

Université de Montréal

Le Verglas, analyse et réemploi des images d'une catastrophe

Par
Pierre Vignaud

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 Maîtrise en cinéma

Option recherche-crédation

Février 2024

© Pierre Vignaud, 2024

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

Ce mémoire intitulé

Le Verglas, analyse et réemploi des images d'une catastrophe

Présenté par
Pierre Vignaud

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Frédéric Dallaire-Tremblay
Président-rapporteur

André Habib
Directeur de recherche

Isabelle Raynauld
Membre du jury

Résumé

À partir d'archives diffusées sur *YouTube*, ce mémoire s'intéresse à la catastrophe naturelle du Verglas de 1998. Les vidéos sont l'occasion d'une réflexion sur l'esthétique des images d'information journalistique de catastrophes naturelles, sur le support VHS qui a permis leur premier enregistrement (la création d'une mémoire), et sur la télévision, médium qui les a d'abord diffusées. Conjointement à l'analyse de ces images est exposée la démarche de leur réemploi qui a mené à la réalisation d'un essai filmique. Le réemploi s'est notamment effectué en altérant des archives avec des magnétoscopes, fruits de la technologie de l'époque, qui avaient permis d'enregistrer les images télévisées. Avec ce geste de réemploi sont apparues des perspectives esthétiques qui permettent de voir la catastrophe autrement. D'autre part, ce projet a conduit l'auteur, muni d'une caméra VHS, à aller sur les lieux de l'événement, filmer les pylônes reconstruits, mais aussi au-delà, à la Baie James. Ce travail de recherche-crédation procède d'une méthode non systématique mais qui suit des chemins ouverts par les archives, par les technologies rencontrées ou par les images créées. Il envisage la question fondamentale que posent les catastrophes naturelles : celle du rapport qu'entretient l'homme avec la nature.

Mots-clés : catastrophe naturelle, crise du Verglas, télévision, archives, esthétique, cinéma de réemploi, technique, électricité, pluie verglaçante, VHS.

Abstract

From archives released on YouTube, this thesis aims to explore the natural disaster of Ice Storm of 1998. The videos offer an opportunity to reflect on the aesthetic images of journalistic information on natural disasters, but also on the VHS medium that allowed their first recording (the creation of a memory), as well as on television, the medium that first distributed them. Alongside the analysis of these images, this thesis presents the process for reusing them, which led to the production of a film essay. Archives were altered thanks to video recorders, the technological advancement of the time, which allowed the recording of televised images. With reuse, came aesthetic perspectives that allow us to see the disaster differently. On the other hand, this project led the author, equipped with a VHS camera, to go to the scene of the event, to film the reconstructed pylons, but also to go beyond, to James Bay. This research-creation work was developed through a non-systematic method, rather following the paths opened up by the archives, technologies encountered or images created. It considers the fundamental question posed by natural disasters : that of the relationship between man and nature.

Keywords : natural disaster, ice storm, television, archives, aesthetics, found footage, technique, electricity, freezing rain, VHS.

Remerciements

Tout d'abord, je remercie mes parents. Mon père, pour les heures que nous avons passées au téléphone afin de remettre de l'ordre dans mes phrases bancales. J'ai beaucoup appris, mes idées sont plus clairement énoncées. Nos échanges ont permis d'enrichir mon projet et ont su me garder motivé. Ma mère, pour ses relectures attentives de ce texte, mais aussi de tous les autres depuis les premiers que j'ai écrits, afin de corriger mes fautes d'orthographe. Une pensée également pour Marie-Danielle qui a fait la traduction du résumé en anglais, aidée par Hart et Cédric.

Je remercie également mes amis. Je pense aux participants d'OD Beaubien : Valentin et son calme respectueux de mon ermitage, Lucas pour sa bonne humeur, Samy pour ses conseils avisés et ses blagues toujours à propos et Emilie pour notre voyage à la Baie-James. Mes remerciements vont aussi aux amis du pays, ainsi qu'à Éma et Vincent, qui se sont tenus au courant de l'avancée de ce travail. Enfin merci à Claire, qui dès le début et continuellement, s'est intéressée à mon projet, le film est pour elle.

Pour terminer, je remercie les professeurs de l'Université de Montréal, qui m'ont aiguillé lors de leurs séminaires et qui m'ont préparé à ce projet. J'exprime toute ma gratitude à André Habib qui m'a aidé avec ses relectures, ses visionnages et ses commentaires attentifs. Ses remarques toujours justes ont été précieuses et ont permis d'améliorer mon texte et mon film.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements.....	iii
Introduction	1
Chapitre I.....	4
Le phénomène et l'événement météorologique	4
I.1. Remarques.....	4
I.2. Une carte lumineuse.....	8
I.3. De la féerie au cauchemar et du sublime au beau.....	15
Chapitre II	24
Le Verglas et la télévision	24
II.1. Description d'une image d'images.....	24
II.2. Remarques sur les « blocs nouvelles ».....	26
II.3. Remarques de recherche.....	27
II.4. Remarques sur le réemploi.....	30
II.5. Répétitions télé-journalistiques.....	32
II.6. Réenregistrements magnétiques	34
II.7. Inintelligibilité du flux médiatique	38
II.8. Extrait d'un « bloc nouvelle » : description et remarques.....	41
II.9. Remontage des « blocs nouvelles ».....	44
II.10. Synthèse du chapitre	47
Conclusion	51
1. Une nouvelle tempête de verglas	51
2. La visibilité de la pluie verglaçante, de la nature	52
3. Mes images de la pluie verglaçante.....	53
4. La nature et l'art	56
5. Un dernier geste de réemploi.....	58
6. Regards sur le passé et perspectives	61
Références	62
Bibliographie.....	62
Rapport	64
Vidéographie.....	64
Filmographie.....	66
Emissions télévisées	66
Webographie.....	66
Liste des Figures	67

« Qu'est-ce qui vient avant ? L'eau ou la glace ?

C'est de l'eau qui tombe du ciel, c'est de la glace qui arrive au sol. Mais avant de tomber du ciel ? Sous quelle forme se cache l'eau d'avant le ciel?

Avant le ciel, il n'y a rien. Nous sommes ici, entre l'eau du ciel et la glace de la terre. »

(Monique Proulx, La vraie nature de l'eau, 1999, préface du rapport gouvernemental : Pour affronter l'imprévisible - Les enseignements du verglas de 98)

Introduction

Les catastrophes naturelles ont toujours été marquantes dans l'histoire des sociétés. À l'époque des médias de masse, et particulièrement de la télévision, les désastres sont des sujets d'actualité traités en priorité. Ils suscitent d'innombrables images, mais aussi l'intérêt du public de plus en plus préoccupé par la crise environnementale et climatique actuelle. Cette crise conduit à une augmentation du nombre de catastrophes et renforce leur intensité. Quotidiennement, les images qui en rendent compte nous témoignent de l'un des problèmes majeurs que nos sociétés contemporaines doivent affronter. C'est un rapport inadéquat à la nature qui peut mettre en péril l'existence même de nos sociétés. Les téléspectateurs qui regardent ce flux régulier d'images tragiques se sentent souvent impuissants. Par ailleurs, au fil des catastrophes se produit une certaine accoutumance. Ces images semblent changer nos comportements seulement à la marge bien qu'elles révèlent un accroissement dangereux des catastrophes. Que faire avec ces images de catastrophes naturelles ?

En allant sur le site d'hébergement vidéo *YouTube* on peut voir des extraits de journaux télévisés à propos d'une catastrophe naturelle : la tempête de Verglas de 1998. On replonge dans l'atmosphère de ces programmes de la fin du XX^e siècle avec leur traitement de l'information bien daté. En regardant ces archives visibles sur *YouTube*, l'idée d'un film de réemploi se fait jour. Sur la plateforme, les documentaires disponibles sur ces catastrophes sont classiques, surtout dans leur approche esthétique de type télévisuelle. Les images du Verglas ont cependant un éclat particulier. Il est en partie dû à la technologie de l'époque, celle des télévisions à tubes cathodiques et des cassettes à bandes magnétiques VHS. Il s'agit également d'un éclat qui provient du contenu des images, de la nature elle-même dans le cas de la catastrophe du Verglas. Ce désastre n'a pas seulement détruit, mais il a aussi magnifié le réel.

À la question de savoir ce que nous devons faire avec les images de catastrophes, nous proposons comme réponse d'en analyser certaines et d'en réemployer d'autres dans une démarche de recherche-création. Nous nous attarderons donc sur le cas particulier des images de la tempête de Verglas de 1998¹ qui a essentiellement touché le Québec. Avant de l'envisager plus précisément au cours de ce travail, évoquons brièvement ce qui s'est passé en janvier 1998.

Entre le 4 et le 10 janvier, une pluie verglaçante a laissé une épaisse couche de verglas sur le sud de la province. Le Grand Montréal et la Montérégie ont été les régions principalement

¹ Différentes appellations font référence à cette catastrophe : crise du verglas, tempête de verglas, verglas massif, etc. Le nom du phénomène naturel qui a conduit à la catastrophe, le verglas, rassemble ces différentes nominations. Par simplicité on emploiera surtout le terme de Verglas pour évoquer l'événement de 1998.

touchées. La glace a fait s'effondrer de nombreuses lignes électriques. Environ cinq millions de québécois ont été touchés par une panne d'électricité. Il s'en est suivi une crise majeure qui a duré plusieurs semaines jusqu'au rétablissement du réseau. Cette catastrophe, en touchant spécifiquement la distribution d'électricité, dans une région du monde qui en a un besoin vital en hiver, a permis de rappeler la prépondérance de cette énergie dans le fonctionnement de nos sociétés. Plus que l'événement météorologique lui-même, c'est la panne électrique qui a paralysé la société et qui a engendré une autre tempête, cette fois-ci de type médiatique.

À ce propos, rappelons qu'en 1998 nous sommes au début des chaînes d'information en continu². L'événement suscite une couverture médiatique exceptionnelle. Au Québec, un flux continu d'images envahit les écrans des télévisions qui sont encore alimentées en électricité. Ce sont ces images qui nous intéressent en priorité, même si nous prendrons aussi en compte et réemploieront certaines images d'origine amateur. Les archives qui seront utilisées proviennent essentiellement de *YouTube*³.

En analysant et en réemployant ces images, nous questionnerons le rapport de l'homme à la nature. Pour répondre à cette interrogation fondamentale, nous serons amenés au cours de ce travail à soulever d'autres questions.

Dans le premier chapitre, nous reviendrons rapidement sur le phénomène météorologique afin de comprendre l'une des causes de cet événement. On se demandera ce que certaines des images télévisuelles ajoutent à notre perception des météores en temps de catastrophe. Par exemple, nous analyserons l'image d'une carte météorologique pour avoir une approche plus scientifique du phénomène, mais nous verrons que ce type d'image explicative a également un potentiel esthétique. Enfin, la pluie verglaçante sera vue comme un phénomène à la fois féérique et cauchemardesque, et comme un événement esthétique créateur et destructeur de formes. Le deuxième chapitre sera l'occasion de présenter l'aspect créatif de ce travail tout en se questionnant davantage sur le médium de diffusion de ces images. Pour cela, on débutera par une scène filmée par un témoin où l'on voit un homme en train de regarder les journaux d'information télévisés lors du Verglas. La télévision sera appréhendée comme une fenêtre sur le monde, et donc aussi sur la nature. Pour comprendre cette fenêtre il faudra s'interroger sur le

² En Amérique du Nord, la première chaîne qui proposa seulement des programmes d'information en continu était canadienne, RDI (Radio de l'information). Elle diffusa pour la première fois le 1er janvier 1995. Le Verglas est donc l'une des premières catastrophes naturelles traitées par des chaînes d'information en continu au Québec.

³ Initialement, j'ai lancé une campagne de recherche d'archives domestiques grâce au réseau social *Facebook*, par *email* et par le bouche à oreille, avec un résultat très limité en matière d'image-mouvement. J'ai récolté des photographies ou des VHS de reportages déjà disponibles sur *YouTube*. Le petit nombre d'images trouvées peut s'expliquer de différentes façons : le manque d'électricité qui ne permettait pas de recharger les batteries des caméras lors de l'événement, mon réseau restreint de connaissances au Québec, le temps écoulé depuis la tempête et les contraintes liées à l'archivage (la numérisation) du support VHS.

flux d'images et la manière dont elles nous sont données à voir. Il faudra également expliquer en quoi consistent mes deux gestes de réemploi. Il y a d'abord celui d'altération de l'image par une répétition de réenregistrements sur deux cassettes vidéo à bande magnétique, puis celui du remontage. Enfin, je terminerai par une conclusion où je reviendrai sur la tempête de verglas du 5 avril 2023. Lors de cet événement inattendu j'ai pu capter des images qui ont été utilisées dans ma création. Ce sera également l'occasion de rassembler mes pistes de réflexion.

Pour terminer cette présentation, quelques précisions concernant la méthode adoptée sont nécessaires. L'approche des images sera principalement esthétique. Si la thématique des images de catastrophes naturelles est devenue prépondérante dans notre monde médiatique contemporain, parce que symptomatique de notre époque, peu d'études se sont pourtant attachées à l'esthétique de ces images-mouvement. De plus, avec ma création, je souhaite révéler les qualités visuelles que je perçois dans ces images. À propos de l'analyse esthétique des images, il faut préciser le point de vue à partir duquel je travaille. Je suis un étudiant en recherche-crédation, étranger à l'événement qui a eu lieu il y a vingt-cinq ans et je regarde ces images avec une visée créative. Comme déjà évoqué, je souhaite manifester dans ma création certaine des qualités esthétiques de ces images, ce qui pourra influencer l'analyse que j'en ferai. Par exemple, parfois les images seront sorties de leur contexte initial de diffusion et l'analyse ne portera pas sur la manière dont les téléspectateurs ont pu les percevoir lors du Verglas, mais sur ma manière de les voir, de les comprendre, avec, pour certaines, l'idée de les réutiliser. L'événement étant passé, je ne regarde pas ces images journalistiques pour être informé de la situation et faire face à l'urgence. Dès lors, il devient plus aisé de porter un regard esthétique sur ces images à l'inverse du téléspectateur d'alors.

En ce qui concerne la création finale, elle consistera en la réalisation d'un film qui se situera entre l'essai et le film expérimental. Si certaines archives journalistiques vont être utilisées pour nous documenter sur la réalité de l'événement, elles seront également réemployées, c'est-à-dire détournées de leur vocation première de nous renseigner objectivement sur la représentation médiatique de la catastrophe. Ce réemploi sera d'autant plus opérant que ces images d'archives seront montées avec mes propres images qui en modifieront le sens et les appréciations qu'on leur porte, ou qui en révéleront des impensées ou « de l'invisible »⁴.

⁴ On reprend l'expression à Annaëlle Winand, On pourra se rapprocher de son travail en ce qui concerne le rapport de l'archive et de son réemploi dans un film. La thèse où se trouvent ses réflexions s'intitule : *Entre archives et archive : l'espace inarchivé et inarchivable du cinéma de réemploi*. Elle est disponible ici : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26403>

Chapitre I

Le phénomène et l'événement météorologique

I.1. Remarques

La catastrophe du Verglas est due à un phénomène naturel particulier : la pluie verglaçante. Il s'agit d'un météore⁵. Si dans les *Météorologiques* Aristote s'était déjà attaché à expliquer les météores, ces « corps et phénomènes sublunaires », c'est Descartes, dans son traité *Les Météores*, qui inaugure l'approche moderne de ces phénomènes atmosphériques. D'une explication scolastique à partir des quatre éléments, Descartes propose une explication à partir « d'une longue chaîne de raisons » dont les géomètres avaient coutume de se servir⁶. *Les Météores* s'insèrent dans la volonté du *Discours de la méthode*⁷ de produire une science universelle fondée sur une « *mathesis universalis* ». Descartes commence son traité en rappelant l'admiration que nous avons pour « ces choses au-dessus de nous »⁸ que les poètes et les peintres voient divinement. Pour Maxime Rovere, qui a préfacé le texte, « la poésie et la science se tiennent par la main »⁹ pour rendre compte de ces phénomènes qui nous demandent de lever les yeux pour être vus. Descartes s'exprime dans la langue la plus littéraire de son œuvre. Comme dans un roman, il narre le déroulement de ses observations. Ainsi sur la pluie verglaçante il écrit : « Le quatrième de février, l'air ayant été auparavant extrêmement froid, il tomba le soir à Amsterdam, où j'étais pour lors, un peu de verglas, c'est-à-dire de pluie qui se gelait en arrivant contre la terre »¹⁰. On retrouve insérés dans son texte des dessins et des schémas qui complètent les explications de ces phénomènes. À la fin de son livre, Descartes dit espérer que ses explications auront supprimé tout sujet d'admiration pour les météores. L'admiration, passion primordiale dans la philosophie cartésienne, naît de l'absence de connaissance face à un objet qui surprend l'âme de par son caractère extraordinaire et sa rareté.

⁵ Pour Aristote il s'agit tout autant de la pluie, de la neige, de la grêle, des nuages ou du brouillard, mais aussi des comètes ou des tremblements de terre. Les deux derniers phénomènes ne feront plus partie des météores à partir de Descartes. De manière générale, le météore est un phénomène atmosphérique. Nous emploierons le terme de météore dans ce sens, celui original, et non dans le sens courant qui se rapporte aux météorites.

⁶ Etienne Gilson, « Météores cartésiens et Météores scolastiques », dans *Revue Néo-Scholastique de Philosophie*, n°89, 1921, p.73-84. Par exemple, Descartes explique l'arc-en-ciel par des lois de géométrie.

⁷ *Les Météores* avec *La Dioptrique* et *La Géométrie*, sont trois essais de Descartes qui s'insèrent dans une œuvre dont *Le Discours de la Méthode* énonce la méthode générale de l'ensemble.

⁸ René Descartes, *Les Météores*, 1637. Ces mots se trouvent au début du premier Discours intitulé, « De la nature des corps terrestres ».

⁹ On retrouve cette formule de Maxime Rovere sur la quatrième de couverture de l'édition Rivage qu'il a préfacée. Dans cette préface au texte de Descartes, il rappelle l'amour que le philosophe portait à la nature.

¹⁰ René Descartes, *op. cit.*, Discours sixième, « De la neige, de la pluie, et de la grêle ». Rappelons que nous sommes en plein dans le petit âge glaciaire qui a fortement touché la Hollande à cette époque. De nombreuses peintures avec pour thématique l'hiver ont été produites par les maîtres hollandais pendant cette période. Toutefois, Descartes déplore que l'hiver de 1630 ait été trop chaud pour observer la neige.

L'admiration déclenche l'élan vers la science qui va conduire à sa propre « dissolution »¹¹. Une fois expliqué, le météore perdrait-il de sa poésie ?

Je souhaite montrer à partir d'exemples tirés d'images médiatiques du Verglas comment les images de ce phénomène expriment ces deux approches. D'abord l'approche par les sciences, notamment la cartographie et la météorologie, qui permet de voir « cette chaîne de raisons » physiques qui a causé l'événement météorologique. Ensuite, l'approche poétique, aussi bien dans la narration que dans les images, permet de rendre compte du féérique et du dramatique dans ce phénomène naturel. Comme le rappelle Catherine Larrère, l'émerveillement devant la nature n'est pas seulement propre à l'attitude d'un regard esthétique, il est aussi moteur de science comme pour l'admiration cartésienne. Elle cite à ce propos l'astrophysicien Trinh Xuan Thuan : « c'est bien parce que je m'émerveille devant la beauté du monde et que je ressens son ineffable mystère que je fais de la science »¹². La science peut naître d'un frisson esthétique, et inversement elle peut faire naître cette même expérience chez le téléspectateur.

Dans *Le Voile d'Isis* où Pierre Hadot retrace la fortune interprétative du fragment héraclitéen « la nature aime à se cacher »¹³, il relève deux attitudes envers la nature¹⁴ : la prométhéenne et l'orphique. L'attitude prométhéenne¹⁵ est celle qui « consiste à utiliser des procédés techniques pour arracher à la Nature ses « secrets » afin de la dominer et l'exploiter », c'est celle qui a « engendré notre civilisation moderne et l'essor mondial de la science et de l'industrie »¹⁶. Les cartes qui retranscrivent les données transmises par les instruments de mesures atmosphériques des météorologues, participent à ce dévoilement dont le but est de mieux prédire les aléas météorologiques. Ces prédictions permettent un meilleur contrôle sur notre environnement de loisir ou de travail. La seconde attitude, orphique, est celle qui cherche à découvrir les secrets de la nature « en s'en tenant à la perception, sans l'aide d'instruments,

¹¹ Au sujet du rapport entre l'admiration et la science on peut se rapporter au livre de Pascal Dumont : *Descartes et l'esthétique, L'art d'émerveiller*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.177-191.

¹² T. X. Thuan, *Le Cosmos et le Lotus. Confessions d'un astrophysicien*, Paris, Albin Michel, 2011, cité par Catherine Larrère ici : « La nature, la science et le sacré », dans Catherine Larrère et Bérengère Hurand (dirs.), *Y a-t-il du sacré dans la nature ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, §5.

¹³ Pierre Hadot montre que ce fragment héraclitéen se retrouve tout au long de l'histoire du concept de nature. Chaque époque l'a réinterprété et réactualisé. Il est ainsi une porte d'entrée intéressante pour comprendre l'évolution du terme de nature. Hadot en propose deux traductions plus pertinentes : 1- « ce qui fait apparaître tend à faire disparaître (= ce qui fait naître tend à faire mourir) », 2- « La forme (l'apparence) tend à disparaître (=ce qui est né veut mourir) ». Il ajoute : « cet aphorisme exprimerait donc l'étonnement devant le mystère de la métamorphose, de l'identité profonde de la vie et de la mort ».

¹⁴ Définir la nature en soi est une difficulté. Du terme grec *phusis* voulant dire « devenir » ou le fait « de croître »¹⁴, en passant par le latin *natura* comme ce qui donne « à naître », pour finir à la nature moderne vue à partir de lois mathématiques rendant compte de sa mécanisation, l'histoire de l'idée de nature est sinieuse, voire contradictoire. Pour une brève, mais critique histoire de l'idée de la nature, on se reporte au livre de François Dagognet : *Considérations sur l'idée de nature*, Paris, Vrin, 1990.

¹⁵ En référence à Prométhée, le dieu voleur de feu et le père de la *techné* dans la mythologie grecque.

¹⁶ Pierre Hadot, *op. cit.*, p.115. C'est l'attitude que l'on associe *sans nuance* à Descartes.

et en utilisant les ressources du discours philosophique et poétique ou celles de l'art pictural »¹⁷. Dans ces termes, une difficulté nous interroge : où placer le cinéma qui utilise l'appareil ou l'instrument caméra ? La caméra somme-t-elle la nature de se montrer ? Ou la laisse-t-elle apparaître ? Pierre Hadot rappelle que ces deux attitudes se sont souvent rencontrées. Par exemple, dans le domaine de l'art pictural, Albrecht Dürer s'est servi des lois de la géométrie euclidienne pour élaborer sa technique de la perspective linéaire. Dans ses gravures, ces règles lui ont permis de représenter l'espace réel à trois dimensions dans un espace à deux dimensions.

Comment inscrire les images de notre météore dans ce cadre de recherche ? Entre attitude prométhéenne et orphique ? Commençons par réfléchir brièvement sur notre rapport à la météo, au temps qu'il fait. Les conversations sur ce sujet, l'incidence sensible et psychique du temps sur le corps et l'esprit, l'importance du cycle des saisons et des météores sur l'organisation du travail, sont autant d'éléments parmi d'autres qui rendent compte de l'importance de la météo dans la vie quotidienne. La météo est un sujet universel. Même au centre des villes les plus modernes¹⁸, le météore maintient un lien avec une nature dont une partie échappe encore au contrôle humain. Le Verglas dans la région du Grand Montréal en est l'exemple : le météore ne se contrôle pas, au mieux il peut seulement être prédit pour mieux se préparer à ses effets¹⁹. Si ce lien à la nature grâce au météore peut se faire directement et sensiblement par la perception, il peut se faire indirectement et intellectuellement par l'intermédiaire des cartes météorologiques qui informent sur les prévisions du temps à venir ou sur le temps actuel. Ces informations sont diffusées par les médias, la météo est un incontournable des programmes télévisés et le numérique a renforcé la sur-présence de l'information météorologique²⁰. Le bulletin météo ponctue les journées. Pour celui qui s'y désintéresse habituellement, l'alerte météorologique le poussera à tourner son regard vers l'écran qui diffuse la carte prévisionnelle.

¹⁷ *Ibid.*, p.165.

¹⁸ La ville est traditionnellement conçue comme l'espace dont le but est d'éloigner le sauvage et le danger de la nature. Mais Joëlle Zask, dans son article « La ville et le sauvage », rend compte que le sauvage, sous les traits de l'animal, n'est jamais absolument exclu de la ville. L'article est disponible dans *Études*, Paris, 2021/1, p.31-40.

¹⁹ Il y a une exception : il est possible de provoquer la pluie avec l'aide de l'iodure d'argent. Hormis cela, la maîtrise que donne la météorologie ne porte donc pas directement sur son objet, mais sur ses conséquences potentielles sur notre environnement. La science météorologique reste essentiellement descriptive : elle n'interfère pas sur le temps qu'il fait.

²⁰ Lors de la décennie 90, l'information météorologique était principalement véhiculée par la télévision, la radio ou les journaux papiers. De nos jours, Internet et les cellulaires ont radicalisé notre consommation d'informations météorologiques. On peut se reporter à cet article de Martine Tabeaud qui traite de l'évolution de notre rapport à la météo produite par les nouveaux moyens de communication : « Donnez-nous aujourd'hui notre météo quotidienne », dans *Communications*, n°112, 2023/1, p.79-88.

Les catastrophes d'origine météorologique, elles-mêmes liées au réchauffement climatique, renforcent ce rapport à la nature par le météore, tout en le rendant problématique. La nature ne peut plus être ignorée, et paradoxalement cela arrive au moment même où elle dévaste nos vies avec indifférence. La catastrophe météorologique est donc une occasion particulière de rencontrer la nature ; la rencontre se fait pour l'homme sur un mode qu'il ressent comme violent et dangereux. Se pose ici la question classique de l'esthétique de la catastrophe : où trouver du plaisir (si tant est que l'art doit en procurer) dans de telles représentations ? Si le météore nuage est agréable à la vue quand il se démarque sur le fond d'un ciel bleu, que ressentir quand il devient d'un gris menaçant et rempli d'une potentielle pluie verglaçante ? Comment dans ces circonstances aimer la nature ? Comment avoir un attrait esthétique quand nos vies et nos œuvres sont réduites « à l'insignifiance par les tours désinvoltes de la terre et du ciel ? »²¹. Notre responsabilité dans l'intensité et la fréquence de ces catastrophes a inversé la plainte et renforcé le problème : la catastrophe naturelle est l'occasion d'un ressentiment envers nous-mêmes. L'intensité exceptionnelle du météore devient le signe de notre propre perte de maîtrise technique. L'attrait esthétique pour l'image catastrophique devient quelque peu masochiste : plaisir douloureux face à notre propre inconséquence²². Mais n'est-ce pas ici-même que peut poindre une expérience visuelle estimable : celle d'une double perte de contrôle. Celle de la nature, et d'une météo indomptable, et celle de nous-mêmes du fait de nos techniques dont nous devons saisir les limites²³. La catastrophe météorologique est ce moment critique où l'attitude prométhéenne fait défaut, mais où l'attitude orphique reste possible. L'aléa et son imprévisibilité prennent le dessus, le météore impose son tempo sur le cours des événements. À défaut de pouvoir le contrôler, il reste la possibilité de l'observer et de le saisir par l'image.

²¹ Stanley Cavell, *La projection du monde*, Paris, Vrin, p.245. Nous reviendrons à ce passage où il est question de « sommets de beauté » que peut produire le cinéma. L'exemple filmique choisi par Cavell, *Days of heaven* (1978) de Terrence Malick, est celui d'un film dans lequel un désastre naturel se produit.

²² Toutefois, il est difficile de voir dans une seule catastrophe notre degré réel de responsabilité tant les chaînes causales, surtout en météorologie, sont extrêmement nombreuses et imbriquées et cela dans un temps long.

²³ Les limites et les dangers : certes chaque nouvelle technique peut ouvrir la possibilité d'un nouveau rapport positif à la nature (l'art numérique peut fournir de nombreux exemples), mais ce n'est pas sans danger. Le plus évident de ces dangers est la possibilité de destruction de nos milieux de vie naturels, mais aussi celui du risque de l'enfermement avec nous-mêmes que l'utilisation de ces techniques peut générer. Catherine et Raphaël Larrère relèvent que de nombreuses sciences-fictions anticipatrices attestent la thèse d'Arnold Gehlen pour qui la fascination (dans l'attraction ou la répulsion) pour la technique est un rapport à nous-mêmes : « Il n'y a rien d'autre que nous : ce qui n'est pas une perspective très riante. L'utopie transhumaniste est un cauchemar solipsiste ». Catherine Larrère et Raphaël Larrère, *Penser et agir avec la nature - Une enquête philosophique*, Paris, La découverte, 2015, p.174. La catastrophe naturelle est un rappel violent, donc difficile à ignorer, qu'il y a quelque chose d'autre que nous-mêmes.

La suite de ce chapitre (et du mémoire) sera l'occasion de nous demander ce que l'image cinématographique²⁴ et l'image télévisuelle ajoutent à notre perception des météores en temps de catastrophe et à la pensée qui en émane. Nous le ferons à partir de la forme propre de la pluie verglaçante et de l'événement médiatique qu'elle a produit. Pour reprendre les termes d'Anouchka Vasak, il faut chercher « un penser météore »²⁵, ou pour nous, un « voir météore » qui se produit quand on cesse « de voir les frontières et les limites », en étant « sensible au mobile, au diffus », au chaotique. En fait, pour atteindre cette pensée il faut retrouver l'eau du fleuve héraclitéen : une eau en perpétuel mouvement, qui trouve le principe de son impermanence dans un autre fragment du penseur grec : « *Polemos* est père de toutes choses ». La pensée météore est une affaire d'imprévisibilité, elle va à l'inverse de la carte météo en ne souhaitant ni prévoir, ni délimiter dans la géométrie d'une carte. Pour ce faire, il faudra voir quelles sont les particularités esthétiques de la pluie verglaçante. Comment les images du Verglas les ont-elles rendues visibles ou invisibles ?

I.2. Une carte lumineuse

Comment une carte peut-elle nous permettre d'entrevoir l'attitude prométhéenne et l'attitude orphique ? Christian Jacob, l'auteur de *L'empire des cartes* (1992), a structuré son livre selon deux « lignes de force » distinctes mais étroitement « entrelacées ». Elles reprennent sous certains aspects les deux approches de Pierre Hadot. Il y a d'abord la ligne qui suit « *le pouvoir de séduction imaginaire de la carte*, ses enjeux oniriques et mythiques » et la ligne qui suit « *la carte comme construction rationnelle*, comme espace de savoir régi par la géométrie, la symétrie »²⁶, un espace qui permet ensuite de s'orienter dans l'espace du monde réel et de le comprendre. La carte est donc un objet qui peut être approché selon deux manières : comme un support qui permet de communiquer des informations (scientifiques dans notre cas) liées à un espace réel²⁷ et aussi comme un support matériel qui permet une expérience visuelle grâce à des caractéristiques esthétiques choisies par son concepteur. Dans les images des médias d'information d'époque, quelles sont les propriétés de la pluie verglaçante mises en évidence par les cartes ?

²⁴ Le météore est une figure importante dans la production cinématographique fictionnelle, comme en attestent les trois livres de la collection de l'attrait de l'éditeur Yellow Now : *L'attrait de la pluie*, *L'attrait de la neige*, *L'attrait des nuages*.

²⁵ Anouchka Vasak, « Penser météore », dans *Communications*, Paris, Le Seuil, n°101, 2017/2, p.7-20.

²⁶ Christian Jacob, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992, p.16.

²⁷ Nous parlons ici des cartes qui nous intéressent dans notre étude de cas. Il est possible d'imaginer des cartes se rapportant à des espaces virtuels ou imaginaires.

Dans ce chapitre nous ferons plusieurs fois référence à une séquence présente dans une émission intitulée *État de choc* et diffusée sur RDI²⁸. Cette séquence²⁹ comporte des images très variées : des cartes scientifiques, numériques et papiers, des cartes de vulgarisation, une scène d'animation, des prises de vue réelles du verglas ou encore des archives de diverses catastrophes naturelles. Dans cette émission tournée trois semaines après le début de la tempête, pour l'essentiel et à l'inverse d'autres cartes du Verglas, ce ne sont pas des cartes prévisionnelles qui sont visibles. *État de choc* souhaite revenir sur les faits et notamment expliquer ce qu'il s'est passé avec des cartes qui représentent les causes ou les conséquences du phénomène météorologique.

Le météorologue présent dans la séquence explique qu'à la veille de l'événement et à la vue des cartes qui décrivent le système météorologique en cours le 4 janvier 1998, la durée du phénomène ne pouvait pas être prévue. Le rapport de la commission scientifique commandé par le gouvernement du Québec, *Pour affronter l'imprévisible*³⁰, rappelle en quoi il est extrêmement difficile de prévoir un tel phénomène bien que la vallée du Saint-Laurent soit propice à son apparition. L'une de ces raisons tient à un paramètre thermodynamique : un degré de plus ou de moins peut changer la précipitation en pluie, en neige, ou en grésil. Pour ce qui est du verglas il faut une température au sol qui ne dépasse pas le zéro degré Celsius tout en ayant une température de l'air suffisamment chaude pour avoir de la pluie. La pluie verglaçante résulte de la rencontre d'une masse d'air chaud et humide et d'une masse d'air froid. Dans la séquence, un court film d'animation illustre cet aspect difficilement perceptible à l'œil humain³¹. Sans la métamorphose³² de l'eau en glace au contact du sol le phénomène n'a pas lieu. Pour que ce changement de forme soit destructeur, cela nécessite de la stabilité dans les flux d'air atmosphériques. Ces températures doivent être constantes dans le temps pour produire une accumulation significative de glace.

²⁸ Initialement, l'émission était intégralement disponible sur la chaîne *YouTube* de Carl Lab VHS. Depuis la rédaction de cette partie, la vidéo a été supprimée. Je l'ai donc ajoutée sur ma chaîne, Archives Verglas. Le lien : <https://youtu.be/6he-JANCHiA?si=13eGD96cMmvNPMVa>

²⁹ La séquence qui explique l'événement météorologique est visible de 17:06 à 24:54. Elle a été tournée avec l'équipe de l'émission *Découverte* diffusée sur ICI Radio-Canada Télé. Le lecteur pourra s'y référer pour avoir un descriptif plus détaillé sur les causes naturelles du Verglas.

³⁰ Gouvernement du Québec, *Pour affronter l'imprévisible - Les enseignements du verglas de 98*, Québec, Les publications du Québec, 1999.

³¹ Visible de 20:05 à 20:37 dans le lien *YouTube* précédent. L'air étant transparent et les températures invisibles, le film d'animation devient une solution technique pour les rendre tangibles. L'animation illustre visuellement l'explication scientifique du phénomène de la pluie verglaçante.

³² La métamorphose ou le changement d'état de la matière est l'un des exemples où la science et l'esthétique se rencontrent.

La beauté de la science météorologique se situe dans cette vaine tentative qui est d'atteindre une exactitude impossible. L'une des causes de cette impossibilité est due « à l'effet papillon » mis en évidence par le météorologue Edward Lorenz. La moindre modification de l'une des conditions atmosphériques de départ peut induire une importante modification dans le résultat final. L'effet papillon rend compte de la théorie du chaos d'Henri Poincaré. En météorologie les conditions initiales sont indénombrables et d'une extrême complexité dans leurs relations, la prédiction *exacte* de ces systèmes dynamiques devient impossible³³. En période de catastrophes le système se complexifie au fur et à mesure que les variables deviennent de plus en plus nombreuses et que les interactions s'accroissent. La rencontre de deux masses d'air aux températures différentes et dans une zone géographique précise comme la vallée du Saint-Laurent, fait partie de ces variables dans le cas du Verglas. Un temps calme est plus facilement prédictible.

Quand la carte météorologique n'est plus une carte de prévision, mais d'explication d'un phénomène passé, elle devient davantage source d'une connaissance certaine. Les variables imprévisibles sur le moment se dévoilent après coup, notamment pour *El Nino*, un phénomène cyclique qui s'est produit sur plusieurs mois avant le verglas et cela à plusieurs milliers de kilomètres du Québec (un exemple de l'effet papillon). Le Verglas de 1998 est la manifestation remarquable d'un événement météorologique qui se situe dans un espace-temps délimité, mais dont la « chaîne des raisons » ne peut que se trouver dans un espace-temps plus vaste : celui de l'évolution de l'histoire climatique. Arrêtons-nous maintenant sur la carte qui, d'une part rend compte de ce changement d'échelle entre le local et le planétaire, et qui propose d'autre part une image de la nature où plaisir esthétique et intérêt scientifique se confondent³⁴.

³³ Cette impossibilité n'est pas réservée à la prévision, mais elle l'est aussi pour la température actuelle. Il s'agit pour François Dagognet de la troisième critique importante que l'on fait à la mesure en général et que Pierre Duhem expose ainsi : « Prenons, par exemple, ce fait : la température est distribuée de telle manière sur tel corps. Dans un tel fait théorique, il n'y a rien de vague, rien d'indécis... En face de ce fait théorique, plaçons le fait pratique dont il est la traduction. Ici, plus rien de la précision que nous constatons il y a un instant... Le thermomètre ne nous donne plus la température en chaque point mais une sorte de température moyenne relative à un certain volume dont l'étendue même ne peut pas être très exactement fixée ; nous ne saurions d'ailleurs affirmer que cette température est tel nombre, à l'exclusion de tout autre nombre ». Pierre Duhem, *La théorie Physique*, Paris, Vrin, 1981, p.199-200.

³⁴ Reprécisons un point déjà évoqué dans l'introduction. Le plaisir esthétique suscité par ces images est accentué en partie par ma démarche. Je souhaite réemployer ces images télévisées et manifester leurs qualités visuelles. De plus, je perçois ces images hors de leur contexte original de diffusion, celui de la tempête de 1998, contexte dans lequel le téléspectateur ne prêtait sans doute pas attention à ces caractéristiques visuelles.

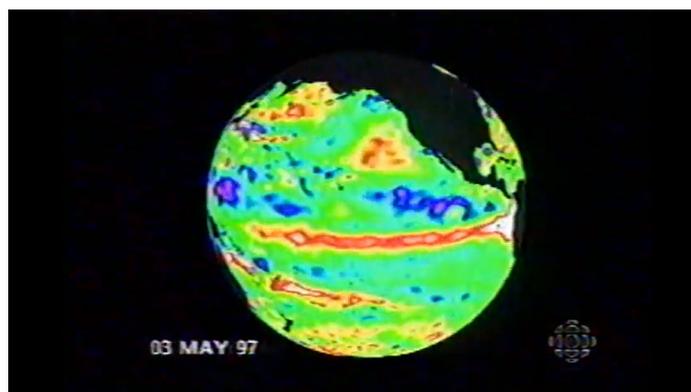


Figure 1

Dans ce cas, outre la force propre qu'exerce une image qui montre l'ensemble d'une face de la Terre, l'attraction de cette carte du globe (*fig. 1*)³⁵ est essentiellement produite par ses qualités visuelles. Il s'agit d'une carte centrée sur l'immense océan pacifique, un océan lumineux, presque phosphorescent, qui apparaît grâce à des nappes de couleurs saturées et mouvantes. Ces nappes produisent un flux psychédélique au milieu d'un univers noir et vide. Les continents sont eux aussi noirs et se confondent avec l'univers : l'eau colorée contraste radicalement avec le reste. Le plaisir engendré par cette carte est lié à l'irréalisme fantastique des couleurs. Ces couleurs primaires et secondaires représentent la hauteur de l'océan. Les couleurs chaudes traduisent une hauteur anormalement élevée et les couleurs froides une hauteur anormalement basse. Le mouvement des couleurs est produit par la variation des mesures qui évoluent de jour en jour entre février 1997 et juin 1997 ; le contraste entre les couleurs saturées et le noir profond, ainsi que le mouvement « magmatique », produisent un effet hypnotique. L'hypnose nécessite une focalisation du regard sur un point. Cette focalisation est due au noir sidéral qui contraste avec le globe coloré. Ce noir entourant la Terre accentue la force centrifuge du cadre de la carte. Cette carte ne laisse rien en dehors d'elle-même, hormis la face cachée du globe. Seule la masse colorée et isolée au centre de l'image compte pour le téléspectateur. Son tube cathodique diffuse l'image de sa familière planète Terre, mais avec des couleurs inhabituelles. Qu'est-ce qui a bien pu produire cette image ? Image reçue dans le foyer grâce à une antenne qui a capté un signal ayant traversé l'espace des météores.

Les mesures ont été prises par le satellite *TOPEX/Poseidon* à l'aide d'un radar altimétrique qui permet de calculer la distance entre le satellite et le niveau de l'océan par émission/réception d'ondes. L'onde est ensuite transformée en données numériques sur ordinateur. Ce niveau varie selon la pression atmosphérique. Le phénomène *El Nino*, d'une

³⁵ ArchivesVerglas, *État de choc. Émission spéciale, La crise du verglas 1998*, YouTube, 27 novembre 2023, à 23:32. <https://youtu.be/6he-JANCHiA?si=13eGD96cMmvNPMVa>

intensité inégalée en 1997/1998, a augmenté l'humidité de l'air, et donc la pression atmosphérique sur la surface de l'océan. Cette humidité s'est ensuite retrouvée dans la masse d'air chaud qui a touché le Québec lors du Verglas. La longue traînée rouge sur la carte est l'une des traces laissées par *El Nino* sur l'océan, trace qui se trouve au niveau du point de contact entre l'atmosphère et l'eau, éléments primordiaux pour la vie humaine³⁶. Ces couleurs saturées représentent donc un invisible pour l'œil, ainsi que pour toute vue aérienne qui aplanit les volumes. Mais, c'est un invisible présent dans la nature que la mesure altimétrique met en évidence par un code couleur numérique. Toutefois, cette explication du phénomène représenté par la carte a nécessité des recherches extérieures à l'émission *État de choc*. La carte est seulement commentée par cette narration : « D'ailleurs, cette année l'amplitude inhabituelle du phénomène climatique *El Nino* dans le pacifique pourrait bien être le résultat du réchauffement climatique ». La carte illustre simplement la narration, son intérêt issu des mesures sur la nature qu'elle manifeste visuellement n'est pas mis en avant. Cette carte et la séquence dans laquelle elle s'inscrit, dénotent d'une certaine vulgarisation scientifique³⁷. Ceci a pour effet de renforcer l'expérience esthétique que produit la carte, au détriment de son intérêt scientifique.

François Dagognet se demande : « pourquoi nous soucions-nous de la mesure ? ». Il répond : « c'est que déjà nous voyons en elle une « image » éclairante et incomparable de la chose même »³⁸. La traduction cartographique des données altimétriques en couleur produit bien une véritable image éclairante, cependant, ici c'est une image qui n'éclaire que par les qualités de ses couleurs. C'est un éclaircissement sensoriel avant d'être intellectuel. C'est un éclaircissement au sens premier du terme, qui de par l'absence de légende ne donne pas d'information quantitative sur la chose elle-même. La couleur permet d'oublier la froide rigueur du chiffre, au profit d'une expérience qualitative se rapportant au mouvement d'un phénomène naturel imperceptible à l'œil.

³⁶ Il ne s'agit donc pas d'une représentation de l'atmosphère, mais de la surface des océans. Il s'agit d'une zone de contact où ont lieu des interactions énergétiques importantes qui ont une incidence majeure sur le climat. Ces cartes sont donc utilisées en météorologie bien qu'elles ne représentent pas un météore.

³⁷ Le mandat de l'émission *Découverte* qui a produit la séquence est le suivant : « Découverte veut présenter les phénomènes naturels, leurs fondements scientifiques, les développements technologiques courants [...] dans un langage vulgarisé, avec des présentations visuelles claires, au besoin spectaculaires. Il s'agit de faire comprendre le fonctionnement des phénomènes naturels ou techniques à un public de plus en plus sensible aux questions scientifiques [...] ses reportages ciblent en particulier les équipes de recherche canadiennes et québécoises et les problématiques qui ont un impact immédiat pour notre public ». Pour retrouver le texte dans son intégralité et obtenir d'autres informations sur le concept de l'émission on peut aller sur cette page de Radio-Canada : <https://ici.radio-canada.ca/tele/decouverte/2016-2017/emission/concept>

³⁸ François Dagognet, *Réflexions sur la mesure*, La Versanne, Encre marine, 1993, p.10. La mesure est anti-kantienne pour l'auteur, elle ne s'arrête pas au phénomène, elle atteint le noumène.

Cette carte a permis d'insérer notre météore dans « la longue chaîne de raisons » de la météorologie. Nous avons évoqué cette « chaîne » avec l'approche cartésienne des météores. Elle se matérialise ici par une longue traînée rouge sur la carte de l'océan Pacifique qui vient « percuter » la côte ouest de l'Amérique du Sud. Toutefois, une difficulté persiste : le phénomène maritime *El Nino* nous échapperait-il ? De plus, est-ce qu'il ne nous éloignerait pas de l'hiver québécois, de la pluie verglaçante et du chaos engendré par la catastrophe que nous cherchons encore à voir ? Outre que cette distance spatiale et temporelle entre les deux phénomènes fait perdre le rapport concret à l'événement vécu, la trace indiciaire propre à l'image photographique semble ici faible. Les couleurs (arbitraires) traduisent les données d'un instrument qui calcule la distance entre un niveau d'eau et un satellite. Le niveau d'eau est lui-même causé par une pression atmosphérique produite par l'évaporation accrue de l'océan du fait de la chaleur du courant marin. La mesure nous laisse dans le règne de l'harmonieux : l'eau en accord avec l'air fait varier sa hauteur par sa chaleur. Les mesures sont comparables les unes avec les autres, les couleurs s'unissent dans un dégradé continu. Par les qualités des images issues de la mesure, *El Nino* et l'Océan Pacifique nous paraissent être d'un calme qui correspond peu à la force destructrice de la pluie verglaçante.

Mais, c'est peut-être seulement à ce prix que certains météores ou phénomènes marins peuvent apparaître. Parce qu'ils sont gazeux, vaporeux, transparents, liquides, fluides, sans frontières stables, l'instrument de mesure permet de fixer l'une de ces qualités insaisissables pour nos sens. Les données produites seront ensuite traduites par des codes de représentations ce qui créera un ordre visuel. Dans ce cas l'instrument prométhéen de mesure marche de concert avec l'attitude orphique propre à l'art pour dévoiler visuellement les secrets de la nature. Après avoir défini la mesure comme « l'image la plus performante »³⁹, François Dagognet dit qu'elle « ouvre le chemin royal de la connaissance ; elle réconcilie la physique et la métaphysique »⁴⁰. Nous ajoutons que par sa retraduction cartographique elle réconcilie la physique et l'esthétique. La mesure est tout autant source de savoir que de production esthétique ; la carte donne des qualités visuelles aux quantités mesurées. La mesure participe ainsi au dévoilement de la nature : elle rend visible cette nature qui aime à se cacher devant nos yeux.

Ajoutons à propos des cartes, qu'elles font perdre toute l'expérience somatique de la catastrophe naturelle quand la nature fait trembler les corps et le cadrage des caméras. L'explication du phénomène se fait au prix d'un éloignement sensible du réel que le point de vue sur la carte symbolise. Dans notre cas, la Terre ainsi cartographiée est seulement visible

³⁹ *Ibid*, p.23.

⁴⁰ *Ibid*.

par l'intermédiaire de l'écran. L'écran nous prévient du risque qu'il y a de sortir de chez soi du fait du météore. Grâce à la carte, le téléspectateur peut regarder sereinement la beauté du météore depuis l'intérieur de son foyer. Il pourra le faire tant que le phénomène ne viendra pas couper l'alimentation électrique.

Concluons sur ce que produit la carte dans notre rapport à la nature en période de catastrophe. Tout d'abord il s'agit d'un rapport avant tout intellectuel, bien qu'un rapport sensoriel puisse émerger comme l'observation de la carte du globe lumineux nous l'a montré. Mais c'est un sensoriel qui n'est que pure vision, le corps ne s'exprime aucunement dans l'image. Ce moment télévisé de la carte météorologique permet de prendre du recul sur l'événement en le voyant d'en haut. L'événement prend sens en étant expliqué causalement, ce qui permet de l'appréhender autrement que sur le mode du danger et de la peur. On retrouve ici l'intuition de Sénèque à propos des tremblements de terre : « On tremble alors et l'on s'étonne ; et quoique cette crainte vienne d'ignorance, on dédaigne de s'instruire pour ne plus craindre. Combien il vaudrait mieux s'enquérir des causes, et porter sur ce point toutes les forces de son attention»⁴¹. Par la raison et l'instruction la crainte diminue, la carte et son point de vue matérialisent ce savoir. La carte protège le corps de la force de la nature et calme l'esprit par sa rationalité⁴². Le mouvement de la nature en même temps qu'il devient compréhensible est mis à distance par la mesure scientifique, mesure qui tend à faire perdre les caractéristiques propres à l'espace de la catastrophe qui est « sans dessus ni dessous ».

Néanmoins, le montage télévisé permet de faire varier ces points de vue sur l'événement et le phénomène. Grâce aux divers types d'images présents dans la séquence filmée par l'équipe de *Découverte* pour l'émission *État de choc* (différents sortes de cartes, une scène d'animation, des prises de vue du réel), une relation entre l'explication objective du phénomène et son danger sur les corps est révélée. La scène qui précède la carte du phénomène *El Nino* est révélatrice, il s'agit de la suite d'images de catastrophes naturelles, d'abord canadiennes, puis mondiales. *El Nino* est à l'origine de certains de ces phénomènes. La caméra les capte en extérieur au moment où ils sont à leur intensité maximale. Ce montage crée un contraste entre le phénomène cartographié et le phénomène réel. D'un côté il y a un plaisir hypnotique à la vue du phénomène sur la carte, et de l'autre la constatation de ses effets destructeurs sur la surface de la terre. Le spectacle offert par l'émission passe par ces changements d'échelles rendus possibles par les origines diverses des images.

⁴¹ Sénèque, « Questions Naturelles », livre VI, §3, dans les *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, Tome 2, 1861.

⁴² La carte permet de domestiquer les espaces « dits » sauvages.

I.3. De la féerie au cauchemar et du sublime au beau

Décrivons plus en détail cette suite d'images⁴³ qui nous montre d'autres catastrophes naturelles et que nous venons d'évoquer. Il y a d'abord deux séries se rapportant à des inondations. Une sur les « pluies diluviennes » du désastre du Saguenay de 1996, puis une seconde sur les inondations « sans précédent » qui ont eu lieu au Manitoba en 1997. Lorsque le météorologue intervient, il émet l'hypothèse des changements climatiques pour expliquer cette augmentation de la fréquence des phénomènes climatiques extrêmes. Puis, une nouvelle série d'images de diverses catastrophes naturelles est diffusée (inondations, incendies, tornades, cyclones), mais cette fois-ci ce sont des désastres qui ont eu lieu sur différents continents. Ce sont des images spectaculaires et sensationnelles ; elles ont été prises au plus fort de l'intensité de ces divers phénomènes, au moment même où ils conduisent à des destructions. La *voix off* explique qu'une plus grande quantité de chaleur permet de « nourrir » ces phénomènes extrêmes et « fait craindre » une plus grande fréquence de leur survenue. La carte de la face Pacifique du globe apparaît. *El Nino*, par la chaleur qu'il produit a participé à ce réchauffement, l'année 1998 ayant été la plus chaude enregistrée à cette date⁴⁴. Le courant marin a eu une incidence sur certaines de ces catastrophes. Le danger se fait ressentir dans ces images : le vent souffle et fait parfois trembler le cadre de la caméra. Seuls sont visibles des torrents d'eaux qui emportent sur leur passage autant les bâtiments que les voitures. Les paysages sonores sont faits de grondements, de fracas et de puissants souffles d'air qui émanent cette fois-ci du champ visible des images. Un danger pouvant mettre en péril la vie se fait non seulement sentir, mais aussi voir, autant pour les cadreurs que pour les témoins. Le mouvement destructeur de la nature sature l'ensemble du cadre des images d'où émane un fort sentiment de danger. La force propre du montage qui peut faire succéder diverses catastrophes naturelles aux origines géographiques éloignées en est la cause. Le montage permet de supprimer la distance temporelle et spatiale de ces catastrophes pour les inclure dans une unité spatio-temporelle qui est celle de la scène : la situation de la Terre paraît apocalyptique. L'art du montage est au service du catastrophisme télévisé.

Les tempêtes de pluies verglaçantes génèrent une esthétique qui diffère sur certains aspects importants de l'esthétique des phénomènes précédemment évoqués. L'expérience

⁴³ ArchivesVerglas, *État de choc émission spéciale, La crise du verglas 1998*, YouTube, 27 novembre 2023, de 22:04 à 23:25. <https://youtu.be/6he-JANCHiA?si=13cGD96cMmvNPMVa>

⁴⁴ Du sud-est des États-Unis (tempête de neige) à l'Indonésie (sécheresse), en passant par le Kenya (inondations), *El Nino 97-98* a eu un impact sur des territoires se situant sur différents continents. Le type de phénomène naturel que nous associons ordinairement à un pays ou à une région se produit ici dans d'autres lieux où ces associations sont a priori moins évidentes.

esthétique du Verglas tient dans la contradiction énoncée par la voix *off* dans la séquence d'*État de Choc* : elle va du féérique au cauchemardesque. La féerie est propre à l'imagerie liée à la glace : il s'agit d'une matière cristalline au touché lisse, qui filtre la lumière tout en enrobant gracieusement chaque surface, ce qui fait resplendir ce qu'elle recouvre. À l'inverse de la neige, le verglas couvre tout en laissant voir : c'est un filtre qui au début n'est pas occultant, mais éclairant. C'est un voile plutôt transparent, qui rend lumineux en enveloppant⁴⁵. Aussi bien que la nature, les artefacts humains brillent. Dans un premier temps le monde paraît harmonieux, unifié, à l'image de deux oiseaux visibles dans la séquence citée qui se fondent dans le paysage gelé. La pluie verglaçante rend éclatant ce qu'elle touche ; notre regard est attiré, elle permet de voir sous un nouveau jour ce qui nous entoure quotidiennement. La nature paraît être mise sous-verre, l'enveloppe de glace l'immobilise en même temps qu'elle la met en spectacle. Car dans bien des cas, ce n'est pas le verglas lui-même qui est filmé, mais ce qu'il recouvre ; il met la nature en vitrine. Cette féerie rappelle celle propre aux illuminations des fêtes de fin d'année encore présentes en ce début janvier 1998. Mais ici la féerie est créée par la nature elle-même. Chaque surface, chaque objet ou chose naturelle attire l'objectif de la caméra, la féerie est présente partout. Cela ne veut pas dire que ce qui est maintenant verglacé n'est pas ordinairement digne d'intérêt, mais que la perception quotidienne, rythmée par ses habitudes, ne s'oriente pas vers l'éclat naturel des choses. Cet événement météorologique esthétise les regards les moins sensibles qui prennent maintenant le temps de faire une pause pour contempler. Les choses banales quand elles deviennent dysfonctionnelles à cause de la catastrophe⁴⁶, ou ici magnifiées, captent l'attention.

Les plans fixes ou en légers panoramas semblent opportuns face à ces tableaux d'une nature immobilisée, en hibernation. Il ne s'agit pas de faire entrer dans le cadre les destructions à perte de vue comme dans le cas des images de pylônes effondrés, mais de se concentrer sur ce qui se présente devant les yeux. Au départ, le spectacle du Verglas n'est pas dans la démesure et la destruction, mais dans le petit et l'embellissement. Tout se passe à l'échelle de la goutte d'eau qui se transforme en glace. Cette métamorphose qui est au cœur de la particularité de ce météore est difficile à saisir. On se demande comment ce changement de forme à l'échelle d'une goutte peut produire à l'instant suivant la chute d'immenses branches.

⁴⁵ En cela nous voyons que l'esthétique du Verglas nous permet de réinterpréter l'adage d'Héraclite qui dit : « la nature aime à se cacher ».

⁴⁶ À ce sujet, Heidegger parle dans *Être et Temps*, §16, de l'outil qui se brise, qui est « inemployable ». Quand l'outil perd de son utilité, il peut être perçu pour lui-même. Il acquiert une nouvelle *présence*, et avec lui c'est « le monde qui s'annonce ». En cela, l'expérience du bris de l'objet se rapproche de celle de l'œuvre d'art ; les deux nous permettent de rentrer en rapport avec les choses sur un mode non utilitaire, un mode qui rend présent le monde des objets et leurs significations.



Figure 2



Figure 3

Le verglas, dont le premier effet est éclairant (*fig.2*)⁴⁷, devient rapidement trop épaississant pour dévoiler ce qu'il recouvre. La nature se cache maintenant sous la glace qui devient le sujet de la démesure, elle sature le visible de sa présence. Le verglas détruit maintenant ce qu'il magnifiait (*fig.3*)⁴⁸. Il s'agit d'une matière à double tranchant : les stalagmites manifestent le côté cauchemardesque d'un liquide devenu solide. La glace est attirée vers le bas, elle est lourde, parfois pointue et saillante. La féerie se brise lorsque la glace tombe de son support d'accueil, ou que le support lui-même s'effondre. Ainsi, le verglas joue sur les apparences trompeuses : la lente et harmonieuse accumulation de la glace laisse place à la soudaine et brève cassure. L'harmonie est finalement précaire. L'arbre fort et impassible face aux rugueux hivers voit ses branches les plus grandes d'abord se plier puis se briser net sous le poids de ce nouveau manteau. La branche resplendissante à l'instant précédent vient s'écraser au sol, sa vitrine s'émiette. Les deux photogrammes ci-dessus (*fig.2 et 3*) sont extraits de deux plans qui se suivent dans un reportage de RDI, ils montrent ce passage d'un état à l'autre. Les pylônes électriques connaîtront le même sort. Ce qui nous semblait solide devient fragile, le cauchemar prend forme comme nous l'avons vu dans la partie précédente sur la métaphore guerrière. Le verglas visuellement plein de grâce fait donc place au mauvais rêve où l'obscurité prend place dans la nuit du fait de l'absence d'électricité. Le désenchantement est brutal. Mais l'obscurité est tout de suite rompue quand les phares d'une voiture viennent faire briller les fines branches d'un arbre verglacé. Le monde engendré par ce météore à la fois scintille et craque.

L'atmosphère générale de la catastrophe est aussi paradoxale : nous retrouvons peu de signaux ordinaires qui présagent la survenue d'un phénomène météorologique dangereux. Le temps est plutôt calme et cela même pendant l'événement ; la pluie tombe, elle n'est pas

⁴⁷ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020, 1:25:09.

<https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=EpWsMpYmZ9eynG90>

⁴⁸ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020, 1:25:13.

<https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=EpWsMpYmZ9eynG90>

torrentielle, elle est plutôt fine et semble a priori inoffensive. Dans les images elle est davantage perçue auditivement, quand elle crépite sur le sol gelé ou sur les vêtements du journaliste météo « au cœur de l'action », que perçue visuellement du fait de la faible définition des images. En ce début janvier la température est douce, la visibilité est plutôt bonne, et tant que la glace ne fait rien rompre, l'atmosphère sonore reste paisible. Les conditions atmosphériques laissent le temps aux cadres et aux photographes de capter la nouvelle apparence de la nature sans se mettre inconsciemment en danger à l'inverse des catastrophes précédemment évoquées.

Certaines images journalistiques montrent l'aspect « féérique » de l'événement. À quelques reprises, les images de coupes seront l'occasion de montrer cette nature source de plaisir pour le regard. Elles viendront parfois s'opposer à la tonalité dramatique de certains reportages, pour produire un contraste que peu de catastrophes naturelles peuvent engendrer : celui entre la beauté de la nature et la situation désastreuse qu'elle génère. En période de catastrophe naturelle, si les téléjournaux sont ordinairement enclins à diffuser des images spectaculaires et marquantes, comme celles des lignes électriques effondrées lors du Verglas, il est plus rare de les voir s'attarder sur de simples plaisirs visuels.

Maintenant, comment qualifier davantage cette beauté de la nature ? Nous voyons que le lexique féérique peut tout autant être employé que le lexique guerrier⁴⁹ ou cauchemardesque pour décrire l'événement esthétique. Nous avons volontairement accentué le registre du féérique pour renforcer le contraste avec son opposé. Laissons un instant le féérique et le cauchemardesque. Comparons en reprenant d'autres termes la description des images d'une nature appréciée et celle d'une nature qui fait peur. D'un côté nous avons : l'harmonie, le lisse, le plaisir, l'émerveillement, la finesse, et de l'autre : le chaotique, le pointu, la peur, le choc, la chute, la démesure et la saturation.

Certains de ces aspects visuels du Verglas en rappellent d'autres qui se rapportent à deux concepts importants de l'histoire de l'esthétique depuis le XVIII^e siècle : le beau et le sublime⁵⁰. Les représentations des catastrophes naturelles ou de la nature déchaînée ont été au cœur de la notion de sublime conceptualisée par Edmund Burke, puis reprise par Emmanuel Kant. Les deux auteurs pensent le sublime à partir de sa différence de nature avec le beau. La chose belle⁵¹ procure de la tranquillité, du plaisir et de la satisfaction. Chez les anciens le beau

⁴⁹ Dans la séquence d'*État de choc*, la narration utilise une terminologie guerrière pour décrire le phénomène : « forces en présence », « tapie au sol elle attend », « cette guerre entre le froid et le chaud », « munitions », « des troupes fraîches au combat », « ravitaillé », « l'ennemie au sol », « front », « zone de combats ».

⁵⁰ Ce qui ne veut pas dire que le féérique et le cauchemardesque sont des synonymes de ces deux concepts.

⁵¹ Dans les *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime*, au début de la troisième partie, Burke définit la beauté ainsi : « Par la beauté, j'entendrai cette qualité ou ces qualités dans les corps par lesquelles ils font naître l'amour ou quelque autre passion semblable ».

est dans l'harmonie des proportions, dans les formes géométriques ; pour Burke il l'est aussi dans ce qui est délicat, dans « l'uni ou le poli »⁵² ainsi que dans les formes qui ne choquent pas l'esprit. Au contraire, le sublime se produit à la vue de formes excessives, effrayantes, dangereuses, qui apparaissent soudainement avec violence. Pour Burke les choses sublimes provoquent l'étonnement ainsi qu'une « horreur qui satisfait »⁵³, pour Kant le sublime est « ce en comparaison de quoi tout le reste est petit »⁵⁴. Le sublime tend vers l'irreprésentable.

Nicolas Bourriaud, dans son livre *Planète B, Le sublime et la crise climatique* (2022), part de cette tradition pour penser l'art à l'époque des changements climatiques et de l'anthropocène. Conscient de reprendre des concepts qui peuvent sembler datés et usés, il voit néanmoins une mutation du concept de sublime intéressante pour comprendre les enjeux contemporains. Bourriaud retient trois aspects du sublime classique que nous considérons également comme significatifs en ce qui concerne notre problématique. Premièrement, le sublime exprime une relation entre l'homme et la nature qui passe par « une immersion dans un paysage et une atmosphère »⁵⁵. Deuxièmement, selon les mots de Kant, le sublime s'expérimente dans un sentiment de « plaisir négatif »⁵⁶, ce concept rend compte de nos craintes et de notre perte de contrôle face à la crise climatique - et j'ajoute : de l'attrait pour les images que cette crise produit. Troisièmement, le sublime désigne le domaine des « formes hors limites » qui dépasse « l'échelle humaine ». Le sublime participe de l'esthétique qui répond à l'incapacité des cartes météorologiques à prendre au sérieux l'expérience originale de la catastrophe : celle de faire face à l'incommensurable, à l'inimaginable, à l'impensable.

De manière générale, les œuvres d'art en lien avec les catastrophes naturelles penchent du côté de l'esthétique du sublime et non vers celle du beau. L'une des particularités de l'esthétique du Verglas est que l'on y retrouve autant ce qui caractérise l'une que l'autre. Nous voyons ces concepts comme des pôles entre lesquels les images de cette catastrophe se situent⁵⁷. Dans les images des journaux télévisés du Verglas visible sur *YouTube* nous retrouvons cette double esthétique avec à quelques reprises l'alternance entre des images de destructions qui choquent et des images agréables pour le regard. Dans les documentaires ou dans les vidéos commémoratives post-événement, la présence de ces deux aspects est encore plus marquée. Avec le temps, la dimension non destructrice de l'événement apparaît davantage aux témoins.

⁵² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757, Partie Troisième, Section XIV.

⁵³ *Ibid.*, Partie Quatrième, Section VII.

⁵⁴ Emmanuel Kant, *La critique de la faculté de Juger*, Paris, Garnier/Flammarion, 1995, livre II, §25, p.231.

⁵⁵ Nicolas Bourriaud, *Planète B, Le sublime et la crise climatique*, Paris, Radicants, 2022, p.13.

⁵⁶ Emmanuel Kant, *op.cit.*, p.226.

⁵⁷ Pour Kant et Burke, les deux sont de nature radicalement différente.

Quant aux vidéos amateurs, certaines montrent pendant plusieurs minutes ces plaisirs visuels, puis, au fur et à mesure, le beau laisse place au sublime qui s'éprouve par la vision d'une quantité de glace démesurée. Il devient difficile de saisir l'ampleur de la présence envahissante de la glace, sa quantité est incommensurable. Elle sature le paysage jusqu'à devenir dangereuse et destructrice.

Dans une note précédente, nous avons évoqué qu'il ne faut pas superposer le féérique au beau. Si le féérique a certaines qualités qui sont propres à la beauté, toutes n'y figurent pas. La brillance de la pluie verglaçante nous entraîne vers autre chose que la seule harmonie des formes et que l'unité ordonnée pleinement visible de la nature. Qu'est-ce que le féérique ? C'est la dimension des fées, du surnaturel, ou encore le monde des contes, du fantastique, de l'enchantement : c'est un monde extraordinaire et mystérieux. Ce que nous retenons de la représentation des fées, ce sont ces étoiles, ou ces éclats brillants qui entourent leur baguette magique, éclats qui sont les signes de leur soudaine apparition et de leur future disparition. Dans les images du Verglas, il n'y a bien entendu aucun arrière-monde, aucune magie, mais il y a bien un émerveillement, un ravissement devant l'aspect extraordinaire pris par les choses et devant le caractère mystérieux de cette nouvelle présence de la nature. La brillance, ou l'éclat du verglas est bien l'expression visible d'un autre ordre. Cet ordre n'est pas celui des lois physiques qui expliquent les causes de la métamorphose de la nature, mais il est l'ordre de la manifestation. Le mystère de la brillance, de l'éclat, est celui du jaillissement, de la venue en présence, de l'effectivité des choses. Le verglas fait *comme* l'artiste, il rend visible, il met en présence et en spectacle par sa mise « sous-verre ». Il incite à regarder ce qu'il touche, il fait apparaître de manière extraordinaire le monde quotidien, et il le fait en étant une puissance paradoxale, une puissance conflictuelle, qui est autant une source qui magnifie, qu'une source qui fait disparaître en détruisant. Regarder le mouvement du Verglas c'est voir le mouvement de l'apparence de la nature : son apparition, puis sa disparition, et cela au gré de sa métamorphose à la fois apollinienne et dionysiaque⁵⁸.

Lors du Verglas la nature a créé des formes que nous trouvons belles. Que rajoutent ces images télé-journalistiques à la perception de ces formes *in situ* ? Dans un texte sur un film de fiction de Terrence Malick, *Days of Heaven* (1978), Stanley Cavell se questionne sur la beauté de la nature au cinéma. Ce film montre ce qu'il nomme des « successions de beauté »⁵⁹ qui

⁵⁸ On se remémore la traduction de Pierre Hadot de « la nature aime à se cacher » : 1- « ce qui fait apparaître tend à faire disparaître (= ce qui fait naître tend à faire mourir) », 2- « La forme (l'apparence) tend à disparaître (=ce qui est né veut mourir) ».

⁵⁹ Stanley Cavell, *La projection du monde*, trad. Christian Fournier, Paris, Vrin, 2019, p.245.

apparaissent alors qu'un désastre se produit (une invasion de criquets et un incendie détruisent des champs de blés prêts à être moissonnés). La nature vient rendre « insignifiants » les « travaux » des hommes et cela « par ses tours désinvoltes »⁶⁰. Mais plus que cet exemple filmique, ce sont les raisons données par Cavell qui nous intéressent. Comment ces sommets de beauté sont-ils possibles dans le film de Malick et plus généralement au cinéma ? Pour Cavell l'explication est à chercher chez Malick dans sa confiance dans la capacité de la nature et *du cinéma* à « fournir de la beauté »⁶¹. Avec cette approche Cavell sort de la stricte opposition entre le naturalisme esthétique et l'artificialisation de la nature. Pour le naturalisme, la beauté est dans la nature. Pour une pensée de l'artificialisation, c'est l'artiste qui par son art engendre le sentiment de beauté que nous pensons voir naturellement dans la nature ou les paysages⁶². Cavell étaye sa réflexion avec ce qui pour lui caractérise essentiellement le cinéma, à savoir son réalisme ou « son déplacement photographique de la nature » possible grâce à un « fait fondamental de la base photographique du cinéma : que les objets participent de leur propre re-création sur pellicule ; ils sont essentiels à la production de leur paraître »⁶³. Mais, cette beauté de la nature que le réalisme cinématographique permet de projeter ne se fait pas par la simple reproduction automatique et mécanique du réel en images, elle nécessite *un geste* du réalisateur⁶⁴. Pour Cavell, Malick est celui qui vient concrétiser cette beauté d'une manière auparavant « jamais vraiment vue »⁶⁵ au cinéma. Si cette beauté de la nature est pour la première fois aussi présente à l'écran, c'est qu'il ne suffit pas de simplement la reproduire avec la caméra pour qu'elle se retrouve *in visu* dans le film. Par son geste, Malick a réussi à trouver un moyen d'expression qui rend ces beautés naturelles, cinématographiques. L'intuition de Cavell est que ce pouvoir du septième art renvoie à des réflexions d'Heidegger sur l'être et l'étant⁶⁶. Malick arrive à saisir « l'être présent de l'étant présent », c'est-à-dire « un paraître, au sens d'un « se montrer » - lumière brillante, rare éclaircie ». Malick est le réalisateur qui capte

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Thèse défendue par Alain Roger dans son *Court traité du paysage*. Position forte qui a de nombreux arguments pour elle. Toutes les sociétés n'ont pas par exemple l'idée du paysage ou un attrait esthétique pour la nature. Toutefois dans le cas où nous admettrions la thèse qui postule que la nature n'est pas belle en elle-même, elle reste cependant bien créatrice de formes dont s'inspire l'artiste.

⁶³ Stanley Cavell, *op. cit.*, p.246.

⁶⁴ Soulignons que la notion de geste n'est pas utilisée dans ce passage par Cavell.

⁶⁵ Stanley Cavell, *op. cit.*, p.245.

⁶⁶ À ce sujet, ajoutons que pour Heidegger le combat au cœur de l'être est la condition de l'apparition des choses. La présence nécessite le combat. Son interprétation de l'aphorisme « La nature aime à se cacher » est également centrale dans sa distinction de l'être et de l'étant et donc aussi les thèmes de la présence, du paraître, du voilement et du dévoilement. On voit d'ailleurs qu'Heidegger dans son interprétation de l'aphorisme passe de la nature à l'être. Pour Hadot ce sens donné à la *phusis* n'est pas présent chez Héraclite.

la nature en train de se montrer. Le film est la projection du paraître de la nature que son *geste singulier* est venu recueillir.

À première vue, il y a une facilité quasi déconcertante à filmer le verglas, à « extraire sa beauté » en termes cavelliens. Avant même son enregistrement, la nature est « brillante » et cela grâce à ce météore qui fait apparaître au regard les étants avec éclat, bien que ce soit dans l'immobilisation (prémices de la destruction) et non dans le mouvement comme souvent chez Malick. La nature verglacée n'a nul besoin de l'artiste pour paraître dans toute sa splendeur. Ce phénomène naturel rend présentes les choses qui sont devenues invisibles pour elles-mêmes dans le monde perçu au quotidien. Ainsi, que rajoutent ces images à la vision directe de cette nature « féérique » ? Quelle est leur valeur cinématographique ? Rappelons que pour les images journalistiques, l'objectif premier est informationnel et non esthétique. Dans ce cas, la plupart du temps les images féériques sont des plans de coupes qui n'ont pas de lien direct avec les paroles des journalistes, elles sont de simples jaillissements de beauté qui montrent un aspect visuel de l'événement⁶⁷. Ces plans sont brefs et leur cadrage simplifié, fixe ou en léger panorama. Il semble que dans ce cas l'image *tend*⁶⁸ à être seulement une imitation de la beauté que nous voyons déjà dans les formes de la nature⁶⁹. Elle ne tend qu'à reproduire ce que les regards les moins sensibles appréciaient déjà dans le réel lors du Verglas. Ce que l'on trouve beau, c'est avant tout les formes de la nature et non la relation produite par le cadreur entre l'image et le réel, et ceci du fait de l'absence de geste singulier ou de la présence d'un geste formaté pour venir capter ces beautés. L'intérêt de ces images dans les journaux télévisés réside donc davantage dans le contraste qu'elles créent au montage avec les images des destructions.

Pour terminer ce chapitre, demandons-nous en quoi l'esthétique des images du Verglas nous donne matière à penser et à créer ? Elle nous donne à penser car elle est ambivalente, elle nous met face à une nature que l'on admire (attitude orphique), mais aussi face à une nature dangereuse dont il faut se prémunir (attitude prométhéenne). La nature se révèle sous ses deux vérités qui paraissent contradictoires et qui résultent de son principe conflictuel. La nature mérite ainsi tout notre intérêt, mais un intérêt qui ne doit pas être naïf. Nous devons accepter de faire face à la nature qui agit avec force, mais aussi avec indifférence sur nos vies comme les images des dégâts nous l'enseignent. Tout en sachant cela, il est possible d'avoir une attitude qui sait jouir des formes qu'elle crée. Le Verglas, plutôt que de nous pousser à choisir une

⁶⁷ Hormis dans la séquence d'*État de choc* où cette beauté devient le sujet des journalistes.

⁶⁸ Nous utilisons le verbe « tendre » car il y a toujours un geste minimal dans toute production d'images, celui du cadrage.

⁶⁹ Cette tendance prolonge en quelque sorte la tradition platonicienne où l'art n'est qu'une imitation de la nature, l'art reproduit les formes naturelles et les apparences.

pensée de l'harmonie ou de la désharmonie du cosmos, nous permet par ses formes, de voir un mouvement où les deux existent, où le véritable mouvement ne peut que venir d'une alternance entre l'ordre et le chaos, mouvement qui est générateur de nouvelles apparences. La catastrophe naturelle est un événement esthétique sans commune mesure. Elle est le moment où la création des formes par la nature atteint son paroxysme, et ce d'autant plus avec le verglas qui vient dans un dernier élan magnifier ce qu'il va détruire. Les destructions procèdent du beau, et le laid va générer de nouvelles formes une fois que l'homme aura réparé son monde et que les arbres auront cicatrisé. Une nouvelle harmonie tout aussi précaire verra le jour. Ainsi, le futur que notre présent va engendrer sera tout autant destructeur que créateur de formes, et donc source de modèles et de pensées pour l'artiste – ce qui ne veut pas dire que ces formes seront préférables aux précédentes. En ce qui concerne le cinéma, en recréant un nouveau montage des images des catastrophes naturelles, il peut jouer sur le rythme propre à chacune d'entre elle⁷⁰. Il peut ré-agencer ce mouvement créateur et destructeur de la nature, afin de questionner la pensée à propos de ce mouvement cosmique dont nous faisons partie. Par cet art qui nous *re- rend présente* la nature, tout en produisant de nouvelles manières de voir, comme le fait le météore de la pluie verglaçante, nous prolongeons le mouvement créateur et la puissance manifestante de la nature.

⁷⁰ Pour Paul Adams Sitney « le cinéma fut le premier art à pouvoir représenter les rythmes et le déroulement d'une tempête ». Il le dit ici : « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », dans Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, p.120.

Chapitre II Le Verglas et la télévision

II.1. Description d'une image d'images

Dans une vidéo diffusée en deux parties sur *YouTube*⁷¹, un couple filme son expérience du Verglas depuis son appartement situé dans le quartier Rosemont à Montréal comme l'indique la description. Il s'agit d'images d'origine amateur. La vidéo commence par une prise de vue faite depuis une fenêtre, elle montre les toitures enneigées des immeubles voisins. Un titre incrusté dans l'image indique : « La tempête de verglas ». L'heure et la date d'enregistrement, le 8 janvier 1998 à 10h48, sont également présents. Avec ces informations temporelles on retrouve des éléments typiques des images captées avec une caméra VHS. La cadreuse explique rapidement la situation : une pluie verglaçante tombe depuis le 5 janvier et elle devrait se poursuivre jusqu'au samedi 10 janvier. Elle montre ensuite une porte-fenêtre entièrement verglacée, ce qui empêche de voir dehors. Puis, de son balcon, elle montre l'impact du verglas sur les arbres et les fils électriques à proximité tout en disant que « c'est effrayant ». La catastrophe naturelle incite à regarder vers l'extérieur, il s'agit d'un regard qui explore les alentours afin de se réapproprié un environnement auparavant familier. Deux choses dans cette vidéo interpellent.

La première relève a priori de l'anecdote. La cinéaste amateur filme son conjoint qui vient de rentrer au domicile. Il raconte la difficulté pour se déplacer : les rues sont barrées avec du « fil jaune », elles se sont transformées en labyrinthe. Ensuite, on le retrouve en partance pour le dépanneur qui se situe au coin de la rue. Il décrit la singularité de la situation, c'est la première fois qu'il doit faire attention pour se rendre à quelques pas de chez lui. Cette scène suit et précède des images de journaux télévisés qui traitent de la catastrophe. Elles sont montrées à partir du point de vue du téléspectateur. Nous voyons une télévision à tube cathodique qui les diffuse, il s'agit du second élément d'importance. Il concerne cet acte qui consiste à filmer son écran où l'on peut voir défiler des programmes de chaînes d'information dont l'unique sujet est la tempête de Verglas. Nous voyons les pylônes effondrés, les paysages verglacés ainsi que des visages connus : ceux des journalistes et des personnalités publiques (premier ministre, PDG d'Hydro-Québec, chef de la Sûreté du Québec etc.) ainsi que des

⁷¹ Plumeur01, *La crise du verglas (Part. I)*, YouTube, 9 septembre 2007, 7:16. <https://youtu.be/fLAvNLtDOFY>
La crise du verglas (Part. II), YouTube, 9 septembre 2007, 5:39.
<https://www.youtube.com/watch?v=U9k9Nv3P8Wk>

tableaux qui donnent le nombre total de québécois n'ayant plus accès à l'électricité. Nous avons ici les différentes scènes qui vont rythmer le monde télé-journalistique du Verglas.



Figure 4

Figure 5

Ces deux éléments, celui du trajet à l'épicerie et celui de l'acte de filmer la télévision, se rencontrent dans une scène que l'on retrouve au début de la seconde partie de la vidéo. La cadreuse filme la télévision où l'on peut discerner des arbres croulant sous le poids de la glace. Puis, l'image télévisée fait un panorama vers la gauche et nous percevons brièvement un char d'assaut à demi caché derrière des branches affalées (*fig.4*). L'apparition du tank est sans explication, elle est surprenante de par la position du véhicule qui semble se dissimuler et prêt à faire feu. C'est ensuite au tour de la caméra qui filme l'écran de faire un panorama vers la gauche. La télévision sort du cadre de l'image et c'est maintenant l'homme qui apparaît (*fig.5*). Il est assis et regarde son téléviseur, tout en étant au téléphone. Il raconte à son interlocuteur son expédition : « c'est la première fois que je vais au dépanneur et que je suis aussi parano, on ne sait jamais si un arbre peut nous tomber sur la tête »⁷². Par un mouvement de caméra inverse nous revenons ensuite à la télévision. Un *zoom in* nous fait littéralement rentrer dans l'écran où l'on voit un amas de métal : un pylône effondré. L'écran du tube cathodique devient un seuil entre le monde intérieur et extérieur.

Nous venons donc d'adopter le point de vue du téléspectateur. Par le mouvement de la caméra nous sommes sortis puis entrés à nouveau dans l'image télévisée, et cela par un détour où on montre un visage et un regard tournés vers cet écran. Ce mouvement s'est fait depuis l'intérieur chaud du domicile où le tube cathodique diffuse des paysages du Verglas, des images de froid. L'une des caractéristiques premières de ce médium, souvent mentionnée, est celle d'être une fenêtre sur le monde extérieur. À cela s'ajoute cette coïncidence entre la narration d'un trajet paranoïaque dans le monde réel et l'image d'un engin militaire évoquant un conflit. Cette atmosphère paranoïaque ne naîtrait-elle pas au sein même du foyer, pourtant sécuritaire, par l'intermédiaire des images diffusées depuis le tube cathodique ?

⁷² Plumeur01, *La crise du verglas (Part. II)*, 00:16 à 00:19.

Dans l'introduction nous nous sommes donnés pour objectif de nous questionner sur le rapport de l'homme à la nature, notamment grâce à l'analyse des images. La description de cette scène donne de nouvelles pistes de réponses. Nous voyons quelqu'un qui évoque sa peur de sortir, la nature apparaît à l'homme comme une entité menaçante. Cette menace est observable par la médiation de l'écran dont l'un des pouvoirs est de conjurer une partie de la peur des dangers extérieurs en créant une séparation, et aussi de générer d'autres peurs issues de la représentation de la catastrophe. Dans la suite de ce chapitre nous ferons quelques remarques sur cette fenêtre paradoxale et sur l'acte de la filmer. Ceci permettra d'introduire ma démarche créative, notamment à partir de l'utilisation que j'ai faite de cette image d'images. Ce plan où l'on pénètre à l'intérieur des images télé-journalistiques, depuis l'intérieur du foyer, servira d'image pivot dans mon film. Il permettra d'investir les archives grâce au geste de sur-cadrage sur l'écran de la télévision. Cette image sera au début d'un nouveau flux, celui produit par mon remontage des « blocs nouvelles ». Puis, dans les parties suivantes, nous répondrons à l'une des questions posées dans l'introduction, celle qui concerne ce que nous devons faire des images de catastrophes. Nous avons décidé de les réemployer dans un film.

II.2. Remarques sur les « blocs nouvelles »

Avant de poursuivre, il faut revenir sur le terme précédemment évoqué de « blocs nouvelles ». Il s'agit des archives que j'ai principalement réemployées. On retrouve ces images sur la chaîne du *YouTubeur* Archéologue VHS qui a publié ce qu'il appelle des « *Blocs nouvelles Crise du verglas* »⁷³. Ces vidéos sont des numérisations d'enregistrements VHS de bulletins de nouvelles télévisées. Elles durent parfois plusieurs heures. Ces programmes d'informations ont été diffusés pendant le Verglas par Radio-Canada-télé, RDI, TVS, ou encore par TQS. Les vidéos permettent de se replonger dans l'expérience télévisuelle de cet événement médiatique de la fin du XX^e siècle, époque des débuts de l'information en continu⁷⁴.

Ces vidéos amateurs de « nouvelles » que l'on trouve sur *YouTube* sont parfois constituées d'un seul bulletin de quelques minutes. D'autres sont des montages simples d'une

⁷³ On peut retrouver les vidéos du Verglas dans une *playlist* intitulée : « La crise du verglas au Québec 1998 ». Les titres des vidéos sont identiques, il faudra donc faire attention et se rapporter à la date de publication et au minutage mentionné dans les notes, mais surtout au lien pour retrouver la vidéo à laquelle on se référera. Quant au lien de la chaîne avec toutes les vidéos le voici : <https://www.youtube.com/@archeologuevhs1984>

⁷⁴ On retrouve également sur cette chaîne d'autres numérisations de VHS de programmes télévisés diffusés au Québec qui ne sont pas sur le Verglas. Le nom de la chaîne nous indique que le support d'origine, les bandes magnétiques VHS, sont au centre de ce projet d'archivage. Une autre chaîne intitulée Carl Lab VHS propose le même type d'archives télévisées, dont certaines sont également sur le Verglas. À la différence de la chaîne Archéologue VHS diffusant les « blocs nouvelles » dans un montage brut, les vidéos sont cette fois-ci soit l'enregistrement d'une seule émission dans son entièreté, soit l'enregistrement d'un extrait d'une seule émission. Ces chaînes redoublent le geste d'archivage original qu'a été celui de l'enregistrement sur VHS de la télévision.

suite de segments issus de différentes chaînes télévisées québécoises. Certaines de ces chaînes sont en continu et d'autres non. Les transitions entre chaque segment sont brutales, ce qui rend parfois difficile la perception du changement de canal, sauf quand les logos des chaînes sont visibles. Les publicités sont souvent prématurément coupées, il est cependant possible d'en voir dans leur intégralité avant la reprise du programme d'information. Certains reportages sont également coupés avant leur terme. Par exemple, on coupe une entrevue pour passer sur une autre chaîne. Il est difficile de comprendre quelle technique a été utilisée pour effectuer le montage. Aucun numéro ne permet d'identifier un changement de chaîne qui aurait été produit par la télécommande ou les touches d'un téléviseur. On ne voit pas non plus de signes propres à un montage fait sur magnétoscope comme l'indiqueraient les inscriptions « *rec* », « *play* », ou « *stop* ». Si ces inscriptions apparaissent parfois, notamment au tout début des enregistrements, ils sont absents dans le reste des vidéos. Le *YouTubeur* a cependant confirmé⁷⁵ que les numérisations ont été faites à partir de cassettes VHS qui lui ont été données ou qu'il a achetées. Il n'est donc pas l'auteur des enregistrements initiaux.

II.3. Remarques de recherche

Cette vidéo amateur nous a permis de voir les images télévisées du Verglas dans un cadre élargi par rapport aux enregistrements « des blocs nouvelles ». Nous venons de les regarder depuis l'un des lieux de leur diffusion, le foyer. Avant de nous intéresser à ce geste consistant à filmer sa télévision, puis à l'utilisation que j'en ai faite dans ma création, revenons rapidement sur ces images domestiques trouvées sur *YouTube*.

En majorité, ces images montrent les effets du verglas sur l'environnement, les moments de vie pendant la crise sont rares. Elles sont parfois prises depuis un véhicule roulant à travers les paysages verglacés, d'autres ont été enregistrées devant la porte d'une maison d'un quartier résidentiel, ou, comme dans notre exemple, prises depuis la fenêtre d'un appartement. Dans tous ces cas, la catastrophe naturelle s'expérimente et se filme depuis cette zone frontalière entre le monde intérieur et extérieur. L'intérieur où l'on se sent protégé et l'extérieur où le danger est présent. La relation aux paysages catastrophés se fait donc dans de nombreux exemples par l'intermédiaire d'une fenêtre sur l'extérieur, celle de la voiture ou de la résidence ou de celle produite par l'écran de la télévision. C'est par cette fenêtre que la télévision exprime son « don d'ubiquité »⁷⁶, don qui nous permet de voir divers lieux sans bouger, plus ou moins

⁷⁵ Cette information a été obtenue par un échange de courriel.

⁷⁶ Il s'agit de l'expression de Jean Cazeneuve dans *La société de l'ubiquité : communication et diffusion*, Paris, Éditions Denoël, 1972.

lointains, en direct ou en léger différé, et cela depuis un espace unique. On retrouve le sens étymologique du mot *télé-vision* : une vision à *distance*. L'événement catastrophique, bien qu'il soit paradoxalement présent dans tout l'espace extérieur qui entoure le lieu de vie des témoins, reste en grande partie invisible pour de nombreuses personnes qui ne peuvent pas se déplacer du fait du danger ou de l'impraticabilité des voies de circulation. La vision sur la nature est limitée par les points de vue offerts par les fenêtres. Si de nombreuses personnes ont vu les images emblématiques des pylônes effondrés grâce aux images diffusées à la télévision, moins nombreuses sont celles qui les ont vues directement. L'événement devient visible et audible grâce à ce médium. La limite de cette perception à distance est cependant atteinte au moment où la coupure de l'électricité survient. L'expérience télévisée du Verglas subit des interruptions.

Ce parallèle entre la télévision et la fenêtre n'a bien entendu rien d'original. Je souhaite simplement penser ce rapport à partir de la situation que produit la catastrophe, et cela d'abord avec le rapport de cette « fenêtre » au paysage, puis avec le monde qu'elle nous manifeste de manière problématique. Alain Roger souligne dans son *Court traité du paysage* que la fenêtre est l'élément décisif, et souvent négligé, dans l'invention en Occident de ce genre pictural⁷⁷. La représentation de cette ouverture architecturale, que l'on retrouve dans certains tableaux de la Renaissance, a permis selon lui de marquer pour de bon l'apparition esthétisée d'une partie de l'espace extérieur. Le sur-cadrage produit par la fenêtre participe à cette esthétisation. Les paysages visibles à la télévision sont dans cette continuité. Toutefois, ce médium rajoute un élément singulier que ni la peinture ni même le cinéma ne peuvent produire : le direct. Il permet de voir ce qui se passe en simultané au-delà de notre champ perceptif. Il semble que ce moyen d'expression offert par le direct, propre à la télévision à l'époque du Verglas (Internet et le numérique étaient encore balbutiants dans les foyers) est essentiel pour comprendre l'expérience esthétique qu'un tel événement peut générer chez les témoins. Ces témoins sont à classer en deux catégories : ceux en direct, qui peuvent voir depuis leur fenêtre l'événement qui impacte leur existence, et les témoins indirects, qui ne perçoivent l'événement que par l'intermédiaire de la télévision depuis un lieu où l'événement ne se produit pas. Pour le témoin direct, la tempête se donne à voir simultanément par les fenêtres de l'habitation et par la télévision quand celle-ci fonctionne. Pour les deux catégories de témoins, la catastrophe vient

⁷⁷ Le passage à ce sujet : « Car l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction - extraire le monde profane de la scène sacrée - est, en réalité, une addition : le *age* s'ajoutant au pays ». Alain Roger dans *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p.83.

renforcer l'intérêt pour ce médium qui permet de voir ce qui ne peut pas être vu en temps réel sans braver un danger. En ce qui concerne notre problématique, la médiation instituée par la télévision permet un nouveau rapport à la nature. Dans ce rapport, le corps est mis à distance de la nature et de ses dangers, comme avec la carte météorologique.

Enfin, du fait que la journée, habituellement rythmée par des sorties de chez soi, est perturbée par la catastrophe, le quotidien est maintenant focalisé sur la télévision dont les images sont rythmées par la tempête. Le tube cathodique impose à partir de son cadre la vue d'une multitude d'espaces fragmentés, ainsi que sa propre durée qui tend vers la continuité ; ces éléments sont propices à un état hypnotique où la réalité de l'espace catastrophique environnant tend à disparaître pour réapparaître paradoxalement sur l'écran. Le réel s'expérimente à présent par la fenêtre du médium télévisé. Ajoutons que ce réel, médiatisé par l'information en continu, subit une première mise en récit, en images et en mots, ce qui participe au possible devenir artistique de l'événement au fur et à mesure qu'il advient.

Arrêtons-nous maintenant sur le geste de filmer son écran, geste qui peut sembler aujourd'hui désuet. Tout d'abord, ce geste est une mise en abyme de la fenêtre sur le monde que nous venons d'évoquer. C'est par ce geste que devient visible l'enchâssement de l'extériorité dans l'intériorité du domicile. Cet enchâssement se fait par l'intermédiaire de l'écran de la télévision, écran visible dans notre image d'images.

La multiplication des lieux et des médiums de diffusion des images médiatiques, la facilité de la reproductibilité de ces images, rendent plus rare ce désir de filmer la télévision, médium lui-même moins présent. Le téléspectateur d'aujourd'hui sait que l'image catastrophique sera visible sur d'autres types d'écrans. Toutefois, ce geste ne trouve pas son équivalent dans ces nouvelles pratiques qui visent autant à multiplier la diffusion d'images médiatiques qu'à les sauvegarder. Certaines images, souvent les plus marquantes, peuvent être revues facilement. Néanmoins on ne retrouve pas pour autant des extraits qui nous donnent à voir dans la longueur les programmes télévisés (et plus), dans lesquels ces images ont été inauguralement diffusées. Par ce geste d'enregistrement, c'est l'expérience du flux télévisé qui est archivée et non une image particulière. On retrouve ce geste dans d'autres vidéos du Verglas, et il est à mettre en lien avec celui des vidéos présentes sur la chaîne Archéologue VHS où sont visibles les « blocs nouvelles » du Verglas. Dans ces deux cas, qui usent de deux techniques différentes, une volonté de produire une mémoire de l'expérience télévisée est présente⁷⁸.

⁷⁸ Précisons une chose à propos des vidéos publiées par Archéologue VHS. Différents agents ont permis la production de cette mémoire : ceux qui ont fait les enregistrements et le *YouTubeur* qui les a rassemblés sur sa chaîne en numérisant ces enregistrements de contenu télévisé.

L'expérience du flux médiatique mérite de faire partie de la mémoire de l'événement. La perception de la catastrophe passant majoritairement par les médias, par la fenêtre des écrans, les diffusions télévisées deviennent une partie essentielle du vécu des témoins. Par exemple, pour le couple de vidéastes, enregistrer la télévision est tout aussi important que la remémoration de l'anecdote du trajet jusqu'au dépanneur.

II.4. Remarques sur le réemploi

Dans le chapitre précédent, mes réflexions autour de certaines images du Verglas, notamment celle de la carte, m'ont permis d'accentuer cette possibilité latente d'un regard davantage porté sur l'aspect audiovisuel de ces images. N'ayant pas vécu l'événement, mon regard de départ est vide d'associations qui se rapportent au déroulement des faits. Dans ma création, je souhaite renforcer les dimensions visuelles et sonores, presque hypnotiques, du flux télé-journalistique ; le but étant de passer de l'informatif au potentiel plastique de ces images. De plus, l'image étant devenue une archive, l'événement étant devenu passé, le rapport pragmatique à l'événement n'est plus d'actualité. Pour le spectateur de ces images, la nécessité de comprendre ce qui se passe n'est plus essentielle, l'urgence matérielle et vitale n'est plus présente. Ainsi, en les réemployant dans un flux qui évoque le flux télévisé d'origine, je souhaite que le spectateur puisse revoir ces images en se questionnant sur son expérience de visionnage de l'époque. Le réemploi de ces images dans un autre contexte d'observation permet un nouveau regard sur celles-ci : elles y apparaissent, avant tout, comme « images ». Voyons maintenant, comment dans mon film ce flux d'images du Verglas réapparaît.

Le film commence par une introduction réalisée avec mes propres images tournées à la Baie James. Elles évoquent le rapport à la nature que la catastrophe du Verglas nous pousse à questionner. Sur ces images nous entendons seulement l'audio de certains passages des archives du Verglas. C'est seulement après l'introduction que nous rentrons dans le flux des images télévisées et cela à partir de l'image d'images, celle du *YouTubeur* Plumeur01, personnage que l'on voit devant sa télévision et qui évoque « sa parano ». Le plan est précédé de deux de mes images, une montrant une parabole et l'autre la fenêtre d'un appartement. L'archive de Plumeur01 apparaît, il s'agit à ce moment-là d'une image du Verglas tournée en extérieur. Puis par le mouvement de la caméra, (un *zoom* arrière, suivi d'un panorama), l'illusion d'une image directement tournée vers l'extérieur se dévoile ; le dispositif audiovisuel (la télévision), qui engendre l'illusion d'une fenêtre sur le monde, apparaît. On voit ensuite l'homme qui regarde son écran, puis on revient dans l'image télévisée qui montre toujours une scène en extérieur. Grâce à la parabole et au tube cathodique, il est possible pour le témoin de regarder depuis

l'intérieur du domicile l'événement en train d'advenir. Toutefois, pour nous ce passage de l'extérieur (ce qui est représenté dans le plan) vers l'intérieur (d'où est capté le plan) est davantage un passage du présent vers le passé : une fenêtre sur le temps que nous ouvre cette archive.

Un premier détournement du sens initial de l'archive est fait à ce moment-là. La paranoïa du témoin ne correspond plus à sa sortie jusqu'au dépanneur que nous avons évoquée au début de ce chapitre. Cette mise en contexte est supprimée. Avec mon montage, je laisse penser que cet état de crainte du téléspectateur visible dans le plan est en rapport avec les images diffusées par la télévision qu'il regarde. Pour cela, j'ai inversé le sens original du plan pour que l'image du tank diffusée par la télévision apparaisse au moment même où le personnage évoque sa « parano ». Puis, pour renforcer ce sentiment de peur généré par ces images, j'ai ajouté un plan extérieur à la vidéo de Plumeur01 que j'ai extrait des « blocs nouvelles ». Ce plan montre quelqu'un, apeuré, qui court vers la porte d'entrée de son domicile. Le réemploi détourne donc l'archive, elle perd de sa qualité première, celle pour l'historien de tendre vers une documentation objective des faits dont elle témoigne. Ainsi, j'ajoute ma propre perception de ces images, qui a aussi pour origine mon ressenti face aux différents témoignages entendus. Plus la crise avance, plus la panique s'empare d'une partie de la population⁷⁹ et la vue de certaines images n'a rien de rassurant. Cet exemple fait partie de mon premier geste de réemploi qui est celui de remonter les images des journaux télévisés d'information : ce sont ces programmes que regarde Plumeur01. Mes images viendront également accentuer ma vision de ces archives.

Ensuite, le second geste de création important dans ce travail est celui consistant à altérer visuellement ces images par la technique d'une répétition de réenregistrements sur cassette VHS. Précisons en quoi consiste ce procédé. Il faut revenir pour cela à l'origine de ces images. Pour les images amateurs, elles ont été captées à l'aide d'une caméra vidéo sur des bandes magnétiques VHS, puis numérisées et téléversées sur *YouTube*⁸⁰. Pour les images télévisées, elles ont été enregistrées à l'aide d'un magnétoscope sur VHS puis numérisées⁸¹. Nous pouvons déjà noter que l'évolution de l'image vers le numérique a joué un rôle important dans la

⁷⁹ Par exemple, je pense à une scène où une journaliste décrit la situation, notamment dans les centres d'hébergement et qui dit : « plus le temps passe, plus les gens sont angoissés ». On retrouve la scène à 2:40 dans l'un des « bloc nouvelles » : <https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=6MILKphFK3FE3xRU>

⁸⁰ Selon les vidéos, la qualité de la numérisation est variable. Pour certaines, elle est équivalente à la qualité initiale des VHS ou des VHS-C, c'est-à-dire du 240X480 lignes. Pour d'autres, la définition est de 120x240 lignes, c'est le cas pour les deux vidéos du couple (Plumeur01) qui filme son expérience de la télévision pendant la crise.

⁸¹ On retrouve un exemple d'images amateurs diffusées dans un journal d'information, cette pratique est aujourd'hui très répandue.

diffusion de ces archives. De mon côté, j'ai dans un premier temps effectué le chemin inverse en remettant ces images sur un support à bandes magnétiques à l'aide d'un convertisseur allant du numérique vers l'analogique d'un magnétoscope. L'enregistrement fait sur une VHS a été réenregistré sur une deuxième cassette à l'aide d'un second magnétoscope. Puis, cette seconde version a été enregistrée sur la première cassette pour obtenir une troisième version. Et cela ainsi de suite jusqu'à une vingtaine de versions selon les cas. Chaque version est en même temps convertie en numérique. Le geste se termine quand les réenregistrements n'ajoutent plus rien en matière d'altération par rapport à la version précédente, ou, et surtout quand le signal devient trop faible, voire inexistant, pour que le convertisseur numérique puisse lire l'image. Dans ce dernier cas des *frames* bleues, parfois présentes sur de longues secondes, ou des *glitches* numériques apparaissent. L'information magnétique a complètement disparu ou est devenue illisible à cause des répétitions d'enregistrements.

La suite du chapitre s'intéressera à la façon dont j'ai retravaillé ces images et sur quelques réflexions à propos de ma pratique créative. D'abord, j'évoquerai les images médiatiques qui concernent directement l'événement et ensuite celles présentes dans les « blocs nouvelles » qui n'ont pas de rapport direct avec le Verglas. Il s'agit de publicités, d'autres programmes télévisés ou encore des événements concernant le reste du monde qui sont rapportés par les téléjournaux. En tant que fenêtre, la télévision permet non seulement de voir le monde de la catastrophe, mais aussi parallèlement de voir, celui ou ceux en dehors de la catastrophe. En ce qui concerne le monde de la catastrophe, il sera d'abord vu à partir du rythme particulier qu'engendre ce flux d'images d'information qui se répètent. J'en dévoilerai quelques propriétés. À partir de là, je pourrai insérer mon geste de réemploi qui consiste à altérer des images issues d'enregistrements de ce flux, grâce à des réenregistrements répétitifs sur bande magnétique VHS. Ceci permettra de réfléchir aux rapports que mon geste entretient avec les enregistrements d'écran initiaux. Enfin, en ce qui concerne les mondes extérieurs au Verglas, que la fenêtre télévisée rend visible, je les évoquerai à partir de mon geste de remontage.

II.5. Répétitions télé-journalistiques

Considérons maintenant certaines des caractéristiques de ce flux d'informations qui permet de voir la catastrophe en direct, ou en léger différé, depuis l'espace sécuritaire du foyer. La fenêtre que nous ouvre l'écran de la télévision n'est pas parfaitement transparente. À l'inverse d'une véritable fenêtre sur l'extérieur où la vue est toujours changeante, même de manière imperceptible, certaines images diffusées à travers la fenêtre télévisée sont identiques,

ce qui donne au flux visible un rythme particulier. Attardons-nous sur certains aspects du contenu du flux et sur son rythme.

La catastrophe monopolise les sujets des programmes d'informations. Le phénomène météorologique fait événement : il provoque « une tempête médiatique », c'est-à-dire une saturation de l'espace-temps télévisé qui est dédié à l'information. Le rythme médiatique suit tout autant ses propres règles que le rythme imposé par la tempête. Le Verglas est à mettre du côté des catastrophes où le phénomène naturel se déploie sur un temps moyen. Il n'est ni court, comme un séisme ou un tsunami (quoique les répliques peuvent se faire attendre), ni long comme celui d'une épidémie⁸². Lors du Verglas, le phénomène naturel et les destructions se poursuivent sur plusieurs jours. Il est par ailleurs difficile de prévoir le sommet des pannes électriques. Il apparaît que les défaillances techniques contribuent largement à l'ampleur de la catastrophe qui n'est plus seulement naturelle mais aussi d'ordre technique. Notons simplement qu'une analyse poussée du rythme médiatique d'une catastrophe doit se faire conjointement à celle du déroulement des faits.

Bien que la catastrophe produise de l'imprévisible, il y a des invariants dans le rythme de ces « tempêtes médiatiques ». Ces invariants sont d'abord dans les types de contenus proposés aux téléspectateurs : bulletins d'information, bulletins météo, reportages de terrain, conférences de presse, entrevues, etc. On retrouve également des invariants dans les types d'intervenants : témoins, présentateurs, experts, personnalités publiques, bénévoles, etc. Les différents contenus reviennent de manière cyclique et certains comme les conférences de presse ou les reportages en direct du terrain viennent interrompre l'ordre préétabli. Le flux est donc tout autant soumis à la rigueur de la grille des programmes télévisés qu'à l'imprévu du réel. Nous avons donc une continuité répétitive liée à la forme et aux types de contenus, mais aussi une continuité créatrice quand une nouvelle image apparaît. Chaque micro-événement prend de l'importance pour les chaînes d'information en continu. Elles doivent éviter de produire un sentiment de déjà-vu chez le téléspectateur afin de maintenir son intérêt. Pourtant, rapidement le téléspectateur revoit bien les mêmes images comme l'attestent les « blocs nouvelles ». Les images spectaculaires du Verglas, celles des pylônes effondrés en particulier, reviennent régulièrement à l'écran, parfois dans un nouveau montage, parfois à l'identique, et souvent avec

⁸² Calculer la durée d'une catastrophe naturelle nécessite des choix. Faut-il s'arrêter à la fin du phénomène naturel ou à la fin des répercussions sur les victimes ? Dans le cas du Verglas, le phénomène naturel a duré environ cinq jours, les pannes électriques jusqu'à un mois. Des répercussions à plus long terme sont aussi présentes comme avec le stress prénatal encouru par les enfants de mères enceintes lors de l'événement, mis en évidence par cette étude de Suzanne King : *Project Ice Storm : Continuing Effects of Prenatal Stress on Children's Physical, Cognitive and Behavioural Development in Adolescence*, Université McGill, 1998 - en cours. Pour plus d'informations : <https://www.mcgill.ca/projetverglas/fr>

une narration qui n'est pas parfaitement similaire aux précédentes. Plus que de strictes répétitions, le flux est fait de variations en attendant un nouveau fait d'importance : tout ne revient pas de la même manière. Néanmoins, dans ces répétitions les différences ne sont pas souvent porteuses d'un sens significatif, elles peuvent devenir ennuyeuses tout autant qu'hypnotiques. Malgré ces répétitions, il peut s'avérer difficile pour le téléspectateur de décrocher de ce flux d'images télévisées portant sur l'événement catastrophique. L'ennui de la répétition est conjuré par le possible du réel : à chaque instant la situation peut évoluer⁸³.

Quels sens peuvent prendre ces répétitions ? Que se passe-t-il quand l'image iconique du pylône effondré revient ? La vitesse du flux télévisé nous permet-elle de nous attarder sur ces images que nous revoyons pourtant une énième fois ? Est-ce que l'image est plus appréciée à chaque vision ou est-elle moins considérée à force d'être regardée ?

II.6. Réenregistrements magnétiques

Mes réenregistrements souhaitent prolonger en quelque sorte ces répétitions de diffusions, avec une variation à chaque réitération, mais une variation cette fois-ci à l'intérieur même de l'image. Ce n'est plus seulement la coupe du plan, son insertion dans une scène ou la narration qui change, mais à chaque répétition d'enregistrement c'est l'apparence de l'image qui varie légèrement. Quelque chose se modifie, la qualité semble diminuer, les couleurs changent et les lignes se brisent. L'information magnétique de la cassette VHS de départ n'est pas reproduite à l'identique sur la version suivante. D'une altération du réel par la tempête, on passe à une altération artificielle de son image qui peut aller jusqu'à la disparition des formes. Notons déjà qu'une première altération a eu lieu lors du premier enregistrement de la télévision et de la première numérisation faite par les *YouTubeurs*. Dans certains cas, on retrouve des artefacts que j'utiliserai dans le film pour eux-mêmes. Je pense ici à un plan du logo illuminé d'Hydro-Québec qui s'éteint dans la nuit au moment même où une altération vient brouiller son apparence. Selon les *YouTubeurs* qui ont diffusé leurs propres images du Verglas, ou leurs enregistrements de la télévision, les altérations ou artefacts sont différents. Dans le cas de mon travail d'altération, prenons en exemple une image visible à de nombreuses reprises. Voici des photogrammes qui ont été extraits dans l'ordre des versions suivantes de réenregistrements : 1, 3, 6, 9, 11, 13.

⁸³ C'est d'ailleurs pour cela que l'ennui peut sembler plus « tolérable » pendant l'expérience télévisée en direct qu'au cinéma, comme par exemple dans le sport. Parce qu'il n'y a pas de scénario préalable, la fin est imprévisible, un rebondissement peut toujours se produire. Le téléspectateur du direct vit sur cette attente d'un possible qui dépend du réel en train d'avoir lieu et non pas seulement d'un possible qui dépend de celui qui a capté et monté l'image d'un réel maintenant passé.

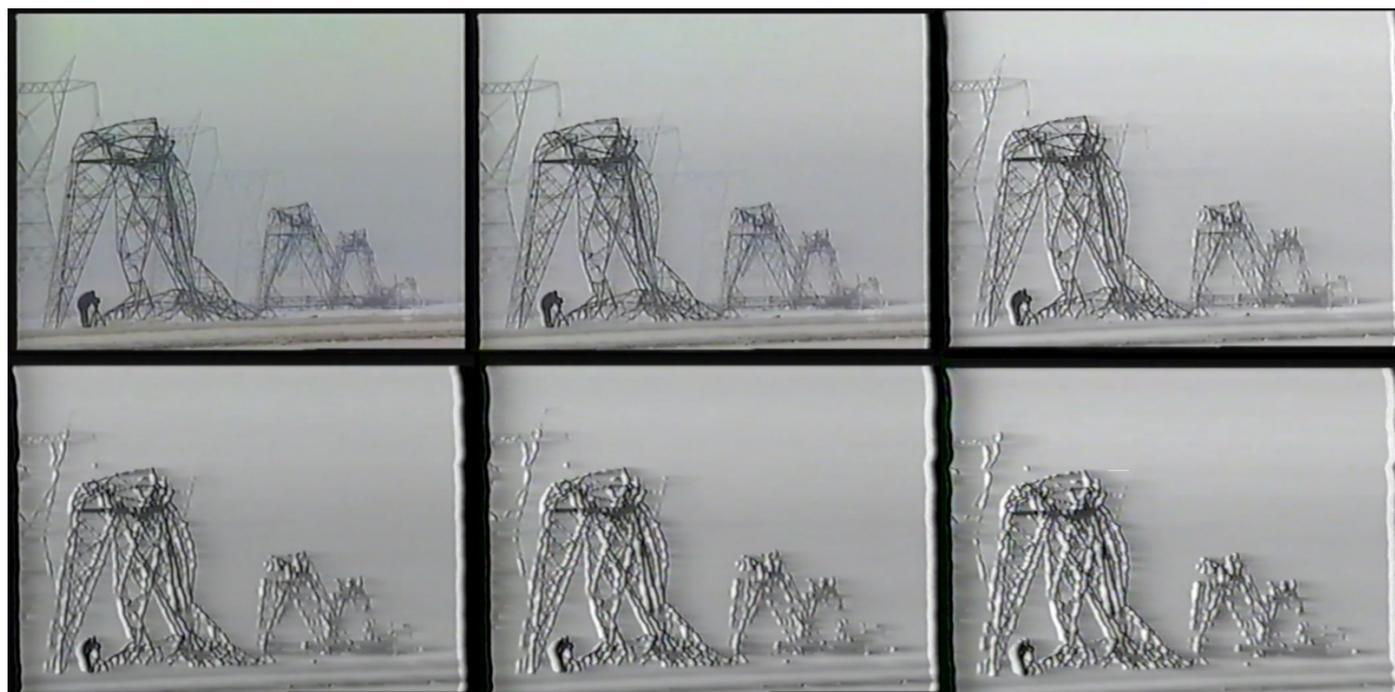


Figure 6

Le magnétoscope utilisé est de marque Sharp. Nous pouvons voir que les couleurs (peu présentes dans l'image de départ) ont disparu pour aller du blanc au noir avec très peu de nuances. Quand la présence d'éléments colorés est faible dans l'image d'origine, notamment celles où la neige est prépondérante, les paysages deviennent progressivement des noirs et blancs. Dans notre exemple, les barres métalliques des pylônes se sont épaissies et ne suivent plus la géométrie initiale, elles ne sont plus droites. Au fur et à mesure des variations un seul des pylônes encore debout est visible, les détails sont de moins en moins présents au profit d'un effet graphique d'ensemble. Lorsque l'image est en mouvement on peut voir le cadre bouger et une sensation de « courant » traverser l'image. Dans les derniers photogrammes ce « courant » se manifeste par les bavures noires que l'on retrouve le long des barres métalliques des pylônes. Du calme de l'image originale, où la perturbation météorologique restait invisible, nous allons vers une image où tout semble impermanent, tout autant le cadre de l'image que les lignes et les surfaces. Dans d'autres exemples d'images plusieurs fois réenregistrées, les pylônes et les infrastructures se confondent parfois avec les éléments naturels ; la séparation des formes d'origine humaine d'avec celles de la nature n'est plus aussi franche, et cela au profit d'un mélange des matières. Le flux atmosphérique, produit de façon artificielle, dissipe les formes : les objets se distinguent de moins en moins de leur environnement (*fig. 7*)⁸⁴.

⁸⁴ On pense ici en miroir à Emmanuel Coccia cité par Anouchka Vasak dans « Penser météore », *Communications*, Paris, Le Seuil, n°101, 2017, §13 : « Le climat n'est pas l'ensemble des gaz qui enveloppent le globe terrestre. Il

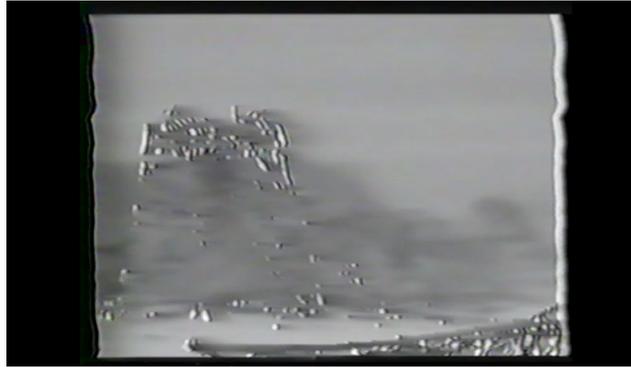


Figure 7

Les flux atmosphériques ne sont pas visibles, sauf indirectement grâce aux nuages qui bougent. Ils deviennent maintenant visibles et agitent l'image. Cet effet de « courant » est produit par les lignes qui caractérisent l'écriture du signal vidéo sur la bande magnétique de la VHS et le défilement de celle-ci. En ce qui concerne les lignes brisées elles sont dues au fait que l'inscription du signal vidéo sur la bande se fait par des lignes diagonales⁸⁵, de manière hélicoïdale. Si un décalage se produit au moment de l'écriture, les lignes droites et verticales des figures représentées se brisent à force de réenregistrements, ce qui crée des formes réellement impossibles : le poteau électrique tient parfois dans le vide. Il devient donc tout autant brisé naturellement par la tempête, qu'artificiellement par le geste artistique. Ce décalage peut être engendré par les différents engrenages du magnétoscope ou par une mauvaise tension du ruban magnétique dans le VCR. Ces décalages dans le dispositif d'enregistrement me semblent être aussi à l'origine des modifications sur le cadre.

Selon les motifs ou les scènes réenregistrées, les résultats peuvent différer. Sur les plans qui sont davantage colorés, les couleurs s'émancipent parfois de leur surface d'origine en se décalant légèrement des contours. Quant aux visages, ils deviennent méconnaissables. Les personnages ne se reconnaissent plus du fait de ce mouvement qui rend plus flous les délimitations des corps, ils deviennent des silhouettes, comme dans le photogramme ci-dessous du premier ministre Lucien Bouchard en conférence de presse :

est l'essence de la fluidité cosmique, le visage le plus profond de notre monde, celui qui le révèle comme l'infini mélange de toutes les choses présentes, passées et futures. Le climat est le nom et la structure métaphysique du mélange. [...] Dans tout climat la relation entre contenu et contenant est constamment réversible : ce qui est lieu devient contenu, ce qui est contenu devient lieu. Tout climat présuppose cette inversion topologique constante, cette oscillation qui défait les contours entre sujet et milieu, celle qui inverse les rôles. », Emmanuel Coccia, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p.41-42.

⁸⁵ Le tambour d'écriture du magnétoscope est oblique par rapport à la bande magnétique pour pouvoir inscrire plus d'informations à un même instant. Dans certaines altérations les lignes des formes représentées restent les mêmes, mais les diagonales se manifestent par du « bruit », on obtient un effet de neige qui tombe.



Figure 8

C'est le magnétoscope utilisé qui change surtout le résultat visuel⁸⁶. Les modes d'enregistrement SP/EP ou LP ont une incidence sur la qualité de l'image, ainsi que sur l'accélération des altérations, mais l'impact reste faible sur le type d'effet produit. Sur un magnétoscope de marque Sony, le réenregistrement a ajouté « un bruit » qui induit une sensation de « magnétisme » sur l'image. Parfois des têtes d'enregistrements sales ajoutent également des défauts qui selon les cas participent à l'effet « d'électrification » de l'image :

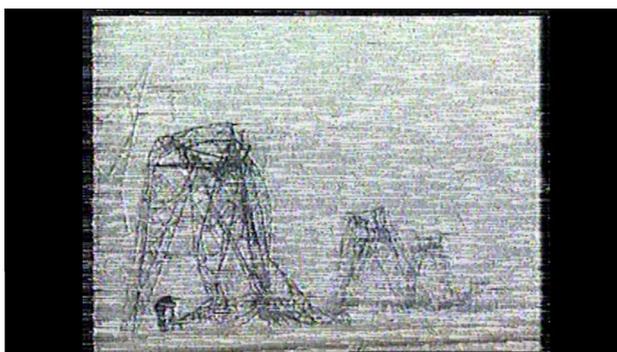


Figure 9

Les artefacts présents sur ce photogramme ont été (malheureusement) supprimés après le nettoyage des têtes d'écriture. Ces altérations sont donc essentiellement produites par les propriétés d'origine des VCR, ainsi que par leur usure. Dans cette suite d'exemples, c'est l'enregistreur qui altère l'image, ce n'est pas directement la bande magnétique, son support matériel, qui est touchée. Toutefois, ces altérations par répétitions de réenregistrements nous permettent de mettre l'accent sur les qualités propres de l'image VHS. En utilisant ces images on se replonge dans une plasticité particulière qui est caractéristique d'une époque et de ses technologies. Remettre ces images sur leur support d'origine permet de travailler leurs « imperfections » qui en négatif mettent en évidence les qualités de ce support. L'artefact et l'altération sont des révélateurs de la matérialité de l'image, ainsi que des vecteurs de remémoration importants en manifestant cette matérialité désuète. Enfin, soulignons

⁸⁶ Au total j'ai utilisé six VCR différents, toutefois certains produisent des effets intéressants, mais qui ne correspondaient pas aux effets recherchés concernant ce travail.

qu'enregistrer c'est produire une mémoire comme l'ont fait les *YouTubeurs*, et réenregistrer, c'est l'altérer ; c'est à chaque fois garder tout en perdant. Mais cette perte par altération devient elle-même une manifestation de l'aspect mémoriel de ces réenregistrements : la mémoire est par nature incomplète, partielle, et déclinante et les altérations successives l'expriment. Dans mon geste, cette mémoire qui devient déclinante est matérialisée par une perte de l'information contenue sur la bande magnétique originale.

II.7. Inintelligibilité du flux médiatique

Retraçons maintenant de façon simple le mouvement qui a précédé la première écriture d'informations sur la bande magnétique. Pour les images de pylônes effondrés, elles ont été captées par des caméras depuis le bord des routes. Ensuite, les images sont transmises aux diffuseurs, soit à l'aide d'antennes ou par des satellites de télécommunications notamment pour le direct, soit par transmission manuelle du support matériel d'enregistrement. Puis, les images sont diffusées par un signal vidéo transmis à l'aide d'ondes hertziennes. Le signal traverse l'atmosphère, c'est-à-dire l'espace de la pluie verglaçante, pour être reçu par l'antenne ou la parabole du téléspectateur. Que se passe-t-il quand la transmission du signal est perturbée, avant même que le premier enregistrement ait eu lieu ?

L'anthropologue Yoann Moreau mentionne que l'expérience catastrophique se manifeste dans un premier temps par un grippage de la « covariance de ce qui est su et de ce qui est perçu »⁸⁷, c'est-à-dire par une rupture du fil du sens⁸⁸. Au moment de la survenue de la catastrophe une problématique sémiologique et psychologique se pose pour le sujet : les signes ne font plus sens. D'un point de vue matériel, la catastrophe naturelle touche les moyens de télécommunications qui tombent en panne. Les victimes sont isolées et peuvent difficilement demander de l'aide⁸⁹. Pour le témoin bloqué à son domicile, cette problématique de la transmission de l'information se manifeste par l'impossibilité d'utiliser le téléphone et la télévision. Du fait que l'électricité est l'énergie principale qui permet aux sociétés modernes de communiquer instantanément malgré la distance, son absence rend difficile la prise d'information qui se fait essentiellement à cette époque par la télévision et la radio. Le météore

⁸⁷ Yoann Moreau, *Vivre avec les catastrophes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p.42.

⁸⁸ On peut également citer : « La réalité d'une catastrophe – parce qu'elle s'origine dans une rupture d'intelligibilité, qu'elle s'initie avec un événement que l'on pensait *impossible* (hors du champ d'action technique), *inimaginable* (hors du champ d'action symbolique) et *inconcevable* (hors du champ d'action biologique) – provoque un grippage là où, d'ordinaire, le rapport entre les mots et les choses coule de source. », *Ibid*, p.16.

⁸⁹ Lors du verglas des radioamateurs ont par exemple pallié une difficulté majeure pour les hôpitaux qui ne pouvaient plus communiquer par les moyens ordinaires du fait du manque d'électricité. Pour en savoir plus on peut se rapporter à un document de Gilles Dufault : *La « Crise du verglas 1998 », les radioamateurs et l'hôpital Pierre-Boucher*. Disponible sur ce lien : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2023531>

vient ainsi arrêter la transmission des signaux de télécommunication à cause de son impact sur le réseau électrique. D'autre part, l'expérience de la catastrophe peut être très différente selon que le témoin ait accès à l'énergie électrique pour s'informer ou que la panne soit continue pour lui. Lors du Verglas, les télé-journalistes n'ont pas manqué de souligner cette difficulté d'informer ceux qui n'avaient plus accès à l'électricité et qui étaient les plus susceptibles d'être en danger⁹⁰. De plus, pour le témoin la télévision peut alterner entre un état fonctionnel ou dysfonctionnel : passer d'un écran lumineux à un écran noir selon l'évolution de la tempête.

Il n'y a pas d'entre-deux, hormis quand la parabole capte difficilement le signal vidéo. J'ai donc souhaité par mes altérations, non pas reproduire à l'identique la réception ou l'interruption totale du signal vidéo, mais plutôt jouer sur les variations possibles entre une image parfaitement claire, donc a priori informative, et l'absence d'image, donc dépourvue d'information. Ces variations ne représentent donc pas le *on/off* du fonctionnement ou du dysfonctionnement de la télévision, mais plutôt les apparences possibles pour l'image qui se situe entre une clarté lumineuse et une présence/absence quasi fantomatique. D'autre part, en revenant aux répétitions télévisées, ces variations par altération nous permettent de poser la question de savoir si l'information en continu ne brouille pas davantage l'esprit du téléspectateur qu'elle ne l'éclaire ? Plus j'ai regardé les « blocs nouvelles », moins la situation m'est apparue claire. Après plusieurs heures de visionnage, j'ai ressenti davantage le chaos de la situation que son éclaircissement. Mes altérations veulent exprimer cette impression : les répétitions (ici les répétitions d'enregistrements) font perdre de l'information.

À ce sujet, il faut préciser la différence qui existe entre la répétition originale de l'information présente dans les « blocs nouvelles » et mon geste de réemploi. S'il y a bien une similitude dans la répétition qui rend moins clair ce qui est vu, il n'y a pas pour autant identité. Pour les journalistes il y a une volonté informative qui perd en intelligibilité au fur et à mesure que l'information se répète dans le flux continu, alors même que l'information est transmise par des images et un discours qui paraissent clairs⁹¹. Toutefois, plus que d'éclairer, la répétition fonctionne au bout d'un certain temps comme une boucle rythmique qui renforce l'état hypnotique du téléspectateur. Le public est de plus en plus dans l'incapacité de penser en dehors

⁹⁰ L'information la plus importante en matière de sécurité est de prévenir les sinistrés du danger des systèmes de chauffages alternatifs. Toutefois, comme les journalistes le soulignent, cette information ne peut que leur être transmise par le bouche à oreille du fait du manque d'électricité qui les empêche également de s'informer par l'intermédiaire de la télévision.

⁹¹ Bien entendu, les problèmes de diffusion générés par les défaillances techniques, ainsi que par le chaos de la situation elle-même, participent également à cette perte d'intelligibilité. Il n'est pas aisé pour les journalistes d'informer pendant une catastrophe. Cependant, la forme que prend l'information en continu, à cause justement de ce que produit le rythme de cette continuité, nuit à la compréhension.

du flux qui le happe. Ce brouillage de l'information est imperceptible dans les images elles-mêmes, c'est seulement quand on regarde dans sa longueur le flux continu et répétitif que l'information devient « inaudible ». De mon côté, avec mon geste artistique, il y a une volonté de manifester visuellement cette difficulté de comprendre l'information diffusée, en l'altérant par une répétition d'enregistrements. Ici, la perte d'information réside dans la baisse de la qualité de l'image. Le but est de représenter visuellement une part d'inintelligibilité dans le discours journalistique en période de catastrophe.

Ainsi, le geste artistique de réemploi porte sur l'esthétique de l'image. Son altération ne permet pas seulement de rendre inintelligible ce que le téléspectateur voit, mais aussi, de rendre manifeste ce qui était latent dans le flux de l'enregistrement de départ. L'altération devient un révélateur, elle rend visible une part de mon expérience de ces images médiatiques. Enfin, j'ai ajouté deux autres types d'images pour manifester les limites de ces informations qui manquent de clarté et d'intelligibilité. Précisons que pour certains, ce problème a atteint son paroxysme avec l'interruption totale de la transmission télévisée. Il s'agit d'une part des images qui montrent le bruit blanc, ou « la neige électronique », produite par le tube cathodique en l'absence de réception de signal. Il s'agit d'autre part d'écrans noirs. Ce sont toutes des images limites, sans contenu informatif, où la seule chose visible est le brouillage ou l'absence même de diffusion.

Enfin, d'un point de vue plus général, le cadre spatio-temporel à travers lequel les informations en continu permettent de se renseigner sur le monde de la catastrophe ne génère donc plus dans la durée davantage de clarté sur la situation. Toutefois, voir indistinctement peut être appréhendé positivement. En perturbant le rapport entre signe et signification, à travers la fenêtre télévisée, la catastrophe pousse à se demander ce qui fait sens dans notre monde. Si on suit Yoann Moreau, l'expérience originale de la catastrophe est dans cette perte d'intelligibilité qui questionne les fondements de notre monde. En l'occurrence, en détruisant le réseau électrique et en le mettant ainsi en panne, le verglas met en évidence l'importance de l'électricité par son absence. Entre autres conséquences, ce qui disparaît ce sont les images télévisées symboles de modernité qui nous lient de manière particulière au monde extérieur. Cette coupure peut cependant être perçue positivement : le monde à l'intérieur ou à proximité du foyer prend une nouvelle épaisseur⁹². Avec la fenêtre télévisée qui se brouille, c'est le rapport au monde qu'elle instaurait qui devient défaillant.

⁹² On pense ici à un témoignage où il nous est dit que la catastrophe a du positif, elle a permis aux montréalais de s'entraider, c'est-à-dire de se rencontrer. Dans mon film, j'ai inséré ce témoignage sur une image d'écran noir, juste avant le climax où l'information journalistique devient totalement inaudible. Le témoignage se situe après

II.8. Extrait d'un « bloc nouvelle » : description et remarques

Pour finir ce chapitre, examinons maintenant le reste du monde qui ne subit pas la catastrophe et cela à travers la « fenêtre » qu'elle ouvre. Cette fois-ci ce monde ne sera plus vu à partir d'images altérées, mais à partir de leur remontage. Pour ce faire, intéressons-nous aux programmes qui ne sont pas dédiés au Verglas en naviguant dans le flux des « bloc nouvelles » diffusées par la chaîne Archéologue VHS⁹³.

Rappelons que ces enregistrements contiennent plusieurs « segments » du flux télévisé visible lors de la catastrophe. Par segment, il faut entendre une partie du flux située entre deux coupes effectuées par le téléspectateur ou par la personne en charge de l'enregistrement. Les coupes interviennent souvent de manière inopinée au milieu d'une scène, ou après le début des annonces publicitaires. Comme évoqué, il n'y a pas d'élément tangible qui nous indique ce qui a produit les changements de chaîne. Aucun numéro n'apparaît, ni les inscriptions « *rec* » ou « *play* », hormis au tout début des enregistrements. Toutefois, il est possible que le numéro dû à un changement de chaîne n'apparaisse pas lors de l'enregistrement. On peut donc soit supposer que ces changements de chaînes ont été effectués pendant l'arrêt de l'enregistrement, soit supposer qu'ils ont été effectués avec une télécommande, sans pour autant laisser de trace. Seule la présence d'un logo ou d'un présentateur connu indique la nouvelle chaîne en question. TVA et RDI occupent la majorité du temps d'enregistrement. Enfin, sur une vidéo sont présents plusieurs segments qui correspondent à plusieurs moments de la journée, ou à des journées différentes. Seuls des indices énoncés par les journalistes nous donnent des repères sur la date.

Retraçons maintenant le mouvement de ce flux à partir d'un exemple de l'un des « blocs nouvelles »⁹⁴. Cet extrait servira pour évoquer mon remontage. Un segment de la chaîne TVA se termine, une publicité de *McDonald* débute. Elle porte sur les Jeux Olympiques d'hiver qui auront lieu dans quelques semaines à Nagano au Japon. On bascule ensuite par une coupe impromptue sur la chaîne RDI. Une journaliste de terrain s'entretient avec une automobiliste, puis avec une équipe de monteurs de lignes électriques venue en renfort des États-Unis. Un présentateur en studio apparaît, le programme est un téléjournal. Le sujet suivant porte sur l'aide

qu'un journaliste ait dit « je ne sais pas à qui on parle, mais à tout du moins ça commence à être difficile la transmission, si vous m'entendez ». Dans mon réemploi, mon montage peut laisser penser que c'est l'image noire, l'absence de télétransmission elle-même, qui est positive.

⁹³ Dans mon film, j'utilise d'autres archives du Verglas qui ne proviennent pas de ces « blocs nouvelles ». Toutefois, en ce qui concerne les réflexions à suivre on se concentrera sur ces « blocs ».

⁹⁴ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020 de 51:56 à 1:07:50. <https://www.youtube.com/watch?v=bK07OYIrV6U>

militaire⁹⁵ dans les centres d'hébergement, des conférences de presse et des entrevues jalonnent la séquence. Puis, à l'extérieur, un journaliste résume en direct les points presse de la journée, avant de laisser sa place au météorologue Pascal Yiakovakis qui est aussi à l'extérieur, de nuit et en direct. Après quelques prévisions sur la fin du phénomène une carte satellite figée de l'Amérique du Nord est diffusée. Elle met en évidence la masse nuageuse problématique appelée « le monstre ». Le météorologue donne quelques explications sur le phénomène naturel, puis de manière soudaine, changement de chaîne !

Nous passons à un plan où une fusée décolle vers l'espace. Il s'agit d'un tout autre programme sans rapport avec le Verglas. Un logo d'une chaîne inconnue se devine en bas à droite de l'image. Ce reportage ou documentaire narre l'expédition d'une navette *Discovery* dont l'objectif est de larguer un satellite de télécommunications. Grâce au nom du commandant de la mission qui est mentionné et grâce à des recherches extérieures, on sait qu'il s'agit de la mission STS-51 de 1993 dont le but était de mettre en orbite un satellite de communications de technologie avancée (ACTS). Il s'agissait du premier satellite à grande vitesse entièrement numérique. Il emportait avec lui deux ordinateurs, l'un pour le *National Center for Atmospheric Research* du Colorado et l'autre pour l'*Ohio Supercomputer Center* à des fins d'expériences portant sur les prévisions météorologiques et marines. Il s'agissait d'un satellite proche de celui à l'origine de la carte lumineuse vue dans le chapitre précédent. Dernier aspect intéressant pour notre sujet, le satellite permettait également de démontrer qu'il est possible de rétablir un réseau public de téléphonie interrompu du fait d'une catastrophe naturelle.

Dans cette séquence on retrouve des vues du décollage de l'engin spatial, des vues de la Terre prises depuis l'espace, de l'atmosphère, du centre de contrôle, de la vie dans la navette, ainsi que du largage du satellite. Comme l'explique la voix *off* cette dernière opération de mise en orbite produit son lot de pollution dans ce qui est notre « dernière frontière ». En fond, une musique aux tonalités quasi religieuses renforce la dimension cosmique de la scène. La séquence se termine par l'explication donnée par un journaliste sur la prouesse technique nécessaire pour rendre possible la satisfaction de nos besoins naturels dans cet environnement. Ensuite on effectue un retour sur Terre pendant le Verglas, à la fois brutal et ironique, et le programme spatial s'interrompt⁹⁶. Il laisse place à des images hivernales et au récit d'une autre prouesse, celle d'Hydro-Québec qui a réussi à raccorder des milliers d'abonnés au réseau

⁹⁵ Lors de la catastrophe, l'armée a été déployée pour venir en aide à la population. Cette présence militaire donne à certaines images une allure de reportage de guerre.

⁹⁶ Dans les « blocs nouvelles », avec une durée de plus de sept minutes, c'est le plus long programme dont le contenu est sans rapport direct avec la catastrophe.

électrique. La vie semble tout aussi difficile sur Terre. Nous venons de changer à nouveau de chaîne, un nouveau « segment » débute.

Ce type de raccord entre deux programmes différents paraît à première vue similaire à l'expérience ordinaire de la télévision. Ce médium nous permet de changer de chaîne à tout instant. Que se passe-t-il quand nous regardons la télévision et que nous zappons ? Tout d'abord, chaque chaîne est une fenêtre sur un monde différent et nous oublions, en partie, le monde précédent une fois que nous appuyons sur la télécommande⁹⁷. Nous faisons place neuve au monde qui apparaît afin de sauver sa cohérence. Le sens du programme qui a précédé pourrait entrer en contradiction avec le suivant. Dans notre exemple, nous n'interprétons pas le reportage spatial à l'aide d'un reportage sur une catastrophe ayant lieu sur Terre. Ici, le raccord est avant tout une coupure, une séparation, qui tend à engendrer l'oubli. Le flux d'images nous paraît nouveau alors même qu'il fait partie d'une même expérience, celle d'un moment passé devant la télévision. Néanmoins, il faut nuancer, ceci n'est pas généralisable. Le téléspectateur peut faire un lien direct et conscient avec ce qu'il a vu avant le changement de canal. Quand sur deux chaînes sont diffusés simultanément des sujets ou des types de programmes identiques, il y a une certaine continuité malgré le passage d'une chaîne à l'autre. C'est par exemple le cas avec des programmes d'information comme ceux diffusés par RDI et TVA lors du Verglas.

Si de manière générale le montage en direct (lorsque nous regardons la télévision) tend à séparer les mondes, les « blocs nouvelles » nous permettent quant à eux de nous interroger sur ce type de raccord qui n'a rien d'évident du fait des incohérences qu'ils génèrent⁹⁸. Le simple fait que ces programmes sont regroupés dans une seule vidéo change notre regard sur ce flux et nous questionne sur son unité. L'intentionnalité derrière l'enregistrement pousse à présupposer que les images ont un certain lien entre elles⁹⁹. À minima, on peut inférer qu'il s'agit d'un enregistrement d'images qui retranscrit un ou plusieurs moments du flux télévisé comportant des programmes de différentes chaînes. D'autre part, l'enregistrement, puis sa numérisation, produisent une distance avec le flux télévisé original : voir ces images dans ce nouveau dispositif de diffusion met en relief les coutures du montage télévisé.

Maintenant, interrogeons-nous sur les différents mondes que la télévision nous permet de percevoir. Grâce aux programmes en direct, la télévision est une fenêtre sur le monde actuel,

⁹⁷ D'autant plus quand nous changeons nous-mêmes de chaîne, inconsciemment nous nous préparons à passer à autre chose.

⁹⁸ Nous pensons que le téléspectateur, grâce à un apprentissage, accepte l'incohérence du raccord, pour pouvoir rentrer pleinement dans la cohérence du monde que lui ouvre la nouvelle chaîne.

⁹⁹ Cette impression aurait été légèrement différente en regardant directement la cassette VHS sur une télévision. La vidéo engendre une distance avec le médium d'origine, et renforce l'interdépendance des images.

celui qui est en train d'avoir lieu. Les films, les dessins animés, quant à eux, ouvrent à des mondes fictionnels. Enfin, les reportages, les documentaires ou les rediffusions de programmes d'informations sont des fenêtres sur des mondes passés. Ces mondes sont donc pour certains de différente nature et leurs relations posent question. Ils sont a priori « parallèles », leur rencontre est provoquée par le montage « accidentel » qui est effectué par l'enregistreur ou le zappeur. Dans notre exemple, cette rencontre est celle de deux mondes avec deux espace-temps qui ont des échelles différentes. Il y a l'espace-temps du Verglas, temps du direct, chaotique, qui concerne des espaces proches pour le sinistré, et il y a l'espace-temps de la conquête spatiale qui montre un espace infini, lointain, et exploré pendant la durée d'une mission sur-organisée. Le saut impromptu d'un programme à l'autre souligne l'hétérogénéité des deux programmes : le bulletin météo du Verglas n'est d'aucune utilité pour comprendre le largage d'un satellite.

Pourquoi avoir laissé ce programme s'enregistrer au milieu de ces téléjournaux sur le Verglas ? S'agit-il d'une erreur, d'un acte volontaire destiné à mettre en évidence certains rapports intéressants entre ces deux programmes, ou s'agit-il tout simplement d'un désir d'enregistrer ce que peut être l'expérience de la télévision en période de catastrophe ? C'est impossible de le savoir. Toutefois, à force de naviguer dans ces images, de déplacer mon curseur sur la *time-line*, de revenir en arrière, de faire des sauts, des liens commencent à s'établir. Mon travail de réemploi commence, je cherche du sens dans ce matériel à des endroits où il ne semble pas avoir été produit volontairement. D'autre part, j'interprète ces passages abrupts d'un programme à un autre comme un véritable changement de chaîne effectué par le téléspectateur, et non pas comme résultant d'un montage produit par une suite d'enregistrements avec un magnétoscope. Ici, les « blocs nouvelles » sont davantage l'occasion d'une réflexion sur l'expérience télévisée et sur les changements de chaînes qui rythment cette expérience, que sur le montage qui a pu être produit par le magnétoscope lui-même. Gardons également en tête qu'il y a un doute sur ce qui a engendré le changement de chaîne.

Les « blocs nouvelles » invitent à jouer avec ce lien possible et problématique entre ces différents mondes visibles. Plus je les regarde, plus je cherche des rapports entre ces images. Puis, à partir de petites bribes de liens présents dans ce flux d'images de divers programmes, je crée du sens ou je révèle celui qui était présent de manière latente.

II.9. Remontage des « blocs nouvelles »

Reprenons l'exemple. En regardant ces deux programmes avec deux espace-temps différents, mais mis en rapport par le montage du magnétoscope, je trouve un médiateur commun : la carte météorologique qui procède d'un point de vue satellitaire. Le météorologue,

à la vue de la carte, évoque un système nuageux « monstre »¹⁰⁰, puis environ une minute après le passage à l'autre programme, l'astronaute dit que l'atmosphère est « le spectacle le plus fantastique que l'on peut imaginer »¹⁰¹. Il y a donc deux sentiments qui s'opposent à la vue de l'atmosphère et des nuages qui s'y trouvent : depuis la Terre avec la catastrophe on éprouve de la crainte en regardant le ciel¹⁰², alors que depuis l'espace, la contemplation de l'atmosphère procure un émerveillement esthétique incommensurable. Ces deux programmes nous montrent donc deux expériences différentes d'un même objet qui est vu d'en haut. Pour l'une, cette vue se fait par l'intermédiaire d'une carte, et pour l'autre, par l'intermédiaire du hublot de la navette. Ces deux fenêtres montrent une même planète depuis deux situations très différentes : celle de la catastrophe et celle d'une mission spatiale.

Dans mon film, j'ai donc monté ensemble ces deux scènes¹⁰³, celle du bulletin météo et celle de la mission spatiale qui étaient côte à côte et sans lien manifeste dans le « bloc nouvelles ». J'ai également ajouté d'autres images. La carte météorologique de cette scène est fixe, inanimée, je l'ai remplacée par une carte montrant le même phénomène, « le monstre », mais cette fois-ci en mouvement. J'ai également ajouté la carte lumineuse d'*El Nino* qui renvoie à la masse d'air chaud décrite par le météorologue. Mon but est de mieux montrer les deux visions de l'atmosphère qui s'opposent : la vision esthétique propre à sa contemplation depuis l'espace contre une vision plus prosaïque liée au vécu sur Terre pendant la catastrophe. J'ai utilisé pour cela deux types de raccord. Avec le premier raccord on passe d'un programme à l'autre grâce à la carte météorologique du Verglas (celle que j'ai remplacée). Elle paraît être dans la continuité de l'expérience esthétique faite par les astronautes. Ici, il n'y a pas de raccord visible pour exprimer le passage entre les deux chaînes. Le basculement se fait par le son, on entend la voix du météorologue sur cette même carte qui était jusque-là appréciée pour ses qualités visuelles. Ici, mon montage permet une rencontre dotée d'un certain sens entre deux mondes qui apparaissaient au départ distants. La Terre les unifie en un monde commun. Ensuite, l'autre raccord exprime abruptement le second passage d'une chaîne à l'autre, du bulletin météorologique au reportage spatial. La coupure est franche, elle est matérialisée par le son d'un bruit blanc et par l'image d'une « neige électronique » qu'émet un tube cathodique lorsqu'il y a des interférences. Avec cette coupure les programmes reprennent une certaine

¹⁰⁰ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020 à 1:00:03.

<https://www.youtube.com/watch?v=bK07OYIrV6U>

¹⁰¹ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020 à 1:02:10.

<https://www.youtube.com/watch?v=bK07OYIrV6U>

¹⁰² Dans le premier chapitre nous avons vu que la carte rationalise le phénomène et tend à diminuer la crainte qu'il inspire. Ici, le météorologue, par son image d'un « monstre », n'incite pas à l'optimisme.

¹⁰³ Dans mon film la nouvelle scène est visible de 6:33 à 10:05.

distance, mais du fait de la continuité préalablement établie par le premier raccord le téléspectateur est plus à même de voir de nouveaux liens entre eux.

Outre cet exemple, notons brièvement deux autres types d'images sans lien avec le Verglas et que j'ai remontées de deux manières différentes. Il y a d'abord les publicités. Dans les « blocs nouvelles », selon les cas de figure, les publicités sont coupées plus ou moins rapidement, mais parfois certaines sont dans leur intégralité. Ce sont d'ailleurs les publicités qui me sont apparues le plus clairement dans les images du Verglas. Elles vont droit au but, l'information transmise est claire et nette, sans aucun doute sur le sens de ce qui est dit et sur la volonté qui s'exprime derrière l'image. À force de les regarder, elles m'apparaissent, ironiquement, comme des solutions aux problèmes du Verglas. Parfois, le publicitaire semble répondre à un besoin avec le produit qu'il promet. Par exemple on nous propose des matelas (en solde) dans un décor de plage paradisiaque. Ma navigation sur « les blocs nouvelles » fait rentrer cette publicité en résonance avec le passage d'une conférence de presse dans laquelle le manque de matériel dans les hébergements d'urgence est évoqué. La pénurie dans le monde concret de la catastrophe vient se télescoper avec l'abondance et l'idéalité du monde de la publicité. J'ai monté ces deux scènes l'une à la suite de l'autre.

Enfin, les autres images qui ne concernent pas le monde de la catastrophe sont visibles dans les chaînes d'information qui continuent d'informer brièvement sur les événements ne concernant pas le Québec. On pense à la saison de hockey qui continue et aux patineurs artistiques canadiens qui se préparent pour les jeux olympiques de Nagano. Ces athlètes visent la qualification pour l'arène la plus prestigieuse de l'amusement hivernal. Ces images d'une glace utilisée de manière ludique s'opposent à d'autres proposées dans le « bloc nouvelles », par exemple celles d'un accident de la route lié au verglas. Mon montage a permis de faire coexister ces deux scènes, elles apparaissent maintenant ensemble dans la dernière séquence de mon film. À ce moment-là de ma création¹⁰⁴, le flux devient inintelligible et chaotique, nous sommes dans le climax du brouillage informatif. J'ai utilisé les versions les plus altérées des images réenregistrées. Les plans apparaissent brièvement sur une musique intitulée : *Paranoia TV* du musicien Sleep Column. Aucune information n'est donnée et la télévision est proche d'implorer. La beauté de la pluie qui tombe dans la nuit fait place à l'incendie d'une maison, puis les figures des patineurs artistiques se mêlent aux dérapages des camions sur l'autoroute verglacée. Enfin, le *jingle* d'une chaîne d'information qui montre une multitude d'écrans de télévision est coupé prématurément. Ici, dans le flux télévisé, les mondes visibles apparaissent

¹⁰⁴ À partir de 21:29 dans mon film.

de façon fragmentée dans un mouvement qui s'emballe. La cohérence du tout atteint sa limite jusqu'à l'explication finale : la chute des pylônes qui a engendré les pannes électriques.

Le flux d'images médiatiques, cherche constamment à jouer sur différents registres émotionnels comme avec ces scènes du Verglas : à un reportage qui génère la peur du fait de possibles vandalismes et de la sur-présence militaire, on contre-appose, quelques minutes après, un dossier sur le plaisir des enfants qui jouent au lieu d'aller à l'école¹⁰⁵. La vitesse du flux renforce ces décalages de registres et parfois met ainsi en évidence l'absurdité de l'emballement médiatique. Cette absurdité naît également de la juxtaposition de cet emballement avec les autres programmes télévisés. Le monde qui ne « subit » pas l'événement paraît parfois incongru du fait de sa légèreté, mais il paraît aussi source d'espoir pour les optimistes : un monde meilleur est encore possible. Celui que suggère notamment la publicité ne le montre-t-il pas ? Cette absurdité ne doit pas être appréhendée de façon exclusivement négative, car elle est aussi le signe d'une fêlure du sens inhérent au monde en période de catastrophe.

II.10. Synthèse du chapitre

Nous sommes parties d'une image d'images où un couple de téléspectateurs filme son expérience de la télévision pendant le Verglas. Dans le cadre de mes recherches, ceci nous a permis d'évoquer ce médium, qualifié de fenêtre sur le monde, qui est à l'origine des images étudiées. Dans le cadre de ma création, l'image a été réemployée pour devenir l'image qui nous fait pénétrer dans le monde passé des archives sur lesquelles j'ai navigué, ainsi que dans le nouveau flux d'images que j'ai créé. Ma navigation sur les images médiatiques du Verglas apparaît maintenant comme un geste de création en soi, qui se retrouve exprimé par ce nouveau flux, c'est-à-dire mon film lui-même. Le remontage manifeste la navigation, il l'exprime et signifie les liens que j'ai tissés entre ces images rencontrées souvent par hasard. Le film retranscrit ainsi mon expérience de visionnement des images du Verglas. Ajoutons que cette navigation est aussi un mode de recherche, une méthode, qui s'exprime dans les présentes réflexions sur mes deux gestes principaux de réemploi. À ce sujet, l'altération a permis de questionner l'idée de répétition dans la forme et le contenu des chaînes d'information et d'interroger l'intelligibilité de ces informations en période de catastrophe. Le montage des « blocs nouvelles » a quant à lui permis de reposer la question du sens.

En ce qui concerne l'intelligibilité des informations en période de catastrophe, il faut déjà souligner qu'il est difficile pour les journalistes d'avoir une vue claire sur une situation qui

¹⁰⁵ Un témoin mentionne que selon l'âge, l'événement est vu d'une manière très différente. D'une aventure ludique pour les enfants, on passe à la difficulté d'organiser ce nouveau quotidien pour les parents.

est par nature chaotique. D'autre part, pour le téléspectateur, les programmes d'information en continu sont en eux-mêmes problématiques du fait de leurs répétitions, de leur aspect spectaculaire et des rumeurs qu'ils colportent (ou des mensonges des pouvoirs publics qu'ils véhiculent), éléments qui n'aident pas à clarifier la situation autant qu'ils le devraient. Le brouillage des images particulièrement visible dans la dernière séquence de mon film l'exprime. Dans cette séquence, outre celles précédemment évoquées, on voit des images extraites d'émissions télévisées sur le Verglas, comme celles des pylônes détruits, des tableaux du nombre de sinistrés subissant une panne électrique, de la carte d'*El Nino*. On voit aussi mes propres images des installations hydroélectriques qui montrent les fondations d'un monde industrialisé que la catastrophe vient bouleverser. Du fait des altérations, ce qu'elles représentent est difficilement perceptible. Parfois, les images sont devenues presque totalement noires, sans information visuelle distinctement perceptible, et parfois elles ont l'allure d'images surexposées. Ceci fait écho à l'interruption télévisée ou au trop-plein d'information reçu. Ici, l'altération visuelle de l'image nous apparaît comme un moyen positif d'exprimer la perte d'intelligibilité du flux télévisé en période de catastrophe.

Enfin, en ce qui concerne le montage des « blocs nouvelles », les raccords entre les « segments » présents dans une vidéo posent question. Si on n'en a pas trouvé les raisons, bien que nous ayons émis l'hypothèse qu'ils aient été effectués avec le magnétoscope ou avec une télécommande, ces raccords ont permis de questionner le montage que le spectateur effectue en changeant de chaîne. La cohérence entre les mondes visibles à travers la fenêtre télévisée n'est pas évidente, et ce d'autant plus en période de catastrophe quand le monde ambiant dans lequel vit le téléspectateur est chaotique. D'autre part, pour le sinistré, si le monde catastrophé perd de son sens, le monde qui n'a pas subi la catastrophe perd aussi une partie de sa valeur. Comment faire monde avec ceux qui ne sont pas touchés par la catastrophe ? La fenêtre *télé-visée*, qui rend proche ce qui est lointain, semble atteindre une limite et manifester un problème. Lorsqu'elle regarde une chaîne qui ne traite pas de la catastrophe, la victime peut chercher le monde que l'événement lui a fait perdre, mais elle peut aussi voir une part de futilité dans certains aspects d'un monde extérieur devenu trop éloigné de son nouveau quotidien. La catastrophe lui révèle par le négatif ce qui lui importait dans sa vie passée. Quant à la télévision, notamment à travers les publicités, elle peut lui révéler l'incongruité du monde qui suit son cours. Enfin, ce que manifeste le montage du zappeur, particulièrement quand une catastrophe apparaît sur son écran, c'est le problème de la relation et de l'unité des mondes humains¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Nous avons sciemment utilisé le terme de monde au singulier et au pluriel, bien qu'en ce qui concerne notre problématique, nous préférons penser le monde au pluriel. Pour la victime, le monde devient fragmenté, elle se

Grâce à mon second geste de réemploi, celui du remontage du flux télévisé, nous avons pu trouver des solutions. Mon premier raccord a permis de faire coexister deux mondes qui semblaient distincts : celui du bulletin météo de la catastrophe et celui du reportage sur la mission spatiale, le monde non-catastrophé. Si dans mon film les deux programmes s'opposent encore sur leur vision de l'atmosphère, mon montage a permis de rendre une certaine continuité à ces regards en supprimant le raccord brutal d'un changement de chaîne. Il s'agit maintenant de deux visions d'un monde partagé. Il y a ici une certaine unité qui est symbolisée et exprimée par l'image de la planète Terre, espace physique et névralgique des mondes humains. Puis, un second type de raccord, également utilisé dans d'autres moments de mon film, a permis d'exprimer le changement de chaîne. Ce raccord manifeste plus nettement la question du lien entre les deux programmes, entre le monde catastrophé et le monde de la mission spatiale. Toutefois, la distance entre les deux programmes semble moins importante que dans le « bloc nouvelles ». On entend la narration dire que nous polluons notre dernière frontière, celle de l'espace, puis nous voyons un plan que j'ai extrait d'une émission tierce que nous avons déjà évoquée : *État de choc*. Sur ce plan on voit une parabole à moitié immergée sous l'eau du fait d'une inondation. Cette parabole, grâce à mon montage et à son orientation vers le ciel, semble communiquer avec le satellite à l'origine de la pollution de l'espace. Le monde de la catastrophe et celui de la mission des astronautes ne sont plus si éloignés l'un de l'autre, avec d'un côté une nature qui détruit une parabole et de l'autre un satellite qui pollue l'espace.

Si dans ce chapitre, en analysant et en réemployant des images du Verglas, nous avons répondu en partie à l'une des questions posées dans l'introduction, celle de savoir ce que nous devons faire des images de catastrophes naturelles, nous n'avons néanmoins que brièvement évoqué notre problématique principale : celle du rapport qu'entretient l'homme à la nature. Rappelons d'abord que la perte d'intelligibilité, précédemment évoquée, résulte d'un phénomène naturel, en l'occurrence météorologique. La nature métamorphose le réel, ce qui produit une disjonction entre ce qui est su et ce qui est perçu (problématique sémiologique), et elle rend difficile la transmission des communications en provoquant des pannes électriques (problématique technique et pratique de la circulation de l'information). La catastrophe naturelle manifeste donc un rapport conflictuel entre la nature et le monde humain : elle

sent « coupée du monde » ordinaire et extérieur à l'événement. En ce qui concerne le monde vu de façon plurielle on peut se rapporter à cette définition de Didier Ottaviani : « Le terme de monde ne peut être compris que de façon plurielle, faisant que chaque individu se constitue en fonction de « mondes » variés dans lesquels il s'insère, tout en organisant, de son point de vue particulier, son monde propre. Ainsi, nous n'évoluons pas seulement dans un monde naturel, physique et biologique, mais aussi dans des mondes familiaux, culturels, sociaux, intellectuels, techniques, épistémologiques... » dans Michel Blay (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CNRS éd., 2003, p.699.

perturbe. La nature devient nuisible, elle peut aller jusqu'à la mise en danger physique des sinistrés. Toutefois, quand la télévision fonctionne, elle permet d'observer la nature dans un espace où les dangers pour le corps sont mis à distance. Pour autant, elle peut être à l'origine d'autres dangers. Ainsi la forme que prend la représentation télévisuelle de la catastrophe peut créer des problèmes d'ordre psychologique chez le téléspectateur. Par exemple, l'information en continu peut elle-même engendrer une « paranoïa » chez les sinistrés et les victimes.

Le second aspect lié à la nature a été rapidement mentionné lors de l'évocation de mon geste d'altération, consistant à une succession d'enregistrements sur cassettes VHS. La nature détériore les productions humaines et mon geste de réemploi lui fait écho en instaurant des perturbations. Toutefois, si la nature produit des dégâts réels mes altérations sont artificielles, elles opèrent sur des images, notamment celles qui représentent les destructions provoquées par la tempête. Il y a donc d'un côté une altération du réel et de l'autre une altération des images de ce réel. Ceci participe d'une certaine continuité entre le geste artistique qui crée en altérant, et la force démiurgique de la nature qui produit de nouvelles formes par la destruction d'autres formes¹⁰⁷. L'art devient donc une manière de se rapporter à la nature et à son mouvement. D'autre part, tout comme la nature, qui par ses destructions questionne notre monde et son sens, mes altérations manifestent également cette problématique, mais dans le cadre médiatique : celui lié au sens du monde télévisé et des informations diffusées en période de catastrophe.

D'un point de vue visuel, ces altérations rendent l'espace représenté de moins en moins intelligible : les infrastructures électriques ne sont plus clairement distinguables et ne sont plus opposables à leur environnement naturel. Par ce procédé, les réalisations techniques et la nature environnante sont noyées dans une même atmosphère. On ressent un mouvement dans l'image, comme un « flux d'air » qui fait écho à la perturbation météorologique propre à la tempête. Néanmoins, si parfois les altérations donnent l'impression que c'est bien la tempête qui se « manifeste » dans l'ensemble de l'image, d'autres fois c'est davantage une impression d'électrification de l'ensemble de l'espace qui domine. D'un côté on peut ressentir que c'est la nature qui perturbe l'espace et de l'autre que c'est l'infrastructure technique qui magnétise l'atmosphère.

¹⁰⁷ Une recherche portant sur des images de catastrophes naturelles doit s'insérer dans l'histoire du rapport conceptuel entre nature et art. D'Aristote qui distingue les deux en les opposant : l'art ne cherche que l'imitation artificielle de la nature, à Descartes voyant dans l'art le prolongement de la nature, l'histoire de ce rapport entre art et nature est tout autant changeante que celle portant sur le terme de nature.

Conclusion

1. Une nouvelle tempête de verglas

Le 5 avril 2023 une nouvelle tempête de pluie verglaçante a touché le Grand Montréal. La tempête a été de moindre ampleur : une journée de pluie verglaçante avec un rapide dégel, des pannes électriques d'environ quarante-huit heures, et de manière générale des conséquences bien moins graves pour les sinistrés. Néanmoins, la beauté des paysages, le nombre d'arbres et de fils électriques abîmés, ainsi que la pénurie d'électricité, ont rappelé le souvenir de 1998. Les conséquences furent presque similaires : logements sans chauffage, nourriture jetée, difficulté de communiquer, etc. En matière de communication, avec le développement des technologies numériques (et la dépendance plus grande aux dispositifs associés), de nouvelles perturbations ont été à déplorer. Si la télévision est devenue un médium secondaire dans les foyers, d'autres ont émergé tels que les téléphones portables, les ordinateurs, Internet, etc. De nos jours, ces technologies sont centrales dans le fonctionnement de nos vies, particulièrement dans la vie sociale. Bien que leurs dysfonctionnements puissent paraître anecdotiques quant à la gravité des dommages qu'ils occasionnent, ils révèlent pourtant une manière de vivre et d'habiter dépendante à l'extrême de l'électricité. Pour la plupart, les sinistrés qui ont manqué de courant et qui m'ont fait part de leur expérience en ont un souvenir marquant. L'impossibilité d'utiliser Internet, même pour quelques heures, change en profondeur notre rapport au monde. Si des différences existent entre ces deux tempêtes, l'événement de 2023 rend encore plus intéressante l'évocation de la tempête de 1998. La radicalité de la crise de 1998 permet de révéler et de penser des aspects d'une situation qui s'est reproduite et qui se reproduira.

Dans cette conclusion, qui sera également à considérer comme un épilogue, je pourrai rendre compte des images que j'ai captées lors de l'événement de 2023, événement qui m'a permis d'entrevoir certains aspects du Verglas de 1998. De nouveaux éléments de réponse compléteront certains des résultats obtenus dans ce travail, ce qui me permettra de conclure en rassemblant les différentes voies suivies. Comme j'ai utilisé certaines des images de la tempête de 2023 dans mon film, ce sera aussi l'occasion de revenir une dernière fois sur la partie créative et la clore. Ainsi, nous pourrons répondre plus concrètement aux deux questions principales de l'introduction : que faire des images d'une catastrophe et comment ces images de catastrophes nous permettent-elles de penser le rapport de l'homme à la nature ?

2. La visibilité de la pluie verglaçante, de la nature

La caméra peut-elle montrer ce qu'est réellement le phénomène météorologique de la pluie verglaçante ? Si à travers notre sujet, le Verglas, et à travers notre discipline, les études cinématographiques, nous voulons nous interroger sur le rapport de l'homme à la nature, il nous faut réfléchir sur la manière dont l'image-mouvement peut manifester notre sujet. Avant de revenir aux prises de vues qui ont cherché à voir au plus près la pluie verglaçante, rappelons ce que nos recherches ont permis de montrer ou de ne pas montrer.

Quand les journaux télévisés s'attardent sur le phénomène lui-même, c'est d'un point de vue météorologique et scientifique. Le météore est rationalisé, c'est-à-dire expliqué à partir de ses causes physiques. Pour en rendre compte, cette approche scientifique utilise des images particulières : principalement des cartes qui représentent des mesures. La science nous a donc permis d'expliquer certaines causes du verglas, même lointaines avec le phénomène *El Nino*. S'il est apparu que les cartes et les explications météorologiques nous ont parfois trop éloignés du phénomène lui-même (la pluie qui se transforme en glace), néanmoins elles permettent d'apporter une réponse à nos questionnements. Elles manifestent un certain rapport qu'entretient l'homme à la nature, celui d'un rapport rationnel, à des fins de compréhension intellectuelle mais aussi pratique, par exemple pour informer le téléspectateur de la situation.

À la télévision, l'hétérogénéité des types d'images (image documentaire, image d'animation, image d'archive, image publicitaire, carte météorologique...), des types de discours (scientifique, politique, sécuritaire, témoignage...), visibles et audibles dans divers programmes (journaux d'information, émissions d'enquêtes spéciales, conférences de presse, bulletins météo...), nous apportent des manières de voir la nature très différente, mais qui peuvent coexister dans le même flux d'images. La séquence de l'émission *État de choc*, ainsi que les « blocs nouvelles » avec la séquence du reportage spatial, nous l'ont montré. Paradoxalement, quelque chose nous échappe encore : la pluie verglaçante elle-même. Est-il possible de filmer ce mouvement démiurgique de la nature pour lui-même, ce moment où elle se transforme ?

Revenons un instant sur le phénomène météorologique pour voir où se situe la difficulté. Le nom de ce météore, la pluie verglaçante, traduit son mouvement singulier, son être même, qui se trouve dans la transformation. Son nom désigne le passage d'un état à un autre, de l'eau à la glace. Lorsque nous regardons les images des journalistes dans l'intempérie, nous sommes du côté de la pluie, le cadrage est trop éloigné des surfaces pour voir la transformation, et lorsqu'on regarde les images « féériques » du Verglas, nous sommes déjà du côté du

« verglaçant ». Il s'agit donc d'un météore paradoxal : d'abord liquide, puis solide. Il demande une certaine durée pour être capté dans son entièreté ; toutefois, cette durée est peut-être trop brève pour être perçue. Nous avons vu dans nos exemples que la science peut expliquer ce passage d'un état à l'autre, elle l'illustre en utilisant des cartes ou des images d'animation. Pour autant, les raisons avancées par la physique ne nous ont pas montré ce changement en train de se faire. Nous avons vu des images indirectes. Par exemple, celles qui représentent des mesures, comme les relevés de températures de l'air (et non de la pluie) présents sur les cartes, ou les mesures qui se rapportent à des causes antécédentes, comme la hauteur de l'Océan Pacifique sur la carte lumineuse du phénomène *El Nino*.

Nous venons d'évoquer nos acquis théoriques, mais pour continuer à répondre au problème de la manifestation de notre phénomène naturel par l'image, il faut passer aux résultats pratiques, qui résultent de mes captations lors de la tempête de 2023. Ce sera l'occasion, une dernière fois, de nous approcher au plus près de la pluie verglaçante.

3. Mes images de la pluie verglaçante

Le 5 avril 2023 mon quartier vit au ralenti. Nous sommes plusieurs à nous arrêter pour regarder ou filmer les choses devant lesquelles nous passions habituellement sans un regard. La petite haie au coin de l'immeuble, le lampadaire caché entre deux arbres, ou encore les fils électriques qui quadrillent les rues, prennent un nouveau relief. L'éclat de la nature perçu à travers les images d'archives est bien présent, notamment cette manière du verglas de mettre en spectacle ce qu'il recouvre. Cette journée confirme l'aspect merveilleux et créateur de la pluie verglaçante, tout autant que sa force destructrice. Avec ma caméra VHS je sors filmer. Voici, vu au plus près, la manifestation de la transformation de la pluie en verglas :



Figure 10

Les stalactites commencent à se former. La pluie ruisselle sur la glace jusqu'au bout du pic et quand une goutte reste suffisamment longtemps, sans tomber, presque imperceptiblement

la stalactite s'allonge (*fig.10*). La pluie qui se solidifie d'abord au contact d'une surface rafraîchie par l'air froid, devient solide par son contact avec la glace déjà formée.



Figure 11

Dans le plan dont est extrait ce photogramme (*fig.11*), on peut deviner la glace qui se constitue progressivement sur la vitre d'une fenêtre. La goutte ruisselle sur le verre, puis, comme sur la stalactite, se solidifie imperceptiblement. La différence est fine entre une goutte d'eau liquide et une goutte d'eau gelée. La transformation est d'autant plus difficile à saisir du fait que l'eau laisse passer la lumière à travers elle, mais ici, la vitre permet de donner un certain « relief » à cette absence de couleur. En toute « transparence », la nature garde le secret de sa transformation, tout en se montrant en train de changer.

La qualité de l'image VHS semble avoir des limites pour filmer de tels détails. C'est davantage le *zoom* de la caméra qui permet de se focaliser sur ce microcosme, de le voir le mieux possible, plutôt que les qualités mêmes du support de l'image¹⁰⁸. D'autre part, avec cette caméra, il n'y a pas la possibilité de ralentir le processus de la transformation, pour mieux saisir le changement, contrairement aux caméras actuelles disposant du ralenti¹⁰⁹. Néanmoins, ce sont justement ces caractéristiques que j'apprécie avec cette technologie, qui utilisée aujourd'hui, ne nous incite pas à la poursuite d'une logique de performance, celle d'une « meilleure vision » selon les standards industriels. La faible définition de l'image, le manque d'éclat et de contraste, les couleurs qui ne sont pas chatoyantes, sont des caractéristiques positives. La VHS offre un rendu simple et brut : la nature ne se manifeste pas dans un spectacle de couleurs qui dépasse son scintillement réel, comme c'est le cas dans de nombreuses images de nature et de paysage

¹⁰⁸ Si en terme de « définition » le numérique a rattrapé les films pellicules (le 8k aurait un niveau équivalent), les technologies intermédiaires, comme les VHS, ont engendré une régression en terme de qualité de l'image. Par qualité nous entendons la définition, le rendu des couleurs, les contrastes, la luminance etc. Ces critères de qualité ne sauraient être des critères quant à la valeur artistique et esthétique d'une prise de vue.

¹⁰⁹ Nous pourrions penser que l'image numérique ferait mieux. S'il est vrai que le mouvement serait mieux décomposé grâce au ralenti, que l'impression de durée serait plus prégnante, que les textures seraient plus précises et définies, ce n'est pas pour autant que se dévoileront les raisons de ce changement. Pour exprimer cela, une caméra thermique pourrait être utile afin de représenter les différences de températures, paramètre essentiel dans le processus de solidification.

visibles sur nos écrans. L'éclat perceptible dans mes images du Verglas, ou celles produites en 1998, est davantage celui du réel lui-même, de la glace qui brille et non pas celui ajouté par le dispositif de captation. Le support magnétique de l'image VHS ne fait pas paraître la nature ni plus belle ni plus admirable qu'elle ne l'est en réalité¹¹⁰. Ma caméra ne sur-magnifie pas le réel. D'autre part, il s'agit, pour l'époque (le progrès technique a renforcé cet aspect, particulièrement avec les caméras des cellulaires), d'une caméra facile d'utilisation avec son mode automatique et sa légèreté propice à un usage domestique pour retranscrire les expériences du quotidien. La valeur des images captées dépend donc avant tout du cadreur, de son élan à filmer le réel, de son geste de cadrage qui saisit les beautés naturelles, et non de la prouesse technologique de l'appareil à produire une image brillante de la réalité.

Les images-mouvement d'aujourd'hui ne sont pas plus réalistes que celles produites par les technologies précédentes. En regardant une image VHS, ce que nous voyons ce n'est pas d'abord une qualité inférieure, ni moins de vraisemblance, mais un charme qui donne un « parfum » à l'image du fait de la nostalgie qu'elle provoque. Nous pouvons éprouver un simple plaisir de voir la nature à travers un support passé qui évoque une autre époque. Mais ici nous prenons aussi en compte la dimension temporelle pour penser la manière dont le support matériel nous montre la nature. Enfin, ajoutons à la question de la vraisemblance de l'image et de la monstration de la nature par le support VHS, les résultats acquis par mes altérations. Elles ont permis de faire ressortir une « propriété magnétique » de l'image, de manifester une nature en proie à une « perturbation atmosphérique ou électrique » qui se fait ressentir dans l'ensemble l'image. Ici, c'est bien le support, par l'entremise de ses artefacts et ses « défauts », qui nous donne une vision singulière de la nature. Notons d'ailleurs que cet effet est plus manifeste quand on observe mes altérations avec une VHS et un tube cathodique.

Si Descartes pensait¹¹¹ que la science pouvait supprimer toute admiration pour la chose dont elle avait résolu le mystère, si nous pouvons aujourd'hui expliquer ce changement d'état d'une goutte d'eau en glace, l'image-mouvement de la nature reste toutefois source d'émerveillement. La transformation a un je-ne-sais-quoi d'intérieur que l'image ne peut ni

¹¹⁰ La qualité d'image que l'on retrouve dans des programmes tels que ceux diffusés par *National Géographique*, qui utilisent les caméras numériques les plus sophistiquées, tend à produire des cartes postales, voire des publicités, de la nature. Ces images recèlent un exotisme des plus attrayants avec des vues spectaculaires et plaisantes pour un regard hypnotisé par la richesse des détails, par la saturation et le chatoiement des couleurs. La nature s'y manifeste davantage comme un éden, ce qu'elle n'est pas (notre sujet le prouve). Ici, une question se pose : à quel point les technologies de prises de vue et bien entendu leur utilisation, participent à la valeur que l'on donne à la nature ? Nous pensons que l'émerveillement devant la nature ne doit pas passer uniquement par ce type de vision qui est celle prédominante à la télévision. Cette vision a simplifié les regards possibles sur la nature, pourtant sur-représentée dans d'innombrables programmes télévisés.

¹¹¹ On se réfère aux remarques du premier chapitre à propos du livre de Descartes *Les météores* (1637).

montrer ni expliquer. Nous sommes témoins non seulement de la présence de la nature, de son élan, de son effectivité, mais aussi de sa transformation. Au plus près de la pluie verglaçante, ce que nous voyons, c'est donc, d'une part en négatif, l'impossibilité pour ma caméra de rendre raison de la transformation, d'autre part, en positif, la manifestation de ce changement : c'est en train d'avoir lieu, l'eau devient glace ! Par ailleurs, le météore garde une part de mystère même quand on se rapproche au plus près de lui avec la caméra : il s'agit de la raison de son existence, bien que son fait d'être s'exprime dans sa présence et son apparence changeante¹¹². Nous retrouvons ici nos réflexions du premier chapitre sur la féerie du Verglas, sur le jaillissement de la beauté que peut capter la caméra, sur le fait qu'il ne saurait y avoir là la moindre explication, mais bien plus, la monstration de l'éclat naturel des choses, qui peuvent soudainement se transformer en éléments destructeurs.

4. La nature et l'art

Dans ce mémoire, la pluie verglaçante est devenue pour nous l'image de la nature elle-même. Elle est rationalisable, compréhensible, créatrice, destructrice, profitable, dommageable, tout en gardant le mystère de son existence, existence qui s'exprime cependant dans sa métamorphose. Quand nous dévoilons les raisons de son changement par la mesure scientifique, son apparence visuelle se masque derrière des chiffres¹¹³, et inversement quand nous manifestons son apparence grâce à l'image-mouvement produite par ma caméra, nous masquons les raisons de sa transformation. Ainsi, si ma caméra est peu performante pour dévoiler des propriétés intérieures de la nature, néanmoins, les images qu'elle produit nous émeuvent dans le fait qu'elle la révèle se montrant. Ici, nous retenons une chose bien ordinaire de la nature, mais qui devrait susciter notre étonnement : son *il y a*, que la caméra nous *re*-met en présence. Un *il y a* est autre chose que nous-mêmes et le cinéma nous enjoint à le considérer davantage, d'autant plus quand il manifeste la fragilité du monde.

Si la pluie verglaçante nous est apparue comme une image de la nature, elle nous est aussi apparue par certains de ses traits comme une image de l'art et du cinéma lorsque nous

¹¹² Nous pensons à Vladimir Jankélévitch, pour qui le mystère de l'être, donc aussi de la nature, est dans son *quod*, c'est-à-dire dans son effectivité, dans le fait que la chose advienne. Le *quid* de la chose, c'est-à-dire son comment, n'a rien de mystérieux, la science peut le résoudre comme nous l'avons vu avec la mesure. Ce mystère est donc celui de l'existence des choses, qui se manifeste dans leur présence. Si Jankélévitch s'est désintéressé du cinéma, nous pensons que cet art en nous re-rendant présent la nature, est un art qui participe à la manifestation de ce mystère, celui de son existence. Il le fait en projetant les choses sur un écran, (ou la télévision en les diffusant depuis un écran), sans que leur origine ne nous soit dévoilée. Au sujet de ce mystère de l'effectivité on peut se référer à son livre *Philosophie première* (1954).

¹¹³ Cependant, nous avons dit avec l'exemple de la carte lumineuse qu'il est possible de traduire les données captées par la mesure, par des codes de représentations qui peuvent créer un ordre visuel.

l'avons vu mettre en spectacle le réel. D'abord, rappelons que la tempête a été vue comme un événement esthétique, c'est-à-dire générateur de formes. Ce sont ces nouvelles formes que le cadreur, grâce au réalisme cinématographique, s'empresse d'enregistrer pour sauvegarder leurs traces évanescentes. En ce qui concerne le spectacle, nous avons dit que le verglas agit *comme* l'artiste, il redonne une nouvelle présence au réel en le mettant « sous-verre »¹¹⁴. Il fait apparaître de manière extraordinaire le monde quotidien, il lui donne du relief. Il y a cependant une différence importante entre le spectacle offert par la nature et celui offert par les images de la nature que l'artiste a créées. L'image-mouvement manifeste la beauté et le chaos du monde verglacé en nous préservant de son danger. À ce propos, nous repensons à nos réflexions sur la télévision en tant que fenêtre du monde. En temps de catastrophe, ce médium permet de diffuser en direct, depuis un espace sécurisé, des images d'une nature dangereuse.

Enfin, si le verglas magnifie les choses, comme l'artiste, il est aussi cause de destructions, ce qui participe du même élan démiurgique. Cet acte de destruction-création de la nature, je l'ai ensuite prolongé dans mon film avec des altérations artificielles des images qui *re-présentent* cette même nature. Ces altérations ont été effectuées avec mon geste de réemploi consistant en la répétition de réenregistrements des images sur des cassettes VHS. Ainsi, la démarche artistique est aussi une manière de se mettre en rapport avec la nature : par l'imitation de ses formes, mais aussi par la continuation et le prolongement de son geste de création. Néanmoins, il y a une distinction essentielle entre l'acte créatif de la nature qui est involontaire et l'acte créatif de l'homme qui procède d'une intentionnalité.

À la fin du premier chapitre, nous avons relevé un écueil dans les images télévisées, particulièrement celles d'origine journalistique. Ces images ne faisaient que reproduire, de manière uniforme, le féérique déjà présent dans la nature, sans qu'il y ait de geste singulier destiné à recueillir ses beautés naturelles. L'image a été vue comme une simple reproduction des formes déjà présentes dans la nature (l'imitation de la nature par l'art). Si le cinéma est dépendant des formes du réel, il peut cependant nous les donner à voir de manière singulière. Quelques jours après la tempête de 2023, j'ai regardé mes images¹¹⁵ et j'ai alors pris conscience du temps que j'ai passé à observer cette pluie que je n'attendais plus. Mon désir d'observer ce

¹¹⁴ Soulignons que cette mise en spectacle de la nature par elle-même n'est qu'une métaphore, c'est-à-dire qu'elle dépend essentiellement de notre regard qui esthétise la nature.

¹¹⁵ Pour les regarder, et surtout, pour pouvoir utiliser ces images, j'ai dû numériser les cassettes VHS, pour ensuite découper chaque plan que contient la vidéo. En utilisant cette technologie datée, je n'ai pas pu participer à la diffusion quasi instantanée de mes images sur les réseaux sociaux. La technique influence notre temporalité, et l'utilisation d'appareils anciens nous rend étranger à la temporalité du présent elle-même. C'est un véritable anachronisme. Toutefois, grâce à l'utilisation de cette technologie dans des conditions météorologiques proches du Verglas de 1998, j'ai pu imaginer ce qu'avait pu être l'expérience de la captation d'images à l'époque. J'ai eu la preuve qu'il n'est pas facile de filmer dans ces conditions avec ce type de caméras qui restent assez fragiles.

phénomène et de saisir la métamorphose engendrée s'exprime notamment dans mes recadrages, dans mes *zooms et dé-zooms* que permet ma caméra VHS aux paramètres d'utilisation simplifiés. Ainsi, plus que mes images qui montrent la nature entièrement verglacée (des images identiques sont largement disponibles sur les réseaux sociaux), mes prises de vues les plus intéressantes de cette tempête sont celles où je recadre les stalactites dans l'optique d'une meilleure vision. Certaines images expriment donc un désir de voir, un chercher à voir.

5. Un dernier geste de réemploi

Ce geste de recadrage, ces tentatives de saisir la pluie qui devient glace, m'interrogent. Qu'est-ce que j'ai finalement vu de cet événement ? En regardant ces images où l'on observe la glace qui se forme au compte-goutte, je repense à toutes celles du Verglas et à ces longues navigations sur les images des « blocs nouvelles » : sans ce phénomène à la limite du perceptible, l'événement catastrophique n'aurait pas eu lieu. Il y a comme une disproportion entre ces images qui se focalisent sur ce météore et les conséquences sur notre monde humain. Il me semble que la « tempête médiatique » est venue amplifier tout autant que révéler cette disproportion. En provoquant la catastrophe ou la crise, le phénomène météorologique devient un révélateur de l'âme humaine : il met en évidence tout autant nos vices que nos vertus.

À ce sujet, mon dernier geste de réemploi a consisté à isoler certaines narrations des archives pour les superposer à mes images de la tempête de verglas d'avril 2023. À la vue de la pluie qui se transforme en glace s'entendent les mots de la crise de 1998, et particulièrement ceux consacrés aux conséquences qu'elle engendre dans la société. Certaines personnes sont promptes à aider, et d'autres en profitent pour faire des affaires. Ce sont autant de faits divers que les journalistes traitent avec attention. De plus, dans une scène de mon film, au fur et à mesure que la glace se forme à l'image, on entend des annonces sécuritaires faites par les pouvoirs politiques. L'armée va être déployée et « les membres des forces canadiennes n'auront pas le pouvoir de procéder à des arrestations, mais ils vont pouvoir détenir des gens et les transférer aux autorités policières »¹¹⁶. Si par mes altérations des archives, je m'occupais de l'image elle-même, en abimant sa visibilité, maintenant, je change l'image pour la remplacer par l'une des miennes, tout en gardant la narration de l'archive. Ainsi, mon réemploi tend à manifester l'une des causes, ici météorologique, de ce que documente l'archive, à savoir la crise sociale. Mon image montre pourquoi nous sommes arrivés à la situation décrite. Un certain

¹¹⁶ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 3 septembre 2020, à 1:11:03. <https://youtu.be/EkR8fVngjOs?si=YNu3YqakbSrBKoPC>

sentiment d'absurdité naît du fait de la disproportion entre la cause et l'un de ses effets¹¹⁷. Dans cette scène, l'effet de disproportion résulte de mon montage qui ne montre pas l'ensemble de la réaction en chaîne causé par le verglas. Il manque notamment un maillon essentiel : l'effondrement des pylônes qui a concrètement engendré la crise. Les pylônes détruits sont visibles seulement à la fin du film. Un phénomène naturel qui semble en lui-même inoffensif peut perturber l'ensemble du fonctionnement d'une société en touchant une infrastructure vitale. La catastrophe révèle notre fragilité à l'égard de la nature, mais aussi la fragilité de la cohésion sociale.

Dans l'introduction, nous nous demandions que faire des images des catastrophes naturelles, ces images qui depuis le Verglas n'ont cessé d'être présentes sur nos écrans ? Nous avons donc décidé de réemployer certaines de ces images et d'en faire un film. Le film qui convoque leur dispositif de diffusion d'époque : celui de la télévision et des médias d'information en continu, afin de révéler certaines réactions que la diffusion originale a pu produire sur le téléspectateur. Par exemple, un sentiment de panique peut naître chez celui qui regarde ces programmes en temps de crise¹¹⁸. Le téléspectateur peut avoir une peur excessive par rapport à la réalité de la situation. Comme il y a rarement assez de faits nouveaux pour assurer un renouvellement du flux d'images et que le programme d'information est continu, les événements marquants sont répétés. Du fait de leur répétition les faits tragiques ou négatifs prennent ainsi de l'épaisseur. Ainsi, la représentation de ces événements questionne quant à la responsabilité des médias dans la réception de la situation. La responsabilité est d'autant plus grande quand l'événement est essentiellement perçu par leur intermédiaire. À quel point l'utilisation d'un narratif utilisant un vocabulaire guerrier, ou encore la diffusion d'annonces sécuritaires et de rumeurs, influencent-elles la perception du public¹¹⁹?

Plus que d'apporter une réponse détaillée à cette question qui concerne la réception de l'information journalistique par le public, j'ai souhaité créer une atmosphère de plus en plus anxiogène dans mon film. Cette atmosphère résulte autant de la tempête elle-même que de sa représentation, ainsi que de mon regard qui en a accentué les traits pour la révéler. Les

¹¹⁷ Par absurdité, je n'entends pas que la réaction relève de la bêtise, mais, qu'en revenant à une seule cause, la cause météorologique, les conséquences *paraissent* être impossibles, c'est-à-dire contraires à la raison. Ce type de situation est présent dans de nombreuses catastrophes du fait de l'imprévisibilité des réactions en chaîne. L'événement prend une tournure où les causes originelles ne peuvent plus à elles seules nous permettre de comprendre certains de leurs effets.

¹¹⁸ Lors du Verglas, on pense à la « rumeur » concernant la possibilité d'une coupure de courant volontaire décidé par Hydro-Québec. Cette rumeur du point de vue des autorités, ou vérité du point de vue des journalistes, a conduit à un mouvement de panique dans le centre de Montréal. Cet épisode est évoqué dans mon film.

¹¹⁹ Ce sujet de la responsabilité des journalistes est mentionné par Pierre Martel, le directeur régional de la Sécurité civile, à propos de la rumeur évoquée dans la note précédente.

témoignages deviennent de plus en plus pessimistes au fur et à mesure que le délai d'un retour à la normale s'allonge. De plus, j'ai inséré quelques éléments de réponses entendus dans les « blocs nouvelles ». Par exemple, dans le dialogue entre deux journalistes l'un dit : « les gens deviennent insécures eux-mêmes », et l'autre lui répond : « je vous dirais que, par certains moments, c'est angoissant, il y a des images aussi »¹²⁰. Le journaliste pointe les images, et donc (involontairement) le problème de la représentation. Dans mon montage, j'ai superposé à ces paroles les images des convois militaires et le narratif au style guerrier qui s'incarne dans une image ayant pour titre « La guerre des tranchées ». Le rythme du film vise donc, au fur et à mesure, à renforcer l'aspect angoissant, chaotique, et parfois drôle, de ces journaux d'information entrecoupés de publicités incongrues. Ceci traduit mon expérience du visionnage des nouvelles télévisées du Verglas : plus j'ai regardé ces images, moins la situation m'est apparue claire. Souvent, c'est l'aspect spectaculaire (bien réel) de la catastrophe qui prend le pas dans la représentation, au détriment du décryptage de la situation.

Pourtant, comme nous l'avons montré, l'hétérogénéité des images disponibles dans ce flux, permet de réfléchir plus en profondeur sur notre rapport au monde et à la nature, tout en manifestant l'événement sous de multiples aspects. La crise environnementale actuelle a des conséquences sur tous les domaines qui concernent l'humain. Elle nécessite donc autant d'approches interdisciplinaires, intermédiaires, qu'une complexification des points de vue. L'hétérogénéité des images du flux médiatique que nous avons étudié, nous a conduit à manifester la complexité des catastrophes, alors même que le discours général, informationnel, et parfois militant, tend à simplifier ces événements par un excès de catastrophisme ou de scepticisme.

Enfin, dans cette volonté d'élargir notre approche des catastrophes naturelles, pour ne pas en rester à l'état de sidération et d'apathie qu'elles provoquent, l'art a également son rôle à jouer. Ainsi, le film de réemploi est devenu un genre pertinent pour répondre à la question de savoir ce que nous devons faire de ces images. Avec son réemploi, l'image est redonnée à voir dans une nouvelle forme. Pour les témoins de l'événement, cela permet de revoir ces images et de s'interroger sur leur première vision grâce au décalage produit par le temps et grâce à la nouvelle manière avec laquelle elles sont remontrées. D'autre part, le réemploi d'images télévisées de catastrophes évoque chez le spectateur un type d'image auquel il est confronté quotidiennement. Malgré leur ancienneté nous pensons que ces images sont à même d'interroger notre expérience actuelle des images de journaux télévisés relatant ce type de sujet.

¹²⁰ Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020, à 3:05:03. <https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=a97UxVHqnDhN8fj0>

6. Regards sur le passé et perspectives

Le six avril 2023, le lendemain de la nouvelle tempête de verglas, le premier ministre Justin Trudeau est venu dans les rues de Montréal réaffirmer la nécessité de prendre en compte les changements climatiques et la crise environnementale¹²¹ : une scène qui donne une impression de déjà-vu. En l'espace de vingt-cinq ans, les menaces climatiques se sont accentuées et le réseau électrique est de nouveau apparu fragile. Nous interrogeons ici le réel bouleversement que la catastrophe de 1998 a eu sur la société québécoise. Aujourd'hui, pour répondre à la demande de plus en plus importante d'électricité, la construction de nouveaux barrages hydroélectriques est annoncée. Cette énergie sera notamment nécessaire aux mégas-usines de production de batteries qui s'implantent au Québec. Alors qu'on assiste à une explosion du nombre de projets d'extraction de lithium dans le nord de la province, alors que le mirage de l'énergie électrique verte s'amplifie, on voit bien que notre dépendance toujours plus grande à l'électricité aura de nombreuses conséquences sur l'environnement et sur les communautés humaines

Toutefois, afin de ne pas rester sur ces allégations pessimistes, nous espérons avoir aussi dévoilé des perspectives, notamment d'ordre esthétique, à même de nous aider à penser positivement notre rapport à la nature en période de catastrophe. Ces perspectives esthétiques ont été ouvertes le temps passant grâce à une réflexion sur les technologies d'époque et grâce à leur utilisation avec l'aide ou la médiation de technologies actuelles (logiciel de montage, convertisseur numérique). Les dispositifs techniques liés aux images contribuent à déterminer notre perception de ces événements, le plus souvent visibles à travers des écrans, tout en formatant leur devenir mémoriel. Ainsi avec les nouvelles technologies de captations, de diffusions et d'enregistrements, que nous avons rapidement évoqués, l'événement du 5 avril 2023 invite à faire de nouvelles analyses et de nouveaux types de réemplois. Il en sera de même pour les événements futurs. Ainsi, par ce travail, nous espérons avoir ouvert des chemins qui permettront d'inscrire les catastrophes annoncées dans des contextes culturels déterminés et dans des contextes technologiques liés aux images qui leur seront propres, afin de renouveler notre perception et d'approfondir notre compréhension de ces événements qui défient nos capacités d'intellection.

¹²¹ cpac, *Commentaires du PM Trudeau sur la réponse à la tempête à Montréal – 6 avril*, YouTube, 6 avril 2023, 20:08. <https://www.youtube.com/watch?v=RIGuHSlguwU>

Références

Bibliographie

- ARISTOTE, *Météorologiques*, trad. Jocelyn Groisard, Paris, Garnier/Flammarion, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Planète B, Le sublime et la crise climatique*, Paris, Radicants, 2022.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, 1971, trad. Christian Fournier, Paris, Vrin, 2009.
- CAZENEUVE, Jean, *La société de l'ubiquité : communication et diffusion*, Paris, Denoël, 1972.
- COCCIA, Emmanuel, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p.41-42.
- DAGOGNET, François, *Considérations sur l'idée de nature*, Paris, Vrin, 1990.
- DAGOGNET, François, *Réflexions sur la mesure*, La Versanne, Encre marine, 1993.
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier/Flammarion, 2000.
- DESCARTES, René, *Les météores*, Paris, Rivages, 2009.
- DUHEM, Pierre, *La théorie Physique*, Paris, Vrin, 1981.
- DUMONT, Pascal, *Descartes et l'esthétique, L'art d'émerveiller*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis - Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, 1927, trad. Emmanuel Martineau, Édition numérique hors commerce, 1985, §16.
- HÉRACLITE, *Fragments*, trad. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- JACOB, Christian, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, 1992.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Philosophie première, introduction à une philosophie du presque*, Paris, Presses Universitaires Française, 1954.
- KANT, Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, 1790, trad. Alain Renaut, Paris, Garnier/Flammarion, 1995.

LARRÈRE, Catherine, « La nature, la science et le sacré », dans Catherine Larrère et Bérengère Hurand (dirs.), *Y a-t-il du sacré dans la nature ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p.151-163.

LARRÈRE, Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature - Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, 2015.

MOREAU, Yoann, *Vivre avec les catastrophes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

MOTTET, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

MUELLER-JOURDAN, Pascal, « La nature : un nom aux acceptions multiples. Physique et éthique dans la pensée d'Aristote » dans *Revue d'éthique et de théologie morale*, Paris, Cerf, n°26, 2010, p.71-98.

OTTAVIANI, Didier, « Monde » dans Michel Blay (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CNRS éd., 2003, p.699.

PROULX, Monique, *La vraie nature de l'eau*, préface du rapport gouvernemental : *Pour affronter l'imprévisible - Les enseignements du verglas de 98*, Québec, Les publications du Québec, 1999.

ROGER, Alain, GUÉRY, François, (dirs.), *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, 1991.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

SÉNÈQUE, « Questions Naturelles », dans les *Œuvres complètes*, trad. Joseph Baillard, Paris, Hachette, 1861.

SITNEY, Paul Adams, « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », dans Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, p.107-140.

TABEAUD, Martine, « Donnez-nous aujourd'hui notre météo quotidienne », dans *Communications*, Paris, Le Seuil, n°112, 2023, p.79-88.

THUAN, Trinh Xuan, *Le Cosmos et le Lotus. Confessions d'un astrophysicien*, Paris, Albin Michel, 2011.

VASAK, Anouchka, « Penser météore », dans *Communications*, Paris, Le Seuil, n°101, 2017/2, p.7-20.

WINAND, Annaëlle, *Entre archives et archive : l'espace inarchivé et inarchivable du cinéma de réemploi*, Montréal, Université de Montréal, 2021.

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26403>

ZASK, Joëlle, « La ville et le sauvage », dans *Études*, Paris, 2021/1, p.31-40.

Rapport

QUÉBEC, Gouvernement, *Pour affronter l'imprévisible - Les enseignements du verglas de 98*, Québec, Les publications du Québec, 1999.

Vidéographie

Archéologue VHS, *Spécial verglas 1998*, 2 septembre 2020, 1:31:16*¹²².

https://youtu.be/YuBZWKERh9w?si=OFGeqvs3TfeA_tBa

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 3 septembre 2020, 1:08:03*.

https://youtu.be/qySEXIf_BTl?si=XUgj--RI_8Ip3lFT

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 3 septembre 2020, 2:09:31*.

https://youtu.be/ruXgz9aBR48?si=4uKv_JGEy-ZGwcX6

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 3 septembre 2020, 1:23:37*.

<https://youtu.be/OxVYihQCFXw?si=jN2jZQQLIMgpnhEH>

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 3 septembre 2020, 2:54:13*.

<https://youtu.be/EkR8fVngjOs?si=QuXKoYb8Sfxos0fD>

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020, 4:00:30*.

<https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=EpWsMpYmZ9eynG90>

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles 356 Crise du verglas janvier 1998*, 24 avril 2021, 2:36:37*.

<https://youtu.be/GEcNfvQjWTc?si=syp5XWQSN0G988k3>

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles 391 Février 1998 : fin de la crise du verglas*, 25 avril 2021, 2:11:40*.

https://youtu.be/E5GA35TwtEM?si=RaiXyg9_jVo0HA7p

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles 673 Janvier 1998 crise du verglas*, 12 juillet 2021, 8:41.

https://youtu.be/x93T4X2mJdg?si=5lh-lE_hCTxdRT04

Archéologue VHS, *Émission J.E. sur la crise de verglas*, 13 juillet 2021, 8:06.

https://youtu.be/C4Ecm0GvjA?si=I9yPpVLjG_GDR-24

Archéologue VHS, *Bloc nouvelles 703 Janvier 1998 : crise du verglas*, 3 août 2021, 8:26.

<https://youtu.be/27nCxm1Ct2I?si=dXLi8TxWDrWUE1Pa>

ArchivesVerglas, *État de choc émission spéciale, La crise du verglas 1998*, YouTube, 27 novembre 2023, 1:41:14*.

¹²² Les vidéos avec un astérisque ont été utilisées dans la création.

<https://youtu.be/6he-JANCHiA?si=13eGD96cMmvNPMVa>

CarlLabVHS, *État de choc émission spéciale, La crise du verglas 1998*, YouTube, 1:41:14. La vidéo a été supprimée. Elle est maintenant disponible sur la chaîne dédiée à ce travail : ArchivesVerglas.

CBC, *CBC Archives : 1998 Ice Storm | CBC*, YouTube, 7 janvier 2009, 3:51*.
https://youtu.be/5QAGaYse8p8?si=Gpc_Gj8fe8GOk40y

cpac, *Commentaires du PM Trudeau sur la réponse à la tempête à Montréal – 6 avril*, YouTube, 6 avril 2023, 20:08.
<https://www.youtube.com/watch?v=R1GuHSIguwU>

David Lobjoie, *Verglas 1998 – La tempête du siècle*, YouTube, 23 mai 2015, 1:29:42*.
<https://youtu.be/jPJTkCZm7YA?si=SCJZL2J46Pa6zFFl>

Discover Montréal, *The Worst Natural Disaster in Canadian History (Ice Storm 1998)*, YouTube, 5 février 2022, 40:24*.
<https://youtu.be/0ccTzHBUsYQ?si=zS-bEPqWQrj1M1Eb>

East Street Média Services, *1998 Ice Storm - NY State Fair*, YouTube, 6 décembre 2014, 7:18*.
https://youtu.be/Hi5Gb7zumng?si=oRXuTW7las2V0_M0

Nihalanth, *Ice Storm 1998 Northern NY Newswatch50 Documentary*, YouTube, 19 juillet 2021, 2:02:42*.
https://youtu.be/JIBJ5qCgWXY?si=G-NyGxDH_xLmNt06

Plumeur01, *La crise du verglas (Part. I)*, YouTube, 9 septembre 2007, 7:16*.
<https://youtu.be/fLAvNLtDOFY>

Plumeur01, *La crise du verglas (Part. II)*, YouTube, 9 septembre 2007, 5:39*.
<https://www.youtube.com/watch?v=U9k9Nv3P8Wk>

smumdax, *Cristal Noir - La crise du verglas, janvier 1998*, YouTube, 30 novembre 2020, 2:14:51*.
<https://youtu.be/S-1SPbLGsyU?si=kg07rvTQH0HGot-o>

Simon Paquin, *CRISE DE VERGLAS JANVIER 1998, (QUÉBEC, CANADA)*, YouTube, 5 janvier 2017, 1:09:02*.
<https://www.youtube.com/watch?v=IQBX9Luzm6I>

TOURANGEAU, Eric, *sans nom*, film domestique, janvier 1998, 1:37*.

Welshy86, *Ice Storm - 1998*, YouTube, 22 décembre 2007, 9:56*.
<https://www.youtube.com/watch?v=U1s7gpCZQWM>

Filmographie

LEFEBVRE, Jean, « *Prisonniers de la glace* » - *Histoire de la tempête de verglas*, Québec, Radio-Canada, VHS, 1998, 1:30:00*.

MALLICK, Terrence, *Days of heaven*, États-Unis, Paramount Pictures, 1978, 1:34:00.

Emissions télévisées

RADIO-CANADA, *Découverte*, présenté par Charles Tisseyre depuis 1992, Canada, Radio-Canada, 1988 - en cours.

<https://ici.radio-canada.ca/tele/decouverte/2016-2017/emission/concept>

Webographie

DUFAULT, Gilles, *La « Crise du verglas 1998 », les radioamateurs et l'hôpital Pierre-Boucher*, Québec, version 3.1, 2010.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2023531>

KING, Suzanne (dir.), *Project Ice Storm : Continuing Effects of Prenatal Stress on Children's Physical, Cognitive and Behavioural Development in Adolescence*, Québec, Université McGill, 1998 - en cours.

<https://www.mcgill.ca/projetverglas/fr>

Liste des Figures

Figure 1, « Une carte lumineuse », le phénomène marin *El Nino 1997*. [Capture d'écran] : ArchivesVerglas, *État de choc émission spéciale, La crise du verglas 1998*, YouTube, 27 novembre 2023, 23:32.

<https://youtu.be/6he-JANCHiA?si=13eGD96cMmvNPMVa>

Figure 2, « Le verglas met sous-verre », une branche d'arbre verglacée et scintillante filmée par un cadreur de RDI. [Capture d'écran] : Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020, 1:25:09.

<https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=EpWsMpYmZ9eynG90>

Figure 3, « Le verglas destructeur », plan qui suit celui en lien avec la figure 2, une branche d'arbre vient de tomber, filmée par un cadreur de RDI. [Capture d'écran] : Archéologue VHS, *Bloc nouvelles Crise du verglas*, YouTube, 4 septembre 2020, 1:25:13.

<https://youtu.be/bK07OYIrV6U?si=EpWsMpYmZ9eynG90>

Figure 4, « Un tank à la télévision », un couple filme sa télévision lors du Verglas. [Capture d'écran] : Plumeur01, *La crise du verglas (Part. II)*, YouTube, 9 septembre 2007, 0:09.

<https://www.youtube.com/watch?v=U9k9Nv3P8Wk>

Figure 5, « Un téléspectateur évoque sa « parano » au téléphone », le *YouTubeur* Plumeur01, filmé par sa compagne, regarde les nouvelles du Verglas en téléphonant. [Capture d'écran] : Plumeur01, *La crise du verglas (Part. II)*, YouTube, 9 septembre 2007, 0:16.

<https://www.youtube.com/watch?v=U9k9Nv3P8Wk>

Figure 6, « Versions d'altérations d'une image de pylônes électriques effondrés », chacun des photogrammes représente une version (1, 3, 6, 9, 11, 13) de l'image après qu'elle ait été réenregistrée sur une VHS. [Capture d'écran après conversion numérique].

Figure 7, « Dissipations des pylônes effondrés ». À la suite de nombreux réenregistrements, les infrastructures techniques se confondent avec leur environnement. [Capture d'écran après conversion numérique].

Figure 8, « La silhouette de Lucien Bouchard ». Les personnes visibles deviennent floues, perdent leur singularité et paraissent davantage comme de simples représentants interchangeables au fur et à mesure des réenregistrements. [Capture d'écran après conversion numérique].

Figure 9, « Pylônes effondrés avec effet d'électrification ». Selon le magnétoscope utilisé pour altérer l'image, les artefacts sont différents. [Capture d'écran après conversion numérique].

Figure 10, « Une stalactite en train de se former ». La tempête du 5 avril 2023 est l'occasion de s'approcher au plus près de la pluie verglaçante avec une caméra VHS. [Capture d'écran après conversion numérique d'une VHS] : Pierre Vignaud, Québec, image originale, 2023.

Figure 11, « La transformation de l'eau en glace ». Le phénomène de la pluie verglaçante saisie par une caméra VHS garde en lui le secret de son explication et le mystère de son existence. [Capture d'écran après conversion numérique d'une VHS] : Pierre Vignaud, Québec, image originale, 2023.