

OUVRAGE WORK

NATHALIE
BUJOLD

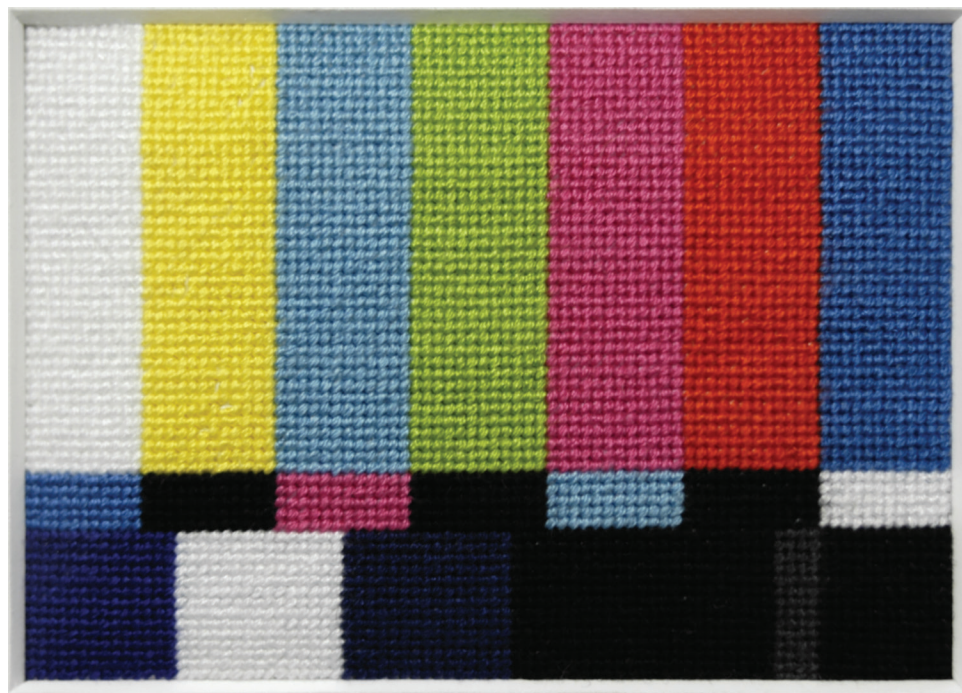


Image première de couverture / cover image
Nathalie Bujold, *Mire de couleurs / Colorbars* (2004).

Éditeur / Publisher
Vidéographe
4550 rue Garnier, Montréal (Québec)
Canada H2J 3S7

**Publication dirigée par /
Publication edited by**
Sonia Pelletier

Direction artistique / Art direction
Nathalie Bujold

Textes / Texts
Nathalie Bachand, Sylvain Campeau, Édouard Monnet,
Sonia Pelletier, Dominique Sirois-Rouleau

**Révisions et corrections d'épreuves
en français / Editing and proofreading
in French**
Patricia Robin

**Révisions et corrections d'épreuves
en anglais / Editing and proofreading
in English**
Käthe Roth

Traitement des images / Image processing
Nathalie Bujold

Conception graphique / Graphic design
bureau60a, Nathalie Bujold, Vidéographe

Publication numérique / Digital publishing
Vidéographe Montréal (Québec)

Publication imprimée / Printed publication
Rapido Livres / Rapido Books Montréal (Québec)

Distribution
4550 rue Garnier, Montréal (Québec)
Canada H2J 3S7
videographe.org

Dépôt légal / Legal Deposits
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2024
Bibliothèques et Archives Canada /
Library and Archives Canada, 2024
ISBN : 978-2-922302-10-3

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives
nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Titre: Ouvrage : Nathalie Bujold / publication dirigée par Sonia
Pelletier = Work : Nathalie Bujold / publication edited by
Sonia Pelletier.
Autres titres: Work
Noms: Pelletier, Sonia, 1962- éditeur intellectuel. |
Vidéographe inc., organisme de publication.
Description: Comprend des références bibliographiques. |
Textes en français et en anglais
Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20240009916F |
Canadiana (livre numérique) 20240012275F | ISBN
9782922302103 (couverture souple) |
ISBN 9782922302110 (PDF)
Vedettes-matière: RVM: Bujold, Nathalie—Critique et
interprétation. | RVMGF: Critiques d'art.
Classification: LCC N6549.B845 O98 2024 | CDD 709.2—dc23

**Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library
and Archives Canada Cataloguing in Publication**

Title: Ouvrage : Nathalie Bujold / publication dirigée par Sonia
Pelletier = Work : Nathalie Bujold / publication edited by
Sonia Pelletier.
Other titles: Work
Names: Pelletier, Sonia, editor. | Vidéographe inc.,
issuing body.
Description: Includes bibliographical references. | Texts in
French and English.
Identifiers: Canadiana (print) 20240009916E | Canadiana
(ebook) 20240012275E |
ISBN 9782922302103 (softcover) |
ISBN 9782922302110 (PDF)
Subjects: LCSH: Bujold, Nathalie—Criticism and
interpretation. | LCGFT: Art criticism.
Classification: LCC N6549.B845 O98 2024 | DDC 709.2—dc23

Remerciements / Acknowledgments

L'artiste tient à remercier pour leurs précieuses contributions /
The artist would like to thank for their valuable contribution :
le Conseil des arts du Canada / Canada Council for the Arts,
Le conseil des arts et des lettres du Québec, Dominique
Sirois-Rouleau et / and Joseph Rosenkopf de / of Vidéographe,
Christine Redfern de la galerie ELLEPHANT / of the ELLEPHANT
Gallery et / and France Choinière de / of Dazibao, ainsi que
tous ceux et celles qui ont collaboré de près ou de loin à cette
publication / as well as all those who contributed directly or
indirectly to this publication.

OUVRAGE WORK NATHALIE BUJOLD

Auteur.trice.s /Authors

Nathalie Bachand, Sylvain Campeau,
Sonia Pelletier, Édouard Monnier,
Dominique Sirois-Rouleau

Dirigé par / Editor

Sonia Pelletier

Éditeur / Publisher

Vidéographe

Vidéographe

SOMMAIRE CONTENTS

<i>Préface</i> NATHALIE BUJOLD AU FIL DU TEMPS ET DU MOUVEMENT Sonia Pelletier	00:00:00:06
<i>Présentation</i> AUX FILS DES HIT Dominique Sirois-Rouleau	00:00:00:12
FIGURER LE MOTIF, DÉFAIRE LA FIGURATION, RECONFIGURER LE TEMPS Nathalie Bachand	00:00:00:16
PROMENADES DANS LA BOURGADE PLASTIQUE : DE LA TÉKHNÊ EN TOUTES CHOSES... Sylvain Campeau	00:00:00:26
Q : DE QUOI SONT LES IMAGES FAITES? Édouard Monnet	00:00:00:36
IMAGES	00:00:00:59

<i>Preface</i>	00:00:01:40
NATHALIE BUJOLD OVER TIME AND MOVEMENT	
Sonia Pelletier	
<i>Introduction</i>	00:00:01:46
THE WARPS AND WEFTS OF HIT	
Dominique Sirois-Rouleau	
FIGURING THE MOTIF, UNDOING FIGURATION, RECONFIGURING	00:00:01:50
Nathalie Bachand	
STROLLS IN THE PLASTIC VILLAGE: THERE'S <i>TÉKHNÊ</i> IN EVERYTHING	00:00:01:58
Sylvain Campeau	
Q: WHAT ARE IMAGES MADE OF?	00:00:01:66
Édouard Monnet	
Biobibliographie / Biobibliography	00:00:01:86
Biographies des auteur·trice·s / Biographies of the Authors	00:00:01:99

**FIGURER
LE MOTIF,**

**DÉFAIRE
LA FIGURATION,**

**RECONFIGURER
LE TEMPS**

Nathalie Bachand

X est l'inconnue. Les lois
de la dynamique sont
insensibles à la direction
du temps. [...]

Emmanuel Hocquard, *L'invention du verre*¹

Le mouvement insufflé à l'image, dans l'œuvre vidéo de Nathalie Bujold, agit comme l'eau qui infiltre toute chose et en défait la lisière. Déliée et fragmentée, l'image décomposée perd de sa référence initiale pour devenir un fleuve continu, un entrelacement fluide. Ce travail d'altération de la matière numérique — de «[...] la matière même des images [...] le matériau électronique qui devient substance sémiotique².», comme le qualifiait déjà René Payant, dans un texte de 1986, à propos de la vidéo prénumérique. Ce travail, donc, redirige notre attention vers le pixel comme dénominateur commun, de même que le flux comme vecteur de mouvement. À partir de ces deux «états» du numérique — le pixel et le flux —, il est possible d'entrer dans l'image, de la traverser et de la surfer pour ainsi dire. Qu'elle soit numérique ou prénumérique, l'image vidéo porte en elle une multitude de temporalités logées dans sa matérialité même. Depuis plus de quinze ans, Bujold réalise de nombreux corpus à travers lesquels elle figure et reconfigure ce temps possible.

Si, au départ, il s'agissait surtout d'alléger la dimension matérielle de sa pratique en se délestant de l'objet sculptural pour se tourner vers le potentiel de l'image en mouvement, l'exploration de la vidéo a rapidement amené l'artiste à y transposer certains thèmes déjà très présents, notamment celui du motif. Dans celui-ci logent les principes de récurrence et de forme. On peut le répéter à l'infini, de même que l'isoler au cœur de sa propre démultiplication. Lorsqu'en 2006, elle réalise la vidéo *Les trains où vont les choses*, c'est la première fois qu'elle multiplie l'image vidéo en une grille intra-écran lui permettant d'introduire un décalage rythmique tant sonore que visuel. Cette manière de travailler se complexifie ensuite à travers des propositions

1 Emmanuel Hocquard, *L'invention du verre*, 2003, Paris, P.O.L., p. 57.

2 René Payant, «La frénésie de l'image» dans *VEDUTE – Pièces détachées sur l'art*, 1976-1987, préface de Louis Marin, Laval, Éditions TROIS, 1987, p. 571.

multicanales extra-écrans, où certains éléments de l'image en mouvement deviennent des motifs nomades au sein d'une composition compartimentée, orchestrée.

**TEMPS × MOUVEMENT =
REDÉFINIR LES RÈGLES D'ÉCHELLE
ET S'AFFRANCHIR DE L'INSTANT**

C'est avec le triptyque vidéo *Études vidéographiques pour instruments à cordes*, réalisé en 2015, que Bujold a commencé à travailler avec plusieurs canaux. Cette stratégie de découpage de l'image lui permet alors de créer des compositions, presque au sens musical du terme. Il n'est d'ailleurs pas anodin de mentionner que sa formation en musique a largement influencé sa manière de travailler la vidéo, laquelle s'est développée de manière autodidacte. C'est avec cette œuvre que s'est affirmé un désir d'explorer le potentiel de la variation à partir de la répétition d'un motif. Conséquemment, une certaine économie de moyen caractérise la réalisation des corpus à venir. Faire beaucoup avec peu, c'est aussi le principe du bricolage et du recyclage, voire du rapiécage. Dans *Études vidéographiques pour instruments à cordes*, la référence au textile est bien présente : l'isolation d'un élément parmi l'ensemble, et sa recomposition démultipliée évoque les motifs de la courtepoinette. Dans cette reconfiguration à partir d'une seule unité visuelle se perd le sens de l'image première au profit d'une nouvelle proposition pouvant redéfinir la trame narrative initiale. On frôle ici la logique fractale et, d'une certaine façon, on approche la notion d'infini. Lorsqu'une modulation, qu'elle soit visuelle ou sonore, ne rencontre aucune limite d'expansion, ne traverse-t-elle pas la frontière de l'espace-temps? Affranchie de sa propre fin, elle n'appartient plus au même schème perceptif ni à la même règle d'échelle : la modulation en question transcende alors les états mesurables tels que nous les connaissons.

La série des *Métroscopies*, en cours de réalisation depuis 2021, se présente comme une collection de traversées spatio-temporelles. Il s'agit de plans séquences qui nous font parcourir, en temps réel, les lignes du métro de Montréal. Ces séquences, toutefois, nous leurrent

NATHALIE BACHAND

FIGURER LE MOTIF, DÉFAIRE LA FIGURATION, RECONFIGURER LE TEMPS

sur le cours usuel du temps et déroutent notre idée de déplacement d'un point A vers un point B. Ici, Bujold crée, pour le regardeur, un point de vue particulier : nous entrons, semble-t-il, au plus près du mouvement de l'image, jusqu'à l'ultime unité du pixel. Puis, dans la décélération entre chaque station, l'image s'attarde parfois sur le réel, le temps de quelques secondes, délivrant de la trame du numérique certains moments du quotidien. Alternant entre un parti pris abstrait très plastique et un témoignage presque documentaire de la réalité, cette série vidéo entraîne dans son sillage une réflexion sur nos mécanismes perceptifs. C'est notamment notre compréhension du monde qui se trouve teintée par ces mécanismes : notre capacité à reconnaître et identifier notre environnement fait l'objet d'un encadrement relativement spécifique. Semblablement, la mémoire évolue sous la gouverne de ses propres règles internes : elle s'altère dans la durée et l'éloignement du moment, l'image se brouille par endroit tout en conservant certains contours, des fragments de clarté, des *zooms avant* vers le centre du souvenir. Les *Métroscopies* se présentent comme autant d'observations (scopies) du mouvement dans l'espace et dans le temps que permet la capture numérique. D'une certaine manière, cette série propose une redéfinition de la notion d'instant que l'on tend à associer à un état d'immobilité, tel l'arrêt sur image photographique. Pourtant, toute chose se trouve en perpétuelle mouvance, ne serait-ce qu'en son cœur moléculaire.

**MOUVEMENT × VÉLOCITÉ =
RENVERSER LA STABILITÉ
ET RÉVÉLER L'ORDRE CACHÉ**

Aussi contre-intuitif que cela puisse paraître au premier coup d'œil, mouvement et immobilité relèvent plus de l'interrelation que de l'opposition. Ces états existent et coexistent l'un en regard de l'autre. De la même manière, on peut procéder à l'expansion d'un textile à condition de conserver sa cohésion initiale, de ne pas couper la fibre qui sous-tend l'ensemble. Par définition, une trame lie et traverse : c'est à la fois le fond et la liaison et, en ce sens, elle réfère autant à l'immobilité qu'au mouvement. La série *Les fleurs du tapis*, réalisée

en 2018, explore cette question du liant dans l'image en mouvement. Elle s'attarde aussi à celle du détail : les « fleurs dans lesquelles on s'enfarge », ces motifs immatériels sur lesquels on trébuche métaphoriquement. Cet usage de la formule vernaculaire, dans plusieurs des intitulés des œuvres de Bujold³, nous ramène au sens caché des choses et à l'ampleur que peut véhiculer une simple formulation. À travers l'intangibilité du langage, les « fleurs », tout à coup, s'incarnent et se matérialisent. Elles s'animent et se soulèvent de la trame de fond : ce sont les détails de l'image qui ondulent dans un espace-temps parallèle où l'altération d'un instant donné prend une consistance particulière, étrangère aux lois connues du réel. Les œuvres *Avancée d'un point de fuite éperdue* (2018) et *Transport du débordement de nos inquiétudes* (2018), de même que la sous-série *Balade du refus de toute intention* (2018) — pour ne nommer que quelques exemples — sont des vidéos où cette relation entre immobilité et mouvement prend la forme d'un déploiement temporel ; « on déplie le temps », nous dit Bujold. Ponts, bateaux ou autres bordures de fleuve deviennent alors des entités ouvertes, vivantes et vacillantes qui viennent renverser notre stabilité perceptive.

D'autres sous-séries, « cachées » dans *Les fleurs du tapis* — par exemple *Descente de la poursuite dans la joie* (2018) et *Aller-retour dans l'inconnu qui attend à pied d'œuvre* (2018) — nous proposent un point de vue au plus près de la matrice. Ici, nous entrons à l'intérieur même des fleurs, ou plutôt du paysage, naturel comme urbain. Le découpage de l'image est tel qu'il suggère une perspective presque atomique de son contenu visuel, un point de vue qui nous plonge jusqu'aux aspérités du pixel, évoquant au passage le glitch et son aspect désordonné, chaotique. Mais c'est d'un ordre caché dont ces œuvres parlent, d'une logique interne qui est tributaire de la trame de fond sur laquelle glisse l'image. De là se décline toute une sous-série de propositions très formelles qui nous ramènent rapidement à

- 3 Dans le cas de la série *Les fleurs du tapis*, ces titres proviennent de mots évoquant l'idée de déplacement, associés à d'autres mots puisés dans le *Manifeste du Refus global* (1948). « Les titres mettent en avant le caractère révolutionnaire et poétique du manifeste et proposent une mise en perspective d'un moment, d'un regard sur un plan général d'ensemble », précise Bujold.

la courtépointe, au textile, mais aussi à la composition et à l'orchestration, voire à la chorégraphie. Les motifs entrelacés, dupliqués, inversés et démultipliés, en effet, dansent. La vélocité et la luminosité des séquences vidéos, assemblées en une grille aux subdivisions variables, vont générer une géométrie rythmique aux effets kaléidoscopiques. Ponctuellement, des parallaxes viennent redéfinir l'ensemble, dessinant de nouveaux tracés qui réunifient l'image. *Déplacement des habiles singeries académiques* (2018) ou encore *Route des vertiges qui nous prennent à la tombée des oripeaux* (2018) ne sont que deux exemples issus d'une abondante production de cette portion du corpus *Les fleurs du tapis*. Plutôt que de distendre la linéarité d'un déplacement et d'en altérer la durée — ou du moins sa perception —, ces vidéos en condensent le potentiel visuel en une boucle spatio-temporelle accélérée et réursive. En résulte des œuvres héritières de la tradition de l'art optique sauf qu'ici, l'œil demeure passif puisque c'est l'image en mouvement qui génère l'effet visuel. *Les fleurs du tapis* se décline également en mode multicanal avec la série *Manège (à trois, quatre ou cinq)* amorcée en 2018 et se poursuivant à ce jour.

TEMPS × MOUVEMENT × VÉLOCITÉ = L'ANCRAGE DU SON ET SA CAPACITÉ COHÉSIVE

Le son joue un rôle prépondérant dans la plupart des séries vidéos de Bujold : la stratégie de subdivision de l'image est un processus qui en transforme également la dimension sonore. Comme précédemment mentionnée, la formation musicale de l'artiste, plus précisément en piano, influence notablement son travail visuel. En recomposant l'image par tranches temporelles, le son lié à la séquence initiale suit cette même découpe rythmique. Dans «*Introduction to Themes & Variations*», John Cage propose notamment ceci : «Nonintention (the acceptance of silence) leading to nature; renunciation of control; let sounds be sounds⁴.» Aphorisme parmi plusieurs constituant ce texte fondateur de Cage, publié en 1982, il nous renseigne sur une certaine

4 John Cage, «*Introduction to Themes & Variations*» dans *Audio Culture – Readings in Modern Music*, édité par Christoph Cox et Daniel Warner, Continuum, New York, London. 2009, p. 221.

conception du son et de sa manière d’habiter le monde, de contribuer au monde. Quoiqu’il advienne, quelque mouvement que l’on fasse ou geste que l’on pose, une réalité sonore qui lui est propre l’accompagne. Dans les œuvres vidéos de Bujold, on note la double présence non intentionnelle du son : d’une part se trouve le son ambiant de la captation ; d’autre part, celui issu du montage séquentiel, du découpage grillagé qui, par défaut, génère un état de variation visuelle et sonore. Le son devient alors un matériau relatif à l’espace, travaillé par le temps. En résulte une cohésion complète de la cohabitation entre image et son où dans le sillage de l’un, s’ancre la réalité de l’autre.

MICROCOSME × MACROCOSME = RIEN N’EXISTE EN DEHORS DU TEMPS

René Payant écrivait, dans l’un des textes de *VEDUTE* : « La vidéo, c’est du temps. Le présent qui passe, c’est-à-dire l’image en défaut, et en même temps le passé qui persiste en revenant, c’est-à-dire alors les images en excès. Autrement dit, c’est le présent qui se constitue en même temps que le passé. L’image vidéographique donnerait à expérimenter ce lieu (de division) où l’on voit le temps. Où on le voit, parce que c’est là le temps qui est⁵. » Le corpus des *Nocturnes* (2018-2021) s’inscrit en continuité avec ceux précédemment discutés, où une séquence initiale constitue l’unité à partir de laquelle est recomposée une toute nouvelle proposition non seulement visuelle, mais aussi spatio-temporelle. Dans la vidéo *Vol de nuit* (2018)⁶, par exemple, la séquence d’un atterrissage nocturne à l’aéroport de Toronto se trouve finement découpée, recadrée, puis démultipliée et réagencée en un motif dont la répétition rappelle le travail des courtepointes, et même de la broderie, du fil qui traverse le tissu. Tout en évoquant le textile familier, l’œuvre s’ouvre à l’image d’un univers en expansion. C’est comme si nous avions simultanément sous les yeux un microcosme et un macrocosme fusionnés en une seule et même chose, et dont le mouvement visible semble orienté autant vers l’intérieur que vers

5 René Payant, « La frénésie de l’image » dans *VEDUTE – Pièces détachées sur l’art, 1976-1987*, préface de Louis Marin, Laval, Éditions TROIS, 1987, p 577.

6 Œuvre ayant intégré la collection du MNBAQ en 2018.

l'extérieur, resserrant et libérant l'image tout à la fois. «Panoramique temporel», comme le dit elle-même Bujold, c'est un aménagement entre passé, présent et futur qu'évoque *Vol de nuit* : le tissu du temps lui-même.

Les *Nocturnes* ont toutes cette particularité d'être constituées de séquences lumineuses tournées la nuit. Leur traitement s'avère cependant variable. Si *Vol de nuit* présente une parenté évidente avec *Études vidéographiques pour instruments à cordes* en ce qu'elle «fractalise» le contenu de la séquence initiale, *Ronde de nuit* (2018), quant à elle, reprend plutôt le *modus operandi* des *Métroscopies*, avec des accélérations et des décélérations, activant notamment un effet de diffraction. Dans un cas comme dans l'autre, l'évocation d'un déplacement spatio-temporel est renforcée par cette présence lumineuse dont les sources s'identifient parfois difficilement. Ce faisant, le corpus des *Nocturnes* entre en résonance avec la scène iconique de 2001 : *A Space Odyssey* (1968), intitulée *Stargate Sequence*, suggérant un passage dans l'espace-temps — ce pouvoir que détient la vitesse lumière. Exister implique nécessairement du temps ; et que nous donne-t-il à voir lorsqu'il s'agit de s'y mouvoir et, spéculativement, de le traverser ?

VOIR LE TEMPS =

«[...] la vidéo, ce n'est pas de l'espace, mais du *temps*⁷. », disait Nam June Paik. Du temps doublé d'une perspective, d'un regard. Une vidéo, quelle qu'elle soit, nous dit «voici ce que je vois». Les œuvres de Bujold nous disent «je vois le temps. Je le fais et le défais, le figure et le reconfigure.» Ce temps, pourtant, s'avère insaisissable. Occupant un spectre particulier de visibilité, c'est-à-dire à travers le voile de la durée, on ne le perçoit pleinement que dans l'après-coup. Il passe et, tout comme l'eau, il traverse, infiltre et altère. «Les lois/de la dynamique sont/insensibles à la direction/du temps.», a écrit Emmanuel Hocquard dans *L'invention du verre*. C'est que cette dynamique et

7 René Payant, «La frénésie de l'image» dans *VEDUTE – Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, préface de Louis Marin, Laval, Éditions TROIS, 1987, p. 573.

cette direction évoluent en parallèle sans nécessairement se contredire. De même, l'entrelacement fluide des images de Bujold surfe sur la trame de fond, laquelle est solidement inscrite dans la durée de la captation — celle d'une transition entre deux stations de métro ; de la contemplation momentanée d'un pont ; de la perspective qu'offre l'atterrissage d'un avion ; du passage à la jonction d'un boulevard la nuit, sous la pluie. La mouvance de cet entrelacement, c'est le temps qui glisse, comme liquide, sur les objets du monde, mobiles et immobiles tout à la fois — filtrant les motifs figurant nos existences.

NATHALIE BACHAND

FIGURER LE MOTIF, DÉFAIRE LA FIGURATION, RECONFIGURER LE TEMPS

**FIGURING
THE MOTIF,**

**UNDOING
FIGURATION,**

**RECONFIGURING
TIME**

Nathalie Bachand

00:00:01:50

X is the unknown. *The laws
of dynamics are
indifferent to the direction
of time.*

Emmanuel Hocquard, *L'invention du verre*¹

The movement that Nathalie Bujold breathes into her video works acts like water – infiltrating everything and wiping away edges. Unfettered and fragmented, the deconstructed image loses its initial reference and becomes a flowing river, a fluid interweaving. With this alteration of the digital matter, of “the very material of images ... the electronic material becomes semiotic substance,”² as the art historian René Payant wrote presciently in a 1986 essay about pre-digital video. And so, our attention is redirected toward the pixel as common denominator, and to flow as vector of movement. Starting from these two digital “states” – pixel and flow – it is possible to enter, traverse, and “surf” on the image. Whether digital or pre-digital, the video image bears within itself a multitude of temporalities ingrained in its very materiality. For more than fifteen years, Bujold has produced bodies of work through which she configures and reconfigures these possible timeframes.

Initially, her main intention was to reduce the material weight of her practice by abandoning sculptural objects for the potential of the image in movement, but she soon began to transpose into her video explorations some of the themes that she was already working with, including that of the motif. The motif encompasses principles of recurrence and form. It can be infinitely repeated or isolated at the core of its own multiplication. In her video *Les trains où vont les choses* (2006), she multiplied the video image in an on-screen grid for the first time; this allowed her to introduce a rhythmic gap, both aural and visual. She then added complexity with multi-screen multi-channel works in

1 Emmanuel Hocquard, *L'invention du verre* (Paris: P.O.L., 2003), 57 (our translation).

2 René Payant, “La frénésie de l'image,” in *VEDUTE – Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, preface by Louis Marin (Laval: Éditions TROIS, 1987), 571 (our translation).

which certain elements of the image in movement became nomadic motifs within a compartmentalized, orchestrated composition.

TIME × MOVEMENT = REDEFINING THE RULES OF SCALE AND LIBERATING ONESELF FROM THE MOMENT

In the video triptych *Études vidéographiques pour instruments à cordes* (2015), Bujold began to work with multiple channels. This strategy for cutting up the image enabled her to create compositions, almost in the musical sense of the term. In fact, her musical training greatly influences how she works with video, a skill at which she is self-taught. Here, she expressed her desire to explore the potential of variation through repetition of a motif. The bodies of work that followed were marked by a certain economy of means in her production. The principle of making much with little can be likened to do-it-yourself and recycling, even patching. A reference to textiles is present in *Études vidéographiques pour instruments à cordes*: the isolation of one element amid the grouping and its multiplied recomposition evoke quilting patterns. In such reconfigurations from a single visual element, the meaning of the first image is subsumed in a new proposal that can redefine the initial narrative thread. In this sense, we brush up against fractal logic and, in a way, approach the notion of the infinite. When a modulation, whether visual or audio, encounters no limitations to its expansion, does it not cross the space-time frontier? Freed from its original purposes, it no longer belongs to the same perceptual schema or the same rule of scale: the modulation in question transcends the measurable states with which we are familiar.

The *Métroscopies* series, ongoing since 2021, is presented as a collection of space-time crossings. It consists of sequences that take us, in real time, from station to station in the Montréal metro. These sequences, however, subvert the usual course of time and distort our idea of travelling from point A to point B. Here, Bujold creates a particular point of view: we come, it seems, as close as possible to the ultimate unit of the moving image: the pixel. Then, with the deceleration into each station, the image sometimes dwells on reality for a moment, releasing from the digital weft a few seconds of daily life. Alternating

NATHALIE BACHAND

FIGURING THE MOTIF, UNDOING FIGURATION, RECONFIGURING

between an abstract plastic position and an almost-documentary witnessing of reality, this video series draws in its wake a reflection on our perceptual mechanisms, which colour our comprehension of the world: our capacity to recognize and identify our environment is the subject of a relatively specific framing. Similarly, memory evolves under the aegis of its own internal rules: it is altered by the duration and distancing of the moment; the image blurs in places while retaining certain contours, fragments of clarity, and *zooms forward* toward memory's centre. *Métroscopies* is presented as a series of observations (scopes) of movement in space and in time made possible by digital capture. In a way, the series offers a redefinition of the notion of "moment," which we tend to associate with a state of immobility, such as the stopped action in a photographic image. Yet, everything is in perpetual motion, even if only at its molecular core.

MOVEMENT × VELOCITY = REVERSING STABILITY AND REVEALING THE HIDDEN ORDER

As counterintuitive as it might seem at first glance, movement and immobility are more interrelated than they are opposed: they exist and coexist in correspondence to each other. A textile can similarly be extended as long as one conserves its initial cohesion by not cutting the fibre that underlies the ensemble. By definition, a weft links and crosses: it's both the basis and the connection; in this sense, it refers as much to immobility as to movement. In the series *Les fleurs du tapis*, made in 2018, Bujold explores the very question of connection in the image in movement. She also dwells on getting tangled up in details (the Québécois expression is *s'enfarger dans les fleurs du tapis*) – the immaterial motifs that metaphorically trip us up. This use of the vernacular, which appears in the titles of many of Bujold's works,³ refers us back to the hidden meaning of things and the broad

- 3 In the case of the series *Les fleurs du tapis*, these titles come from words that evoke the idea of displacement, associated with other words drawn from the *Refus global* manifesto (1948). "The titles foreground the revolutionary and poetic nature of the manifesto and propose taking the perspective of a single moment, a single glance at a general overview," Bujold notes (our translation).

reach of a simple formulation. Through the intangibility of language, the “tangled details” are suddenly embodied and materialized. They come alive and emerge from the background: they are details of the image, undulating in a parallel space-time in which the alteration of a given moment takes on a particular consistency, foreign to the known laws of reality. In the video works *Avancée d’un point de fuite éperdue* (2018) and *Transport du débordement de nos inquiétudes* (2018), as well as the sub-series *Balade du refus de toute intention* (2018) – to name just a few examples – this relationship between immobility and movement takes the form of a temporal deployment; as Bujold says, “you unfold time.” Bridges, ships, and other features at the water’s edge become open, living, wavering entities that overturn our perceptual stability.

Other sub-series, “concealed” within *Les fleurs du tapis* – for example, *Descente de la poursuite dans la joie* (2018) and *Aller-retour dans l’inconnu qui attend à pied d’œuvre* (2018) – offer a point of view that is closer to the matrix. Here, we enter into the details – or, rather, the landscape, both natural and urban. The image is segmented to suggest an almost atomic perspective of its visual content, a point of view that immerses us in the asperities of the pixel – evoking, in passing, the disordered, chaotic intrusion of the glitch. But there is a hidden order to these works, an internal logic that flows from the background weft over which the image glides. It reveals an entire series of formal proposals that quickly bring us back to quilting, to textiles, but also to composition and orchestration, even choreography. Indeed, the interwoven, duplicated, inverted, and multiplied motifs are dancing. The velocity and luminosity of the video sequences, assembled in a grid with variable subdivisions, generate a rhythmic, kaleidoscopic geometry. Occasionally, parallaxes redefine the grouping, drawing new lines that reunify the image. *Déplacement des habiles singeries académiques* (2018) and *Route des vertiges qui nous prennent à la tombée des oripeaux* (2018) are just two examples of the many videos produced for this portion of the *Les fleurs du tapis* corpus. Rather than stretch out the linearity of a shift and altering its duration – or, at least, its perception – these videos condense its visual potential in an accelerated and recursive space-time loop. These are works in the

NATHALIE BACHAND

FIGURING THE MOTIF, UNDOING FIGURATION, RECONFIGURING

Op Art tradition – except that here the eye remains passive, because it is the image in motion that generates the visual effect. *Les fleurs du tapis* is also available in multi-channel mode in the series *Manège (à trois, quatre ou cinq)*, begun in 2018 and ongoing.

TIME × MOVEMENT × VELOCITY = THE ANCHORING OF SOUND AND ITS COHESIVE CAPACITY

Sound plays a prominent role in most of Bujold's video series: the strategy of subdividing the image also transforms the audio dimension. As mentioned above, Bujold's musical training – specifically, in piano – has a sizable influence on her visual work. When she recomposes the image into temporal slices, the sound linked to the initial sequence follows the same rhythmic cutting. In "Introduction to *Themes & Variations*," John Cage wrote, "Nonintention (the acceptance of silence) leading to nature; renunciation of control; let sounds be sounds."⁴ Of the many aphorisms contained in Cage's foundational essay, published in 1982, this one speaks about a certain conception of sound and how it inhabits and contributes to the world. Whatever happens, whatever movement or gesture one makes, its own audio reality accompanies it. In Bujold's video works, we note the double non-intentional presence of sound: on the one hand is the ambient sound of the recording; on the other hand is the audio arising from the sequential editing, a gridded cutting that, by default, generates a state of visual and audio variation. The sound thus becomes a material relative to the space, worked by time. The result is a totally cohesive cohabitation between image and sound in which the reality of one is anchored in the wake of the other.

4 John Cage, "Introduction to *Themes & Variations*," in *Audio Culture – Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox and Daniel Warner (New York and London: Continuum, 2009), 221.

MICROCOSM × MACROCOSM = NOTHING EXISTS OUTSIDE OF TIME

In one of his essays in *VEDUTE*, René Payant wrote, “Video is time: the present that passes – that is, the default image – and at the same time the past that persists by returning – that is, excess images. In other words, the present is constructed at the same time as the past. The video image apparently lets us experience this space (of division) where we see time. Where we see it, because it is *there that time is*.”⁵ Bujold’s body of work titled *Nocturnes* (2018–21) is in continuity with those discussed above, in that an initial sequence constitutes the unit from which a brand-new proposal is composed that is not only visual but also spatial and temporal. In the video *Vol de nuit* (2018),⁶ for example, the sequence of a night-time landing at the Toronto airport is finely cut, reframed, then multiplied and rearranged in a motif whose repetition recalls quilting of fabric, or even embroidery of the thread that traverses it. As much as it evokes familiar textiles, the work opens to the image of an expanding universe. It is as if we had before us simultaneously a microcosm and a macrocosm merged into one and the same thing, whose visible movement seems oriented both inward and outward, compressing and liberating the image at once. *Vol de nuit* is a “temporal panorama,” as Bujold says – an accommodation between past, present, and future evoking the fabric of time itself. Each work in *Nocturnes* is composed of luminous sequences shot at night, processed in a variety of ways. Whereas *Vol de nuit* presents an obvious relationship with *Études vidéographiques pour instruments à cordes* in that it “fractalizes” the content of the initial sequence, *Ronde de nuit* (2018) takes up the *modus operandi* of *Métroscopies*, with accelerations and decelerations, activating a diffraction effect. In both cases, the suggestion of a space-time shift is reinforced by the presence of a glow whose sources are sometimes difficult to identify. In this sense, the *Nocturnes* corpus resonates with the iconic “Stargate Sequence” in 2001: *A Space Odyssey* (1968), which illustrates

5 Payant, “La frénésie de l’image,” 577 (our translation).

6 This work was acquired by the MNBAQ for its collection in 2018.

a passage through space-time – the power held by the speed of light. Being alive necessarily involves time; what can we see when we move into and, speculatively, cross it?

SEEING TIME =

“Video is not space but *time*,”⁷ said Nam June Paik. Time, doubled with a perspective, a gaze. A video, of whatever kind, tells us, “This is what I see.” Bujold’s works tell us, “I see time. I make and unmake it, figure and reconfigure it.” Time, though, proves to be elusive. Because it occupies a particular spectrum of visibility, we don’t perceive it fully, through the veil of duration, until afterward. It passes and, like water, it traverses, infiltrates, and alters. “The laws of dynamics are indifferent to the direction of time,” wrote Emmanuel Hocquard in *L’invention du verre*. In other words, time’s dynamic and direction evolve in parallel without necessary contradicting each other. Similarly, Bujold’s fluidly interweaving images surf on the background weft, which is solidly inscribed in the duration of the video capture – that of the transition between two metro stations; of the momentary contemplation of a bridge; of the perspective offered by a plane landing; of crossing a boulevard at a corner, at night, in the rain. The movement of this interweaving is time that slips, like liquid, over the objects of the world, moving and unmoving all at once – filtering the motifs that figure our lives.

7 Quoted in Payant, “La frénésie de l’image,” 573 (our translation).