



**Cinéma et espace : l'avènement du plan par l'expérience du paysage**

**par François-Mathieu Hotte**

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts M.A. en Maîtrise en arts, concentration : création**

Québec, Canada

© François-Mathieu Hotte, 2016

## RÉSUMÉ

L'œuvre principale *Les Grands écrans* présenté dans ce mémoire de maîtrise à l'Université du Québec à Chicoutimi a été créée dans le cadre de l'exposition permanente du Musée de la Civilisation de Québec : *C'est notre histoire : Premières Nations et Inuit au 21<sup>ème</sup> siècle*. L'œuvre est constituée de trois vastes écrans qui comme une peau sonore et visuelle enveloppent de façon poétique l'exposition. La spiritualité autochtone y forme un tout où la nature, les humains, les animaux s'assemblent et vivent le monde. Les trois écrans s'inspirent de cette cosmogonie et de leurs légendes.

Le premier chapitre énonce le concept d'espace et de sa construction filmique. Cette amorce cinématographique s'organise autour de cinéastes qui posent avant tout la question de la spécificité du langage cinématographique au-delà de la narrativité romanesque. Il parcourt rapidement des pans de cinéma allant des cinéastes comme Eisenstein et Cocteau jusqu'aux cinéastes expérimentaux dits structuralistes tels Frampton et Snow. Les relations du cinéma et de l'art s'avèrent complexes et elles vont au-delà de l'idée rabattue du cinéma comme synthèse de tous les arts. Le cheminement ici décrit en trahit plutôt les tensions. Il y est aussi question de la cinéphilie comme école de cinéma.

Le deuxième chapitre opère une avancée sur le paysage comme espace de projection. La question du paysage permet l'ancrage d'une réflexion sur le regard, de sa portée en termes de cinéma comme avènement du plan, de son cadrage, de sa profondeur, de sa durée. Plusieurs de mes réalisations appuient mes réflexions dans l'acte de filmer. Le geste cinématographique accroît l'expérience du voir et épouse l'esprit des lieux. Dans ce chapitre s'ouvre aussi un autre laboratoire sur le dialogue entre les arts via les installations vidéo.

Le chapitre final aborde l'expérience terrain dans les communautés avant la réalisation du projet des trois grands écrans. Une autre voie créatrice est ainsi engagée, celle du cinéma et de la transmission. Cette création naît du contact avec les autochtones, avec leurs voix, leurs visages, leurs paysages. Trois artistes

autochtones ont contribué au scénario de ces trois grands écrans qui se veulent en image et en son la transmission de leur culture. L'atelier du cinéaste s'élargit dans un tel contexte de création, il est à l'écoute d'un monde qui n'est pas tout à fait le sien. Ces trois grands écrans se comprennent comme œuvre in situ dans l'ensemble de l'exposition.

## TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ .....	ii
LISTE DES FIGURES .....	v
REMERCIEMENTS .....	vii
INTRODUCTION.....	1
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>LE CINÉMA : UN ESPACE DE CONSTRUCTION .....</b>	<b>6</b>
1.1 AMORCES CINÉMATOGRAPHIQUES .....	6
1.2 L'ATELIER DU CINÉASTE .....	15
1.3 LA SALLE OBSCURE .....	20
1.3.1 À PROPOS DU STRUCTURALISME : HOLLIS FRAMPTON ET MICHAEL SNOW.....	23
1.3.2 ERRANCE FILMIQUE : ALEXANDR SOKUROV ET PHILIPPE GARREL .....	27
<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>LE PAYSAGE ET LE SENSIBLE : UN ESPACE DE PROJECTION .....</b>	<b>32</b>
2.1 L'INVENTION DU PAYSAGE .....	33
2.2 L'ESPRIT DES LIEUX .....	37
2.3 LE GESTE CINÉMATOGRAPHIQUE COMME EXPÉRIENCE .....	40
2.4 L'ENTRER DANS L'AUTRE MONDE .....	43
<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>L'ŒUVRE : UN ESPACE DE TRANSMISSION.....</b>	<b>48</b>
3.1 L'EXPÉRIENCE TERRAIN : LE LABORATOIRE INDIEN.....	49
3.2 MÉTHODOLOGIE POUR LA CRÉATION DE <i>LES GRANDS ÉCRANS</i> .....	55
3.3 ANALYSE CRITIQUE DE L'ŒUVRE.....	64
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>73</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>76</b>

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 « Le poète est un menteur qui dit toujours la vérité. » Jean Cocteau .....	5
Figure 2 <i>Un Chien Andalou</i> , Luis Bunuel (1929) - <i>Vormittagsspuk</i> , Hans Richter (1928) - <i>Ballet mécanique</i> , Fernand Léger (1924).....	7
Figure 3 Premier film vidéo. Le montage est réalisé en filmant le téléviseur, <i>Détresse Pop</i> , 1994 .....	9
Figure 4 Atelier de cinéaste amateur (Internet) .....	12
Figure 5 Leos Carax s’entretient avec Philippe Garrel, <i>Les ministères de l’art</i> , Philippe Garrel (1989) .....	14
Figure 6 (Jean-Marie Straub discutant du montage) deux plans tirés du film : <i>Où gît votre sourire enfoui ?</i> Pedro Costa, 2001.....	14
Figure 7 Photos de l’exposition installative : <i>Fifteen Love</i> , 2007 .....	16
Figure 8 Exposition solo, installation, <i>La Violence et le Sacré</i> , 2011.....	16
Figure 9 Images tirées du film <i>One Way Boogie Woogie</i> , James Benning, 1977 .....	18
Figure 10 Exemples de plans tirés du film : <i>Parallèle Journal</i> , 2005 .....	19
Figure 11 Exemple d’un plan tiré du film : <i>Parallèle Journal</i> , 2005 .....	19
Figure 12 The Invisible Cinema, salle de cinéma claustrophobique du Anthology Film Archives créée par Peter Kubelka en 1970.....	20
Figure 13 Images tirées du film <i>Nostalgia</i> , Hollis Frampton, 1971.....	23
Figure 14 Images tirées du film <i>La Région Centrale</i> , Michael Snow, 1971 .....	24
Figure 15 Image tirée du film <i>Mère et Fils</i> , Alexandr Sokourov, 1996 .....	27
Figure 16 Images tirées du film <i>La Cicatrice intérieure</i> de Philippe Garrel, 1970 .....	29
Figure 17 Image tirée du film, <i>13 Lakes</i> , James Benning, 2004 .....	31
Figure 18 Caspar David Friedrich : <i>Giant Grave by the Sea</i> .....	33
Figure 19 <i>Paysage de neige au crépuscule</i> , Claude Monet, 1879-1880.....	34
Figure 20 Comparaison entre : le film <i>Mère et Fils</i> , Alexandr Sokourov, 1996 et mon film <i>Mathesis</i> , 2005....	37
Figure 21 Comparaison entre : <i>Ground Walk</i> , photographie de Pawel Pierscinski 1984 et mon film <i>Les Rois mages</i> , 2007 .....	40
Figure 22 Une photo où je propose un plan et un plan tiré de mon film <i>Les Rois mages</i> , 2007 .....	41
Figure 23 Je cherche une scène avec les acteurs lors du tournage du film, <i>Les Rois mages</i> , 2007 .....	41
Figure 24 La femme chamane (mi-humain/mi-tigre), image tirée du film <i>Tropical Malady</i> de Apichatpong Weerasethakul, 2004.....	42
Figure 25 Cinq plans tirés du film <i>Le Goût de Vivre</i> , 2009 .....	43
Figure 26 Deux plans tirés du film <i>Le Goût de Vivre</i> , 2009 .....	43
Figure 27 Trois plans tirés du film <i>Le Goût de Vivre</i> , 2009.....	44
Figure 28 Motifs sur la roche, Site Mékinak, Mauricie, Québec.....	47
Figure 29 Formation en vidéo de jeunes guaranis, Brésil, 2009 .....	48
Figure 30 vue de l’entrée de l’exposition avec les grands écrans en arrière plan .....	53
Figure 31 Autre vue de l’exposition avec les grands écrans en arrière plan.....	54
Figure 32 Autre vue de l’exposition avec les grands écrans en arrière plan.....	54
Figure 33 Plan de la salle en devenir avec les grands écrans imaginés à chacune des extrémités. Élisabeth Moisan, designer, MCQ, 2012 .....	55
Figure 34 Recherches visuelles dans la création de <i>Les grands écrans</i> , 2011 .....	57
Figure 35 Superposition et/ou métamorphose, image tirée de <i>Les grands écrans</i> , 2012.....	60
Figure 36 Plusieurs plans tirés du film <i>Les grands écrans</i> , 2012.....	63
Figure 37 Travail de superposition, de métamorphose, image tirée de <i>Les grands écrans</i> , 2012.....	66
Figure 38 L’esprit des disparus est partout dans la nature, image tirée de <i>Les grands écrans</i> , 2012 .....	66

Figure 39 Image d'une légende : Mythologie réelle ; image tirée de <i>Les grands écrans</i> , 2012.....	67
Figure 40 Image d'un réel déformé : Mythologie fictive ; image tirée de <i>Les grands écrans</i> , 2012.....	68
Figure 41 L'esprit des lieux est en mouvement partout dans la nature, image tirée de <i>Les grands écrans</i> , 2012.....	69
Figure 42 Passage sous les glaces qui devient un espace mythologique.....	70
Figure 43 Les paysages synthétiques animés par l'esprit autochtone.....	71

## REMERCIEMENTS

Je tiens particulièrement à remercier Marcel Marois et Denis Bellemare qui ont été mes premiers directeurs de recherche ainsi qu'à Élisabeth Kaine qui continua ce mandat et sans qui je n'aurais jamais terminé ce mémoire.

J'aimerais aussi remercier Julien Boily, membre du jury et Dany Brown, directeur des expositions au Musée de la Civilisation de Québec pour son accueil et sa présence lors du jury.

Je souhaite également remercier chaleureusement Olivier Bergeron-Martel, Éric Bilodeau, Priscilla Vaillancourt, Marc-André Bernier et mes collègues à la Boîte Rouge Vif pour leurs contributions à l'élaboration de l'œuvre *Les Grands Écrans*.

Un merci à mes trois conseillers artistiques autochtones Christine Sioui Wawanoloath, Yvon Dubé, Geronimo Inutiq

Finalement, je remercie du fond du cœur Maude Cournoyer pour ses corrections en accéléré, mais aussi pour sa présence et ses nombreux conseils et encouragements.

## **INTRODUCTION**

Cette communication écrite se veut une description réflexive de la démarche d'un étudiant chercheur cinéaste. Elle se présente comme un récit personnel où l'on doit saisir que la théorie des praticiens se distingue de la théorie des théoriciens en ce que cette dernière se trouve en aval de la production finalisée et à analyser alors que la première débute en amont de la production, à sa source, comme œuvre en train de se faire.

On peut affirmer dès le départ que le lieu de la création est un lieu de gestation fait de perceptions, de visualisations et de réflexions diffuses voyant apparaître son objet dans la pratique. Tout au long de cette communication, on en verra les différentes étapes qui représentent en quelque sorte trois âges : les



années d'apprentissage où l'on se cherche, les années de recherche où l'on construit sa pratique et enfin, les années d'expression, de réalisation et de transmission. Une de mes hypothèses est que le film se fait en filmant.

La problématique de ce travail se construit autour de deux axes. Le premier axe consiste à mettre en relief mes différentes tensions et réflexions entre art et cinéma, cinéma de recherche et cinéma normé, cinéma et transmission. Cela se traduira par la diversité et l'éclectisme de mes réalisations en cinéma qui font éclater les images dans la création d'installations. Le deuxième axe se concentre sur les méthodes de travail. La cinéphilie en fait partie. Pour un cinéaste, voir un film est comme voir un visage ou un paysage pour le peintre. C'est son terrain d'études et d'observation. L'atelier du cinéaste parle du métier de créateur comme bricoleur d'images, de montage, de raccords, de rythme. Il s'agit d'un travail de l'œil, du regard toujours mis à l'épreuve de son sujet.

Il est important de souligner que l'œuvre principale, *Les grands écrans*, à l'appui de cette communication a été créée dans le cadre de l'exposition permanente du Musée de la civilisation-Québec : *C'est notre histoire : Premières Nations et Inuit au 21e siècle*. Cette exposition en partenariat avec La Boîte Rouge vif est issue d'une vaste concertation auprès de 18 communautés autochtones du Québec. L'œuvre est constituée de trois vastes écrans qui, comme une peau sonore et visuelle, enveloppent de façon poétique l'exposition. La spiritualité autochtone forme un tout où la nature, les humains, les animaux s'assemblent et

vivent le monde. Les trois écrans s'inspirent de cette cosmogonie et de leurs légendes.

Le premier chapitre annonce le concept d'espace et de sa construction comme film. Cette amorce cinématographique s'organise autour de cinéastes qui posent avant tout la question de la spécificité du langage cinématographique au-delà de la narrativité romanesque. Il parcourt rapidement des pans de cinéma allant des cinéastes comme Feyder, Eisenstein, Cocteau, jusqu'aux cinéastes expérimentaux dits structuralistes tels Frampton et Snow. Les relations du cinéma et de l'art s'avèrent complexes et elles vont au-delà de l'idée rabattue du cinéma comme synthèse de tous les arts. Mon cheminement en trahit plutôt les tensions.

Le deuxième chapitre opère une avancée sur le paysage comme espace de projection. La question du paysage permet l'ancrage d'une réflexion sur le regard, de sa portée en termes de cinéma comme avènement du plan, de son cadrage, de sa profondeur, de sa durée. Plusieurs de mes réalisations appuient mes réflexions dans l'acte de filmer. Le geste cinématographique accroît l'expérience du voir et épouse l'esprit des lieux.

Le chapitre final aborde l'expérience terrain dans les communautés autochtones que j'ai visitées avant la réalisation de *Les grands écrans*. Une autre voie créatrice est ainsi engagée, celle du cinéma et de la transmission. Cette création naît du contact avec les autochtones, avec leurs voix, leurs visages, leurs paysages. Trois artistes autochtones ont contribué au scénario de ces trois grands

écrans, afin de transmettre leur culture par l'intermédiaire de l'image et du son. L'atelier du cinéaste s'élargit dans un tel contexte de création. Il est à l'écoute d'un monde qui n'est pas tout à fait le sien. Ces trois grands écrans se comprennent comme œuvre in situ dans l'ensemble de l'exposition.



Figure 1 « Le poète est un menteur qui dit toujours la vérité. » Jean Cocteau

## **CHAPITRE 1**

### **LE CINÉMA : UN ESPACE DE CONSTRUCTION**

Ce premier chapitre se présente comme une genèse de ma créativité cinématographique à partir de mon expérience des arts en général vers la création cinématographique. J'exposerai ici l'émergence d'une démarche cinématographique qui veut se singulariser dans l'atelier par la médiation des autres arts. En dernière partie de ce chapitre, je décrirai les expériences qui m'ont mené à la construction d'une méthode de recherche pratique basée sur les perceptions sensibles et sur la création cinématographique.

#### **1.1 AMORCES CINÉMATOGRAPHIQUES**

Le cinéma ne m'intéressait guère lorsque je me suis sensibilisé à la culture. La poésie, la musique et la peinture étaient souveraines dans mon imaginaire naissant. Inculte encore aux arts plus contemporains, j'étais absorbé, comme la plupart des jeunes de l'époque, par les manifestations des écoles et des mouvements artistiques européens de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle. Cette marginalité romantique fixée dans un âge d'or de la modernité européenne, nous l'apprenions à l'école et nous la côtoyions dans les rares livres disponibles dans les bibliothèques et les librairies d'occasion. J'ai aussi amorcé, durant cette période, ma création par l'exercice du poème, du dessin et de la musique expérimentale. Par contre, la rencontre décisive avec l'art cinématographique n'avait pas encore eu lieu.

Dans le cinéma qui nous était présenté, je ne voyais qu'un grand spectacle industriel, lourd, ennuyant et ordinaire. Il m'était impossible de comprendre la construction d'un film et comme créateur néophyte, cet art me semblait inaccessible. Ce qui m'a réellement introduit au cinéma, c'est un festival de films surréalistes qui était de passage à Montréal en 1993. J'ai pu y voir : *Un Chien andalou* (1928) de Luis Bunuel, *Lot In Sodom* (1933) de Watson et Weber, les films de Man Ray et surtout *Le Sang d'un poète* (1932) de Jean Cocteau. C'est à partir de ce moment que le cinéma a commencé à exister dans ma vie. Je venais de faire une rencontre décisive avec un art incomparable et majestueux qui s'exprimait avec les forces et les formes de l'imagination et du rêve. Avec toute mon innocence, je fréquentais ces films d'artistes des années 20. Ceux-ci m'ont permis de percevoir un paysage inexploré, un nouveau langage simple et pur, qui conjugue la poésie, la peinture et la musique.

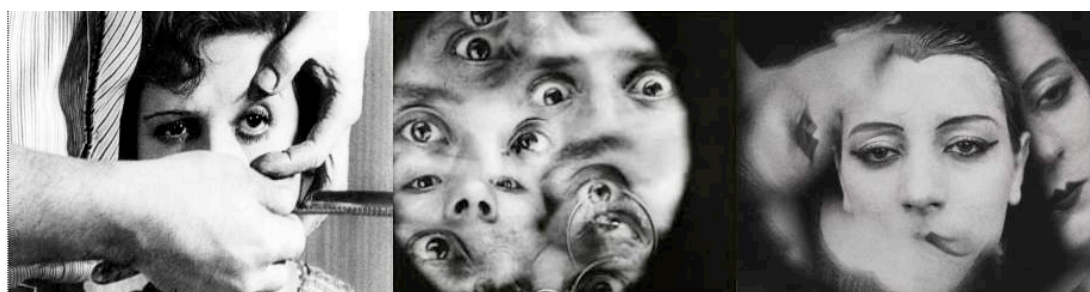


Figure 2 *Un Chien Andalou*, Luis Bunuel (1929) - *Vormittagsspuk*, Hans Richter (1928) - *Ballet mécanique*, Fernand Léger (1924)

L'époque du cinéma muet était devenue pour moi la plus tangible. L'idée de ne s'exprimer qu'avec des images m'a initié à l'idée du plan, du montage et du récit

filmique. Lorsque j'ai eu la chance de voir à la télévision les films d'Eisenstein, de Dziga Vertov, de Fritz Lang et de Buster Keaton, tout un agencement de lectures et de visionnements s'est constitué de manière autodidacte. Le film *La Grève* (1925) d'Eisenstein, en particulier, fut très décisif dans mon désir de m'inscrire comme créateur de cinéma. J'ai été subjugué par la force du montage alterné et du temps du récit qui éclatent en plusieurs séquences parallèles, en un rythme bigarré, tout en maintenant une structure narrative cohérente. J'ai aussi commencé à assimiler quelques notions théoriques, notamment par la lecture de recueils portant sur le cinéma pur et sur l'histoire du cinéma russe et d'avant-garde. Une figure de cette époque m'avait particulièrement inspiré : celle de Jean Epstein. Son livre *Le Cinéma du Diable* (1947), une collection de ses idées de 1920 à 1945, m'a permis de comprendre les spécificités du cinéma comme moyen de représentation et la place du cinéma d'avant-garde dans l'institution du vocabulaire cinématographique. Bien que plus tard, la naïveté et la simplicité de ces idées et de ces films aient fait place à une appréciation plus complexe et plus contemporaine de l'art filmique, cette relation entre la poésie et le cinéma restera un des phares de ma démarche d'artiste du cinéma.



Figure 3 Premier film vidéo. Le montage est réalisé en filmant le téléviseur, *Détresse Pop*, 1994

Mes premiers essais de cinéma, réalisés avant mon inscription à l'université, étaient la suite des films qui m'avaient inspiré autrefois. C'était un cinéma de peintre et de poète, un cinéma d'images-signes très peu narratif. Chaque plan avait une autonomie et le montage se faisait par association rythmique et sensuelle. Le manque de moyens techniques ne m'empêchait pas de construire un film, car je faisais du montage par des procédés maison. Je filmais en construisant les plans au fur et à mesure, sur la bande VHS, de manière à ce que



chaque coupure soit un plan du film, à la manière du film *Trash* (1970) de Paul Morrissey. Pour faire le montage, j'utilisais aussi parfois un magnétoscope. Ainsi, je filmais à nouveau les « rushes » sur un téléviseur. Cette technique permettait de choisir les plans, mais aussi de créer des images superposées, avec des textures de bruits électroniques. J'allais garder une affection toute particulière, tout au long de mon parcours de cinéaste, pour certains effets comme la superposition, que j'utiliserai d'ailleurs dans l'œuvre finale pour la maîtrise.

C'est à cette époque que j'ai rencontré la vidéo d'art et le cinéma expérimental contemporain. Mes premiers films étaient aussi profondément narcissiques, car inspiré par le travail de Maya Daren, je m'utilisais comme acteur principal. À ce stade de mon cheminement vers le cinéma, je réalisais peu à peu que j'avais une conception plutôt sommaire de la création cinématographique. J'étais encore dans une correspondance entre les arts et une utilisation plaquée du langage du cinéma d'art et d'essai. Les moyens de création autodidacte s'étaient profondément ancrés en moi et j'allais éprouver quelques difficultés à apprivoiser une approche plus structurée de la production cinématographique.

Mes études artistiques commencèrent tardivement. Six ans après m'être initié au cinéma, j'ai pu identifier ma démarche artistique. Les cours de cinéma m'ont permis d'organiser mes intuitions créatives en des productions cinématographiques plus structurées et plus complexes. Ma volonté de créer se confrontait à des réalités de travail et à un processus certes formaté, mais aussi

formateur. J'ai donc accepté d'être encadré par l'institution, mais j'ai vite réalisé que la structure de l'enseignement cinématographique que je recevais était calquée sur le modèle industriel et organisationnel lié à cette forme cinématographique qu'on a jadis appelée N.R.I. (narratif, représentatif, institutionnel). Premièrement, les cours de production en cinéma sont organisés dans le but d'établir une planification rigoureuse et standardisée des étapes de production : intention de départ, synopsis, scénario, description des personnages, dépouillement matériel, démarche esthétique, découpage technique, repérage des lieux, distribution des comédiens, devis de personnel, devis technique, devis financier, régie, autorisation, planification de tournage et enfin, tournage du film. Subséquemment, ayant à travailler en équipe, j'ai dû apprendre à formuler mes idées pour me faire comprendre de mes camarades, mais aussi de mes professeurs qui cautionnaient chaque étape de la production. De l'idée à l'écriture du scénario, il y avait déjà un égarement considérable. J'ai donc progressivement laissé mes rêveries se dissiper et de concessions en altérations, un film se créait en étapes du début à la fin. Mais le résultat découlant d'une démarche plus structurée avait, pour moi, perdu sa singularité et sa vigueur. Maintenant, la difficulté principale était de voir dans ces idées déjà tracées, celles que l'on va détourner, reformuler et s'approprier dans le sens de sa création.



**Figure 4 Atelier de cinéaste amateur (Internet)**

Aux questions ci-haut soulevées, s'ajoutent celles de l'image en termes techniques et technologiques. L'appareillage de l'Université était pauvre à l'époque et limitait la production de films pouvant être diffusés dans un cadre professionnel. La seule issue possible pour se réapproprier le médium était de retourner à l'expérimentation. Dans le cadre des premiers cours de production en cinéma, nous avons travaillé avec la pellicule et les appareils de prise de vues Super 8 et 16 mm, mais dans des conditions qui ne permettaient pas de nous habiliter à une manipulation transcendante. Il était évident que nous ne pouvions pas rivaliser avec les impératifs de la production industrielle. Il émanait un profond sentiment d'échec de se voir exclus de cette hiérarchie des moyens techniques professionnels. Nous étions comme des soldats en exercice avec des fusils de bois. Nous n'avions même pas de posemètre lors de notre premier exercice de Super 8. Le résultat fut un film sous exposé qui permettait à peine de montrer notre conception des plans et de notre esthétique visuelle. La déception était immense. C'était un apprentissage par la négative. Le cinéma devenait de plus en

plus compliqué et j'avais l'impression d'avoir été envoyé au front sans les outils nécessaires pour exprimer ma volonté de créer. Néanmoins, cette expérience m'a permis de consolider quelques règles techniques.

L'autre option était de faire nos tournages en vidéo VHS, mais la qualité incertaine de l'image VHS était aussi embarrassante. À partir de ce constat, je cherchais un moyen de redonner une qualité organique à mes images. Erwin Panofsky, dans son illustre *La perspective comme forme symbolique* (1927), explique comment la peinture s'est dégagée de sa planéité en changeant son point de vue subjectif en un point de vue objectif, neutre et transparent : « *une fenêtre ouverte sur le monde* » par le truchement de la perspective artificielle. L'objectif de la perspective artificielle est de reconstituer la vision naturelle. L'appareillage photo cinématographique reprend ce processus avec une perfection manifeste, mais la vidéo VHS reprend ce mécanisme avec un dépouillement regrettable, qui donne aux images une complexion morbide. Fraîchement converti au cinéma de fiction et voulant dépasser le modèle expérimental et les distorsions de l'image de mes premiers films, j'étais en mal de réel. Comment lier ces deux grands moments de l'image de fiction : son contenu subjectif et sa représentation esthétique en images ? J'avais besoin de travailler seul en atelier et d'explorer de nouveaux espaces.

« Mais le cinéaste est aussi, comme tout artiste, l'homme d'une profession (le "secret professionnel" dont parle Cocteau concerne aussi bien la réalisation des oeuvres que la "technique" de l'émotion et de la vérité). Il travaille dans un rapport paradoxal, souvent souligné, entre la solitude et la collectivité, et son atelier est des plus étranges » (Aumont, 2002)



Figure 5 Leos Carax s'entretient avec Philippe Garrel, *Les ministères de l'art*, Philippe Garrel (1989)



Figure 6 (Jean-Marie Straub discutant du montage) deux plans tirés du film : *Où gît votre sourire enfoui ?* Pedro Costa, 2001

« Nous travaillons avec une matière qui nous résiste, on ne peut pas couper le plan n'importe où. Et dans ce travail, nous luttons entre les idées et la matière »

## 1.2 L'ATELIER DU CINÉASTE

La présence des autres disciplines artistiques au baccalauréat interdisciplinaire en arts m'a rapidement orienté vers de nouvelles préoccupations. La découverte des arts contemporains a transformé ma conception de la création et de l'image en mouvement. Je découvrais comment la peinture, le dessin et surtout la sculpture pouvaient être conceptuellement à la base d'un film, ou inversement. Comment un film pouvait-il donner lieu à une exploration de l'espace ? Une synchronicité se créait entre les arts, autour des arts et par l'entremise des arts. Tout un monde s'ouvrait à moi en découvrant les tableaux-cinéma de Warhol, le travail de Bill Viola, les installations cinématographiques de Jean-Luc Godard et de Chantal Akerman et une première approche du paysage par le travail du photographe de Pawel Pierscinski. Je compris dès lors que ce qui m'intéressait le plus dans mes études en art était la recherche de formes d'expression qui sortaient des conventions des disciplines. Conséquemment, en approfondissant mes connaissances cinématographiques, je commençais déjà à exploser dans l'espace par la découverte de l'installation vidéographique. J'ai malgré tout fait un dernier film de fiction très écrit et très normatif comme projet de fin d'études au baccalauréat. J'ai réalisé le film *Charlotte des Fois* (2003), avec une grosse équipe de production et toutes les conventions de la production professionnelle. Cette expérience m'a beaucoup appris sur mes capacités de réalisation et de direction d'acteur. Ce fut mon premier court métrage, mais pour moi, ce film fut une grande déception, tant au plan esthétique que narratif. Je n'allais plus vouloir faire de films pour quelque temps.



Figure 7 Photos de l'exposition installative : *Fifteen Love*, 2007

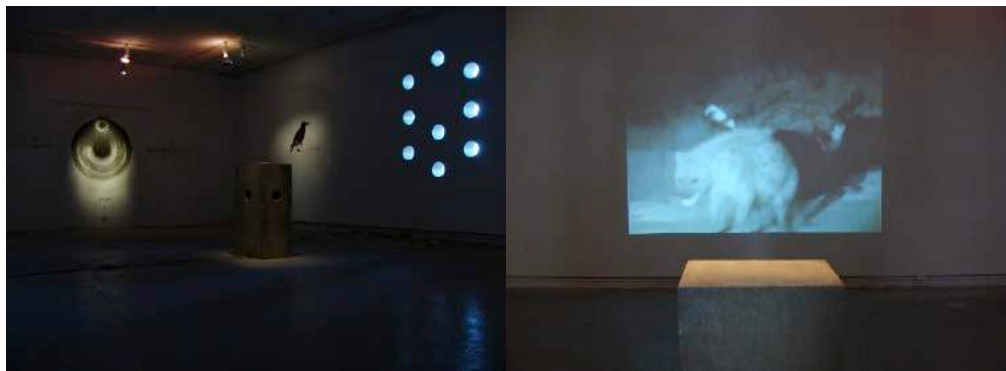


Figure 8 Exposition solo, installation, *La Violence et le Sacré*, 2011

Quelques années plus tard, dans le cadre de la maîtrise, j'ai pu approfondir la sculpture par le biais de l'installation. J'avais besoin de créer des espaces différents, des objets, de m'éclater dans un lieu pour me permettre de sortir de la contrainte du temps qu'impose le cinéma. Cela m'a permis d'arrêter les images et d'explorer une temporalité plus méditative, tout en ayant moins de contrôle sur le spectateur. J'aimais bien aussi l'idée de ne plus avoir à faire de montage. J'ai toujours eu de la difficulté à choisir l'ordre des images au cinéma. Comme je n'avais plus à travailler avec un scénario, tout pouvait se suivre ou se précéder. Dans un espace donné, la salle d'exposition par exemple, un choix s'impose plus clairement. Le format, une autre nuance impossible à transgresser au cinéma,

devient modulable car la salle permet un recadrage des éléments. Enfin délivrée de la projection, la galerie me permettait de disposer des images de façon plus innovante et m'offrait un contrôle plus précis. Mais la grande trouvaille que je fis avec l'installation était les relations qui se construisaient avec les autres objets dans l'espace. Ce fut le cas avec l'exposition *Fifteen Love* (Fig.7) où je mettais en relation des photos, des vidéos et des sculptures. Cette exposition conservait l'aspect narratif d'un film, dans la mesure où tous les éléments (photos, vidéos et sculptures) qui composaient l'œuvre avaient un même sujet, une même esthétique et une même trame narrative. C'était comparable à un film qui avait explosé dans l'espace et où chaque spectateur recomposait l'ordre des plans selon son désir. Dans l'exemple suivant (Fig.8), l'expérience de l'installation était plus complexe et les éléments qui composaient l'œuvre étaient plus hétérogènes. Il y avait encore un thème commun, mais les séquences étaient plus autonomes. Paradoxalement, ce n'est pas par mes films, mais par le travail en salle et en installation que j'ai atteint ma maturité artistique et que j'ai découvert la manière d'organiser et de formuler un récit complexe.

Après les premiers exercices d'installation lors de la maîtrise, il s'est produit un événement qui allait me bouleverser : durant la projection du film de James Benning *One Way Boogie Woogie* (1977), la nécessité de refaire du cinéma m'est revenue et je devais me rendre à l'évidence que la création de l'espace-temps du cinéma me manquait. Ce film m'a inspiré directement par sa forme et son sujet. Il a ravivé mon désir de réaliser un film et cette fois, j'avais compris que



je devais faire mon cinéma autrement.



Figure 9 Images tirées du film *One Way Boogie Woogie*, James Benning, 1977

Après avoir vu le travail de James Benning, je commençais à réaliser une manière différente de concevoir un film. C'était comme si la structure se manifestait. Il y a des moments où un film transforme notre compréhension du cinéma, comme si la totalité du cinéma se révélait au compte-gouttes, par le truchement des expériences pratiques et théoriques. J'étais mûr pour ce nouveau regard et la poésie est passée du contenu au contenant. À l'image du peintre qui redécouvre la ligne ou la couleur, le langage s'est simplifié tout en se complexifiant. Le cinéaste structuraliste américain James Benning se préoccupait du paysage et du plan d'ensemble. Progressivement, cette idée germait à l'intérieur de moi. J'avais eu besoin de ce temps d'interruption qui m'avait permis de réinitialiser mon approche de la réalisation et de mon esthétique cinématographique. Le plan devait être le médiateur central de mon cinéma ou plutôt, d'un cinéma à venir, à construire.



Figure 10 Exemples de plans tirés du film : *Parallèle Journal*, 2005



Figure 11 Exemple d'un plan tiré du film : *Parallèle Journal*, 2005

De retour derrière la caméra avec le film *Parallèle Journal* (2005), j'ai créé un court film expérimental (Fig. 10 et 11) composé de petites scènes minimalistes et entrecoupé de plans d'errance dans le paysage urbain et naturel. J'ai voulu explorer le plan comme ayant une autonomie à l'intérieur du film et laisser l'interrelation se révéler dans l'œuvre, à la manière de mes installations. Ayant parachevé, par cet exercice élémentaire, un nouveau tournant dans ma création filmique, je me trouvais devant une vraie question de praticien du cinéma, devant une matière à définir : je devais établir une démarche artistique où je pourrais m'inscrire en tant qu'auteur singulier. Je devais avoir recours à ma cinéphilie autant pour comprendre les structures des formes cinématographiques que pour approfondir ma position comme cinéaste.



**Figure 12** The Invisible Cinema, salle de cinéma claustrophobique du Anthology Film Archives créée par Peter Kubelka en 1970.

### **1.3 LA SALLE OBSCURE**

Un autre élément important de ma recherche en cinéma est la cinéphilie : explorer l'immense corpus d'œuvres de ceux et de celles qui, bien avant moi, ont cherché des manières novatrices de travailler, que ce soit des plasticiens ou des cinéastes d'art et d'essai. Antoine de Baecque situe la cinéphilie au-delà d'un amour certain pour les films et le cinéma, il la considère comme une invention du regard. Le type de regard qu'il a fait naître devrait autant retenir l'attention que le regard issu de l'invention de la perspective à la Renaissance.

Comme toutes les véritables formes d'art, le cinéma ne peut pas progresser sur le plan esthétique sans explorer de nouvelles expressions des moyens qui sont uniques dans le milieu du cinéma. Le cinéma a des spécificités multiples. D'abord, celles qui lui sont propres. Ensuite, celles de les traduire sous l'influence d'autres arts : littérature, théâtre, musique, architecture, design, photographie. Ces échanges et ces croisements sont au cœur du cinéma comme art. Pour y parvenir, le cinéaste doit avoir la sensibilité de transmettre ses idées, ses émotions, et sa vision d'une manière qui est spécifique au cinéma. Il doit aussi avoir le talent d'intégrer l'esthétique des dispositifs filmiques au sein de la structure globale du film.

L'expérimentation a toujours été un sujet tabou dans la production commerciale. Par conséquent, l'expérimentation dans le cinéma a été exploitée par des cinéastes d'avant-garde qui considèrent le cinéma comme une forme d'art. Limités par le code dominant de la production cinématographique, d'autres réalisateurs font quasi œuvre de contrebande, en avançant des formes d'expression cinématographique non conventionnelles dans leurs films narratifs. Quand ils réussissent une telle approche, leurs films transcendent le simple enregistrement de l'action par la caméra.

Les cinéastes d'avant-garde refusent d'être captifs. Ils explorent le cinéma comme un moyen d'expression unique, avec l'intention de participer à la réalisation d'une société innovante : ils expérimentent l'image et le son comme éléments autonomes, « libérés » de leurs fonctions de narration et de représentation, ce qui

les entraîne souvent dans des structures abstraites. Comme pour la musique, c'est dans le cadre abstrait que les dispositifs filmiques commencent à fonctionner selon leurs propres termes, représentant souvent simultanément la forme et le contenu. L'abstraction au cinéma est cruciale pour l'avancement esthétique du milieu, car elle ouvre une nouvelle possibilité de création de films. On peut noter que les séquences les plus puissantes de grands films travaillent à leur plus haut niveau les formes d'expression les plus spécifiques du langage cinématographique. Eisenstein a exprimé que ses films se composent d'un ensemble de plusieurs courts métrages hautement performants en matière de montage, tout en étant reliés par un discours narratif. De toute évidence, il ne suffit pas d'employer des moyens non conventionnels pour produire un grand film, parce que la nouveauté seule ne garantit pas l'art. Aussi efficaces et originaux qu'ils soient, les dispositifs filmiques sont insuffisants lorsque, pour fonctionner esthétiquement, ils doivent être intégrés avec succès.

Jacques Aumont, dans son livre *Les théories des cinéastes* démontre les mouvements contraires distinguant la théorie des praticiens et la théorie des théoriciens. Non pas qu'elles ne puissent pas se rencontrer, mais la première se forge dans l'acte de la production, donc en amont de la création, alors que la seconde s'y trouve en aval face au produit final. Donc, le cinéaste part d'une matière première, il bricole, il a recours à des outils hétéroclites, les utilise à contre-courant, il se les approprie.

Les quatre cinéastes et leurs films dont je vais brièvement parler dans ce segment témoignent de la manière dont la cinéphilie fait partie de la formation d'un cinéaste en devenir. Ces films de création exacerbent les formes d'expression cinématographique, les mettent en évidence et ne les cachent pas sous les couches d'un récit. J'ai choisi ces films surtout parce qu'ils me permettent de mettre en évidence des approches stylistiques singulières et des procédés cinématographiques sophistiqués qui ont élargi mes compétences de réalisateur, tout en m'indiquant la démarche à suivre pour la recherche que je vais élaborer pour ma maîtrise.

### 1.3.1 À PROPOS DU STRUCTURALISME : HOLLIS FRAMPTON ET MICHAEL SNOW

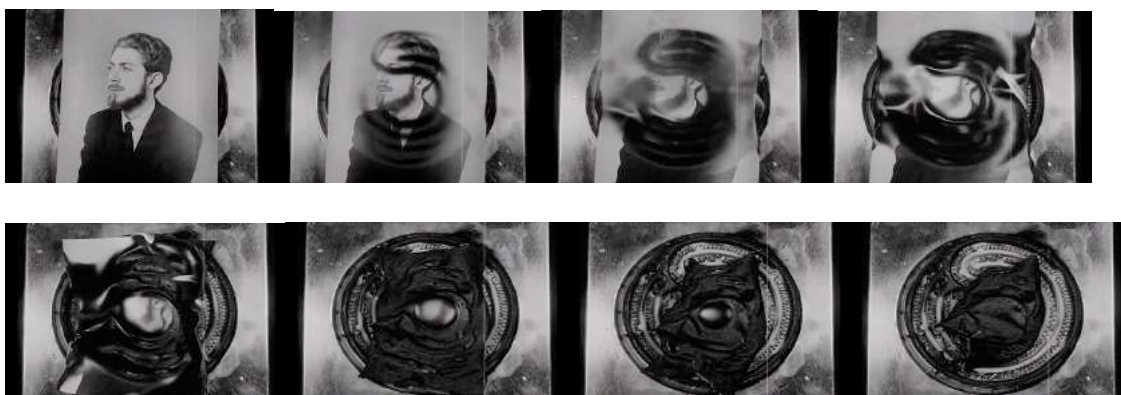


Figure 13 Images tirées du film *Nostalgia*, Hollis Frampton, 1971

Dans *Nostalgia*, Frampton travaille clairement avec l'expérience de la temporalité cinématographique. La stratégie structurelle est une disjonction entre le son et l'image. Nous voyons une série de photographies fixes, la plupart d'entre elles prises par Frampton qui les brûle lentement, une à la fois, sur une plaque

chauffante. Sur la bande sonore, on entend les commentaires et les souvenirs de Frampton à propos des photographies. Comme on nous montre chaque photographie qui brûle, nous entendons la réminiscence se rapportant à la photo suivante. Le son et l'image sont sur deux horaires différents. Nous sommes tiraillés entre l'anticipation et la mémoire. Ce que je conserve de ce film est l'idée qu'un dispositif simple peut nous permettre de créer une expérience complexe au cinéma. Même si je n'ai jamais vraiment réalisé ce genre d'exercice de façon aussi systématique dans mes films, j'utilise des stratégies connexes pour complexifier un segment ou pour créer des effets divers dans mes films. Pour Peter Gidal, le mouvement structuraliste au cinéma est de nature épistémologique, en ce sens où il dégage des formules servant de thèse initiale à un système syntaxique. C'est pour cette raison que ce mouvement est si important dans l'élaboration de ma démarche de cinéaste. Il contribue à la constitution d'une artillerie méthodologique pour la traduction d'idées complexes, par des moyens spécifiquement cinématographiques.



Figure 14 Images tirées du film *La Région Centrale*, Michael Snow, 1971

Le film *La Région Centrale* (1971) de Michael Snow a été réalisé sur le sommet d'une montagne déserte sur la Côte-Nord, au Québec. Ancrée sur un

trépied électrique qui permet un mouvement continu, la caméra réalise un plan continu de 360 degrés et capte le paysage de façon circulaire, dans toutes les directions. Pendant le film, l'alignement vertical et horizontal ainsi que la vitesse sont en constante permutation. Vient s'y associer une bande sonore électronique minimaliste, elle aussi en constante variation de tonalité. La bande sonore crée un climat d'étrangeté. Elle a été construite à partir des sons électroniques des contrôles programmés du trépied électrique. Le film représente pour John W. Locke, écrivant dans *Artforum* en 1973, une métaphore de la vision. En ce sens, par l'inventivité de son dispositif technique et esthétique, il donne à voir autrement. En raison du mouvement non conventionnel de la caméra, du son et surtout de la durée (près de 3 heures) le résultat est plus qu'un simple film qui documenterait le paysage. Le film nous plonge dans un espace loin de la civilisation, pour nous permettre de pénétrer dans les cycles cosmiques et temporels de la lumière et de l'obscurité, de la chaleur et du froid. Comment peut-on voir autrement ? Comment le cinéaste en devenir que je suis se pose-t-il la question d'un regard autre ? Michael Snow accroît non seulement notre champ de vision, mais aussi notre champ de perception et de connaissance du cinéma en créant de nouvelles formes d'expression par la caméra. Ici, des allusions à d'autres films se produisent. Il y a une référence particulière à l'œuvre de science-fiction de Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) qui révèle de manière similaire un paysage aride, sans présence humaine, un monde primitif créant une désorientation spatiale du spectateur. Cette expérience m'a permis de constater la force du cinéma à traduire des concepts cosmiques et son potentiel hypnotique et même méditatif. L'idée d'un mouvement continu m'est revenue dans les prémices



de la création de l'œuvre finale pour la maîtrise.

### 1.3.2 ERRANCE FILMIQUE : ALEXANDR SOKUROV ET PHILIPPE GARREL



Figure 15 Image tirée du film *Mère et Fils*, Alexandr Sokurov, 1996

D'Eisenstein à Dovjenko et de Tarkovsky à Sokurov, le cinéma russe a toujours su représenter le paysage comme un puissant élément narratif. Prodigieusement inspirés, les cinéastes russes ont grandement contribué au développement de mon vocabulaire cinématographique, en particulier Tarkovsky et Sokurov, pour la manière qu'ils ont de proposer des récits personnels imprégnés de mystères, de secrets et de symbolismes religieux et ésotériques. Tantôt teintés d'imperceptibles récriminations envers l'égarement de l'existence soviétique, tantôt sondant la réclusion méditative de la vie pastorale russe, ces artistes établissent une complexité narrative où les éléments de la nature et de la culture ont une importance égale dans le déroulement du récit. En ce sens, leur

approche du paysage est infiniment signifiante : *Mère Terre* dans son hostilité généreuse, définit un aspect important du caractère russe et *Mère Patrie* porte sur ses épaules le destin de ce peuple singulier.

Le film *Mère et Fils* d'Alexandr Sokurov, propose une méditation sur le deuil et sur l'épuisement. Un homme venu au chevet de sa mère mourante se lance avec elle dans une errance désespérée à travers les paysages environnants. L'homme tient sa mère affaiblie dans ses bras. Ensemble, ils font leur processus de deuil en arrêtant ici et là, comme à des stations d'un pèlerinage. À chacun des paysages rencontrés, il y a une occasion de se confier et de revisiter une expérience.

Ce film est devenu un des points phares de ma recherche en devenir, parce qu'il porte en lui tout le vocabulaire pour traduire le paysage en procédé poétique par les moyens qui sont spécifiques à l'art cinématographique. Le paysage est signifiant avant d'être signifié, par la distorsion des images et de la trame sonore, ainsi que par les dialogues chuchotés entrelacés de longs silences qui laissent le paysage sonore entrer en scène. L'approfondissement méthodologique que m'a apporté cette œuvre va se manifester dans l'introduction de l'écoute des lieux que je visite dans la préparation d'un film, mais surtout dans la nécessité d'aller dans la nature avec l'ambition d'y voir émerger un paysage porteur d'un récit à révéler.



Figure 16 Images tirées du film *La Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel, 1970

*La Cicatrice intérieure*, comme toutes les œuvres de la première période du cinéaste Philippe Garrel (1967 à 1980) est un objet rare dans le cinéma mondial. C'est un cinéma d'errance qui met de l'avant le symbolisme et la mélancolie. Il est peuplé de personnages désorientés qui habitent des territoires oblitérés. Ce sont pourtant des films très réalistes tout en étant très expressionnistes. Comme le déclare Jean-François Hamel dans son texte *Portrait : Le cinéma de Philippe Garrel* : « Souvent dans l'œuvre de Garrel, ce n'est pas tant le récit qui importe, mais simplement des gestes, des silhouettes, des apparitions... ». J'ai tellement aimé les films de Garrel que j'ai voulu tout emprunter de lui dans les premières expérimentations de recherche à la maîtrise.

Garrel crée un espace où les personnages n'ont pas de but précis. C'est un cinéaste du vide absolu, du rien neurasthénique, proche de l'art performance et de

l'art conceptuel, tout en restant narratif dans son expression la plus minimale. Son cinéma présente des tableaux morts, pour les mettre en opposition aux tableaux vivants. Il en ressort une force poétique insoluble pour moi et c'est ce qui guidera les trois premières propositions que je réaliserai dans le cadre de la recherche artistique.

« Le paysage peut incarner dans une Image concrète des conceptions cosmiques entières, des systèmes philosophiques entiers (...).  
Tout plan est un paysage. »

S. M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, 1975



Figure 17 Image tirée du film, *13 Lakes*, James Benning, 2004

## CHAPITRE 2

### LE PAYSAGE ET LE SENSIBLE : UN ESPACE DE PROJECTION

Dans ce chapitre, je souhaite exposer certaines propositions à la base de mes réflexions portant sur deux axes : les études sur le paysage et la phénoménologie. La problématique soulevée cherche à rendre compte de la manière dont l'artiste peut développer des stratégies de démarche artistique. Par l'entremise de mes spéculations théoriques et d'une analyse critique des quatre productions réalisées dans le cadre de la recherche à la maîtrise, je pose quelques questions : où dans son artisanat, dans son atelier conceptuel, l'artiste peut-il créer des relations entre théorie et pratique dans l'acte créateur ? En quoi la nature prise comme laboratoire, comme atelier, peut-elle devenir un geste cinématographique ? Qu'est-ce qui permet au regard de révéler des éléments porteurs de sens dans un lieu donné ? En quoi une approche phénoménologique peut-elle révéler des idées nouvelles et une méthodologie singulière dans la création cinématographique ?



Figure 18 Caspar David Friedrich : *Giant Grave by the Sea*

## 2.1 L'INVENTION DU PAYSAGE

Selon Alain Roger, « l'art constitue le véritable médiateur du regard paysager ». La perception du paysage est historique et culturelle. Le regard paysager s'est formé dans le monde occidental au contact de l'art pictural et de ses évolutions au début de l'époque moderne. La naissance du paysage est ainsi liée à une médiation par l'art, à un processus que Roger nomme « artialisation ». L'activité artistique aurait, selon Roger, formé le regard à percevoir et à appréhender le paysage. Il s'agit de délimiter un espace sacré à l'intérieur duquel se trouve concentré et exalté tout ce qui serait sans « artialisation », un chaos « livré à l'entropie naturelle ». Ici, il est question d'un besoin d'enclorre un espace fermé, séparé et intérieur, cultivé par l'homme pour son plaisir propre, loin de tout propos utilitaire. Le principe d'artialisation de Roger se sépare en deux théorèmes : l'artialisation in situ et l'artialisation in visu qui opposent, en premier lieu,



l'intervention humaine sur la nature, ou sur le « pays ». Dans ce processus, l'art est introduit sciemment et volontairement dans un site, un paysage, le métamorphosant en lieu emblématique, facilement reconnaissable. Dans le second, c'est une intervention du regard artistique sur la représentation du pays qui forme l'invention du paysage. Dans ce processus, le paysage est érigé au rang d'œuvre d'art, pour ses caractéristiques intrinsèques ou ses aménagements typiques. Deux facteurs prépondérants influent dans la sélection et la classification de ce type de paysage : les référents artistiques et les référents historiques.

« En effet, depuis la Renaissance, la peinture a orienté et façonné notre regard vers certains espaces, édifiant des modèles paysagers. Claude Monet, peintre impressionniste, livre une esthétique jouant sur la lumière dans ses peintures, mais contribue également à affermir nos représentations mentales de certains paysages. »  
(*Artialisation*, Wikiversité, <https://fr.wikiversity.org/wiki/Artialisation>, consulté le 10 juin 2016)



**Figure 19** *Paysage de neige au crépuscule*, Claude Monet, 1879-1880

Depuis plusieurs années, je suis intéressé par le paysage. D'abord pour ses possibilités esthétiques diversifiées, ensuite, comme un studio, un atelier

monumental où on peut se projeter. Pour moi, le cinéma est espace et temps. Le paysage, même chargé, est un espace blanc qui appelle un « cadrage » pour délimiter un espace conceptuel. Cette construction, l'auteure Anne Cauquelin la ramène au travail de la perception au cœur même de l'image toute-percevante du cinéma dans l'agencement et le montage de ses multiples encadrements. Cadrer la nature n'est pas chose facile, en ce sens qu'il y a toujours le danger de ne pas être capable de la délimiter de façon à voir l'avènement d'un plan cinématographique qui soit approfondi, qui soit porteur d'un secret et d'un esprit singulier. La carte postale est au rendez-vous à chacun des points de vue. En ce sens, il faut être capable d'imaginer le lieu dans une correspondance avec une idée. Pour Maurizia Natali, le plan de paysage au cinéma ne se réduit ni à sa réalité photographique ni à sa fonctionnalité narrative.

« [...] le plan de paysage est une configuration mobile, impure, traversée de mille ressemblances fantomatiques... Le paysage cinématographique est toujours une image complexe aux liens profonds avec les autres arts de l'image (peinture, photographie, etc.) ; le concept d'image-paysage définit ici le cinéma comme producteur d'intertextes visuels et pas seulement comme narrateur d'intrigues. » (Natali, 1996)

Entre 2005 et 2010, j'ai expérimenté en me créant des laboratoires personnels, des espaces d'apprentissage à la fois pratiques et théoriques. Ces expériences ont été des déclencheurs de création, des outils pour opérer un acte créateur. L'œuvre artistique se construit par les images et les idées qui projettent le geste artistique. Je favorise une expérience phénoménologique du paysage, plutôt qu'analytique. Je ne me demande pas quelles réponses le cinéma propose à la question : « qu'est-ce qu'un paysage ? » Je cherche plutôt à comprendre

comment l'expérience sensible d'un lieu naturel peut me permettre de voir émerger une artialisation du pays en paysage. C'est un positionnement théorique qui a l'ambition de se manifester en acte créateur qui serait cinématographique.

La méthode phénoménologique s'entend dans le sens premier du mot *metodos* qui signifie chemin : « [...] chemin à parcourir soi-même comme chercheur vivant le phénomène » (Meyor, 2007, p.112.) Plus spécifiquement en lien à la création artistique, Chantal Deschamps, dans *Le chaos créateur*, nous informe qu'à travers la méthode phénoménologique il est possible « d'arriver à une expérience plus positive et plus palpable de l'acte créateur. » Elle désire dissocier la créativité des « états pathologiques » auxquels elle est souvent liée depuis le romantisme. (Paré, 2002, p.151-166). C'est à partir de ce point de vue que j'ai cherché à appliquer une méthode rationnelle, mais sensible dans la création artistique.

Pour mon expérience de recherche à la maîtrise, tout débute par une intention de mettre en scène des errances dans le paysage en utilisant schématiquement la méthode phénoménologique classique. C'est une posture, un « cheminement » et un mode d'accès à l'inspiration dans la conception d'un film en milieu naturel.

Techniquement, il y a des avantages à tourner à l'extérieur : la lumière du jour se manifeste en de multiples variations selon les jours et la réalité physique

des lieux et la nature propose des univers sonores qui ne peuvent être dominés et qui réservent souvent de belles surprises. Donc, l'acte même de filmer en nature porte déjà une combinaison de possibles qui peut exciter l'inspiration.

Ensuite, la méthode s'applique dans un « être là » dans le lieu, il s'ensuit un état que Deschamps nomme le « chaos créateur », un état qui permet une introspection dans l'acte de créer. Ensuite, en partant d'une intention de scénario, je me laisse influencer par un jeu de créativité temporelle infinie : jeu de hasard et d'aléatoire. Il en résulte une immense liberté pour transformer le scénario et l'intention même du film qui se construit en filmant. C'est une démarche intuitive, « [...] une certaine logique de la révélation mystique, dont l'objet serait paradoxalement de traduire la vie dans ses manifestations sensibles. » (Paré, 2002, p.151-166)

## 2.2 L'ESPRIT DES LIEUX



Figure 20 Comparaison entre : le film *Mère et Fils*, Alexandr Sokourov, 1996 et mon film *Mathesis*, 2005

Dès la première année au programme de maîtrise, le film *Mathesis* m'a permis d'amorcer cette pensée et cette façon de filmer comme tenant lieu de la théorie du praticien : ce film-essai voulait exprimer la déambulation sans but d'un personnage semblant perdu géographiquement et en lui-même. Cette expérience a été inspirée des films de Philippe Garrel et de *Mère et Fils* du cinéaste russe Alexandr Sokurov. Donc, pour notre film, les décisions de réalisation se sont prises sur place, avec l'acteur. Nous avons l'avantage de n'être que deux : moi qui filmais et qui réalisais, ainsi que l'acteur. Cette construction de film n'offre pas beaucoup de repères pour l'acteur et pour l'équipe dans son ensemble. On construit le plan et on le tourne, on cherche et on improvise tour à tour. Le film se fait en filmant. J'apercevais l'avènement du plan avec pour seule préoccupation qu'il s'enchaîne avec le précédent. Pour ce qui est du travail du paysage, la méthode permettait de voir émerger dans la mise en scène du champ, un élément purement cinématographique. Quel est l'apport du cinéma dans l'artialisation du paysage ?

Aborder la question du paysage dans la création cinématographique, c'est interroger le langage qui y est utilisé pour le nommer, le montrer, le contraindre ou l'exalter. Donc, c'est une question d'image, de plan, de cadrage qui délimite l'espace filmique. Au montage, je constate qu'entre mon intention de créer et le résultat, quelque chose de singulier s'est passé : j'ai trouvé un endroit où m'exprimer, exprimer ma mélancolie et mes métaphores personnelles. Un équilibre s'était instauré entre moi et mon art. J'avais réussi à traverser de l'autre côté, et de

non seulement avoir fait un film, mais aussi du cinéma. Ces deux expériences m'ont révélé que mon intuition de départ, qu'il y a un esprit des lieux, que certains lieux ont une âme et que de cette âme peut s'articuler un film, était valable.

Avant cette expérience, il était de mise que la construction du récit filmique soit élaborée au commencement de la production de l'œuvre. L'idée de départ donnait lieu à un scénario qui me permettait de filmer des scènes et des plans qui devenaient du matériau filmé, réorganisé lors du montage. Mais, lors de la recherche, le cinéaste sensible voit émerger des signes dans la nature. C'est l'idée d'un temps et d'un espace cinématographique dans ces lieux : un temps de déambulation, de rencontre avec des éléments et la collision des temps mouvement et des temps espace. J'ai constaté qu'il y avait dans l'esprit des lieux, un montage qui s'opérait dès le tournage. En fait, le paysage m'indiquait déjà ces éléments.

### 2.3 LE GESTE CINÉMATOGRAPHIQUE COMME EXPÉRIENCE



Figure 21 Comparaison entre : *Ground Walk*, photographie de Pawel Pierscinski 1984 et mon film *Les Rois mages*, 2007

En 2007, j'ai créé *Les Rois mages* partir d'un texte de Michael La Chance, où trois Rois Mages sont perdus, tournant en rond, car ils ne trouvent pas l'étoile qui les guiderait vers leur rédemption. Il s'agissait d'un nouveau contexte se rapprochant du précédent par le thème de départ : l'errance. Mais cette fois, au lieu d'une équipe réduite, j'avais l'opportunité de travailler avec une équipe de six ou sept personnes, en plus de trois acteurs. Nous formions donc une équipe de onze personnes. Cette fois, toute cette équipe attendait que je « ressente » le lieu avant que l'on tourne le plan : j'éprouvais le système dans un contexte plus substantiel, sur un temps plus long. J'ai compris que cette approche demande plus de construction.





Figure 22 Une photo où je propose un plan et un plan tiré de mon film *Les Rois mages*, 2007



Figure 23 Je cherche une scène avec les acteurs lors du tournage du film, *Les Rois mages*, 2007

La phénoménologie, que j'ai eu peine à comprendre réellement, m'a amené à développer une attitude de création rafraîchissante, tout en provoquant une résistance incompréhensible à l'organisation. De tout ce charabia, il ressort néanmoins une question fondamentale. Filmer c'est aussi chercher en soi et autour de soi, par essence théorique et non par contrainte. On cherche ce qui doit être filmé, à partir de ce qu'on doit filmer. C'est plutôt abstrait comme compréhension des choses. Il faut comprendre que se mettre dans un tel état de perception, sans l'appui d'un scénario solide et très encadrant, me propulsait dans



un climat de confusion et de vulnérabilité insupportable. Je cherchais l'image et le son en même temps. Il y avait une sorte d'improvisation qui interrogeait incessamment les prescriptions de départ. Ce film ne devait jamais voir le jour.

Cette façon de travailler peut être très contraignante et sembler inutile pour certains, mais c'est une logique organique qui me permet d'être plus authentique comme cinéaste. Comme le peintre qui efface volontairement des parties de sa toile ou encore recouvre entièrement les traces premières des essais initiaux, mon travail filmique se construit par strate, par épaisseur, par élimination, par la déconstruction, couche après couche. Je me plonge dans un état de survie constant face à l'œuvre. Je commence ma sculpture en pensant y trouver un chien, mais en cours de route, j'en extirpe un œuf. Ma façon de travailler est très antinomique à celle proposée par l'industrie cinématographique. Jamais on ne me permettrait de faire un cinéma à grande échelle en utilisant une structure aussi contraignante. Cette méthode singulière est le privilège du peintre ou du poète.



Figure 24 La femme chamane (mi-humain/mi-tigre), image tirée du film *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul, 2004

## 2.4 L'ENTRER DANS L'AUTRE MONDE

Mon contexte de travail comme assistant de recherche à La Boîte Rouge vif m'a mis en contact avec les cultures autochtones et ma curiosité pour le chamanisme et les films réalistes magiques du réalisateur thaïlandais Apichatpong Weerasethakul m'ont amené à penser un projet de création où nous allions à la rencontre d'un esprit des lieux autochtones : un être humain part en forêt, quelque chose survient et il se transforme en être animal. C'est un essai sur la rencontre entre deux systèmes mythologiques : le chamanisme et l'être animal déraciné (Fig.24).



Figure 25 Cinq plans tirés du film *Le Goût de Vivre*, 2009



Figure 26 Deux plans tirés du film *Le Goût de Vivre*, 2009

D'abord, j'ai élaboré l'artialisation de la nature et une mise en scène sensible dans une correspondance avec la mythologie, et de manière plus précise, dans une perspective culturelle autochtone, d'une part. Et d'autre part, une

mythologie plastique, fictive, élaborée à partir du concept de métamorphose et d'animisme, mais dans un contexte contemporain qui n'a plus accès à son référent culturel (Fig.26). Je travaillais avec l'acteur à des devenirs animaux, dans une volonté de transgresser la culture. On improvisait dans le lieu pour trouver comment l'animal allait manifester sa présence dans une quête primaire : se nourrir, se protéger, se reproduire. On effectuait des va-et-vient entre l'être animal et l'être humain, fait de désirs et de pensées. C'était comme si l'un s'effaçait devant l'autre jusqu'à ce que la mémoire d'avoir été humain s'efface, comme une maladie dégénérative. La relation sensible aux éléments naturels nous indiquait la façon de faire image dans l'esprit des lieux et nous étions dans l'être là, au présent, pour sentir le vent, la pluie et le froid. On pouvait sentir que l'animal préférait les endroits plus dissimulés, où il était avantagé, et l'on cherchait des trajets et des actions dans les lieux donnés.



**Figure 27** Trois plans tirés du film *Le Goût de Vivre*, 2009

Dans ma recherche, le cinéaste sensible voit émerger des signes dans la nature. Au processus d'artialisation vient s'ajouter celui de la projection au sens psychanalytique, une projection du moi sur les éléments de la nature. Des images très personnelles enfouies dans mon inconscient surgissaient dans l'improvisation et dans la recherche de plans, comme dans cette scène d'érotisation de la nature

(fig. 27). Le cinéma est un espace d'activités fantasmatiques et je vois dans cette scène, une sorte de réussite de mon processus dans la perspective où je suis parvenu à traduire quelque chose de la nature qui était là, devant moi, en allégorie et en image poétique.

Ces différents laboratoires se sont réalisés de façon entrelacée plutôt que linéaire. La principale conclusion de ce travail a été de me convaincre que tenter de faire un film de fiction avec une méthode improvisée et sommairement phénoménologique avait ses limites. Cela s'explique par le fait que les films réalisés étaient des expérimentations esquissées, des vérifications sans profondeur, sans objectif et sans idées. Contrairement aux non-récits poétiques dans les films de Garrel, il manquait une intention, une substance qui dirige le corps du film. En plus, avec la démarche phénoménologique, j'ai senti une angoisse profonde, une désorientation qui était sans doute un voyage nécessaire dans le chaos créateur, mais qui n'a sa raison d'être que quelques fois ou dans les étapes précédant la production du film. J'avais peut-être appliqué ces méthodes trop systématiquement et trop gauchement. Deschamps cherche à circonscrire cet état de fait. Qu'est-ce, en effet, que le « chaos créateur » ? « Dans les faits, l'expérience du chaos m'a fait connaître des moments intenses de doute, de remise en question ainsi que de grandes solitudes, comme peut le susciter l'image du voyage initiatique aux tréfonds de l'être. » (Deschamps, 2002, p. 35) Par contre, j'ai découvert que cette méthode me permettait de mettre en image des ivresses et des fantaisies de façon inusitée et perceptible. Ce sont des procédés

qui se sont incorporés à ma démarche artistique pour les créations qui allaient suivre, et ce, dans un trajet vers les arts et dans un dialogue entre ceux-ci.

Mais maintenant il fallait se retrouver et dans le trajet vers l'œuvre finale pour la maîtrise, ayant connu les aboutissants de la création sans repère, j'allais expérimenter quelque chose de très différent : faire une œuvre de commande et de médiation culturelle à partir de l'outillage que j'ai acquis avec ma nouvelle démarche de créateur.

« Le territoire est immuable et nous survit. Partout des traces de notre passé, sentiers, campements anciens, sépultures. Même si nous disparaissions, nous resterons imprégnés dans le territoire. »

(Citation de Claude Kistabish, archéologue anishinabe de la communauté de Pikogan)



**Figure 28 Motifs sur la roche, Site Mékinak, Mauricie, Québec**



### CHAPITRE 3

#### L'ŒUVRE : UN ESPACE DE TRANSMISSION

Ce chapitre se concentre spécifiquement sur l'œuvre réalisée dans le cadre de la maîtrise en art. Cette œuvre cinématographique intitulée *Les grands écrans* fait partie de l'exposition *C'est notre histoire : Premières Nations et Inuit du XXI<sup>e</sup> siècle* au Musée de la civilisation de Québec. Le lecteur y lira tout le parcours nécessaire à sa réalisation : un travail assidu depuis plusieurs années dans les communautés autochtones du Québec et du Brésil, mon travail comme assistant de recherche et comme formateur en vidéo auprès des membres de ces communautés et un approfondissement de leur culture menant à la production de ces trois grands écrans, comme une grande fresque. Mythologie, cosmogonie et spiritualité se vivent au rythme des saisons et des espèces du vivant que sont plantes, animaux et humains, la mer, l'air, l'eau et le feu.



Figure 29 Formation en vidéo de jeunes guaranis, Brésil, 2009

### 3.1 L'EXPÉRIENCE TERRAIN : LE LABORATOIRE INDIEN

Être sur le terrain et traverser de nouveaux territoires font partie de nombreuses expériences cinématographiques. L'espace peut traduire l'âme, la pensée d'un personnage au-delà de la parole. Au-delà du repérage, du décor et de la beauté d'un paysage, le cinéaste capte un monde visible et invisible, matériel et immatériel. Le cinéaste (le photographe, le peintre) est convoqué et appelé par la culture de ceux qui vivent ce territoire, le rendent signifiant. Le territoire et ses habitants font image. C'est ce que les cinéastes Flaherty et Murnau ont capté à Bora-Bora dans leur film *Tabou* (1931). Le cinéma se conçoit alors comme la métaphore d'un voyage immobile.

Mon premier contact avec l'univers autochtone a eu lieu avec le peuple inuit. J'ai été happé par le paysage, les visages. Les questions du regard et de l'autre ont une portée visuelle inestimable pour celui qui sait observer, écouter. Les événements vécus deviennent récit, histoire. Dans un monde de brume, en fin de journée, j'assistais à un grand rassemblement de la communauté Kangnirksuk en 1996. Il y avait une forte présence des aînés et près de soixante tentes de toile sur le terrain. Au loin, un grand amoncellement d'ossements de baleines, de phoques et de morses gisait au centre de cet immense espace. Ce paysage, en mettant en présence le monde des vivants et celui des morts par l'empilement d'ossements, m'a fortement impressionné. Les couches, les strates d'un temps immémorial étaient étalées devant moi. Un vieillard me fixait dans les yeux, j'ai baissé les



miens. La nuit suivante, j'ai fait un cauchemar mettant en scène cet homme. Il m'est resté de cette expérience une fascination pour le monde mythique et spirituel autochtone, une conviction de sa validité et de sa réalité que j'ai toujours voulu exprimer par mon art. Pour ces peuples, animaux et humains ont un esprit.

Claude Lévi-Strauss a soulevé dans ses écrits la grande fracture primitive où le monde de l'animal et le monde de l'humain se sont scindés pour l'homme blanc occidental. Un grand chaos dont le monde du vivant ne se relèvera jamais.

On a commencé par couper l'homme de la nature, et par le constituer en règne souverain ; on a cru ainsi effacer son caractère le plus irrécusable, à savoir qu'il est d'abord un être vivant. Et, en restant aveugle à cette propriété commune, on a donné champ libre à tous les abus. Jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire, l'homme occidental ne put comprendre qu'en s'arrogeant le droit de déparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre, il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter des hommes d'autres hommes, et à revendiquer, au profit de minorités toujours plus restreintes, le privilège d'un humanisme, corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion. (Lévi-Strauss, 1973, p.53)

Plus tard, j'ai expérimenté ce thème de la proximité entre animal et humain dans un petit film, *Le Goût de Vivre*, réalisé en 2009 avec Guillaume Ouellet et Bibiane Courtois, Inue de Mashteuiatsh, où j'avais voulu explorer l'univers de la mythologie. Cette expérience m'a permis de trouver une manière de mettre en scène un mythe de manière réaliste et efficace, de montrer le monde magique et le monde du rêve à travers des images réalistes. Tout cet univers a pu devenir réalité de façon convaincante uniquement par la mise en scène, le langage

cinématographique et le jeu du comédien, sans aucun effet spécial. J'ai alors compris que le surnaturel pouvait s'exprimer à l'aide d'images et de stratégies simples.

Ma seconde rencontre avec l'univers autochtone a eu lieu dans un cadre professionnel, comme assistant de recherche de La Boîte Rouge vif, en 2007. J'avais d'abord été mandaté pour assurer la logistique et les communications avec les partenaires d'une mission de l'ACDI auprès de cinq communautés de la nation guarani dans l'état de Rio de Janeiro au Brésil. Notre mandat était alors de réaliser dans un premier temps un inventaire culturel participatif avec des représentants de chacune des communautés. Dans un second temps, après avoir défini collectivement ce qui était pour eux important de conserver et de transmettre en regard de leur culture, il fallait accompagner les communautés partenaires dans la production d'outils de diffusion de leur culture. Je faisais alors partie de l'équipe de formateurs-accompagnateurs en production vidéo. La vidéo fut un medium essentiel à cette transmission culturelle et elle s'est avérée être un outil puissant de révélation identitaire.

Pour atteindre les objectifs de la mission, j'ai dû mettre en mots mon savoir-faire cinématographique pour que les autres puissent l'utiliser. J'ai dû éclaircir ma pensée face au cinéma, organiser ma connaissance et prendre conscience comme artiste de nouvelles possibilités de ce médium artistique. Le cinéma peut servir à révéler des forces, des points de vue culturels, à constituer un regard particulier et non pas seulement à mettre en forme des histoires inventées, des fictions. Il peut

rendre réel l'intangible, la culture immatérielle, et même témoigner de la cosmogonie d'un groupe culturel.

Un des films réalisés par une participante, Lucia Dos Santos, illustre bien cette idée. La caméra part du point central du village, le feu, puis toute la vie du village est exprimée par un mouvement de rotation continu de la caméra, dans un plan séquence de soixante minutes. Comme une longue vrille, le spectateur voit les enfants autour du feu, puis les animaux, les végétaux (la forêt en pourtour du campement), puis le ciel. Ce plan nous permet de comprendre la conception du temps guarani, le rythme de la vie quotidienne. Pour les occidentaux, le paysage est une construction culturelle qui sert ses besoins esthétiques ou économiques. Dans l'univers autochtone, le paysage est peu transformé et l'est uniquement pour assurer la survie, la culture est nature. Philippe Descola dans son livre *Par-delà nature et culture* énonce que le concept de nature est une invention de l'occident. Ses recherches visent à dépasser ce dualisme en montrant que la « nature » est une écologie de relations, où plantes et arbres ont une âme avec laquelle on peut communiquer. Dans ma production artistique, cette compréhension du paysage m'a amené à « cadrer » le paysage comme lieu culturel plus que comme lieu physique, comme lieu de relation et de figuration. C'est ensuite devenu mon inspiration pour le travail artistique que j'allais accomplir : *Les grands écrans*.



Figure 30 vue de l'entrée de l'exposition avec les grands écrans en arrière plan

Entre 2010 et 2014, La Boîte Rouge vif a agi comme partenaire principal du Musée de la civilisation pour son projet d'exposition de synthèse et de référence (permanente) portant sur les Premières Nations et les Inuit du Québec. Motivé par l'intention d'explorer les liaisons entre territorialités et identités dans l'expression de la diversité, le Musée souhaitait amorcer plus en amont la collaboration avec les Premières Nations et les Inuit afin que les contenus, les thèmes et le concept de la future exposition soient développés en collaboration avec chacun des groupes. Le partenaire idéal pour relever un tel défi s'avérait être La Boîte Rouge vif qui exigea que des penseurs et créateurs autochtones soient impliqués à toutes les étapes de développement de l'exposition. En novembre 2013, l'exposition : *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXIe siècle* fut inaugurée au Musée de la civilisation.



Figure 31 Autre vue de l'exposition avec les grands écrans en arrière plan



Figure 32 Autre vue de l'exposition avec les grands écrans en arrière plan

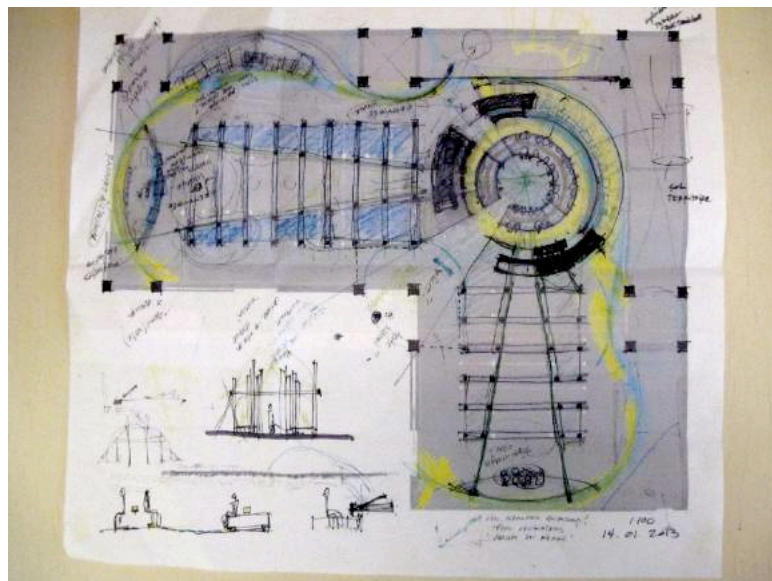


Figure 33 Plan de la salle en devenir avec les grands écrans imaginés à chacune des extrémités.  
Élisabeth Moisan, designer, MCQ, 2012

### 3.2 MÉTHODOLOGIE POUR LA CRÉATION DE *LES GRANDS ÉCRANS*

L'exposition du Musée de la civilisation a nécessité une tournée de concertation dans dix-huit communautés. Comment ces communautés voulaient-elles se représenter, quels thèmes allaient-elles développer ? Suite à cette grande concertation, tout un univers thématique et esthétique a été tracé, esquissé. L'auteur des grands écrans devait se nourrir de cet univers, s'en inspirer. Avec la collaboration technique d'Olivier Bergeron-Martel et Éric Bilodeau, j'ai été attiré à la direction artistique, d'une grande installation vidéo englobant tout l'espace d'exposition. Mon rôle était alors de répondre à la fois à la vision des concepteurs autochtones ainsi qu'aux exigences du secteur design des Musées de la civilisation. Une autre contrainte était la taille de la salle d'exposition. Le contexte de cette production était énorme. Le personnel du musée comprenait cinq

responsables majeurs, leur comité scientifique, sans parler des nombreux techniciens affectés à l'installation et au dispositif de projection des trois grands écrans.

Dans sa volonté de créer une exposition qui reflète la vision des porteurs de culture, soit les onze Nations autochtones du Québec, La Boîte Rouge vif a organisé trois grands ateliers de création d'une durée de cinq jours chacun. Plus d'une vingtaine d'artistes et d'experts culturels ont participé à ces ateliers. Les grandes lignes conceptuelles qu'ils ont alors développées et qui ont constitué un premier cadre d'inspiration vers l'élaboration des grands écrans sont : la tente comme espace de vie, comme symbole de la vie traditionnelle, la surface du tambour comme lieu de projection de l'imaginaire, la surface courbe pour annuler les coins qui n'existent pas dans notre univers spatial et le territoire comme espace de vie et de l'exposition.

L'enjeu ultime en termes de production artistique était de saisir toute la sensibilité que sous-tendaient ces multiples réflexions et propositions et d'intégrer les trois grands écrans de façon vivante et quasi organique dans l'ensemble de l'exposition. Il fallait aussi saisir la grande visée médiatrice de cette production artistique. Il était essentiel que cette œuvre in situ soit singulière et ne se fonde pas dans le décor.



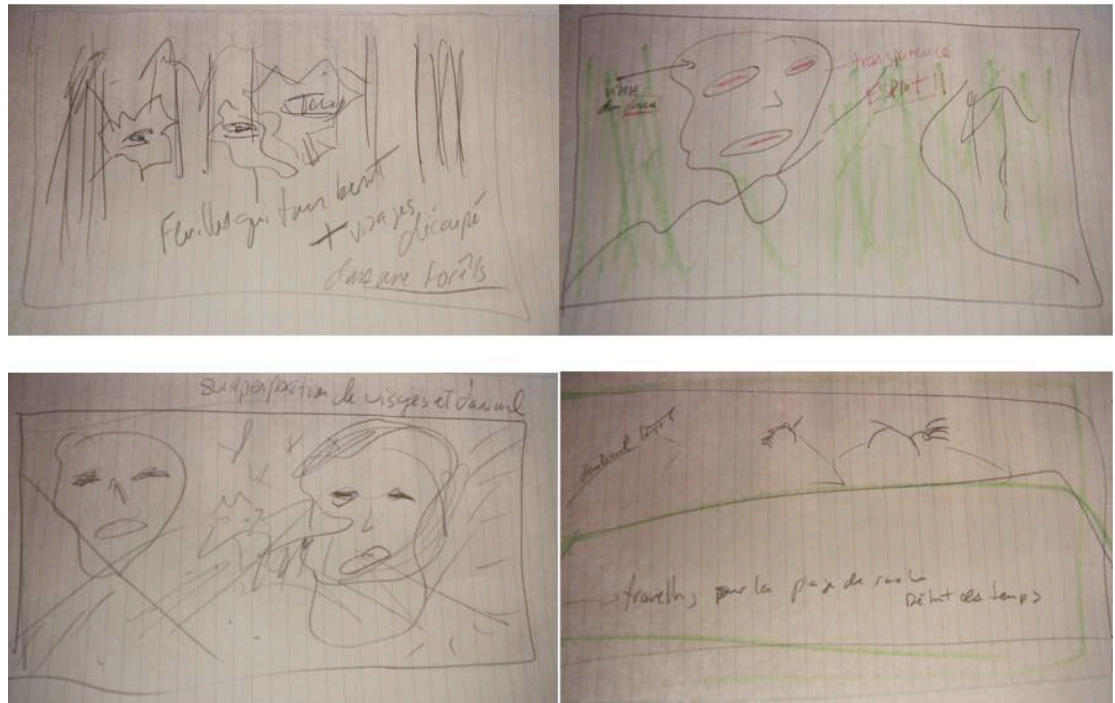


Figure 34 Recherches visuelles dans la création de *Les grands écrans*, 2011

J'avais plusieurs défis à relever pour réaliser cette œuvre, notamment la direction d'une équipe de création. Il me fallait non seulement rendre un univers culturel qui n'était pas le nôtre, mais aussi concevoir une œuvre d'une échelle monumentale présentant plusieurs complexités techniques et technologiques, puisque les écrans sont surdimensionnés, courbés et utilisent un cadrage non conventionnel, en forme de dôme.

À titre de directeur artistique, je devais orienter les thèmes à figurer, dont les saisons autochtones et tous les écosystèmes du Québec, de la toundra à la forêt mixte en passant par la forêt boréale, ainsi que la vie animale et humaine en



symbiose. Il fallait composer un rythme à l'image de la cosmogonie des Premières Nations, sans coupures, tout en relations, en un temps fluide et nuancé.

Une importante recherche d'images fut entreprise puisque nous ne détenions pas d'images pouvant exprimer cet univers particulier souhaité par les concepteurs autochtones : la création d'un bestiaire, d'un herbier, d'un éventail de paysages exprimant des écosystèmes différents. L'achat d'images nous a permis de réaliser une première version schématique. Dans le cadre de la concertation, j'avais eu l'idée de réaliser des entrevues dans un contexte de « travelling » : au volant de son véhicule, le conducteur parle et me fait visiter sa communauté. Je le vois, il me parle et je vois son territoire en mouvement en arrière-plan. Cette découverte influença mon choix pour le traitement des grands écrans : nous nous déplacerons dans le paysage. Il se déploiera devant nos yeux. La création et l'inventivité peuvent s'infiltrer dans tout acte de captation et devenir un grand axe esthétique d'une réalisation artistique en devenir.

Mon regard de cinéaste allait dédoubler le regard que les autochtones portent sur leur territoire. Ils ont dirigé ma création. Aller en forêt avec mes amis blancs n'est pas la même expérience que d'y déambuler avec mes amis autochtones. Ils ont une culture ancestrale et encore actuelle du territoire. Lors d'une discussion, un ami autochtone a voulu réajuster les préjugés nombreux portés sur son peuple en me disant « on n'a jamais été pauvres, on nous a appauvris ». Cette parole m'a marquée : quelle est cette richesse dont il parlait ?

C'est la connaissance du territoire et de ses ressources, la vie sur ce territoire et la nature des expériences qu'on y vit. C'est ce que j'allais tenter de transmettre.

« L'esprit de la nature ne se dévoile pas facilement, il faut vouloir le voir, il appartient à ceux qui savent regarder, la nature ne nous appartient pas »

(Citation de M. Yvon Dubé, Atikamekw)



Figure 35 Superposition et/ou métamorphose, image tirée de *Les grands écrans*, 2012

Après une version sommaire de notre film, l'équipe de La Boîte Rouge vif a ressenti le besoin de faire valider ses choix par des experts culturels autochtones. Le danger de glissement était présent, il était important de valider culturellement notre vision. Trois conseillers furent invités pour travailler deux jours à la co-scénarisation : Yvon Dubé (comédien et conseiller culturel atikamekw), Christine Wawanoloat (artiste-illustratrice wendat abénaquise) et Géronimo Inutik (artiste du son inuit). C'est à ce moment que j'ai pleinement réalisé ce qu'était le rôle de passeur ou de médiateur en art. Il me fallait voir comment les suggestions des experts pouvaient se transmuter en images, tout en intégrant ces derniers dans la réflexion. Il ne s'agissait pas d'avancer seul, mais collectivement.

J'avais à mettre en scène un univers sans début ni fin : le concept culturel de temps chez les autochtones n'est pas linéaire, mais circulaire, rythmé par les cycles des saisons et des activités sur le territoire. Chacune de ces saisons dicte la manière d'assurer la survie. Le temps est indivisible et éternel. Comment mettre en image, scénariser et non pas rationaliser cette perception du temps ? Comment faire en sorte qu'elle s'installe dans le film ? Je voulais que le regard des autochtones sur leur territoire dirige ma création.

La première constatation de cette nouvelle équipe de conception fut que nous avons en fait créé un monde inanimé, même si les images étaient en mouvement. Yvon Dubé dira : « Pour nous, tous les éléments de la nature sont habités par un esprit et la vidéo doit exprimer cette conviction. » Christine Wawanoloath, illustratrice spécialisée en légendes et en mythologies autochtones, exprimera aussi que des esprits habitent l'espace, partout. Une intention claire nous est alors apparue : nous ferions voyager le visiteur de l'exposition dans le territoire avec les esprits qui l'habitent. Cette rencontre de validation et de co-conception m'a confirmé dans mes intentions de création et m'a propulsé pour la suite. J'avais réussi à stimuler les participants, à valoriser leur savoir et leur expertise. Maintenant je devais me plonger dans une réécriture et dans une seconde scénarisation pour consolider toutes ces nouvelles données.

Je pouvais reprendre mon travail vers l'œuvre comme un artiste. Je devais être dans un espace de liberté absolu, sortir de ma réalité, pouvoir opérer des brèches dans la structure. Le temps du montage est devenu le lieu de cet instant poétique. Les écosystèmes, les saisons et leurs activités, les habitats, les conceptions culturelles et les visions du monde, les univers des esprits, du vivant et de la nature défilaient entrelacés. Il y avait relais de points de vue et non pas narration linéaire, dans une relation de temps et de mouvement.

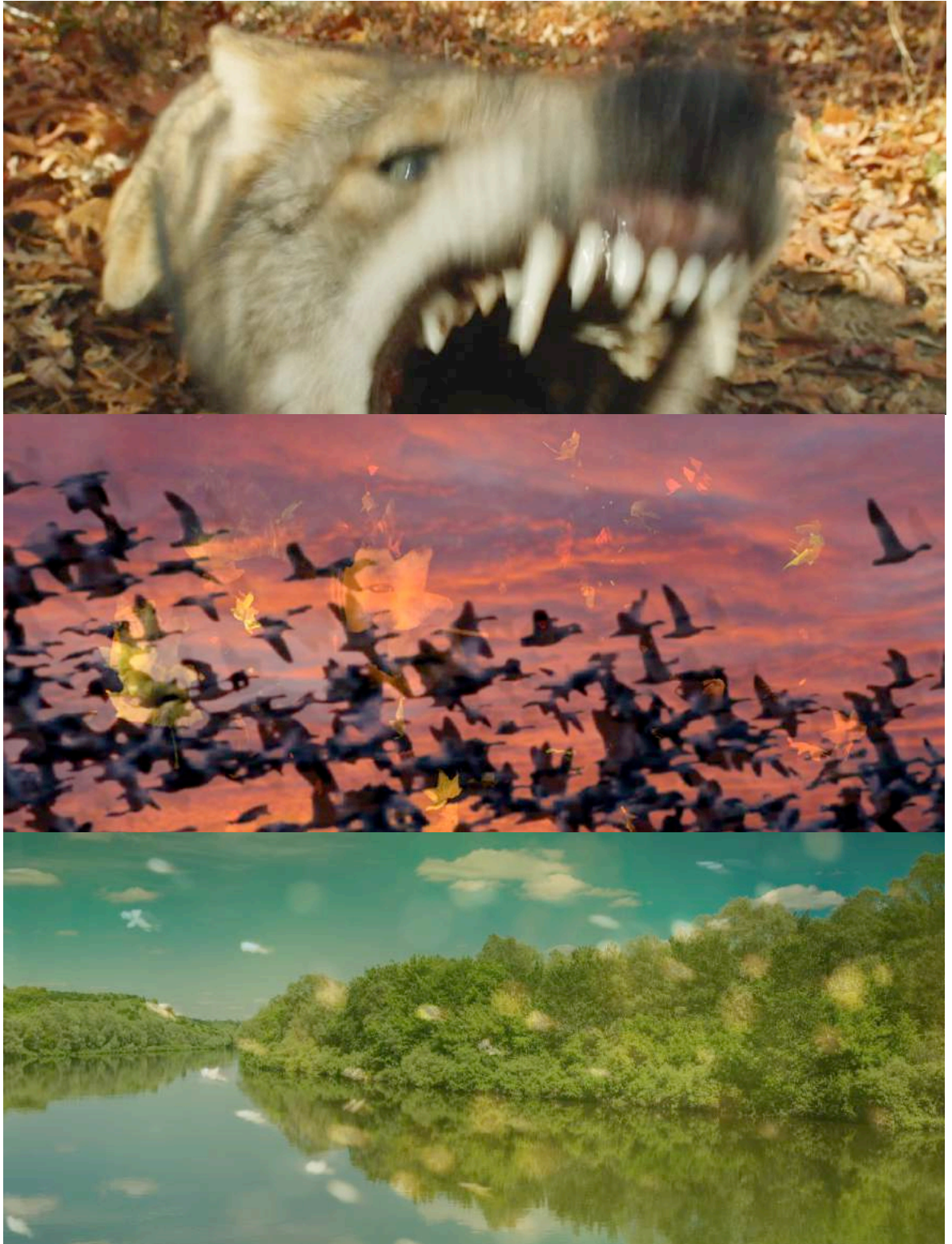


Figure 36 Plusieurs plans tirés du film *Les grands écrans*, 2012

### 3.3 ANALYSE CRITIQUE DE L'ŒUVRE

Le travail de création pour *Les grands écrans* représentait pour moi un contexte nouveau appelant une nouvelle méthodologie. Il m'apparaît toutefois essentiel de souligner que les thèmes et l'esthétique cinématographique de *Les grands écrans* ont un lien à mes réalisations antérieures. Les techniques changent, mais le regard de l'artiste-cinéaste reste.

Le concept d'avènement du plan émerge différemment selon que l'on travaille avec des images issues d'une banque telle Shutterstock ou que l'on filme soi-même les images. En matière de phénoménologie, le plan surgit dans l'acte d'être-là qu'est le filmage : l'image est réelle, naturelle. D'une tout autre manière, le plan de *Les grands écrans* se construit numériquement, en une matière plus abstraite. Par contre, ces deux types de plan ont en commun l'intention de rendre un état d'esprit plus ou moins palpable, flottant. La recherche d'une ambiance mystérieuse dans mes films est récurrente. L'expérience sensible du paysage m'a porté à déceler des points de vue et des mouvements de caméra qui traduisent bien cet état d'esprit, cette spiritualité, en un espace fantasmé.

Il y a rencontre dans la médiation entre ma volonté d'exprimer l'univers mythologique et ce que mes conseillers m'en ont dit. On peut parler de *Les grands écrans* selon une pensée autochtone sous double influence : la leur et la mienne. Au-delà de la transmission et de l'inspiration, ces emprunts n'altèrent pas la

singularité artistique de l'auteur. Telle la politique du 1 % en art dans la construction d'immeubles gouvernementaux, la commande exige de l'artiste un haut taux de créativité dans le dépassement des multiples contraintes extérieures qui peuvent se présenter. Deux grandes questions se posent dans cette interrelation : ai-je été un bon médiateur ? ai-je été un bon artiste ?

*Les grands écrans* est un univers-paysage qui se dilate et se contracte : une œuvre cinématographique in situ qui, par l'univers qu'elle projette, fait sortir le regard du spectateur en dehors de la salle d'exposition (pour les concepteurs autochtones cette salle était un frein à l'un des fondements de leur culture : la vie à l'extérieur, en nature). En même temps qu'ils projettent le regard au-delà des murs, ces écrans filmiques enveloppent l'espace et le spectateur dans les univers physiques, mythologiques et symboliques autochtones. La relation qui s'installe entre les grands écrans et les artefacts, textes et œuvres contemporaines présents dans l'exposition permet de projeter ces éléments dans l'univers culturel autochtone.





Figure 37 Travail de superposition, de métamorphose, image tirée de *Les grands écrans*, 2012



Figure 38 L'esprit des disparus est partout dans la nature, image tirée de *Les grands écrans*, 2012

La méthode de surimpression qui est employée dans *Les grands écrans* est très similaire à celle que j'utilisais dans mes premiers films. Ici, l'idée est de

permettre à de multiples images et à de multiples discours d'entrer en relation pour créer une impression de plénitude. Là où dans mes premiers films il y avait une intention d'exubérance et où l'image était presque saturée de signes et de significations, ici, elle trouve un équilibre par l'entremise de la conception mythologique de la culture autochtone. Dans l'exemple de la séquence du ciel étoilé dans le film *Les grands écrans* (Fig.37 et 38), je cherche à présenter l'idée d'un temps immémorial où le peuple se conçoit comme une entité dans une continuité perpétuelle. C'est un cycle sans fin, où les nations autochtones suivent le cheminement de leurs ancêtres dans un esprit de tradition et d'expérience identitaire.



**Figure 39** Image d'une légende : Mythologie réelle ; image tirée de *Les grands écrans*, 2012



**Figure 40** Image d'un réel déformé : Mythologie fictive ; image tirée de *Les grands écrans*, 2012

Un autre aspect du travail dans *Les grands écrans* est la tentative schématique de rendre compte de quelques mythes et légendes autochtones. C'est en travaillant avec Christine Wawanoloath, illustratrice spécialisée en légendes et en mythologies autochtones que j'ai pu connaître plusieurs légendes. J'ai ensuite imaginé des séquences où sont représentés des éléments mythologiques réels ou fictifs. Réels comme dans l'exemple de la toile d'araignée (Fig.39), un élément culturel que nous connaissons très bien des cultures autochtones, par le biais des capteurs de rêves, mais qui découle d'une légende sur la protection des nouveau-nés des moustiques dans le monde mythologique. Fictifs, comme dans les séquences de la famille Cree (Fig.40), où l'image est délibérément déformée (l'image est triplée au niveau de la jambe de la jeune fille), ce qui crée un effet d'étrangeté ne se rattachant à aucun élément précis de la culture autochtone. Ici, j'inscris mes propres signes dans l'environnement visuel,

ce qui prolonge l'idée du fantastique, du rêve et des croyances.

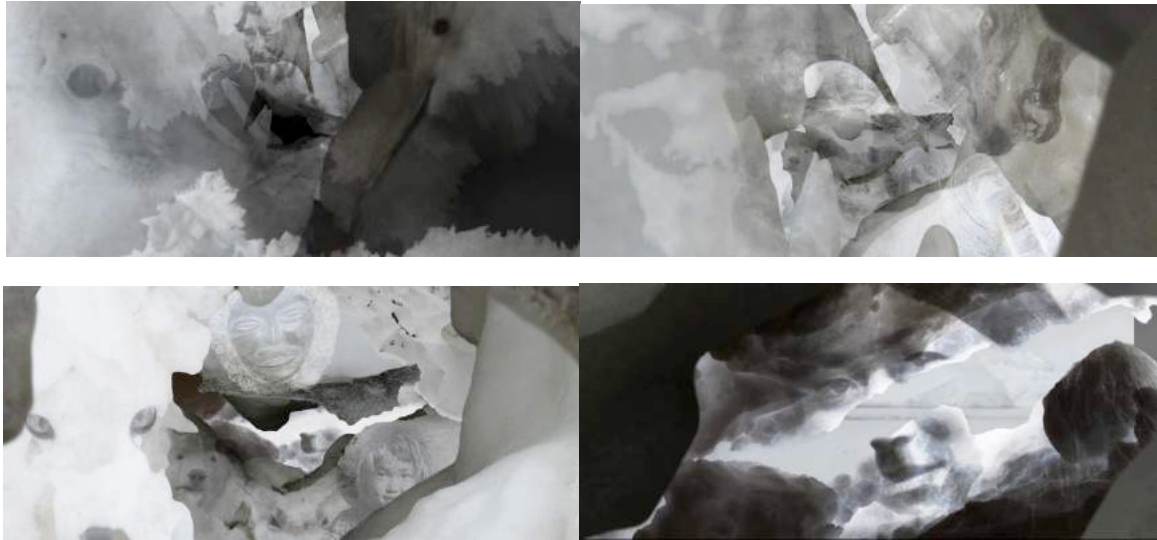


Figure 41 L'esprit des lieux est en mouvement partout dans la nature, image tirée de *Les grands écrans*, 2012

Ici, j'aimerais porter l'attention sur le choix des plans de mouvement dans le film. J'ai décidé de choisir des plans réalisés à l'aide d'un drone, ce qui donnait de la légèreté et de la fluidité aux séquences et prolongeait l'idée que l'esprit de la nature se déplaçait sur son territoire. Ces idées me viennent aussi de l'esthétique des films d'horreur et des films de David Lynch. La caméra donne à voir une vision subjective d'un être fantastique. J'ai souvent appuyé cet effet fantomatique par de légers décalages de l'image ou par l'ajout d'un effet très subtil de flou ou de luminosité synthétique afin d'obtenir un résultat étrange, mais presque imperceptible.

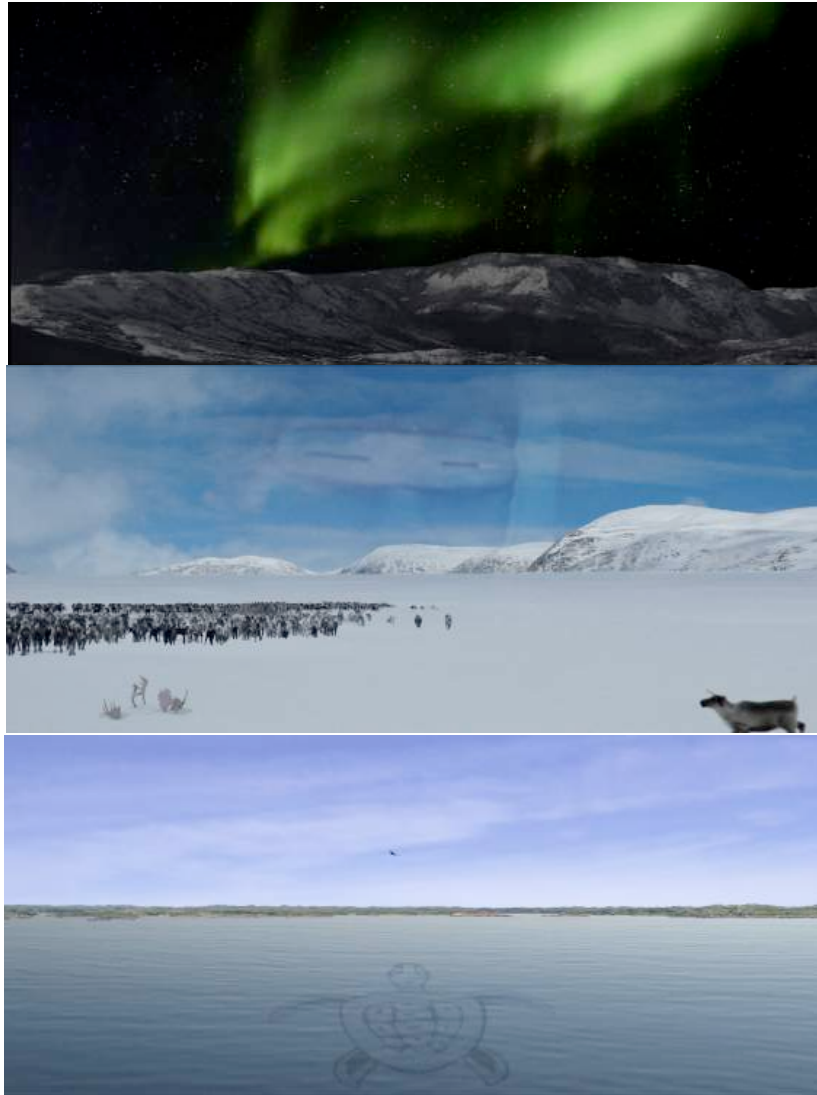






**Figure 42 Passage sous les glaces qui devient un espace mythologique**

Cet ensemble de plans de glace (Fig.42) se construit sur le rythme des figures descriptives des légendes inuit. Cette séquence tout en mouvement, qui crée un effet kaléidoscope, épouse les diverses métamorphoses du monde des vivants où humains et animaux, matière et esprit fusionnent, deviennent autres. Ils composent cette cosmogonie des saisons, des diverses espèces du vivant représentant l'image d'un temps à la fois immuable et mouvant. Les multiples surimpressions photographiques et les mouvements rotatifs suivant les formes et les déplacements des glaces construisent cinématographiquement et graphiquement la conception d'un monde. Le montage de ces divers éléments ne se fait pas en raccord, mais en surimpression. Le raccord linéaire définit mal l'aspect cyclique du temps mythique. Les surimpressions créent un monde d'associations par leurs diverses couches et esquissent ces métamorphoses.



**Figure 43 Les paysages synthétiques animés par l'esprit autochtone**

Pour proposer des images plus performantes de paysage, nous avons eu recours à des images de synthèse que nous avons réalisées à partir de vraies photographies. Cette technique nous permettait de mieux contrôler les environnements de nuit ou de créer des paysages composites avec des dessins et des effets visuels précis. (Fig.43). Ce sont parfois des images fixes, mais avec lesquelles nous voyageons à l'aide des mouvements que le logiciel nous permet d'effectuer. À d'autres moments, nous utilisons une technique qui nous permettait

de mêler les images en mouvement et les photographies. Les concepts de paysage et de nature sont des constructions, des inventions de la pensée moderne et occidentale, comme nous l'avons lu chez Alain Roger et Philippe Descola. Les esprits, dans la cosmogonie autochtone, habitent l'espace et les paysages, en traduisent les manifestations. Les images de synthèse inventent des paysages au-delà de leur naturalisme et peuvent mieux traduire, tels les peintres expressionnistes, ce qui les hante. Au contraire de l'instantanéité de l'enregistrement analogique, le numérique permet la composition fantasmagorique d'un paysage. L'aspect pictural du numérique peut figurer l'aurore boréale et jouer du mouvement de sa lumière mystérieuse.

## CONCLUSION

Ce parcours multiple et pluridisciplinaire demande à ce stade-ci d'être interrogé, d'être canalisé. Cette diversité se doit d'être approfondie tant dans la forme que dans le contenu. Je crois qu'il me faut apprivoiser cette multiplicité et trouver les points de rencontre thématiques et les points de correspondance esthétiques de mes travaux. La méthode de réalisation improvisée et sensible restera, mais mieux ciblée. L'improvisation pourra être orientée en jetant quelques points d'assise pour mieux orienter le jeu de l'acteur et mieux jeter les bases du plan de tournage, ses mouvements, sa durée. Orienter ne signifie pas diriger chacun des gestes de l'acteur, décrire les modalités du plan ne signifie pas les figer. Je veux donc mieux travailler ma direction d'acteur, lui donner plus de profondeur. Le cinéaste Robert Bresson a une vision toute particulière de l'interprète en lui demandant « d'être (modèle) au lieu de paraître (acteur) ». Ce modèle tient plus du portrait pictural que de la performance théâtrale. Il s'agit en quelque sorte d'une pensée du jeu s'opposant à la dramaturgie et à la narrativité. Dans cette perspective du jeu de l'acteur, l'art de la performance peut aussi me guider.

Pour donner suite au travail entrepris pour la production de *Les grands écrans* et tout particulièrement dans le cadre de la concertation auprès des communautés autochtones, plusieurs questionnements méritent attention en



regard de la transmission culturelle. Il me reste à mieux définir les relations entre art et transmission, quelle part de la médiation et quelle part de l'art sont en jeu et en quoi ces deux actions peuvent se rencontrer sans se trahir et comment peuvent-elles se nourrir? La singularité de l'artiste est-elle compatible avec le travail collectif entrepris en médiation? L'art transmission s'avère-t-il une nouvelle forme de pratique, tout au moins pour moi?

Je peux maintenant affirmer que le travail entrepris dans les communautés autochtones au Québec et au Brésil m'a apporté tout un matériel vivant propice à la création. Je me dirige vers d'autres réalisations de films et d'installations plus spécifiquement sur le thème de la spiritualité amorcé par *Les grands écrans*. Spiritualité et paysage forment-ils une paire à partir de laquelle je pourrais travailler? L'un et l'autre me semblent engager un regard artistique porteur. Je souhaiterais aborder cette spiritualité sous plusieurs angles : celui de la sociologie, celui de la psychanalyse et certes celui de l'anthropologie. Grâce au lien privilégié que j'ai avec les Premières Nations et à ma collaboration avec des cinéastes guaranis et innus, il y a tout un autre chantier à explorer.

En matière de recherche, il y a encore un travail théorique à approfondir. Tout au long de cette communication, plusieurs concepts restent non seulement à approfondir, mais aussi à appliquer. Ainsi, l'idée de retravailler avec des indicateurs culturels est importante même pour des projets très personnels.

Il persistera dans ce champ de pratiques en art et en transmission, la démarche du cinéophile, car les œuvres des auteurs sont une source de réflexion première. La cinéphilie est certes une passion, mais aussi une culture du regard.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES GÉNÉRAUX

AUMONT, Jacques – BERGALA, Alain – MARIE, Michel et VERNET, Marc (2001), Esthétique du film 3e édition, Paris, Éditions Nathan/HER, 238 p.

AUMONT, Jacques (1992), Du visage au cinéma, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahier du cinéma, 222p.

AUMONT, Jacques (2002), Les théories des cinéastes, Paris, Nathan p.138

BAECQUE, Antoine de (2003), La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968, Paris Fayard.

BONITZER, Pascale (1985), Décadrages, Peinture et Cinéma, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahier du cinéma, 189p.

Cauquelin, Anne (2000), L'invention du paysage, Paris, Quadrige/PUF, 181 p.)

C.E.R.I.C (2003), Le paysage et la question du regard, Université de Savoie, 112p.

CHATEAU, Dominique (2003), Cinéma et Philosophie, Paris, Éditions Nathan/VUER, 192p.

DELCO, Alessandro (2005), Merleau-Ponty et l'expérience de la création – Du paradigme au schème, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 193 p.

DESCHAMPS, Chantal (2002), Le chaos créateur, Montréal, Éditions Guérin, 334 p.

DESCOLA Philippe (2005), Par-delà nature et culture, Paris , Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines

GIDAL, Peter (1976), Theory and Definition of Structural/ Materialist Film, Structural Film Anthology, London: BFi

MAGNY, Joël (2001), Le point de vue : de la vision du cinéaste au regard du spectateur, Paris, Cahiers du cinéma, 239 p.

Meyor, Catherine (2007), Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique. Recherches qualitatives, Hors-série, 4, 103-117.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), Phénoménologie de la perception, Paris, Éditions Gallimard, 531 p.

MOTTET, Jean (1998), L'invention de la scène américaine, cinéma et paysage, Paris, L'Harmattan, 228p.

NATALI, Maurizia (1996), L'image-paysage. Iconologie et cinéma, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 152p.

PANOFSKI, Erwin (1975), La Perspective comme forme symbolique, Paris, Édition de Minuit, 135p.

ROGER, Alain (1997), Court traité du paysage, Paris, Édition Gallimard, 202p.

SIETY, Emmanuel (2001), Le plan: au commencement du cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 220 p.

VILLAIN, Dominique (2001), Le cadrage au cinéma : L'œil à la caméra, Paris, Cahiers du cinéma, 165 p.

## **FILMOGRAPHIE**

ABDIKALIKOV, Aktan (1998) BESHKEMPIR

ANTONIONI, Michelangelo (1960) L'AVVENTURA

AKERMAN, Chantal (1990) D'EST

BENNING, James (1977) ONE WAY BOOGIE-WOOGIE

BRUNEAU, Sophie (2002) ARBRES : UN VOYAGE IMMOBILE

FRAMPTON, Hollis (1970) NOSTALGIA

GARREL, Philippe (1972) LA CICATRICE INTÉRIEURE

GARREL, Philippe (1976) LE BERCEAU DE CRISTAL

HERZOG, Werner (1972) FATA MORGANA

KLIER, Michael (1986) DER RIESE

MALICK, Terrence (1978) DAYS OF HEAVEN

PARADJANOV, Sergei (1985) LA LÉGENDE DE LA FORTERESSE SURAMI

SNOW, Michael (1972) LA RÉGION CENTRALE

SOKUROV, Alexandr (1998) MÈRE ET FILS

TARR, Béla (2001) SÀTANTÀNGO

VAN SANT, Gus (2002) GERRY

VIOLA, Bill (1992) THE PASSING