rien à voir avec la composante visuelle. Par exemple, une technique courante utilisée par les artistes du bruitage pour reproduire le son des sabots des chevaux consiste à utiliser des objets tels que des noix de coco ou des briques en frappant le sol.

Consciente de mon manque de connaissances et de compétences en matière de conception sonore, j'ai commencé à assister à des master classes avec le célèbre directeur sonore taïwanais Tu Du-zhi

---

<sup>10</sup> Vincent PINEL, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 46.

sur la conception sonore pour le cinéma. Pendant ces cours, j'ai appris à disposer les sons différemment pour créer différents environnements, émotions et temporalités, afin d'immerger le public dans le monde créé par le film, et ai également intégré des connaissances sur la logistique et les techniques d'enregistrement, ainsi que sur les techniques de montage sonore. Cependant, bien que ce cours m'ait permis d'acquérir des connaissances précieuses sur l'enregistrement et le montage des sons, j'ai trouvé que certaines perspectives concernant ce qui est considéré comme des sons utilisables ou idéaux, ne correspondaient pas à mon approche. Étant donné que ce cours se concentre sur la conception sonore dans le cinéma industriel, au sein duquel les dialogues des personnages constituent les principaux éléments de la production sonore, les conditions d'enregistrement, les choix logistiques et l'accent mis sur le montage sonore visent tous à réduire le bruit et à mettre en valeur la clarté des voix humaines.

En gardant toutes les connaissances acquises dans le contexte du cinéma, je commence à expérimenter le montage et l'accentuation de sons qui sont souvent négligés dans le cinéma ou dans notre vie quotidienne, tels que les sons d'ambiance et les bruits, afin de créer une expérience auditive immersive. La capture de phénomènes transitoires constituant l'objectif principal de l'enregistrement de sons, j'ai développé un intérêt particulier pour les sons d'ambiance, les bruits et autres sons extra-musicaux.

En cherchant des artistes qui partagent un intérêt similaire pour l'utilisation de sons extra-musicaux, j'ai découvert *L'Art des bruits* de Luigi Russolo, un manifeste futuriste publié en 1913, en écho à l'environnement sonore urbain et industriel caractérisant l'après révolution industrielle en Europe. Reconnaissant l'importance du bruit non seulement dans la vie quotidienne, mais aussi dans le processus de l'art sonore, le manifeste discute de la révolution de la création musicale avec l'utilisation de bruits tels que ceux produits par les machines dans la production industrielle et dans la guerre<sup>11</sup>. Inspirée par sa réflexion sur la priorisation des bruits dans la création artistique comme par sa démonstration de la catégorisation des bruits, j'ai appliqué ici la méthode de catégorisation des sons en fonction de l'espace dans lequel ils se trouvent et du producteur des sons, afin de fournir

---

<sup>11</sup> Luigi Russolo, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste (L'art des Bruits, Manifeste futuriste)*, Milan, (1913), Editions Allia, Paris, 2003, p. 6 -p. 20.

une description écrite des enregistrements sonores que j'ai recueillis, afin de permettre une meilleure compréhension de mes pratiques.

Il existe quatre catégories de sons : les sons de la nature, les sons de la vie urbaine, les sons des animaux et les sons humains. Les sons décrits et classés ici ont été enregistrés principalement entre Taïwan et la France, mes deux domiciles, à l'aide d'un mini-microphone fixé sur mon téléphone.

Les sons de la nature :

- bruits de vent de différentes intensités ;
- sons des forêts dans les montagnes de l'est de Taïwan ;
- bruits de l'eau de l'océan s'écrasant sur un rivage à Phuket, en Thaïlande ;
- bruit de l'eau d'une rivière qui s'écrase sur des rochers dans les montagnes d'Ascou.

Les bruits de la vie urbaine :

- bruits de clés déverrouillant des portes ;
- bruits électroniques non identifiables ;
- bruits des rues animées de Taipei ;
- bruits de la porte de mon appartement parisien qui s'ouvre et se ferme ;
- cliquetis des clés en métal ;
- roues d'un chariot qui passe ;
- bruits des voitures, comme les moteurs et les klaxons ;
- bruits provenant de l'intérieur d'une station de métro, comprenant notamment la rotation des portes sur les trois piliers rotatifs de l'entrée, l'écho de la station de métro, les sons aigus des freins du métro, les bruits de secousses soudaines produites par la poignée de la porte du métro qui tourne brusquement, les sons d'avertissement des trains de métro qui se préparent à démarrer, les sons des trains de métro qui démarrent et leurs pneus qui roulent sur la voie, les bruits de métal qui s'entrechoquent lorsque les trains de métro s'ébranlent, le bruit de freinage entendu dans la rame de métro ;
- bruits de bus, dont celui des gaz d'échappement après le freinage d'un bus, le bruit de la porte automatique du bus qui s'ouvre violemment et le bruit du bus lui-même qui s'ébranle sur la route.

#### Sons d'animaux :

- ronronnement des chats ;
- gémissements et aboiements des chiens ;
- respiration congestionnée de mon chat malade ;
- respiration douce de mon chien ;
- chants d'oiseaux.

#### Bruits humains :

- murmures incompréhensibles ;
- lectures de poèmes ;
- ma propre respirations ;
- mains qui tapent ;
- bruits de pas ;
- gens qui parlent en passant ;
- bruits de personnes qui parlent en restant immobiles ;
- son des gens qui parlent au téléphone ;
- bruits de personnes parlant dans le métro ;
- bruits de personnes dans les bus ;
- bruits de mères grondant leurs enfants ;
- bruits de personnes qui montent et descendent des bus et des métros.

Les enregistrements sonores sont étiquetés et catégorisés afin de pouvoir être utilisés comme matières premières dans le processus de montage vidéo et sonore qui suit.

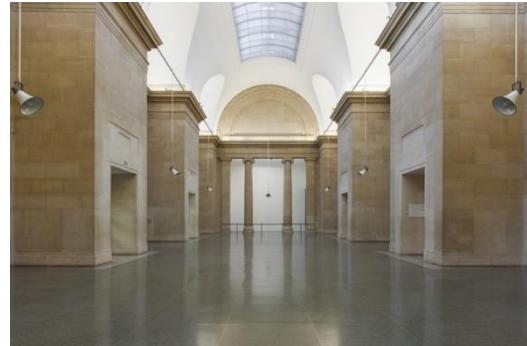
Selon une approche similaire à celle des enregistrements visuels, les enregistrements sonores sont réalisés lorsque certains sons attirent mon attention après un épisode dissociatif. Une découverte a été faite lors de l'examen des enregistrements catégorisés : il existe une qualité sonore cohérente à travers les sons enregistrés : au lieu d'être caractérisés par une tonalité et une texture douce et

mélodique comme celles des violons, beaucoup des sons enregistrés ont une texture crépitante et croustillante.

En outre, les sons constituant un élément important de mes œuvres, il est important d'étudier leur utilisation dans les installations afin de mieux comprendre la scène contemporaine. Ci-dessous, deux œuvres de Susan Philipsz, dont les travaux consistent principalement en des installations sonores, sont examinées et analysées dans l'espoir d'obtenir de plus amples informations.

Connue pour ses installations *in situ*, Susan Philipsz est une artiste écossaise contemporaine née à Glasgow. Sa pratique artistique explore les limites de l'espace, de la mémoire et de l'expérience humaine à travers des installations sonores. Ses œuvres invitent souvent les spectateurs à explorer le paysage sonore et la manière dont le son peut évoquer des souvenirs et des émotions.

L'installation *War Damaged Musical Instrument*, qui présente quatorze enregistrements d'instruments à vent et à cuivre britanniques et allemands endommagés lors de conflits au cours des 200 dernières années, faisait partie de l'exposition 14-18 NOW, organisée en 2016 pour commémorer le centenaire de la Première Guerre mondiale. Les notes enregistrées sont basées sur les tonalités du clairon militaire *The Last Post*, utilisé pour les funérailles militaires et les cérémonies commémoratives pour les soldats morts à la guerre. Des haut-parleurs sont suspendus dans les galeries Duveen de la Tate Britain, dont certaines parties ont été exploitées en tant qu'hôpital militaire Queen Alexandra pendant la guerre. Chaque enregistrement jouant une seule note avec un seul instrument, *The Last Post* est formé lorsque les quatorze enregistrements sont joués ensemble. Il est important de noter qu'en raison de l'état compromis des instruments de musique, certains



*War Damaged Musical Instruments*, Susan Philipsz, installation sonore, London, 2016



*War Damaged Musical Instruments*, Susan Philipsz, installation sonore, London, 2016

enregistrements ne comprennent que le souffle du musicien, les instruments choisis n'étant plus capables de produire une note de musique distincte.

Comme l'artiste elle-même l'a expliqué lors d'une interview avec ART21 concernant cette exposition, « Je m'intéresse moins à la création musicale qu'aux sons que ces instruments sont encore capables de produire, même si ce son n'est que le souffle de l'instrumentiste lorsqu'il ou elle expire à travers l'instrument endommagé. Tous les enregistrements ont une forte présence humaine<sup>12</sup> ». L'artiste s'intéresse donc davantage aux sons que les instruments, même endommagés au point d'être incapables de produire un son distinct, peuvent produire. En prenant cette déclaration dans un sens métaphorique, il serait possible d'affirmer que cette installation se concentre sur ce qu'il reste aux victimes pour se reconstruire après des événements traumatisants, plutôt que sur le traumatisme lui-même. De plus, en exposant et en réorganisant les sons des instruments endommagés dans un espace ayant une signification historique pertinente, l'installation offre aux visiteurs un environnement dans lequel ils peuvent réfléchir non seulement aux dommages que les guerres peuvent causer, mais aussi à la possibilité de reconstruire quelque chose de nouveau après le traumatisme.

Ensuite, l'installation *Study for Strings* présentée en 2012 à la gare de Kassel, qui a servi de plaque tournante pour le transport vers les camps de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale, constitue une interprétation contemporaine d'une œuvre orchestrale que le musicien Pavel Haas a composé en 1943 alors qu'il était emprisonné dans le camp de concentration de Theresienstadt. Une représentation de l'œuvre achevée dans le camp a été filmée par les nazis dans le cadre du film de propagande *Teresienstadt*, datant de 1944. Haas et de nombreux membres de l'orchestre des prisonniers ont été tués presque immédiatement après la



*Study for Strings*, Susan Philipsz, installation sonore, Kassel, 2012

<sup>12</sup> « Susan Philipsz in "Berlin" », entretien avec Art 21: <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s9/susan-philipsz-in-berlin-segment/>

réalisation du film. La composition a été reconstituée par le chef d'orchestre Karel Ančerl, qui a finalement survécu à l'Holocauste. Pour cette installation, Philipsz a isolé uniquement les parties d'alto et de violoncelle, enregistrées sur huit canaux, transformant la pièce en une déconstruction note par note de la composition originale.

Dans cette installation, Philipsz sort le public d'un environnement intérieur, comme celui de la dernière installation au Tate Museum. En plaçant les haut-parleurs dans une gare, l'artiste souligne la relation entre les sons qu'il produit et les sons de l'environnement. Les sons de la gare où se déroule l'installation deviennent ainsi une partie inséparable de l'expérience. En outre, l'absence de sons provenant d'autres instruments, qui peut être considérée comme une représentation de l'absence d'autres musiciens tués dans le camp de concentration, devient une partie du récit, incitant le public à réfléchir à la destruction que la Seconde Guerre mondiale a infligée à l'humanité. L'approche de l'artiste en matière d'utilisation du son plonge les visiteurs dans la mémoire collective d'une période spécifique, en lien à l'espace où l'installation a eu lieu.

En choisissant de créer des installations sonores dans des lieux au contexte historique significatif, Philipsz place le public dans une expérience immersive qui, d'une certaine manière, le transporte dans le passé. En d'autres termes, au lieu de créer un environnement sonore entièrement fabriqué et contrôlé, l'artiste s'attache davantage à attirer l'attention du public sur les sons qui, bien que souvent ignorés, existent déjà dans l'environnement.

L'approche de Philipsz et la mienne présentent de nombreuses différences, la mienne se concentrant sur l'enregistrement de sons ambients et de bruits provenant de divers espaces en vue d'un montage et d'une diffusion ultérieurs, souvent en combinaison avec des vidéos et d'autres éléments visuels, la sienne se concentrant sur l'enregistrement et la diffusion de sons isolés dans des lieux historiques pour évoquer la conscience de la mémoire sonore du site dans un contexte historique spécifique. Nos œuvres partagent pourtant un intérêt commun pour l'utilisation du son afin d'explorer le lien entre l'espace, le temps et la mémoire. De plus, l'approche de Philipsz consistant à établir un lien entre les sons de ses installations et ceux des espaces environnants, dans le but d'immerger le spectateur dans une mémoire collective, sera à nouveau abordée dans la troisième partie, qui se concentre sur la notion d'immersion.

#### **d. Conclusion la première partie**

Dans cette première partie, une élaboration des termes d'espace-temps et de phénomène transitoire a été établie à travers des interprétations scientifiques, philosophiques et personnelles, afin de poser les bases des arguments développés tout au long du mémoire.

Des photographies et des enregistrements sonores ont ensuite été examinés et présentés en tant qu'approches possibles permettant de capturer les traces d'une perception subjective de l'espace-temps. Dans le cas de la photographie, les instantanés pris avec des appareils photo argentiques, avec une attention particulière portée au mouvement, servent d'enregistrements visuels de phénomènes transitoires. Une analyse de l'œuvre de Daido Moriyama a également été réalisée, en se concentrant sur le choix artistique de capturer le mouvement et le contexte personnel de l'artiste.

Quant aux enregistrements sonores, il s'agit principalement de sons ambients captés dans divers lieux, allant d'espaces clos calmes et intimes à des environnements animés et bruyants. Ces enregistrements ont été classés et analysés à l'aide d'une méthodologie inspirée de *L'Art des bruits* de Luigi Russolo, et explorés plus avant par une étude des installations sonores de Susan Philipsz, en mettant l'accent sur l'instrumentation, le cadre spatial et la résonance historique.

Les matériaux visuels et sonores ont été créés avec l'intention de capturer les phénomènes dans leur état naturel, c'est-à-dire sans mettre en scène des objets pour la caméra ou générer des sons spécifiques pour les enregistrements. Ces matériaux premiers sont considérés comme la première strate d'un processus qui sera ensuite retravaillé.

## **2. Processus de retranscription d'un espace-temps**

### a. La retranscription d'un espace-temps

Un nombre conséquent d'enregistrements visuels et sonores du « phénomène transitoire » ayant été accumulé, les questions suivantes se posent : pourquoi ne pas présenter directement ces enregistrements sous forme de photos imprimées ou de diffusion sonore ? Et comment retranscrire une perception subjective qui est essentiellement imperceptible par les autres ?

Tout d'abord, en ce qui me concerne, si le but est de retranscrire une perception subjective de l'espace-temps, l'enregistrement et l'exposition d'un phénomène transitoire ne suffit pas s'il ne passe par un processus de transformation. En fait, une réflexion sur le mot retranscription mérite d'être développée : le processus de retranscription est différent de celui de la transcription, l'accent étant mis sur le préfixe « re », qui signifie « retour » ou « à nouveau ». Contrairement à la simple copie de l'espace-temps, le mot retranscription suggère que les matériaux enregistrés originaux subissent un processus de remaniement. Cette différence de sens et de pratique est particulièrement importante dans la discussion menée dans le mémoire, puisque mon objectif est de communiquer un espace-temps perçu subjectivement qui n'est pas détectable par d'autres personnes. Le retraitement des matériaux bruts précédemment enregistrés du phénomène transitoire est essentiel pour transmettre l'espace-temps d'une manière plus complète et plus précise.

En commençant à chercher une réponse à la question de savoir comment retranscrire une perception subjective qui est essentiellement imperceptible par les autres, il me paraît nécessaire d'étudier des artistes dont les œuvres transmettent les expériences ou perspectives personnelles. C'est ainsi que j'ai découvert l'artiste franco-chinois Chen Zhen, dont les œuvres me touchent et me parlent non seulement en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'être humain.

Visitée lors d'une tournée des galeries, l'exposition *Double Exil* de l'artiste franco-chinois Chen Zhen (Shanghai, 1955 - Paris, 2000) qui s'est tenue à la galerie *Continua* du 29 septembre 2023 au 6 janvier 2024, m'a intriguée non seulement en raison du parcours multiculturel que je partage avec l'artiste, mais aussi en raison de son approche visant à transmettre ses réflexions sur des sujets tels que les cultures, les identités et la maladie dans ses œuvres. Dans cette exposition, les réflexions de Chen sur les questions liées aux expériences multiculturelles, telles que le sentiment d'être « culturellement sans abri », sont évidentes dans le titre lui-même, *Double Exile*. Le sentiment de

déracinement et l'absence d'une identité continue et cohérente, causés par la condition d'artiste chinois installé en France pour poursuivre une carrière artistique, sont particulièrement saillants dans son œuvre *Untitled* (réalisée à titre posthume en 2015 sur la base des projets de l'artiste), qui représente deux bateaux reliés par des tiges portant l'inscription « Made in China, Western products », tandis que les hélices à l'arrière des deux bateaux tournent dans des directions opposées.



*Untitled*, Chen Zhen, installation multimedia, deux bateaux en bois, carton, toile..., environ 500x40 cm, 1997-2015

En outre, il est important de noter que Chen souffrait d'une maladie incurable, l'anémie hémolytique, qui, outre le fait qu'elle a causé sa mort prématuée, est devenue une source d'inspiration pour nombre de ses œuvres, notamment *Zen Garden* (2000) et *Crystal Landscape of Inner Body* (2000). *Zen Garden*, une installation mixte incorporant des panneaux de bois, du sable, des éclairages, des plantes en plastique, du métal et de l'albâtre, construit un jardin zen de style est-asiatique contenant de grandes sculptures en forme d'organes humains ainsi que des ustensiles chirurgicaux. L'installation déclenche une sensation ambivalente, avec sa présentation d'un jardin zen, qui vise généralement à donner au public un sentiment de paix et d'apaisement, et les grands ustensiles métalliques qui pénètrent dans les organes incandescents.



*Zen Garden*, Chen Zhen, installation multimedia, albâtre, métal, bois..., 175x340x300cm, 2000

Ensuite, *Crystal Landscape of Inner Body*, une installation mixte utilisant le cristal, le métal et le verre, présente des sculptures en cristal en forme d'organes humains placées sur une table d'examen médical en verre, ainsi qu'un petit tabouret à deux marches dont les marches sont également en verre. L'installation met l'accent sur la fragilité et la vulnérabilité du corps humain, non seulement grâce aux sculptures en cristal présentées sur la

table, mais aussi avec la table et le tabouret en verre, dont la transparence expose davantage les sculptures, permettant au visiteur d'examiner et de voir l'installation sous différents angles. Si la première est une installation mixte et la seconde une collection de sculptures en verre, toutes deux illustrent, à travers des représentations d'organes humains, les réflexions de Chen sur la relation entre le corps humain, le monde intérieur et la dimension des soins de santé.



*Crystal Landscape of Inner Body*, Chen Zhen,  
installation multimedia, cristal, métal, verre,  
95x190x70cm, 2000

Si le sentiment de n'appartenir à aucune culture du fait de l'immigration et les réflexions sur notre rapport au temps et à l'espace façonné par la maladie résonnent en moi à un niveau personnel, l'exposition m'incite à réfléchir à l'approche de Chen pour la matérialisation de l'expérience subjective.

À travers des éléments tels que les bateaux reliés et les sculptures en forme d'organes humains, les œuvres semblent davantage des illustrations des pensées et des expériences de Chen ancrées dans son contexte personnel, plutôt que la présentation des sensations et perceptions d'un point de vue subjectif et sensoriel.

Comme je l'ai indiqué dans l'introduction, mon but n'est pas d'illustrer mon identité, en tant que celle-ci correspondrait à celle d'une personne ayant des problèmes psychologiques, mais plutôt de retranscrire mon expérience vécue d'un point de vue subjectif. Ici, une réflexion entre mon expérience personnelle de la psychanalyse et ma démarche artistique est menée en revenant sur mon propre processus créatif.

Ayant commencé une thérapie régulière il y a environ trois ans avec un psychanalyste, j'ai progressivement pris l'habitude de documenter mes rêves et mes *flashbacks* de souvenirs traumatisques en vue d'une analyse ultérieure. Conscient de ma tendance à intellectualiser excessivement mes émotions et mes sensations afin de me protéger mentalement des traumatismes,

mon psychanalyste m'a toujours recommandé d'éviter d'interpréter ou d'analyser mes rêves, mes expériences et mes souvenirs avant de les documenter.

Bien que cette habitude ait originellement été développée à des fins thérapeutiques, j'ai fini par expérimenter l'incorporation de descriptions détaillées d'émotions, de sensations et de perceptions - tout ce que je pouvais me rappeler d'un rêve, d'une expérience ou d'un souvenir - dans mes écrits créatifs. L'effectuation de cette démarche sans interprétation ni jugement me donne l'occasion d'explorer une méthode permettant de retranscrire le plus honnêtement possible un espace-temps perçu de manière spécifique.

En essayant de trouver des références artistiques qui adoptent des approches pertinentes, j'ai fait une découverte concernant les mouvements qui se concentrent sur la matérialisation de l'expérience subjective à travers l'expression artistique. Défini comme « automatisme psychique pur <sup>13</sup> » dans le *Manifeste de surréalisme* d'André Breton, le surréalisme entretient depuis sa naissance une relation étroite avec la psychanalyse de Sigmund Freud. Fortement influencé par les théories et l'approche de Freud concernant l'exploration de l'inconscient, le mouvement surréaliste s'intéresse fortement à la représentation des rêves, considérés comme les manifestations de l'inconscient<sup>14</sup>. En outre, des techniques telles que l'automatisme et l'association libre, utilisées par Freud pour traiter ses patients, ont également été utilisées par des artistes tels qu'André Breton, André Masson et Max Ernst, afin d'explorer les approches possibles de la matérialisation de l'état inconscient de l'esprit dans leur art.



Dessin automatique, André Masson , dessin, Encre de Chine sur papier, 31,5x24,5, 1925 – 1926

Décrit comme des mouvements corporels qui ne sont pas contrôlés consciemment, à l'instar de la respiration ou du somnambulisme en physiologie, l'automatisme est un geste artistique qui consiste à s'autoriser à créer sans contrôle ni orientation consciente de son corps<sup>15</sup>. Comme dans le cas du Dessin automatique d'André Masson, l'artiste a dessiné l'œuvre en

<sup>13</sup> André Breton(1924), « Manifeste du surréalisme » dans *Manifestes du surréalisme*, Folio, Essais, 1985, p. 36.

<sup>14</sup> Jean-Michel ASSAN, « Fonction du rêver et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs », *Le Coq-héron*, 225-2, 6 juin 2016, p. 14.

<sup>15</sup> TATE, « Automatism », *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automaticism>.

laissant son stylo se déplacer librement sur le papier sans contrôler consciemment l'endroit où la main devait aller. Avec ses traces d'encre formant des compositions en forme de toile, avec des fragments ressemblant vaguement à des parties du corps, l'œuvre donne à voir l'état inconscient de l'artiste au moment où il dessine.

Par ailleurs, alors que les artistes surréalistes se concentrent davantage sur l'inconscient, notamment à travers des méthodes d'automatisme, mon hypothèse et ma pratique m'amènent pour ma part à me concentrer davantage sur la représentation d'un état qui se situe « entre le rêve et la réalité », comme le suggère le titre du mémoire. S'inspirant de mes propres conditions, la perception de l'espace-temps que je cherche à matérialiser est un état qui se situe entre la conscience et l'inconscience.

Cette différence avec l'accent mis par les surréalistes sur l'inconscient me conduit à une quête de mes racines littéraires. Me souvenant d'avoir toujours eu une attirance particulière pour l'écriture du flux de conscience, je commence à étudier le lien entre ce genre littéraire, le processus de retranscription et ma pratique.

Inventée par le psychologue et philosophe américain William James dans ses *Les Principes de la Psychologie* (1893), l'expression « courant de conscience » décrit à l'origine « la conscience comme un "flux" ininterrompu : une "rivière" ou un "ruisseau" sont les métaphores qui la décrivent le plus naturellement. Pour en parler ci-après, nous l'appellerons le courant de pensée, la conscience ou la vie subjective.<sup>16</sup> » Largement utilisé dans la littérature moderne, le courant de conscience décrit des techniques d'écriture comprenant la répétition, l'association libre, la description sensorielle et une ponctuation et une syntaxe non conventionnelles permettant de représenter le processus de pensée ou les dialogues intérieurs des personnages. L'objectif essentiel de ces techniques est de représenter le flux non linéaire de la conscience avant la parole, l'état de conscience dans lequel le cerveau traite les pensées, les sentiments et les émotions avant qu'ils ne soient transformés en langage parlé ou écrit organisé.

---

<sup>16</sup> William James, *Les principes de la Psychologie*, Londres, Macmillan & Co., (1890), numérisé par Internet Archive en 2012, p.239.

Un extrait de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, un volume de sa célèbre série *À la recherche du temps perdu*, illustre parfaitement ces techniques :

*Quand, au moment de quitter l'église, je m'agenouillai devant l'autel, je sentis tout d'un coup, en me relevant, s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes, et je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus blondes, sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur comme sous les parties gratinées le goût d'une frangipane ou sous leurs taches de rousseur celui des joues de Mlle Vinteuil<sup>17</sup>.*

Ici, non seulement les descriptions sensorielles de l'odorat, du goût et de la vue sont présentes, mais une association est également faite entre le parfum d'amande des fleurs, le goût de la frangipane et les taches de rousseur sur les joues de Mlle Vinteuil. En outre, l'utilisation caractéristique de Proust de phrases longues et fluides contribue à l'impression d'un monologue intérieur continu, reflétant la fluidité de l'expérience intérieure du protagoniste.

En outre, sans pratiquer intentionnellement ces techniques « surréalistes » ou de « courant de conscience », je me retrouve souvent à utiliser des techniques similaires lorsque j'essaie de capturer une certaine expérience subjective telle qu'une émotion, une sensation ou un souvenir, dans leur état le plus brut. Ainsi, l'une des approches que j'utilise consiste à étaler des papiers, des marqueurs et des pinceaux sur le sol et à laisser mon corps bouger librement, sans sélectionner consciemment les outils ou contrôler l'image que je dessine, tout en me concentrant sur une sensation que j'essaie de visualiser. Bien que les œuvres créées par cette méthode ne soient jamais présentées comme des œuvres d'art finies, elles jouent un rôle important dans mon processus créatif, servant de plans pour un travail ultérieur.



*Sans titre*, dessin, aquarelle sur papier, 2024



*Sans titre*, dessin, techniques mixtures sur papier, 2024

<sup>17</sup> Marcel Proust, *Du Côté de Chez Swann* [1913], Paris, Flammarion, 1987, p. 222.

Étant donné que le processus de retravailler, comme l'écriture et le montage, prend non seulement beaucoup de temps mais nécessite également des ajustements constants pour atteindre un résultat optimal, et que les expériences que je souhaite retranscrire sont par nature transitoires et éphémères, ces pièces, que je considère comme des esquisses rapides de ma perception de l'espace-temps, m'aident à rester ancrée dans l'expérience globale que je souhaite transmettre. De la même manière qu'un croquis rapide d'un paysage facilite l'affinement ultérieur d'une peinture, je « croque » mes expériences en utilisant une combinaison de techniques, y compris la description sensorielle, l'association libre, l'écriture automatique et le dessin, pour me guider dans l'affinement ultérieur de mes textes et de mes vidéos.

## b. Le processus de retranscription par le montage et l'animation

En réfléchissant à la question de savoir comment on peut retranscrire un espace-temps à travers le travail du montage, une hypothèse se forme en réponse à la citation de Madeleine Caspani-Mosca dans *L'expérience du temps, de l'espace et du moi* dans *Les Lettres de la SPF* :

*Le passé informe le présent, le présent transforme le passé, et le processus psychanalytique permet de donner un sens nouveau à l'expérience par une constante « retranscription » (Nachträglichkeit) de la mémoire et des affects.<sup>18</sup>*

Cette hypothèse propose le geste du montage, avec la répétition et la superposition, comme processus artistique psychanalytique, afin de retranscrire la perception d'un espace-temps informé par mes conditions.

En superposant des photos et des vidéos, je cherche non seulement à retravailler les enregistrements de phénomènes transitoires collectés précédemment, mais aussi à les traiter comme une retranscription de la façon dont je perçois le monde avec la synesthésie. Ainsi, l'interaction des deux expositions dans le même cadre de film comporte une certaine ressemblance avec ce que je vois. Ma sensibilité aux sons, due à mon état de synesthésie entre la vision et l'audition, me fait « voir » le monde en plusieurs strates. Par exemple, lorsque je vais au parc, je ne vois pas seulement le ciel, l'herbe et les gens tels qu'ils apparaissent dans le monde physique, je vois aussi des formes et des couleurs déclenchées par le chant des oiseaux, le bruit du vent et les voix des gens qui s'entremêlent dans les yeux de mon esprit.

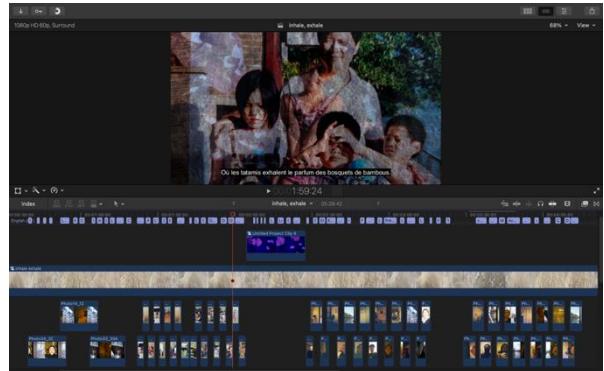
De plus, ayant suivi une formation linguistique pendant plusieurs années, je ne peux m'empêcher de réfléchir à ce processus artistique psychanalytique avec une sensibilité littérale. Comme je l'ai mentionné précédemment, les symptômes tels que les *flashbacks* et la dissociation rendent la perception de l'espace-temps d'une personne vivant avec le SSPTc similaire à celle d'un cycle sans fin entre le passé et le présent. Une question se pose naturellement : et si j'essayais de retranscrire

---

<sup>18</sup> Madeleine CASPANI-MOSCA, « L'expérience du temps, l'espace et le self », *Les Lettres de la SPF*, 20-2, 2008, p. 28.

littéralement ce « cycle sans fin entre le passé et le présent » en répétant visuellement et auditivement, et en superposant différents phénomènes transitoires ?

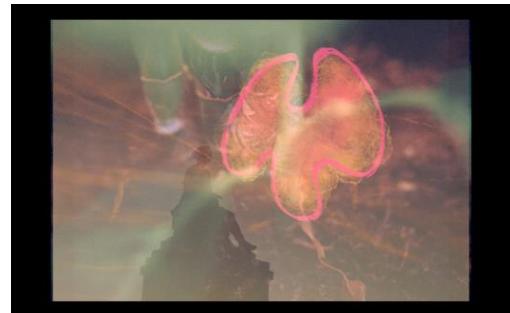
Visuellement, avec la superposition de photos argentiques numérisées, les vidéos présentent un effet transparent mais ambigu qui prive le public d'une vue claire de chaque photo individuelle. En ajustant l'opacité et en appliquant différents modes de fusion, les images créent un sentiment de transparence et de fluidité. De plus, avec un rythme de montage monotone et répétitif, le début et la fin des vidéos semblent difficiles à différencier.



Capture d'écran du processus du montage dans le logiciel Finalcut Pro

En ce qui concerne le son, en mélangeant les sons ambients et les bruits, les vidéos créent un effet onirique qui déconnecte le spectateur de l'environnement physique. Comme je l'ai indiqué dans la partie précédente, l'enregistrement et le montage des sons d'ambiance jouent un rôle crucial pour aider à situer les personnages dans le cinéma. En d'autres termes, en utilisant des sons ambients correspondant aux environnements dans lesquels les scènes se déroulent, le film rend les scènes auditivement plus connectées à l'espace. Dans le montage sonore de mes œuvres, cependant, le son ambiant est utilisé pour créer l'effet inverse. En superposant les sons ambients de différents espaces qui n'ont aucune relation physique avec l'aspect visuel de la vidéo, par exemple en présentant visuellement des scènes de nature tout en présentant auditivement les sons de la vie urbaine, cette procédure transforme les matériaux tirés des environnements physiques et crée une dissonance entre les enregistrements visuels et sonores.

Dans *Self-Portrait*, une installation multimédia créée en 2023, une vidéo a été projetée dans un coin de la salle de classe 61, au-dessus d'un carillon éolien fabriqué avec des miroirs brisés. La composante visuelle de la vidéo est une animation superposée à un montage multicouche de photos de la nature, d'animaux et de la ville, prises avec l'appareil photo argentique Nikon FM2 et le film coloré Fuji 135. En outre, la composante sonore comprend un son continu de coups de métal, des sons de vibration à basse fréquence et les bruits de la pluie à Paris. Sur le plan visuel, les photos sont superposées et montées à un rythme rapide mais répétitif, avec un objet animé se déplaçant de manière fluide autour du cadre dans un mouvement circulaire. La partie audio de la vidéo, avec son mélange de sons de pluie, de bruits continus et de vibrations à basse fréquence, suit la même pratique que sa contrepartie visuelle. La vidéo expérimente la possibilité de créer une séquence très courte dans laquelle, malgré un mouvement et un changement constants, la répétition, sans point culminant ni point focal, donne l'impression que le temps s'est ralenti.



*Self Portrait*, vidéo, numérique 1280×720, couleur, sonore, 2m01s, 2023

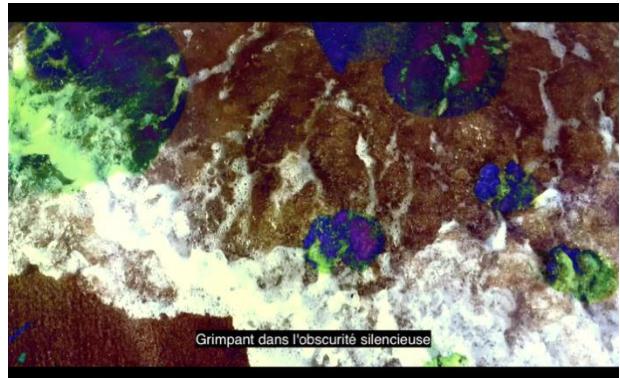
Ensuite, dans *Dissociation*, créée en 2023, l'installation multimédia réalisée dans le cadre d'une exposition collective intègre la projection d'une vidéo sur le mur blanc à travers des bandes de tissus blancs. Les photos utilisées pour la vidéo sont des photos argentiques à double exposition, prises avec l'appareil photo argentique Nikon FM2. La composante audio de la vidéo comprend un son continu d'instrument à cordes et une série de sons fracturés, notamment le bruit des rues animées de Taipei, le son d'une pluie battante à Taipei et le son des forêts de montagne de l'est de Taïwan. À la suite de l'expérience acquise avec *Self-Portrait*, la vidéo incarne une pratique similaire avec des ajustements supplémentaires, tels qu'une organisation plus mécanique des images, chaque photo apparaissant pendant 5 secondes à des intervalles d'une seconde, et des sons



*Dissociation*, vidéo, numérique 1280×720, couleur, sonore, 2m00s, 2023

présentés dans la même structure, mêlant continuité et ruptures, comme un moyen de matérialiser la réflexion sur la relation entre les instances et l'infini.

Ensuite, *Inhale, Exhale*, vidéo-poème de 5 minutes datant de 2024, se compose de la lecture d'un poème écrit par moi-même, de la superposition de photos argentiques de mes portraits avec un rythme répétitif et du montage de sons et de bruits ambients trouvés dans la nature et la vie urbaine. À la différence des précédentes, la vidéo a un début et une fin. Le film commence par un écran noir où l'on n'entend que le bruit d'une porte qui s'ouvre et se ferme et des bruits de pas. La partie visuelle de la vidéo est composée de quatre couches : des vagues de l'océan qui entrent et sortent du cadre, en mettant l'accent sur le mouvement du sable sous l'eau claire ; des portraits pris par des membres de ma famille lorsque j'étais enfant ; des autoportraits pris avec l'appareil photo Olympus Pen EE3 demi-format, et des photos des rues de Paris et de mon appartement. Les quatre couches apparaissent et disparaissent selon un schéma répétitif, chaque transition apportant de légères modifications aux images. En outre, la couche de l'océan est superposée comme une couche supérieure continue à la partie visuelle. En d'autres termes, que ce soit pendant la partie montrant des portraits de moi enfant ou mes autoportraits, on continue à voir les vagues de l'océan entrer et sortir du cadre avec une opacité plus faible. Par ailleurs, divers types de bruits de respiration et d'eau peuvent être entendus tout au long de la vidéo, ainsi que des sons ambients du métro et des rues de Paris. La lecture du poème est enregistrée séparément, paragraphe par paragraphe. Bien que la lecture globale soit monotone, des différences subtiles d'émotion et de phrasé peuvent être trouvées dans les différents paragraphes.



*Inhale, Exhale*, vidéo, numérique 1920×1080 couleur, sonore, 5m29s, 2024  
lien vidéo trouvable en annexe

Il est intéressant de noter qu'en cherchant des références aux techniques vidéo, j'ai découvert une similitude indéniable entre ma façon d'utiliser la répétition et de la superposition, et ce que propose le film expérimental de Hans Richter *Dreams That Money Can Buy*, en particulier dans la séquence

de sa collaboration avec Marcel Duchamp et John Cage. La répétition de motifs et la superposition d'images servant à l'interprétation d'un rêve m'ont intrigué et m'ont donné envie de comprendre davantage la relation entre ce choix d'expression artistique et le thème de la retranscription.

Hans Richter (1888-1976), né à Berlin, était un artiste pionnier connu pour ses films expérimentaux et ses collaborations avec l'avant-garde. Impliqué dans des mouvements tels que le dadaïsme et le constructivisme, Richter a exploré les limites du cinéma abstrait dans les années 1920, notamment avec le magazine « *G* ». Son installation aux États-Unis en 1940 a donné lieu à d'autres innovations, dont le point culminant est le film acclamé *Dreams that Money Can Buy* (1947), réalisé en collaboration avec des artistes tels que Duchamp et Man Ray. L'héritage de Richter réside dans ses contributions révolutionnaires au cinéma expérimental.

*Dreams That Money Can Buy* suit le protagoniste Joe, un homme ordinaire qui s'efforce de subsister en louant une chambre. Cependant, il se découvre une capacité extraordinaire : en regardant les gens dans les yeux, il peut produire des rêves qui reflètent leur subconscient. Capitalisant sur ce nouveau talent, il crée une entreprise unique à partir de sa chambre, créant des rêves sur mesure pour un large éventail de clients aux prises avec des frustrations et des névroses. Avec pour toile de fond la désillusion de l'après-guerre, le film reflète l'anxiété des artistes contemporains quant à leur place dans un monde assombri par l'irrationalité.

Plusieurs dispositifs sont à noter, comme l'utilisation d'angles et de gros plans désorientants, la superposition d'images et la répétition de séquences. En outre, le montage sonore du film consiste en une musique instrumentale continue accompagnée d'une narration hors champ au début, et de bruits de plus en plus incompréhensibles vers la fin. Ici, l'un des sept



*Dreams That Money Can Buy*, Hans Richter, film, film 16mm couleur, sonore, 1h19m, 1947



*Dreams That Money Can Buy*, Hans Richter, film, film 16mm couleur, sonore, 1h19m, 1947

rêves, intitulé *Discs*, issu d'une collaboration entre Richter, Duchamp et Cage, met l'accent sur l'utilisation de la superposition et de la répétition visuelles, ainsi que sur le mélange sonore de bruits continus et récurrents, comme moyen de créer un état de conscience dissociatif et onirique.

Bien que l'objectif du film soit différent de celui de mes œuvres, puisqu'il se concentre sur la représentation de séquences oniriques et que le mien se concentre sur la représentation d'un espace-temps perçu, je ne peux m'empêcher de remarquer une cohérence entre nos œuvres concernant le geste de la répétition et de la superposition comme approches pour matérialiser des états psychiques tels que les rêves et la perception subjective d'un espace-temps.

De plus, alors que la relation synesthésique entre les sons, les images et la perception de l'espace a été explorée par le biais du son et du montage vidéo dans mes autres travaux, le désir de transcrire mon expérience de l'écoute de la musique m'a incité à expérimenter l'animation. Comme les expériences synesthésiques sont souvent chargées d'émotion et liées à la mémoire, la perception sensorielle est intrinsèquement subjective et personnelle pour chaque personne atteinte de cette condition<sup>19</sup>. Voyant différentes couleurs et textures dans différentes parties de l'espace autour de moi pendant que j'écoutais de la musique, j'ai essayé de capturer et de retranscrire ce que je percevais en réalisant une animation dans laquelle chaque son correspond à une couleur et à une texture spécifique.

Choisie comme première chanson de cette expérience, *Out of Love* appartient à la discographie du dernier album « Right Place, Wrong Person » du rappeur, auteur-compositeur et membre du groupe sud-coréen BTS, Kim Namjoon. Comme nous partageons certains aspects de nos intérêts artistiques, tels que les thèmes de l'introspection, des relations interpersonnelles et de la contemplation de l'espace et du temps, je perçoit dans la musique de Kim une résonne avec mon propre travail.

---

<sup>19</sup> É.A. CASPAR et R. KOLINSKY, « Revue d'un phénomène étrange », *op. cit.*, p. 650.

En raison de l'exposition fréquente à sa musique et de la compréhension de son processus créatif, j'ai commencé à apprendre à identifier et à analyser les différents sons présents dans ses chansons. À l'aide de la description écrite de la chanson, qui se trouve dans l'album physique, les différents sons, y compris ceux des instruments de musique, des synthétiseurs et des voix humaines, sont d'abord distingués et assignés à leurs pistes individuelles dans le logiciel d'animation numérique *Procreate Dreams*.

Il s'agit ensuite de marquer le temps et le lieu d'apparition et de disparition de chaque son sur la chronologie et le cadre de l'animation. La piste consacrée à la batterie est la première à être établie et sert de référence rythmique et temporelle pour les autres pistes de la chronologie. Une fois que tous les éléments concernés ont été marqués sur la chronologie, un processus d'affinage esthétique commence. Alors que le fond sombre ne change pas de couleur pendant toute la durée de l'animation, différentes couleurs vibrantes aux formes variées apparaissent, se transforment, se déplacent dans le cadre et disparaissent, tout en correspondant au son qui leur est attribué. Par exemple, les contreparties visuelles de la batterie sont des points circulaires de couleur bleu néon, tandis que le saxophone est constitué de lignes semi-transparentes de couleur moutarde. Bien que les détails de chaque contrepartie visuelle des sons ne correspondent pas à 100 % à ce que je « vois », la présentation générale des éléments animés dans des couleurs vives et saturées se déplaçant sur un fond sombre, et chaque type de son ayant sa couleur, sa forme, sa texture et son mouvement correspondants, rend à peu près compte de mon expérience synesthésique pour cette chanson.



*Visualiseur Out of Love*, animation numérique, 3840×2160 couleur, sonore, 02m08s, 2024  
lien vidéo trouvable en annexe



Capture d'écran de *Visualiseur Out of Love* dans le logiciel *Procreate Dreams*

### c. Le processus de retranscription par l'écriture

Ayant toujours voulu créer de l'art et exprimer mon point de vue dès mon plus jeune âge, je me suis d'abord tournée vers l'écriture au cours de mes études de lettres, ce qui a constitué un compromis permettant de répondre aux attentes familiales en matière de réussite scolaire. Grâce à cette formation, j'ai eu la chance d'acquérir des connaissances précieuses, tant dans le domaine de la science du langage que dans celui des arts littéraires.

Cependant, en entrant dans le programme de maîtrise en arts plastiques pour poursuivre mon rêve d'enfant, j'ai d'abord évité d'utiliser l'écriture comme forme d'expression artistique. Influencée par une perception limitée et erronée de ce qui serait accepté et validé dans le domaine des arts plastiques, j'ai supposé que l'écriture appartenait uniquement au domaine des études littéraires. En conséquence, j'ai passé une période à me concentrer exclusivement sur des expériences dans le domaine de la vidéo, du montage sonore et de l'animation. Heureusement, cette limitation que je m'étais imposée a commencé à s'estomper au fur et à mesure que j'étais exposée à un plus large éventail d'artistes et de démarches artistiques tout au long du programme. Depuis, l'écriture fait à nouveau partie intégrante de mon processus créatif.

Dans le chapitre suivant, la traduction française de l'extrait du poème *Inhale, Exhale*, et le texte entier de *Taipei, Paris* sont d'abord présentés et suivis d'explications et d'analyses afin d'assurer une meilleure compréhension de leur origine et de leur développement.

Extrait de *Inhale, Exhale* :

Inspirez, expirez, inspirez, expirez,  
La fumée blanche s'attardant entre les lèvres et le bout des doigts, monte lentement,  
Monte dans la brume encombrée de  
Où le passé et l'avenir se frôlent.

Que cherches-tu ?  
Au milieu du vrombissement des moteurs dans la circulation,

Les chuchotements des étrangers,  
La plainte du fer qui frappe la chaussée,  
Et le calme étouffant de chaque respiration,  
Que cherches-tu ?

...

Ou peut-être est-ce  
La première entrée dans cet environnement étrange  
Où les adultes appellent foyer  
Où la vapeur s'échappe par les interstices des grilles de trottoir ?  
Dans l'étrange chambre de l'étrange maison,  
Où les tatamis exhalent le parfum des bosquets de bambous.  
Ou la chemise violette de ta deuxième, première meilleure amie ?

...

" Inspirer, expirer, inspirer, expirer "  
A la piscine communautaire dans le quartier de l'oncle,  
Maintenant seulement vivant dans les rêves,  
Avec des rires résonnantes, et une étiquette en métal brillant autour du cou,  
Le vieux papi avec le même accent que grand-père a dit.

« Tu as l'étoffe d'une marine ».

Lors de notre première et dernière rencontre  
Qui m'a appris à respirer sous l'eau,  
Dont l'accent est rarement entendu en dehors de la maison,  
Le vieux papi avec le même accent que grand-père a dit.

...

Dans les limbes de l'étouffement et de la renaissance.

Inspirez, expirez, inspirez, expirez,  
Seulement sous l'eau je peux respirer,  
Avec chaque pore couvert, embrassé et pressé par l'eau,  
Jusqu'à ce que l'air dans mes poumons s'épuise progressivement,

Au moment où je brise la surface de l'eau et que j'aspire de l'air,  
C'est là que je me sens vraiment vivante.

Dans le poème *Inhale, Exhale* qui est récité dans la vidéo présentée au chapitre précédent, les détails de mes souvenirs de différents âges sont liés à la phrase récurrente : inspire, expire. Cette phrase est étroitement liée à l'action de respirer, qui a non seulement une signification métaphorique pour la vie, mais sert également de pont entre la réalité et la mémoire. La structure du poème imite l'état mental dans lequel je me trouve lorsque j'ai des *flashbacks* : à un moment donné, mon esprit est présent dans la réalité où je fume une cigarette dans mon appartement actuel, et à l'instant suivant, je me retrouve dans un espace et à un moment du passé.

Le *flash-back* se caractérise par la reviviscence involontaire d'un souvenir avec des détails vifs et des émotions intenses lorsqu'il est déclenché par certains stimuli liés à des expériences traumatisantes. C'est comme si, bien qu'étant physiquement situé dans le maintenant et l'ici, je devait être mentalement ramenée au passé et à l'ailleurs. Le poème va et vient entre les descriptions de l'ici et du maintenant, et du là et de l'ailleurs, ce qui rend difficile la discrimination entre les parties qui relèvent de la réalité et celles qui tiennent du souvenir, voire du rêve.

Écrit en chinois mandarin, ce poème est d'abord né comme un poème d'amour pour l'océan. Ayant grandi sur une petite île tropicale comme Taiwan, ma vie a été entourée par l'océan. Sur les 23 comtés et villes que compte mon pays, un seul n'est pas directement relié à la mer. En raison de cette caractéristique géographique, Taïwan a développé une culture unique étroitement liée à l'eau. Ayant l'habitude de passer la plupart de mon temps libre à la plage, que ce soit pour pratiquer des activités telles que la plongée, le surf et la natation, ou simplement pour prendre un bain de soleil, je n'avais même pas réalisé à quel point l'océan était ancré dans ma vie jusqu'à ce que je déménage à Paris il y a 7 ans. Privée du privilège de voir les vagues de l'océan et de respirer l'air salé à une heure de transport en commun du centre-ville, je me retrouve souvent à me languir de l'océan. Cette nostalgie, souvent mêlée au mal du pays, est devenue la source de la première version du poème.

Une nuit, alors que je me sentais incapable de respirer - comme un poisson hors de l'eau - j'ai pris un stylo et commencé à écrire tout ce qui me venait à l'esprit, afin de capturer ma perception du

monde à ce moment-là, sans contrôler consciemment la forme, la syntaxe ou la formulation du texte. En relisant cette première version du poème plus tard, plusieurs découvertes sont apparues : la répétition de la phrase « inhale, exhale », la description sensorielle de l'immersion dans l'océan et la juxtaposition de concepts contrastés, tels que la vie et la mort, l'instant et l'éternité, le bruit et le silence.

Reconnaissant les éléments précieux de ce texte mais souhaitant pourtant le retravailler afin qu'il transmette une perception spécifique de l'espace-temps avec plus de précision et de concision, j'ai ajouté les descriptions sensorielles de souvenirs liés à différentes périodes de ma vie, et réorganisé le texte pour mieux représenter les symptômes de l'entrée et de la sortie des *flashbacks*.

Afin de capturer les différentes perceptions de l'espace-temps vécues lors des différents épisodes de *flashbacks* et de la réalité, j'ai été amenée à revivre certains souvenirs avec différents déclencheurs, tels que des images, des sons et des odeurs. En revivant un certain souvenir traumatisque, je me laisse complètement immerger dans le souvenir et j'en documente les détails.

Par exemple, avec la partie « ...Où la vapeur s'échappe par les interstices des grilles de trottoir ? Dans l'étrange chambre de l'étrange maison, Où les tatamis exhalent le parfum des bosquets de bambous. ... ? », les images que je vois, les odeurs que je sens, la chaleur que je ressens, sont écrites alors que je revis mentalement le moment où je suis arrivé pour la première fois à Taiwan, ma supposée ville natale, après avoir passé les quatre premières années de ma vie comme enfant d'expatriés à Paris.

En outre, j'ai été surprise par les résultats obtenus après avoir relu la première version d'*Inhale, Exhale*, car bien que je n'aie pas commencé à l'écrire avec l'intention de produire une écriture automatique ou un récit de dialogue intérieur, le résultat montre néanmoins une similitude indéniable avec ces deux techniques. Cette prise de conscience m'amène à la réflexion suivante : il peut y avoir une certaine cohérence dans les dispositifs qui émergent lorsqu'on retranscrit sa psyché - dans mon cas ma perception de l'espace-temps, à travers différentes formes artistiques, qu'il s'agisse de l'automatisme lié au mouvement surréaliste ou de l'écriture du flux de conscience dans la littérature moderne.

Passons maintenant à la traduction française de *Taipei, Paris*:

Je suis retournée à Taipei après deux années à me battre pour le droit de rester dans une ville qui ne voulait pas de moi. Pendant d'innombrables lever de soleil et nuits de lune à Paris, j'ai rêvé au jour où je pourrais enfin respirer à nouveau l'air chaud et humide de cette ville, si familier.

L'odeur de ces petits cafés chaleureux, comme celui où je travaillais, me manquait. Ces petits cafés où les propriétaires avaient toujours des histoires pleines de rebondissements, comme celles que l'on entend dans les drames chinois que je regardais avec papa. Il me manquait cette aisance et cette confiance dans les mots, comme celles qu'ont les tantes et les mamies qui marchandent au marché de rue près de chez maman. Et il me manquait de voir des visages qui me ressemblent, partout, tous les jours.

J'ai alors foulé la terre où j'ai passé la majeure partie de ma vie.

J'ai ressenti la chaleur des corps de ceux qui m'aiment et que j'aime profondément. J'ai croqué dans un Tanghulu digne de ce nom, les mains pleines de sacs de nourriture, tout en avançant dans les ruelles bondées du marché nocturne. Mes jambes ont été trempées par la pluie battante.

Et puis, je me suis rappelée tout ce qui m'avait initialement poussée à partir. J'ai retrouvé familles et amis discutant sans souci de choses dont je n'avais même pas entendu parler. J'ai vu les ruines des magasins que j'adorais autrefois. Et je me suis vue, comme une touriste, chercher en ligne des endroits à visiter et des restaurants où manger.

Je me suis retrouvée étrangère dans un lieu où j'aurais dû me sentir chez moi.

Alors Paris a commencé à me manquer. Cette ville que j'avais appris à haïr durant ces nuits de lutte et de désespoir, comme la plupart des étrangers le font, me manquait. Cet air de liberté dont je n'avais même pas réalisé que je m'y étais accoutumée, me manquait. Cet espace qui me permettait d'expérimenter et d'échouer à mon propre rythme, me manquait. Ces conversations éméchées avec

des gens venus des quatre coins du monde, où différentes idéologies et perspectives dansaient ensemble, me manquaient.

Avant même d'avoir pu tout comprendre, je me suis retrouvée dans la maison que j'avais construite pour moi-même, à 9825 km de la ville que j'appelais mon chez moi.

Le texte est écrit dans le style d'un journal intime afin de transmettre un sentiment d'intimité. Exprimant le sentiment que l'on éprouve lorsque l'on se retrouve étranger dans les deux villes où l'on réside, il incorpore des souvenirs et la description de scènes vécues à Taipei et à Paris. Une technique d'association entre mémoire et sensation est utilisée pour souligner l'aspect émotionnel et sensoriel du texte. Par exemple, en associant l'odeur du café où je travaillais et le souvenir d'avoir regardé une série chinoise avec mon père, l'écriture rend compte du processus d'association déclenché par un stimulus sensoriel.

En outre, l'écriture ce texte en anglais, qui est la *lingua franca* (une langue commune adoptée par des locuteurs dont les langues maternelles sont différentes) la plus utilisée, et non en chinois mandarin ou en français, qui constituent les deux langues utilisées sur mes lieux d'habitation, correspond à un choix intentionnel visant à renforcer le sentiment d'être un étranger des deux endroits et des deux cultures. Par ailleurs, comme je l'ai mentionné ci-dessus, le texte est écrit sur un ton intime qui imite un journal personnel, l'utilisation de l'anglais, qui n'est pas ma langue maternelle, suggérant subtilement une dissonance entre la proximité émotionnelle et le détachement linguistique.

Bien que leur style diffère, des méthodes d'écriture et des thèmes similaires se retrouvent dans les deux textes. En ce qui concerne la méthode d'écriture, les descriptions de la perception de l'environnement, des sensations ressenties et des réflexions conscientes, à différentes époques, sont liées les unes aux autres. Par ailleurs, la juxtaposition est aussi une technique cruciale. Dans *Inhale, Exhale*, elle se concentre sur le contraste entre les différences de temps, tandis que dans *Taipei, Paris*, elle concerne le contraste entre les différences d'espace.

En outre, bien qu'êtant formée à l'écriture académique, je me suis trouvée confrontée aux obstacles de l'autocensure, à la fois pendant le processus créatif de retranscription de ma perception de l'espace-temps, mais aussi pendant la rédaction de ce mémoire, dans lequel je dois non seulement décrire mais aussi expliquer mes émotions, mes sensations, mes souvenirs et ma perception du monde, afin de faire comprendre mes pratiques et mes réflexions.

Ayant grandi dans une famille asiatique conservatrice, avec des parents autoritaires au statut social prestigieux, j'ai appris à me censurer dès mon plus jeune âge. En raison de la position de mon père, aujourd'hui professeur d'université à la retraite et personnalité politique très connu qui a travaillé en étroite collaboration avec le gouvernement, en particulier avec ses services militaires et de renseignement, tout ce que je faisais, portais ou disais était soumis à un examen minutieux, non seulement de la part de mon père, mais aussi de la part du public taïwanais. Tout ce que je révélais à des personnes extérieures à ma famille était fortement censuré en raison de la nature sensible de la profession de mon père. Conséquence de cette éducation, le secret, la censure et le silence ont fait partie intégrante de ma vie, ce qui explique que ce chapitre est celui qui m'a posé le plus de difficultés d'un point de vue rédactionnel, bien que j'aie consacré le plus de temps et d'efforts non seulement à ma pratique, mais aussi à ma recherche.

J'ai ainsi dû lutter activement contre l'envie de me taire avant même d'écrire quoi que ce soit lorsqu'il s'est agi de documenter et de communiquer mes expériences subjectives et mes réflexions de la manière la plus authentique et honnête possible avec le moins d'autocensure possible. Ce combat invisible a constitué la période la plus difficile et la plus longue de l'ensemble de la rédaction de ce travail.

De plus, la retranscription de la perception subjective d'un espace-temps ciblé m'a obligée à m'immerger dans la reviviscence du souvenir. En me plongeant intentionnellement dans des souvenirs traumatisants et en documentant mes sensations, mes émotions et mes pensées tout en revivant ces expériences, je coure le risque de me retrousser en créant mon travail.

#### **d. Conclusion de la deuxième partie**

Dans cette deuxième partie, l'accent a été mis sur le préfixe « re » du mot retranscription, soulignant par-là ce que celui-ci comporte de remaniement et de répétition en tant que moyen d'introduire un processus de transformation au sein des enregistrements visuels et sonores précédemment collectés. D'un point de vue théorique, j'ai établi un lien entre la psychanalyse et certains mouvements artistiques, tels que la littérature du flux de conscience et le surréalisme, en ce qui concerne la retranscription de la mémoire, des sensations et de l'espace-temps.

Sur le plan pratique, le processus de retranscription a été déployé sous deux formes principales : la vidéo et l'écriture. Le travail de la vidéo comprend le montage vidéo, le montage sonore et des expériences d'animation. Les gestes de répétition et de superposition ont alors été utilisés comme démonstration pratique d'un processus artistique psychanalytique qui cherche à retranscrire ma propre perception subjective de l'espace-temps. J'ai en outre associé ce processus au film *Dreams That Money Can Buy* réalisé par Hans Richter, en me concentrant sur la section créée par Duchamp, qui a également utilisé la répétition et la superposition en relation avec les rêves.

En ce qui concerne les écrits, des poèmes et des textes mettant en œuvre les techniques de l'association libre et de la description sensorielle ont été présentés comme des retranscriptions de mes sensations, perceptions et souvenirs liés à un espace-temps cible. Je pose l'hypothèse d'une cohérence existante entre les approches artistiques utilisées pour la retranscription de l'expérience subjective, car des techniques similaires relevant de la psychanalyse émergent de manière récurrente à travers ces différentes pratiques.

Enfin, la nécessité d'articuler des données mettant en jeu le domaine personnel a révélé l'existence de tensions entre désir d'expression et autocensure, tandis que le processus créatif, qui exige de revivre certaines expériences traumatisantes, m'a également exposé au risque de retraumatisation.

### **3. Immersion d'un espace-temps dans une installation multimédia**

### a. L'expérience immersive d'un espace-temps

Après celle concernant le processus de retranscription, la question suivante touche à la méthode d'exposition de ces traces d'un espace-temps préalablement retravaillé. Comment retranscrire une expérience vécue sous forme d'installation ?

Comme l'affirme Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* :

*L'expérience sensorielle ne dispose que d'une marge étroite : ou bien le son et la couleur, par leur arrangement propre, dessinent un objet, le cendrier, le violon, et cet objet parle d'emblée à tous les sens ; ou bien, à l'autre extrémité de l'expérience, le son et la couleur sont reçus dans mon corps, et il devient difficile de limiter mon expérience à un seul registre sensoriel ; elle déborde spontanément vers tous les autres<sup>20</sup>.*

Notre expérience sensorielle du monde consiste en une interaction spontanée entre plusieurs sens. Nous percevons le monde à partir l'espace dans lequel nous nous trouvons, les objets dans l'espace autour de nous, les lumières, les sons, etc.

À la suite de cette réflexion concernant la qualité polysensorielle de notre perception de l'espace-temps, il m'apparaît important de fournir aux spectateurs un environnement polysensoriel afin de retranscrire davantage la notion d'espace-temps à travers mon art. En d'autres termes, en immergeant le spectateur dans un environnement polysensoriel qui retranscrit l'espace-temps tel que je le perçois personnellement, il peut être possible de « mettre le spectateur dans la peau de quelqu'un d'autre ».

En fait, au début de mes expérimentations sur la retranscription de ma perception d'un espace-temps, mon objectif principal était de trouver des moyens permettant au spectateur de vivre ce que j'avais vécu. En me concentrant sur l'exploration de différentes approches visant à engager le spectateur dans les sensations véhiculées par mon travail, je n'ai pas consciemment poursuivi un concept théorique spécifique à travers ma pratique.

---

<sup>20</sup> Maurice, MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, p. 273.

Cependant, au fur et à mesure que mon travail et mes recherches se développaient et que je commençais à présenter mes œuvres à différents publics, une notion revenait sans cesse : l'immersion. Nombreux sont en effet ceux qui ont décrit une qualité d'immersion en s'engageant dans mon travail. Ce retour récurrent m'a donc amené à réfléchir plus profondément à la pertinence de ma pratique par rapport à cette notion, et à la manière dont celle-ci permet de comprendre comment les installations multimédias retrouvent la perception d'un espace-temps.

Après avoir reconnu l'importance de la notion d'immersion dans ma démarche, il devient essentiel de clarifier le sens du terme « immersion » avant de s'engager dans l'analyse des différentes installations immersives. Cette étape préliminaire doit permettre d'éclairer plus finement les diverses approches de l'immersion, enrichissant et approfondissant ainsi mon propre cadre conceptuel.

Issu du mot latin *immergio*, le verbe immerger signifie « plonger dans une entité liquide, ou être complètement enveloppé par quelque chose jusqu'à la disparition<sup>21</sup> ». De plus, afin d'approfondir la réflexion sur le sens de ce mot, il est également pertinent d'examiner son antonyme « émergé », qui signifie sortir de, ou quitter une entité. Si l'on considère la syntaxe, les préfixes de ces deux mots, « im » et « em », qui signifient individuellement « dans » et « hors de », amènent à comprendre le mot « immersion » dans sa relation avec l'espace. Le préfixe « im » de l'immersion indique déjà une dimension ou une direction dans l'espace. En d'autres termes, pour que quelqu'un entre dans quelque chose, ou pour que quelque chose immerge quelqu'un en lui-même, il faut d'abord et avant tout que cette chose ait une dimension dans l'espace.

Par ailleurs, en poursuivant mes recherches sur la notion d'immersion, ma compréhension du sujet a été remise en question et élargie par *Les Figures de l'immersion*, ouvrage publié sous la direction de Bernard Guelton, et plus particulièrement par l'article « Dans le White Cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion » de Sandrine Morsillo, qui traite de l'engagement mental du spectateur. Ayant précédemment mis l'accent sur l'engagement physique du spectateur, j'ai négligé l'aspect mental de l'immersion. En se basant sur de multiples exemples d'expositions proposées dans des espaces *White cube*, Morsillo montre la possibilité d'une immersion juste avec la croyance,

---

<sup>21</sup> « IMMERGER : Définition de IMMERGER », <https://www.cnrtl.fr/definition/immerger>.

la motivation et l'engagement du spectateur, indépendamment de la condition physique de l'espace. Parmi les différentes analyses d'expositions effectuées par l'auteure, deux d'entre elles ont particulièrement attiré mon attention.

Tout d'abord, j'ai été marquée par l'exposition *in situ Instant Narrative* de Dora Garcia, dans laquelle les récits sur les spectateurs écrits par l'écrivain installé au centre de l'espace d'exposition sont projetés sur un écran en temps réel. Les spectateurs sont devenus des « spectateurs-personnages<sup>22</sup> » lorsqu'ils ont mis le pied dans la salle d'exposition et sont devenus non seulement une partie, mais aussi l'acteur principal de l'histoire écrite par l'écrivain qui les rapporte en temps réel. L'interaction simultanée entre le spectateur-personnage, l'écrivain et les autres lecteurs-spectateurs dans l'espace devient l'essence même de leur immersion dans l'exposition. L'élément d'interaction entre le spectateur et l'exposition, ainsi que le changement de position de l'observateur passif devenant acteur protagoniste du spectateur, m'incitent à examiner plus avant mon approche de l'exposition. Il s'agirait d'offrir une réelle expérience à mes spectateurs en tant qu'interlocuteurs, en les invitant à avoir des conversations avec mon exposition, au lieu de rester dans une posture d'observation passive des œuvres.

Par ailleurs, l'analyse de l'exposition à distance entre Paris et la Norvège par Tomo Savic-Gecan m'a complètement ouvert les yeux sur la problématique de l'immersion. Dans un sens, elle a presque renversé la compréhension que j'avais précédemment construite sur le sujet. Avec seulement un court texte dans une salle du *white cube* à Paris, indiquant que l'entrée des spectateurs influencerait les dimensions de l'espace de son homologue du *white cube* en Norvège, et vice versa pour l'exposition de l'autre côté, sans aucun autre dispositif, tel qu'une vidéo en temps réel de l'autre espace ou des outils de mesure, l'exposition s'appuie sur la croyance du spectateur afin de l'immerger non seulement dans l'espace qui peut ou non changer, mais aussi dans le concept que la présence de personnes dans une salle à des milliers de kilomètres de distance a un impact immédiat et réel sur l'expérience de l'exposition.

---

<sup>22</sup> Sandrine Morsillo, « Dans le White Cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion », Bernard GUELTON, (dir.), *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 144.

Comme l'indique l'article, « être en immersion dans un espace, c'est percevoir l'environnement par ce qui "y agit ou ce qui doit y agir".<sup>23</sup> » Outre la présence physique dans l'espace et la perception sensorielle de l'environnement, la croyance que quelque chose est réel a également un impact important sur l'immersion d'un spectateur. Bien que l'exposition et la démarche de l'artiste diffèrent sensiblement des miennes, je considère néanmoins cette découverte comme précieuse. Elle me pousse à aller au-delà d'une approche étroitement définie de l'immersion et m'encourage à adopter une ligne de réflexion plus diversifiée et multiforme.

Par la suite, une étude sur une installations multimédia est nécessaire non seulement pour mettre à l'épreuve ma compréhension de la notion d'immersion, mais aussi pour élargir mon exploration des œuvres plus proches de ma démarche.

Les artistes canadiens Janet Cardiff et George Bures Miller collaborent depuis 1995. Connus pour leur pratique pluridisciplinaire, ils créent des installations immersives qui explorent souvent le son, les éléments théâtraux et la narration afin d'impliquer les spectateurs dans des environnements à grande échelle. *The killing Machine* est une installation immersive multimédia inspirée de la nouvelle de Kafka *La Colonie pénitentiaire*, publiée pour la première fois en Allemagne en 1919. L'histoire se déroule dans un monde dystopique dans lequel une machine est utilisée pour infliger une torture extrême en gravant la sentence d'un prisonnier condamné sur sa peau pendant 12 heures, le condamnant à une mort lente par le sang et la douleur<sup>24</sup>.



*The killing Machine*, Janet Cardiff et George Bures Miller, installation multimédia, techniques mixtes, sonore, environ 5min, 2007

<sup>23</sup> Sandrine Morsillo, « Dans le White Cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion » *op. cit.* p. 151.

<sup>24</sup> Franz KAFKA, *La colonie pénitentiaire et autres récits* [1919], traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Gallimard, 1988.

Cette installation comprend des robots, des éclairages, des accessoires et des éléments sonores. Le public entre dans la salle de l'installation, d'abord plongée dans l'obscurité, avec seulement un projecteur braqué sur un bouton rouge sur lequel il doit appuyer pour activer l'installation. Celle-ci commence alors à pratiquer une procédure de torture sur une victime invisible assise dans un fauteuil de dentiste. Tout au long de l'installation, les lumières et les sons changent constamment tandis que les bras robotiques continuent de torturer leur victime invisible. Un sentiment de malaise est créé par le contraste entre les actions des bras robotisés, qui représentent un processus de torture, et l'utilisation de matériaux tels que la boule disco, la fourrure sur la chaise et la guitare, que l'on trouve souvent dans des contextes festifs. Les éclairages colorés remplissent l'ensemble de la salle obscure où les sons du bras mécanique effectuant une procédure sur un patient invisible situé sur la chaise d'opération peuvent être entendus dès lors que le fond rouge est activé par le spectateur.

Cette installation n'englobe pas seulement le visiteur physiquement avec les présentations de sons, d'éclairages et d'objets manufacturés, mais elle l'engage également dans une interaction avec le bouton rouge, ainsi qu'une indication de la procédure de torture continue pour la victime invisible. En incorporant différents stimulants qui déclenchent l'imagination, voire une réaction d'empathie et de douleur de la part du spectateur, l'installation plonge physiquement et mentalement ses visiteurs dans une expérience polysensorielle.



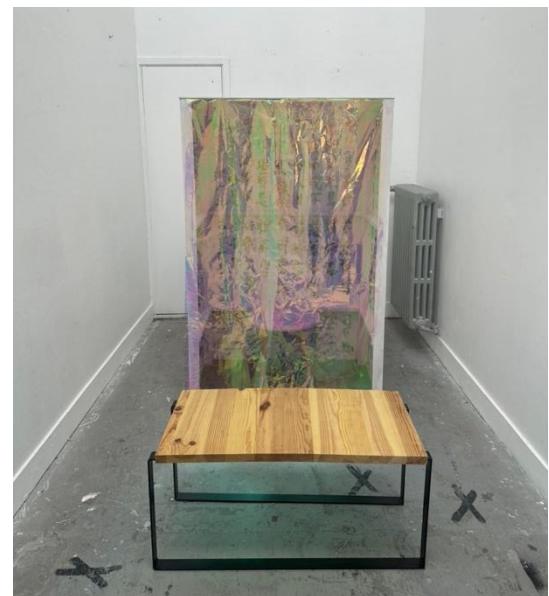
*The killing Machine*, Janet Cardiff et George Bures Miller, installation multimédia, techniques mixtes, sonore, environ 5min, 2007

## b. Immersion physique du spectateur dans l'installation multimédia

La création de mes œuvres, associée au renforcement de ma compréhension de la notion d'immersion dans les installations, me suggère les questions suivantes : Que puis-je faire pour aider le public à s'immerger davantage dans l'expérience que je souhaite créer ? Et en quoi différentes manières de concevoir l'exposition peuvent-elles être pertinentes pour l'expérience spécifique que je veux construire ?

Prenant en considération mon objectif de retranscrire ma perception d'un espace-temps, je me retrouve à expérimenter différentes formes de projection vidéo et d'arrangements d'objets matériels afin de créer des installations qui englobent physiquement le spectateur. En immergeant physiquement le spectateur dans mes œuvres, j'explore la possibilité de créer un environnement qui permette au spectateur de faire l'expérience d'une perception d'un espace-temps différent de celui dans lequel il se trouve. Par exemple, en étant absorbé auditivement par les sons d'ambiance des rues animées de Taipei, tout en s'engageant visuellement avec des images de scènes de nature éditées, le spectateur peut faire l'expérience d'une perception altérée de la salle d'exposition située à Paris un mercredi après-midi.

L'installation *Perspective* comprend une cabine blanche de 50x100x150cm placée au milieu de la salle SP3, un banc en bois de 40x80x40cm placé devant la cabine et un haut-parleur diffusant en continu une bande sonore en boucle à l'intérieur de la cabine blanche. La cabine est constituée de panneaux de bois entièrement peints en blanc. Les surfaces extérieures de la cabine restent entièrement blanches, tandis que les surfaces intérieures sont couvertes d'écritures calligraphiques chinoises tirées de deux textes chinois traditionnels intitulés *Les trois obéissances* et *Les quatre vertus*, exécutées à l'encre noire. Des guirlandes de petites ampoules aux tons chauds sont fixées aux murs intérieurs de la cabine.



*Perspective*, Yi-Jieh Lai, installation multimédia, techniques mixtes, sonore, environ 100x200x150cm, 2023

À l'intérieur de la cabine se trouve également un petit tabouret rond sous lequel est caché le haut-parleur, recouvert d'une feuille de tissu blanc semi-transparent. Sur le devant de la cabine, qui est le seul côté ouvert, se trouve un rideau froissé constitué d'une feuille de plastique holographique transparent. Le banc en bois situé devant la cabine est disposé de manière à imiter la composition d'une tradition chinoise connue sous le nom de « règne derrière le rideau ».



*Perspective*, Yi-Jieh Lai, installation multimédia,  
techniques mixtes, sonore, environ  
100x200x150cm, 2023

Les textes choisis pour être inscrits sur les murs de la cabine constituent un ensemble de principes moraux et comportementaux adressés aux femmes dans les sociétés confucéennes d'Asie de l'Est. Les femmes sont censées obéir à leur père avant le mariage, à leur mari après le mariage et à leur fils après la mort de leur mari, en plus d'être modestes dans leur apparence, leurs actions et leurs paroles. En outre, la composition « régnant derrière le rideau », avec son banc vide devant la cabine, provient du principe de la Chine ancienne selon lequel si l'empereur est incapable de gouverner l'Empire seul, étant trop jeune ou trop malade, les femmes de sa famille peuvent l'aider, à condition qu'elles soient situées derrière son fauteuil, un rideau les séparant de la cour, même si l'empereur est absent, les membres du harem n'ayant pas le droit de montrer leurs visages aux personnes extérieures au palais de la cour.



*Perspective*, Yi-Jieh Lai, installation multimédia,  
techniques mixtes, sonore, environ  
100x200x150cm, 2023

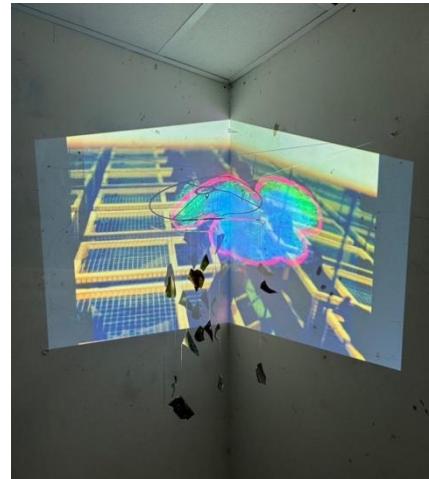
Cette installation a été créée pour mettre en évidence les sentiments contradictoires d'une femme qui souffre en silence à cause de son éducation. Les textes ont été choisis pour souligner les restrictions et la pression exercées sur les femmes dans la culture asiatique confucéenne. Le contraste entre l'environnement visuel minimaliste et sonore paisible de l'extérieur de la cabine et l'intérieur visuellement et auditivement saturé et chaotique, sert à retranscrire le sentiment de

frustration réprimée de devoir rester calme, modeste et agréable, dans des situations de souffrance intérieure. Avec la possibilité de marcher autour de l'espace et d'entrer dans la cabine, différentes sensations peuvent être perçues à partir de différentes positions en raison du contraste entre l'extérieur et l'intérieur de celle-ci.

L'installation *Self-portrait* comprend quant à elle un carillon éolien, un ventilateur, un haut-parleur et une vidéo projetée sur le mur. Le carillon éolien est suspendu par un fil de pêche transparent dans un coin de la réserve non éclairée de la salle 61. Il se compose d'une partie supérieure circulaire blanche de 30 cm de diamètre qui tourne dans le vent et de morceaux de miroir rouillés fabriqués à la main à partir de différents types de verre, y compris des bouteilles de vin et des vases à fleurs de différentes couleurs. Les morceaux de miroir brisés sont attachés aux lignes de pêche par la surface coupée créée par l'éclatement du verre. Pour l'apparence de la composition, le carillon éolien est fixé par un fil de pêche transparent dans l'un des coins de la salle de stockage située au-dessus de la salle de classe 61. La moitié de la vidéo est projetée sur le carillon éolien et l'autre moitié sur le mur situé derrière le carillon éolien, à un angle peu pratique où une moitié de l'image n'est plus visible, tandis que l'autre est perturbée par l'ombre du carillon. En plaçant l'installation dans le coin d'une pièce sombre tout en diffusant une vidéo dont les sons et les images de la nature et des villes changent constamment, cet arrangement vise à matérialiser la sensation d'être coincé dans un coin alors que le monde continue de passer.



*Self-portrait*, Yi-Jieh Lai, installation multimédia, techniques mixtes, sonore, 2023



*Self-portrait*, Yi-Jieh Lai, installation multimédia, techniques mixtes, sonore, 2023

Cette installation est un autoportrait créé dans l'espoir de représenter les sentiments contradictoires qu'une survivante d'abus émotionnels et sexuels éprouve à l'égard de son image de soi. Les morceaux brisés des miroirs du carillon éolien sont attachés à un fil de pêche transparent à travers

la surface coupée du verre, dans l'espoir de souligner la fragilité d'une identité personnelle coordonnée. En outre, les miroirs incapables de montrer un reflet clair constituent une tentative de représenter visuellement la difficulté ressentie par cette survivante face au déni systématique de sa réalité, brouillant l'image qu'elle a d'elle-même. Enfin, la vidéo est projetée à travers la moitié du carillon sur le mur, de telle sorte que celui-ci devienne un obstacle empêchant le public de voir la vidéo de manière claire et complète.

Il est important de noter que deux problèmes majeurs ont été relevés dans cette expérimentation au fur et à mesure que mes connaissances sur le processus de retranscription et d'immersion se renforçaient. Premièrement, étant l'une des premières expérimentations de ce voyage, cette installation penche plus vers l'illustration que vers la retranscription, avec ses significations métaphoriques liées à mon expérience traumatisante et du fait que le carillon peut être vu comme une illustration plastique de mon image perçue. Deuxièmement, en raison de la petite taille du carillon et de la vidéo projetée, l'installation n'a pas réussi à immerger le spectateur physiquement dans l'expérience. Au lieu de cela, comme l'a indiqué le professeur Véronique Verstraete dans son commentaire sur ce travail, ce dispositif reste un objet que le spectateur regarde.

Invité à réexaminer mon approche de la notion d'immersion à la lumière des questions soulevées par cette installation, j'ai ensuite choisi d'étudier l'installation *El oscuro de abajo* de l'artiste colombienne Delcy Morelos, dont la démarche diffère considérablement de la mienne, afin d'aboutir à une compréhension plus diversifiée du sujet de l'immersion physique. Connue pour ses installations immersives et spécifiques, Delcy Morelos est une artiste colombienne dont le travail explore la relation entre le corps humain, la terre et les traditions ancestrales. Née à Córdoba, Delcy Morelos utilise des matériaux naturels tels que la terre, l'argile et les fibres végétales pour créer des expériences sensorielles qui évoquent l'interconnexion de la vie et de l'environnement. *El oscuro de abajo*, présentée en 2023 à la Galerie Marian Goodman, est une installation immersive qui transforme l'espace de la galerie en un environnement semblable à une grotte.

Dans cette installation, un mélange de terre, de cannelle et de clous de girofle occupe une grande partie des murs, du plafond et du sous-sol de la galerie sous des formes géométriques. Avec un chemin dégagé de la terre, qui révèle le sol, l'installation invite le visiteur à marcher dans un environnement caverneux construit par le mélange de terre qui l'entoure. L'odeur du mélange de

terre est perceptible dès que le visiteur emprunte le couloir menant au sous-sol. À différents endroits du sous-sol, il est possible de percevoir différentes intensités de l'odeur du mélange de terre, ainsi que l'odeur des murs en béton et des métaux rouillés du sous-sol. L'odeur, la vision perçue, les sons et la sensation physique de marcher et de se trouver à différents endroits de la pièce, sont autant d'éléments qui contribuent à immerger le visiteur dans l'installation. À l'intérieur de l'espace caverneux sculpté par les formes de la terre, le visiteur est littéralement entouré, englobé par elle. Visuellement, en raison du manque d'éclairage et de la couleur sombre du mélange de terre, lorsque l'on se tient à l'extrémité du chemin, on ne voit presque rien, car la terre吸 une grande quantité de lumière, donnant ainsi au visiteur une perception déformée de la profondeur. D'un point de vue auditif, la terre absorbant également les ondes sonores, le visiteur situé au fond de la grotte de l'installation perçoit un environnement sonore calme et silencieux. En outre, d'un point de vue tactile, l'humidité de la terre est ressentie le plus intensément lorsque l'on se trouve à l'extrémité du chemin, entouré par le mélange de terre, ce qui est très différent de ce que l'on ressent lorsque l'on se trouve à distance de la zone de l'installation.

Bien que la démarche de Morelos diffère sensiblement de la mienne, son approche de l'immersion me révèle l'importance de la matérialité pour faciliter l'immersion physique, car les sensations corporelles sont essentielles à la représentation d'une perception subjective du monde. En outre, son travail me rappelle la force de la simplicité. Ainsi, en travaillant avec un seul médium, le mélange de terre, Morelos réussit néanmoins à offrir au spectateur une expérience multisensorielle.

Intriguée par l'approche immersive de Morelos, j'ai décidé d'intégrer un facteur olfactif dans ma prochaine installation. L'installation *Dissociation* comprend un encens, une projection vidéo, un haut-parleur diffusant une bande sonore en boucle et des rideaux constitués de fines bandes de tissu blanc suspendus et occupant une partie de l'espace d'exposition. En plus des autres éléments matériels déjà explorés, un élément olfactif est inclus afin d'expérimenter la possibilité d'immerger le visiteur avec les stimuli qui lui correspondent.



*Dissociation*, Yi-Jieh Lai, installation multimédia, techniques mixtes, sonore, 2024

L'encens choisi est appelé « Lao Shan » (*Montagnes anciennes*), fabriqué selon un procédé traditionnel taïwanais à partir d'un type de chêne spécifique que l'on ne trouve qu'à Taïwan. Cet encens dégage un parfum puissant, fumé et doux, qui rappelle le bois brûlé dans un environnement humide. Des bandes de tissu blanc sont suspendues en guise de rideau, ce qui permet de projeter la vidéo en partie sur les bandes blanches et en partie sur le mur du fond de l'espace d'exposition. En réponse au poème *On the Boat* du poète taïwanais Zhou Mengdie, qui traite de la relation contradictoire du temps entre les instants et l'infini, l'installation retranscrit la tension ambiguë entre la fracture et la continuité, une sensation souvent ressentie dans mon état, un état dans lequel on se sent constamment figé dans une fraction de temps, tout en courant constamment vers une destination inconnue. Avec l'incorporation de différents stimulus pour les sens physiques tels que l'odorat, l'ouïe et la vision, l'installation immerge physiquement le spectateur dans une expérience polysensorielle.



L'encens « Lao Shan » (*Montagnes anciennes*)

Par ailleurs, alors que je commençais à accumuler et élargir mes connaissances relatives à l'immersion, on m'a présenté les œuvres de l'artiste italienne Pipilotti Rist, sur la base de notre intérêt commun pour l'art vidéo et l'installation de médias mixtes. Renommée pour ses installations vidéo immersives qui explorent les thèmes de la féminité, de la sensualité et du corps humain, Rist utilise des couleurs vives, de la musique et des techniques non conventionnelles de réalisation et de projection vidéo pour créer des œuvres qui remettent en question les formes d'art traditionnelles et engagent le spectateur dans une expérience sensorielle.

Enthousiaste à l'idée de découvrir ses œuvres, j'ai été surprise de constater à quel point son travail et son processus créatif sont étroitement liés à la notion d'immersion. Dans l'entretien qu'elle a accordé au Louisiana Museum à l'occasion de son exposition Åbn min lysning (Ouvrez ma clairière), Mme Rist a exprimé son désir de libérer l'image de l'écran conventionnel pour la faire entrer dans le monde, dans l'espace et même dans notre corps. Elle a également parlé de l'utilisation

de son travail pour imaginer des divers perspectives, comme celles d'un insecte, d'un animal ou d'un enfant, en utilisant des outils qui nous permettent de dépasser les limites physiques de notre corps. À la fin de l'entretien, elle a fait part de son intention d'ouvrir des perspectives dans différentes directions en projetant des vidéos d'une manière qui oblige le public à regarder vers le bas, à s'allonger ou à lever les yeux pour voir les œuvres. Elle a alors déclaré : « Une exposition de moi est comme un voyage à travers le corps<sup>25</sup> ».

L'exposition *Åbn min lysning* (Ouvrez ma clairière), qui s'est tenue au Louisiana Museum en 2019, était la première grande présentation de l'œuvre de l'artiste en Scandinavie. Cet événement couvrait l'ensemble de ses démarches, depuis ses premières œuvres au format télévisuel jusqu'à ses installations spatiales vidéo et audio à grande échelle avec des projections sur les plafonds, les murs et les sols.

L'exposition, réalisée en étroite collaboration avec l'artiste, a pris la forme d'une installation immersive *in situ* et s'est poursuivie dans l'enceinte du musée. Dans la première salle de l'exposition, des lits sont disposés dans une pièce sombre et des vidéos sont projetées au plafond dans un format non conventionnel qui ressemble à des éclaboussures d'eau, accompagnées de haut-parleurs qui diffusent les sons dans la pièce. Le public est invité à s'allonger sur le dos sur les lits et à regarder la vidéo au plafond. L'image de la vidéo a été tournée sous la mer, ce qui donne au public l'impression d'être au fond de l'eau.



Åbn min lysning (Ouvrez ma clairière), Pipilotti Rist, exposition au Louisiana Museum, 2019

Ensuite, dans le « salon » de l'exposition, la projection des vidéos devient, selon l'artiste, « fantomatique » ; il n'y a ni télévision ni écran, et les vidéos sont projetées sur différentes surfaces

<sup>25</sup> « Pipilotti Rist Interview : Freeing the Wonderlight », entretien avec le musée Louisiana : <https://youtu.be/VjmmAzS63H8?si=oGA2a8CiijXDLBi7>

de la pièce, telles que des meubles, des bouteilles en verre et des cadres accrochés au mur, et même sur la peau du visiteur à certains endroits de la pièce. Avec différentes approches de la projection vidéo, l'exposition n'embrasse pas seulement le visiteur avec des stimuli visuels, auditifs et tactiles, mais l'implique également en faisant de lui une partie de l'œuvre finale.



Åbn min lysning (Ouvrez ma clairière), Pipilotti Rist, exposition au Louisiana Museum, 2019

Enfin, dans l'un des couloirs du musée, une vidéo est projetée sur le sol. Ce geste oblige le public à marcher sur l'image s'il veut passer du couloir à la salle d'exposition suivante. Compte tenu de l'image de la vidéo, qui représente en boucle la caméra semblant entrer dans la bouche de l'artiste et ressortir par son anus, le visiteur a l'impression d'être consommé par les images lorsqu'il se tient au-dessus de la vidéo projetée sur le sol.

Rist utilise différentes approches de projection vidéo qui immergeant le spectateur, rompt avec l'approche conventionnelle de la projection dans une salle de cinéma contrôlée ou sur un écran rectangulaire. Sa façon de placer le spectateur au centre de son travail vidéo résonne avec ma propre démarche, puisque mes installations cherchent également à immerger le spectateur dans la perception subjective de l'espace-temps d'une autre personne. Cette centralisation du spectateur dans l'expérience de l'exposition constitue un point de convergence intéressant entre nos pratiques. En outre, les réflexions sur les différentes approches de la projection vidéo qui ont émergé de l'étude de ses stratégies immersives seront discutées dans le chapitre suivant.

### c. Engagement mental du spectateur dans l'installation multimédia

En réfléchissant aux différentes approches de la création d'installations immersives, je ne peux m'empêcher d'établir un lien entre l'engagement mental du spectateur, l'expérience multisensorielle et la synesthésie. Comme je l'ai indiqué précédemment, la synesthésie jouant un rôle important dans ma perception du monde en tant que personne, je me retrouve à chercher intuitivement des moyens de relier différents stimulants sensoriels à mesure que j'explore une expression artistique plus authentique.

Étant donné que la synesthésie est un état qui implique une association automatique et cohérente de stimuli sensoriels et de perceptions supplémentaires, la création d'œuvres qui stimulent simultanément différents sens peut être comprise non seulement comme des expérimentations visant à traduire ma perception synesthésique du monde dans mon travail, mais aussi comme une approche visant à évoquer l'engagement mental des spectateurs en vue d'une expérience immersive.

Dans une tentative d'atteindre la stimulation polysensorielle pour l'immersion mentale du spectateur, j'explore les différentes possibilités de connexions entre l'image, le son et l'écriture. Bien qu'il existe de nombreux autres sens en relation avec la perception du monde, tels que le toucher et l'équilibre, je me concentre principalement sur le son, la vision et le sens de l'espace, car ils sont les plus pertinents pour le type d'espace-temps que je souhaite retranscrire.

Tout d'abord, l'animation *Especie d'espace* a été créée en 2024 pour l'exposition collective éponyme. Bien que l'aspect visuel de l'animation corresponde à une illustration de mon mouvement physique à travers Paris – cet aspect l'écartant de l'objectif de ma démarche et justifiant qu'elle n'ait pas été décrite dans la partie précédente, la relation dissonante entre l'image et le son qu'elle comporte reste précieuse pour la discussion de ce chapitre.



*Especie d'espace*, Yi-Jieh Lai, installation vidéo, sonore, environ 2h, 2024

La partie visuelle de la vidéo est une animation minimalisté en boucle illustrant le trajet aller-retour entre mon appartement et deux des campus universitaires, le centre Saint-Charles et le centre Pierre-Mendès France. L'animation, si elle n'est pas en boucle, ne dure qu'une minute. Le fond de l'image est blanc avec des lignes bleues en forme de fleuve, représentant La Seine telle que l'on peut la voir sur une carte de Paris. Les objets animés comprennent un point noir, un ovale violet, un ovale rose, deux ovales bruns avec différentes saturations et luminosités, représentant différentes méthodes de transport. Par exemple, le point noir représente la marche à pied, tandis que l'ovale violet représente la ligne 8 du métro.



Capture d'écran de l'animation *Espace d'espace*

L'animation en boucle est accompagnée d'un montage sonore d'une durée de deux heures, composé de tous les sons ambients qu'un microphone peut enregistrer dans chaque environnement rencontré au cours du trajet qui m'a mené de mon domicile aux deux campus. Alors que l'animation est jouée en boucle, le montage sonore suit un ordre chronologique, partant de la porte de mon appartement, suivant le trajet jusqu'aux deux campus, et se terminant à mon appartement. Les enregistrements sonores sont laissés aussi intacts que possible, avec seulement quelques ajustements de volume et de hauteur, et quelques parties où ma propre voix apparaît coupée. La combinaison d'une animation en boucle et d'un montage sonore linéaire de durée fixe sert à expérimenter une expérience dissonante de la perception de l'espace-temps.

En d'autres termes, en présentant visuellement une boucle répétitive et sans fin d'une courte animation et en présentant auditivement un long montage sonore qui suit un ordre spécifique, la pièce ne plonge pas seulement le spectateur dans un espace différent, par la diffusion d'un son ambiant qui contraste avec celui de la salle d'exposition, mais aussi dans l'expérience dissonante du voyage, mentalement stimulé avec des contreparties visuelles et sonores qui représentent la même trajectoire, mais à travers des structures temporelles contrastées.

À la suite de cette exploration de l'engagement mental, de la connexion polysensorielle, et de la dissonance sensorielle dans les installations, j'ai découvert les œuvres de Camille Norment. Artiste

multimédia née et formée aux États-Unis, aujourd'hui installée à Oslo, en Norvège, Camille Norment intègre le concept de psychoacoustique culturelle dans son travail. Défini comme une exploration des phénomènes socioculturels à travers le son et la musique, l'art de Camille Norment se concentre sur les cas de dissonance sonore et sociale en utilisant diverses formes telles que le son enregistré, l'installation, le dessin et la performance en direct.

Installation multimédia spécifique au pavillon nordique de la Biennale d'art de Venise, *Rupture* contient des sons provenant de l'harmonica de verre, un instrument du XVIII<sup>e</sup> siècle inventé par Benjamin Franklin, une série de performances en direct du Camille Norment Trio à des moments précis pendant les jours d'ouverture de l'exposition internationale d'art, et un chœur de douze voix féminines, en plus de sculptures en verre à grande échelle. L'installation crée une expérience multisensorielle, mêlant des réflexions historiques sur le son, des concepts contemporains de consonance et de dissonance, et les éléments uniques que sont l'eau, le verre et la lumière.



*Rupture*, Camille Norment, installation insitu dans le Pavillon Nordique, techniques mixtes, sonore, Venise, 2015.

D'autre part, dans cette installation, Norment réfléchit à la dissonance sociale et corporelle, en utilisant principalement des représentations sonores et visuelles du verre. En d'autres termes, l'artiste crée un environnement qui illustre la contemplation de la dissonance dans la société et la relation de chacun avec son propre corps, créée par le racisme, le sexism et d'autres injustices, en opérant un contraste entre le verre brisé présenté visuellement et les sons continus, presque hypnotiques, de l'harmonica de verre.



*Rupture*, Camille Norment, installation insitu dans le Pavillon Nordique, techniques mixtes, sonore, Venise, 2015.

En outre, selon l'explication qu'elle a donnée dans l'interview pour cette exposition, l'artiste a choisi d'inclure le verre, à la fois visuellement et auditivement, non seulement pour son amour de l'instrument de musique, mais aussi pour sa signification symbolique en relation avec le sexisme - le concept de plafond de verre se référant à la barrière sociale invisible qui empêche les femmes d'être promues à des postes égaux à ceux de leurs homologues masculins. L'utilisation du son dans cette installation incarne donc une fonction sociale et symbolique en plus de sa présentation plastique de la dissonance.

Ensuite, son installation *Lull*, spécialement conçue pour Lydgalleriet en 2016, s'étend sur deux étages, orchestrant un mouvement rythmique de pendule qui transfère les voix et les sons entre eux. Le microphone placé sur scène, baigné par un seul projecteur, se transforme en unité cinétique, ce qui lui permet de se balancer devant un moniteur de scène, créant ainsi un mécanisme de rétroaction directe. Une voix féminine chantant en boucle une berceuse émane du moniteur.

Norment accorde une grande importance à la répétition de la phrase et du ton, l'interprétant comme une communication pré-linguistique, un attrait accentué par le mouvement de pendule continu du microphone suspendu. Lorsque le microphone glisse sur le moniteur, la voix se déforme momentanément en *feedback*, résonnant dans l'environnement faiblement éclairé. Le concept de Norment tourne autour de la juxtaposition de la berceuse intime et apaisante, avec son ambiance fantastique, aux menaces persistantes du monde extérieur, créant une tension qui sape à plusieurs reprises la nature réconfortante de l'installation.

Selon l'interview publiée par David Toop à l'occasion de cette exposition, Norment a expliqué le titre *Lull* en l'associant avec Lilith, figure féminine démonisée qui fut chassée du paradis pour son



*Lull*, Camille Norment, installation sonore dans Lydgalleriet, techniques mixtes, sonore, Bergen, 2016.

refus d'obéir à son mari, en lien avec ses réflexions sur le rôle contradictoire, à la fois désiré et redouté, des femmes dans la société<sup>26</sup>.

En tenant compte des réflexions de l'artiste, le son du chant de la femme qui se répète peut donc être interprété comme une représentation métaphorique de ce statut contradictoire imposé aux femmes par la société. D'une part, le son d'une femme chantant une berceuse peut être immédiatement associé à l'image d'une mère aimante, mais d'autre part, la répétition du son à l'infini dans un décor visuellement sombre où la chanteuse est introuvable - le son lui-même incarnant simultanément un effet obsédant, contredit l'image aimante.

Les installations de Norment emmènent le public dans une aventure au-delà de la réalité en incorporant de la musique et des sons judicieusement arrangés dans des environnements spécifiquement conçus et construits. En d'autres termes, avec les éclats de verre éparpillés sur le sol accompagnés de divers sons liés au verre dans le pavillon nordique transformé, ou avec la dissonance obsédante entre la berceuse en boucle et le bruit du microphone dans la salle faiblement éclairée de Lydgalleriet, ses installations créent un environnement permettant au public d'imaginer et de s'engager dans une expérience presque fictive tout en réfléchissant à la dissonance sociale et à d'autres questions telles que le sexism et le racisme.

Bien qu'il existe des différences indéniables entre nos utilisations respectives du son et les thèmes principaux de nos recherches artistiques, la sienne se concentrant sur des sons musicaux délibérément produits pour explorer des phénomènes sociaux, et la mienne sur des sons ambiants dans le contexte de l'immersion du spectateur dans une expérience subjective et intime, un lien subsiste dans notre intérêt commun à présenter des relations dissonantes entre différents stimuli sensoriels, tels que l'image et le son.

En outre, l'étude de son travail, comparée à celle de l'œuvre de Susan Philipsz abordée dans la première partie, m'a fourni des informations précieuses sur la construction de différentes expériences de l'espace-temps par le biais de choix sonores, de stratégies de diffusion et d'espaces

---

<sup>26</sup> « Camille Norment in conversation with David Toop », entretien avec David Toop : [https://norment.net/words/words\\_ind/camille-norment-in-conversation-with-david-toop/](https://norment.net/words/words_ind/camille-norment-in-conversation-with-david-toop/)

d'exposition. Alors que les installations de Norment stimulent l'imagination des spectateurs et les plongent dans une expérience fictive, Philipsz, en diffusant des sons étroitement liés à des périodes historiques spécifiques dans des sites d'importance historique, invite le public à faire l'expérience d'un espace-temps vécu.

Par ailleurs, avec *Inhale, Exhale*, j'ai non seulement expérimenté la connexion synesthésique de l'œuvre, mais ai également eu l'occasion de mieux comprendre l'immersion grâce à différentes possibilités d'exposition de la même œuvre.

Tout d'abord, la connexion synesthésique de la vidéo avec les images de vagues de l'océan superposées à d'autres images, crée un phénomène d'écho entre la vidéo et le thème du poème récité en relation avec l'eau. En outre, des sons correspondant à certains mots mentionnés dans le poème, tels que le chant des oiseaux et le grondement des moteurs, peuvent être entendus à des moments approximatifs où ces mots sont prononcés. Avec des motifs cohérents à travers l'image, le son et l'aspect textuel, le vidéo-poème ne stimule pas seulement les différents sens du spectateur, mais évoque un engagement mental à la fois pour le sens et l'aspect plastique de l'œuvre.

Par la suite, l'œuvre a eu l'occasion d'être exposée avec différentes méthodes de projection dans différents contextes. D'abord sélectionnée pour l'exposition collective de la journée portes ouvertes de l'Université, la vidéo a été projetée sur l'un des murs de la salle d'exposition, à côté d'une installation vidéo d'une autre étudiante située dans le coin opposé de la même salle. Le son de la vidéo était diffusé par les deux haut-parleurs suspendus dans la salle, tandis que l'image était projetée sur l'ensemble du mur.



Projection dans le cadre de l'exposition collective de la journée portes ouvertes, Yi-Jieh Lai, Paris, 2025

Bien que les rideaux aient été fermés et que les plafonniers aient été éteints, la salle d'exposition est toujours éclairée par des sources lumineuses provenant de diverses directions. En outre, l'environnement sonore de l'espace est constitué d'un mélange des sons provenant des haut-parleurs, des sons et des bruits de la salle d'exposition et des visiteurs qui entrent et sortent de l'espace d'exposition. La vidéo a été diffusée en boucle pendant toute la durée de l'exposition.

En outre, faisant partie de la sélection officielle du Festival de Film Court de Paris 1, la vidéo a été projetée dans une salle du cinéma Saint André Des Arts lors de la cérémonie de remise des prix. En raison de l'équipement requis pour la projection cinématographique, le format de projection de la vidéo était déjà différent de celui de l'exposition collective. Au lieu d'utiliser un simple fichier au format mp4, la projection cinématographique nécessitait un fichier au format ProRes 422 avec une vitesse d'images et une résolution spécifique, ainsi que des variations avec les fichiers de sous-titres et de mixage sonore. En raison de l'insonorisation et de l'éclairage de la salle de cinéma, l'image et le son de la vidéo étaient pratiquement les seuls stimuli perceptibles pendant la projection. La vidéo a été lue une seule fois du début à la fin.



Projection dans le cadre de l'exposition collective de la journée portes ouvertes, Yi-Jieh Lai, Paris, 2025



Projection cinematographie dans le cinema saint andre des arts, Yi-Jieh Lai, Paris, 2025

Les différentes méthodes de projection ont amené les visiteurs à interagir différemment avec cette même vidéo. Avec la projection continue dans la salle d'exposition où les visiteurs étaient libres de se promener, de discuter et de visiter une autre œuvre dans le même espace, la vidéo est devenue un objet constant, existant dans l'espace d'exposition. Les sons de la vidéo, qui mettaient déjà

l'accent sur l'utilisation de sons d'ambiance, s'entremêlaient avec les sons et les bruits produits par les visiteurs qui parlaient et se promenaient, devenant eux-mêmes les sons d'ambiance de la salle d'exposition. Selon le moment où ils entraient dans la salle, les visiteurs ont d'abord été exposés à différentes parties de la vidéo grâce à sa projection en boucle. De plus, comme ils étaient libres de se déplacer et de partir à leur guise, ils n'étaient pas obligés de regarder l'intégralité de la vidéo. Ainsi, certains d'entre eux n'en regardaient qu'une partie s'ils en perdaient l'intérêt, ou n'étaient tout simplement pas attentifs.

Par ailleurs, en raison du contexte cinématographique du festival, la vidéo a été traitée comme un film projeté dans une salle de cinéma. Le public a regardé la vidéo du début à la fin une seule fois, avec toute son attention et avec le moins de sources de distraction possible dans l'espace du théâtre.



Projection cinematographie dans le cinema saint andre des arts, Yi-Jieh Lai, Paris, 2025

Ayant eu la précieuse opportunité de discuter avec les spectateurs des deux événements, une observation a été faite en comparant les réactions des spectateurs. En ce qui concerne la projection dans le cadre de l'exposition collective, les commentaires récurrents des spectateurs ont montré que bien qu'un certain nombre d'entre ne comprenaient pas tout à fait le sens de mon travail, ils ont néanmoins « ressenti » une douleur et une tristesse intenses émanant de lui.

Enfin, avec l'expérience du cinéma, la plupart des spectateurs se sont concentrés sur la présentation technique de la vidéo et l'interprétation textuelle du poème. Bien qu'il soit également important de prendre en compte la différence entre les origines des spectateurs, un groupe composé principalement de familles visitant la faculté pour l'éducation future de leurs enfants, et un autre groupe composé principalement de cinéphiles et de cinéastes passionnés et experts en cinéma, les différents types d'engagement mental envers la même œuvre, induits par les différentes méthodes de projection et le contexte environnemental, sont toujours intéressants à relever.

#### **d. Conclusion de la troisième partie**

Dans cette troisième partie, des discussions et des expérimentations autour de la notion d'immersion ont été présentées en lien avec les réflexions que Merleau-Ponty a proposées sur la nature multisensorielle de la perception du monde. Mon hypothèse est la suivante : pour que le spectateur fasse l'expérience d'un certain espace-temps, il est important de l'immerger dans une œuvre qui stimule plusieurs sens. Cette notion est discutée et explorée de manière pratique sous deux aspects : l'immersion physique et l'engagement mental.

En ce qui concerne l'immersion physique, outre la projection vidéo et la diffusion sonore, des objets matériels tels qu'une cabane en bois ou des bancs sont également inclus pour contribuer à l'immersion du spectateur. Les installations de Pipilotti Rist et Delcy Morelos ont été analysées afin d'approfondir la compréhension du sujet à travers diverses perspectives.

L'engagement mental repose quant à lui sur les connexions synesthésiques entre l'écriture, le son et l'image, qui renvoient non seulement à des représentations liées à une expérience personnelle de la synesthésie, mais constituent aussi un moyen d'évoquer l'engagement mental du spectateur. Des œuvres de Camille Norment ont alors été étudiées pour leur approche de la dissonance à travers différents stimuli sensoriels, et par ailleurs croisées avec celles de Susan Phillipsz.

En outre, différentes expériences d'exposition du vidéo-poème *Inhale, Exhale*, l'une ayant eu lieu dans le contexte d'une exposition collective et l'autre dans un cinéma, ont été discutées afin d'examiner comment les conditions de projection et les contextes environnementaux influencent l'engagement mental du spectateur.

## Conclusion

Des découvertes et des questions ont émergé au cours des recherches et des expérimentations décrites dans l'espoir de répondre à la question suivante : comment l'installation multimédia retranscrit-elle la perception d'un espace-temps?

La question a été examinée sous trois aspects : l'enregistrement de la perception d'un espace-temps, le processus de retranscription d'un espace-temps et l'immersion d'un espace-temps dans une installation multimédia. Tout d'abord, grâce à des enregistrements visuels et sonores de « phénomènes transitoires » qui capturent des moments de lucidité, une base de réflexion a été posée, permettant de retravailler l'espace-temps perçu subjectivement. Ensuite, cette base a été transformée et développée par l'utilisation du geste de répétition et de superposition dans le montage vidéo et sonore, ainsi que par des écrits qui appliquent des techniques de description sensorielle et d'association libre. Enfin, la réception par le spectateur de cette retranscription de la perception d'un espace-temps a été explorée à travers des expérimentations d'installations, incluant l'agencement d'objets matériels et la projection vidéo et sonore, qui ont été présentés pour immerger physiquement et mentalement le spectateur dans l'espace-temps perçu ainsi retranscrit.

Certaines difficultés sont apparues au cours de cette démarche de recherche, en particulier dans la deuxième partie, dans laquelle le processus de retranscription, comprenant notamment le contexte personnel présent derrière certaines stratégies, a dû être expliqué. D'une part, pour ce qui touche à l'argumentation du mémoire, en tant que personne vivant avec des conditions déjà difficiles à expliquer, j'ai également été confrontée à un problème majeur d'autocensure causé par mes antécédents familiaux. D'autre part, concernant le processus créatif des écrits, j'ai été confrontée au risque de me retroumatiser lors de la transcription de la perception de certains espace-temps cibles, ma stratégie pratique consistant à écrire des descriptions sensorielles tout en revivant des souvenirs.

Des découvertes intéressantes ont été réalisées au cours de ce voyage. Premièrement, un lien a été trouvé entre la notion d'espace-temps et les enregistrements de phénomènes transitoires à travers le thème récurrent du mouvement. Deuxièmement, une cohérence a été trouvée dans le processus artistique de retranscription des expériences subjectives à travers différentes formes artistiques –

dont mon propre travail, le mouvement surréaliste et la littérature moderne. Troisièmement, alors que la notion d'immersion ne constituait pas un centre d'intérêt au début de mes études de master, elle est finalement devenue un élément essentiel non seulement dans mes travaux mais aussi dans les réflexions en réponse à la question centrale.

En revenant à celle-ci- comment l'installation multimédia retranscrit-elle la perception de l'espace-temps - il est possible d'arriver à cette conclusion : en intégrant les enregistrements, ces traces de l'espace-temps, dans un processus de transformation et de remaniement, l'installation multimédia plonge le spectateur dans une expérience polysensorielle qui retranscrit cette perception.

Pour conclure, ce mémoire a donc été à la fois le point culminant d'une introspection personnelle et une enquête artistique et théorique sur la relation entre la perception sensorielle et les approches de la matérialisation. Le processus de création et de recherche concernant la manière de matérialiser une expérience intangible par une combinaison de différentes techniques, mais aussi d'immerger le spectateur dans ces expériences, m'a non seulement permis d'approfondir ma compréhension de l'interaction entre le son, l'image et les mots, mais a aussi contribué à élargir celle du lien entre les notions de perception sensorielle et d'immersion.

Enfin, de nouvelles questions sont apparues tout au long du processus de réalisation de ce mémoire : comment l'art immersif est-il corrélé à la résonance sensorielle ? Comment l'intimité se traduit-elle en résonance collective ? Et comme souligné dans l'introduction, puisque mes conditions et ma perception subjective de l'espace-temps représentent le premier sujet d'une expérimentation en cours, est-il possible d'appliquer la démarche développée dans le mémoire pour retranscrire la perception de l'espace-temps d'autres personnes ?

## Bibliographie :

### Ouvrages :

1. ALBERGANTI, Alain, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013.
2. BIANCHINI, Samuel, et al. (eds), *Practicable : De la participation à l'interaction in Contemporary Art*, Cambridge MA, The MIT Press, 2016.
3. BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et art plastiques : Interactions au XXe Siècle*, Paris, Éditions Minerve, 2006.
4. BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* [1924], Paris, FOLIO ESSAIS, 1985.
5. UNIVERSALIS, Encyclopaedia, *L'Interprétation des rêves de Sigmund Freud : Les Fiches de lecture d'Universalis*, Édition Kindle, 2015.
6. GUELTON, Bernard (dir.), *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
7. JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Vintage Books, 2012.
8. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
9. NAKAMOTO, Takeshi, *Daido Moriyama : How I Take Photographs*, traduit du japonais à l'anglais par Lucy North, Tokyo, Laurence King Publishing, 2019.
10. PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
11. PROUST, Marcel, *Du Côté de Chez Swann* [1913], Édition établie sous la direction de Jean Milly, Paris, Flammarion, 1987.
12. KAFKA, Franz, *La colonie pénitentiaire et autres récits* [1919], traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Gallimard, 1988.
13. KUSAMA, Yayoi, *Infinity Net : The Autobiography of Yayoi Kusama* [2003], traduit du japonais par Ralph McCarthy, Londres, Tate Publishing, 2015.
14. LACAN, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan* [Livre XXIII Le Sinthome : 1975-1976], édité par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, Champ Freudien, 2005.
15. RUSSOLO, Luigi, *L'art Des Bruits : Manifeste Futuriste* [1913], Paris, Allia, 2003.

## **Textes dans des ouvrages collectifs :**

1. ANONYME, « Les Trois Obéissances », dans *Le Yili* (儀禮) [1046-256 av. JC], Pékin, China Social Sciences Press, 2006.
2. BAN, Zhao, « Les Quatre Vertus », dans *Quatre livres pour femmes* (女四書) [100], Taipei, Tuanjie Press, 2017.
3. ZHOU, Mengdie, « Sur le Ferry », dans *Huanhun cao* (還魂草), Taipei, Wenxing Shudian, 1965.

## **Articles :**

1. ALEKSIC, Branko, « Freud et les surréalistes, ses « fous intégraux » », dans *Topique*, n° 115-2, 27 juin 2011, p. 93-112. <https://doi.org/10.3917/top.115.0093>
2. ASSAN, Jean-Michel, « Fonction du rêver et statut du rêve chez Freud et quelques successeurs », dans *Le Coq-héron*, n° 225-2, 6 juin 2016. <https://shs.cairn.info/revue-le-coq-heron-2016-2-page-11?lang=fr>
3. AVANESSIAN, Armen, « L'espace et le temps en art : considérations contre-historiques », dans *Le Philosophoire*, n° 19-1, 2003, p. 175-194. <https://doi.org/10.3917/phoir.019.0175>.
4. BEAUVOIR, Simone de, « La Phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty », dans *Philosophie*, n° 144-1, 2020, p.7-10. <https://doi.org/10.3917/philo.144.0007>
5. BERTRON, Juliette, « Sophie Calle, Douleur exquise : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », dans *Sociétés & Représentations*, n° 33-1, 10 septembre 2012, p. 13-23. <https://doi.org/10.3917/sr.033.0013>.
6. CARRIVE Laurent, « La vie et la norme dans le mouvement surréaliste. Psychanalyse, science et poésie », dans *Topique*, n° 119-2, 10 juillet 2012, p. 175-186. <https://doi.org/10.3917/top.119.0175>.
7. CASPAR Émilie A. et KOLINSKY Régine, « Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie », dans *L'Année psychologique*, n° 113-4, 2013, p. 629-666. <https://doi.org/10.3917/anpsy.134.0629>.
8. CASPANI-MOSCA, Madeleine. « L'expérience du temps, l'espace et le self », dans *Les Lettres de la SPF* 20, n° 2, 2008, p. 21-32. <https://doi.org/10.3917/lspf.020.0021>.

9. DAHL Liisa, « The Attributive Sentence Structure In The Stream-Of-Consciousness-Technique : With Special Reference to the Interior Monologue Used by Virginia Woolf, James Joyce and Eugene O'Neill », dans *Neuphilologische Mitteilungen*, n° 68-4, 1967, p. 440-454. <https://www-jstor-org.ezpaarse.univ-paris1.fr/stable/43342368>
10. DOUVILLE Olivier, « Expérience du rêve et expérimentations surréalistes », dans *Psychologie Clinique*, n° 41-1, 15 juin 2016, p. 95-108. <https://doi.org/10.1051/psyc/201641095>.
11. DRUGEON Fanny, « Les Figures de l'immersion », dans *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 1 juin 2016, <https://journals.openedition.org/critiquedart/17510#text>.
12. FOURNIER Manuelle-Sarah, « Le corps de l'art vidéo : entre immersion dans l'écoulement du temps et défiguration, expérimentations sensorielles et frontières repoussées », dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n° 26-1, 2014, p. 53-63. <https://doi.org/10.3406/fdart.2014.1623>.
13. GALTON Antony, « Space, Time, and Movement », in Oliviero STOCK (éd.), dans *Spatial and Temporal Reasoning*, Dordrecht, Springer Netherlands, 1997, p. 321-352. [https://doi.org/10.1007/978-0-585-28322-7\\_10](https://doi.org/10.1007/978-0-585-28322-7_10).
14. Garrett, Albert. « On Space and Time in Art », dans *Leonardo*, vol. 5, n° 4, 1972, pp. 329–31. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1572588>. Accessed 18 May 2025.
15. GOODMAN Russell, « William James », dans Edward N. ZALTA et Uri NODELMAN (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2024, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2024. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/james/> (Accessed: 6 May 2025).
16. HEARDMAN Adam, « Against Immersion », dans *Art Monthly*, n° 467, juin 2023, p. 6-9.
17. HU Jane, « Stream of Consciousness », dans *Routledge Encyclopedia of Modernism*, 1<sup>re</sup> éd., London, Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM1103-1>.
18. KAUFFMAN Alexander, « The Anemic Cinemas of Marcel Duchamp: The Art Bulletin », dans *The Art Bulletin*, n° 99-1, 1 mars 2017, p. 128-159.
19. KORFF-SAUSSE, Simone, « Les traces traumatisques dans les œuvres d'art », dans *Le Coq-héron*, n° 237, 02/2019, p. 124-129. <https://doi.org/10.3917/cohe.237.0124>.

20. LANGLOIS Thomas, « Art vidéo et sonore, poésie amplifiée », <https://www.fabula.org/pdf/colloques-7422.pdf>.
21. LOMAS David, « Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances – Tate Papers », *Tate*, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/becoming-machine-surrealist-automatism-and-some-contemporary-instances>.
22. McDougall Joyce, « L'artiste et le psychanalyste », dans *L'artiste et le psychanalyste*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll.« Petite bibliothèque de psychanalyse », 2008, p. 11-33. <https://doi.org/10.3917/puf.novar.2008.01.0011>.
23. MOINE Raphaëlle et TAMINIAUX Pierre, « From Surrealist Cinema to Surrealism in Cinema: Does a Surrealist Genre Exist in Film? », dans *Yale French Studies*, n° 109, 2006, p. 98-114.
24. MOLNAR François, « L'aspect temporel des Arts de l'espace », dans *Bulletin de psychologie*, n° 30-329, 1977, p. 739-745. <https://doi.org/10.3406/bopsy.1977.11394>.
25. OSTWALD, Peter, « Psychanalyse du son", dans Le Courrier de l'UNESCO : une fenêtre ouverte sur le monde », XXIX, n° 11, 1976, p. 30-32. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049600\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049600_fre)
26. RIVERA Tania, « Le sujet, la psychanalyse et l'art contemporain », dans *Insistance*, n° 6-2, 2011, p. 133-144. <https://doi.org/10.3917/insi.006.0133>.
27. SIMON Agathe, « Les dimensions de l'espace sonore : concevoir l'expérience du public dans une installation immersive », dans *Design, Arts, Médias*, novembre 2023. <https://journal.dampress.org/en/varia/les-dimensions-de-l-espace-sonore-concevoir-l-experience-du-public-dans-une-installation-immersive>.
28. TATE, « Automatism », dans *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>.
29. TERRISSE Christiane, « Chen Zhen à Venise « L'œuvre d'art pour moi est une rencontre » », dans *La Cause freudienne*, n° 68-1, 2008, p. 227-228. <https://doi.org/10.3917/lcdd.068.0227>.
30. WINTER Sonia, « La création vidéo pour se reconstruire après un événement traumatique », dans *Perspectives Psy*, n° 60-1, 2021, p. 79-86. <https://doi.org/10.1051/ppsy/2021601079>.
31. YALENIOS, Makis. « L'installation immersive et interactive..., de l'art contemporain en psychiatrie : paradigme d'une cocréation », dans *le Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2016, n° 133-146, p. 66.

## Catalogue de l'exposition :

1. Chaoying Wu « Tehching Hsieh: Doing Time », dans : *Tehching Hsieh*, catalogue de l'exposition de pavillon taiwanais de la 57e Biennale de Venise, 13 May - 26 November 2017, éditions de Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, p. 9-31. <https://www.tehchinghsieh.net/doing-time>.

## Filmographie :

1. *Dreams That Money Can Buy* (1947) : <http://archive.org/details/dreams-that-money-can-buy> (7, mai, 2024).

## Sitographie :

1. Art21, Susan Philipsz dans "Berlin", <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s9/susan-philipsz-in-berlin-segment/> (20, mai, 2025)
2. ArtFacts, “Pipilotti Rist – Åbn Min Lysning (Open My Glade) | Exhibition.” <https://artfacts.net/exhibition/pipilotti-rist-aabn-min-lysning-open-my-glade/883546> (20, mai, 2025)
3. Artsy, Derrière la Biennale : La symphonie obsédante de Camille Norment fait voler en éclats l'image nordique. Pavillon, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-behind-the-venice-biennale-2015-camille-norment-nordic-pavilion> (11 janvier, 2024)
4. Art en public, instruments de musique endommagés par la guerre, <https://artinpublic.art/works/2/war-damaged-musical-instruments> (1 janvier, 2025)
5. Camille Norment Studio, Camille Norment en conversation avec David Toop, <https://www.norment.net/work/text-ind/camille-norment-in-conversation-with-david-toop/> (20, mai, 2025)
6. Camille Norment Studio, Rapture, <https://www.norment.net/work/objects-installations-ind/rapture/> (20, mai, 2025)
7. Centre Pompidou, exposition Surréalisme <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/gGUudFS> (31, décembre, 2024)

8. Centre Pompidou, Visite dans l'exposition  
« Surréalisme ». <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/goObzrm> (30, décembre, 2024)
9. Designboom, rapture by camille norment at the nordic pavilion, venice art biennale 2015, <https://www.designboom.com/art/camille-norment-nordic-pavilion-venice-art-biennale-2015-05-14-2015/>(20, mai, 2025)
10. Louisiana Museum of Modern Art, “Pipilotti Rist.”  
<https://louisiana.dk/en/exhibition/pipilotti-rist/>(20, mai, 2025)
11. Lydgalleriet, Lull, <https://www.lydgalleriet.no/archive/lull>( 20, mai, 2025)
12. Marian Goodman, “Delcy Morelos | El Oscuro de Abajo.”  
<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/535-delcy-morelos-el-oscuro-de-abajo/>(20, mai, 2025)
13. MoMA, expositions Soundings artistes, Susan Philipsz,  
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works> (20, mai, 2025)
14. Miller, Janet Cardiff & George Bures, “The Killing Machine.”.  
<https://cardiffmiller.com/installations/the-killing-machine/>(20, mai, 2025)
15. SFMOMA, Camille Norment, Lull 2016, <https://www.sfmoma.org/read/camille-norment/> ( 20, mai, 2025)
16. Tate Britain, Susan Philipsz : War Damaged Musical Instruments,  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments> 20, mai, 2025)
17. The Public Domain, William James sur le courant de la conscience (1890) :  
<https://publicdomainreview.org/collection/william-james-stream-of-consciousness/> (20, mai, 2025)
18. YouTube, Susan Philipsz Interview: Song As Trigger of Memory  
<https://www.youtube.com/watch?v=rqwLtNYvQ94>. (20, mai, 2025)

## **Index des noms propres**

Beauvoir, Simone de.....	8, 9
Breton, André.....	30
Bures Miller, George.....	53, 54
Cage, John .....	38, 39
Caspani-Mosca, Madeleine.....	34
Chen, Zhen.....	27, 28, 29
Cardiff, Janet.....	53, 54
Duchamp, Marcel.....	38, 39, 48
Foley, Jack.....	18
Freud, Sigmund.....	30
Galton, Antony.....	15
Hsieh, Tehching.....	13
James, William.....	31
Kim, Namjoon.....	39
Masson, André.....	30
Merleau-Ponty, Maurice.....	8, 50, 71
Morelos, Delcy .....	58, 59, 71
Morsillo, Sandrine.....	51, 52
Moriyama, Daido .....	16, 17, 25
Norment, Camille .....	64, 65, 66, 67, 68, 71
Philipsz, Susan .....	22, 23, 24, 25, 68
Proust, Marcel.....	32
Richter, Hans.....	37, 38, 39, 48
Rist, Pipilotti .....	60, 61, 62, 71
Russolo, Luigi.....	19, 25
Tu, Du-Zhi.....	18
Zhou, Mengdie .....	60

## Table des matières

Introduction.....	p.4
1. Enregistrement de la perception d'un espace-temps.....	p. 7
a. La perception d'un espace-temps et d'un phénomène transitoire.....	p.8
b. L'enregistrement des phénomènes transitoires visuels.....	p.12
c. L'enregistrement des phénomènes transitoires auditifs.....	p.18
d. Conclusion de la première partie.....	p.25
2. Processus de retranscription d'un espace-temps.....	p. 26
a. La retranscription d'un espace-temps.....	p.27
b. Le processus de retranscription par le montage et l'animation.....	p.34
c. Le processus de retranscription par l'écriture.....	p.41
d. Conclusion de la deuxième partie.....	p.48
3. Immersion d'un espace-temps dans une installation multimédia.....	p. 49
a. L'expérience immersive d'un espace-temps.....	p.50
b. Immersion physique du spectateur dans l'installation multimédia.....	p.55
c. Engagement mental du spectateur dans l'installation multimédia.....	p.63
d. Conclusion de la troisième partie.....	p.71
Conclusion.....	p. 72
Bibliographie.....	p. 74
• Ouvrages.....	p. 74
• Textes dans des ouvrages collective.....	p. 75
• Articles.....	p. 75
• Catalogue de l'exposition.....	p. 78
• Filmographie.....	p. 78
• Sitographie.....	p. 78
Index des noms propres.....	p.80
Table des matières.....	p.81
Annexes.....	I
• <i>Projet 2024</i> .....	I
• Photos des dessins automatiques.....	III
• Liens vidéo de mes œuvres.....	V
• Texte complète de <i>Inhale, exhale</i> .....	VIII
• Traduction française des textes référencés dans mes œuvres.....	XI
• Liens vidéo des entretiens d'artistes .....	XIII

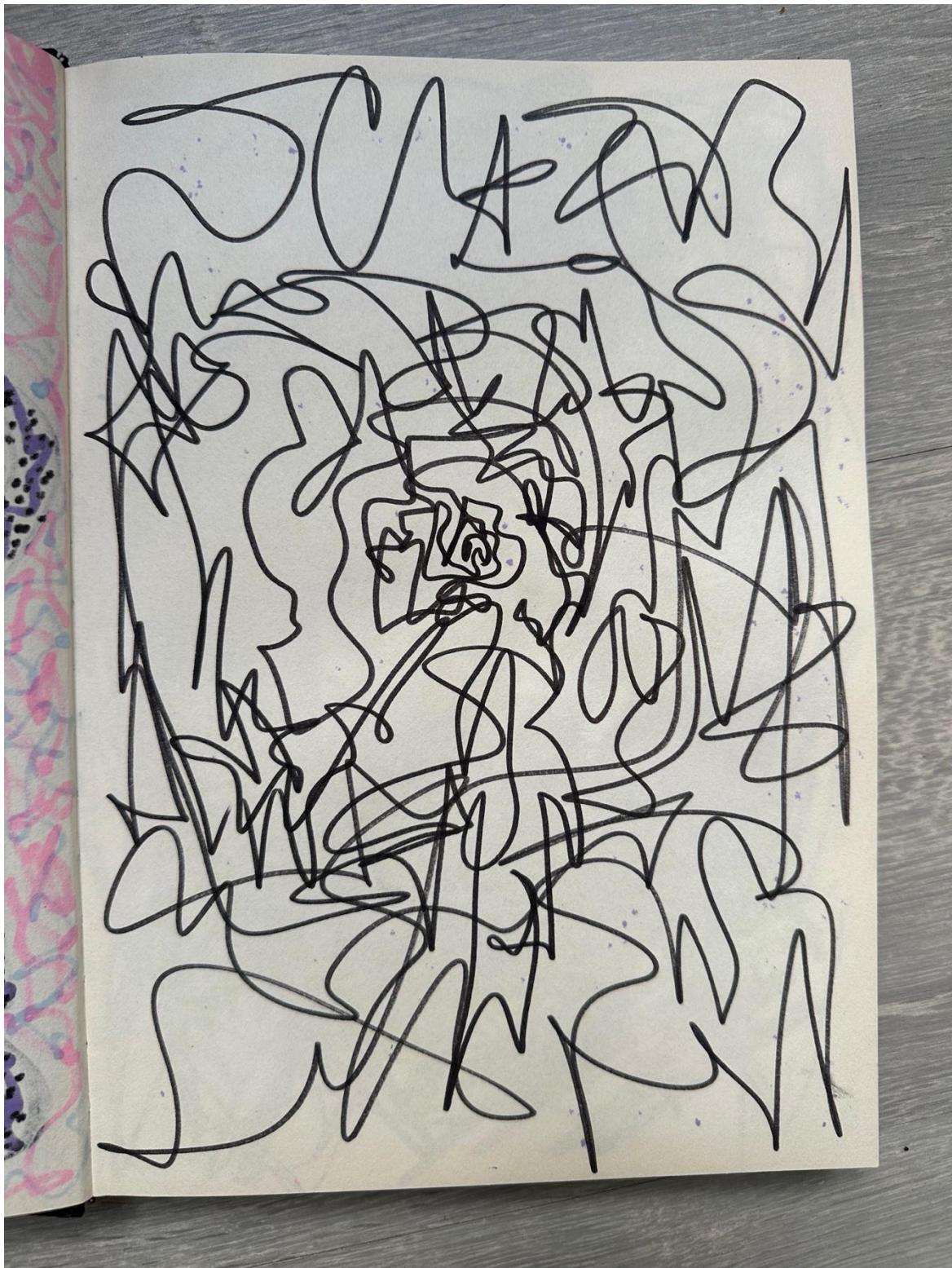
## Annexes

*Projet 2024 :*





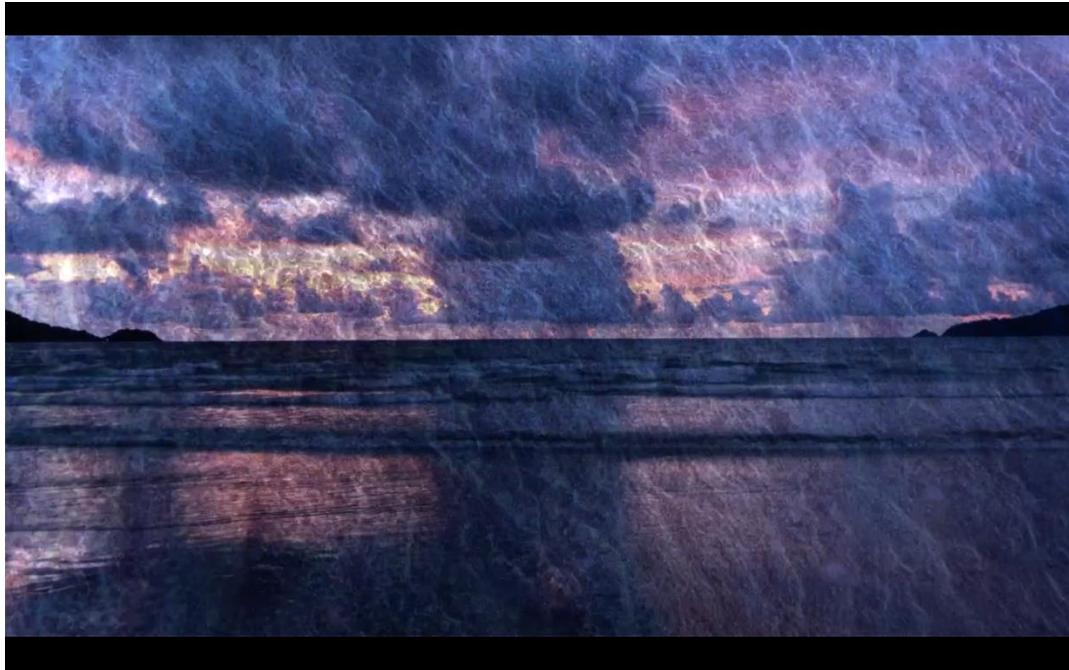
**Photos des dessins automatiques :**





Liens vidéo de mes œuvres :

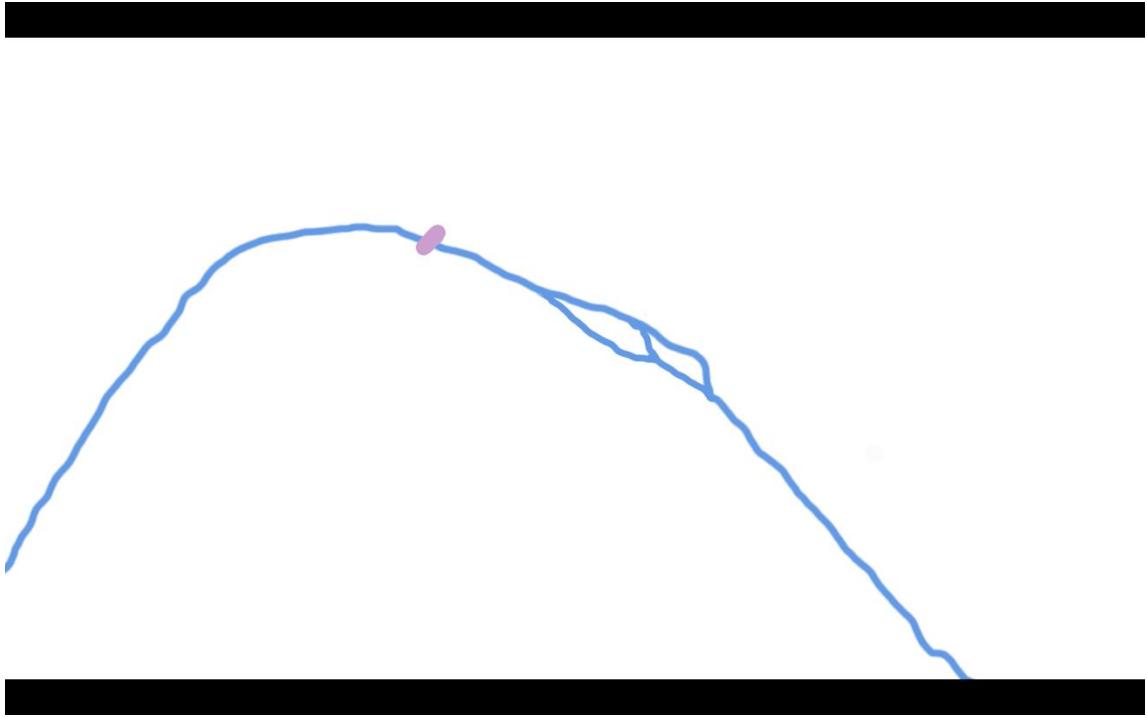
*Inhale, Exhale*, 2024 : <https://youtu.be/5KUR6uMDr2U>



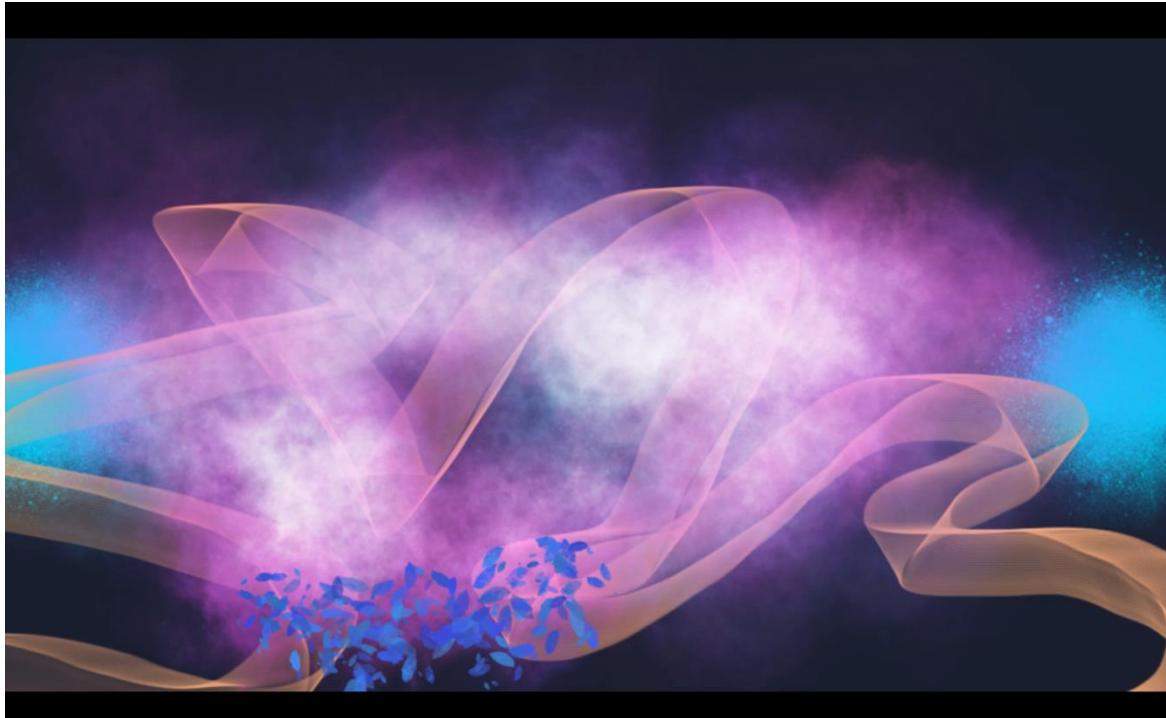
*Taipei, Paris*, 2024: <https://youtu.be/H0T59XvijyD8>



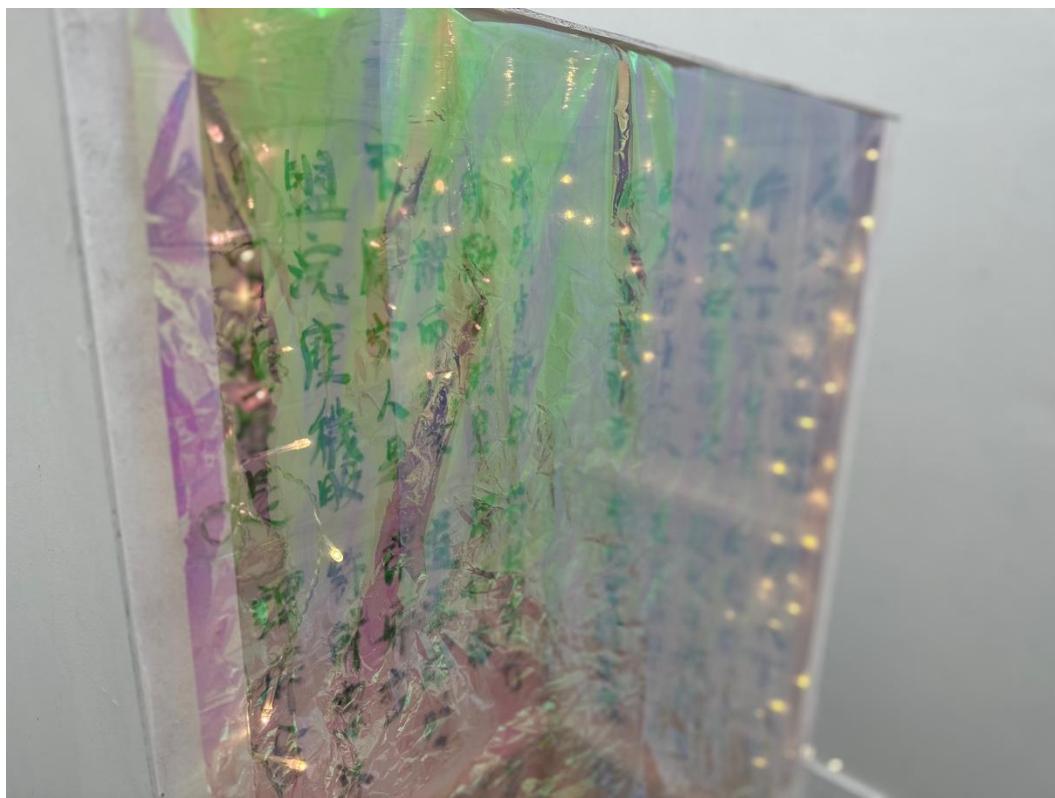
Especie d'espace, 2024 : <https://youtu.be/EwSu46zvq9s>



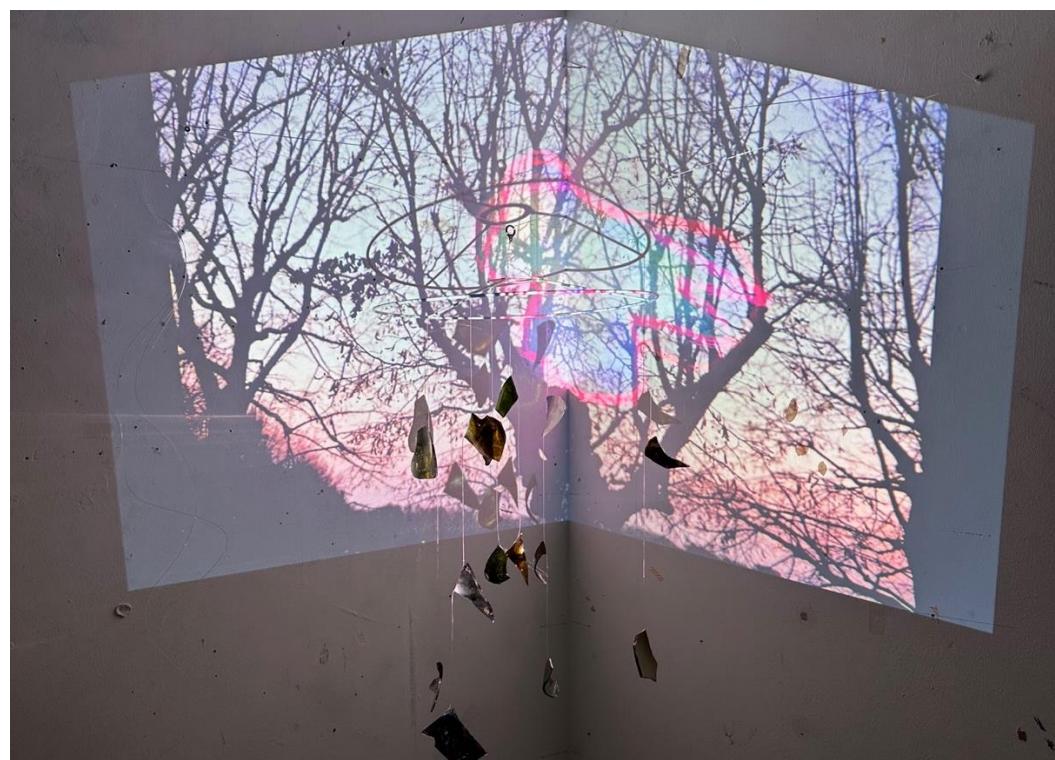
Visualiseur de Out of Love, 2024 : <https://youtu.be/TrB6zlJbtdo>



*Perspective*, 2023 : <https://youtube.com/shorts/9J2ohNvFEWQ>



*Autoportrait*, 2023 : <https://youtu.be/c6GyTOHBrU4>



**Texte complète de *Inhale, exhale* :**

*Inhale, exhale.*

Inspire, expire, inspire, expire,  
La fumée blanche s'attardant entre les lèvres et le bout des doigts, monte lentement,  
Monte dans la brume encombrée de  
Où le passé et l'avenir se frôlent.

Que cherches-tu ?  
Au milieu du vrombissement des moteurs dans la circulation,  
Les chuchotements des étrangers,  
La plainte du fer qui frappe la chaussée,  
Et le calme étouffant de chaque respiration,  
Que cherches-tu ?

Cherches-tu les échos de tes premiers souvenirs ?  
Au 46 Rue Saint-Placide,  
L'odeur de la confiserie à côté de chez toi ?  
Ou les rires des camarades de classe ?  
Entourés de grands arbres à l'école maternelle ?  
Ou peut-être la robe cramoisie de ta première meilleure amie ?

Ou peut-être est-ce  
La première entrant dans cet environnement étrange  
Où les adultes appellent foyer  
Où la vapeur s'échappe par les interstices des grilles de trottoir ?  
Dans l'étrange chambre de l'étrange maison,  
Où les tatamis exhalent le parfum des bosquets de bambous.  
Ou la chemise violette de ta deuxième, première meilleure amie ?

Inspire, expire, inspire, expire,  
La braise cramoisie ne brille plus,  
Le dernier brin de fumée s'élève faiblement,  
Grimpant dans l'obscurité silencieuse  
Où le passé et l'avenir demeurent éternellement.

Que fuis-tu ?  
Sur le bout du nez,  
Effleuré par des mèches de cheveux agitées par la brise légère.  
Entre le piano, le violoncelle, le saxophone du bar d'en bas,  
Et la paire d'yeux qui fixe le néant dans le miroir  
Que fuis-tu ?

Fuyant dès l'an dix-huit ans,  
La lampe rouge dans sa chambre à Hongshulin ?  
La lampe rouge au pied du lit,  
Près de l'armoire, au milieu de la moustiquaire, sous mon corps immobilisé,  
La lampe rouge au pied du lit,  
Fixée à travers chaque crise de douleur et de dégoût,  
La lampe rouge au pied du lit.

Reviens à ta respiration,  
Relaxe pour soulager la douleur,  
You have to have a focus point.

« Inspire, expire, inspire, expire »  
A la piscine communautaire dans le quartier de l'oncle,  
Maintenant seulement vivant dans les rêves,  
Avec des rires résonnantes, et une étiquette en métal brillant autour du cou,  
Le vieux papi avec le même accent que grand-père a dit.

« Tu as l'étoffe d'une marine ».

Lors de notre première et dernière rencontre  
Qui m'a appris à respirer sous l'eau,  
Dont l'accent est rarement entendu en dehors de la maison,  
Le vieux papi avec le même accent que grand-père a dit.

Où es-tu ?

Entre le mouvement et l'immobilité, la clamour et le silence,  
L'éclat et le vide, entre la réalité et les rêves,  
Là où les horloges cessent de tourner.

Où es-tu au milieu des oiseaux qui chantent à la cime des arbres ?  
Touchant le sol qui tremble parfois,  
Goûtant à l'échange des saisons, autrefois familières et aujourd'hui éloignées,  
Et observant la danse entrelacée de l'ombre et de la lumière au bord de la Seine.

Dans les limbes de l'étouffement et de la renaissance.

Inspire, expire, inspire, expire,  
Seulement sous l'eau je peux respirer,  
Avec chaque pore couvert, embrassé et pressé par l'eau,  
Jusqu'à ce que l'air dans mes poumons s'épuise progressivement,  
Au moment où je brise la surface de l'eau et que j'aspire de l'air,  
C'est là que je me sens vraiment vivante.

## **Traduction française des textes référencés dans mes œuvres :**

### **« Les Trois Obéissances », dans *Le Yili* (儀禮) [1046-256 av. JC], ANONYME :**

« Pourquoi attendre quelque chose de son père ? Les femmes ne s'écartent pas de leur destin. Pourquoi les femmes ne s'écartent-elles pas de leur destin ? Les femmes ont le devoir des "trois obéissances", pas de chemin particulier, donc avant le mariage, elles obéissent à leur père, après le mariage, elles obéissent à leur mari, et en cas de décès du mari, elles obéissent à leur fils. Ainsi, le père est le ciel du fils ; le mari est le ciel de la femme. Les femmes ne s'écartent pas de leur destin, c'est comme ne pas s'écartez du ciel, les femmes ne peuvent pas s'écartez du respect. »

### **« Les Quatre Vertus », dans *Quatre livres pour femmes* (女四書) [100], BAN Zhao :**

« Parlant de ces quatre aspects, la vertu de la femme ne requiert ni talents inégalés ni éclat exceptionnel ; le discours de la femme n'exige ni éloquence rhétorique ni paroles acérées ; l'apparence de la femme ne requiert ni une beauté exceptionnelle ni une forme éblouissante ; le travail de la femme n'exige pas de compétences insurpassables. Exposez la tranquillité, la sérénité décontractée, la chasteté et la quiétude. Préservez l'intégrité des règles. Maintenez les choses de manière ordonnée. Protégez vos actions avec un sentiment de honte. Dans le mouvement et le repos, tout est toujours fait avec mesure. C'est ce que l'on entend par la vertu de la femme. Choisissez soigneusement vos mots [en parlant]. N'émettez jamais de paroles diffamatoires. Parlez seulement lorsque le moment est venu ; alors, les autres n'auront pas d'aversion pour vos paroles. C'est ce que l'on entend par le discours de la femme. Lavez les vêtements qui sont poussiéreux et sales, et gardez vos vêtements et accessoires toujours frais et propres. Baignez-vous régulièrement et gardez votre corps exempt de saleté et de déshonneur. C'est ce que l'on entend par l'attitude de la femme. Concentrez-vous sur votre tissage et votre filage. N'aimez ni les jeux ni le rire insensé. Préparez le vin et la nourriture de manière soignée et ordonnée pour les offrir aux invités. C'est ce que l'on entend par le travail de la femme. »

« Sur le Ferry », dans *Huanhun cao*(還魂草) ZHOU Mengdie :

Bateau-transportant les nombreuses, nombreuses chaussures

Transportant les nombreuses, nombreuses

Rêves triangulaires

Se faisant face et se détournant.

Roulant, roulant-dans les profondeurs,

S'écoulant, s'écoulant-dans l'invisible :

Homme sur le bateau, bateau sur l'eau,

L'eau sur l'Infini,

L'Infini est, l'Infini est sur

Mes plaisirs et mes douleurs,

Né en un instant

Et disparu en un instant.

Est-ce l'eau qui s'en va,

Transportant le bateau et moi ? Ou suis-je en train d'aller,

Transportant bateau et eau ?

Le crépuscule fascine.

Le sourire d'Einstein est un mystère, sans réconfort.

**Liens vidéo des entretiens d'artistes :**

« Susan Philipsz in "Berlin" », entretien avec Art 21 :

<https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s9/susan-philipsz-in-berlin-segment/>

« Pipilotti Rist Interview : Freeing the Wonderlight », entretien avec le musée Louisiana :

<https://youtu.be/VjmmAzS63H8?si=oGA2a8CijjXDLBI7>

« Camille Norment in conversation with David Toop », entretien avec David Toop :

[https://norment.net/words/words\\_in/camille-norment-in-conversation-with-david-toop/](https://norment.net/words/words_in/camille-norment-in-conversation-with-david-toop/)