

Université de Montréal

**Appréhender le territoire par l'audiovisuel**  
**D'une démarche à un dispositif en *mouvance***

par Antoine Amnotte-Dupuis

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de M. A.  
en cinéma  
option recherche-crédation

août 2018

© Antoine Amnotte-Dupuis, 2018

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Appréhender le territoire par l'audiovisuel :  
d'une démarche à un dispositif en mouvance

Présenté par :  
Antoine Amnotte-Dupuis

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise Vigneault, présidente-rapporteuse  
Michèle Garneau, directrice de recherche  
Frédéric Dallaire, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire, présenté sous la forme d'une recherche-crédation, explore la relation qu'entretient l'audiovisuel avec le territoire. Ce dernier, non pas considéré ici comme un fait objectif, observable et tangible, est perçu en tant que *milieu*, c'est-à-dire en tant qu'entité relationnelle plaçant l'artiste en liaison avec son environnement. Partant du concept de *mouvance*, inspiré par les écrits du géographe québécois Louis-Edmond Hamelin, et de celui de *médiance* proposé par le géographe français Augustin Berque, il sera alors tenté de comprendre comment le territoire peut-il être appréhendé, exprimé ou traduit par les moyens de l'audiovisuel. Cet enjeu sera étudié à travers les œuvres de Pierre Perrault (*Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi*), de Michael Snow (*La région centrale*) et de Nelly-Ève Rajotte (*Ei*), ainsi que par la création associée à ce mémoire, *Agencements*. Cette dernière, présentée à l'Université de Montréal en juin 2018, se compose de six écrans et cinq haut-parleurs et met en scène des images issues de tournages en *Eeyou Itschee* (Baie James) effectués en 2015 et 2016. Par ce principe de *mouvance*, je souhaite laisser au territoire et à ses configurations le pouvoir d'orienter ma démarche de création, ma manière de filmer et d'écrire. C'est alors un dialogue qui est ici proposé : entre une conception théorique et une démarche de création, proposant ce que je nommerai un dispositif en *mouvance*.

**Mots-clés** : territoire, mouvance, milieu, paysage, médiance, Augustin Berque, Louis-Edmond Hamelin, Pierre Perrault, Michael Snow, Eeyou Itschee, audiovisuel, installation vidéo.

## Abstract

This thesis, presented as a research-creation project, explores the relationship between audiovisuals medias and the land. This one, not considered here as an objective, observable and tangible fact, is perceived as a *milieu*, that is to say as a relational entity placing the artist in relation with his environment. Starting from the concept of *mouvance*, inspired by the writings of the Quebec geographer Louis-Edmond Hamelin, and the concept of *médiance* proposed by the French geographer Augustin Berque, it will then be tempting to understand how the land can be apprehended, expressed or translated by audiovisual means. This issue will be studied through the works of Pierre Perrault (*Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi*), Michael Snow (*La région centrale*) and Nelly-Ève Rajotte (*Ei*), as well as by the creation made for this thesis, *Agencements*. Presented at the Université de Montréal in June 2018, *Agencements* consists of a six screens and five speakers installation and features images from shoots made in *Eeyou Itschee* (James Bay) in 2015 and 2016. By this principle of *mouvance*, I wish to leave to the land and its configurations the power to guide my creative process, my way of filming and writing. It's then a dialogue that is proposed here : between a theoretical conception and a creative approach, proposing what I will call a device in *mouvance*.

**Keywords** : land, mouvance, milieu, médiance, landscape, Augustin Berque, Louis-Edmond Hamelin, Pierre Perrault, Eeyou Itschee, audiovisual, video installation.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	i
Introduction.....	1
1. Une démarche pour un territoire en <i>mouvance</i> .....	4
1.1. Définir la <i>mouvance</i> .....	4
1.1.1. De <i>médiance</i> et de <i>trajection</i> .....	6
1.1.2. Une <i>mouvance</i> politique.....	7
1.2. Un environnement en <i>mouvance</i> .....	9
1.2.1. Transformations de l’environnement.....	10
1.2.2. Un sillon qui se creuse.....	11
1.3. Adopter la <i>mouvance</i> .....	12
1.3.1. Une nécessité du déplacement.....	13
1.4. Pierre Perrault et la pratique du territoire.....	14
1.4.1. De l’ <i>Eeyou Istchee</i> au <i>Mushuau-Nipi</i> .....	15
1.4.2. <i>Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi</i> .....	16
1.4.3. Du tournage-lecture au montage-écriture.....	17
1.4.4. Vivre le territoire par le cinéma.....	18
1.5. Une démarche du tournage-voyage.....	19
1.5.1. Pour <i>La fuite du monde</i> .....	20
1.5.2. Construire une démarche.....	21
1.5.3. <i>Agencements</i> entre, Montréal et Chisasibi.....	21
2. Un dispositif pour appréhender le territoire.....	24
2.1. Remettre en question le paysage : autour de <i>La région centrale et Ei</i> .....	25
2.1.1. L’expérience du paysage : la caméra comme point de vue.....	26
2.1.2. D’esthétique.....	28

2.1.3.	D'horizontalité .....	29
2.1.4.	D'expression .....	31
2.1.5.	Le cadre et l'écran.....	32
2.1.6.	Écran(s) fragmenté(s) et écrans multiples.....	34
2.2.	L'audiovisuel et le territoire : une relation en <i>mouvance</i> .....	35
2.2.1.	Entre lieu et espace .....	36
2.2.2.	Espace(s).....	38
2.2.3.	L'espace géographique .....	39
2.2.4.	Face à l'espace .....	39
2.3.	<i>Agencements</i> : montage(s) et (dé)montage(s).....	40
2.3.1.	Une installation .....	41
2.3.2.	De nature cinématographique ? .....	41
Conclusion .....		44
Bibliographie.....		i

*À Èlène Tremblay*

## Remerciements

Merci à Fred. Pour tout. Ces projets, ces contrats d'auxiliaire un peu dingues et ces tournages complètement sautés ! Pour cette écoute, ces commentaires constructifs. Tu es peut-être l'une des causes de ce long retard dans le dépôt de ce mémoire mais je ne saurais ne pas t'être reconnaissant pour tout ça, quand même!

Merci Michèle d'avoir repris le flambeau, et de m'avoir si efficacement dirigé et conseillé, à travers ces étapes cruciales de ma rédaction.

Merci Léa. Franchement je pense que c'est toi que je dois remercier le plus. La planète n'aura jamais vu sur sa surface quelqu'un autant là pour quelqu'un d'autre que toi, je crois.

Merci Roxane de m'avoir fait découvrir l'Eeyou Istchee, et la si belle culture crie.

Merci Emmanuel d'être embarqué dans ce fou projet et de m'avoir conduit jusqu'au nord du 53<sup>e</sup> parallèle dans ma folle quête d'images.

Merci Felicity et Gordon pour l'accueil chaleureux, le lit et le café à Chisasibi.

Merci aussi à toi, Jean-Marc, pour l'aide sur le tournage, l'accueil, l'opportunité de présentation à Chisasibi, les belles discussions.

Merci aux collaborateurs artistiques sur *Agencements*, Nathan et Tom... Votre travail est remarquable. C'est aussi un peu votre œuvre.

Merci les Trompes. Charlotte et Laurence. Amies et collègues pour la vie.

Merci les profs, Serge, Olivier, et les chargés de cours, Luc, Julie, Sébastien... pour ces belles opportunités de travail à vos côtés.

Merci beaucoup Julie, Serge, Bruno et toute la gang en bas, pour ce soutien continu à ma pratique.

Merci à mes parents. Vous deviez avoir hâte d'avoir ce document en main ! Après toutes ces années, merci d'y avoir cru quand même !

Merci les beaux-parents. Pour ces lifts, ces petites aides de dernière minute. Je peux toujours compter sur vous, ça fait du bien! Et merci à Catherine et Juan, partners de «NE» et d'*escape games*.

Merci, beaucoup, à Kenny. Le gars qu'y'est toujours là pour toute, et tellement adorable. Je peux toujours compter sur toi.

Merci à Sara, pour ton écoute et pour ta présence dans ma vie lors de ces années aux cycles supérieurs.

Merci aux équipes successives des Percéides au fil des années : Jérôme, Sébastien, Philippe (mon chum), Olivier, Doriane, Sandrine, l'autre Jérôme, Irina, Alexandra, Mathilde ! Pour le soutien, l'amitié, les balades sur l'Île Bonaventure et sur la montagne, les discussions sur la plage, sur la terrasse du Pit...



Merci aux collègues du Veux-tu une bière ? À Pat, Jé, l'autre Jé, Gab, Camille, Jocelyne, Marc-Ed, Pierre, Alex et les autres avec qui j'ai moins travaillé mais qui ne sont pas moins importants. Cette job-là est venue combler un manque dans ma vie et oui, ça peut paraître étrange, mais je crois que ça m'a aidé dans le dernier sprint.

Merci au MÉDIAS, cette association pour laquelle j'ai tant donné, et qui aura su me rendre la pareille...

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Ça prends de l'argent pour vivre et rédiger en même temps !

Merci aux autres. Aux ami-e-s, d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, en Gaspésie, en Eeyou Istchee ou à Rimouski... vous êtes tous et toutes important-e-s d'une manière ou d'une autre. Je n'aurais pas assez de place ici pour tous et toutes vous nommer !

Et finalement, un merci tout spécial à Élène. Ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans toi. J'entends encore tes commentaires justes et empreints de sagesse me guider. C'est comme si tu étais toujours là. C'est à toi que je dédie ce texte, et cette œuvre.

## Introduction

Avec ma caméra, au milieu de la taïga québécoise ou du fleuve Saint-Laurent, il m'arrive parfois de penser que « l'action de filmer commence dans l'émerveillement de ne rien savoir du lieu où elle nous conduira » (1995, p. 153). Cette phrase inspirante, issue de la poétique plume de Pierre Perrault, m'accompagne dans ma pratique cinématographique depuis plusieurs années. Plus précisément, elle m'est apparue au moment de la postproduction de mon court-métrage *La fuite du monde*, à l'automne 2014, alors que j'entamais mon parcours à la maîtrise. J'étais loin de me douter à l'époque que cet essai filmique – dont le titre, en bon clin d'œil, n'était pas sans rappeler l'œuvre emblématique du célèbre cinéaste québécois – allait autant définir ma posture de création à venir. Cette citation, tirée de *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, était posée en ouverture du film, comme pour annoncer la suite. Ce que je ne savais pas à ce moment, c'est à quel point cette phrase annonçait mon mémoire à venir.

Perrault affirme que « ce sont les machinations qui nous acheminent. » (1995, p. 153). Le dispositif cinématographique, ou les « caméramages » comme il dirait, permettent d'écrire et de raconter le voyage. Tout comme Perrault, j'ai choisi la caméra pour appréhender le territoire dans la mesure où elle m'oblige à me déplacer et à me buter sur des obstacles, à m'engager dans une relation active avec ce dernier. En somme, Pierre Perrault définit en ces quelques mots l'essence de ce que je m'appête à décortiquer en ces quelque quarante pages de mémoire : une démarche de création audiovisuelle tout entière habitée par le territoire. Voilà donc une idée de départ...

Au fil de mes tournages, de mes montages, de mes lectures et de mes séances d'écriture, j'en suis venu à la conclusion que ma démarche de recherche et de création adopte naturellement une posture d'errance, elle-même axée sur une recherche de l'imprévu et une nécessité du voyage. Un peu à la manière de Gilles Groulx, je crois fortement qu'un film « ça continue tout le temps. C'est jamais achevé en soi. » (Groulx, cité dans Graham et Piotte 1971, p. 82). Mes projets, en quelque sorte, ne sont jamais réellement terminés, mais continuellement en construction, malléables, changeant. Je crée ainsi une sorte de dispositif singulier : un dispositif en *mouvance*.

Difficile à saisir, ainsi qu'à définir, ma démarche de création s'inscrit en adéquation avec l'insaisissabilité du territoire que j'explore et que j'arpente. Par cette dernière je souhaite laisser au territoire et à ses configurations le pouvoir d'orienter ma démarche, ma manière de filmer, et ainsi, orienter tant le contenu que la forme l'œuvre en devenir. Je souhaite, autrement dit, entrer en relation avec le territoire, et me laisser guider à travers lui comme faisant partie prenante de ce dernier.

Le *territoire* est ici considéré comme un ensemble complexe constitué de différents milieux en constante évolution et en influence les uns sur les autres, et lequel donne lieu à différents paysages ; jamais les mêmes. Tout comme le cinéma selon Gilles Groulx, « le territoire est un projet, une chose en devenir, toujours en construction », tel que l'affirme Laurier Turgeon (2009, p. 6) Non pas une entité géophysique, visible et tangible, le territoire se définit plutôt en tant qu'entité relationnelle. Il est la liaison qu'entretient la Terre elle-même avec celui qui la regarde, la parcourt ou l'imagine. Il m'apparaît alors que le territoire s'exprime d'une manière qui n'est pas sans résonance avec l'audiovisuel. Le territoire, expliquerai-je, tout comme l'audiovisuel, est en *mouvance*. Il fluctue, s'altère et se déplace.

Dans la littérature, différents termes sont utilisés pour parler d'une chose similaire qui serait, à mon sens, à différents degrés, ce *territoire*. Si certains ne dérogent pas du terme *paysage*, tels que Jean-Marc Besse, Alain Corbin ou John Brinckerhoff Jackson, tandis que d'autres proposent le mot *milieu*, comme Augustin Berque, d'autres adoptent d'emblée le terme *territoire*. Je pense ici entre autres à Louis-Edmond Hamelin, Pierre Perrault et Daniel Laforest, de même qu'à Michel De Certeau, Jean-François Chevrier, Gilles Deleuze et Félix Guattari dont les écrits me seront fort utiles pour élaborer ma pensée dans le présent mémoire. Ce dernier, en effet, tâchera de rassembler ces différentes conceptions de la relation de l'humain à son environnement afin de proposer un terme *territoire* inclusif signifiant tout autant l'environnement géophysique et l'environnement représenté ou imaginé (*paysage*), vécu et pratiqué (*milieu*), et ce, autour du concept de *mouvance*. Un *territoire* englobant, en quelque sorte, les différents autres concepts que sont le *paysage* et le *milieu*. Un *territoire* dans lequel je suis, en tant qu'artiste vidéaste, entièrement investi.

Je serai alors en mesure d'élaborer, en un premier chapitre, une réflexion sur la démarche de création ayant conduit à l'installation audiovisuelle *Agencements*, produite pour ce mémoire en 2016, laquelle est entièrement imprégnée de cette conception mouvante de l'audiovisuel qui parcourt et habite le territoire. Pour mettre en perspective ce travail de création, j'aurai également recours à quelques exemples cinématographiques ayant des échos formels ou thématiques avec mes préoccupations artistiques et théoriques. Je pense ici au long métrage documentaire *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* de Pierre Perrault, tourné en territoire autochtone innu, dans le nord du Québec. En un second chapitre, j'aborderai la même question sous un angle plus formel en étudiant, plutôt que la démarche, le dispositif audiovisuel en *mouvance*. Je m'appuierai alors toujours sur mon installation, tout en ayant recours à des artistes m'ayant précédé : Michael Snow avec son film *La région centrale* et Nelly-Ève Rajotte avec son installation *Ei*. Ce deuxième chapitre sera l'occasion de traiter des notions se rapportant au paysage, au cadre et à la mise en espace d'une installation audiovisuelle multi-écrans comme la mienne, dans une perspective, toujours, de relation au territoire.

# 1. Une démarche pour un territoire en *mouvance*

Tel que je le propose dans le présent mémoire, le *territoire* n'est pas un lieu, un espace, un paysage ou autre forme tangible ou visuelle d'un objet quelconque mesurable et quantifiable. Il est plutôt une entité prenant la forme d'une relation entre différents êtres et différentes médiations en un tout hétérogène et mouvant. De ce dernier naît le paysage comme une forme perceptible de cette entité relationnelle, lequel se constitue, essentiellement, de composantes issues de l'environnement. C'est par le paysage, ainsi, que l'audiovisuel pourra atteindre partiellement cette idée de territoire.

Pour ce faire, toutefois, la démarche de création audiovisuelle devra être pensée en ce sens. En effet, je propose dans le cadre de ce mémoire que la *mouvance* est le caractère commun unissant le territoire et l'audiovisuel, et que c'est par ce dernier que l'audiovisuel peut appréhender le territoire dans toute sa complexité. C'est par une démarche errante et ouverte – en *mouvance* – que j'en suis parvenu à l'écriture de ce texte et au montage de l'installation audiovisuelle *Agencements*.

## 1.1. Définir la *mouvance*

La *mouvance* revêt plusieurs définitions. Selon le dictionnaire Larousse en ligne, sa définition littéraire consisterait en le « caractère de ce qui est fluctuant, changeant » (<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>>). Elle est qualitative ; un adjectif accordé à ce qui fluctue et change. Un ouvrage collectif sur le paysage dirigé par le géographe français Augustin Berque, intitulé *Mouvance II : Soixante-dix mots pour le paysage*, définit plus précisément cette dernière, directement sur la page couverture, comme étant « à la fois le mouvement évolutif du paysage et un mouvement d'idées » (1999). Ce caractère fluctuant et changeant se rapporte ainsi tout autant au paysage comme objet d'étude qu'à la manière d'étudier cet objet en tant que champ d'étude ou courant de pensée. Les études paysagères

sont une *mouvance* en aménagement du territoire, ou en géographie, par exemple. Le territoire fluctue, se meut, tandis que les études sur le territoire et sur le paysage font de même : elles forment une *mouvance*.

Le géographe et linguiste québécois Louis-Edmond Hamelin utilise lui-aussi le terme « mouvance », dans son livre *Écho des pays froids* (1996), d'une manière similaire. Il évoque en ce sens, d'une part, son propre déplacement physique, lors de recherches sur le terrain, mais aussi son déplacement « intellectuel » d'une discipline à l'autre. Le père des études nordiques au Québec prône effectivement dans sa démarche une essentielle interdisciplinarité dans les études universitaires (Hamelin 1996, p. 211). Cet échange, ou cette mouvance entre les différents champs d'études amènerait à porter un regard nouveau sur un objet. Un regard nouveau qui fut particulièrement efficace du côté de Hamelin, dont tant la géographie que la langue française en tirent aujourd'hui un grand héritage. Plus particulièrement, Hamelin définit la *mouvance* comme étant « un agir qui vient de la combinaison de deux directions contradictoires différentes : l'inertie et l'accélération, le freinage et l'aventure, la force de gravité et l'éruption, la sécurité et le risque », et ajoute que « la disparité des composantes n'empêche pas leur rapprochement. » (1996, p. 3). La *mouvance*, selon Hamelin, comporterait ainsi une certaine différence entre deux objets se complétant l'un l'autre. Elle serait ce tout qui les unit et comporterait donc « un certain métissage » (idem). Cela peut être deux disciplines universitaires, par exemple, dans le cas d'Hamelin, ou la recherche et la création, comme dans la réalisation du présent mémoire.

Le mouvement du marcheur dans un sentier serait à mon sens une image juste et pertinente pour définir la *mouvance* selon Hamelin. Si le marcheur incarne en quelque sorte la verticalité, le parcours de ce dernier sur le sentier se fait plutôt de manière horizontale ; si le sentier est figé, la marche, quant à elle, repose sur le principe de mouvement. Ces oppositions donnent lieu à une relation entre l'environnement et le marcheur, cette relation étant elle-même une *mouvance*, et cette *mouvance* devenant elle-même *territoire* : « La simple marche est une pratique de l'espace qui permet au marcheur d'utiliser son corps et le déplacement pour délimiter et s'approprier un territoire » (Turgeon 2009, p. 5). Le film de Pierre Perrault *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* sera à ce sujet un exemple

probant que je traiterai plus tard dans ce chapitre. La démarche intellectuelle de Louis-Edmond Hamelin, de toute évidence, épouse également cette idée. La *mouvance*, en effet, est à l'essence même des recherches du géographe, lequel la définit aussi comme une tension entre le désir de la conservation d'une mémoire, « la recherche d'un agir dans son prolongement » (ibid, p. 1) et la « hardiesse », ou le « goût du risque, l'inconnu, [...] la mobilité, la dispersion ». N'est-ce pas justement ce qu'effectue le cinéma, ou l'audiovisuel : la création d'une empreinte ? Le geste cinématographique, animé par un désir de l'inconnu et du nouveau, implique effectivement aussi la conservation d'une certaine mémoire, sur pellicule ou sous forme numérique, laquelle pourra être visionnée ultérieurement et devenir document du réel.

La *mouvance*, plus qu'un caractère de ce qui est fluctuant et changeant, est ainsi une entité constituée de complémentarités et d'oppositions. Ces oppositions, que l'on retrouve tant dans la composition du territoire (espace/lieu, horizontalité/verticalité, mouvement/fixité), se retrouvent également dans ma démarche de création comme dans le contenu de mes projets.

### **1.1.1. De *médiance* et de *trajection***

Cette idée de *mouvance* comme l'union de deux parties complémentaires n'est pas sans rappeler celle de la *médiance* élaborée par Augustin Berque, qui elle aussi implique une notion de complémentarité : entre l'objectivité et la subjectivité, ce qu'il nomme la *trajection*. Une idée ici bien intéressante rappelant l'idée de *trajet*, lui-même évoquant le *parcours* dans le territoire. La *trajection* définit alors en bonne partie cette idée de déplacement incarnée dans ma démarche de création, et fait partie prenante du dispositif de mon installation audiovisuelle.

Berque avance que le paysage serait une médiation, parmi d'autres, agissant dans un *milieu*. Un milieu, dit-il, en *médiance*. (1994, p. 27) :

Le milieu est une entité relationnelle, construite par les *médiations* diverses qui s'établissent entre ses constituants subjectifs autant

qu'objectifs. Le paysage est l'une d'entre elles. L'ensemble de ces médiations - le milieu, donc - est animé d'un certain sens, qui fait que le milieu évolue. J'appelle ce sens *médiance* [...] La médiance anime donc le paysage.

En insistant ainsi sur cette idée d'évolution du paysage, et de relation de ce dernier avec d'autres médiations pour former ce tout qui serait le *milieu*, lui-même se transformant continuellement au rythme de ces échanges, Berque propose un concept de *médiance* qui concorde parfaitement avec celui que je propose de *mouvance*, inspiré des écrits de Louis-Edmond Hamelin. Les *milieux* ne sont donc pas des entités figées, et ne sont pas non plus sous l'égide d'une seule force guidant leur évolution, mais bien à la rencontre d'une certaine dualité : « ni subjective ni objective, par conséquent, la *médiance* est *trajective* » (ibid, p. 28).

Le *milieu*, comme le *territoire*, se compose de différentes médiations. On pourrait alors considérer le *milieu* comme un morceau de territoire, le territoire se composant alors « de *milieux* [...] d'échelles diverses, correspondants chacun à la relation d'une certaine société à son environnement, et qui peuvent se chevaucher. » (Berque 2006, p. 42). Bien que d'ordres de grandeur différents, le *milieu* et le *territoire* s'expriment toutefois de la même manière, en tant qu'entités relationnelles en *mouvance*.

Agissant en quelque sorte comme l'homologue français de Hamelin, Berque s'intéresse lui aussi à la relation que l'humain entretient avec le territoire, et se trouve à l'origine de tout un vocabulaire de la mésologie (l'étude des milieux humains). Ses termes *médiance* et *trajection* sont arrivés au fil de ses recherches comme des réponses à ses questionnements géographiques, à l'instar des *nordicité*, *glaciel* et *pergélisol* de Hamelin. Ces deux auteurs embrassent ainsi une vision similaire de leur objet d'étude commun : le *territoire* (ou le *milieu*) est une entité relationnelle en *mouvance* (ou en *médiance*).

### **1.1.2. Une *mouvance* politique**

Bien que cet usage précis soit aujourd'hui désuet, et qu'une définition plus actuelle de la *mouvance* ait déjà été détaillée, je crois intéressant de souligner les correspondances



entre la définition ancienne de la locution « mouvance », et celle précédemment définie de caractère de ce qui est fluctuant et changeant.

À l'origine, le terme « mouvance » renvoyait à un usage politique. En effet, le dictionnaire Larousse le définit comme un « état de dépendance d'un fief par rapport au domaine éminent dont il relevait. » (<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>>). Suivant cette définition ancienne, la *mouvance* serait la relation de redevabilité qu'entretient un fief avec l'autorité. Dans un vocabulaire plus contemporain, on pourrait penser au principe des taxes foncières, ou alors de la location d'un bien immobilier. Ce qui m'intéresse dans cette définition, c'est précisément cette idée territorialisante qui en découle.

En effet, si le terme *mouvance* m'est originalement intéressant pour qualifier le comportement du territoire, ou du paysage, et de l'audiovisuel vis-à-vis ce dernier, je constate enfin que la mouvance est elle-même *territoire*, ou *milieu*. Elle se définit elle aussi comme entité relationnelle, cette fois-ci en prenant la forme de redevances dans une structure de locateur/locataire, ou dominant/dominé. Cela nous ramène à une question territoriale davantage politique, particulièrement dans le contexte canadien. Ce mémoire comportant une œuvre audiovisuelle ayant été tournée en territoire cri – un territoire colonisé, aujourd'hui revendiqué par ses populations autochtones – la question ne pouvait m'être évitée.

Je trouve alors fascinant que ce terme tout simple qu'est celui de « mouvance », qui aura su animer ma recherche et ma pensée dans la réalisation de ce mémoire, ait pu du même coup me ramener ainsi à cette question territoriale inévitable dans le présent contexte. Il importe par ailleurs de préciser que dans ma démarche, une recherche formelle et une étude du paysage est d'abord mise de l'avant, sans toutefois délaissier certains enjeux politiques et culturels dont je suis toujours bien conscient. C'est effectivement en connaissance de cause que je suis parti, en 2015 et en 2016, tourner ces images en ces terres cries. J'ai cru important d'effectuer mon travail de terrain sans prétention d'accéder au regard de l'autre. J'y présente mon regard étranger provenant du Québec méridional, sans questionnements ethnographiques, dans une forme d'expression purement mienne qui ne cherche pas à représenter quoi ou qui que ce soit. Ceci dit, mon installation n'est pas pour

autant dépourvue de discours politique. En effet, le spectateur averti y verra davantage qu'un jeu de mouvements et de textures ou une étude du paysage. Les traces d'une population déplacée et d'un territoire dévasté par l'hydroélectrification massive des cinquante dernières années y sont volontairement laissées, tout au long de l'œuvre, laissant planer quelques questionnements d'ordres sociaux ou environnementaux. *Agencements*, autrement dit, dresse un portrait de l'*Eeyou Istchee* contemporain, celui tranquillement repris par son peuple, mais dont un proche passé laisse encore paraître une blessure qui se cicatrise tranquillement dans une esthétique plurielle évoquant à la fois le déplacement et la fixité.

Sur un plan plus personnel, *Agencements* aura été l'occasion de me questionner sur mon appartenance à ces terres qui, à mes yeux, m'apparaissent pourtant étrangères. Ces paysages d'épinettes noires et de mélèzes, qui s'étendent à perte de vue dans les vastes terres subarctiques de la province du Québec, sur lesquels ont habité, parcouru et chassé des peuples entiers durant des milliers d'années me fascinent, mais ne m'apparaissent pas familiers. Ce territoire sur lequel aura vu le jour l'un des plus grands développements hydro-électriques de la planète, jadis annoncé comme le projet du siècle, aujourd'hui profondément ancré dans l'identité québécoise comme symbole de la réussite de la Révolution tranquille et de l'établissement d'un État-providence puissant, sert toujours de véhicule pour les idéaux nationalistes québécois qui tentent de renforcer de sentiment d'être « maître chez nous », mais somme-nous réellement chez nous en *Eeyou Istchee* ? Une question qui m'aura habité tout au long de ces trois excursions, et à laquelle je n'hésiterais pas à répondre par la négative. En *Eeyou Istchee*, de toute évidence, je suis étranger.

## 1.2. Un environnement en *mouvance*

S'il est possible de détacher du territoire le concept de *paysage* comme une médiation parmi d'autres constituant ce dernier, il est également possible d'en distinguer celui de l'*environnement*. Par définition, ce dernier est l'ensemble de ce qui préexiste à la présence humaine ou à toute forme de subjectivité : « le paysage n'est pas l'environnement - lequel existe objectivement toujours et partout » (Berque 1994, p. 26), explique Augustin Berque.

Il est l'élément à partir duquel il est possible de créer du paysage, mais qui, en tant que tel, ne peut se soumettre aux mêmes règles concernant l'esthétique, l'horizon, le cadre ou le point de vue : quelques notions élémentaires que j'aborderai par ailleurs plus en détail au second chapitre de ce mémoire, lorsqu'il sera question de forme et de dispositif. Puisque « le paysage, néanmoins, reste essentiellement la modalité visuelle de notre relation à l'environnement. » (ibid, p. 27), il est ainsi activement impliqué dans la relation de *mouvance* que nous entretenons avec l'environnement.

### **1.2.1. Transformations de l'environnement**

Si les cartes géographiques semblent représenter une planète entièrement figée, nous savons bien que notre environnement est, bien au contraire, en constante mutation. Le déplacement perpétuel de la lithosphère par la tectonique des plaques, l'érosion, l'affaissement ou le soulèvement des sols et les changements climatiques participent tous de cette lente transformation de cette composante essentielle du *territoire*. Le territoire, ainsi, fluctue et change au fil du temps, au fil des interactions entre les éléments qui le composent. Effectivement, « Le paysage est l'effet et l'expression évolutive d'un système de causes elles-mêmes évolutives : une modification du couvert végétal, ou bien un changement dans les mécanismes de la production agricole, se traduisent dans les apparences visibles. » (Besse 2000, p. 102), affirme le géographe français Jean-Marc Besse dans son ouvrage sur le paysage, *Voir la Terre*.

Louis-Edmond Hamelin, parle dans ce cas-ci de « pulsions contraires » (1996, p. 3). En effet, il précise que « le vocabulaire de la géographie physique parle de forces opposées, dites statisme et mobilisme, qui affectent d'ailleurs le Bouclier canadien et ses abords. » (idem). La mouvance de l'environnement, suivant les propos de Hamelin, est ainsi composée d'une série d'oppositions entre le mouvement et la fixité. Elle est pour ainsi dire *trajective*. Non plus ici en fonction d'une opposition entre objectivité et subjectivité, mais entre le mouvement et la fixité : le mobilisme et le statisme, ou la hardiesse et la mémoire (idem).

À ce sujet, Pierre Perrault évoque le cas du village de Tête-à-la-Baleine, dans son recueil de récits *Toutes Isles*. Ce petit village détaché du reste du monde, situé sur la Basse Côte-Nord en plein Bouclier canadien, lequel, prenant place au creux d'une baie peu profonde, se voit coupé de l'accès à la haute mer lors de marées basses (1990, p. 68) :

[Ce] village de pêcheur reste prisonnier deux fois par jour d'une baie peu profonde qu'ils ont baptisée non sans amertume la baie Plate, parce qu'elle assèche de basse mer... deux fois par jour. Les bateaux ne disposent que d'une heure par marée pour rentrer ou sortir, pour communiquer avec le large [...] Il n'en fut pas toujours ainsi, mais toute cette côte du Labrador autrefois couverte de glaciers se relève lentement à raison de six pieds par siècles. Le village de la Tête à la Baleine étant établi dans cette Baie Plate depuis plus d'une centaine d'années, une différence de niveau appréciable rendait l'ancien poste facile d'accès. Depuis lors, imperceptiblement, le fond de la mer se soulève, à raison d'un pouce par an, réduisant la marge de haute mer où une chaloupe peu encore "coller terre".

On peut s'imaginer, depuis l'écriture de ces lignes, le soulèvement encore de quelques mètres de ce fond marin qui causerait aujourd'hui – si ce n'était de ce « rigolet » formé par le débit d'eau de la rivière (ibid, p. 67) – un détachement complet du village avec la haute mer. On peut considérer cet exemple comme l'un des nombreux symptômes de la mouvance de l'environnement qui modifie sans cesse le profil de nos paysages, faisant de ce dernier, « aux yeux du géographe [...] une empreinte. » (Besse 2000, p. 104), une trace, un sillon laissé par un mouvement qui le précède.

### **1.2.2. Un sillon qui se creuse**

Inhabités et austères, les « sillons » sont, aux Îles-de-la-Madeleine, une zone de tourbières longeant la Dune du Sud. Ce vaste espace balayé par les vents est, géographiquement parlant, l'entassement de formations dunaires où les différents anciens littoraux y laissent la trace de leur existence passée. Ce qui prend aujourd'hui la forme d'une série de sillons parallèles est aujourd'hui une trace physique et visible de la mouvance de l'environnement, de cette lente modification du territoire.

Le cas des sillons des Îles-de-la-Madeleine, loin d'être anodin, évoque un autre regard possible sur la notion de *mouvance*, ici vue comme un sillon qui se creuse tranquillement, une nouvelle voie, un nouveau courant encore en chantier. En effet, la *mouvance*, autrement que le caractère de ce qui change, n'est-elle pas dite d'une nouvelle tendance, un nouveau champ de recherche ou de pensée ? Une *mouvance* comme un mouvement, en son sens figuré.

À l'instar de la baie plate du village de Tête-à-la-Baleine, les Îles-de-la-Madeleine changent de silhouette au fil des vents et des marées. La *mouvance* est ce sillon qui laisse sa trace. Elle est ces sillons des Îles. Si la *mouvance* est un mouvement, un déplacement continu, elle est également le mouvement tel qu'il a été, une trace de son existence. Le sillon, n'est-ce pas cet « espace parcouru » que mentionne Deleuze dans l'introduction de son ouvrage *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, se référant à Henri Bergson ? « L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir » (Deleuze 1983, p. 9). La *mouvance* combinerait ainsi ces deux entités complémentaires : le mouvement, au présent, et l'espace parcouru, au passé, lequel n'est pas pour autant figé.

La *mouvance*, dans le prolongement de la mémoire, laisse ainsi des traces de son passage, elle creuse des sillons. Les dispositifs audiovisuels s'inscrivent dans cette idée. Le cinéma documentaire n'œuvre-t-il pas dans cette formation d'une mémoire ? Le geste audiovisuel, ou l'objectif documentaire dont parle Pierre Perrault s'inscrit alors dans une démarche en *mouvance*.

### **1.3. Adopter la *mouvance***

Mon dispositif, dans le cadre de la création d'*Agencements*, tente de créer un lien entre l'audiovisuel et le territoire, entre le cadre et le paysage, entre la caméra et l'environnement. La caméra, par le geste du tournage, creuse un sillon, scrute et pénètre le paysage. Si elle désire fixer les choses dans une optique documentaire, elle tente également de rejoindre une esthétique du flux et du mouvement dans une démarche en *mouvance*.

Le titre de l'œuvre me vient des nombreux textes de Gilles Deleuze parcourus durant les quatre années que j'ai consacrées à cette maîtrise. C'est tout particulièrement dans *Dialogues*, que le célèbre philosophe a coécrit avec Claire Parnet, que le concept deleuzien d'*agencement* est défini, rejoignant sans surprise la pensée d'Augustin Berque sur le *milieu* et la *médiance* : « C'est cela, agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur. » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 66). Agencer, c'est être en *mouvance*, affirme alors le philosophe.

### 1.3.1. Une nécessité du déplacement

Mon parcours de maîtrise en recherche-crédation aura été dans mon cas bien particulier avec, d'emblée, un déplacement physique de plusieurs milliers de kilomètres pour un tournage à la baie James. Un trajet parcouru à deux reprises pour l'acquisition de sons et d'images, puis parcouru à nouveau pour la présentation de l'installation vidéo sur ces mêmes lieux. Un trajet qui aura aussi été un grand parcours théorique et intellectuel pour en arriver à ma définition actuelle de ce concept de *territoire*, et enfin à la forme finale de ce mémoire. Un parcours, ainsi, régit par une *mouvance* certaine, précisément au sens où l'entend Louis-Edmond Hamelin.

Hamelin revient d'ailleurs à maintes reprises dans ses écrits sur la nécessité du déplacement pour pratiquer le métier de géographe : « Le déplacement physique du chercheur comme celui du journaliste vers son objet d'étude constitue un mode majeur de connaissances » (1996, p. 109), écrit-il dans son chapitre sur la vie intellectuelle de son ouvrage *Écho des pays froids*. C'est ce qu'il nommera autrement, le « mobilisme », en opposition au « statisme » (1996, p. 167) :

Choisir une autre option que le statisme n'exprime ni une errance ni une concession à un mouvement incontrôlable. Ce comportement répond à l'objectif nécessaire de pénétrer le plus possible dans la vraie vie, car celle-ci est toujours en agitation.

Cette pratique basée sur le déplacement ne se prétend toutefois pas nouvelle ou innovante. En effet, elle est présente depuis longtemps dans les sciences, ainsi que dans les arts visuels, en particulier avec la peinture de paysage. Pensons simplement aux artistes du Groupe des Sept qui envisageaient en effet « l'activité artistique comme une aventure impliquant une traversée à la fois contemplative et active du territoire » (Vigneault 2011, p. 56). Ces derniers, suivant la démarche d'abord préconisée par Tom Thomson, ont effectivement tenté, sans toutefois s'y contraindre, l'expérience active de l'excursion en nature. Au sujet de Tom Thomson, Louise Vigneault ajoute qu'en « dépassant les données strictement visuelles et en arrimant la dimension matérielle à l'approche performative de l'expérience picturale, l'artiste a été en mesure de rendre compte de la complexité de la réalité physique du territoire canadien, de la dimension plurisensorielle de son expérience [...] » (ibid, p. 160). C'est alors suivant cette veine que je tente de parvenir à quelque chose de similaire dans un dispositif autre, celui de l'installation audiovisuelle multiécrans, m'inspirant également d'autres artistes et cinéastes m'ayant précédé, comme Pierre Perrault.

#### **1.4. Pierre Perrault et la pratique du territoire**

Originaire de Montréal, Perrault n'aura pourtant su faire autrement que de cartographier la province du Québec en entier de son cinéma, de l'Île-aux-Coudres avec *Pour la suite du monde*, au Nunavik avec *L'oumigmag ou l'objectif documentaire*. Il aurait parcouru effectivement « un territoire de plus de 355 000km<sup>2</sup> entre les régions du nord-ouest de l'Abitibi, de la baie James à la Basse-Côte-Nord, jusqu'au Mouchouânipi à la frontière du Labrador » (Desjardins 2009, p. 10) rien qu'avec ses productions cinématographiques de la décennie des années soixante-dix.

Il élaborera autour de sa pratique du territoire dans ses nombreux essais tel que *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, de même que *Le mal du Nord*. C'est justement en discutant de sa démarche documentaire que le cinéaste Pierre Perrault lance cette citation

placée en introduction au présent mémoire sur « l'émerveillement de ne rien savoir du lieu » où nous conduit l'action de filmer, lors d'un tournage documentaire (1995, p. 153).

Laissant toujours toute possibilité ouverte lors de ses tournages, un projet cinématographique le conduisant à un autre, Perrault adoptait une démarche basée sur le changement, et impliquant un *voyage* tant physique qu'intellectuel, tel qu'il le sous-entend dans ses entretiens avec Paul Warren : « Moi, j'ai toujours envie d'être ailleurs. Ce qui m'intéresse, c'est le voyage. [...] Dans l'espace ou dans l'écriture » (1996, p. 238). Une démarche de création en adéquation avec le territoire nécessite ainsi une errance, un parcours à tracer : un voyage. « Découvrir ne serait-il donc, justement, rien de plus, rien de moins que de parcourir un territoire sans écriture pour le mettre au monde du langage ? » (Perrault 2001, p. 141).

#### **1.4.1. De l'*Eeyou Istchee* au *Mushuau-Nipi***

Dans les années 1970, à l'occasion des projets de développement hydroélectrique dans le bassin de la Grande Rivière, Pierre Perrault entame le grand projet d'une série de films sur la baie James, avec en tête l'idée de filmer les peuples autochtones habitant ces terres qui s'apprêtaient à changer brutalement dans les années à venir (Desjardins 2009, p. 9). De ces *Chroniques de la baie James*, qui finalement n'auront jamais vu le jour, en sont toutefois ressortis plusieurs longs métrages : « Parce que dans le film que vous êtes en train de faire peut surgir de la matière pour un autre. », mentionne le cinéaste (Perrault 2009, p. 19). C'est effectivement en repérage pour ce projet que Perrault a commencé à s'intéresser à l'Abitibi, et c'est aussi en rapport à ce dernier que sont nés les projets de films *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* et *Le goût de la farine*, comme le rapporte le cinéaste Denys Desjardins : « Pierre Perrault se retrouve donc à la fin de l'été 1973 avec du matériel pour le montage de deux films sur la situation des Amérindiens du Nord-Est et pour alimenter tout un cycle de films sur l'Abitibi » (2009, p. 13).



### **1.4.2. *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouâniipi***

C'est donc en pleine nature que Perrault et son équipe s'installent, en 1972, dans un campement aux abords de la rivière George, pour un premier tournage dans ce territoire nommé *Mushuau-Nipi*, ou « lac sans arbre », lieu de chasse important dans l'histoire des peuples innu et naskapi. Après ce premier contact s'en suivront deux autres tournages, l'un l'année suivante, axé davantage sur une exploration archéologique et l'un en 1977 avec cette fois-ci pour but de « réactualiser la traditionnelle chasse aux caribous » (Laporte-Rainville 2012, p. 87). Perrault, fidèle à son habitude, avait réuni pour l'occasion des personnes issues de différents milieux. Dans ce cas-ci, il s'agissait autant d'autochtones de la Côte-Nord, que de scientifiques venus de la ville tels que Serge-André Crête, anthropologue et José Mailhot, ethnolinguiste. Par prudence, précise Perrault, « nous avons invité quelques Indiens en sorte que notre regard puisse emprunter les qualités, les sens et l'acuité des Montagnais chasseurs de caribous et ne pas se contenter de l'admiration un peu superficielle des touristes chasseurs de trophées ou des intellectuels [...] » (2009, p. 34). Il est par ailleurs intéressant de noter que parmi les personnages du film *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouâniipi* figure le géographe Louis-Edmond Hamelin, invité pour sa connaissance encyclopédique du Nord québécois et des peuples autochtones.

Perrault, dans de tels vastes projets, se fait un peu « metteur en scène » du réel, en provoquant des situations qui risquent de lui profiter d'une manière ou d'une autre cinématographiquement parlant : « toute l'entreprise de Perrault est de trouver ou encore de susciter des situations qui profitent à la narration. » (Garneau 2004, p. 26). Effectivement, ce n'est absolument pas anodin qu'il réunisse ici des scientifiques urbains avec une population locale autochtone en plein territoire ancestral de chasse à des kilomètres de tout lieu habité. Cette idée de la reprise d'une chasse ancestrale n'est par ailleurs pas sans rappeler ce qui aura conduit à son premier long métrage, *Pour la suite du monde*, et l'idée de la quête de la *bête*, quant à elle, ses films alors à venir à l'époque, que seront *La bête lumineuse* (1982) et *L'oumigmag ou l'objectif documentaire* (1993).

### 1.4.3. Du tournage-lecture au montage-écriture

De ces rencontres fortuites et de ces moments improvisés surgis de la matière qui pourra servir à un futur film alors en devenir. En effet, au moment du tournage, les films de Perrault ne sont qu'une première étape de recherche, ou de défrichage. Comme l'indique Michèle Garneau : « le moment du tournage correspond, chez Perrault, à un défrichage [...] Le tournage, c'est l'événement de parole, le trajet selon lequel des êtres parlants se vouent à la vérité de leur parole. » (2004, p. 26). Une étape primordiale qui permet au cinéaste d'amasser une quantité suffisante de matériel lui permettant d'aboutir à un ou plusieurs films par la suite, comme mentionné précédemment : « Le montage cherche à dégager le film contenu en vrac dans le tournage », avance Perrault (1996, p. 79). L'étape du montage, si le tournage était un défrichage, « pourrait être apparenté à une opération de déchiffrement », et donc en quelque sorte « la réinscription de cet événement dans l'équivalence d'un récit, d'une logique poétique » ajoute Michèle Garneau (2004, p. 26). Autrement dit, le résume-t-elle : « Le tournage, telle une lecture, et le montage, telle une écriture » (idem).

Dans une démarche en *mouvance*, laissant le territoire guider ses décisions, Pierre Perrault croit qu'il « est impossible de savoir d'avance ce qui est susceptible de servir. Parfois un tournage, en apparence anodin, sert de révélateur, de charnière, de plan de coupe, de sourire, d'approbation... que sais-je. » (1996, p. 84). Alors se dresse une démarche qui implique toujours une certaine confrontation avec les images tournées, mais qui toujours, en toute cohérence avec cette idée de *mouvance*, sait fluctuer et s'adapter. En effet, le cinéaste québécois précise qu'aucun de ses films n'est monté exactement suivant la même logique (idem) :

Il n'y a pas de montage qui puisse convenir à tous les films. Je ne monte jamais de la même manière. La vie se met en scène. Le tournage se met en montage. Il ne nous reste qu'à obéir. C'est lui qui décide. On cherche dans le métrage ses significations. On ne les trouve pas du premier coup. Mais après une longue fréquentation. Après une mise à l'épreuve.

Une mise à l'épreuve, ou une confrontation entre soi et le film en devenir, provoquant une *mouvance*, une *trajection*. On revient ici à cette notion d'Hamelin, analogue à celle de Berque, selon laquelle toute *mouvance* se constitue d'objets complémentaires en confrontation : le tournage puis le montage, le cinéaste et le métrage...

#### 1.4.4. Vivre le territoire par le cinéma

« Le film que nous avons fait [...] représente le résultat d'une recherche curieuse à propos de la curiosité elle-même. », affirme Pierre Perrault (2009, p. 34). Dans *Le pays de la terre sans arbre...* le cinéaste, plus encore que de mettre en scène le territoire, le parle, le vit. Un cinéma « vécu », dira-t-il. Le territoire du *Mushuau-Nipi* devient alors lui-même personnage et guide la caméra et les autres personnages à travers lui, dans ses mouvements, dans ses variations de climat, de relief. Dès les premières minutes du film, la caméra pénètre effectivement le territoire, à la suite de ces deux chasseurs innus, à travers le lichen et les quelques arbustes parsemés : « la mémoire électronique se constitue sous nos yeux, par le tracé de la caméra, une caméra qui cherche à se laisser toucher par les traces, celles de la vie, d'un vivre-ensemble. » précise Michèle Garneau (2004, p. 26). Le film donne à voir du « paysage », au sens purement artistique de ce dernier, mais y inscrit ceux et celles qui le découvrent et l'arpentent au premier plan. Par leur discours et par leur image, ces derniers tissent le parcours du film à travers le *Mushuau-Nipi* et ses paysages stériles.

Avec ce film, et la démarche qui l'entoure, Perrault pose ainsi la question de l'appartenance au territoire. Dans le contexte d'un territoire autrefois occupé par des populations nomades et aujourd'hui déserté par la sédentarisation de leurs descendants, qu'en est-il aujourd'hui du *Mushuau-Nipi* ? Pour l'Innu, pour le Québécois ? À qui appartiennent ces terres aujourd'hui délaissées, devenues objet de folklore et de tourisme davantage que de subsistance ? C'est un peu avec pour base ces questionnements sur la relation que nous portons au (à notre ?) territoire que je suis parti, en 2015 et 2016, m'imprégner du territoire cri qu'est l'*Eeyou Istchee*.

## 1.5. Une démarche du tournage-voyage

Ma démarche, que je me plais à décrire comme une de l'errance et de l'imprévu, est elle aussi fondamentalement ancrée dans le principe du voyage et du déplacement. Mes récents projets, à l'instar de ceux de Pierre Perrault, m'ont mené de part et d'autre de la province, de l'extrémité de la péninsule gaspésienne jusqu'à la baie James, en passant par le Bas-Saint-Laurent et par le Nouveau-Brunswick. J'entends par « errance » l'idée du déplacement, bien entendu, mais toutefois un déplacement peu, ou pas, planifié. Si une destination finale – Chisasibi – était prévue depuis longtemps, je ne pouvais prévoir d'avance, dans le processus de création d'*Agencements*, quels seraient les lieux exacts du tournage, et encore moins les plans qui y seraient tournés. En effet, le tournage de mon projet de recherche-crédation s'est fait volontairement sans scénario ni découpage technique dans l'optique de laisser le voyage se mettre en tournage, puis le tournage en montage, tel que le mentionne Perrault dans ses entretiens avec Paul Warren (1996, p. 84). Ainsi je me perds, au sens où l'entend le géographe Jean-Marc Besse (2000, p. 124) :

Qu'est-ce donc finalement que "se perdre" ? Et en quoi se perd-on dans le paysage ? Se perdre, c'est habiter autrement l'espace, ou le temps, c'est errer de lieu en lieu, sans présupposition ni finalisation. Le paysage signifie l'absence de plan et de programme, c'est le dépaysement.

Se perdant d'un film à l'autre, d'un plan à l'autre, Perrault se conduit tout naturellement au territoire en épousant son mouvement – sa *mouvance* – et par le fait même, avec mes projets cinématographiques et installatifs, j'embrasse la même stratégie.

Ma démarche était à peu près la même, deux ans avant le tournage d'*Agencements*, avec *La fuite du monde*. Si ce projet, tourné à l'été 2014, n'a pas été spécifiquement effectué dans le cadre de mon parcours à la maîtrise, il n'est pas moins important pour comprendre les origines de ma démarche et mon obsession tant pour le voyage cinématographique que pour le territoire québécois.

### 1.5.1. Pour *La fuite du monde*

Ce court métrage improvisé, capté sur pellicule 16mm à l'aide d'une caméra Bolex, cachait différentes intentions. Tout d'abord, sur le plan technique, le film était une exploration du potentiel esthétique des outils technologiques d'une caméra Bolex des années 1950 : fondus enchaînés *in-camera*, ralentis, accélérés, etc. Il y avait ici tout un potentiel créatif à découvrir pour moi, à l'époque, avec des effets, cela dit, déjà bien connus dans le milieu du cinéma expérimental.

Autrement, l'idée était déjà à l'époque de jumeler un tournage à un voyage ; à une découverte ou une (re)découverte de lieux connus ou inconnus. Il y avait effectivement ce projet de dresser un portrait intime et poétique d'un lieu bien particulier : le Parc national de Forillon, en Gaspésie, en vivant ces lieux à pied et en camping, avec une petite équipe de tournage et en explorant les coins reculés, non touristiques et peu connus du parc.

Le film rend alors en images cette tension qui subsiste entre les dernières traces de l'occupation humaine de ce territoire – à une époque où des villages étaient dressés sur la péninsule, et des champs étaient cultivés – et la nature qui reprend ses droits depuis la fondation du parc en 1980. Par le fait même, le film est devenu à la fois un témoignage sur l'expropriation des habitants des localités de Grande-Grave et de Petit-Gaspé, mais aussi sur les transformations du territoire dues aux changements climatiques et à l'érosion qui s'en voit décuplé. Effectivement, certains plans clés du film mettant en scène la mer qui se déchaîne par de fortes marées et des vagues percutantes ont été tournés sur des lieux aujourd'hui disparus : sur l'ancienne promenade de Percé et sur la route du Parc national de Forillon qui longeait la mer, aujourd'hui déplacée à l'intérieur des terres, à Cap-des-Rosiers. Quatre années entre le tournage de ce court-métrage et le dépôt de ce mémoire auront suffi pour en constater déjà autant de changements dans l'environnement.

Un sillon de plus s'ajoute au paysage.

### 1.5.2. Construire une démarche

Au printemps 2015, j'entame une première expédition en *Eeyou Istchee*. De ce premier voyage de repérage j'en ai tiré une petite œuvre vidéographique inspirée par le propos du chapitre *De la ritournelle* de l'ouvrage *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur la liaison du chant avec le territoire. Ce projet, en toute continuité avec *La fuite du monde*, proposait lui aussi une démarche de création axée sur le déplacement et la *mouvance*. Il mettait par ailleurs en scène quelques images qui allaient plus tard servir pour *Agencements*.

Près d'une année plus tard, mon court-métrage *Milieux* proposait un dispositif d'écran fragmenté où se juxtaposaient quatre bandes verticales permettant de faire se superposer différents morceaux de paysages et de travailler une déconstruction-reconstruction de paysages où la notion d'horizon se confondait avec celle de verticalité. *Milieux* a agit, en quelque sorte, comme un premier essai ayant permis la création du dispositif en plusieurs bandes verticales de l'installation *Agencements*, où la démarche avait déjà atteint une certaine maturité, et où la forme presque avait presque atteint celle de l'installation multi-écrans. À ce sujet précis du dispositif, je reviendrai au second chapitre.

### 1.5.3. *Agencements* entre, Montréal et Chisasibi

Le tournage d'*Agencements* implique, et met en image, un déplacement physique sur le territoire de l'*Eeyou Istchee*, lequel est composé des terres ancestrales de la population crie et officiellement compris dans le territoire de la province de Québec. En tant que Québécois provenant du Sud, c'est ainsi sous les yeux d'un étranger que la caméra s'est avancée dans l'espace et a scruté les paysages subarctiques de la taïga jamésienne. Le tournage consistait en quelque sorte à un acte cinématographique se voulant « pratiquer » le territoire. Il devait par conséquent prendre la forme d'un voyage en lieux éloignés. Ainsi, la caméra d'*Agencements* cadre le paysage, transforme ces bouts de pays en paysages animés, lesquels se voient recadrés et morcelés par le montage en six écrans de format vertical. Dans la température incertaine d'avril, le long de la route de la Baie James, les conditions

météorologiques n'ont pas été des plus clémentes lors du tournage, mais ont été l'occasion d'obtenir des images fortes et singulières où la nature s'exprime dans tout ce qu'elle a de plus brut et sauvage. Le froid, la neige et le vent rendaient éprouvants ces arrêts ponctuels en bordure de route où nous avions, à l'occasion, besoin d'enfiler raquettes et sacs à dos pour une randonnée à la recherche de nos images. Deux journées entières de route ont finalement été nécessaires pour atteindre notre point d'arrivée, Chisasibi, près de 1500km plus loin.

Les images ont été montées dans une période s'échelonnant sur près de trois mois, suivant une méthode de montage particulière permettant le montage de six écrans individuels simultanément. Cette étape fut un long moment de confrontation avec mes images et l'occasion d'une nouvelle écriture du projet, lequel n'avait ni forme ni scénario et devant se définir à cette étape cruciale de la postproduction.

Le son, quant à lui, s'est effectué en plusieurs temps. Si, tout d'abord, plusieurs prises de son libres ont été effectuées à l'occasion du tournage en *Eeyou Istchee*, une séance de prise de son a également été faite en mai 2016 au conservatoire de musique de Rimouski, accompagné du musicien et artiste sonore Tom Jacques. L'idée était de créer une banque de sons riches en textures et laissant transparaître la matière et le geste du musicien : frottements de bois ou de plastique sur métal ou sur peaux, impacts sur céramique ou sur verre ; ces sons ont été captés d'une manière davantage cinématographique que musicale. C'est-à-dire que le musicien était dirigé de sorte à ne pas créer de rythmes ou de mélodies, mais simplement des sons libres et autonomes pouvant être retravaillés après coup. L'ensemble de ces sons a par la suite servi de matériel de travail au compositeur montréalais Nathan Giroux, lequel a monté la bande sonore du projet en entier, et a également créé pour l'occasion différentes sortes de sons de synthèse à l'aide d'outils informatiques. Les sons issus de la captation avec Tom Jacques, de même que ceux issus du tournage à Chisasibi étaient alors utilisés en tant que matériau sonore malléable. Ce dernier était appelé à être utilisé tel quel, ou encore modifié à l'ordinateur : amplifié, dupliqué, inversé, filtré, etc. Au final, c'est une sorte de croisement entre le son concret, organique et le son synthétisé, électronique qui émane du projet.

Enfin, il me semblerait que le geste cinématographique, dans une perspective de *mouvance*, permet d'investir le lieu, en regard de l'espace. Investir l'espace d'un lieu, bref : territorialiser ou construire un paysage. L'installation, par sa mise en espace, habite la galerie. Le spectateur ne s'y confronte pas, il y pénètre, se meut à travers, adopte un point de vue. L'installation audiovisuelle, à travers ses projections d'image, mais aussi, et surtout, grâce à sa mise en espace dans le lieu réel de diffusion de l'œuvre, s'impose comme un « art de l'espace » (Paré 2005, p. 96), tant par l'image démultipliée, qui force un parcours du regard ou du corps du spectateur, que par la mise en espace du son dans le lieu de diffusion. Ainsi nous est-il paru évident d'adopter une forme installative dans le cadre de cette recherche-crédation où l'expression audiovisuelle d'un territoire – ou *du* territoire – était recherchée.



## 2. Un dispositif pour appréhender le territoire

De cette démarche en mouvance naît un dispositif épousant lui aussi cette logique de complémentarités, d'errance et d'imprévu, de mouvements et de fluctuations. Un dispositif qui place l'audiovisuel en relation avec le territoire dans toute sa complexité.

Dans l'introduction de son ouvrage *L'archipel de Caïn : Pierre Perrault et l'écriture du territoire*, Daniel Laforest affirme que « le dispositif se réfère à une forme malléable, susceptible d'être déplacée et adaptée, dont le propre est d'accueillir des éléments extérieurs qu'elle recontextualise afin d'assurer son fonctionnement. » (2010, p. 23). C'est ainsi que le cinéma, par exemple, se nourrissant du réel qui l'entoure pour en former des images en mouvement, se définit comme un dispositif de captation et de diffusion d'images. Un dispositif, suivant la définition de Daniel Laforest, serait de nature mouvante, étant donné sa capacité d'adaptation et sa malléabilité. S'intéressant davantage aux textes qu'aux films, dans le cadre de cet ouvrage, Daniel Laforest en arrive tout de même à cette idée de « progressive formation d'un dispositif dans l'œuvre littéraire » de Pierre Perrault (idem). Le dispositif d'écriture de Perrault serait, aux dires de l'auteur, une sorte de méthode de travail en construction, aboutissant sur ces derniers films et ouvrages, eux-mêmes laissant la porte ouverte à une suite de cette progression. Ainsi, j'affirmerais que le dispositif perraultien en est un en *mouvance*. Il évolue et s'adapte suivant les lieux et les gens rencontrés. Il a su tracer un chemin, ou un sillon, et a accompli une large et importante étude du territoire québécois et des peuples l'occupant.

Le dispositif d'*Agencements* s'inscrit ensuite lui aussi dans cette idée de déplacement et d'adaptation. L'installation en tant que telle, en tant que matérialisation concrète de ce dispositif, est composée d'un équipement réduit à son maximum avec des écrans de tissus facilement transportables, est née de cette nécessité du déplacement présente tout au long de l'œuvre, du tournage jusqu'à la présentation en galerie. L'installation, en effet, a eu l'occasion d'être montée en différents lieux bien différents les uns des autres : de l'école secondaire de Chisasibi à l'ancienne chapelle de Coin-du-Banc en Gaspésie, en passant par la galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen de l'Université de Moncton et la galerie éphémère L'espace des Mêmes à

Montréal. D'une certaine manière, les cinq représentations de l'installation auront été, en fonction des contraintes qu'imposait chacun des lieux, cinq œuvres différentes.

Le paysage s'établissant comme étant une forme visible du territoire, il se situe de toute évidence au cœur de ma réflexion sur un dispositif audiovisuel en *mouvance* pour appréhender le territoire. Cette démarche particulière, qui m'a conduit vers ce dispositif bien singulier, m'est fortement inspirée d'artistes m'ayant précédé. Pour exemplifier mon propos, je me référerai donc à deux œuvres ayant elles aussi éprouvé le territoire, et remis en question la notion de paysage. Tout d'abord, *La région centrale* (1971), film expérimental du cinéaste canadien Michael Snow, posant la question du paysage par la conception d'un appareil de tournage hors du commun, et enfin *Ei* (2011), une installation vidéo de l'artiste montréalaise Nelly-Ève Rajotte, présentant un paysage morcelé puis recomposé par la juxtaposition de différentes bandes horizontales en mouvement.

## **2.1. Remettre en question le paysage : autour de *La région centrale et Ei***

Les arts de l'image, tant en peinture qu'en photographie, tendent à former des paysages. Par le cadre, j'aurai l'occasion d'y revenir plus tard dans ce chapitre, ces derniers imposent un caractère subjectif à ce qui est regardé. Ils proposent un point de vue et une composition d'image associés à un angle particulier et, avec la photographie et le cinéma, à une focale déterminée. Le paysage serait alors une forme accessible, visible, imaginable ou représentable d'une facette de cette entité relationnelle qu'est le *territoire*. Une facette expressive qui témoigne de toute la complexité du territoire dont elle fait partie, et qui laisse des traces de sa *mouvance*.

L'artiste québécoise Nelly-Ève Rajotte œuvre principalement dans les pratiques installatives de l'audiovisuel. Son projet *Ei* a particulièrement attiré mon attention étant donné la forme particulière de l'œuvre, en différentes bandes horizontales, qui n'est pas sans rappeler mes propres recherches formelles avec la réalisation d'*Agencements*. Par sa décomposition, puis recomposition de paysages désertiques de l'Ouest américain, cette dernière fait se révéler

différentes textures et motifs des lieux rencontrés afin d'en créer une série d'oppositions et de correspondances. Courbes, taches, rayures et grains se côtoient ainsi dans cette vue recomposée sur le territoire. Toujours en mouvement, les différents plans ayant servi au montage de l'œuvre sont constitués de lents ou rapides panoramiques verticaux et horizontaux faisant se dévoiler tranquillement la complexité des motifs et textures des morceaux de paysages. Elle remet ainsi en question la construction classique d'un paysage en juxtaposant plusieurs aplats de couleurs et formes répétitives issus de différentes prises de vue afin de créer un tableau vivant, complexe et mouvant.

En 1971, le cinéaste expérimental canadien Michael Snow réalise *La région centrale*, un film qui, tant pour des raisons formelles qu'esthétiques, illustre parfaitement cette idée de dispositif en *mouvance*. L'ensemble de l'œuvre se constitue d'images captées par une caméra 16mm posée sur un immense bras pivotant sur trois axes. De ce complexe appareillage en sont issues des images rotatives du paysage hostile du moyen-nord québécois. D'une lenteur volontairement marquée, chacun des mouvements propose un angle précis encore jamais dévoilé tel quel précédemment dans le film. Il en résulte un long métrage de près de trois heures, sans musique, avec à peine quelques coupures à l'image causées par les changements de bobines. Ainsi, Michael Snow oppose, par ce film, les forces contraires que sont celles de la fixité du lieu de tournage et celle du mouvement incessant de la machine pivotante. Par le fait même, il déconstruit l'idée commune de *paysage* comme entité figée circonscrite par le cadre et propose une nouvelle manière de filmer où l'intervention de l'opérateur est réduite à son maximum. *La région centrale* devient finalement une étude sur le paysage et de sa relation à la notion de point de vue : une recherche formelle qui place les bases d'une étude plus vaste sur le territoire.

### **2.1.1. L'expérience du paysage : la caméra comme point de vue**

Le paysage ne signifie pas un lieu en soi, ou un territoire, mais bien une vue sur ce lieu, ce territoire. Si le paysage est bien une vue, il est également « une image de celle-ci, l'interprétation propre à un artiste. » (Brinckeroff Jackson 1984, p. 45). Dans tous les cas, cela dit, il renvoie forcément à un point de vue, qu'il y ait cadre (dans le cas d'une peinture, d'une

photographie ou d'un film) ou non (pour la simple vue telle que vécue ou imaginée par un individu). Encore faut-il que cette vue, ou que l'image de cette vue sur le territoire respecte quelques codes associés à la notion de paysage ; critères formels régissant ce qui prend la forme d'un paysage ou non.

Les codes du paysage dont je fais ici mention se réfèrent essentiellement à ceux issus de la peinture de paysage. Ils se rapportent alors à un paysage circonscrit et figé, normé et codifié. Notre lecture du paysage étant elle-même continuellement en mouvance, suivant l'arrivée de nouvelles technologies, il m'est important de souligner cette différence entre, par exemple, le paysage tel que vu par un individu posé, puis vu par un individu en mouvement, ou à bord d'un véhicule en mouvement. En effet, Alain Corbin précise à ce sujet que les technologies ont eu une grande influence sur notre rapport au paysage depuis le 19<sup>e</sup> siècle : « La vue de ballon puis d'avion a complètement modifié la façon de construire le paysage. Plus importante encore est l'habitude du cinétique puisque l'on apprécie désormais l'espace, en grande partie, selon la façon dont le cinéma et la télévision nous ont appris à le regarder » (Corbin 2001, p. 29). *Agencements* propose, à ce titre, une réflexion sur les différentes postures face au paysage. En effet, l'installation met tout d'abord de l'avant le paysage figé, lors de la scène de la rivière Rupert, où un plan d'ensemble d'installe progressivement, morceau par morceau, à travers cinq des six écrans de l'installation. Puis, ce paysage s'anime, scruté par les mouvements de la caméra, perceptible dans cette même scène avec les vues rapprochées sur les rapides et sur le pont. Enfin, l'installation met en scène à de maintes reprises le paysage tel que perçu à bord d'un véhicule en mouvement, comme on peut le voir tout au long de l'œuvre par ces multiples défilements rapides presque abstraits qui ponctuent le montage du début jusqu'à la fin.

Quel que soit le type de paysage présenté dans *Agencements*, le spectateur de l'œuvre ne se retrouve pas face à l'inconnu. À une époque où l'image et l'écran abonde, un tel dispositif n'a pas l'ampleur qu'il aurait pu avoir il y a de cela quelques décennies à peine, alors que l'omniprésence des écrans était moindre et que les technologies de projections et de *mapping* vidéo étaient encore rudimentaires. C'est un peu ce que l'on retrouve avec *La région centrale*, réalisé il y a plus de quarante ans. Le film expérimental de Snow se situe en effet sur un point tournant de notre compréhension du paysage. En cette seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, Michael

Snow met de l'avant la technologie dans sa démarche de création. Ce bras robotisé piloté par un ordinateur rend effectivement possible la captation de ses plans-séquences tournoyants, lesquels auraient été impossibles à peine quelques années plus tôt. Ce mouvement lent, mais fluide de la caméra est un peu le reflet d'une nouvelle appréciation du paysage : une appréciation technologique, mécanique, qui souligne l'importance qu'avait alors l'appareil de tournage dans le dispositif.

*La région centrale*, par son complexe dispositif, remet en question la notion même de point de vue, inhérente celle de paysage, par la perte de repères que subit le spectateur face à ces rotations cycliques incessantes. Le paysage subarctique des Monts Groulx, en effet, se voit ici scruter par la caméra de mécanique de Snow sur 360°, tant horizontalement que verticalement, de sorte à avoir couvert, au bout des 180 minutes du film, l'ensemble des paysages offerts depuis ce sommet dans tous les axes imaginables, et ce, en incluant le ciel et le sol. Peut-on alors parler de paysage ?

### **2.1.2. D'esthétique**

Les paysagistes, affirme l'historien du paysage américain John Brinckerhoff Jackson, « évitent le mot *paysage* (*landscape*) au profit de *pays*, terrain ou *environnement*, ou même *espace* quand ils pensent à un site en particulier. *Paysage* sert à exprimer la teneur esthétique de la campagne, au sens large » (1984, p. 48). Une vue sur le territoire ne serait ainsi *paysage* que par association avec des critères culturels de ce qui est esthétique. L'environnement perçu et vécu doit épouser cet esthétisme essentiel pour être *paysage*, et dépasser le simple *espace* ou *lieu*, tel que l'affirme Alain Corbin : « nous pouvons parler de paysage à partir du moment où l'espace est offert à l'appréciation esthétique. » (2001, p. 42). L'historien du paysage ajoute qu'il « est évident qu'on ne peut construire un paysage qu'en étant inséré dans un environnement que l'on analyse et que l'on apprécie... » (idem). Augustin Berque explique bien cette réalité qui s'est socialement construite au fil du temps, avec ce qu'il nomme les civilisations paysagères : « Il y a eu *civilisations non paysagères* – des civilisations où l'on ne savait pas ce que c'est que le paysage : pas de mots pour le dire, pas d'images qui le représentent, pas de pratique témoignant qu'on

l'apprécie... Bref, pas de paysage. » (Berque 1994, p. 15). Le paysage ne peut alors préexister à l'humain, et aux sociétés humaines, contrairement à l'environnement qui serait, à l'opposé, une facette complètement objective et préexistante du territoire : « un ensemble de données que l'on peut analyser, dont on peut faire l'inventaire, en dehors de toute appréciation esthétique » (Corbin 2001, p. 42).

Le paysage de Snow en est un fuyant, abstrait. Il se remet lui-même en question au fur et à mesure de ces rotations cycliques, sans jamais se poser et s'établir. *La région centrale* offre malgré tout, selon moi, une représentation esthétique du paysage des Monts Groulx. Sous le regard mécanique de la caméra de Snow, cette idée presque cubiste de représenter un point de vue « total » couvrant tout angle imaginable de ce lieu précis est quelque chose de foncièrement esthétisant. Snow y dresse une esthétique de la machine en regard de la nature sauvage, une esthétique de la lenteur, de la rotation, du panorama (ou du panoramique). Il n'en demeure pas moins que cette manière de filmer du paysage, en tous angles et en un incessant mouvement, remet en question les fondements de la théorie sur le paysage, et s'oppose drastiquement à l'esthétisme classique et figé du paysage issu de la tradition picturale.

### **2.1.3. D'horizontalité**

Cet agencement esthétique qui forme le paysage semble toujours devoir se structurer autour d'une certaine horizontalité : « Le paysage est lié fondamentalement à l'existence d'un horizon. », affirme à ce sujet le géographe Jean-Marc Besse (2000, p. 122). Il est déploiement, « un horizon qui s'ouvre », ajoute-t-il (ibid, p. 139).

Au contraire du *territoire* qui implique une articulation entre l'horizontalité et la verticalité (j'y reviendrai), le paysage est essentiellement une composition s'établissant horizontalement. La ligne d'horizon, en effet, agit comme point de repère essentiel du paysage. C'est que le paysage est généralement la séparation de deux masses en confrontation, elles-mêmes réparties de part et d'autre de cet horizon : « [...] il n'est pas de paysage sans le combat rituel d'au moins deux éléments entre eux – Le champ de blé (terre) lutte avec l'horizon (l'air), la mer (eau) avec le rivage (terre) et l'air (le ciel comme limite) » (Cauquelin 2000, p. 130). En

photographie, la règle des tiers s'y réfère pour balancer les espaces dans l'image. L'horizon, en effet, suivant cette règle, doit s'aligner avec l'un des deux tiers horizontaux, le plus souvent celui du bas. Un horizon mal aligné accrochera tout de suite l'œil de l'observant qui pourra constater que la photographie qu'il regarde n'est pas droite. C'est le long de celui-ci, et par rapport à ce dernier que les différents éléments composant le paysage se disposent. L'horizon, autrement dit, dicte et structure la lecture d'un paysage et participe, fort probablement, de cette impression d'esthétique essentielle à l'existence de ce dernier.

Or, dans *La région centrale*, l'horizontal n'est qu'une des possibilités d'angles sur cette vue, et ne consiste qu'en une partie du film seulement. Suivant cette idée que deux forces contraires doivent se confronter pour produire du paysage, lorsque le ciel bleu couvre pendant plusieurs minutes l'entièreté de l'image projetée, nous n'assisterions pas non plus à la présentation d'un paysage. La perte de repères visuels fait momentanément glisser le figuratif vers l'abstrait, vers un simple aplat bleu clair. Peut-être peut-on parler alors de paysages renversés, paysages inclinés ou autres déclinaisons du paysage permettant d'expliquer qu'il ne s'agit pas précisément d'un *paysage*, mais plutôt, d'une étude sur le paysage ?

Du côté de Nelly-Ève Rajotte, la construction même de l'œuvre est conçue de sorte à mettre en évidence l'horizontalité inhérente du paysage. Présentant un tableau constitué de différentes couches superposées, l'artiste montréalaise recrée en quelque sorte la structure naturelle d'un paysage classique, tout en gardant un contrôle sur le contenu et le mouvement de chacune de ses couches. Cependant, contrairement aux images de Michael Snow qui sont essentiellement obliques et renversées, celles de Nelly-Ève Rajotte demeurent quant à elles toujours filmées au niveau, c'est-à-dire qu'elles sont alignées avec l'horizon. La pensée de Rajotte s'exprime effectivement davantage par une étude formelle liée au caractère multicouche du paysage. L'angle de prise de vue, ainsi, épouse logiquement la nature horizontale du paysage.

#### 2.1.4. D'expression

En somme, *La région centrale* et *Ei* seraient, chacun à leur manière, une remise en question du paysage. Les projets de Snow et de Rajotte se questionnent à savoir : que peut le paysage, ou que peut l'audiovisuel en regard du paysage ? Une série de questionnements formels et sur le potentiel de la caméra et du cinéma dans un contexte bien particulier qu'était celui des années 1960 et 1970 pour le cinéma expérimental, dans le cas de *La région centrale*, ou dans un contexte plus actuel en art vidéo, dans le cas d'*Ei*. Une recherche qui se concentre ainsi sur le potentiel expressif de l'audiovisuel en regard du territoire, ou du paysage. Plus précisément, Michael Snow s'est intéressé ici au « mouvement de caméra en tant qu'entité expressive isolée » (Snow 1972), une question qui, semble-t-il, ne s'était jamais posée jusqu'alors, et qu'il répètera à maintes reprises par la suite. Un questionnement qui diffère de celui de l'œuvre de Rajotte, laquelle démultipliera les points de vue sur un paysage d'une manière bien différente, non pas alors à l'échelle d'un film en entier, mais instantanément par la division du cadre.

Ce questionnement m'évoque en un certain sens celui de Pierre Perrault au cœur de son essai *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* où le cinéaste québécois s'amuse à jouer sur la polysémie du terme *objectif*. En premier lieu, « objectif » au sens de l'objectivité de la caméra face à la subjectivité du cinéaste qui l'opère, ensuite comme l'objectif, en tant qu'instrument optique essentiel à la caméra, et enfin l'objectif comme but à atteindre lors du tournage, avec un projet de film. Il veut ici mettre en lumière la réalité objective inhérente au cinéma, induite par la caméra, ce qu'il qualifie de « mémoire infallible » (Garneau 2004, p. 24). Pierre Perrault, à l'instar de Michael Snow, a pris conscience de la réalité technique du dispositif cinématographique qui dépasse le simple geste artistique. C'est en connaissance de cause que Perrault œuvre dans le documentaire, en quête de parole et de vécu, alors que Snow s'attarde, suivant des préoccupations plus formelles, à épuiser tout ce potentiel technique et machinique du cinéma.



### 2.1.5. Le cadre et l'écran

Le dispositif du cadre « a traditionnellement pour fonction de circonscrire et d'ordonner un espace » (Vigneault 2011, p. 158). Tel qu'évoqué plus tôt, il impose un point de vue à travers le média dans lequel il s'inscrit et par le fait même, permet la formation de paysages. André-Louis Paré propose à ce sujet que le cadre agit comme une frontière. Si « d'un point de vue topographique, la frontière trace une ligne entre le chez-soi et l'ailleurs, l'ici et le là-bas, le proche et le lointain », c'est elle aussi qui, « sur le plan esthétique, distingue le visible de l'invisible et fait que des espaces se transforment en paysage. » (Paré 2005, p. 98).

André Bazin propose, dans son célèbre ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?*, que le cinéma provoque une lecture centrifuge de l'image, c'est-à-dire, du centre vers l'extérieur, contrairement à la lecture centripète proposée traditionnellement par la peinture, imposée par le cadre. Au cinéma, ce qui n'est pas visible à l'image, existe, et l'image s'y réfère. Contrairement à la peinture, laquelle ne suggère généralement pas cette présence d'un *hors-champ* et oriente plutôt la lecture de l'œuvre vers son centre. Cela s'explique notamment par le fait que la peinture est habituellement autonome, tandis que le plan du cinéma s'inscrit dans une suite de plans mis en relation les uns avec les autres par le montage. Ainsi différencie-t-il les notions de *cadre* et de *cache*, le premier se rapportant à la peinture et le second au cinéma (2010, p. 188). Influencé par les éléments et personnages issus de la diégèse ainsi que par les différents autres éléments du langage cinématographique, le *cache* donne à voir le *champ* tout en entretenant une constante relation avec le *hors-champ*. En effet, la direction des regards des personnages et les mouvements de ceux-ci, l'environnement sonore, les mouvements de caméra et la composition de l'image participent tous de cette construction d'une énergie d'oppositions entre ce qui est visualisé et ce qui ne l'est pas, simultanément. De cette idée de relation entre champ et hors-champ naît l'idée de se questionner sur la place de l'écran dans les différentes pratiques audiovisuelles. Cette idée de *cache* proposée par Bazin tient-elle toujours dans le contexte, par exemple, d'une installation audiovisuelle multi-écrans ?

Dans le dispositif traditionnel du cinéma, l'écran est constitué d'une immense surface prenant place face à un public assis dans une salle sombre. Sur cet écran, est projetée une image

entière répartie sur toute sa surface. Il arrive toutefois que celui-ci se voit divisé en différents morceaux lesquels cohabitent ainsi dans l'espace plastique de l'écran et provoquent une lecture davantage active de la part du spectateur envers les images qui lui sont présentées. L'écran, alors divisé en plusieurs sous-espaces, modifie la posture du spectateur. L'écran fragmenté, l'évoque Philippe Mathieu « propose un exercice de « double vision », tout le contraire de l'apparatus du cadre mono-écranique et des normes d'invisibilité et de transparence. En conséquence, l'écran fragmenté ne pouvait que favoriser une posture spectatorielle de distanciation. » (2011, p. 2).

La présence du cadre, ou du moins d'un certain point de vue, demeure donc essentielle pour la production de paysage : qu'il soit peint, photographié ou simplement regardé sans l'intermédiaire d'un média. Une notion qui me semble effectivement indissociable à celle du *paysage*, alors qu'elle ne l'est aucunement en ce qui a trait au *territoire*. Le cadre, comme outil formel essentiel à l'art pictural, photographique et cinématographique s'impose ainsi comme pièce maîtresse permettant de définir ensuite le paysage, son échelle et sa composition : « car le cadre coupe et découpe, il vainc à lui-seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution d'un paysage comme tel » (Cauquelin 2004, p. 122). Ainsi, le mentionne Louise Vigneault, le paysage présente une apparente objectivation de l'environnement conjuguée à une subjectivation de son expérience sous-entendue par le regard et suggérée par le point de vue que délimite le cadre » (2011, p. 156).

Le dispositif d'*Agencements*, constitué d'écrans multiples pouvant diffuser plusieurs paysages à la fois questionne énormément la notion de cadre et cette tension entre le champ et le hors-champ propre au cinéma. L'installation propose en quelque sorte un jeu entre les échelles de plan, les points de vue et les paysages. Une sorte de tissage d'images les unes pouvant passer par-dessus ou par-dessous l'autre, un plan pouvant se retrouver au premier et au dernier écran, tandis que les quatre écrans du centre en diffusent un autre, ou alors trois paysages pouvant être diffusés en paires successives ou alternées. Il en est de même pour le dispositif d'*Ei* de Nelly-Ève Rajotte qui, bien qu'il ne soit constitué que d'un écran unique, se divise lui-aussi en plusieurs cadres.

### 2.1.6. Écran(s) fragmenté(s) et écrans multiples

Avec son installation *Ei*, Nelly-Ève Rajotte propose une étude formelle du paysage décomposé, puis recomposé, à travers un dispositif d'écran fragmenté. En effet, l'installation n'est constituée que d'un seul écran, mais dont les cadres sont pourtant multiples. Tandis que mon installation *Agencements*, par exemple, questionne la relation entre la verticalité du cadre et l'horizontalité du paysage, *Ei* mise plutôt sur cette horizontalité inhérente au paysage afin d'en faire se révéler qu'un élément à la fois. Dans le cas précis de l'œuvre de Rajotte, en effet, les paysages ne présentent qu'une facette d'eux même ; qu'un seul motif répété, qu'une seule texture ou couleur qui se confronte à une autre, en ne révélant qu'un simple élément d'elle-même. Les paysages se font plastiques, gestuels, presque abstraits ou non figuratifs. Ce qui était une dune de sable devient une courbe beige, ce qui était une falaise devient une masse texturée grisâtre, etc. Si le cadre vertical met l'accent sur le caractère multicouche du paysage, comme c'est précisément le cas dans *Agencements*, le cadre horizontal permet quant à lui de se remplir en entier d'une de ces strates et d'en perdre la perception de cette dernière en tant que couche composant un paysage, faisant plutôt d'elle une forme ou une couleur, un motif ou une texture à part entière. Ces gestes de décomposition d'un paysage et de confrontation avec d'autres guident la lecture de l'image vers une nouvelle posture : le spectateur n'assiste plus ici à du paysage, mais plutôt à de l'abstraction. En effet, le travail visuel de Rajotte peut rappeler certains courants de la peinture ayant misé sur le même genre d'éléments plastiques. Due à une certaine accoutumance culturelle à ce genre de composition, le paysage « classique » devient une évidence, où une quantité de détails semblent s'effacer au profit d'un tout harmonieux. Ce sont ces détails, dépourvus de sens lorsque pris individuellement que l'artiste met alors en évidence dans *Ei* par sa juxtaposition de bandes horizontales.

Contrairement au simple écran fragmenté, l'installation vidéo en plusieurs écrans permet une disposition particulière des « cadres » dans l'espace physique de diffusion. Ces derniers peuvent alors être éloignés, opposés, l'un face à l'autre et même suggérer ou forcer le déplacement du spectateur. Les pratiques installatives de l'audiovisuel permettent ainsi la mise en espace réelle du (ou des) cadre(s), la disposition d'éléments de décors ou d'accompagnement, ainsi qu'un éclairage singulier. Le spectateur y est libre de s'y déplacer, d'aller et venir. Aucune forme ne

préexiste, chaque installation est unique et se déploie dans l'espace selon des paramètres qui lui sont propres.

Avec *Agencements*, la forme installative a été choisie afin de garder une certaine liberté d'adaptation dans le lieu de diffusion et de créer une œuvre s'imposant dans l'espace et autour de laquelle le spectateur est libre de se mouvoir. La forme verticale des écrans impose une lecture nouvelle des paysages, lesquels proposent par nature une lecture horizontale. Par les mouvements panoramiques ou verticaux de la caméra, souvent présents tous deux simultanément en différents écrans, se crée alors une confusion dans la compréhension du lieu regardé. Le paysage posé et délimité par le cadre est alors bousculé pour laisser place à un paysage mouvant dont le champ se fait aussitôt hors-champ alors que le hors-champ se fait aussitôt champ. Étant donné la simultanéité des images en six écrans, ce qui est hors-champ pour un écran peut alors être champ pour un autre, et ainsi de suite, dans un mouvement constant. Le géographe Jean-Marc Besse propose qu'il « n'y a pas de paysage sans une coexistence de l'ici et de l'ailleurs, coexistence du visible et du caché qui définit l'ouverture sensible et située au monde. » (2000, p. 122). Si le paysage en tant que morceau de territoire exprimé à travers le *cadre* impose ainsi ce genre de dynamique entre ce qui est visible et ce qui surpasse ce champ du visible, le choix d'un dispositif multicadre d'une installation comme *Agencements* renforce cet effet.

## 2.2. L'audiovisuel et le territoire : une relation en *mouvance*

L'audiovisuel, par nature, se constitue de mouvement. Toutes les formes d'arts audiovisuels sont en effet issues d'un mouvement et présentent une forme qui, elle aussi, se définit par le mouvement de ses composantes. Le mouvement entraînant lui-même la notion de changement, ou de déplacement, les arts audiovisuels se définissent aussi comme arts de la *mouvance*, et implique cette notion préalablement abordée de complémentarité, de *trajection*.

Le principe même du dispositif cinématographique traditionnel repose sur un double mouvement : le mouvement réel de l'obturateur et de la griffe entraînant la pellicule dans la

caméra – lors de la captation, ou dans le projecteur lors de la diffusion – ainsi que l’illusion de mouvement qu’on lui connaît, et qui en fait somme toute sa spécificité. Cette succession d’images fixes crée, par le mouvement réel de l’appareillage cinématographique, une transformation analogue au concept de *mouvance*, notamment en ce qui à trait à la complémentarité fixité/mouvement : « Le cinéma en effet procède avec deux données complémentaires : des coupes instantanées qu’on appelle images ; un mouvement ou un temps impersonnel, uniforme, abstrait, invisible ou imperceptible, qui est “dans” l’appareil et “avec” lequel on fait défiler des images. », précise Gilles Deleuze dans son ouvrage canonique sur le cinéma, *Cinéma I : L’image-mouvement* (1983, p. 10).

### 2.2.1. Entre lieu et espace

Notre milieu de vie, notre territoire, est pour ainsi dire un milieu pratiqué, pour reprendre les mots de Michel de Certeau, dont les trajectoires empruntées constituent alors un mouvement (1990, p. XLV) qui lui-même s’inscrit dans le temps. Le territoire, ainsi, est en quelque sorte une articulation de temps et de mouvement constitué d’une infinité de composantes (milieux, espaces, trajectoires, paysages, etc.) en constante agitation. Une immense mosaïque vivante, dont nous-mêmes prenons part.

Il a été question au premier chapitre de la notion de *territoire* comme une entité relationnelle constituée de différentes médiations, tels le paysage et l’environnement. Ces médiations, en *mouvance*, font de ce dernier une entité *trajective* à la rencontre de forces opposées. Ces forces sont celles de la subjectivité et de l’objectivité, du mouvement et de la fixité, mais aussi, de l’horizontalité et de la verticalité telles qu’imposées par la rencontre de l’espace et du lieu.

Aux dires de Michel de Certeau, le territoire peut en effet être compris comme le résultat de la rencontre des concepts complémentaires que sont le lieu et l’espace (ibid, p. 173) :

Est *lieu* l’ordre [...] selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place. [...] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il

implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesses et des variables de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient.

L'espace, conclut De Certeau, « est un lieu pratiqué » (1990, p. 173). En effet, si le lieu peut se concrétiser en un point particulier sur une carte, l'espace est quant à lui traversable et relativement indéfini. Le territoire naitrait alors de cette rencontre fortuite. Lorsque le lieu se fait espace, il y a du territoire. Le géographe Jean-Marc Besse affirme à cet égard que la géographie est empreinte d'une complémentarité entre le vertical et l'horizontal (2000, p. 108) :

Tout se passe comme si la réalité géographique était structurée selon une double articulation : d'une part, un plan "vertical" où se développent des séries naturelles indépendantes et, d'autre part, un plan "horizontal" que l'on peut appeler morphologique, qui est celui des croisements locaux, des corrélations, mais aussi des oppositions entre ces séries de première articulation.

Pour l'historien de l'art Jean-François Chevrier, cette série d'oppositions est également significative : « Le lieu est spécifique et l'espace générique ; le lieu est vertical, l'espace, horizontal. À l'un sont associées les idées d'ancrage et d'enracinement [...] ; à l'autre, le déplacement et la mobilité, l'ouverture et la liberté de mouvement. » (2011, p. 82), précise-t-il.

Le territoire, comme rencontre de deux forces complémentaires, est donc aussi la rencontre du mouvement et de la fixité. Le mouvement, que l'on peut associer au déplacement dans l'espace, donc de l'ordre de l'horizontalité, s'oppose à la fixité et à la précision du concept de lieu qui, par opposition, serait de l'ordre de la verticalité. De cette opposition entre deux forces contraires résulterait une lente transformation des choses, une fluctuation, un changement : une *mouvance*.

Afin d'exprimer les concepts de lieu comme vecteur d'ancrage et d'enracinement, et d'espace comme vecteur d'ouverture et de mobilité, tels que proposé par Chevrier à l'instar de De Certeau, *Agencements* propose une confrontation entre l'horizontalité des paysages projetés et la verticalité de la surface de projection.

### 2.2.2. Espace(s)

Antoine Gaudin détermine, dans son livre sur le concept *d'espace cinématographique*, en quoi le cinéma, par la caméra, le cadre et l'écran donne à la fois accès à un espace tiers, celui du tournage, tout en créant un nouvel espace, celui de la réception chez le spectateur par l'intermédiaire d'un espace plastique : l'écran de cinéma. Antoine Gaudin tente d'éclairer la question de l'espace en définissant les différentes utilisations du mot pour parler de cinéma (2015, p. 9) :

Au cinéma, on parle d'espace pour englober un *lieu* du récit (plein et entier) comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmentée par le découpage) ; pour décrire un décor de studio (intégralement conçu en vue du tournage) comme un paysage en extérieurs naturels (en grande partie "recueilli" par la caméra) ; pour poser la question de la surface de l'écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception) ; etc.

Si les espaces diégétiques et plastiques sont universels aux arts visuels, et si l'espace de réception du cinéma demeure relativement constant, ce n'est pas le cas de l'ensemble des dispositifs audiovisuels. Au cinéma, l'espace de réception classique suggère, par convention une position assise du spectateur, lequel se trouve alors dans une posture passive propice à la contemplation. L'écran est de grande taille et le film est projeté en entier, une fois, pour un public donné, et ce, dans une salle sombre.

Dans la sphère de l'installation vidéo, cependant, malgré que la plupart des œuvres se diffusent généralement en galerie d'art ou en musée, aucune tradition ou convention ne régit l'espace de réception ou l'espace plastique où sera diffusée l'image. Les possibilités de mises en espace de l'image et du son sont ainsi très variées. Autrement dit, l'installation vidéo tend à s'appropriier le lieu dans lequel elle prend place, contrairement au cinéma qui ne peut contrôler les différentes formes de réceptions qui coexistent : les salles de cinéma, traditionnellement, ou plus généralement aujourd'hui, les écrans de télévision ou d'ordinateur. L'artiste de l'installation vidéo exerce ainsi un plus grand contrôle sur l'espace de réception de son œuvre que le cinéaste, ainsi que sur la forme que prend l'œuvre. L'espace audiovisuel, au niveau de la réception, se voit ainsi dilaté lorsqu'il est question d'installation, en rapport au cinéma.

### 2.2.3. L'espace géographique

La notion d'espace, si elle a été importante dans les études cinématographiques, ne l'est pas moins en géographie. L'espace géographique, quant à lui, « est d'abord un espace concret, espace pratiqué, vécu et perçu, un espace de la vie. » (Besse 2000, p. 132). Il est matériel et tangible : « partout, l'espace géographique est taillé dans la matière ou dilué en une substance mobile ou invisible. Il est la falaise, l'escarpement de la montagne ; il est le sable de la dune ou l'herbe de la savane, le ciel morne et enfumé des grandes villes, la grande houle océane. Aérienne, la matière reste encore matière. » (Éric Dardel, cité dans *ibid*, p. 133). Autrement dit, l'espace géographique serait ce territoire en mouvance tel que je le définis dans le présent mémoire.

À l'instar des différents degrés d'espaces cinématographiques évoqués précédemment par Antoine Gaudin, le géographe français Éric Dardel distinguait quatre types d'espaces géographiques : aquatique, tellurique, aérien, construit. En somme, « le paysage *montre* ce dont il s'agit dans la géographie, c'est-à-dire l'expérience sensible de la Terre comme espace ouvert, espace à parcourir et à découvrir. » (Besse 2000, p. 65). Le paysage « montre », précise le géographe Jean-Marc Besse, faisant lui aussi une utilisation du terme paysage comme un terme lié à la notion d'image, de représentation. Le paysage est une lecture (Corbin 2001, p. 26) et la géographie, une écriture (Besse 2000, p. 143). Le cinéma, ou l'audiovisuel se situe à ce point de rencontre. Est-il possible de faire du cinéma comme on fait de la géographie ?

### 2.2.4. Face à l'espace

Alain Corbin, se questionnant sur notre rapport à l'espace, affirme dans *L'homme dans le paysage* qu'il existe un rapport de distance entre un sujet et un paysage (2001, p. 26-27) :

En ce qui nous concerne [...], nous apprécions l'espace en fonction d'un quasi-monopole de la vue. Le vocabulaire en témoigne. J'indiquais que le paysage est une lecture. Le terme est significatif [...]. Face à un paysage, on se pose et on regarde. Or, toutes les attitudes spectatoriales sont fondées sur la distance. Quand l'on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi.



Ainsi nous ne nous inscrivons pas comme faisant partie du paysage, celui-ci se dressant comme une vue qui s'offre à nous. Pourtant, selon Louis-Edmond Hamelin, le paysage est plutôt « un espace dialogique, tant extérieur (naturel ou construit) qu'intérieur (perçu, senti ou imaginé), le tout issu d'une combinaison dynamique de divers éléments » (1996, p. 262). Cette relation au paysage, finalement, diffère constamment selon l'époque, l'individu, la culture... Notre relation au paysage est elle-même en *mouvance* : « les systèmes d'appréciation, constitutifs du paysage, sont en permanente évolution. Un espace considéré comme beau à un certain moment peut paraître laid à tel autre. » (Corbin 2001, p. 19)

Mes projets audiovisuels, de *La fuite du monde* à *Agencements*, m'ont permis d'expérimenter toutes sortes de postures spectatoriales, lesquelles me conduisent aujourd'hui à valoriser le format de l'installation au profit de celui du cinéma. La mise en espace possible dans le lieu de réception, laquelle crée elle-même un territoire à explorer, change le rapport du spectateur au(x) paysage(s) qu'il perçoit. Un territoire qui ne se forme pas d'emblée dans le format cinématographique qui se consulte, aujourd'hui, plus souvent qu'autrement, à travers le dispositif de l'écran d'ordinateur ou celui de téléviseur ; des écrans mobiles et miniaturisés, rétroéclairés et contrastés dont l'artiste ne peut en contrôler les paramètres de couleurs, de luminosité, de taille ou d'environnement.

### **2.3. *Agencements* : montage(s) et (dé)montage(s)**

S'il est possible d'affirmer que l'audiovisuel produit inévitablement des paysages lorsque représentant le territoire, et s'il est également possible d'affirmer que le paysage propose naturellement une composition horizontale, alors il serait intéressant de la remettre en question par la construction d'un dispositif manifestement vertical pour le représenter. Cette confrontation entre verticalité et horizontalité est à l'origine de la conception de l'installation audiovisuelle *Agencements* en différentes bandes verticales. En effet, la verticalité des écrans impose une lecture toute singulière des paysages projetés et en révèle des détails inédits, met en valeur le caractère multicouche du paysage.

### **2.3.1. Une installation**

D'une durée d'une quinzaine de minutes, jouée en boucle, *Agencements* évolue tranquillement, passant de rythmes saccadés à des moments de contemplation où tous les écrans projettent un morceau différent d'un même paysage. L'œuvre cherche à appréhender la question du territoire au sens où l'entend Augustin Berque : un espace occupé, vécu et parcouru, juché d'empreintes et de traces de la mouvance de l'environnement. Le son, à la fois concret et synthétique rappelle, sous une forme symbolique, les textures, les mouvements, l'espace et les couleurs des paysages représentés, ainsi que les motifs et mouvements de l'œuvre elle-même.

L'installation, telle que diffusée, est constituée de six écrans suspendus de format vertical, prenant place dans l'espace de la galerie sous la forme d'un « v », de sorte à créer une certaine perspective, une profondeur dans laquelle les visiteurs sont invités à s'avancer. Ces écrans, composés de lycra blanc, sont translucides. L'image se perçoit donc autant d'un côté que de l'autre, ce qui permet aux spectateurs d'en faire le tour s'ils le désirent. Cinq haut-parleurs répartis de part et d'autre de la pièce permettent de créer un environnement sonore immersif.

### **2.3.2. De nature cinématographique ?**

Un regard avec un certain recul m'est aujourd'hui possible. Le projet ayant été présenté à maintes reprises depuis sa création, je constate aujourd'hui la nature cinématographique de mon projet installatif. En effet, pour différentes raisons, il semblerait que les codes du cinéma transparaissent plus que je ne l'aurais initialement souhaité, dans l'ensemble de l'œuvre, tant dans son lieu de réception que dans le contenu et le montage des sons et des images.

En premier lieu, la construction linéaire du montage laisse, de toute évidence, transparaître différentes scènes qui s'enchaînent. Une courbe dramatique est même perceptible, lorsqu'on s'y attarde attentivement, passant d'une situation initiale à une série de péripéties, et se terminant sur une sorte de retour à la normale. En effet, les images commencent sur le blanc de la neige de la forêt boréale de la région de Matagami : un point de départ calme et serein typique d'un schéma narratif classique. Elles se terminent ensuite sur le blanc des glaces de la

baie James dans une atmosphère similaire laissant présager une sorte de retour à la situation initiale. La construction du montage sous la forme d'une alternance entre les séquences de paysages et celles de défilements de textures, structure également la construction dramatique de l'installation en devenant en quelque sorte un motif facilement reconnaissable par le spectateur et lui-même aboutissant à une sorte de climax marqué à la fois par une rupture à l'image et au son. Le montage sonore, également, tend vers la création d'une certaine tension, renforçant généralement ce qui est montré plutôt que d'agir en contrepoint à l'image. Certaines scènes se voient ainsi dramatisées par le montage sonore comme au cinéma, comme lorsque sont représentées les installations d'Hydro-Québec à Radisson, avec ces sons de voix et ces grondements électriques persistants.

Autrement, la disposition parallèle des écrans dans l'espace rappelle aussi le lieu de réception du cinéma. Certes, ils sont multiples et de format vertical, ce qui est déjà bien singulier, et la disposition sous la forme d'un « V » de ces six écrans tend également à éloigner l'œuvre de l'écran de cinéma traditionnel. Cependant, disposés ainsi, ils recréent en quelque sorte l'aspect panoramique d'un écran de cinéma et en suggèrent la lecture comme telle. En effet, la perspective tend à perdre en profondeur lorsque le spectateur se positionne face à ceux-ci, au centre, et l'illusion d'un seul grand écran peut se faire sentir.

Il m'a ainsi été possible de remarquer une sorte de tendance des spectateurs à transformer le lieu de réception de l'œuvre, qui devait être de type muséal, en un dispositif davantage cinématographique. En effet, ces derniers ont souvent eu le réflexe de se poser au centre face aux six écrans, voire à s'asseoir si possible. Dans certains cas, comme lors de la présentation dans l'ancienne chapelle de Coin-du-Banc où étaient toujours présentes les rangées de bancs d'église, cela donnait finalement l'impression que les spectateurs n'étaient assis que devant un écran de cinéma scié en six bandes. Le choix du lieu d'exposition aurait donc lui aussi un impact important sur la lecture de l'œuvre.

J'ai eu la chance de présenter l'œuvre dans un contexte plus propice à sa réception en tant qu'installation à la galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen de l'Université de Moncton. Cette fois-ci, de plus grands écrans furent utilisés, en un lieu beaucoup plus vaste et approprié qu'une

petite chapelle anglicane. La lecture de l'œuvre par les spectateurs n'en fut pourtant pas moins cinématographique pour autant. Ces derniers, le plus souvent, se posaient devant et s'assoient en demeurant figés du début à la fin et quittant la salle à la fin de la boucle. Le spectateur qui se confronte à *Agencements* semble donc adopter de façon instinctive cette posture de spectateur de cinéma, probablement en raison des procédés cinématographiques derrière la conception de l'œuvre, et peut-être, aussi, en raison de l'accoutumance culturelle à ce genre de lecture de l'audiovisuel.

Je crois que tout cela peut être notamment attribuable à ma pratique passée et à mes études en cinéma, qui m'empêcheraient de complètement m'émanciper de ce moule très normé. Cette œuvre, qui sait, sera peut-être celle de transition qui m'aura permis de franchir le pas du cinéma vers l'installation audiovisuelle ?

## Conclusion

Finalement, plus qu'une simple étude de la relation que peut entretenir l'audiovisuel avec le territoire, ce projet de mémoire n'est-il pas plutôt une proposition théorique sur la relation que peut entretenir un artiste avec la matière qui nourrit son art, via son médium ? Autrement dit, l'objet de mes recherches n'est-il pas plutôt ce liant vibrant et mouvant qui se trouve entre l'œuvre produite et l'artiste, via le territoire ? *Agencements*, moi-même et l'*Eeyou Istchee*, dans ce cas-ci.

L'essayiste et géographe Luc Bureau évoque, dans *La terre et moi*, une relation de résonance entre l'humain et le territoire, l'espace qu'il habite et qu'il parcourt : « Je m'intéresse ici au phénomène de résonance. J'aime bien le mot. Mot sonore, retentissant, auquel la dilatation de sa dernière syllabe donne un air de majesté. » (1991, p. 14). Cette résonance avec le territoire s'expérimenterait de différentes manières, d'une culture à l'autre. Effectivement, de l'expérience individuelle du territoire, telle qu'évoquée jusqu'à présent dans ce mémoire, en naît une qui implique la collectivité (Corbin 2001, p. 18) :

L'appréciation individuelle peut se référer à une lecture collective. Toute société a besoin de s'adapter au monde qui l'entoure. Pour ce faire, il lui faut continuellement fabriquer des représentations du milieu au sein duquel elle vit. Ces représentations collectives permettent de maîtriser l'environnement, de l'ordonner, de le peupler de symboles de soi, d'en faire le lieu de son bonheur, de sa prospérité et de sa sécurité. Il faut, en outre, tenir compte de l'irruption de l'autre. [...] Il arrive que ces diverses lectures entrent en conflit.

Le territoire cicatrisé qu'est celui de l'*Eeyou Istchee* témoigne de ces contrastes entre les considérations du territoire. Les peuples autochtones qui habitent ces terres entretiennent une relation qui diffère, bien entendu, de la relation « occidentale » au territoire comme une réserve de ressources exploitables.

Louis-Edmond Hamelin parle de « holisme », lequel il oppose à l'individualisme : « La pratique *individualiste* se retrouve chez les non-Autochtones dont les attitudes sont usuellement

dualistes. Elle s'appuie sur l'argumentation occidentale qui est portée à la différenciation, au classement et à la hiérarchisation des composants » (2006, p. 134), puis, d'un autre côté, « le *holisme* correspond à un système suivant lequel l'homme ne s'explique pas par la considération de ses parties séparées. Ici même, la vision globale de l'être s'enracine dans un substrat terrestre participant. » (idem). Autrement dit, précise-t-il, « les choses y sont imbriquées au point d'en composer pratiquement une seule. » (idem). Cette vision du monde extérieur à soi, tandis qu'elle est incompatible avec la pratique colonialiste de l'occupation du territoire par les peuples occidentaux – considérons ici comme telle la culture dite « québécoise » de la population établie essentiellement dans la vallée du fleuve Saint-Laurent – est historiquement ancrée dans la pratique du territoire des Premières nations. Hamelin évoque l'exemple du peuple Inuit, établi dans la province québécoise dans la région nommée *Nunavik*. Le nom même qu'ils donnent à leur pays se réfère à une vision holiste du territoire. En effet, le vocable « nuna » évoque le territoire comme une entité globalisante dans laquelle l'humain prend part : « La terre n'est pas un objet extérieur à soi ; elle n'est pas *possédable* par quiconque, même par soi. Mais elle démontre un fort rapport à moi ; “elle est de mon âme, de ma vie ; elle est moi, et moi, je suis elle”, dirait-on. » (ibid, p. 137). C'est ainsi qu'affirme Hamelin que si le mot *nuna* pouvait se conjuguer, ce serait non pas avec le verbe avoir, comme ce serait le cas dans la culture occidentale, mais bien avec le verbe être ! (idem). La notion de territoire, mais aussi d'identité et de frontière bascule complètement. Et si l'audiovisuel pouvait entretenir une relation holiste au territoire ? La caméra peut-elle s'intégrer dans cette dynamique ?

En quelque sorte, c'est un peu ce que je me suis efforcé de faire avec la création de mon installation *Agencements*. Ma démarche, ancrée dans l'imprévu et dans la *mouvance*, en témoigne. Le territoire s'inscrit, dans *Agencements*, comme une composante d'un tout qui est le projet dans son entièreté, du tournage à sa présentation. Le déplacement au cœur du territoire s'impose comme le moteur de la création, ayant donné lieu aux sons, aux images, aux représentations. En tant qu'artiste, je m'inscris aussi comme une composante de ce tout, au même titre que le territoire parcouru et filmé. En ce sens, je crois qu'*Agencements* se veut une proposition d'un certain rapport que peut entretenir un artiste vidéaste ou cinéaste avec le territoire, via son médium audiovisuel. Un rapport holiste, épousant une vision du territoire qui cherche à se

rapprocher de celle qu'ont véhiculé durant des siècles et des millénaires les différents peuples autochtones en Amérique du Nord.

La question qui demeure est de savoir si d'autres productions artistiques, notamment dans la sphère du cinéma et des autres arts médiatiques, proposent elles aussi une démarche similaire, ouvertement ou non. Faire du cinéma de manière holiste, est-ce vraiment quelque chose de possible ? En ce qui a trait aux arts visuels, j'oserais avancer que plusieurs artistes à travers le temps ont su adopter une telle posture, particulièrement au niveau des artistes autochtones. Cela dit, au niveau des arts audiovisuels, je crois que les exemples se font plus rares. Une certaine tendance semble toutefois vouloir se dessiner, sans que quoique ce soit désire se prévaloir de l'étiquette d'œuvre holiste. Je pense entre autres à certains projets de Anne Ardouin tel que *Panorama* (2015), de Robert Morin tel que *Trois histoires d'Indiens* (2015) ou à *Ramaillages*, long-métrage documentaire en cours de post-production au moment d'écrire ces lignes, produit par l'Office National du Film du Canada et réalisé par le cinéaste gaspésien d'adoption Moïse Marcoux-Chabot. Ce dernier dessine à travers son film le portrait d'une communauté adoptant une culture alternative prônant notamment le principe de l'autonomie alimentaire, une pratique qui prend aujourd'hui place de plus en plus dans la péninsule Gaspésienne. Toujours sur la route, suivant au fil des saisons différents lieux et événements à travers la parole de personnages forts et porteurs d'espoir, le cinéaste propose ici, selon moi, une démarche documentaire dans laquelle le territoire fait partie intégrante du projet, englobant la lutte pour préserver l'environnement, les paysages, la poésie et l'art dans un tout qu'est ce film documentaire.

Le cinéma, de fiction ou documentaire et les arts vidéos, installatifs ou non, je crois, ont cette capacité à rendre visible et audible cette conception holiste du territoire et très bientôt, j'ose croire, nous assisterons à différentes œuvres s'exprimant de cette manière.

## Bibliographie

- Agel, Henri. 1978. *L'espace cinématographique*. Paris : Jean-Pierre Delarge, éditeur.
- Augustin Berque (dir.). 2006. *Mouvance II : soixante-dix mots pour le paysage*. Paris : Éditions de la Villette.
- Babin, Sylvette. 2016. « Le paysage désencadré » dans *Esse*, n°88 (automne), p. 4-5.
- Bazin, André. [1958] 2010. *Qu'est-ce que le cinéma* (19<sup>e</sup> éd.). Paris : Cerf.
- Berque, Augustin. 1994. « Paysage, milieu, histoire » dans Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, p. 13-29. Seyssel : Champ Vallon.
- Berque, Augustin. 1995. *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Vanves : Hazan.
- Besse, Jean-Marc. 2000. *Voir la Terre : six essais sur le paysage et la géographie*. Arles : Actes Sud.
- Brinckerhoff Jackson, John. [1984] 2003. *À la découverte du paysage vernaculaire*. Trad. Xavier Carrière. Arles : Actes Sud.
- Bureau, Luc. 2009. « Territoire et identité culturelle, le regard étrangé », dans Laurier Turgeon (dir.), *Territoires*, p. 31-44. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Bureau, Luc. 1991. *La terre et moi*. Montréal : Boréal.
- Cardinal, Serge. 2015. « Personnages rythmiques et paysages mélodiques ». En ligne. *Laboratoire La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*. <[http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes\\_sergercardinal\\_personnages-rythmiques-et-paysages-melodiques.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2015/10/resumes_sergercardinal_personnages-rythmiques-et-paysages-melodiques.pdf)> \*Consulté le 12 mars 2018.
- Cauquelin, Anne. 2004. *L'invention du paysage*. Paris : Quarige/PUF.



- Chartier, Daniel et Jean Désy. 2014. *La nordicité au Québec, entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Chevrier, Jean-François. 2011. *Des territoires*. Paris : L'arachnéen.
- Corbin, Alain. 2001. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel.
- De Certeau, Michel. [1980] 1990. *L'invention du quotidien I : Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Paris : Éditions de minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Éditions de minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de minuit.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. [1977] 1996. *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Desjardins, Denys. 2009. « Le goût du pays », dans *L'homme et la nature*, livret du coffret DVD *L'œuvre de Pierre Perrault*, vol. 4, p. 7-15. Collection Mémoire, Office national du film du Canada. Montréal : ONF.
- Désy, Jean. 2016. *Amériquoisie*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Dorion, Henri. 2009. « Conclusion », dans Laurier Turgeon (dir.), *Territoires*, p. 203-207. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Droz, Yvan et Valérie Miéville-Ott (dir.). 2005. *La polyphonie du paysage*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

- Ferraz, Sylvio. 2012. « La formule de la ritournelle » En ligne. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°13, <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>>. \*Consulté le 15 mars 2018.
- Froger, Marion. 2000. « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », dans *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, p.13-26.
- Gardies, André. 1993. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Garneau, Michèle. 2001. « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard *off* sur la parole. », dans *Cinémas*, vol. 12, n°1, p. 127-143.
- Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique - Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Collin.
- Groulx, Gilles, cité dans Straram, Patrick et Jean-Marc Piotte. 1971. *Gilles Cinéma Groulx le lynx inquiet*, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, p. 82.
- Hamelin, Louis-Edmond. 2006. *L'âme de la terre : parcours d'un géographe*. Québec : MultiMondes.
- Hamelin, Louis-Edmond. 1996. *Échos des pays froids*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Hamelin, Louis-Edmond. [1975] 1980. *La nordicité canadienne*. Montréal : Hurtubise.
- Harel, Simon. 2009. « Lieux habités : sur le terrain de l'expérience pratique », dans Laurier Turgeon (dir.), *Territoires*. Québec : Presses de l'Université Laval, p. 187-203.
- Laforest, Daniel. 2010. *L'archipel de Caïn, Pierre Perrault et l'écriture du territoire*. Montréal : XYZ
- Laporte-Rainville, Luc. 2012. « De la postmodernité : Pierre Perrault et la culture innue ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

- Lasserre, Frédéric et Aline Lechaume. 2003. *Le territoire pensé*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lasserre, Frédéric. 1998. *Le Canada d'un mythe à l'autre*. Montréal : Hurtubise.
- Lévy, Jacques. 2013 « De l'espace au cinéma », dans *Annales de géographie*, vol. 694, no°6, p. 689-711.
- Martin, Thibault et Amélie Girard. 2009. « Le territoire, matrice de culture », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, n°1-2.
- Mathieu, Philippe. 2010. « Pour une histoire et une esthétique de l'écran fragmenté au cinéma ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal
- Morosoli, Joëlle. 2007. *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*. Trois-Rivières : Le Sabord.
- Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- Paquet, Suzanne. 2009. *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Paré, André-Louis. 2005. « Espace, paysages, frontières », dans *Parachute*, n°120, p. 96-113.
- Poullaouec-Gonidec, Philippe ; Michel Gariépy et Bernard Lassus (dir.). 1999. *Le paysage, territoire d'intentions*. Paris : L'Harmattan.
- Perrault, Pierre. 2001. *Partismes*. Montréal : L'hexagone.
- Perrault, Pierre. 1999. *Le mal du Nord*. Gatineau : Vents d'Ouest.
- Perrault, Pierre. 1996. *Cinéaste de la parole, entretiens avec Paul Warren*. Montréal : L'hexagone.
- Perrault, Pierre. 1995. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Montréal : L'hexagone.

Perrault, Pierre. 1990. *Toutes isles*. Montréal : L'hexagone.

Snow, Michael. 1972. Dans *About 30 works of Michael Snow*. Catalogue d'exposition.  
Ottawa : Musée des Beaux-arts du Canada.

Tetsurō, Watsuji. 2011. *Fudō : le milieu humain*. Traduction de Augustin Berque.  
Paris : CNRS éditions.

Turgeon, Laurier (dir.). 2009. *Territoires*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Vigneault, Louise. 2011. *Espace artistique et modèle pionnier*. Montréal : Hurtubise.