

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOURNAL DE BORD DE MON VOYAGE VERS LE NORD : UNE
INSTALLATION IMMERSIVE EN FRAGMENTS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

HADRIEN SEGOND

AVRIL 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice et mon directeur de mémoire, Margot Ricard et Daniel Chartier, les membres du jury Diane Poitras et Simon-Pierre Gourd, puis Kenny Lefebvre, Florian Charley, Anatole Michaud, Erwan Hamel-Kerguelen, Henning Howlid Wærp, Margery Vibe Skagen et Hugo Herard pour leur aide et leur soutien.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	2
CHAPITRE I LE PROJET	9
1.1 Méthodologie	9
1.1.1 L’autoethnographie	9
1.1.2 L’écriture au montage	11
1.1.3 La voix-off	13
1.2 Description de l’œuvre à venir	15
1.2.1 Retour sur mon voyage	15
1.2.2 Un journal de bord sous forme d’installation immersive	19
1.2.3 Les fragments	22
CHAPITRE II ANCRAGES CONCEPTUELS	27
2.1 Le fragment	27
2.2 Le documentaire de création et l’essai cinématographique	33
2.2.1 Le documentaire de création	34
2.2.3 L’essai cinématographique	38
2.3 L’installation	41
2.4 L’environnement immersif et les médias interactifs	44
2.5 L’imaginaire du Nord	51
CHAPITRE III CADRAGE DE L’ŒUVRE	56
3.1 <i>Lettre de Sibérie et Sans Soleil</i> , Chris Marker, 1957 et 1983	57
3.2 <i>La route bleue</i> , Kenneth White, 1983	60

3.3	<i>Nordicité</i> , Théâtre Incliné et Nordland Visual Theatre, 2016 – 2018	64
CHAPITRE IV PRÉSENTATION DE MON OEUVRE		68
CONCLUSION.....		70
ANNEXE A TEXTE DES FRAGMENTS AUDIO.....		72
ANNEXE B PANNEAU DE PRÉSENTATION À L'ENTRÉE DE L'INSTALLATION		84
ANNEXE C PLAN ET LÉGENDE DE L'INSTALLATION DANS LA SALLE J- 3425 À L'UQAM		85
ANNEXE D RESSOURCES EN LIGNE		86
BIBLIOGRAPHIE.....		87

RÉSUMÉ

Le projet de recherche-création accompagnant ce texte est une installation immersive dans laquelle sont projet s, sur plusieurs écrans, six fragments vidéo documentaire ainsi que, par l'intermédiaire d'un audioguide, sept fragments audio de voix-off. Cette installation représente le journal de bord de mon voyage vers le « Grand Nord » et le processus de création qui y a été engagé. Ce voyage f t l'occasion d'expérimentations formelles et sensibles, de réflexions subjectives éthiques, poétiques et cinématographiques.   travers le travail documentaire sont interrogés l'évolution de mon propre imaginaire du Nord, et l'idée de « Grand Nord ». Ces deux notions sont confrontées à l'expérience de la réalité dans les lieux suivants : Oslo, Troms  et Longyearbyen dans l'archipel du Svalbard. Le texte suivant décrit d'une part le parcours et les désirs qui m'ont mené à la production de cette œuvre ; il précise les enjeux abordés et les objectifs que je cherche à atteindre par ce projet de recherche-création, notamment celui de questionner mon rapport au réel par la création, et de déconstruire mon propre imaginaire du Nord ; il établit les démarches méthodologiques qui encadrent et soutiennent mon projet : l'autoethnographie, l'écriture au montage et la voix-off ; et les ancrages conceptuels auxquelles je me rattache : le fragment, le documentaire de création, l'essai cinématographique, l'installation, l'environnement immersif, les médias interactifs et l'imaginaire du Nord ; enfin, ce texte établit un corpus d'œuvres variées qui m'ont inspiré dans la conception de mon projet de mémoire de recherche-création.

Mots clés : Installation, Essai cinématographique, Documentaire de création, Imaginaire du Nord, Immersion, Fragment, Vidéo, Norvège, Troms , Svalbard, Hiver

INTRODUCTION

Mon projet de recherche-création est le récit de mon voyage initiatique dans le « Grand Nord » sous forme d'un journal de bord immersif. Il est organisé en différents fragments vidéo courts présentés dans une installation audiovisuelle visant à reproduire l'atmosphère sensorielle du « Grand Nord » et de la nuit polaire dans laquelle le spectateur peut librement naviguer et errer. Six fragments sont projet s sur six écrans disposés dans la salle de manière non lin aire¹, pour déconstruire la continuité du récit. Chaque fragment exprime une idée, une étape de mon parcours, une réflexion sur mon voyage, sur le processus créatif engagé, une sensation ou une expérimentation formelle. Une voix-off à laquelle le spectateur a accès par des écouteurs, indépendamment des projections, fait le récit subjectif de mon expérience en reprenant des notes de mon carnet de voyage et en revenant a posteriori sur ce voyage par l'écriture au montage.   travers ce projet, j'ai souhaité mettre en avant mon expérience personnelle et mon rapport subjectif à ce voyage, à cette création documentaire et au « Grand Nord » que j'ai découvert, en questionnant mon propre imaginaire du Nord et en mettant en rapport mon cheminement géographique à mon cheminement personnel. Par ce projet, j'ai souhaité également amener le spectateur à porter une réflexion sur les différents sens

¹ Voir le plan de l'installation dans l'Annexe C.

que l'on peut donner à la réalité par la création et le voyage et sur le rapport subjectif que l'on entretient avec le monde.

Au fondement de mon projet réside un défi artistique personnel qui me tient à cœur depuis plusieurs années. J'avais d'abord le souhait d'explorer les frontières du médium audiovisuel et de la forme du documentaire par différentes expérimentations. Je souhaitais explorer la puissance du langage audiovisuel et ses multiples possibilités offertes par le montage et l'agencement de ses différentes composantes, ainsi que par de nouvelles formes d'images en mouvement, comme l'installation dans mon projet. Passionné depuis toujours par le cinéma, je me suis très souvent demandé ce qui m'attirait dans cette pratique artistique, pour découvrir finalement que c'est sa puissance d'expression propre à son langage complexe, et sa capacité à donner un sens à la réalité ainsi qu'au monde qui nous entoure, à le construire comme nous le construisons dans nos esprits, à le poétiser. J'ai voulu explorer les nombreuses possibilités que pouvait m'offrir cette pratique, concrètement dans une œuvre audiovisuelle, en questionnant mon rapport à la réalité et notamment à la réalité du Nord à travers le voyage et la création documentaire.

Mon expérience de monteur pour un média web² m'a également fait découvrir qu'il est possible de modifier à volonté le discours de la réalité et la signification de certaines images. C'est ainsi que je me suis intéressé à la remise en question des représentations, et que j'ai souhaité explorer le rôle et les possibilités infinies de ce langage audiovisuel dans la construction de la réalité et notamment dans l'expression de ma subjectivité. Mon projet se présente donc comme un grand travail de montage des images et des sons enregistrés lors de mon voyage vers le Nord : images des villes de Oslo, Tromsø

² En 2017 en France pour le groupe Cerise, dirigeant notamment les médias web *Gentside* et *Oh My Mag*.

ou de Longyearbyen, d'espaces naturels, de couleurs nordiques, d'expérimentations nocturnes ou d'images d'archive, des sons des habitants, des événements, de la ville, du vent arctique, de la glace ; des images et sons mis en rapport avec une musique d'atmosphère diffusée dans toute l'installation. Une voix-off, écrite a posteriori est diffusée indépendamment dans des écouteurs.

Je désirais également développer un récit personnel me permettant d'explorer mon propre rapport au monde et mettre en scène l'errance de ma pensée. L'émergence de réflexions et questionnements au travers de cette introspection, ainsi que la subjectivité et l'expérience ressentie. Le voyage m'est alors apparu évident, découlant d'abord d'une expérience et d'un attachement personnel à cette pratique. Le voyage a donné lieu à l'émergence d'un genre littéraire et cinématographique spécifique : le récit de voyage.³ Le voyage initiatique est lui-même un thème utilisé par le récit de voyage et par le récit initiatique ou le roman d'apprentissage⁴. Je me suis ainsi inspiré du thème du voyage initiatique souvent exploité en littérature et au cinéma dans des œuvres diverses telles que *Candide* de Voltaire (1759)⁵, *Voyage en Amérique*

³ Le Huenen, R. (2015). *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2015. - Bertrand, G. (2004). *La Culture du voyage : pratiques et discours de la renaissance à l'aube du xx^e siècle* - Moureau, F. (1986). *Métamorphoses du récit de voyage: actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat* (2 mars 1985), Paris et Genève, Champion et Slatkine - Beugnot, B. (dir.), (1984). *Voyages. Récits et imaginaires. Actes de Montréal*, Paris, Seattle et Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », n° 11, 1984, xvi/497 p..

⁴ Garnier, X. (2004). « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? » [archive], *Poétique*, 2004/4 (n° 140), p. 443-454. DOI : 10.3917/poeti.140.0443 - Chardin, Philippe (dir), (2007). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007

⁵ Voltaire. (1759). *Candide*. Paris : Magnard.

de Chateaubriand (1826)⁶, *On the road* de Jack Kerouac (1957)⁷, *Thelma & Louise* de Ridley Scott (1991)⁸ ou *Into the Wild* de Sean Penn (2007)⁹. Dans toutes les œuvres citées, on peut remarquer que le voyage représente une étape de transition symbolique entre l'enfance et l'âge adulte ou une période de transformations personnelles importantes. Le voyage est une occasion pour le protagoniste de se libérer du cocon ou de la prison familiale, de faire de nombreuses découvertes, de subir de nombreuses épreuves ou de faire l'expérience du monde. Le voyage permet un état d'esprit fertile à l'introspection, à l'errance, et à une réflexion portée par le regard du voyageur : un regard qui mythifie, débordant de représentations construites et d'attentes, mais également un regard d'observateur, capable de prendre du recul sur la réalité à laquelle il fait face. Cet état d'esprit propre au voyage se reflète dans la vaste littérature de récit de voyage en partie citée ci-dessus, mais a pu également être étudiée et théorisée dans le cadre de la géopoétique à travers les publications de Rachel Bouvet ou Kenneth White.¹⁰ J'ai moi-même pu faire l'expérience dans ma vie de cet état d'esprit lors d'un voyage que je considère initiatique, en Islande en 2015. Mon expérience a particulièrement bien résonné avec les lectures citées ci-dessus, a confirmé mon envie

⁶ Chateaubriand, F-R. (1826). *Voyage en Amérique*. Paris : Folio.

⁷ Kerouac, J. (1957). *On the Road*. New York : Viking Press.

⁸ Scott, R. (réal.), (1991). *Thelma & Louise*. [DVD]. États-Unis : MGM et Pathé Entertainment.

⁹ Penn, S. (réal.), (2007). *Into the Wild*. [DVD]. États-Unis : Paramount Pictures

¹⁰ White, K. (1994). *Le plateau de l'Albatros*. Paris : Grasset. - White, K. (1987). *L'esprit nomade*. Paris : Grasset. - White, K. (s.d.). *Institut International de Géopoétique*. Récupéré le 19 novembre 2019 de <https://www.institut-geopoetique.org/fr/> - Bouvet, R. (2015). *Vers une approche geopoetique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M.G. Le Clezio*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

de mêler le voyage à la création, et m'a poussé à mener mon mémoire de recherche-crédation dans cette direction.

Enfin, mon choix d'itinéraire s'est rapidement porté vers le Nord, d'abord parce qu'il représente un espace que j'affectionne personnellement. Je suis en effet né à Stockholm en Suède, ville où j'ai passé mes premières années, puis j'y ai vécu ma première expérience particulièrement marquante de voyage en indépendant, en autostop sur les routes d'Islande en 2015, et j'ai enfin immigré à Montréal en 2016. Je me suis toujours senti particulièrement touché par les atmosphères nordiques que l'on peut retrouver dans tous ces lieux, par les modes de vie similaires sur de nombreux points dans ces villes du Nord, par les lumières, le climat, les cultures et enfin les nombreux enjeux liés à cet espace. En découvrant le *Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord*, j'ai pu accompagner cet attrait personnel d'un cadre de recherche qui m'a poussé à m'intéresser plus en profondeur aux nombreux enjeux du « Nord », notamment les enjeux représentationnels et de l'imaginaire, que je développe ci-dessous, et qui ont tout de suite su bien dialoguer avec ma volonté de réfléchir sur les sens que l'on peut donner à la réalité par la création et le voyage. Les territoires nordiques sont en effet portés par un fort imaginaire occidental résonnant particulièrement bien avec mon esprit de jeune voyageur solitaire. Leur image immaculée liée aux paysages immenses où la nature domine, au froid qui y règne et à leur septentrionalité en fait un espace particulièrement propice à l'idéal de liberté, de solitude, et d'introspection recherché par le voyageur en quête de sens. Le mythe rousseauiste du retour à la bonté naturelle de l'homme primitif et solitaire¹¹ a toujours

¹¹ Rousseau, J.-J. (1755), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard Folio/essais, 2014, 384 p. - (1762), *Du contrat social*, Paris, Le livre de Poche, 2013, 319 p. et (1782) *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris : Le Livre de Poche, 223 p.

bien germé dans l’imaginaire que l’on entretient du voyage et du « Grand Nord »¹². L’expédition vers le pôle Nord est aussi dotée d’un symbolisme très fort : on avance avec obsession vers un point que l’on recherche sans vraiment savoir ce qu’on va y trouver. Il constitue un but ultime en soi, il sert de prétexte pour donner un sens à son errance, un sens à sa vie. Cette destination était donc, pour moi particulièrement adaptée à l’idée du voyage initiatique.

C’est ce voyage que j’ai décidé d’entreprendre en décembre 2018, en pleine nuit polaire, pour prendre seul la route depuis Oslo, la capitale norvégienne, vers Tromsø, la métropole la plus septentrionale du monde, puis vers Longyearbyen située dans l’archipel de Svalbard au beau milieu de l’océan Arctique sur le 78ème parallèle Nord. J’ai ainsi souhaité me créer ma propre et première expérience d’expédition polaire hivernale, muni simplement de ma caméra légère, de mon microphone et de mon carnet de voyage. Les images, les sons récoltés et mes notes allaient constituer la matière première de mon projet de recherche-crédation, faisant le choix de me laisser aller à des expérimentations et des découvertes sans rien scénariser au préalable.

Je souhaitais, lors de ce voyage, réaliser un documentaire sans avoir parfaitement planifié mon parcours, et n’ayant jamais fait l’expérience de ces différents lieux auparavant. J’imaginai déjà très fortement cet espace, je fantasmais le « Grand Nord » après m’être nourri de tout un imaginaire romantique lié à la pureté et l’immensité des

¹² L’emploi des guillemets pour le terme « Grand Nord » permet une mise à distance nécessaire vis-à-vis de cette formulation reflétant un imaginaire occidental d’un espace unique et étranger en ne considérant pas la multiplicité des lieux et des cultures présents dans ce « Grand Nord ». Dans mon projet, je cherche à questionner certaines représentations culturelles, à déconstruire mon propre imaginaire du Nord, dont cette notion de « Grand Nord ». Il paraît donc nécessaire d’employer ce terme avec la distance appropriée. Les représentations culturelles du Nord et l’imaginaire du Nord ont été étudiées et théorisées par Daniel Chartier dans *Qu’est-ce que l’imaginaire du Nord. Principes éthiques*. Harstad (Norvège), Arctic Arts Summit et Montréal (Québec), Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2018 et Le Laboratoire international d’étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

paysages et à l'exploit que représentaient les premières expéditions polaires aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.¹³

J'ai donc entamé à la fois un voyage et un documentaire initiatique sachant que le résultat de ce que j'allais filmer constituerait mon journal de bord audiovisuel. L'objectif fondamental de mon projet de recherche était en effet de pouvoir développer une réflexion personnelle et subjective par et sur le médium audiovisuel comme outil de construction et de déconstruction du monde et de ses représentations. J'ai trouvé Le voyage initiatique dans le « Grand Nord » fût un prétexte et une occasion privilégiée à l'expérience du monde, la réflexion, l'introspection et l'errance de la pensée. Comme nous le montrent plusieurs œuvres, et notamment des essais cinématographiques dont je reparlerai plus tard dans mon corpus, le voyage et le cinéma forment une paire particulièrement favorables à l'émergence de la pensée et de la création.

¹³ Peary, R. (1909), *The North Pole Its Discovery in 1909 under the auspices of the Peary Arctic Club*. [Format Kindle], 496 p. – Nansen, F. (1897) *Vers le pôle*. Traduit et abrégé par Charles Rabot. Paris : Hachette. 2012, 425 p.

CHAPITRE I

LE PROJET

1.1 Méthodologie

Pour la réalisation de mon projet, j'ai choisi de suivre une méthodologie de création documentaire fondée sur l'autoethnographie et l'écriture au montage, une démarche qui a pu être employée par des documentaristes tels que Pierre Perrault, Louis Malle ou Chris Marker. Je n'ai pas cherché à scénariser mon projet avant de le tourner. J'ai souhaité partir en voyage et enregistrer des images et des sons sans idée précise de ce que je voudrais intégrer dans mon projet final afin de pouvoir me laisser aller à l'errance et à l'expérience. Je n'ai donc pas concrètement cherché à retranscrire des images et des propos que j'avais déjà en tête. Mon documentaire reflète ainsi mon voyage avec plus de vérité, plus d'instantanéité.

1.1.1 L'autoethnographie

L'autoethnographie est la démarche que j'ai choisi de suivre en tant que posture de recherche qualitative et cadre médiatique. Cette démarche correspond en effet

parfaitement à la recherche que j'entreprends fondée sur la subjectivité, le récit et un retour sur mon expérience propre par une observation autoréflexive. L'autoethnographie a pour but, selon Carolyn S. Ellis et Arthur P. Bochner, de « faire revivre émotionnellement l'histoire racontée »¹⁴ par l'utilisation de la fiction et la mémoire du corps afin de faire participer le spectateur à son univers propre et intime. Elle est « un genre d'écriture autobiographique qui fait voir de multiples couches de conscience, qui met en relation le personnel au culturel » (Ellis et Bochner, 1994). Elle inclut dans l'observation les préoccupations du chercheur lui-même. Elle prend « le langage comme force constitutive qui façonne une vision singulière de la réalité et du moi »¹⁵ et refuse l'objectivité et la neutralité. Plus que de donner un point de vue subjectif de la réalité, l'autoethnographie, par l'utilisation de la voix à la première personne, cherche à faire advenir l'intersubjectivité et donc à « toucher l'autre par la transcendance du soi » (Paquin, 2017). Le récit devient alors un acte de communication. L'autoethnographie est une démarche de recherche qualitative qui se réclame du paradigme postmoderne remettant en cause directement le savoir et le langage, ayant pour objectif d'ouvrir, de déstabiliser et de déconstruire.¹⁶ Le postmodernisme propose une ontologie : « la réalité est toujours partielle et problématique parce qu'elle s'appuie

¹⁴ Ellis, C -S. et Bochner, A -P. (1994). « Autoethnography, personal, narrative, reflexivity ». Dans N. Denzin et S. Lincoln, *Handbook of qualitative research* (2ème éd. Pp. 733 – 768). Thousand Oaks, CA : Sage 24

¹⁵ Paquin, L -C. (2017). *Études en communication : aspects épistémologiques, méthodologiques et critiques*. FCM7000. « L'autoethnographie ». Notes de cours. UQAM. École des médias.

¹⁶ Fortin, S. et Houssa, E. (2012). « L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes ». *Recherches qualitatives – Vol 31(2)*, pp. 52-78. La recherche qualitative au service du changement. 2012. Association pour la recherche qualitative.

sur le langage. Il devient donc nécessaire de révéler la pluralité et la polysémie du langage. » (Fortin et Houssa, 2012, p. 58).

1.1.2 L'écriture au montage

C'est donc en visionnant les différents sons et images enregistrés lors de mon séjour sur le terrain, que j'ai réalisé les multiples possibles de mon projet. À cette étape, j'ai tenté à l'écrit de me rapprocher au maximum d'une vérité de l'expérience vécue dans les images et les propos de mon documentaire. Ce recul m'a permis une plus grande liberté lors du processus de création. L'écriture au montage s'intègre parfaitement dans la démarche autoethnographique. Cette méthode, prônée par de nombreux théoriciens et cinéastes documentaires (Pierre Perrault, Louis Malle, Chris Marker, Jean Rouch entre autres) avait pour but de se rapprocher de la vérité et mettre en avant le documentaire dans sa subjectivité et ses nombreux paradoxes. La quête de vérité dans le documentaire est à différencier de la quête d'objectivité, si l'on considère, comme certains théoriciens tels que François Niney ou Corinne Maury, que le documentaire ne peut pas être objectif, et qu'il exprime toujours un point de vue. Ainsi, c'est dans la subjectivité, dans les différentes interprétations du réel, dans le point de vue, que réside la vérité documentaire.¹⁷ Pierre Perrault, qui retourne à Unamenshipu et à Pakuashipi pour filmer une rencontre entre les Innus et des allochtones en s'inspirant du processus de décolonisation du Québec, a pu ainsi rendre compte de son

¹⁷ Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université. - Maury, Corinne. (2011) *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now.

échec et de la reproduction, dans les interactions, d'un schéma colonial, à l'étape de l'écriture au montage dans son documentaire *Le goût de la farine* en 1977¹⁸. Dans le documentaire de création, le montage est primordial et totalement explicite. On manipule délibérément différents fragments d'images et de sons pour construire un discours précis tiré du réel. Louis Malle dans la citation suivante nous parle du rôle particulier du montage dans le cinéma documentaire :

Je crois qu'il n'y a pas de différence entre le documentaire et la fiction : ou plutôt si, il y a une différence fondamentale, c'est que, dans le cas du documentaire, on écrit le scénario après au lieu de l'écrire avant, mais on l'écrit quand même. Il y a un travail de réflexion qui se fait après sur le matériel qu'on a tourné. Je trouve que le documentaire est très intéressant car on fonctionne par réflexe et on se révèle d'avantage, on en apprend d'avantage... (Malle dans Waindrop, 2007)¹⁹

À la suite de mon voyage, au visionnement de mes différentes images, mon projet a effectivement pris une direction inattendue, différente de ce que je pouvais imaginer en amont, ce qui s'avère particulièrement intéressante. J'ai ainsi, dans mon écriture au montage, cherché à expliciter davantage ma démarche de création au sein de mes fragments, les difficultés que j'ai pu rencontrer au cours de ce voyage et qui ont profondément affecté ma manière de percevoir la réalité, de collecter du matériel, de vivre ce voyage, et donc de produire ce documentaire. L'idée même de l'installation immersive, de la déconstruction de la linéarité du récit au profit d'une œuvre plus sensorielle et immersive, est apparue lors de l'analyse de mes images et sons a posteriori. Elle a permis de donner plus de forces à des images artisanales et

¹⁸ Perrault, P. (réal.), (1977). *Le Goût de la farine*. Canada : ONF. Récupéré de https://www.onf.ca/film/gout_de_la_farine/

¹⁹ Waindrop, E. (2007, 22 novembre). « Louis Malle, maître du documentaire subjectif ». Dans Cinoque, *Libération*. Récupéré le 2 juin 2019 de <http://cinoque.blogs.liberation.fr/2007/11/22/louis-malle-flo/>

expérimentales contenant peu d'interactions sociales, de plonger le spectateur dans une atmosphère de nuit polaire qui m'a moi-même surpris et marqué, de déconstruire la continuité du récit et mon propre imaginaire du Nord par le fragment et de permettre au spectateur d'être plus actif que devant une projection de cinéma classique.

1.1.3 La voix-off

La voix-off dans mon installation a pris une place particulièrement importante. En effet, son écoute fût indépendante du visionnement des différentes projections. Le spectateur y a eu accès par un casque d'écoute relié à un audioguide sur lequel il pouvait déclencher à sa guise les différentes pistes de voix-off. J'ai ainsi travaillé la création de ma voix-off ainsi que la place qu'elle prend dans l'œuvre en m'inspirant du texte de Silvia Paggi « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », écrit dans *Les Cahiers de Narratologie* en juillet 2011²⁰, qui analyse la fonction de la voix-off dans le cinéma documentaire. Tout d'abord, la signification du texte, dans le cinéma, ne peut s'analyser qu'en relation avec l'image qui est montrée. « Il s'agit du montage de co-occurrence » (Paggi, 2011, p. 2). En effet, le montage cinématographique est producteur d'un discours par le rapprochement de plusieurs éléments. Le texte de voix-off participe à une nouvelle appréhension du réel qui est déjà montré par les images dans le documentaire. L'auteure nous définit alors trois possibilités de relation du texte par rapport à l'image : « complémentaire, redondante,

²⁰ Paggi, S. (2011, juillet). « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de Narratologie*.

ou encore concurrentielle » (Paggi, 2011, p. 2). Un deuxième axe d'analyse de la voix-off s'établit pour la distinction entre le statut « diégétique et extradiégétique ». Enfin, le dernier facteur d'analyse reposera sur « la qualité de l'oralité » dans la voix-off de documentaire : « la connotation de la voix, le style de diction, ainsi que les intonations employées » (Paggi, 2011, p. 2).

Ce texte de Silvia Paggi m'a aidé à concevoir la voix-off dans mon projet d'installation. J'ai en effet cherché à ce que la voix-off soit une composante audiovisuelle indépendante qui puisse dialoguer avec les images et les sons. Sa fonction n'est pas celle d'un commentaire explicatif en recherche d'objectivité, mais celle de la narration subjective d'un récit, de l'expression d'émotions, de questionnements, de réflexions, d'un journal de bord et d'un retour sur l'expérience vécue par l'écriture au montage. J'ai cherché à ce que cette voix-off ne soit donc jamais redondante mais qu'elle soit complémentaire ou concurrentielle par rapport aux images. Par exemple, la voix-off est complémentaire dans mon projet lorsqu'elle raconte le contexte dans lequel a été prise une image, en énonce une interprétation personnelle, teintée de ressenti, ou exprime les réflexions qui découlent de cette image. La voix-off est concurrentielle lorsqu'elle énonce ce qui est absent à l'image, le non filmé, par exemple dans le fragment 2 : « Tromsø - 5 décembre 2018 – Errance urbaine : à la recherche du Nord. ». La voix-off, dans mon projet, est de l'ordre de l'autocommentaire défini par Paggi comme ayant « un statut particulier dans l'analyse qui, dans le cinéma du réel, partage ce qui est *off* – extradiégétique – et ce qui est *in* – diégétique, dans le champ ou hors-champ. » (Paggi, 2011, p. 8) Paggi définit plusieurs formes de mise en scène de l'autocommentaire, et notamment la voix-off subjective, qui correspond à l'utilisation de la voix-off dans mon installation :

Enfin, une voix-off subjective, à la première personne mais jamais à l'image, peut être considérée comme une forme d'autocommentaire dans le cas où le locuteur participe de manière évidente à la diégèse – c'est-à-dire que sa présence au moment du tournage (par la voix ou par des indices

visibles) est attestée pour le spectateur, bien que son image soit toujours cachée, derrière la caméra, par exemple, dans le cas du cinéaste lui-même. (Paggi, 2011, p. 9)

Enfin, j'ai cherché à donner un sentiment d'intimité en enregistrant ma voix dans un espace clos et restreint, le micro proche de ma bouche, et en la diffusant dans un casque d'écoute, proche de l'oreille et personnel à chacun. J'ai cherché à parler bas, d'un ton calme, comme un murmure. Ainsi, il n'y a presque aucune barrière entre ma voix et le spectateur qui a un accès, pouvant lui sembler plus intime et plus vrai, à mes propos et mon ressenti personnel. Le choix de séparer la voix-off et des images au sein de l'installation permet donc de faire dialoguer d'une nouvelle manière, mes réflexions à travers la voix-off et les images, autrement que dans un montage cinématographique classique et linéaire. Ainsi le spectateur garde une certaine liberté d'interprétation de l'œuvre. Il peut écouter la voix-off en même temps que les images ou en différé, il peut choisir de se concentrer davantage sur la vidéo, davantage sur la voix-off ou sur les deux en même temps, il peut lui-même établir un lien entre la voix et les images, établir un sens, ou non, sans que ce sens ne lui soit imposé.

1.2 Description de l'œuvre à venir

1.2.1 Retour sur mon voyage

Au début de mon voyage, j'imaginai le Nord sans en connaître ses réalités, à travers des représentations occidentales. Je ne savais pas réellement ce que j'allais y trouver mais je partais à la recherche d'une expérience sensorielle et mentale forte, de grands espaces, de paysages romantiques, des couleurs de l'hiver, du vide, d'une introspection. Avant de partir, j'ai visité à Oslo le Frammuseet qui relate les aventures d'explorateurs polaires tels que Roald Amundsen ou Fridtjof Nansen. C'est dans une quête d'exploit et de découverte de l'inconnu, fier de mon statut d'explorateur

documentariste que je suis d'abord parti vers Tromsø, puis vers Longyearbyen. Le processus que je m'imposais était de filmer le plus de contenu possible et de noter dans un carnet toutes les réflexions qui pouvaient me passer par l'esprit en laissant la liberté à ma pensée de divaguer comme bon lui semblait. Le voyage fût finalement assez différent de ce que je m'imaginai. À mon retour, plusieurs éléments inattendus sont ressortis de mes images tournées, de mes enregistrements sonores et de mes notes

Tout d'abord, il fût difficile lors de ce voyage de sortir de ma condition de touriste. Dans ces deux lieux qui peuvent paraître isolés, loin de mon mode de vie habituel, le tourisme s'est considérablement développé et participe à la vie économique. Ainsi, il devient difficile, en tant que voyageur, d'échapper aux circuits et espaces touristiques, très présents dans ces villes. Ce phénomène entre violemment en contradiction avec mes attentes de voyage en solitaire, et ma volonté d'échapper tant bien que mal à ces circuits touristiques transparait dans mes choix de prises de vue et ce que j'ai choisi d'explicitier au montage. J'ai consacré ainsi un fragment à ma condition et mon regard de touriste à Tromsø, en travaillant notamment sur le non-filmé et les signes touristiques que j'ai choisi de ne pas cadrer. En faisant ce choix, j'ai construit ma propre réalité, en me rapprochant de mes fantasmes, de mes propres représentations du Nord. J'ai traité ainsi le réel d'un point de vue subjectif dans mon travail documentaire. Il fût également très intéressant de pouvoir parler avec d'autres voyageurs qui tous ont exprimé la même motivation que moi de venir voyager dans ces lieux nordiques en plein mois de décembre : la quête d'exploit et d'aventure.

J'ai été surpris de la vitalité de ces villes, notamment à Tromsø qui s'avère très étudiante, très culturelle. On y trouve des bars, des cafés, des musées etc... Mes images sont principalement tirées de balades observatrices dans les villes de Tromsø et Longyearbyen pour y déceler la manière dont les gens y vivent. J'ai cherché à capter des sensations de ces lieux nordiques. Faire face à l'existence d'une vie quotidienne

dans un espace que l'on imagine aussi désert peut d'abord paraître déstabilisant. J'ai choisi de mettre en avant ce sentiment dans mes fragments vidéo.

J'ai passé beaucoup de temps à filmer les formes, les signes, les couleurs, les lumières, à enregistrer les sons spécifiques de ces lieux, principalement en extérieur. Les nombreuses contraintes liées aux conditions géographiques, notamment au Svalbard ont fortement influencé l'esthétique de mes vidéos et ont posé des problèmes d'ordre très pratique sur l'exercice de tournage dans de telles conditions. Je pense notamment au froid, au vent ou à la nuit permanente qui m'ont poussé à prendre des images et sons de manière inattendue et qui ont considérablement influencé mon expérience de ce voyage et de ce projet de création : lorsque le froid nous gèle les mains, il devient alors difficile de manier la caméra correctement et le simple fait d'appuyer sur bouton « rec » devient un défi après quelques minutes dehors. Les batteries de caméra sont aussi bien moins résistantes dans le froid. Il faut sélectionner ce que l'on veut filmer. Le temps de tournage en extérieur est donc très limité. Le vent émet un son continu qui est présent sur toutes mes vidéos en extérieur et qui participe à l'ambiance sonore de mon installation. Un micro plus performant et une meilleure bonnette m'auraient permis d'atténuer ce son. Le vent fait également bouger le pied de caméra, instable dans la neige. Enfin, il est difficile de bien capter les images dans la nuit avec une petite caméra ce qui m'a incité à faire de nombreux essais dans mes réglages, à travailler sur des couleurs, des lumières différentes. Un flou accompagne chaque mouvement de caméra, et du bruit voile toutes les images un peu trop exposées. Je me suis appuyé sur ces différents problèmes techniques auxquels je ne m'étais pas préparé, et qui ont considérablement influencé mon travail, et contribué à une esthétique artisanale et expérimentale du flou, du bruit, de la sous-exposition, surexposition et de la saturation sonore, liée aux conditions de mon voyage, géographiques et matérielles. Ces différents facteurs font en effet partie intégrante de l'expérience que j'ai vécue et la représentation du Nord que je propose dans mon projet a dû intégrer ces difficultés techniques. Je tente de questionner ainsi de nouveau la pratique documentaire et sa représentation de

la réalité. Dans toute œuvre, nous avons un accès à la réalité à travers le filtre des conditions techniques employées. L’imaginaire du Nord que j’ai construit était teinté de ces difficultés techniques et j’ai cherché à les faire ressentir au spectateur par l’immersion en n’hésitant pas à projeter sur grand écran des images floues ou à diffuser le son saturé du vent dans toute la salle.

Aussi la caméra, dans la nuit polaire m’a permis de peindre autrement la réalité, de déceler par l’image des éléments impossibles à voir à l’œil. L’importante place qu’a pris la nuit tout au long de mon voyage m’a permis d’interroger plus en profondeur mon rapport à celle-ci et les différentes possibilités de la filmer. Ce thème prend une grande place dans mon projet. Comme décrit ci-dessus, la nuit contraint donc techniquement la création audiovisuelle²¹, autant qu’elle lui apporte de nouvelles possibilités. Mais la nuit polaire a aussi façonné chez moi différents états d’âme au cours de mon expérience de voyage. Elle m’est d’abord apparue fascinante, intrigante, surnaturelle. Vivre dans la nuit constante est pour moi assez peu habituel. On se sent déconnecté du temps, de la réalité, comme dans une bulle. J’ai moi-même toujours eu un rapport particulier et personnel à la nuit qui représente pour moi un espace de calme, de liberté, de création, où je peux être moi-même et m’extirper du stress de la vie quotidienne. J’ai tenté de réinvestir dans mon installation ce rapport personnel que j’entretiens avec la nuit par l’intermédiaire des images et de la voix-off, par exemple dans le fragment 5 « Archipel de Svalbard – 12 décembre 2018 – Nuances de nuit » où je met en relation l’état mental dans lequel me plonge la nuit polaire, et l’état mental que me procurait la nuit dans ma chambre d’enfant. J’ai également tenté de recréer

²¹ Diane Poitras a travaillé sur le traitement de la nuit au cinéma et notamment dans la création documentaire dans sa thèse : (2014). « [Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques](#) » Thèse. Montréal, Québec, Université du Québec à Montréal, Doctorat en communication.

l'atmosphère de la nuit polaire par la salle plongée dans la noirceur. Par ailleurs, la nuit polaire peut aussi devenir effrayante, angoissante par sa présence constante. Elle peut entraîner une certaine fatigue, déprimer, et empêcher concrètement d'exercer certaines activités, des randonnées dans la nature par exemple auxquelles j'ai dû renoncer. Enfin, on finit par s'habituer et devenir presque indifférent à la nuit polaire. On peut alors réorganiser nos journées à peu près normalement. La preuve, Les habitants de ces lieux vivent une vie quotidienne normale malgré sa présence.

J'ai pu aussi retirer de ce voyage des réflexions sur mon rapport au monde, sur mes préjugés culturels, des réflexions sur ce que je découvrais autour de moi et sur mon expérience dans ces lieux. Je pense par exemple aux enjeux écologiques très importants dans l'Arctique ou aux revendications du peuple autochtone sâme dans la région de Tromsø, aussi bien qu'à des réflexions sur ma pratique documentaire qui était au centre de ce voyage. C'est vers un journal de bord documentaire sensoriel, expérimental, personnel et réflexif plutôt que vers un documentaire d'interactions sociales que s'est orienté mon projet au cours de ce voyage.

1.2.2 Un journal de bord sous forme d'installation immersive

Après avoir constaté l'évolution de mon projet lors de ce voyage, la manière de construire mon documentaire et le choix de sa forme de diffusion sont des éléments auxquels j'ai dû réfléchir de nouveau. Quelle est la meilleure manière d'exploiter le contenu enregistré lors de mon voyage ? Comment retranscrire au mieux l'expérience que j'y ai vécue et les problématiques qui ont pu émerger ? Après avoir pu en discuter avec mes directeurs de recherche Daniel Chartier et Margot Ricard, la forme d'un journal de bord immersif au sein d'une installation sur plusieurs écrans s'est avérée la

plus justifiée pour plonger le spectateur dans cette expérience essentiellement sensible du « Grand Nord » comme pour déconstruire mon récit, mon propre imaginaire du Nord et le lieu commun du « Grand Nord » en proposant au spectateur une projection en fragments. En effet, donner accès au spectateur à ces différents éléments sensibles tels que le vent, le froid ou la nuit devenait essentiel pour comprendre la représentation que je voulais en faire. Il s'est aussi avéré que mes vidéos et sons à l'esthétique particulière et artisanale prendraient davantage de force dans un dispositif plus immersif sur grand écran. Je développe plus loin dans mon texte les possibilités que permettent l'installation et la création d'un environnement immersif.

En tant que chercheur créateur, j'ai ainsi vécu un parcours réellement initiatique dans ma démarche de création et mon rapport au cinéma, et plus largement aux images en mouvement, ayant toujours travaillé sur un support destiné au cinéma ou à la vidéo web, en m'intéressant cette fois-ci à la conception d'une œuvre d'installation et d'immersion, des formes qui m'étaient inconnues, que j'ai exploré dans le cadre de mon projet. J'y ai découvert de nombreuses avenues créatives qui m'ont amené à essayer de nouvelles manières de créer, de faire du montage, de travailler l'environnement de la salle, et qui m'ont amené à découvrir de nouvelles relations entre l'œuvre et le spectateur, ainsi qu'entre les différents éléments audiovisuels tels que les séquences, le son d'ambiance, la musique, la voix-off et l'image. En partant d'un travail d'abord construit pour une forme de diffusion de cinéma plus classique, j'ai choisi de conserver un récit mais de reconstruire mon projet en fragmentant ces différents éléments, les faire dialoguer autrement entre eux et avec le spectateur, d'impliquer celui-ci directement dans l'œuvre et de l'y immerger en recréant une certaine atmosphère de nuit polaire en extérieur. Six fragments vidéo ont été diffusés sur des écrans disposés, comme un parcours dans une salle de manière non linéaire pour qu'aucun sens de visionnement ne soit imposé au spectateur. La salle fût plongée dans le noir, le public n'avait pas connaissance des délimitations de la salle et avait donc le sentiment d'errer et de se perdre dans cet espace nocturne, comme on peut se perdre en

voyage dans la nuit polaire. Au milieu de la salle fût est dressée la reproduction de la tente lumineuse de couleur violette particulièrement visible dans la nuit polaire à Longyearbyen dans les hauteurs de la ville, et que j'ai pu filmer à de nombreuses reprises. Cet élément de décor intrigant et surréaliste participe à créer une immersion dans l'atmosphère de la nuit polaire en Arctique que j'ai vécue lors de mon voyage et à tenter de situer le spectateur en extérieur. En effet, il est intéressant de souligner et de mettre en avant, dans mon projet de création, que j'ai cherché, en tant que touriste, à vivre mon voyage et à filmer essentiellement le Nord, l'hiver et la nuit polaire en extérieur alors qu'un habitant connaîtra les mêmes lieux et saisons plus logiquement depuis l'intérieur. Le touriste vient pour observer les grands espaces et les phénomènes propres à ces régions ce qui ne correspond pas à la vie quotidienne réelle. En situant alors le spectateur en extérieur, je lui donne accès à mon imaginaire du Nord en tant que touriste et ne lui laisse pas l'accès à une réalité du Nord plus intérieure. J'ai fait ce choix au regard de mes images et de mon expérience après mon voyage. Je ne pouvais, avec vérité, montrer que ce Nord là, celui que j'avais vécu de l'extérieur. J'ai donc décidé d'intégrer cette posture de touriste à mon projet, d'en proposer, par la voix-off et la construction de la salle, une réflexion au spectateur qui avait accès à un point de vue spécifique, une interprétation subjective de la réalité du Nord, celle d'un touriste.

Une musique contemplative originale composée par Anatole Michaud pour ce projet tournait en boucle dans l'espace, et accompagnait le spectateur dans son « voyage », permettant d'unifier l'installation autant que d'immerger le spectateur dans l'œuvre tout au long de son expérience. Dans mon œuvre, j'ai voulu que celui-ci évolue dans l'installation, adapte sa démarche, son regard inévitablement sur le rythme de cette musique. La musique participait également à ma volonté de raconter un récit, de le fictionnaliser en partie et de le poétiser, de donner une nouvelle résonance et signification aux images et sons concrets tirés du réel, à la différence de la neutralité qu'on trouve habituellement, dans une salle d'exposition.

Le spectateur a également accès aux voix-off associées aux fragments vidéo par un audioguide qu'il pouvait mettre en marche indépendamment des projections. Ainsi, le spectateur pouvait choisir de seulement se laisser imprégner par les images et les sons d'ambiance, d'écouter en même temps la voix-off qui y était associée ou de l'écouter en différé. Le sens des voix-off n'était pas totalement imposé par l'œuvre. Grâce à elles, le spectateur y a eu accès comme à un carnet de voyage, intime, qu'il pouvait ouvrir et lire quand il le souhaitait. Ce choix de séparer la voix-off des images est l'une des possibilités qui s'est offerte à moi lorsque mon processus créatif m'a amené du cinéma à l'installation. Il m'a permis un dialogue entre les mots et les images. Cette association n'était alors plus imposée au spectateur par l'oeuvre qui lui-même pouvait dialoguer différemment avec chacun de ces éléments, se les approprier indépendamment et interpréter l'œuvre comme il le souhaitait.

J'ai choisi de donner à ce projet d'essai documentaire une dimension muséale en raison des possibilités de l'installation et de jouer sur cette frontière ouverte entre la visite d'une exposition, le visionnement d'un film et l'immersion dans une atmosphère. À l'entrée, j'ai disposé ainsi un panneau d'explication, puis j'ai repris l'idée de l'audioguide en l'utilisant avec une fonction subjective et intime plutôt qu'explicative ; mes projections pouvaient être assimilées à des tableaux vidéo entre lesquels on se baladait. Alors que certaines expositions peuvent, à mon sens, sembler chercher à installer un décor neutre, j'ai choisis d'immerger totalement le spectateur dans une certaine atmosphère et dans un espace par la taille des écrans de projections, la musique d'ambiance, la lumière et le décor. Ce fut donc une expérience très épanouissante d'ouvrir l'angle de conception de mon projet d'une diffusion classique de cinéma à l'installation et à l'immersion.

1.2.3 Les fragments

Mon installation était donc composée de sept fragments audio et six fragments vidéo projetés sur différents écrans disposés dans la salle de manière non linéaire, le but étant que le spectateur n'ait pas de chemin à suivre prédéfini mais qu'il puisse créer son propre chemin à travers ce que l'on peut assimiler à des tableaux vidéo. Chaque fragment d'environ 3 minutes représente une idée, une pensée, une étape de mon voyage et de la création documentaire, une sensation, un sentiment ou une expérimentation formelle. Chaque fragment était doté d'une ligne directrice de forme et de fond précise et unique ainsi que d'une position particulière dans le récit de voyage :

- 1- **Fjord d'Oslo– 4 décembre 2018 – La veille de mon départ vers le Nord - Au seuil de mes rêves de voyage** : Mes attentes et mon imaginaire du Nord à la veille de mon voyage.
- 2- **Tromsø - 5 décembre 2018 – Errance urbaine : à la recherche du Nord** : Réflexion sur le filmé et le non filmé, sur mon regard de touriste, à Tromsø.
- 3- **Tromsø – 6 décembre 2018 – Mon Nord – Leur Nord** : Confrontation de deux réalités du Nord, celui que je cherche comme touriste et celui revendiqué par les sâmes.
- 4- **Longyearbyen – Archipel de Svalbard – 10 décembre 2018 – Un premier pas vacillant sur l'Arctique** : Les contraintes inattendues auxquelles je fais face à Longyearbyen sans y être préparé, pour la création de mon documentaire.
- 5- **Archipel de Svalbard – 12 décembre 2018 – Nuances de nuit** : Essai sur la nuit polaire, ses contraintes, ses possibilités, les états d'âme qu'elle me procure.
- 6- **Longyearbyen – 15 décembre 2018 - L'homme et l'Arctique** : Réflexion sur l'appropriation et les représentations de l'Arctique par l'homme, au prisme de mon expérience personnelle.
- 7- **Épilogue – La nuit s'éclaircit** (voix-off seulement) : Réflexion sur le sens que je donne à la réalité de mon voyage par la création de mon documentaire.

Tous les fragments sont indépendants les uns des autres mais peuvent s'assembler entre eux dans un tout, et dialoguer. Dans chacun de ces fragments, j'ai cherché à retranscrire sensiblement mes impressions de voyage aussi bien qu'à prendre du recul sur ce même voyage, sur cette expérience de création documentaire par l'écriture au montage. À travers ces tableaux, j'ai cherché à construire un paysage impressionniste extérieur du Nord en mettant en avant les lumières, couleurs et sons propres à cet espace.

Chaque fragment exprimait un aspect de la problématique au fondement de mon projet, une étape de mon cheminement initiatique qui m'a amené à faire évoluer ma perception de la réalité et à confronter mon propre imaginaire à ces lieux que j'ai parcouru, et à découvrir que la réalité du monde, et plus précisément ici de l'espace du « Grand Nord », n'est pas unique et objective mais qu'elle est subjective, interprétable différemment selon les attentes et préjugés de chacun, que je l'ai représenté à travers mon regard de voyageur, la création documentaire et ses contraintes.

Tout d'abord, la disposition des fragments de projection de manière circulaire m'a permis de déconstruire la linéarité du récit, d'habitude imposée par la forme de diffusion plus classique du cinéma, et de laisser le sens de l'œuvre et de ce récit au choix du spectateur. Ce dernier a pu ainsi s'approprier l'œuvre comme il le souhaitait, en se laissant seulement immerger par les lumières et les sons ou en cherchant à suivre le récit, à le reconstruire à la manière d'un puzzle. J'ai fait également le choix d'éviter tout vis-à-vis entre les différents fragments. En effet, j'ai cherché à ce que le spectateur puisse le moins possible avoir accès à deux espaces de projection à la fois. J'ai sacrifié ainsi une partie de l'expérience immersive, le spectateur n'étant pas entouré totalement par des projections, au profit d'un meilleur accès à chaque tableau, à chaque idée exprimée. Ce choix a permis également de ne pas représenter les différents lieux de ce « Grand Nord » dans une même totalité qui entoure le spectateur, comme un ensemble, mais plutôt comme des fragments séparés, indépendants, des espaces de projections vers lesquels le spectateur doit se déplacer et qu'il associe entre eux ou non librement.

J'ai pu en effet remarquer au cours de plusieurs expérimentations que les images et les sons pouvaient trop se chevaucher et transmettre un surplus d'informations qui empêche le spectateur de se concentrer sur chacun des fragments. Ainsi, le spectateur devait se déplacer vers chaque projection.

Un paratexte²² a alors émergé et l'œuvre n'existait plus seulement dans la vidéo mais également dans l'installation et dans l'action du spectateur qui était plongé dans l'atmosphère de la nuit polaire et du « Grand Nord », pouvait y errer, y trouver son chemin, s'y perdre. Il construisait ainsi son propre chemin dans ce récit de voyage personnel que je lui proposait et pouvait se l'approprier comme il le souhaitait. Ce paratexte constituait une pause, un déplacement lors duquel le spectateur sortait du récit, de la continuité, un temps qui lui appartenait librement. Par ce paratexte, le public fût rendu actif, il pouvait prendre du recul sur l'œuvre, l'interpréter. La transition entre les fragments, ce blanc interfragmental, lui appartenait.²³

À travers la création de cet espace, j'ai souhaité montrer que le voyage et la découverte du monde sont autant un cheminement intérieur et personnel que spatial et géographique. Chacun donne un sens personnel aux espaces qu'il traverse. Je me rapproche ainsi de la recherche sur la géopoétique menée par Kenneth White à travers la création de l'Institut international de géopoétique en 1989 qui « vise à développer un rapport sensible et intelligent à la Terre » en incitant l'humain à la redécouvrir, la repenser, la mettre en forme, la composer par la poésie, « dynamique fondamentale de la pensée » en stimulant la relation fondamentale entre « le mouvement dans l'espace et le mouvement de l'esprit »²⁴. Comme nous l'a rappelé Rachel Bouvet dans une

²² Étymologiquement « à côté du texte », ici « à côté des vidéo et de la voix-off. » Ce paratexte dans mon installation, est l'espace de transition entre les différents fragments vidéo et audio.

²³ Cet espace de transition, de vide est évoqué sous différents noms par plusieurs auteurs. Caroline Ange et Alexandre Lazaridès parlent de « blanc interfragmental », terme que je réutilise dans mon texte. Lazaridès, A. (1999). « Le temps du fragment ». In Cahiers de théâtre *JEU* 91, 1999. 2, juin : fragment et collage. 64-74. – Ange, C. (2007), « Le fragment comme forme texte : à propos de *Fragments d'un discours amoureux*. In: Communication et langages », n°152. Usages médiatiques du portrait. pp. 23-34.

²⁴ ²⁴ White, K. (s.d.). *Institut International de Géopoétique*. Récupéré le 19 novembre 2019 de <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>

conférence donnée en 2014, la géopoétique est un « champ de recherche et de création en constante évolution », ouvert, « laissant à chacun sa propre compréhension du concept » et « n'excluant aucun mode d'expression »²⁵. Je cherche ainsi à exprimer mon rapport personnel à ce territoire nordique, et à le partager avec le spectateur par les images en mouvement qui font foi de l'expérience sensible que j'ai vécu.

²⁵ Bouvet, R. (2014). *Introduction à la géopoétique*. Conférence organisée par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 15 septembre 2014. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Récupéré le 1^{er} juin 2019 de <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/introduction-a-la-geopoetique>

CHAPITRE II

ANCRAGES CONCEPTUELS

2.1 Le fragment

Dans son texte « Le temps du fragment » paru dans la revue *Jeu* en 1999, Alexandre Lazaridès nous dit que « le fragment est devenu une figure emblématique de notre siècle. » (Lazaridès, 1999, p. 64). Cette notion a émergé dans tous les domaines de la culture dès le début du XXème siècle devenant le paradigme structurant de la culture occidentale. La définition proposée par Roland Barthes et Maurice Blanchot dans le *Dictionnaire des littératures* de Larousse, que Lazaridès cite, décrit l'esthétique du fragment comme « sous le signe de l'inachevé et de l'incohérence apparente »²⁶ assimilant l'écriture au « non-fini, et à l'impossibilité de reconnaître des ensembles formels ou idéologiques constitués. Loin de récuser tout jeu de convergence, il fait de la disparate un moyen de la totalisation. » (Barthes et Blanchot, dans Lazaridès, 1999 p. 64). Cette définition s'apparente très bien à l'esthétique que je déploie dans mon projet de création pour exprimer l'errance, les questionnements et réflexions émergents

²⁶ Barthes, R. et Blanchot, M. Article « Fragment », *Dictionnaire des littératures*, Larousse, 2002, 896 p.

lors du voyage. Le fragment s'est développé dans le courant moderniste en peinture à travers le mouvement de peinture cubiste ou le collage pratiqué par les dadaïstes ou les surréalistes. Par la restructuration, « le sens du fragment est modifié » et cette esthétique provoque un « bouleversement de notre perception du monde et de nous-mêmes » (Lazaridès, 1999, p. 65). L'esthétique du fragment s'est également développée dans des disciplines comme la littérature, la danse ou le théâtre. On considère qu'une unité, le fragment, n'a de valeur que par rapport aux autres fragments, au système auquel il appartient. Le cinéma est l'art du fragment par excellence, comme nous le rappelle Alexandre Lazaridès, procédant à un découpage de la réalité par le plan et à un réagencement de ces fragments par le montage pour établir un tout doté d'une signification particulière. Les cinéastes formalistes soviétiques des années 1920 ont mis en avant cette notion de fragment considérant le montage comme l'essence du cinéma. L'effet de Koulechov, une expérience menée par le cinéaste Lev Koulechov en 1921, met en pratique la variation possible de signification de l'image en comparaison aux fragments qui y sont juxtaposés. En effet, le même visage en gros plan ne semble pas exprimer la même émotion si le plan suivant est celui d'une assiette pleine ou celui d'une petite fille dans son cercueil. Sergueï M. Eisenstein également dans son film *La grève*²⁷ en 1925 établit un montage parallèle entre le massacre des ouvriers et un abattoir, et développe sa théorie du montage des attractions dans son texte éponyme de 1923. La confrontation de différents fragments doit pouvoir provoquer un fort impact chez le spectateur dans le but de lui transmettre une idéologie, dans le vocabulaire d'Eisenstein. Ainsi, le travail de montage devient le moteur créateur de signification, idéologique et politique chez Eisenstein. La subjectivité du discours apparaît dans la mise en relation entre deux éléments différents. Artavazd Pélechian, héritier des cinéastes soviétiques et pionnier de l'essai cinématographique va concevoir

²⁷ Eisenstein, S-M. (réal.), (1925). *La Grève*. [DVD]. URSS : Proletkoul't et Goskino.

à travers son œuvre un nouvel agencement des fragments dans sa théorie de la distance qui va permettre de donner une nouvelle signification et valeur à l'image²⁸. Si ces théories sont aujourd'hui intégrées par tous spectateurs et utilisées dans la majorité des montages cinématographiques, les possibilités d'agencement de ces différents fragments audiovisuels sont encore grandes, évoluent avec les nouvelles techniques et formes d'images en mouvement. C'est ce que j'ai cherché à explorer en fragmentant mon récit sur différents tableaux de projection que j'ai agencés dans une disposition non linéaire, ainsi qu'en fragmentant le médium audiovisuel lui-même, en séparant la voix-off, la musique et la vidéo, en créant de nouvelles relations entre ces différentes composantes au sein du support de l'installation. En effet, ces trois éléments ne sont plus synchronisés, ils sont indépendants les uns des autres. Ainsi, la voix n'est pas là uniquement pour commenter l'image, comme l'image ne sert pas à illustrer la voix. Elles peuvent être associées librement par le spectateur. La musique ne sert pas à accompagner le montage, à suivre ces mouvements, mais plutôt à plonger le spectateur dans une atmosphère tout au long de l'installation.

Par ce nouvel agencement des fragments, j'ai cherché à explorer de manière formelle les nouvelles significations que pourrait prendre mon récit en modelant directement le médium audiovisuel. Ainsi, j'ai d'abord trouvé que la fragmentation des éléments audiovisuels permet au spectateur de s'appropriier en partie l'oeuvre, de lui donner sens en associant librement les fragments vidéo et la voix-off, en les faisant dialoguer à sa

²⁸ Semerjian, M. (2010). *Artavazd Pelechian et le montage : site pédagogique sur le cinéma de Pelechian*. Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Récupéré de http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian_Accueil.html

manière. Caroline Ange insiste sur le rôle actif du spectateur dans la création de sens que permet l'utilisation de la forme du fragment en citant Mikhaïl Bakhtine²⁹ :

Le sens (la communication) implique la communauté. Concrètement, on s'adresse toujours à quelqu'un et ce quelqu'un n'assume pas un rôle passif (comme le terme de récepteur pourrait le laisser croire) : l'interlocuteur participe à la formation du sens de l'énoncé (...) (Ange, 2007, p. 24)

Dans l'installation, chaque expérience est unique contrairement au dispositif cinématographique qui impose un unique agencement des fragments, une seule et même œuvre finie à tous les spectateurs. « Là où la structure imposait le sens, le fragment ne fait que le solliciter, à la manière dont une vraie question réveille une réponse mais ne la dicte pas. » (Lazaridès, p. 67). Frédérique Toudoire-Surlapierre et Peter Schnyder, dans l'ouvrage collectif qu'ils dirigent *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines* en 2016, citent Roland Barthes³⁰ à propos du sens dans l'écriture en fragments : « Il insiste sur le choix de la forme (des entrées fragmentées) : "pour décourager la tentation du sens", "choisir un ordre absolument insignifiant" ». ³¹

Le fragment est en effet l'art de la discontinuité, de la déconstruction narrative. Cette discontinuité, « dans laquelle notre époque venait d'entrer » (Lazaridès, 1999, p. 67), permet de repenser le réel autrement, de le questionner et de s'ouvrir à une liberté

²⁹ Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, 1981, p. 50.

³⁰ Barthes, R. *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Oeuvres complètes*, t. 5 : 1977-1980, Paris, Seuil, 2002.

³¹ Toudoire-Surlapierre, F. et Schnyder, P. (dir.), (2016), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, « Introduction » p. 9-30

créative et à de nouvelles possibilités d'expression. Cette notion de fragment, par cette liberté formelle qu'elle m'offre, par cette esthétique du « non-fini », de « l'inachevé » dont parlaient Barthes et Blanchot, par l'ouverture qu'elle permet aux idées exprimées plutôt que de les enfermer dans un récit clos, se trouve être appropriée pour exprimer l'errance de la pensée, la divagation que j'ai cherché à retranscrire dans mon projet de création. « Le choix de la forme fait écho avec les modes d'existence du fragment comme moyen de noter le mouvement de la pensée dans la discontinuité de ses éclats. » (Ange, 2007, p. 27). En effet, le fragment laisse cette liberté de ne pas avoir à lier toutes les idées entre elles, mais de laisser un paratexte entre les différents fragments, un espace vide que le spectateur peut combler comme il le souhaite. Cet espace de blanc interfragmental représente selon Lazaridès « les trous de notre connaissance, l'impossibilité d'établir une synthèse intelligible du monde, la fin des ambitions encyclopédiques. » (Lazaridès, 1999, p. 67)

Aussi le blanc interfragmental peut-il être considéré comme une ouverture par où se libèrent des forces nouvelles. Ce blanc est aussi béance, bouche ouverte, lèvres qui doivent exprimer le non-dit de notre temps ; il est au fragment ce que le cadre est au tableau et les silences à la musique : son Autre indicible. (Lazaridès, 1999, p. 67)

Ce blanc interfragmental est également étudié par Caroline Ange. « Un dialogue entre le texte et les blancs » existe et « postule une ouverture ou un manque » (Ange, 2007, p. 28). Mais il existe aussi un dialogue entre l'auteur et le lecteur, dans le vocabulaire littéraire de Ange. Le lecteur, ou le spectateur, existe dans ce blanc, cet « espace troué » dont parle Ange. « Attendu que le vide est la condition de possibilité du mouvement, l'espace "troué" de la page constitue précisément le lieu d'inscription du lecteur. » (Ange, 2007, p. 33). Le blanc interfragmental est l'espace du spectateur dans l'œuvre, celui de son interprétation subjective qui dialogue avec celle de l'auteur, un espace qui rend le spectateur actif, qui permet « un travail commun de l'énonciateur et du lecteur par l'équivalence productive de l'écriture et de la lecture. » (Ange, 2007, p. 34). « En

inscrivant sémiotiquement le lecteur dans les interstices, celui-ci acquiert un statut d'égal. » (Ange, 2007, p. 33).

Si Ange analyse la forme du fragment dans la littérature, celui-ci existe également dans l'installation artistique.³² Cet espace entre les fragments est propre à l'espace du musée et à l'installation, je tente de l'exploiter pleinement. Le spectateur fait ainsi lui-même la transition, crée lui-même le dialogue, et ainsi la signification entre ces fragments. Le spectateur a aussi cette liberté de ne pas suivre un ordre précis mais de visionner ou écouter ces fragments de la manière qu'il souhaite. L'oeuvre ne réside donc plus dans une unique vidéo mais dans le support de l'installation et dans le choix du spectateur.

J'ai donné au spectateur accès à ma voix-off comme à un journal intime, à un autre regard sur mon expérience par les procédés énoncés plus haut. Séparer ces deux médiums au sein de mon installation a permis au spectateur de prendre conscience de ces différentes couches de discours sur la réalité qui peuvent s'agencer au sein d'une oeuvre audiovisuelle, et d'être emmené vers une réflexion sur les différents sens que l'on peut donner à la réalité par la création.

Ainsi, la notion de fragment, au centre de mon projet de recherche-crédation, propre à notre temps et à l'évolution de notre culture, intrinsèque au médium cinématographique et à ses évolutions comme l'installation, m'a permis de questionner la réalité du monde, de questionner la subjectivité dans la création, de laisser le spectateur s'approprier l'oeuvre et son sens et de sortir des contraintes de la continuité narrative au profit d'une

³² Huchet, S. (2016). « L'installation artistique. Allégorie, texte, fragment, plénitude », in Schnyder, P. et Toudoire-Surlapierre, F. (dir.), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, p. 203- 213

expression plus directe et libre d'idées, de sensations, d'émotions qui ont pu émerger au cours de mon voyage et de mon projet.

En analysant l'évolution de notre culture au « temps du fragment », Alexandre Lazaridès nous dit que depuis la fin du XIX^{ème} siècle, « la fiction est tentée par l'essai promue au rang de genre majeur » (Lazaridès, 1999, p.69). L'essai, incluant directement la notion de fragment, est alors une forme complexe à définir, qui a été exploitée en cinéma et dont je me suis inspiré directement pour mon projet de recherche-crédation.

2.2 Le documentaire de création et l'essai cinématographique

Comme j'ai pu le préciser plus haut, au fondement de mon projet de recherche-crédation demeurait ce désir profond de porter une réflexion sur le cinéma, d'en explorer ses frontières ainsi que celles du langage audiovisuel. Je souhaitais explorer le rapport entre celui-ci et la réalité, travailler sur les possibilités d'interpréter, de construire, de poétiser le réel subjectivement par la création, comme peut le faire notre système cognitif³³. Je me suis donc très rapidement intéressé au cinéma documentaire, qui se confronte directement à la réalité, à ses nombreux enjeux qui m'ont interpellé – notamment aux frontières floues entre objectivité et subjectivité et entre fiction et non-

³³ Le cinéma et le cognitivisme ont été rapprochés dans les études de la théorie cognitive du cinéma, menées essentiellement par David Bordwell dans : (1989). « A Case for Cognitivism ». *Iris*, n°9, p.11-40.

fiction – et me suis enfin laissé séduire par les notions de documentaire de création et d’essai cinématographique³⁴ qui ont su répondre, ou du moins porter une réflexion sur ces nombreux questionnements. Ces deux formes cinématographiques qui se croisent tiennent compte de ce rapport complexe du cinéma à la réalité et explorent ce questionnement, le pensent directement par le médium audiovisuel. J’ai donc souhaité construire mon projet de création en cherchant à m’inscrire dans ces formes aux définitions floues, en m’inspirant d’œuvres qu’on peut définir comme essais cinématographiques ou documentaires de création et enfin en cherchant à les ouvrir à l’installation. Provenant moi-même de cette école de création du cinéma dite « classique », j’ai tenté avec ce projet, pour la première fois, de m’ouvrir à d’autres formes d’images en mouvement telles que l’installation. J’ai donc cherché à y transposer mes réflexions, à explorer les nouvelles possibilités de ce dispositif par rapport au cinéma en tentant d’y transposer le documentaire de création, l’essai cinématographique et leurs enjeux. Ce passage fut un véritable parcours initiatique pour moi, parsemé de découvertes et de doutes. Je vais tenter de définir ci-dessous ces deux notions pour en expliciter les enjeux et la raison pour laquelle je m’en inspire profondément.

2.2.1 Le documentaire de création

³⁴ Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université. - Maury, Corinne. (2011) *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now. - Liandrat-Guigues, S. et Gagnebin, M. (dir.). (2004). *L'essai et le cinéma*. Paris : Champ Vallon. L'Or d'Atalante.

Le cinéma documentaire est une forme qui se confronte directement à la réalité. Ainsi, la représentation de celle-ci devient un véritable enjeu. Peut-on vraiment retranscrire la réalité en toute objectivité ? À partir de quand peut-on parler de documentaire ou de fiction ? François Niney se penche sur ces questions dans *L'épreuve du réel à l'écran* qu'il écrit en 2000. L'auteur questionne le rapport de l'image documentaire à la réalité et à la vérité en s'opposant au dogme de l'objectivité et en opposant le documentaire de création aux productions des médias de masse et aux images journalistiques.

En effet, selon Niney, il existerait une tradition du documentaire explicatif qui cherche à être l'intermédiaire direct avec la réalité, qui se veut neutre et objectif, une simple fenêtre sur le monde. Cette tradition est apparue dès les premières vues des frères Lumières, dans les actualités filmées et on peut la retrouver aujourd'hui dans le reportage journalistique ou les documentaires scientifiques par exemple. Très rapidement, les documentaristes et théoriciens du cinéma se sont rendus compte que la fiction et la subjectivité apparaissent toujours indéniablement dans toute production documentaire que ce soit par des procédés de narration, de mise en scène ou par le simple fait de choisir un cadre qui reflète un point de vue subjectif. *Nanook of the North*³⁵ réalisé par Robert Flaherty en 1922 constitue un exemple parfait de mise en scène en documentaire. Sous couvert de transmettre la vérité, le film documentaire a pu devenir un véritable outil de propagande politique ou colonialiste, notamment par l'outil du commentaire.

Mais, toujours selon Niney, de premiers documentaires de création cherchant à expérimenter, à développer un rapport à la réalité ont pu apparaître avec par exemple

³⁵ Flaherty, R. (réal.), (1922). *Nanook of the North*. [DVD]. France – États-Unis : Révillon Frères et Pathé Exchange.

Dziga Vertov et *L'homme à la caméra* en 1929, les symphonies urbaines comme *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann en 1927 ou *À propos de Nice* de Jean Vigo en 1930. Le travail esthétique, créatif, formel, comme le point de vue du cinéaste sont alors mis en avant dans ces documentaires. Le cinéma direct et le cinéma vérité dans les années 1960 portés par des cinéastes comme Michel Brault, Pierre Perrault ou Jean Rouch ont ouvert une nouvelle voie dans le cinéma documentaire et son rapport à la réalité grâce à un changement des mentalités et à des nouveautés technologiques. Ce cinéma établit un rapport direct avec la réalité, sans artifice, laisse son dispositif et la place du cinéaste transparents. Le rapport à la réalité au cinéma est alors questionné à travers le documentaire, le film expérimental ou l'essai cinématographique avec des cinéastes comme Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Chris Marker ou Artavazd Péléchian.

Pour François Niney, le documentaire de création avec ses apports fictionnels ne transcrit pas la vérité, il crée le réel. Le documentaire est alors indissociable de la fiction. Le documentaire de création dans sa subjectivité, son travail esthétique, sa narrativité, comme toute œuvre artistique, est un outil de production de connaissance. C'est le langage, et ici audiovisuel, qui construit et structure la pensée et l'imaginaire et donc la réalité. On peut ainsi associer le documentaire de création au postmodernisme en reprenant les mots de Sylvie Fortin et Émilie Houssa qui formulent ainsi l'ontologie du postmodernisme : « la réalité est toujours partielle et problématique parce qu'elle s'appuie sur le langage. » (Fortin et Houssa, 2012, p. 58). Ainsi François Niney insiste sur l'importance du montage comme outil de création de sens dans le documentaire de création.

Le montage démontre d'un côté la nécessité de découper dans le réel pour débiter une histoire ; de l'autre, le bonheur de rapprocher des images de façon significative avec cette part de hasard objectif (que glorifieront les surréalistes) qui signe l'accomplissement du destin des hommes et des œuvres. (...) Le découpage advient bien comme une nécessité esthétique

(rupture d'avec la scène théâtrale, le montage comme force d'expression (recomposition de l'espace-temps), mais ce « mouvoir » des images propre au cinéma joue évidemment du mécanisme « psycho-social » de l'identité et de la mémoire constitutifs de nos représentations mentales. (Niney, 2000, p. 38)

Dans mon projet de création, je me refuse au documentaire explicatif et cherche ainsi à exploiter un rapport subjectif à la réalité et la mise en scène du réel en utilisant la narration, réinvestissant des codes du récit de voyage, en proposant une voix-off subjective et intime. Ce documentaire très personnel qui exprime des idées, des sensations, des états d'âme et des questionnements lors d'un voyage, en confrontant l'image à la voix, en expérimentant avec le dispositif, en jouant avec celui-ci, en le laissant transparent au spectateur. J'ai adopté une démarche d'écriture au montage, propre au documentaire de création, que j'ai défini plus haut dans le texte.

Par exemple dans le fragment 6 « Longyearbyen – 15 décembre 2018 - L'homme et l'Arctique », je fais trois montages différents d'une même séquence pour exposer trois représentations, trois discours possibles sur la ville de Longyearbyen. Dans le fragment 2 « Tromsø - 5 décembre 2018 – Errance urbaine : à la recherche du Nord. », j'utilise des images à plusieurs reprises dans le même montage, travaille les images et les sons dans un rythme régulier pour donner un sentiment d'errance et mettre en valeur des signes du Nord qui m'étaient inattendus : la pluie, la boue ou les structures industrielles. Dans le fragment 3 « Tromsø – 6 décembre 2018 – Mon Nord – Leur Nord », je rapproche volontairement deux événements de mon voyage pour confronter deux représentations du Nord, celle de mon imaginaire que je cherchais en tant que touriste et celle du peuple Sâme et de ses revendications.

Ainsi, je me rapproche de l'essai cinématographique, une branche hybride du documentaire de création.

2.2.3 L'essai cinématographique

Dans l'ouvrage *L'essai et le cinéma* écrit collectivement en 2004 sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, José Moure nous dit que le terme d'*essai* a été emprunté par le cinéma au vocabulaire de la littérature pour tenter de classer « certaines œuvres inclassables dans la nomenclature cinématographique traditionnelle (ni films de fiction, ni films documentaires, ni films expérimentaux) et qui demandent à être appréhendées selon les critères qui régissent un champ artistique voisin. » (Moure, *L'essai et le cinéma*, « Essai de définition de l'essai au cinéma », p. 25). Cette forme serait, selon Moure, apparue avec des figures telles que Jean-Luc Godard, Chris Marker ou Alain Resnais. À l'époque, on souhaitait donner au cinéma sa légitimité propre en tant qu'art à part entière, « parier sur ses pouvoirs à venir, sur sa capacité à rivaliser avec la littérature sur le terrain de la pensée. » » (Moure, *L'essai et le cinéma*, « Essai de définition de l'essai au cinéma », p. 26). Citons l'exemple de la caméra-stylo développée par Alexandre Astruc qui conçoit le cinéma comme un langage à part entière et le cinéaste comme un auteur et un penseur au même titre que peut l'être l'écrivain. Dans la première partie de *L'essai et le cinéma*, les différents auteurs vont successivement s'essayer à définir l'essai cinématographique, comme « la forme sensible d'une pensée » (Rollet, *L'essai et le cinéma*, « Les Arabesques sur le thème de Pirosmeni de Paradjanov : autoportrait d'un cinéaste en peintre ? », p. 171), comme la « poétique de la pensée », comme une « noosphère filmique » (Didier Coureau, *L'essai et le cinéma*, comme « Poétique filmique de la Noosphère (Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001) », p. 217) ou comme une « une forme qui pense » (Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988). Le terme « essai », utilisé par Suzanne Liandrat-Guigues pour introduire l'ouvrage collectif qu'elle co-dirige, fut notamment popularisé par les *Essais* de Montaigne en 1580 dans lesquels l'auteur, ou essayiste, aborde de nombreux sujets d'étude disparates d'un point de vue strictement personnel

et subjectif, en investissant sa vie personnelle, ses propres sensations et perceptions. L'essai se différencie donc déjà de l'étude, recherchant l'objectivité, et prend la subjectivité comme postulat. Pour Liandrat-Guigues, l'essai dans le domaine des sciences « n'est valorisé que dans le sens de l'expérimentation qui permet justement de faire une expérience, de se risquer à une innovation » (Liandrat-Guigues, *L'essai et le cinéma*, « Un art de l'équilibre », p. 8). À noter que la recherche-crédation en milieu universitaire s'appuie également sur ces deux postulats. La prise de risque et l'expérimentation définissent également l'essai cinématographique. Comme Alexandre Astruc en 1949 qui place l'essai entre la fiction et le reportage, l'auteure nous dit que « l'essai n'occupe pas tant la place d'un entre-deux qu'il ne fait comprendre la conversion des signes cinématographiques réalisée par tout un pan du cinéma » (Liandrat-Guigues, *L'essai et le cinéma*, « Un art de l'équilibre », p. 11). L'essai cinématographique exprime toujours un point de vue très subjectif sur le monde, notamment à travers le travail d'une voix-off personnelle, intime, celle de l'auteur, comme chez Jean-Luc Godard ou interprétée par des acteurs, comme chez Chris Marker. Aussi, l'histoire personnelle prend une place importante et est reliée à l'histoire du monde. Le montage prend une place prépondérante dans l'essai cinématographique, davantage que le tournage. Chris Marker se crédite souvent comme monteur dans ses films, tout comme Alain Resnais avait une formation de monteur. L'essai cinématographique peut utiliser autant des images originales que des images d'archives, des fragments d'autres œuvres, cinématographiques ou non. Le montage a alors le rôle de collage des fragments, de rapprochement d'éléments disparates, de création de sens. Par exemple, la mise en rapport par le montage d'une voix-off avec des images

d'archives apporte une nouvelle signification à l'histoire et peut faire évoluer les pensées comme dans *Nuit et brouillard*³⁶ d'Alain Resnais en 1956 traitant de la Shoah.

L'essai cinématographique ne cherche pas l'illusion cinématographique et narrative totale, il va même souvent mettre de l'avant son dispositif, le rendre transparent, et questionner directement ce même dispositif, ce langage cinématographique comme outil de représentation de la réalité. L'essai cinématographique est une forme qui laisse également la liberté au cinéaste de pouvoir faire intervenir des éléments fictionnels dans l'œuvre. Par exemple, Chris Marker a recours dans *Sans soleil* sorti en 1983 à un personnage fictif : Sandor Krasna. Robert Kramer dans *Route One/USA*³⁷ réalisé en 1989 introduit également le personnage fictif de Doc. Enfin, on peut souligner plusieurs thèmes récurrents dans les essais cinématographiques, notamment l'histoire, la mémoire, l'intime, le voyage, les cultures, les questions éthiques et politiques, l'espace et le temps et enfin le cinéma lui-même.

L'essai cinématographique est donc une forme hybride, postmoderne et ouverte. Il est caractérisé par les interrogations qu'il porte sur le réel et le langage, sur la matière cinématographique elle-même dans une dimension réflexive, opérant un brouillage entre le texte et le paratexte, par une quête de liberté et une volonté d'amener le spectateur à penser.

Je me suis donc profondément inspiré de la forme de l'essai cinématographique, de sa méthode et de ses différents enjeux pour construire mon propre projet documentaire dans lequel on retrouve cette réflexion primordiale sur le dispositif cinématographique,

³⁶ Resnais, A. (réal.), (1956). *Nuit et Brouillard*. [DVD]. France : Arte Éditions

³⁷ Kramer, R. (real.), (1989). *Route One/USA*. [DVD]. France : Éditions Montparnasse

son rapport avec le réel, la subjectivité ou les expérimentations formelles, ainsi que certains thèmes tels que le voyage, l'intime, les questions éthiques, politiques et culturelles. Le choix de l'installation immersive m'a permis d'ouvrir la forme de l'essai cinématographique à un nouveau support de diffusion et à prolonger ses enjeux ou en explorer de nouveaux.

2.3 L'installation

Raymond Bellour³⁸ s'intéresse au phénomène de l'installation notamment dans son ouvrage *L'entre-image*³⁹ écrit en 1990 décrit comme un espace nouveau entre le cinéma, l'art vidéo et la photographie, fondé sur les rapports et les interactions entre ces différents dispositifs audiovisuels. Dans son ouvrage *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*⁴⁰ écrit entre 1999 et 2012, Bellour va prolonger sa réflexion de *L'entre-image* en s'interrogeant sur les rapports du cinéma avec le musée et l'ordinateur qui sont devenus de nouvelles institutions des images en mouvement.

Pour Bellour, il existerait des « glissements, chevauchements, scintillements, emboîtements, hybridations, métamorphoses, transitions, migrations, assimilations et

³⁸ Théoricien français, fondateur de la revue de cinéma *Artsept* en 1963 et membre du comité de la revue de cinéma *Trafic* fondée par Serge Daney en 1991.

³⁹ Bellour, R. (1990). *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*. Paris : La Différence.

⁴⁰ Bellour, R. (2012). *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*. Paris : POL 2012.

similarités » entre le cinéma et toutes les autres images en mouvement dans l'art contemporain. (Bellour, *L'entre-image*, p. 10). Bellour, pose la question sur la limite entre ces arts. Quelle est la place du cinéma entre l'ordinateur et le musée ? Bellour décrit le cinéma comme un dispositif unique et très particulier implique la projection, la pellicule et la salle noire. On ne voit pas un film de la même manière au cinéma qu'au musée.

L'installation quant à elle invente toujours un dispositif qui lui est propre. « Ce dispositif doit ainsi, avant tout, être chaque fois spécifié, dans la mesure où il induit une expérience toujours inattendue, comparable à nulle autre, ouvrant par-là de nouvelles conduites » (Bellour, p. 49). Le mode d'installation va définir l'œuvre et la faire varier. Son dispositif tient une place très particulière dans le sens qu'elle donne à l'œuvre. Ainsi, le cinéma pourrait être perçu comme une installation, un dispositif qui a particulièrement fonctionné.

Riccardo Venturi dans son texte « Écran de projection dans l'art contemporain »⁴¹ insiste sur le rôle central du spectateur dans l'installation, un dispositif qui requiert son « engagement physique », qui permet « l'orchestration des regards et l'évolution des corps dans l'espace » ainsi qu'une « subjectivité multiple » par « la médiation du regard par l'écran. » (Venturi, 2014, p. 188). Selon Venturi, le spectateur peut s'émanciper, par l'installation, « des contraintes de vision imposées par le cinéma, du film comme habitus social et institutionnel. » (Venturi, 2014, p. 188)

⁴¹ Venturi, R. « Écran et projection dans l'art contemporain », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2004>

Les réflexions de Bellour et Venturi sur l'installation et les nouvelles formes d'image en mouvement ont orienté ma réflexion sur l'aspect documentaire de mon projet de création et m'ont aidé ainsi à le transposer vers l'installation, une forme d'images en mouvement que je n'avais jamais explorée jusqu'ici. J'ai pu, alors moi-même inventer mon propre dispositif, ouvrir le documentaire de création à un espace tridimensionnel, faire évoluer les interactions entre les différents éléments de langage audiovisuel autrement que par le montage, notamment l'image, le son et la voix-off, plonger le spectateur dans une atmosphère de nuit polaire en extérieur par les décors et lumières de la salle, fragmenter le récit dans l'espace et briser la linéarité du récit au profit d'une circularité et d'une discontinuité, et rendre le spectateur plus actif dans son rapport à l'œuvre. Tous ces outils ont servi mon objectif de remise en question de mon propre imaginaire du Nord et du lieu commun du « Grand Nord ».

Mon passage du dispositif cinématographique à l'installation m'a permis d'ouvrir les enjeux de l'essai cinématographique à des possibilités supplémentaires. En effet, si le montage a une place très importante dans l'essai cinématographique dans sa faculté à créer du sens par la mise en relation de plusieurs éléments et dans le dialogue de différents langages comme on a pu le voir plus haut, je confronte, à travers l'installation, d'une nouvelle manière ces différents éléments comme la musique, la voix-off, l'image, les sons concrets, mais aussi les fragments d'idées. Je les sépare dans l'espace, le public devant se déplacer dans l'installation, et le son ayant plusieurs sources structurées dans la salle, mais aussi dans l'action du spectateur qui peut lui-même choisir le sens de visionnement des projections et l'écoute de la voix-off. L'installation me permet donc de ne plus imposer le sens de l'œuvre au spectateur pour lui faire prendre conscience de ce dispositif et de ce processus, quand l'essai cinématographique va chercher à faire prendre conscience de son dispositif à travers une œuvre proprement cinématographique.

Mon projet de création correspond à ce que Raymond Bellour définit comme une « querelle des dispositifs », ayant cherché à confronter, associer, combiner les codes du cinéma et ceux du musée. En effet, on peut y voir distinctement le documentaire de création par les projections d'images vidéo de la réalité, le fil conducteur du récit de voyage, la musique ou la voix-off mais aussi des éléments propres au musée. Un panneau explicatif est installé à l'entrée de la salle pour indiquer au spectateur le contexte de l'installation. J'emprunte également au musée l'objet de l'audioguide et en adapte sa fonctionnalité que n'est plus d'ordre explicative mais qui est le support d'une voix-off qui se confronte et dialogue avec les images. Les projections de fragments sur des supports rectangulaires auxquelles sont associés des titres et que le spectateur regarde une par une peuvent être assimilés à des tableaux. Au sein de cette installation, je joue donc sur une frontière floue entre le musée et le cinéma.

2.4 L'environnement immersif et les médias interactifs

Louis-Claude Paquin, dans le chapitre 5 de son ouvrage *Comprendre les médias interactifs*⁴² se penche sur les environnements immersifs. Il décrit alors l'immersion comme une forme bien particulière de média interactif. Contrairement aux « machines à contenu », un premier type de média interactif qu'il décrit comme permettant de manipuler des représentations indirectes et symboliques, des fichiers textuels ou

⁴² Paquin, L.-C. (2006). *Comprendre les médias interactifs*. Chapitre 5 « Les environnements immersifs ». UQAM, École des médias.

iconiques par la machine et par l'intermédiaire d'une surface comme un écran d'ordinateur, les environnements immersifs permettent des « manipulations directes et concrètes dans l'environnement même » ou « l'utilisateur se trouve désormais impliqué dans l'action ». (Paquin, 2006, p. 3) La définition de l'environnement immersif de Louis-Claude Paquin nous rappelle que celui-ci doit « entourer le spectateur » et que l'utilisateur doit pouvoir se déplacer librement dans cet environnement, interagir avec lui, avec les objets qu'il contient, ainsi qu'avec d'autres participants » (Paquin, 2006, p. 3). Par ailleurs, il rappelle également que « L'expression « environnement immersif » (...) est encore mouvante puisqu'elle décrit une pratique émergente, en pleine évolution et donc non consolidée » (Paquin, 2006, p. 3). En effet, si les environnements immersifs ont pu déjà être explorés en histoire de l'art ou dans le cinéma des premiers temps, ils se sont considérablement développés avec l'arrivée du numérique, des installations audiovisuelles, des jeux vidéo, et de la réalité virtuelle ou augmentée. Ainsi, dans mon installation, j'emprunte plusieurs outils et caractéristiques de l'environnement immersif que je précise ci-dessous, sans m'y rattacher totalement et construire une œuvre totalement immersive, en utilisant également la machine à contenu, notamment dans l'utilisation d'audioguides par le spectateur pour écouter la voix-off.

Louis-Claude Paquin énonce quelques caractéristiques d'un environnement immersif auxquelles mon installation s'apparente, me permettant de la définir comme partiellement immersive. D'abord, dans un environnement immersif, l'espace remplace la surface. « Le lieu de représentation n'est plus la surface bidimensionnelle », mais un « espace tridimensionnel » (Paquin, p. 8). Ainsi, « les utilisateurs ne sont plus *en interface* avec le contenu. Ils se trouvent littéralement *au cœur* du contenu. » (Paquin, p. 8). Le rapport entre le spectateur et l'œuvre change donc considérablement. Celui-ci va être alors dans un « engagement direct » (Paquin, p. 12) dans l'œuvre. Louis-Claude Paquin nous dit que la sensation est privilégiée à l'information. Le rapport du spectateur

à l'œuvre « n'est plus seulement de nature informationnelle, mais aussi de nature expérientielle : un contexte d'action est partagé et chacun y agit » (Paquin, p. 12).

L'information s'obtient par traitements, extractions, abstractions de la réalité. Celle-ci se retrouve ainsi condensée et généralisée, mais ne nous atteint qu'intellectuellement : il manque la complétude de l'expérience. Par contre, une fois que nous sommes directement impliqués dans les situations, la totalité des processus qui nous caractérisent en tant que personne est mobilisée : processus conscients, inconscients, viscéraux et mentaux. L'expérience maintient et nourrit les liens contextuels de l'environnement, ce qui engage l'utilisateur dans la représentation, aussi bien au plan sensoriel qu'au plan intellectuel. (Paquin, p.12)

Ainsi, l'illusion permise par l'immersion provoque une implication aussi bien cognitive que perceptive chez le spectateur, une compréhension directe qui implique le corps et les sens en plus de l'imaginaire. Un environnement immersif doit donc être multisensoriel pour que cette illusion fonctionne. Le fait d'entourer le spectateur par l'œuvre est primordial pour créer un environnement immersif, autant que la libre circulation dans cet environnement. J'ai choisi de ne pas totalement entourer le spectateur par les écrans de projections pour préférer son déplacement vers les différents fragments et leur visionnement l'un après l'autre, réinvestissant ainsi la notion de trajet, de voyage, dans l'expérience du spectateur. J'ai cependant choisi d'entourer totalement le spectateur par le son. Louis-Claude Paquin insiste sur l'importance primordiale de l'environnement sonore dans la création d'un environnement immersif.

Au plan sensoriel, l'aspect sonore de l'environnement est tout aussi important que l'aspect visuel, privilégié jusqu'à maintenant. L'aspect sonore contribue aussi à susciter l'effet de présence, et même de manière prépondérante. (Paquin, 2006, p. 37).

Le son est alors spatialisé par la stéréophonie, mettant en jeu « la faculté qu'ont les agents humains de localiser, le plus souvent avec justesse, la source des sons qui les entourent. » (Paquin, p. 38).

Ainsi est créé chez le spectateur un « effet de présence » (Paquin, p. 69) vis-à-vis de l'œuvre, que Louis-Claude Paquin définit comme l'état de conscience et l'implication d'un individu dans un environnement qui n'est pas directement présent à lui. (Paquin, p. 69). Les stimulations audiovisuelles peuvent alors tenter de créer les mêmes effets physiques que la réalité ce qui est propre à l'illusion. L'effet de présence peut ainsi créer aussi bien une désorientation que l'excitation ou la relaxation. Il est défini comme l'illusion d'une absence de médiation, qui « s'explique par un blocage temporaire de la fonction de « monitoring » de la réalité, à la suspension de l'incrédulité, volontaire ou non. » (Paquin, p. 71).

Ainsi, au sein de mon installation, je cherche à obtenir partiellement cet effet de présence et cette illusion et donc à construire un environnement partiellement immersif qui peut être associé au dispositif de la projection multiple. Marcin Sobieszczanski, dans son texte « Entre l'immersion dans l'image cinématographique et l'immersion totale »⁴³, définit la projection multiple comme une solution apparue avant l'arrivée de technologies permettant des environnements immersifs convaincants. La projection multiple, dont Sobieszczanski rappelle qu'elle « n'a pas été classée du côté du cinéma » mais plutôt qualifiée « en tant qu'installation médiatique ou encore vidéo-sculpture. », est définie par l'auteur comme utilisant « plusieurs caméras mais avec une projection plate bien que multiple, distribuée sur plusieurs panneaux distincts. » (Sobieszczanski,

⁴³ Sobieszczanski, M. (2010). « Entre l'immersion dans l'image cinématographique et l'immersion totale », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6184> ; DOI : 10.4000/narratologie.6184

2010, p. 2). Elle a été explorée de différentes manières par plusieurs auteurs qui ont ainsi développé des langages narratifs appropriés. La projection multiple, selon Sobieszczanski, mobilise plusieurs capacités du spectateur :

Le partage complexe de l'attention, la reconstruction de la spatialité et de la temporalité à partir des sources d'information multiples, l'audition sélective, sont tour à tour mobilisés dans ces expériences. La richesse perceptive du réel correspond à la richesse des rapports spatiotemporels et attentionnels qu'a le spectateur plongé dans ce type de dispositif. (Sobieszczanski, 2010, p. 3)

Ainsi, dans ce dispositif de projection multiple, je n'entoure pas totalement le spectateur de mes images, qui restent projetées sur des interfaces plates, cependant sur grand écran pour leur donner davantage de force et d'impact chez le spectateur. Riccardo Venturi, dans son texte « Écran et projection dans l'art contemporain »⁴⁴ apporte une réflexion intéressante sur ce qui différencie un écran d'installation d'images en mouvement d'un écran de cinéma en citant Chrissie Iles puis Chris Marker :

Si une image projetée atteint le sol, elle est généralement appelée 'installation'. l'espace entre l'image et le sol est un élément essentiel de l'oeuvre. Faire descendre l'image jusqu'au sol, c'est en quelque sorte nier le cinéma. (Iles dans Venturi, 2014, p. 184)

Le cinéma, c'est ce qui est plus grand que nous, sur quoi il faut lever les yeux. En passant dans un objet plus petit et sur quoi on baisse les yeux, le cinéma perd son essence. (Marker dans Venturi, 2014, p. 184).

⁴⁴ Venturi, R. « Écran et projection dans l'art contemporain », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2004>

La taille et la place de l'écran influencent donc indéniablement l'expérience du spectateur. J'ai cherché à me rapprocher, pour chacun des six écrans de projection, de l'écran de cinéma classique pour en obtenir le même effet d'immersion. J'ai ainsi choisi de projeter mes images sur des écrans à la plus large surface possible pour mon installation, que j'ai placée le plus en hauteur possible. Mais les écrans que j'ai disposés restaient cependant des écrans d'installation. Venturi établit ainsi la différence entre un écran d'installation et un écran de cinéma :

L'écran exposé se distingue des écrans cinématographiques ou publicitaires parce qu'il attire notre attention non seulement sur l'objet écran et sur ce qui est montré sur sa surface, mais aussi sur ce qui se passe devant celui-ci, dans l'espace qui se déploie entre l'écran et le spectateur. On retrouve ici l'aspect social de la projection. (Venturi, 2014, p. 184)

Cependant, j'ai souhaité que le spectateur puisse se déplacer dans l'environnement, vivre lui-même une expérience dans une salle plongée dans le noir reproduisant la nuit polaire, avec le décor de la tente lumineuse qui le situait dans un environnement extérieur et surréaliste. J'ai cherché à l'immerger par le son qui crée cet effet de présence. En effet, une musique contemplative et relaxante était diffusée dans toute la salle accompagnée de haut-parleurs moins volumineux, un par fragment qui situaient ces derniers dans l'espace, qui attiraient le spectateur vers une projection ou une autre, qui diffusaient des sons concrets, de mon voyage, du Nord, de la route ou de la nature par exemple, et qui contribuaient à recréer cet espace. La voix-off était à la fois immersive et une machine à contenu par l'utilisation de l'audioguide. En effet, le dispositif était ici transparent et le spectateur interagissait avec une interface qu'était l'écran du baladeur. Mais lorsqu'une piste sonore était lancée, le spectateur était immergé par le casque d'écoute. Par le ton employé, l'utilisation du casque d'écoute et le mixage sonore, je situais ainsi le spectateur dans un espace intime, feutré, chaleureux qui se superposait et contrastait avec les sons extérieurs diffusés dans la salle. Ainsi, je jouais avec différentes couches d'immersion, confrontait deux espaces, extérieurs et

intérieurs, qui se confrontent eux-mêmes lors d'un voyage dans le Nord. J'ai toujours cherché à mettre de l'avant cette idée que le voyage est un cheminement aussi bien intérieur que géographique, que notre rapport au monde et à sa réalité est subjectif et personnel et que le documentaire peut devenir le médiateur de ce rapport.

Le choix de ne pas recréer un environnement immersif total dans mon installation fût lié au choix de proposer au spectateur un espace de blanc interfragmental, dont j'ai exposé la fonction plus haut. Tout comme je ne cherchait pas une continuité narrative totale, je ne cherchait pas non plus l'immersion totale. Je laissait ainsi au spectateur un espace de déplacement entre les fragments, un temps pour réfléchir vers où il se dirigeait, pour sélectionner la voix-off qu'il souhaite écouter, pour la confronter avec la projection qu'il visionnait. Entre chaque fragment vidéo, le spectateur pouvait ainsi sortir de l'immersion et se confronter directement au dispositif de mon installation. Comme l'essai cinématographique laisse apparaître régulièrement les subterfuges du montage - je pense notamment à la séquence de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker, dans laquelle le cinéaste nous montre les différents sens que peut prendre une séquence en fonction de la musique et de la voix-off qui l'accompagnent – je laissait apparaître ceux de mon dispositif. Selon moi, cette transparence était nécessaire pour amener le spectateur à réfléchir sur le rapport de la création à la réalité, sur les sens subjectifs que l'on peut lui donner, sur la remise en question de mon imaginaire du Nord lors de mon voyage et de mon processus de création. C'est ce que j'ai tenté de recréer en mettant ce processus de création au centre de mon projet.

Je me permets de tenter un rapprochement entre ce procédé, qui consiste à sortir le spectateur de l'immersion pour le confronter au dispositif dans le but de lui laisser un espace de réflexion, et la théorie de la distanciation attribuée à Bertold Brecht dans le domaine du théâtre. L'effet de distanciation amené par Brecht avec la création de son

théâtre épique dans *Petit organon pour le théâtre* en 1949⁴⁵, consiste à briser soudainement l'identification au personnage, l'illusion et la narration d'une pièce de théâtre pour faire disparaître le quatrième mur. Révéler le dispositif oblige le public à prendre conscience et à réfléchir activement plutôt que de se laisser bercer par l'illusion théâtrale et l'empathie issues du théâtre réaliste. Louis-Claude Paquin parle de l'effet de distanciation en ces termes⁴⁶ :

Pour remplir ses objectifs didactiques, Brecht adopte la technique de la « distanciation » : il élimine l'identification avec les personnages, fait porter la réflexion sur le déroulement des événements et sur le comportement qu'adoptent les personnages les uns avec les autres, et non sur leur psychologie. Ainsi, les changements de décors se font devant les spectateurs ; sur une pancarte, un texte projeté explique le déroulement de l'action, les participants s'adressent directement aux spectateurs, etc. (Paquin, chap. 3, p. 65)

2.5 L'imaginaire du Nord

Les études sur l'imaginaire du Nord ont été principalement menées par le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, fondé en 2003 à l'UQAM par Daniel Chartier en correspondance avec une

⁴⁵ Brecht, B. (1997). *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1949.

⁴⁶ Paquin, L.-C. (2006). *Comprendre les médias interactifs*. Chapitre 3 « Le spectacle ». UQAM, École des médias.

dizaine d'universités dans le monde. Ce laboratoire tend à penser les différentes représentations de l'imaginaire du Nord par la considération de nombreuses cultures différentes et l'analyse des productions culturelles dans les champs de la littérature, des arts visuels de la culture populaire ou du cinéma.

Selon Daniel Chartier dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes éthiques* publié en 2018 en 7 langues différentes, l'imaginaire du Nord est un ensemble de représentations formant un système de signes qui est « le produit d'un double regard, de l'extérieur et de l'intérieur » (Chartier, p. 10). Ces représentations ont notamment été longtemps entretenues et imaginées par les Occidentaux, « forgé[es] sur le discours plus que sur l'expérience pendant des siècles » rappelant que « l'homme s'est rendu au Pôle Nord il n'y a qu'un siècle alors qu'il l'imagine depuis des millénaires ». (Chartier, p. 11). Daniel Chartier nous décrit comment se présente la plupart du temps cet imaginaire dans les œuvres occidentales.

... une simplification des formes – horizontalité – et des couleurs – blanc, bleu pâle, teintes rosées -, sur la présence de la glace, de la neige et de tout le registre du froid, sur des valeurs morales et éthiques – solidarité -, mais aussi, à sa jonction avec un « au-delà » où commence l'Arctique, sur la fin de l'écoumène européen et sur l'ouverture vers un monde « naturel », inconnu, vide, inhabité et éloigné : le Grand Nord. (Chartier, p. 9-10)

Ces représentations extérieures rencontrent dans l'imaginaire du Nord les représentations et œuvres des cultures nordiques, habitant les territoires, qui elles-mêmes se distinguent en différents groupes culturels. Ces deux « couches discursives » (Chartier, p. 10) se distinguent clairement l'une de l'autre, se confrontent et dialoguent dans ces territoires nordiques, qui portent alors de forts enjeux représentationnels qui m'ont touchés et m'ont poussés à me tourner vers cet espace dans mon projet de recherche-crédation.

Il faut tenir compte de ces différentes représentations pour « définir le Nord par l’imaginaire. » (Chartier, p. 11). Daniel Chartier nous dit que ce système de signes est « pluriel et mouvant » (Chartier, p. 12) et « constamment retravaillé par de nouvelles propositions » (Chartier, p. 12), « un ensemble vivant et organique » (Chartier, p. 13). Cet imaginaire du Nord évolue donc plus ou moins à chaque nouvelle production culturelle. Par la création d’une œuvre, je participe donc à faire évoluer ce système de signes d’une manière ou d’une autre. Il est donc important de prendre conscience de ce système, d’en tenir compte « pour s’en détacher ou pour en contester les fondements, le déconstruire ou le retravailler. » (Chartier, p. 13).

Daniel Chartier développe ensuite la notion d’*idée de lieu* qui va s’appuyer sur le lien entre le *lieu réel* et le *lieu représenté* pour définir de quoi est faite la réalité d’un lieu.

Les lieux forment une complexe composition humaine, faite d’expériences, de discours, de matérialité, de formes culturelles et de mémoire. Tout cela renvoie au réel, à l’humain et à la réalité, que cette dernière soit matérielle, discursive ou sémiologique. (Chartier, p. 15).

Dans mon installation, j’ai tenté de représenter ces lieux par les différents fragments vidéo vers lesquels le spectateur doit se déplacer. Daniel Chartier différencie la notion de lieu de celle d’espace, définissant cette dernière comme faisant fi de « l’expérience humaine du territoire ». (Chartier, p. 15). Ainsi, dans la culture occidentale, le Nord a toujours été considéré comme un espace plutôt qu’un lieu, qui a pu être exploité dans de nombreuses productions culturelles selon ce qui était imaginé, sans tenir compte des cultures locales.

Dans bien des récits occidentaux, le « Nord » renvoie ainsi à une matrice neutre sur laquelle on peut situer un récit sans égard à la réalité matérielle ou phénoménologique, pour autant qu’on respecte une série de critères et de caractéristiques qui sont propres au « Nord » dans l’imaginaire. (Chartier, p.16)

Ainsi, il était possible d'exploiter cet espace du Nord pour tout genre de production culturelle tant que cette cohérence esthétique et ce système de signes étaient respectés.

Dans mon projet de création, j'ai donc cherché à prendre conscience de cet imaginaire du Nord, de ce système de signes et à interroger mes propres représentations par le voyage et la création. En effet, j'étais moi-même imprégné de ce système de signes simplifié, de cette projection occidentale sur le Nord, de cette imagination d'un espace immense et vide dans lequel je pourrais trouver une certaine harmonie avec moi-même et la nature en reprenant les codes du récit de voyage, souvent exploité dans la littérature et le cinéma. J'ai moi-même dû confronter mon imaginaire du Nord à la réalité d'un lieu dans sa matérialité. À travers ce voyage, ma caméra et tout le processus de création, de montage et d'écriture qui a suivi, j'ai donc cherché à exprimer cette confrontation et à analyser l'évolution de mon imaginaire du Nord, la déconstruction de mes représentations, de ce système de signes pour la création d'un nouveau qui prend forme dans mon installation finale. Tout au long de cette installation, j'ai questionné l'évolution de mes représentations de la réalité et la manière dont un nouvel imaginaire se crée.⁴⁷

Confronté à des situations, phénomènes, signes inattendus au cours de mon voyage, j'ai cherché à documenter et à garder transparente ma propre attitude face à la

⁴⁷ Comme précisé à plusieurs étapes de mon texte, j'ai déconstruis mon propre imaginaire du Nord dans mon œuvre par plusieurs outils : les réflexions abordées dans mes fragments audio et vidéo par le langage verbal, de l'image, du son et par le montage ; la confrontations des signes attendus (le blanc, les couleurs pastelles, l'espace vide, l'horizontalité, le froid, la glace, la neige) à des signes inattendus de ma part (la nuit, la pluie, les couleurs jaune, orange ou violet, les installations industrielles) ; le développement d'une esthétique artisanale et expérimentale due à mon manque de préparation et à mon matériel technique inadapté ; la déconstruction de l'unité du récit ; la fragmentation et la place accordée pour le spectateur à un blanc interfragmental ; la disposition des fragments de manière non circulaire et totalisante ; la construction d'une atmosphère de nuit polaire dans la salle ; et la place limitée accordée à l'immersion pour proposer au spectateur une expérience sensorielle nécessaire du Nord autant que pour lui laisser apparaître le dispositif de l'œuvre.

découverte de cette réalité dans mon installation finale. Je me suis ainsi confronté à ma condition inévitable de touriste, à la découverte de vies quotidiennes et urbaines dans ces espaces, à l'hostilité que peuvent nous renvoyer certains phénomènes attendus propres au Nord tels que le froid, la nuit polaire, la neige ou la glace. Surpris par des signes inattendus tels que la nuit, les couleurs vives jaunes et oranges des lumières artificielles, panneaux de signalisation, des gilets réfléchissants, ou la lumière violette qui émanait de cette tente dans les hauteurs de Longyearbyen, plutôt que les couleurs douces et pâles de bleu, blanc ou rose ; à la pluie verglaçante à Tromsø plutôt que la belle neige que l'on imagine du Nord. J'y ai découvert de nombreuses installations techniques humaines qui structurent l'espace, des câbles, pylônes électriques, de la tuyauterie ou des exploitations minières au Svalbard. Ces différents signes inattendus, comme les difficultés techniques auxquelles j'ai fait face avec ma caméra ou les difficultés pratiques qui ont orienté mon voyage dans une certaine direction ont fait évoluer l'esthétique de mon installation finale ainsi que l'imaginaire du Nord que j'y ai déployé, en faisant notamment le choix de présenter le Nord d'un point de vue extérieur dans mon installation. Tout au long de mon voyage, mon expérience du lieu s'est confrontée à mon imaginaire.

CHAPITRE III

CADRAGE DE L'ŒUVRE

Dans cette partie, je présente des œuvres variées, de médiums, auteur, époques différentes qui m'ont inspiré pour plusieurs raisons dans la production de mon propre travail de création. Ainsi, je fais un bref résumé de chaque œuvre et de ses enjeux, avant de présenter ce qui m'inspire dans cette œuvre, sur quels points mon travail s'en rapproche, et enfin sur quels points mon travail s'en éloigne.

Je présente dans un premier temps deux documentaires : *Lettre de Sibérie*⁴⁸ et *Sans soleil*⁴⁹ réalisés par Chris Marker, figure de l'essai cinématographique, en 1957 et 1983. Je présente ensuite l'ouvrage *La route bleue*⁵⁰ écrit par Kenneth White en 1983 dont le traitement du récit de voyage initiatique vers le Nord m'intéresse. Je présente enfin *Nordicité*⁵¹, un spectacle présenté de 2016 à 2018 par le Théâtre Incliné (Québec) et le

⁴⁸ Marker, C. (réal. – scén.), (1957). *Lettre de Sibérie*. [DVD]. France : Argos-Films et Procinex

⁴⁹ Marker, C. (mont. – compo.), (1982). *Sans Soleil*. [DVD]. France : Argos-Films

⁵⁰ White, K. (1983). *La Route Bleue*. [Format Kindle]. Paris : Grasset.

⁵¹ Théâtre Incliné et Nordland Visual Theatre (coproduction de collectifs). (2016, 11-13 novembre). *Nordicité*, [Spectacle de théâtre]. Nordland Visual Theatre, Stamsund, Norvège.

Nordland Visual Theatre (Norvège) qui questionne par le croisement de différents médiums les représentations du Nord et de ses signes.

3.1 *Lettre de Sibérie* et *Sans Soleil*, Chris Marker, 1957 et 1983

Grande figure de l'essai cinématographique, Chris Marker m'intéresse dans toute son œuvre créative mais principalement dans deux essais cinématographiques qui sont *Lettre de Sibérie* et *Sans soleil* réalisés en 1957 et 1983. Ces deux œuvres reflètent parfaitement les enjeux et le processus de création d'un essai, ne cherchant pas l'explication ou la représentation d'une réalité directe, mais interrogeant le rapport entre l'œuvre et la réalité, la construction d'une nouvelle réalité par la création. Chris Marker m'a beaucoup inspiré dès les premiers balbutiements de mon projet, dans la liberté qu'il se laisse pour la réalisation de ses œuvres, les thèmes abordés et les nombreuses réflexions qu'il développe et dans sa manière de faire dialoguer les différents éléments de langage audiovisuels par le montage. Dans ces deux essais, Chris Marker développe un point de vue subjectif qui passe notamment par la voix-off, son discours et sa tonalité, interprétée et personnifiée par des acteurs comme Georges Rouquier dans *Lettre de Sibérie* ou Florence Delay dans *Sans soleil*. Ainsi, Chris Marker laisse la fiction émerger dans ses œuvres documentaires, en créant par exemple le personnage de Sandor Krasna, cameraman fictif et auteur des lettres lues dans *Sans soleil*. Chez Chris Marker les voix hors champs sont des réflexions qui ressemblent à des fragments d'idées, des dérives de la pensée, des réflexions écrites a posteriori sur les images filmées. Elles portent sur des détails et sont des questionnements existentiels sur la mémoire, le souvenir, le bonheur, la misère ou des prises de position plus politiques. Le montage dans les œuvres de Chris Marker représente l'étape la plus importante dans sa création cinématographique, l'essence du cinéma pour ce qui est de

la construction de discours et de sens. Chris Marker se crédite lui-même comme monteur et non réalisateur dans le générique de *Sans soleil*.

Dans *Lettre de Sibérie*, ce dispositif du montage, mis en évidence lui permet de donner un sens subjectif à la réalité, surtout dans la séquence où il reprend le principe de l'effet Koulechov et l'adapte au cinéma parlant et à la voix-off. En remontant trois fois la même séquence d'images avec une musique et une voix-off différente, Chris Marker dénonce ironiquement, par ce procédé, le rôle propagandiste que pouvaient prendre les commentaires de l'époque dans les documentaires et le manichéisme qui régnait dans les mentalités pendant la Guerre froide. La voix-off ainsi introduit la séquence composée d'images de travailleurs sur le chantier.

En enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale Iakoutsk, je me demandais franchement à qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu qu'on ne saurait les traiter qu'en termes d'enfer ou de paradis. (Marker, 1957, 26 :18min).

La séquence d'images représente ainsi la ville de Iakoutsk, ses autobus et automobiles, symboles du modernisme, puis des ouvriers au travail sur un chantier. Sur ces mêmes images, la voix-off accompagnée d'une musique entraînant et épique fait d'abord la glorification du régime socialiste. Ensuite, la voix-off s'applique à en faire une critique virulente sur une musique sombre et dramatique. Enfin, dans un dernier montage, la musique est remplacée par le son direct et la voix-off tente de décrire les images dans la plus grande des neutralités. Par cette courte séquence, Chris Marker fait apparaître tous les enjeux du documentaire dans sa construction de discours et de réalité.

Dans *Lettre de Sibérie*, Chris Marker questionne donc les représentations que se fait l'Occident de la Sibérie, et de l'URSS plus généralement. Ainsi, Chris Marker construit un essai politique au discours très orienté sur des problématiques partagées par plusieurs lieux du Nord comme la Scandinavie ou le Canada : l'exploitation des

ressources par le Sud, les enjeux de représentations des cultures locales, l'appropriation ou la destruction des ressources et modes de vie de ces cultures.

Dans *Sans soleil*, Chris Marker nous livre un essai plus personnel, plus expérimental où il développe de nombreuses pensées existentielles, établit une structure complexe par le montage en rapprochant de nombreux éléments, lieux et temporalités différents. J'ai été tout de suite frappé par la courte séquence d'ouverture qui pourrait résumer le film à elle seule :

La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi, qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images, mais ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait : il voudra que je la mette un jour toute seule, au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, on en verra le noir. (Marker, 1983, 00 :40).

Si la puissance du montage est de pouvoir mettre en relation plusieurs éléments éloignés, c'est aussi de pouvoir en isoler d'autres. Chris Marker se libère de toute continuité ou structure narrative pour créer sa propre structure, construite autour d'idée plutôt que d'une chronologie. Chris Marker passe d'un fragment à un autre, d'un lieu à l'autre, de bribes de pensée en bribes de pensée pour nous toucher de la manière la plus juste possible. Et dans chaque fragment, c'est tout un monde de réflexions qui se dévoile.

Les essais de Chris Marker m'inspirèrent donc sur de nombreux points thématiques, formels et méthodologiques dans la création de mon propre essai cinématographique. Je me suis inspiré de ces deux œuvres dans le rapport de l'auteur au voyage, dans la construction subjective de la réalité par le montage, dans les réflexions menées par les fragments et dans l'interrogation sur la réalité et sur le médium audiovisuel lui-même. Si Chris Marker met bout à bout des fragments d'idées distants pour construire un sens

subjectif à son œuvre et au monde, j'ai choisi plutôt de conserver ces fragments indépendants en ne les unifiant pas dans un sens précis pour laisser au spectateur le choix de cette unicité au sein de mon installation.

3.2 *La route bleue*, Kenneth White, 1983

Cette œuvre de Kenneth White, qui m'inspire sur plusieurs points, retrace le voyage de l'auteur à travers le Québec de Montréal au Labrador. Il représente d'abord précisément le genre du récit de voyage nordique que j'ai souhaité réinvestir dans mon projet de création. Dans ce récit de type récit de voyage, on retrouve une narration forte, propre au genre du « way-book » de Kenneth White, liée à l'itinéraire et à l'errance de l'auteur-protagoniste. *La route bleue* peut être d'ailleurs assimilée à un journal de voyage. Kenneth White y développe une écriture très rythmée, imprégnée de citations, de listes de noms de lieux géographiques, de rivières, de lacs ou de gares. L'auteur y insère poèmes ou notes écrits au cours de son voyage, mais s'attarde aussi sur des sensations très matérielles liées à la route ou à la nature dans laquelle il poursuit son chemin. Chaque nouvel élément, en apparence insignifiante, tel une pancarte est pour lui source de réflexions et de sens.

Le chapitre nommé « Route 175 Nord » est particulièrement représentatif de cette esthétique. Le narrateur – auteur roule vers le Nord sur les routes du Québec. Il y développe une écriture au rythme de cette route, laissant sa pensée dériver, s'attacher à une idée sur plusieurs lignes pour finalement la quitter, se rattacher à une autre, comme on erre à travers des lieux au cours d'un voyage. On ressent parfaitement le

lien entre l'errance de la pensée de l'auteur et le mouvement de la route, et le défilement du paysage nordique.

On retrouve dans cet ouvrage de nombreux éléments narratifs et sémiologiques propres au récit de voyage nordique que j'ai réinvesti dans mon installation. L'auteur est notamment guidé tout au long du roman par une quête aussi bien intérieure que géographique, celle de rejoindre le Labrador, un espace qu'il imagine et fantasme. La rencontre avec les Autochtones et toutes les réflexions éthiques qui surviennent alors sont également significatives du voyage nordique. Kenneth White y accorde une grande importance, en décrivant l'évolution de sa pensée et l'émergence de questionnements sur le rapport de pouvoir qui est entretenu avec les allochtones et sur l'appropriation qui s'est faite des cultures et des terres autochtones. On y retrouve également des éléments du système de signes composant l'imaginaire du Nord comme décrit par Daniel Chartier et l'évolution de cet imaginaire de l'auteur confronté à la réalité des lieux qu'il traverse : l'immensité de la nature, la route infinie, les forêts puis l'espace arctique presque désertique, les couleurs pâles décrites par l'auteur, le bleu présent dès le titre dont l'auteur parle ainsi : « le bleu du grand ciel, bien sûr, le bleu du fleuve, le majestueux Saint-Laurent, et, plus loin, il y a le bleu de la glace... mais toutes ces notions (...) si elles parlent à mes sens et à mon imagination, sont loin d'épuiser la profondeur de ce bleu. » (White, 1983, Empl. 81).

Dans sa préface de l'édition originale, Kenneth White expose très bien cet imaginaire du Nord qui, selon moi correspond à celui décrit par Daniel Chartier, ainsi que la confrontation de cet imaginaire à la réalité.

Cela je le dois à un livre et aux images qu'il contenait : des Indiens, des Esquimaux, des montagnes, des poissons et des loups blancs hurlant à la lune. C'est ainsi que dès l'enfance, des images se gravent dans votre esprit (...) et que, trente ans plus tard, vous les poursuivez toujours. (White, 1983, préface, Empl. 81).

Le Nord apparaît ainsi d’abord comme un pays lointain imaginé, que Kenneth White invertit de tout un imaginaire personnel et littéraire, celui des signes de la nature, des Autochtones, du bleu, mais aussi celui du voyageur romantique en quête de soi et d’un nouveau monde, en fuite du sien, réinvestissant des structures de récit nordique. Kenneth White évoque ainsi le « mystique “ itinérant ” (...), l’homme prisonnier de l’« exil occidental » qui pourra trouver l’« Orient » par le passage du Nord. » (White, Empl. 89). Ici les lieux géographiques sont directement liés à des états d’âme, à des lieux intérieurs. Ainsi, Kenneth White parle du Labrador et de son itinéraire de la route bleue :

...l’idée d’aller aussi loin que possible – jusqu’au bout de soi-même – jusqu’à un territoire où le temps se convertit en espace, où les choses apparaissent dans toute leur nudité et où le vent souffle, anonyme. (...) De toutes façons, je voulais sortir, aller là-haut et voir. (White, Empl. 89).

Le Nord apparaît alors comme un espace reculé, en marge, au-dessus du monde réel, lointain, un espace plein de fantasmes, où la géographie se mêle aux états intérieurs. Tout au long de son roman, Kenneth White va confronter cet imaginaire à des éléments matériels du Nord, à ses rencontres avec les Autochtones, aux sensations liées au climat, aux villes qu’il découvre, aux exploitations minières, aux états d’âmes et aux questionnements qui émergent lors de ces confrontations au réel. C’est ainsi qu’il développe au cours de son voyage cette idée, qui le suivra dans toute son œuvre future, celle de la géopoétique, un champ de recherche ouvert et propice à la création qui m’inspire dans mon projet, visant « à développer un rapport sensible et intelligent à la Terre », stimulant la relation fondamentale entre « le mouvement dans l’espace et le mouvement de l’esprit »⁵², et recentrant la pensée humaine sur son rapport direct et

⁵² White, K. (s.d.). *Institut International de Géopoétique*. Récupéré le 19 novembre 2019 de <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>

matériel avec le monde et la nature. Dans toute son œuvre de voyage, Kenneth White développe ce rapport sensible et intérieur de l'homme au monde et la fonction du voyage comme propice à la réflexion et à l'évolution personnelle, à travers la géopoétique mais aussi les notions de paysage mental ou de nomadisme intellectuel.⁵³

J'ai cherché à réinvestir dans mon projet ce type de récit qui a toujours nourri mon imaginaire, dont *La route bleue* est particulièrement représentative dans son esthétique littéraire et par les nombreux éléments narratifs et sémiologiques présents dans cette œuvre.

Cependant, si Kenneth White poursuit cet imaginaire dans un récit narratif, respecte une certaine continuité et se rattache au système de signes de l'imaginaire du Nord tout en le décrivant dans sa matérialité, j'ai cherché davantage dans mon installation à limiter cette continuité narrative par le fragment pour laisser davantage d'espace aux questionnements et à la réflexion sur mon rapport à la réalité et à l'évolution de mon imaginaire. Ce thème n'est pas central chez Kenneth White qui n'écrit pas *La route bleue* dans une démarche postmoderne questionnant directement la réalité par son langage et sa création. Je me rattache donc plutôt à la forme de l'essai plutôt qu'à celle du récit. Aussi, certains signes du Nord que Kenneth White déploie dans *La route bleue* sont différents de ceux que j'ai déployé moi-même dans mon installation. Tout au long du roman, on est plongé dans un univers de routes, de couleurs claires, de forêts, de grands espaces alors que les signes dominants dans mon installation se rattachaient plus à la nuit, la neige, au manque de visibilité, au froid glaçant et aux lumières artificielles de l'homme.

⁵³ Voir White, K. (1987). *L'esprit nomade*. Paris : Grasset. et White, K. (1994). *Le plateau de l'Albatros*. Paris : Grasset.

3.3 *Nordicité*, Théâtre Incliné (Québec) et Nordland Visual Theatre (Norvège), 2016 – 2018

Nordicité est un spectacle créé en 2016 en coproduction par le Théâtre Incliné produit par José Babin au Québec depuis 1991 et le Nordland Visual Theatre en Norvège. Ce spectacle est le premier d'un cycle nordique initié par José Babin qui souhaite proposer un ensemble de productions artistiques — des spectacles ou des court-métrages — sur l'ensemble des territoires nordiques à travers la création d'une plateforme numérique mettant en relation de nombreux artistes circumpolaires, du Canada, du Groenland, de l'Islande, de la Norvège, de la Suède, de la Finlande, de l'Alaska et de la Russie. *Nordicité, des pas sur le cercle* est « un vaste projet créatif » « une aventure de création humaine et géographique » menée de 2015 à 2019 dans le but de « capturer des échantillons d'humanité », c'est « une invitation au voyage entre mythes et réalités et une réflexion sur notre capacité à comprendre les voix du nord. » (Babin, 2015)⁵⁴.

Le Théâtre Incliné se revendique comme étant un théâtre interdisciplinaire contemporain mêlant à la fois le jeu, les arts numériques comme la vidéo, la musique, la marionnette ou la danse. José Babin insiste sur l'importance qu'elle accorde à la matière comme point de départ de toute recherche. « Ça vient de soi, la matière surgit et s'impose dans les périodes de recherche qui précèdent toutes nos créations » (Babin, 2015, « Mission »). Ainsi, à la base de *Nordicité* est une expérience de la metteure en

⁵⁴ Babin, J. (2015). *Théâtre Incliné*. Récupéré le 19 novembre 2019 de <https://theatreincline.ca/>

scène dans le Nord et plus précisément à Iqaluit dans le Nunavut en 2008. « J'y avais acheté une carte géographique où le nord était en bas et le sud, tout en haut. Il y avait inscrit "Our point of view". C'est en y repensant que j'ai eu envie de retravailler sur le Nord. » (Babin, 2015, « Genèse »)

À la base du projet existait une expérience matérielle et une réflexion sur les représentations du Nord, sur les différents points de vue de la réalité. Babin s'est donné pour mission de recueillir les « voix du Nord », de donner différents points de vue sur le Nord, de transmettre ce que Daniel Chartier appelle « les œuvres des cultures nordiques » (Chartier, 2018, p. 10), les représentations intérieures du Nord. Ce projet, pour José Babin, est lui-même une véritable quête personnelle et géographique, une « rencontre avec le nord » et un « vertige face à l'immensité qu'elle ne pouvait capturer ». (Babin, 2015, « Présentation »).

Je voulais montrer le nord que j'avais imaginé, et celui que j'avais trouvé. Magnifique. Insaisissable. Mais les projets sont comme les histoires d'amour. Certains vous marquent comme des engelures au cœur. Celui-ci a questionné tout ce que je connaissais au-delà de ce à quoi je m'attendais. Comment pourrais-je être fidèle à un territoire, des peuples, si vastes et divers, si complexes et fragiles ? Je vous livre ici le récit de ce voyage au cœur du processus créatif même qui voulait ramener le nord au sud. (Babin, 2015, « Présentation »)

Le thème central dans *Nordicité* est donc bien celui d'un questionnement sur le rapport de la création à l'imaginaire et la réalité. La question de la représentation du Nord habite véritablement José Babin qui réinvestit sa subjectivité, son expérience personnelle et l'évolution de sa pensée autant qu'elle laisse la parole à d'autres pour dresser un vaste portrait de ces territoires nordiques autour du cercle polaire. José Babin parle en effet d'un « récit de voyage personnel », d'une « autofiction » ou d'un

« journal de bord » (Babin, *La fabrique culturelle*)⁵⁵. Ainsi, le récit personnel, comme la notion d'autoethnographie dont je me revendique dans mon projet, est pour elle un véritable outil de connaissance et de recherche.

Les productions du Théâtre Incliné et particulièrement *Nordicité* peuvent être définies par José Babin et Alain Lavallée – co-directeur du théâtre depuis 1997 - comme des spectacles « impressionnistes » (Babin, *La fabrique culturelle*) où le « visuel devient beaucoup plus important que le texte » (Lavallée, *La fabrique culturelle*). Ainsi, la compréhension du Nord passe par l'image, la vidéo, le mouvement, la musique, autant de langages auxquels José Babin fait appel pour recréer ce Nord plutôt que par l'intermédiaire du texte et de l'explication. Parmi ces signes, on pense aux couleurs bleue et blanche fortement présentes, aux animaux du Nord tels que l'ours polaire, le loup ou le poisson, ainsi que la reproduction, par les décors, d'un espace très épuré, d'une immensité qui laisse place aux mouvements pour les acteurs. *Nordicité* cherche à retranscrire l'expérience du réel, les sensations, les couleurs, l'atmosphère contemplative du Nord. Ce théâtre d'impressions cherche donc à faire comprendre ce Nord au spectateur par des éléments d'immersion comme les lumières ou le son et la musique qui jouent sur les sensations et permettent au spectateur de s'imprégner totalement de cette atmosphère malgré le fait qu'il ne soit pas totalement entouré par le décor.

J'ai donc partagé, dans mon travail de recherche-crédation, de nombreux thèmes et interrogations en commun avec José Babin et *Nordicité* ainsi qu'un travail visuel et sonore qui tente de suggérer une expérience sensitive et matérielle du Nord. Mais si

⁵⁵ Dupuis, L. (2019, 11 janvier). « Le Théâtre Incliné et le spectacle « Nordicité » », *La Fabrique Culturelle*. Récupéré de <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/11537/le-theatre-incline-et-le-spectacle-nordicite>

elle utilise effectivement la vidéo et le son pour accompagner son œuvre, José Babin conserve une démarche performative et théâtrale. Je m'inscris davantage dans une démarche d'installation à la frontière du cinéma et du musée. Le rapport du spectateur à l'œuvre est donc fondamentalement différent.

Aussi, José Babin a cherché dans sa démarche créative à entrer en collaboration avec différents artistes tout en mettant de l'avant sa propre expérience dans le but de faire entendre « les voix du nord », alors que ma démarche fut plus intime et exclusivement centrée sur ma propre expérience de voyage en solitaire, interrogeant uniquement mon propre point de vue sans aller chercher directement la parole de l'autre. Mon objectif n'est donc pas de déployer différents discours, mais d'interroger l'évolution de mon propre rapport à la réalité et au nord à travers ma démarche de création.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DE MON ŒUVRE

J'ai présenté mon installation au public : *Journal de bord de mon voyage vers le Nord : Une installation immersive en fragments* le vendredi 13 décembre 2019 de 9h à 19h dans la salle J-3425 de l'UQAM. Le public était composé d'environ 30 spectateurs québécois, français ou norvégiens. Les spectateurs, qui se sont présentés à des horaires variés, étaient au maximum 5 dans la salle simultanément.

J'ai pu d'abord remarqué qu'ils étaient presque tous intrigués par la présence de l'audioguide avant même de rentrer dans la salle. Ils avaient peur de ne pas réussir à le faire fonctionner parfaitement. Ils semblaient également intrigués par l'idée de ne pas suivre un sens de visite précis, ce que je leur précisait avant qu'ils ne rentrent dans la salle. Je déduis de ces réactions, que pour le spectateur, jouer un rôle et avoir la responsabilité et la liberté d'une ou plusieurs actions paraît toujours inhabituel, même si ce procédé est utilisé dans de multiples installations ou œuvres interactives aujourd'hui. La plupart des spectateurs ont l'habitude de se laisser guider et immerger par une œuvre, de rester dans une position passive.

L'expérience de l'installation s'est par la suite bien déroulée pour tous les spectateurs qui n'ont fait face à aucun problème technique majeur. La salle, spacieuse, occupée par peu de spectateurs simultanément, laissait la liberté de se déplacer à son rythme, de s'immerger dans l'atmosphère de la salle, de prendre le temps devant toutes les projections et lors de l'écoute des voix-off.

Cependant, des parcours différents se sont dessinés chez les spectateurs. Certains ont cherché à suivre les fragments dans l'ordre, d'autres ont suivi un sens aléatoire, certains se sont davantage attardé sur un fragment qu'un autre, certains revenaient sur des fragments plusieurs fois au cours de leur parcours, souvent pour comprendre certains éléments qui avaient pu leur échapper avant le visionnement d'un autre fragment. Certains spectateurs ont écouté les fragments de voix-off simultanément aux projections vidéo qui leur était associés, certains ont écouté les voix-off dans un ordre différent des projections vidéo, d'autres ont préféré ne pas écouter les voix-off et regarder les projections vidéo simultanément. Certains spectateurs ont visionné et écouté chaque fragment, puis sont sortis de la salle. D'autres spectateurs ont visionné et écouté les fragments plusieurs fois, se sont assis dans la salle, ont pris leur temps. Mais tous les spectateurs adoptaient une démarche lente, suivant le rythme de la musique diffusée. Aucun spectateur n'a pu, ou a cherché à visionner plusieurs projections en même temps. La disposition de mes écrans de projections a donc fonctionnée selon mes objectifs.

En sortant de la salle, tous les spectateurs m'ont précisé d'eux-mêmes le parcours qu'ils avaient suivi. En me le précisant, ils semblaient attachés à l'idée que leur parcours avait été unique et personnel, ce qui m'a ravi. De nombreux spectateurs furent intrigués par la présence d'une tente violette lumineuse dans un coin de la salle. Certains ont remarqué la similitude entre cette tente et celle présente dans le fragment 4 « Longyearbyen – Archipel de Svalbard – 10 décembre 2018 – Un premier pas vacillant sur l'Arctique ». Les spectateur n'ont pas retenu, en majorité, l'ensemble des thèmes et des réflexions abordés dans l'installation, mais ils ont plus ou moins été touché par certains sujets, certaines idées ou certaines images. De nombreux spectateurs ont retenu l'idée que j'ai pu avoir un regard particulier sur le Nord, un regard dirigé par ma condition de touriste. Plusieurs spectateurs m'ont dit avoir pu s'immerger dans les images et le récit, autant qu'ils ont été touchés par des réflexions sur la remise en question de certaines représentations du Nord.

CONCLUSION

Dans mon projet de recherche-création, c'est donc en croisant, au sein d'une installation immersive, le voyage et le processus de création documentaire que j'ai souhaité interroger mon propre rapport à un lieu, à son imaginaire et à sa réalité. J'ai mis en avant la subjectivité de l'expérience que l'on peut faire d'un lieu et les multiples sens possibles que l'on peut donner à une même réalité tout en plongeant le spectateur dans une errance au sein d'un décors évoquant la nuit polaire et du « Grand Nord ». J'ai voulu ainsi montrer qu'un voyage est aussi bien un cheminement géographique qu'un cheminement mental et personnel et j'ai souhaité faire état de ce cheminement personnel en mettant en avant mon expérience sensorielle, mes réflexions, mes interrogations et mon introspection au cours de ce voyage. J'ai souhaité également exposer les enjeux représentationnels d'un espace comme celui du « Grand Nord », de la région circumpolaire arctique. J'ai interrogé la pratique et la quête d'objectivité du cinéma documentaire, contrainte par les difficultés rencontrées sur le terrain, par les attentes et préjugés culturels qui limitent le regard porté sur la réalité. C'est à travers des méthodes telles que l'autoethnographie et l'écriture au montage, les notions de fragment, d'essai cinématographique, d'installation et d'environnement immersif que j'ai interrogé l'évolution de mon rapport au nord à travers la création, et que j'ai cherché à partager ces réflexions au spectateur.

Au sein de mon installation, j'ai cherché à faire rencontrer deux méthodes de recherche-création, à croiser deux manieres pour le public d'appréhender l'œuvre : lui donner accès à des sensations, à la matérialité d'un lieu, à l'expérience vécue par la création d'un environnement immersif, tout en lui laissant un espace de réflexion en laissant

transparent le dispositif et en brisant une continuité narrative par les notions de fragment, d'essai cinématographique et le dispositif créé pour mon installation.

Mon projet a considérablement évolué tout au long de sa création. Si ce voyage initiatique n'a finalement pas pris la forme prévue, c'est davantage le processus de création, des surprises de mon voyage à la conception d'une installation — m'ayant permis de m'ouvrir à une nouvelle forme d'images en mouvement et d'explorer des territoires audiovisuels inconnus — qui fut initiatique. Tout au long de ma recherche et de ma création, j'ai cherché à laisser transparents ma démarche et mon parcours avec les doutes, les obsessions, les erreurs, les difficultés qui les ont accompagnés.

Avoir réussi à toucher plusieurs spectateurs par le récit, les images, le dispositif d'installation mis en place et les réflexions abordées m'a pleinement ravi et conforté dans l'atteinte de mes objectifs.

ANNEXE A

TEXTE DES FRAGMENTS AUDIO

1 - Fjord d'Oslo– 4 décembre 2018 – La veille de mon départ vers le Nord - Au seuil de mes rêves de voyage

Pour atteindre le Grand Nord depuis Paris le voyage est long. Oslo est une étape incontournable de ce chemin et j'avais choisi de m'y arrêter quelques temps avant de filer tout là-haut. Je savourais d'autant plus l'excitation de mon voyage en la laissant durer le long du parcours. Pour les norvégiens, Oslo, c'est l'extrême sud. C'est encore la métropole, le gris, les buildings, les voitures, la pluie. Rien du Nord vers lequel je me dirige. À la fin de ma journée, je réussis enfin à trouver le point de départ de mon expédition en tournant le dos à toute cette grisaille industrielle.

Assis au bord de l'eau. Je reste contempler le soleil se coucher dans l'immensité du fjord. Des bateaux quittent le port pour disparaître au loin. C'est moi, demain, qui prendrait le large pour suivre ce chemin inconnu vers le Nord.

Je suis excité de partir, j'apprécie ces premiers instants de contemplation solitaire. J'imagine que c'est à l'image du voyage que je m'apprête à vivre. Je me sens bien, en pleine harmonie avec moi-même et ce qui m'entoure, je touche enfin de prêt mon but, cet état que je viens chercher dans le Nord. J'ai l'esprit plein d'idées et d'attentes pour mon projet. Qu'est ce que je vais découvrir tout là-haut ? Je m'en vais sur un terrain vierge, loin des hommes, loin de mes doutes et de mes angoisses, loin de la pression

familiale, académique, professionnelle. J'avais tellement désiré, rêvé ce voyage. Me voilà à son seuil.

Je reviendrai sûrement changé, ayant découvert un monde dont personne n'a idée. Est-ce que je vais me perdre ? Est-ce que j'arriverai à avancer loin de mon confort ? Où est-ce que je réussirai enfin à me trouver, à trouver l'harmonie avec la terre, perdue aujourd'hui dans notre vie urbaine ? J'ai le sentiment que c'est là-haut que je trouverai un sens au monde, un sens qu'on a égaré au fil du temps dans notre société.

Je me demande à quoi ressemble la nuit polaire. Est-ce que c'est une vraie nuit, est-on réellement plongé dans un noir total ? Comment les gens vivent dans ce cas ? Pourrai-je quand même voir les paysages dont on parle tant ? Errer seul dans la nature ? Ça me fait peur mais j'ai hâte de découvrir ce phénomène.

Je sais que ce sont les derniers rayons de soleil que je verrai avant mon retour. Un merveilleux moment pour lui dire au revoir.

2 - Tromsø - 5 décembre 2018 – Errance urbaine : à la recherche du Nord.

Il est 14h lorsque je débarque à Tromsø. Il fait nuit noire. Le bus me dépose vers le port, au milieu d'hôtels et de parkings, sans aucune indication supplémentaire. Les rues autour de moi sont vides. J'aperçois vaguement le fjord, noir comme le ciel. J'ai du mal à distinguer les montagnes au loin dans l'obscurité qui avaient pourtant l'air si belles. Qu'est-ce que je fais ici ? Je marche dans une direction aléatoire, et finit enfin par trouver mon chemin vers mon auberge, en retrait dans les hauteurs de la ville, une zone résidentielle.

Voilà, c'est le moment où mon voyage commence. Je suis ici, seul, dans une totale liberté, mais une liberté frustrante dont je ne sais pas quoi faire. Je peux aller où je veux, accomplir mes désirs d'aventure, enfin saisir ce nord dont je rêvais. Malgré tout, je ne sais pas où aller. Je voudrais partir en expédition, errer dans les montagnes, me perdre dans l'immensité mais la nuit et le froid ne me feront pas avancer bien loin. Je pars donc découvrir la ville, muni de ma caméra. Il faut bien commencer quelque part.

Sous mon regard de touriste, je cherche ce qui peut être esthétique, ce qui peut appartenir au nord que j'imagine. Comment filmer cette ville ? Je marche, je cherche, je tourne en rond. Si je n'ai pas les grands espaces, ce seront les petites maisons typiques, les lumières de Noël ou les bateaux qui attendent au port. Plutôt que la neige, je dois affronter les flaques boueuses et la pluie verglaçante. La vie ici est celle d'une métropole. Vivre au-delà du cercle polaire n'empêche personne d'aller chez le coiffeur, au bar, au restaurant, à la bibliothèque, de prendre le bus pour aller à l'université. La vitalité et la douceur de cette ville en pleine nuit polaire me surprennent. Et j'imagine qu'il faut aimer vivre pour s'installer ici plusieurs années.

En regardant mes films à mon retour, je me rends compte de leur terrible banalité. Ce sont les images qu'un touriste montre à ses proches à son retour de voyage. Rien d'un film documentaire, rien qui pourrait présenter un intérêt supérieur au simple « film de touriste ». Je ne représente pas la ville dans sa réalité mais seulement dans ce qu'on en attend. Dans mon cadre de caméra, j'évite à tout prix les magasins de souvenirs, les nombreux touristes espagnols, japonais, américains, français qui semblaient, sur le moment, gâcher mes images. J'évite les fast-foods, les centres commerciaux, tout bâtiment qui me paraîtrait trop occidental, trop habituel. J'évite aussi les centres d'expéditions proposant pour un coût exorbitant un tour pour observer les aurores boréales – on peut vraiment tout vendre aujourd'hui. Dans ma dégainée d'explorateur documentariste, je ne filme que les images desquelles je suis parti à la recherche. Je tente de me rapprocher le plus possible des paysages que j'ai dans la tête pour satisfaire

mon imaginaire. Il y a quelque chose de la consommation là-dedans. Je rapporterai les mêmes images que tous les touristes et c'est ainsi que je me souviendrai de ce lieu, que je penserai sa réalité. Comme tout le monde, je montrerai que mon voyage était unique. Je cherche à me convaincre que je ne suis pas comme eux mais il faut que je l'accepte, je suis un touriste et je le resterai.

C'est dans ce que je ne filme pas, dans le hors cadre que réside la réalité de Tromsø. En cherchant le typique, le nord dont je rêve, je passe à côté de la réalité contemporaine d'une ville qui réussit à prospérer en grande partie grâce au tourisme. Je passe à côté de la vitalité de la capitale de l'Arctique.

3 - Tromsø – 6 décembre 2018 – Mon Nord – Leur Nord

Enfin je vois Tromsø sous la lumière. Ici, en décembre à Tromsø, on n'y a le droit que quelques heures par jour. Le soleil qui a déjà disparu derrière l'horizon nous offre les restes de ses rayons de 11h à 14h. Henning, professeur de littérature Arctique à l'Université de Tromsø me donne rendez-vous à cette heure-ci pour m'emmener découvrir les environs de la ville : le fjord, les îles, les montagnes. Nous ne devons pas perdre une minute. Henning aime sa région, il aime la nuit polaire et son mode de vie, et ne quitterait Tromsø pour rien au monde. Enfin je vis pleinement ce voyage nordique à bord de sa voiture qui s'aventure sur des routes enterrées sous la neige. Nous nous arrêtons contempler le spectacle onirique que nous offre ce paysage immense et vierge, un ballet de couleurs et de lumières polaires qui progressent à toute vitesse nous offrant simultanément l'aube, le zénith et le crépuscule.

Seuls quelques pylônes électriques ou bancs isolés dans le néant nous rappellent la détermination humaine à s'approprier même les espaces les plus hostiles. Le temps de quelques heures précieuses, j'ai enfin trouvé le nord que je cherchais.

À notre retour en ville, c'est un autre nord, moins harmonieux, que je découvre alors que Tromsø s'est laissé regagné par la nuit et la pluie verglaçante après quelques heures hors du temps. Un rassemblement same s'organise sur la place principale. Je ne comprends pas ces discours qui semblent pourtant prononcés avec une grande détermination à la foule, mais on m'explique que ce peuple autochtone du nord réagit à la volonté du gouvernement norvégien de leur interdire l'élevage du renne qui représente la ressource économique principale du mode de vie same et un pilier traditionnel de leur culture.

Henning nous expliquait que le renne est déjà menacé par les changements climatiques provoqués par le sud et leurs excès inconscients. Si le renne frappe ainsi vainement sur le sol, c'est pour briser la couche de glace qui s'est formée par l'apparition de la pluie verglaçante et qui l'empêche d'atteindre le lichen, sa source alimentaire, en grattant la neige comme il a toujours fait. Tout autour de la terre, le nord partage cette tendance folle du sud à vouloir toujours davantage s'approprier ce qui ne lui appartient pas. Voilà que ce système que je fuis a réussi à atteindre cet espace que j'ai tant rêvé. Je me rends compte que je venais moi-même de consommer ces paysages nordiques pour ma satisfaction personnelle, comme je consomme toute ressource, mais que je n'avais pas pensé une minute à cette réalité humaine. Avant d'être le terrain de mes fantasmes, cette région est le pays d'habitants avec une histoire, une culture, un mode de vie, des coutumes. Merde, c'est peut-être à cause de gens comme moi que les Sames doivent se soulever.

4 - Longyearbyen – Archipel de Svalbard – 10 décembre 2018 – Un premier pas vacillant sur l'Arctique

Après m'être installé dans ma chambre d'auberge, je superpose de nombreuses couches de vêtements chauds, mon gros manteau d'hiver, mon gilet réfléchissant obligatoire, mon bonnet, mes gants, je prépare soigneusement ma caméra et mon micro, j'enfile mes bottes, et je mets enfin les pieds sur cette terre perdue au milieu de l'Arctique qui m'a tant intrigué en me laissant surprendre par une forte rafale de vent polaire qui m'atteint en plein visage.

Voilà, je sais enfin ce qu'on ressent dans l'Arctique. Il est 11h du matin et la nuit est noire et pure. Le vent polaire glacial ne s'arrête jamais vraiment et nous bouscule régulièrement par des bourrasques répétées qui balayent majestueusement les couches de neige sur ce qui peut s'apparenter à une route, déserte.

J'aperçois en contrebas la petite ville de Longyearbyen par ses faibles lumières. Je dois deviner l'impressionnante vallée qui m'entoure. Mes yeux distinguent progressivement les contours des montagnes que je complète par mon imagination. Les montagnes immaculées nous écrasent, nous qui peinons à avancer d'un pas au milieu de la vallée. Ces montagnes sont aussi effrayantes qu'inaccessibles : qu'y a-t-il derrière ? Le vide, le néant, l'immensité ? Des ours polaires ? Je dois imaginer ce lieu, le ressentir, je ne le verrai jamais réellement. Ou peut-être par ma caméra ? Je vais essayer.

Je tente mes premiers films. Le vent me fait bouger. Rien n'apparaît sur ma caméra. Je fais quelques réglages, j'augmente les ISO, l'ouverture, la vitesse d'obturation. Enfin j'aperçois mieux la vallée, mais le mouvement n'est pas fluide et l'image est parasitée par le bruit. Je dois trouver un juste milieu. Mais cette neige qui tombe devant mes yeux m'empêche de bien voir mon objectif. Il va falloir en partie compter sur le hasard pour guider mes films. J'enlève mes gants pour planter mon trépied dans la neige. En

quelques minutes, mes doigts commencent à geler. Mon pied n'est pas assez lourd, le vent le fait bouger, c'est inutile. Je tente de capter le sifflement strident du vent qui glisse sur la tuyauterie gelée sortie de terre mais les rafales font saturer mon micro. Je cherche des sources de lumière sur lesquelles me rattacher. Cette grande tente violette lumineuse par exemple. Qu'est-ce que c'est ? Elle m'intrigue. Les conditions, la nature, l'Arctique, ma caméra choisiront à ma place les images que je rapporterai.

Comment réussir à capter ces sensations, ce paysage que j'imagine plus que je ne vois ? Ce sentiment de voyager hors de la terre, hors du temps. Je me rapproche de ce que les astronautes doivent ressentir sur la lune. Je suis seul ici, loin de l'humanité, reculé du monde connu, invisible dans les ténèbres. Qui pourrait se douter de ma présence ici ? Qu'est-ce que je vais pouvoir y faire ? Qui a l'idée de venir s'aventurer ici.

Si la nuit polaire me fascine d'abord, elle commence maintenant à m'angoisser. Comment vais-je réussir à vivre plusieurs jours dans le noir total ? J'ai froid et je me résous à rentrer dans l'auberge. Je ne m'attendais pas à faire face à ces difficultés. Je réessaierai plus tard.

5 - Archipel du Svalbard – 12 décembre 2018 – Nuances de nuit

Quand on sort de la petite ville de Longyearbyen, on apprend à observer les différentes nuances de l'obscurité. Il y en a à peu près autant que de nuances de lumière en pleine journée. Le noir pur de la nuit dans les montagnes, le noir jaune orange du nuage éclairé par la ville, la voie lactée qui émerge à l'œil quand il s'acclimate à la nuit, l'aurore boréale qui surgit majestueusement dans le ciel mais qui échappe à la caméra, le noir total de la mine auquel l'œil humain ne pourra jamais s'adapter, ou le noir nautique :

cette légère nuance bleue marine dans le ciel que le soleil au zénith à plusieurs centaines de kilomètres au sud nous offre modestement.

J'avais enfin réussi à apprivoiser cet Arctique dans ma caméra. J'ai compris qu'il fallait renoncer à capter ces lieux dans un souci de réalisme et de vérité. Je ne le pouvais même pas de mes propres yeux. Ma caméra pouvait m'apporter bien plus en la manipulant un peu.

Lors de cette expédition, je garde la tête levée vers le ciel, offrant plein de surprises invisibles que je tente de déceler par mon objectif. Nous grimpons le sommet plusieurs heures, équipés de raquettes, lampes frontales et d'une arme au cas où nous croiserions un ours polaire. Dans cette nuit pure, la montagne derrière le fjord se dessine enfin sous mes yeux. Longyearbyen est la seule source de lumière à des kilomètres environnants, une ville si minuscule et humble avec seulement quelques pistes éclairées pour les motoneiges. Je laisse ma caméra aller au hasard de la nuit, je lui laisse la liberté de me dévoiler le glacier qui m'entoure, de peindre la réalité comme elle le souhaite, c'est à travers ce prisme que je verrai Svalbard pour toujours. Contempler ce délicat ballet de lumière dans la nuit me couvre du froid. Cette expédition est une expérience onirique inégalable.

Si la nuit polaire m'a d'abord angoissé à Svalbard, j'y retrouve finalement la douceur familière de la solitude et du temps qui s'arrête. Si la nuit m'a longtemps effrayé dans mon enfance, angoissé par mes insomnies et mes terreurs, j'ai commencé à m'approprier sa douceur à l'adolescence, lors de longues nuits passées dans ma chambre à écrire, à contempler le silence, attiré par la liberté que m'offrait ces quelques heures. La nuit on est invisible, on peut sortir sous notre vraie nature sans se faire voir, être nous-même sans le poids du regard de l'autre. La nuit est un espace de refuge face aux angoisses, et le temps de la création, celui de mes premières expérimentations, de peinture ou de poésie, de réflexions sur le monde.

La nuit, si elle peut d'abord paraître effrayante peut finalement nous ouvrir à un nouveau monde de possibilités, à une nouvelle réalité quand on réussit à la dompter et se l'approprier.

Enfin je me sentais en harmonie avec mon voyage et avec le Nord, j'avais trouvé le juste point entre ma caméra et la réalité, j'avais le sentiment de la saisir dans sa complexité. J'avais trouvé le bon chemin en me perdant dans la nuit totale et les glaciers, j'étais enfin fier de mes images que je trouvais justes, il n'y avait rien de faux, rien de contrôlé, elles ne cherchaient pas à montrer autre chose que la simple réalité matérielle qui m'entourait, que ce que mes sens me disaient, elles ne cherchaient pas un Nord inexistant, fantasmé. J'y avais trouvé, je crois, l'essence de mon projet.

6 - Longyearbyen – 15 décembre 2018 - L'homme et l'Arctique

Ce matin, c'est mon dernier jour à Svalbard. Je me réveille dans l'obscurité. Le soleil ne réapparaîtra pas, je le sais. Je m'y suis habitué, la nuit polaire m'est de plus en plus indifférente. Toutes les activités de la journée sont annulées à cause des intempéries. L'auberge est vide. Qu'est-ce que je vais faire ? Je décide de sortir prendre quelques films. Rien n'a bougé depuis la veille. Je descends cette vallée que je connais bien maintenant et me dirige vers le centre de Longyearbyen.

Mon regard sur la ville a évolué. Elle me paraît moins surréaliste qu'à mon arrivée, moins étrangère et mystérieuse. C'est incroyable la vitesse à laquelle on peut s'habituer à un lieu, se l'approprier, changer son regard. On le voit pour la première fois, on est perdus, déroutés. Les distances paraissent immenses, la ville un labyrinthe. Et en quelques balades, quelques événements banals, on se sent en Arctique comme chez soi, on connaît les « rues », le chemin pour rentrer à l'auberge devient routinier, j'y ai mes repères, comme cette mine abandonnée dans la vallée que je dois dépasser, la boîte aux

lettres du Père Noël « j'ai fait la moitié du chemin », ou cette petite cabane sur le bord de la route : « Plus que 10 minutes de marche ».

Je me demande quel Longyearbyen je souhaiterais montrer dans mon documentaire. Il serait en effet très simple par le montage de parler de cette ville d'une manière ou d'une autre. En reprenant cette même séquence d'images neutres de Longyearbyen sur trois différentes ambiances sonores, j'en modifie la représentation. Par exemple : le Nord de mes fantasmes que j'imaginai avant de venir, doux, onirique, évasif, immaculé dans lequel l'homme ne pourrait que s'incliner face aux forces et à l'immensité de la nature. Ou alors : Le Nord effrayant, angoissant dans lequel je me suis perdu, où la machine envahit tel un parasite une nature hostile et en grignote toutes ses ressources dans un lieu glaçant aux allures de villes fantômes et de ruines industrielles. Ou encore : un Nord dans lequel l'homme a su s'adapter à des conditions particulières pour y vivre confortablement, dans une ville proposant toutes les activités nécessaires à une vie épanouissante : une école pour vos enfants, des restaurants, des cafés, des pubs dans lesquels se détendre après une bonne journée de travail ou de promenade, des supermarchés dans lesquels vous pourrez trouver vos produits favoris en provenance du monde entier. Votre chien y sera particulièrement heureux, et vous cohabitez paisiblement avec quelques rennes sauvages qui seront finalement vos pigeons ou vos écureuils locaux.

À l'entrée du musée de l'université, je dépose mes chaussures dans un casier, comme tout le monde pour enfiler des chaussons. Un geste obligatoire dans toute la ville. J'y revois ces images des premiers explorateurs qui me fascinaient, et qui me paraissent moins exotiques maintenant que j'ai fait l'expérience de l'Arctique. Je vois des images de chasseurs exposant fièrement leurs trophées inertes devant la caméra. Les images des mineurs travaillant dur, qui avaient trouvé dans ces terres d'Arctique les ressources nécessaires pour faire marcher notre monde moderne. On y voit des photos de leurs familles heureuses et épanouies qui y vivent leur quotidien comme dans n'importe quel

autre pays, sont en phase avec la mode ou la technologie moderne. Désormais, ce lieu accueille des touristes pour quelques jours en quête de sensations et de phénomènes naturels rares, pour visiter des mines abandonnées ou faire du traineau à chien. À l'arrivée d'un bateau de croisière en été, la population triple le temps d'une journée. Longyearbyen accueille aussi des chercheurs, pour préserver l'Arctique d'urgence, symbole d'un point de non-retour de la crise écologique, ou pour préserver l'ensemble des espèces de graines de la planète ou des archives de l'humanité dans le permafrost, en prévision du pouvoir de destruction de notre civilisation. Si notre regard sur l'Arctique évolue sans cesse, on cherche toujours à se l'approprier et le maîtriser d'une manière ou d'une autre.

7 - Épilogue – La nuit s'éclaircit

Tout au long de mes films, j'ai voulu montrer un voyage que je n'avais pas vécu, que je n'avais pas ressenti, réellement. Je voulais vivre la solitude, loin des hommes, vivre en dehors du temps et revenir avec un récit de ce voyage exotique épatant et des images à couper le souffle. Mais c'est finalement par des souvenirs simples et concrets, des petits détails du quotidien, des rencontres imprévues ou des moments de relâche où j'oubliais mon documentaire, où je ne pensais pas à filmer absolument, que j'ai vraiment vécu le Nord, plutôt que dans un imaginaire mort, gravé.

J'ai omis de vous parler de ce que j'ai vraiment vécu dans ces lieux, des souvenirs que j'en garde. J'ai omis de vous parler des soirées dans les bars de la rue principale sous la neige à Tromsø avec Hugo, Lotti, et d'autres étudiants allemands, italiens, français, des parties de bowlings, du feu de bois que l'on a partagé sur une plage enneigée sous les aurores boréales que je n'arrivais pas à filmer. J'ai omis de vous parler de Valerio, mon partenaire italien de chambre d'auberge à Svalbard avec qui l'on partageait nos

repas en débattant sur la gastronomie et en parlant de nos rêves de voyages. J'ai omis de vous parler de ces doux moments où, après une excursion, des tentatives de films dans le froid, je rentrais bien au chaud dans ma chambre, m'enroulait dans ma couette et me réconfortait avec un thé brûlant, et un polar norvégien, je regardais mes cartes, j'écrivais dans mes carnets sans voir le temps passer. C'est par ces rencontres, ces petites sensations minimes, ces moments partagés que je me suis vraiment approprié le Nord, que je l'ai rencontré.

Je repense à Amundsen qui rêvait d'atteindre le Pôle Nord. Quand il a atteint son objectif, il fût déçu, pas satisfait comme il l'aurait imaginé, alors il partit vers le Pôle Sud. Je n'ai pas trouvé, là-haut, ce sens dont j'avais fait ma quête, assis sur le fjord d'Oslo en regardant le soleil se coucher. Je n'ai pas trouvé cette vérité ultime, la même peut-être qu'Amundsen était allé chercher, impalpable, inexistante. Mais en confrontant mes attentes et mes fantasmes à toutes ces difficultés, à une solitude que je n'arrivais pas à apprécier, à ma condition de touriste, à l'urbanité des villes du Nord, à autant de signes inattendus, j'ai atteint une prise de conscience. C'est moi qui choisis la réalité que je veux vivre, raconter, dont je veux me souvenir. C'est moi qui lui donne un sens par mon voyage, mon regard, mes images.

Je me suis perdu dans cette nuit, j'ai été fasciné, émerveillé, effrayé, déçu. Aujourd'hui, elle ne me fait plus rien. Je m'y suis habitué. J'y vois plus clair dans l'obscurité. Dans quelques heures, en redescendant vers le Sud, je retrouverai la lumière du soleil.

ANNEXE B

PANNEAU DE PRÉSENTATION À L'ENTRÉE DE L'INSTALLATION

JOURNAL DE BORD DE MON VOYAGE VERS LE NORD

Une installation immersive en fragments

Dans cette installation, vous suivez mon récit de voyage dans le « Grand Nord », à Tromsø puis dans l'archipel de Svalbard (Norvège) en décembre 2018, et le processus de création documentaire que j'y ai engagé, à travers différents fragments vidéo et audio. Chaque écran de projection peut être associé à une piste audio à laquelle vous avez accès par votre téléphone intelligent ou en empruntant un MP3. Chaque fragment représente une idée, une expérimentation formelle, une réflexion ou une étape de mon voyage dans lequel je confronte mon imaginaire du Nord à la réalité des lieux parcourus et à l'expérience que j'en fait. Ainsi, j'explore les multiples sens que l'on peut donner à la réalité par le voyage et la création.

Soyez libre de déambuler dans cette salle comme vous le souhaitez, dans le sens qui vous inspire, d'y errer, de revenir sur vos pas, de vous approprier les différents fragments en les visionnant dans l'ordre qui vous plaît, en écoutant les fragments audio simultanément ou non.

Trouvez les fragments audio avec votre téléphone intelligent sur <https://segondhadrien.wixsite.com/nord> ou sur l'application SoundCloud en tapant UQAM NORD dans la barre de recherche, ou en suivant le lien <https://soundcloud.com/uqamnord>.

Vous pouvez aussi emprunter un lecteur MP3 à l'entrée.

Des écouteurs sont à votre disposition.



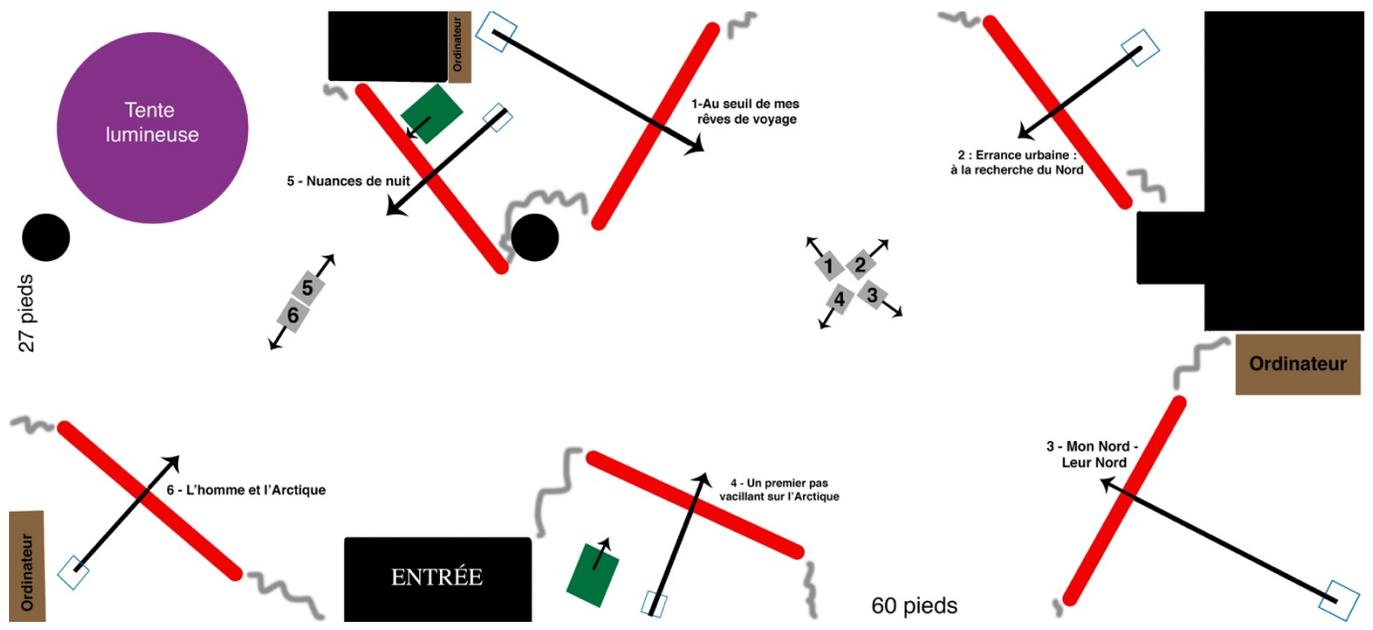
Hadrien Segond

6 fragments vidéo : 20 : 46min au total
7 fragments audio : 23 : 06min au total

Musique de Anatole Michaud
Mixage sonore de Florian Charléty
Soutien technique de Kenny Lefebvre
Mémoire de recherche-crédation dirigé par Margot Ricard et Daniel Chartier

ANNEXE C

PLAN ET LÉGENDE DE L'INSTALLATION DANS LA SALLE J-3425 À L'UQAM



-  Petites enceintes synchronisées aux projections
-  Écran de projection
-  Grosses enceintes - musique
-  Projecteur et distance de projection
-  Poteaux de la blackbox
-  Rideaux noirs

ANNEXE D

RESSOURCES EN LIGNE

Page de présentation : <https://segondhadrien.wixsite.com/website/journal-de-bord-immersif-de-mon-voy>

Fragments audio : <https://segondhadrien.wixsite.com/nord>

Article du CRILCQ :
[http://www.crilcq.org/index.php?id=30&tx_news_pi1\[news\]=3130](http://www.crilcq.org/index.php?id=30&tx_news_pi1[news]=3130)

BIBLIOGRAPHIE

Ange, C. (2007). « Le fragment comme forme texte : à propos de *Fragments d'un discours amoureux*. In: Communication et langages », n°152. Usages médiatiques du portrait. pp. 23-34.

Babin, J. (2015-2019). *Nordicité, des pas sur le cercle*. Théâtre Incliné, Québec.
Récupéré le 19 novembre 2019 de <http://theatreincline.ca/nordicite/>

Babin, J. (2015). *Théâtre Incliné*. Récupéré le 19 novembre 2019 de <https://theatreincline.ca/>

Barthes, R. et Blanchot, M. (2002). Article « Fragment », *Dictionnaire des littératures*, Larousse, 2002, 896 p.

Barthes, R. (2002). *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Oeuvres complètes*, t. 5 : 1977-1980, Paris, Seuil.

Bellour, R. (2012). *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*. Paris : POL 2012.

Bellour, R. (1990). *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*. Paris : La Différence.

Bertrand, G. (2004). *La Culture du voyage : pratiques et discours de la renaissance à l'aube du xx^e siècle*, 298 p.

Beugnot, B. (dir.), (1984). *Voyages. Récits et imaginaires. Actes de Montréal*, Paris, Seattle et Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », n° 11, 497 p..

Bouvet, R. (2014). *Introduction à la géopoétique*. Conférence organisée par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 15 septembre 2014. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Récupéré le 1^{er} juin 2019 de <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/introduction-a-la-geopoetique>

Bouvet, R. (2015). *Vers une approche geopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M.G. Le Clezio*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 318 p.

Bordwell, D. (1989). « A Case for Cognitivism ». *Iris*, n°9, p.11-40.

Brecht, B. (1997). *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1949.

Chardin, P. (dir.), (2007). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 368 p.

Chartier, D. (2018). *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord. Principes éthiques*. Harstad (Norvège), Arctic Arts Summit et Montréal (Québec), Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2018.

Chateaubriand, F-R. (1826). *Voyage en Amérique*. Paris : Folio.

De Montaigne, M. (1588). *Essais*. Paris : Pocket.

Dupuis, L. (2019, 11 janvier). « Le Théâtre Incliné et le spectacle « Nordicité » », *La Fabrique Culturelle*. Récupéré de <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/11537/le-theatre-incline-et-le-spectacle-nordicite>

Eisenstein, S-M. (réal.), (1925). *La Grève*. [DVD]. URSS : Proletkoul't et Goskino.

Eisenstein, S -M. (1974). « Le montage des attractions », 1923 ; « le montage des attractions au cinéma », 1925. *Au-delà des étoiles*, tome 1 des *Œuvres*, Paris, Cahiers du cinéma, p.115-126, p.127-144.

Ellis, C -S. et Bochner, A -P. (1994). « Autoethnography, personal, narrative, reflexivity ». Dans N. Denzin et S. Lincoln, *Handbook of qualitative research* (2ème éd. Pp. 733 – 768). Thousand Oaks, CA : Sage 24

Flaherty, R. (réal.), (1922). *Nanook of the North*. [DVD]. France – États-Unis : Révillon Frères et Pathé Exchange.

Fortin, S. et Houssa, E. (2012). « L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes ». *Recherches qualitatives – Vol 31(2)*, pp. 52-78. La recherche qualitative au service du changement. 2012. Association pour la recherche qualitative.

Garnier, X. (2004). « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? » [archive], *Poétique*, 2004/4 (n° 140), p. 443-454. DOI : 10.3917/poeti.140.0443

Godard, J.-L. (réal. - scén. - mont.), (1988). *Histoire(s) du cinéma*. [DVD] France : Gaumont

Kerouac, J. (1957). *On the Road*. New York : Viking Press.

Kramer, R. (real.), (1989). *Route One/USA*. [DVD]. France : Éditions Montparnasse

Lazaridès, A. (1999). « Le temps du fragment ». In Cahiers de théâtre *JEU* 91, 1999. 2, juin : fragment et collage. 64-74.

Le Huenen, R. (2015). *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 392 p.

Liandrat-Guigues, S. et Gagnebin, M. (dir.). (2004). *L'essai et le cinéma*. Paris : Champ Vallon. L'Or d'Atalante.

Marker, C. (réal. – scén.), (1957). *Lettre de Sibérie*. [DVD]. France : Argos-Films et Procinex

Marker, C. (mont. – compo.), (1982). *Sans Soleil*. [DVD]. France : Argos-Films

Maury, C. (2011) *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now.

Moureau, F. (1986). *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Paris et Genève, Champion et Slatkine, 173 p.

Nansen, F. (1897). *Vers le pôle*. Traduit et abrégé par Charles Rabot. Paris : Hachette. 2012, 425 p.

Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université.

Paggi, S. (2011, juillet). « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de Narratologie*.

- Paquin, L.-C. (2017). *Études en communication : aspects épistémologiques, méthodologiques et critiques*. FCM7000. « L'autoethnographie ». Notes de cours.
- Paquin, L.-C. (2006 a) et (2006 b). *Comprendre les médias interactifs*. Chapitre 3 « Le spectacle » et Chapitre 5 « Les environnements immersifs ».
- Peary, R. (1909). *The North Pole Its Discovery in 1909 under the auspices of the Peary Arctic Club*. [Format Kindle], 496 p.
- Penn, S. (réal.), (2007). *Into the Wild*. [DVD]. États-Unis : Paramount Pictures
- Perrault, P. (réal.), (1977). *Le Goût de la farine*. Canada : ONF. Récupéré de https://www.onf.ca/film/gout_de_la_farine/
- Poitras, D. (2014). « [Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques](#) », Thèse. Montréal, Québec, Université du Québec à Montréal, Doctorat en communication.
- Resnais, A. (réal.), (1956). *Nuit et Brouillard*. [DVD]. France : Arte Éditions
- Rousseau, J.-J. (1755). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard Folio/essais, 2014, 384 p.
- Rousseau, J.-J. (1762). *Du contrat social*, Paris, Le livre de Poche, 2013, 319 p.
- Rousseau, J.-J. (1782). *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris : Le Livre de Poche, 223 p.
- Ruttman, W. (réal.), (1927). *Berlin, symphonie d'une grande ville*. [DVD]. Allemagne : Fox Films Corporation, Fox Europa
- Scott, R. (réal.), (1991). *Thelma et Louise*. [DVD]. États-Unis : MGM et Pathé Entertainment.
- Semerjian, M. (2010). *Artavazd Pelechian et le montage : site pédagogique sur le cinéma de Pelechian*. Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Récupéré de http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian___Accueil.html
- Sobieszczanski, M. (2010). « Entre l'immersion dans l'image cinématographique et l'immersion totale », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le

22 décembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6184> ; DOI : 10.4000/narratologie.6184

Théâtre Incliné et Nordland Visual Theatre (coproduction de collectifs). (2016, 11-13 novembre). *Nordicité*, [Spectacle de théâtre]. Nordland Visual Theatre, Stamsund, Norvège.

Todorov T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, 320 p.

Toudoire-Surlapierre, F. et Schnyder, P. (dir.), (2016), *De l'écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, 596 p.

Venturi, R. (2013). « Écran et projection dans l'art contemporain », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2004>

Vertov, D. (réal.), (1929). *L'homme à la caméra*. [DVD]. URSS : Studio Dovjenko

Vigo, J. (réal.), (1930). *À propos de Nice*. [DVD]. France : Gaumont–Franco-Film-Aubert

Voltaire. (1759). *Candide*. Paris : Magnard.

Waindrop, E. (2007, 22 novembre). « Louis Malle, maître du documentaire subjectif ». Dans Cinoque, *Libération*. Récupéré le 2 juin 2019 de <http://cinoque.blogs.liberation.fr/2007/11/22/louis-malle-flo/>

White, K. (s.d.). *Institut International de Géopoétique*. Récupéré le 19 novembre 2019 de <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>

White, K. (1983). *La Route Bleue*. [Format Kindle]. Paris : Grasset.

White, K. (1987). *L'esprit nomade*. Paris : Grasset.

White, K. (1994). *Le plateau de l'Albatros*. Paris : Grasset.

