

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUBLIMER LE TERRITOIRE :
LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE DU PAYSAGE
ENTRE CONSTRUCTION ET EXPÉRIENCE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ALAIN LEFORT

JUILLET 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.04-2020). 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.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
CARTOGRAPHIES, TERRITOIRES	4
1.1 Cartographie et représentation territoriale.....	4
1.2 Au bout du monde	6
1.3 Cartographie : fabuler le territoire.....	8
1.4 Territoire : délocalisations.....	9
1.5 Territoire : toponymie	12
1.6 Territoire : restitution en apparence	13
1.7 Territoire : déterritorialisations	15
1.8 Territoire : imaginer en réalité.....	17
CHAPITRE 2	
RECOMPOSER LE PAYSAGE : TROIS CAS DE FIGURE POUR UNE PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE.....	19
2.1 Quand le simulacre est le paysage.....	19
2.2 Voir et photographier un ciel bleu.....	22

2.3	Entrer dans le paysage.....	25
CHAPITRE 3		
	RÉSONANCE DES SILENCES.....	30
3.1	L'eau et les rêves.....	30
3.2	Études fluviales	33
3.2.1	Rapide à Brillant	33
3.2.2	<i>Pixel 1 (Rapide à Brillant)</i>	34
3.2.3	<i>Immersion 2</i>	35
3.2.4	<i>Pixel 2</i>	36
3.2.5	<i>Monolithe 1 (Archipel de Mingan)</i>	37
3.2.6	<i>Lac St-Louis, 31 décembre 2017</i>	39
3.3	Là où les glaces se rencontrent : étude photographique en territoire nordique.....	41
3.3.1	<i>Qrikirtasiit (Digges)</i>	42
3.3.2	<i>Agiarq et Qrikirtakuk</i>	44
3.3.3	<i>Akia</i>	45
3.4	Une question de temps (Résonance des silences)	47
CHAPITRE 4		
	GESTE PHOTOGRAPHIQUE.....	50
CHAPITRE 5		
	FABRIQUER DES MONDES.....	54
5.1	De l'analogique au numérique	54
5.2	Avant le numérique	55
5.3	Depuis le numérique.....	58

CONCLUSION LE PAYSAGE APRÈS LA PHOTOGRAPHIE	62
BIBLIOGRAPHIE	68

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1	Joaquín Torres Garcia, <i>America invertad</i> , 1943	5
Figure 1.2	Gabor Szilazi, <i>Claude Tremblay, Sylvain Desgagné et Marie-Hélène Tremblay devant le café Au Boute de Toute, Saint-Joseph-de-la-Rive</i> , 1970	7
Figure 2.1	Joan Fontcuberta, <i>MN3 Canes Venaciti (Constelaciones)</i> , 1993.	20
Figure 2.2	Alain Lefort, <i>Ciels</i> , 1998-2003.....	23
Figure 2.3.	Alain Lefort, <i>Black Mangrove Forest</i> , 2003..	26
Figure 3.1	Alain Lefort, <i>Pixel 1 (Rapide à Brillant)</i> , 2018.....	34
Figure 3.2.	Alain Lefort, <i>Immersion 2</i> , 2018	35
Figure 3.3.	Alain Lefort, <i>Pixel 2</i> , 2018	36
Figure 3.4	Alain Lefort, <i>Monolithe 1 (Archipel de Mingan)</i> , 2018	38
Figure 3.5	Alain Lefort, <i>Lac St-Louis, 31 décembre 2017</i>	39
Figure 3.6	Alain Lefort, <i>Qrikirtasiit</i> , 2018-2019	43
Figure 3.7	Alain Lefort, <i>Agiarq et Qrikirtakuk</i> , 2018-2019	44
Figure 3.8	Alain Lefort, <i>Akia</i> , 2018-2019.....	46
Figure 4.1	Robert Capa, <i>Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936</i>	52

RÉSUMÉ

Ce mémoire accompagne l'exposition *Résonance des silences*, qui comprend un ensemble d'images photographiques et vidéographiques produites à partir de plusieurs lieux du territoire québécois, au long du fleuve St-Laurent et au Nunavik.

Tout le projet est fondé sur l'expérience et la problématisation de la relation entre l'espace indéfini du paysage et la surface de l'image, depuis la prise de vue jusqu'à sa transformation en postproduction. Le thème ou les états de l'eau sont le motif par lequel cette relation est expérimentée, tant en vidéo qu'en photographie.

Le texte débute en cherchant d'abord à comprendre l'imaginaire cartographique et fabulé du territoire, à partir de récits de voyages, de déplacements personnels et familiaux, d'observations sur sa toponymie et surtout, par une pratique réflexive du photographique en regard des réalités et des phénomènes observés. Ensuite, à partir de quelques œuvres antérieures, nous voyons que la documentation d'une réalité observable et la construction d'une image fictionnelle peuvent être imbriquées. Les images sont pensées à la fois comme des traces-documents et des inventions-fictions devant des phénomènes en évolution.

Le corpus qui constitue *Résonance des silences* est regroupé en deux parties : images du fleuve et images du nord. Les images sont des moments de paysage; les fragments d'espace prélevés sont d'abord pensés dans leur temporalité, comme des présences différées (par le média photo ou vidéo) depuis l'espace nordique ou fluvial, jusqu'à l'atelier où les « captures » sont ensuite manipulées numériquement.

Ces couches temporelles nous ont amené à repenser la notion de « geste photographique ». Beaucoup plus que le seul déclenchement de l'obturateur, ce geste est défini par l'entièreté des étapes d'un projet. Depuis l'amorce d'une intention

d'investir un lieu jusqu'à la matérialisation de l'image, ce geste est une conscience en action.

La notion de construction photographique est finalement abordée en faisant un retour sur le changement de paradigme lié au passage entre les procédés analogiques et numériques. Depuis quelques années, dans l'imaginaire collectif, on conçoit la photographie comme la fabrication d'une nouvelle réalité qui n'a pas à être conforme à une réalité existant avant la prise de vue. Notre conception du paysage est autant bouleversée par l'évolution de notre rapport à l'image que par une prise de conscience de la destruction de notre environnement. Photographier le paysage implique dorénavant une compréhension des expériences qui précèdent le simple cadrage et qui nous conduisent bien au-delà de ce moment. Que le paysage soit vécu ou sublimé, de près ou de loin. Avec ou sans images.

Mots clés : paysage, territoire, photographie, vidéo, fleuve St-Laurent, Nunavik, cartographie, silence.

INTRODUCTION

Paysage, territoire, lieu, endroit, espace, environnement. Tout au long du texte qui suit, nous verrons qu'en pratique, ces mots sont inter-reliés, que leurs significations sont parfois confondues, et surtout, qu'elles varient dans des contextes différents.

Ces concepts ou ces notions s'entrecroisent dans l'investissement artistique d'un site. Le paysage, c'est une vue d'une fraction de l'espace terrestre, une section de ce qui peut éventuellement être cadré. Tandis que le lieu est l'espace délimité où l'on se situe sensiblement. En cela il est l'antinomie du territoire qui lui, est l'espace délimité par des frontières, une démarcation concrète ou administrative.

Durant le processus de création, il y a une alternance, une transmutation et même parfois une osmose entre le lieu, le territoire et le paysage. C'est par le biais de ces transitions que se définit le geste photographique, dont nous discuterons plus loin.

La recherche a été traversée par une question qui a plusieurs aspects. Qu'est-ce que signifie photographier le paysage maintenant? Qu'est-ce que le paysage aujourd'hui? Comment notre histoire a défini et continue de modifier notre conception du paysage? Comment penser le paysage en photographie quand l'environnement et les formes de représentation sont en transformations fondamentales?

Si on s'en tient à la définition « photographe de paysage », on pourrait convenir qu'il s'agirait de photographier devant des espaces ouverts, « dans la nature ». Cette

définition ne permet pas de comprendre comment le concept de paysage peut changer. En tant que pratique de l'observation, la photographie dans les espaces naturels aiguise une conscience et une approche critique de l'entropie environnementale actuelle. L'érosion exponentielle du territoire est une réalité qui force à regarder à l'extérieur de l'encadrement photographique du paysage, dans le hors-champ global où il existe.

Le projet en est un d'expérimentation photographique et vidéographique effectué sur différents secteurs du territoire québécois. Depuis la prise de vue jusqu'à la postproduction, il se veut une proposition d'images de phénomènes et de situations terrestres et maritimes uniques. J'ai produit des images réflexives d'espaces et de phénomènes dans lesquels des appareils photographiques sont placés et déplacés. Parfois ces appareils visent dans une direction lointaine comprenant un ciel et un horizon, à partir d'un seul point de vue, produisant ainsi un « paysage ». Ailleurs, les cadrages sont rapprochés, sans horizon, sans l'étendue qui fait paysage, dans lesquels la fixité de la photographie est substituée par la vidéo.

Dans toutes les œuvres de l'exposition finale, l'image est travaillée par la temporalité de ce qui est capté : l'eau tourbillonnante, l'eau en évaporation, la glace, la neige, la pierre sédimentaire. L'image est aussi travaillée par le temps du photographe, qui comprend l'expérience sur le terrain, les déplacements et le geste photographique en tant que tel, que ce soit dans le temps du balayage séquentiel avec un appareil numérique, celui du positionnement d'une chambre technique sur trépied devant un sujet statique, ou lors des manipulations de caméra et d'image vidéo devant (ou plongée dans) un sujet dynamique. L'exposition juxtapose donc des temporalités très différentes, voire divergentes dans certains cas.

Avant d'introduire les œuvres de l'exposition de fin de maîtrise, je me pencherai sur les notions de territoire et de cartographie, qui traduisent mes préoccupations quant

aux changements environnementaux et politiques actuels et d'autre part, qui exposent des conditions et une histoire qui ont influencé mon travail en photographie.

CHAPITRE 1

CARTOGRAPHIES, TERRITOIRES

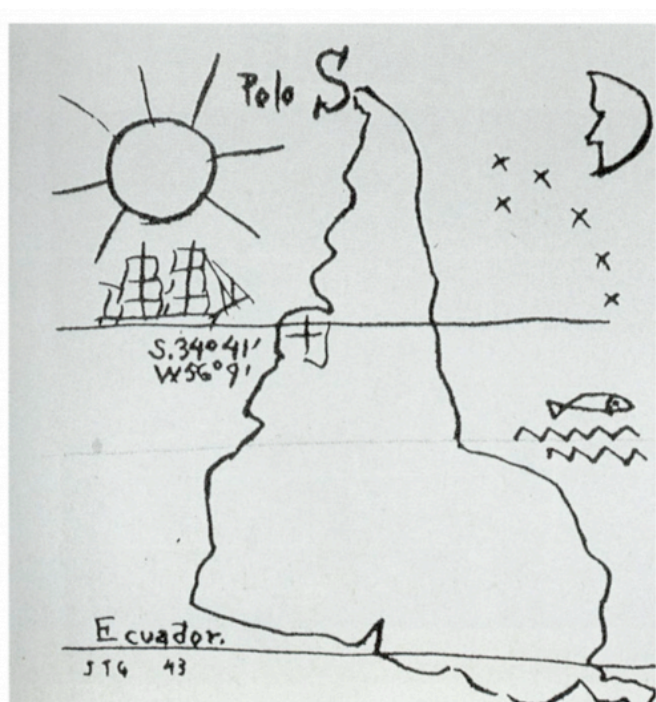
1.1 Cartographie et représentation territoriale

La cartographie est la confirmation d'une territorialisation, une concrétisation de l'idée que l'on se fait d'un territoire. Aujourd'hui, nous faisons confiance presque aveuglement à nos cartes virtuelles. Nous suivons les ordres de nos GPS parfois sans même questionner où nous sommes et par quel chemin nous nous rendrons à destination. Nous obéissons passivement à la voix synthétique qui fait faire des détours avant d'arriver au but et nous pesterons s'il y a erreur.

La convention établie de notre organisation territoriale repose sur nos racines occidentales. La majorité des territoires ont été organisés selon des fondements colonialistes. Même les points cardinaux ont façonné notre manière d'imaginer notre espace, sans considérer les conceptions géographiques provenant de cultures non-occidentales. Par exemple, dans plusieurs cultures, il y a une cinquième possibilité axiale. « L'axe du monde (*axis mundi*) serait le cinquième point cardinal. D'après certaines cultures chamaniques, c'est le lien entre les deux mondes : la Terre et le Ciel; le monde des vivants et le monde des esprits. Il peut être représenté par un escalier, une suite de flèches, une échelle, un arbre, un serpent¹... »

¹ « Point cardinal », *Wikipédia*, récupéré le 4 septembre 2019 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Point_cardinal.

Avec cette notion en tête, regardons *America invertad* (1943) de Joaquín Torres Garcia. Une reproduction brute de la carte de l'Amérique du Sud. Le continent y est représenté inversé. La consigne de l'artiste est « Notre nord est le sud ».



Joaquín Torres-García, *América invertida*, 1943, drawing, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo

Figure 1.1. Joaquín Torres Garcia, *America invertad*, 1943.

Ainsi, la construction de l'espace et le monde qu'il ouvre se placent sur une matérialité étrangère à cet espace même, sur une dimension de la matière qui peut même devenir tout à fait étrangère à la notion du monde. (Joaquín Torres Garcia²)

America invertad fait d'abord la critique d'une organisation du monde qui est conforme à une définition européenne ou occidentale de l'espace. Le globe tourne sur

² Borquez, G. C. (2014). La question du son et l'Amérique latine : au-delà des cartographies. *Appareil*, 14. <https://doi.org/10.4000/appareil.2102>.

lui-même, traversé, balancé en son centre par l'axe nord-sud. Sa cartographie la plus reconnue représente une réalité fabriquée au XVI^e siècle, la projection de Mercator, fixée comme la référence généralisée du monde. Le dessin de Torres Garcia suggère une conception géospatiale liée à une réalité qui n'est pas eurocentrique. En plus de rappeler la domination nord-sud exprimée par la cartographie, il suggère de modifier le point de vue pour comprendre autrement. Cette question est liée à celle du paysage et de toutes autres formes de représentations spatiales.

Les territoires contemporains sont définis par de multiples frontières, tracés, telles des couches d'informations sur une carte. Ils sont en transformation constante. Le réchauffement planétaire, l'érosion naturelle, l'activité humaine, la désertification grugent continuellement les terres et les littoraux. Ce qui impliquera des ajustements constants des cartes terrestres. J'imagine un monde post-apocalyptique où les voitures autonomes de *Google Maps* calibreront infiniment leurs trajets pour s'ajuster aux transformations topographiques quotidiennes. Pour finalement se retrouver sur le dernier rondpoint sur Terre à y tourner indéfiniment. Le territoire aura disparu et les informations retransmises à un serveur que plus personne ne consulte ne seront qu'un amoncellement de données.

1.2 Au bout du monde

Sur le mur de mon bureau est accrochée une image du photographe Gabor Szilazi. Une photographie produite dans la région de Charlevoix au début des années 70. Sur l'image, trois jeunes adolescents, deux garçons en bicyclette et une jeune fille debout à leur côté posent fièrement pour le photographe. À l'arrière-plan, un bâtiment, une grange peut-être, avec un écriteau au-dessus des portes où il est inscrit en majuscule AU BOUT DE TOUTE.



Figure 1.2. Gabor Szilazi, *Claude Tremblay, Sylvain Desgagné et Marie-Hélène Tremblay devant le café Au Bout de Toute, Saint-Joseph-de-la-Rive, 1970.*

AU BOUT DE TOUTE pourrait être mon leitmotiv en quelque sorte. La plupart de mes projets ont commencé en regardant une carte, en pointant du doigt l'extrémité d'un territoire. De la côte est de Terre-Neuve à la pointe sud des États-Unis, puis plus récemment, à l'extrême nord du Nunavik : toujours ce désir de regarder au loin pour y voir le bout d'un monde (ou un bout du monde).

AU BOUT DE TOUTE est devenu un appel personnalisé pour aller à l'extrême de ses capacités physiques, à la limite de ce qui est cartographié, en se rendant dans des endroits sans suite, de bouts d'espaces qui imposent les points de suspension. D'une mer inhospitalière et gelée jusqu'aux violents tourbillons des rapides en furies.

1.3 Cartographie : fabuler le territoire

Les lieux choisis, les histoires et les images liées à une cartographie réelle ou fictive guideront les prémisses d'un projet possible.

Quand j'étais enfant, j'avais la passion des cartes. Je restais des heures à considérer l'Amérique du Sud, ou l'Afrique ou l'Australie – perdu dans toutes les gloires de l'exploration. À cette époque, il y avait pas mal d'espaces blancs sur la terre et quand j'en apercevais un sur la carte qui avait l'air particulièrement attrayante, je posais le doigt dessus et disais : « Quand je serai grand, j'irai là ». Le Pôle Nord fut l'un de ces blancs, je me rappelle. D'autres blancs étaient dispersés autour de l'Équateur et par toutes sortes de latitudes sur les deux hémisphères...

Il y en avait un cependant, le plus grand, le plus « blanc » si j'ose dire qui entre tous m'attirait. Il est vrai qu'au moment dont je vous parle, ce n'était plus un vrai blanc. Depuis mon enfance, il s'était garni de rivières, de lacs, de noms. Il avait cessé d'être un vide espace de mystérieux délices, l'endroit vierge à faire glorieusement rêver un enfant. C'était devenu une région de ténèbres. Il y avait là notamment un fleuve, un énorme fleuve qu'on distinguait sur la carte, pareil à un immense serpent déroulé, la tête dans la mer, son corps au repos s'étendant au loin au travers d'une vaste contrée, la queue perdue dans les profondeurs de l'intérieur. (Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*³)

Ici, Joseph Conrad parle depuis sa jeunesse au milieu du XIX^e siècle. Des rêves et de l'espoir qu'une simple carte peut engendrer! Surtout une carte incomplète. Un peu comme le rêve de marcher sur la lune, où, comme disait James T. Kirk depuis sa chaise de capitaine dans *Star Trek*, « *to boldly go where no man has gone before!* » Voilà où tout débute. La grande aventure. Le plaisir de la page blanche. La page blanche où tout est possible. Pour moi, c'est souvent par la littérature qu'ont débuté les projets. Après les lectures de ces voyageurs errants qui utilisent leurs vies comme canevas. Les Miller, Kerouac, Genet, Durrell, Bouvier ... C'est par le déplacement ou le rêve de l'ailleurs qu'ils ont suscité l'exploration d'espaces inconnus.

³ Conrad, J. (1971). *Heart of Darkness*. New-York : W. W. Norton. 1963.

Avec une certaine nostalgie, Conrad nous parle du fleuve Congo. Il s'y est rendu par idéologie romanesque trente ans après l'avoir pointé du doigt sur une carte. Au-delà de la carte fabulée, il ne s'attendait pas à y trouver les horreurs du colonialisme engendrées par la cupidité d'un roi dément. Léopold II, roi des Belges, a cumulé quelque dix millions de morts. Vingt ans à saigner le cœur de l'Afrique. Un génocide presque oublié...

Pour la petite histoire, cinquante sept ans après la publication de cette nouvelle, ma grand-mère et ma mère arrivent à Léopoldville cherchant un nouveau départ à leur vie pour finalement se buter en 1962 à la révolution d'indépendance congolaise qui les oblige à s'exiler au Canada.

1.4 Territoire : délocalisations

En plus de la transformation topographique que le territoire subit naturellement, le territoire vécu, le territoire politique, linguistique ou administratif sont relatifs ou précaires, en plus d'être confondus dans l'expérience temporelle. Le lien entre notre identité et notre appartenance à un lieu, quel qu'il soit, nous définit et règle notre existence. Ce territoire est parsemé de frontières physiques ou idéologiques, financières ou morales. Je prends pour exemple les changements territoriaux qui ont affecté l'histoire de ma famille, et ce depuis la fin du XVIII^e siècle.

En 1790, mon aïeul Claude Lefort a quitté le village d'Arracourt (Lorraine) situé au nord de la France, pour s'installer à Tribswetter dans la région de Banat, petite

province dans le territoire de ce qui était alors considéré comme l'empire Austro-Hongrois. Un déménagement avec l'espoir d'une vie meilleure, sur de nouvelles terres. Six générations plus tard, en 1939, mon père naquit dans la même région, dans le village de Velika Greda. Les frontières de cette région sont particulièrement fragiles. Le Banat fera partie du territoire Austro-Hongrois jusqu'en 1918. Il sera annexé à la Serbie jusqu'en 1929. Ce territoire sera donné au nouveau pays créé après la première guerre mondiale, la Yougoslavie, et y restera jusqu'en 2003. Le Banat sera finalement retourné à la Serbie jusqu'à ce jour.

Mon père est d'origine Yougoslave. Citoyen d'un pays inventé, reconstruit par des liens historiques, politiques et économiques. Un pays qui n'existe plus. Des frontières en mouvements continuels. Des noms de pays réinventés, rebaptisés. Son village de Velika Greda a partiellement été détruit durant la deuxième guerre mondiale (tout comme la ville d'Arracourt en 1919) ce qui a forcé mon grand-père à l'émigration. En 1959 il s'installe avec femme et enfants à Montréal.

Aujourd'hui, ça continue. Le village où j'ai grandi dans les Laurentides, Saint-Jovite, a lui aussi changé de nom. Même les noms de rues ne sont plus les mêmes. C'est maintenant la ville de Mont-Tremblant. Le village n'a pas fusionné avec les communautés avoisinantes, comme à bien d'autres endroits afin d'assainir les complexités administratives. Rien de tout ça pour mon village; il a juste changé de nom. Un jour il était là avec un nom auquel sont rattachés une histoire, une population, une géographie, des paysages et des souvenirs; et le lendemain, il devient un autre.

Ma famille est orpheline de la notion d'ancrage. Ça ne veut pas dire que nous ne venons de nulle part; c'est le territoire qui change autour de nous, littéralement sous nos yeux, sous nos pieds. Si je regarde par-dessus mon épaule parfois je n'y vois que des chantiers en transformation, des feux, des guerres, des murs et des frontières en mouvances continues.

Deleuze propose que les agencements territoriaux prennent forme à partir de l'apparition de certains agencements de sons, ce qu'il définit par le terme « ritournelle⁴ ». Tout comme certains types d'oiseaux chantent pour marquer les limites de leurs territoires. Par exemple, pour se sécuriser dans la noirceur, un enfant se rassurera en chantonnant. Ce réflexe est la charpente, la fondation d'un centre solide et paisible; le calme au sein du chaos. La délimitation d'un territoire appelle alors un ordre possible. La ritournelle fait donc apparaître un dessin brut du territoire, un geste instinctif qui dessinera ou redéfinira le territoire. Alors, une cartographie unique y apparaît et permet une nouvelle possibilité de voir et de comprendre le monde. Cela nous renvoie aux *songlines*, ces chemins de rêve arborigènes célébrés par le romancier Bruce Chatwin dans le roman du même nom :

... the labyrinth of invisible pathways which meander all over Australia and are known to Europeans as "Dreaming-tracks" or "Songlines"; to the Aborigines as the "Footprints of the Ancestors" or the "Way of the Lore". [...]

Aboriginal Creation myths tell of the legendary totemic being who wandered over the continent in the Dreamtime, singing out the name of everything that crossed their path – birds, animals, plants, rocks, waterholes – and so singing the world into existence⁵.

J'y vois un parallèle avec ma façon d'investir le territoire. Bien avant la sortie des caméras, il y a ce désir de trouver une direction signifiante dans un espace. On y découvre invariablement des territoires imbriqués dans d'autres territoires. Réels ou imaginaires.

⁴ Ferraz, S. (2012). La formule de la ritournelle. *Filigrane*.

Récupéré de <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=420>

⁵ Chatwin, B. (1987). *The songlines*. London : Jonathan Cape, p.2.

1.5 Territoire : toponymie

Retour aux cartes et aux fleuves. La carte du Québec regorge de masses blanches, d'endroits non identifiés. L'abyssale virginité des espaces sans nom me semble préférable aux lieux renommés, rebaptisés pour tenter de biffer la présence et la mémoire autochtone. Le « Je me souviens » québécois nous renvoie ici à une mémoire sélective, dans une tentative de réécrire l'histoire. Des centaines, voire des milliers de lacs de notre territoire ont été rebaptisés de manière très générique *lac Long*, *lac Carré* ou *lac Perdu*.

Eugène Rouillard, président de la Commission de géographie écrivait en 1914, « N'acceptez qu'avec la plus grande circonspection les noms sauvages, élaguez ceux dont la prononciation est difficile et l'orthographe douteuse⁶ ». Il en fut ainsi, en Mauricie, du lac Canamableacossa, nommé ainsi par la nation algonquine. « On a substitué à ce nom peu réconfortant celui de lac Goulet, du nom d'un colon de l'endroit », se félicitait M. Rouillard. Dans le processus d'appropriation des terres, les changements toponymiques permettent d'oublier ceux qui les ont prénommées et de définir l'histoire des nouveaux occupants.

Cette question se poursuit aujourd'hui dans le débat étasunien concernant le changement de noms de lieux dédiés aux héros de la guerre de sécession, ou à Montréal, dans le changement de nom de la rue Amherst pour le nom Atateken, par exemple.

⁶ Gervais, L.-M. (2017, 8 juillet). « Nom d'un lac! » *Le Devoir*. Récupéré le 4 septembre 2019 de <https://www.ledevoir.com/societe/503020/si-certains-noms-de-lac-manquent-cruellement-de-poesie-d-autres-ont-souffert-du-colonialisme>.

Je fais du territoire mon terrain de jeu ; ce qui commence par le désir d'un ailleurs. Un lieu prêt à être investi, deviendra rapidement un espace fantasmé, imaginé, souhaité. Bien avant mon départ, l'endroit où je veux me rendre détient déjà de multiples possibilités métaphoriques. Les frontières et les noms des lieux identifiés sur les cartes seront modelés par les gestes que j'accomplirai.

1.6 Territoire : restitution en apparence

Une actualité récente fait écho à mes propos. Le gouvernement du Québec a capturé les derniers caribous de la horde de Val-d'Or pour les envoyer au zoo de Saint-Félicien. Une tentative pour sauver une espèce animale que nous avons nous-mêmes anéantie par la surconsommation et mauvaise gestion de la forêt boréale. Peu d'espoir pour la survie de cette horde qui finira ses jours enclavée dans les limites d'un zoo. Un triste exemple de reconstruction d'un paysage. Est-ce que cet acte est bien différent de celui d'un architecte paysagiste ou d'un agronome qui essaie d'éradiquer une bestiole nuisible de son territoire ? Ou de l'infestation des pucerons qui se rassasient des plantes ornementales qui créent un agencement si harmonieux au regard ? Toujours cette volonté de reconstruire le naturel à notre goût, sans considérer les effets secondaires. Que seront les conséquences de la disparition des caribous pour les forêts de l'Abitibi ? Qu'advient-il de son écosystème ? Il n'aura même pas le temps d'en être bouleversé. Les lames des grandes forestières sont déjà aiguisées et prêtes à blanchir un autre territoire. Tant pis pour nos paysages et notre patrimoine naturel ? Qu'en est-il du caribou, emblème de notre "trente sous" ? Qu'en est-il du rôle d'artiste photographe ? Faut-il se précipiter pour photographier un territoire en voie de disparition ? Pour publier un livre ou exposer au musée des images nous

permettant de s'en souvenir et éventuellement être interpellés? On avance vers le futur à regarder vers le passé qui s'évapore.

1.7 Territoire : déterritorialisations

« *Games without frontiers* », chantait Peter Gabriel. Rêve ô combien chimérique pour ce qui est de la justice sociale, mais les jeux sans frontières existent bel et bien pour les « grands » de ce monde. Elles sont bien malléables, voir transparentes ces frontières quand il est question d'exploiter les richesses d'une région. Il y a deux siècles, le colonialisme était la solution pour annexer des territoires et s'approprier de leurs richesses. Aujourd'hui l'hyper-capitalisme est transfrontalier. La mondialisation aura accéléré la désintégration de la classe ouvrière des pays occidentaux, échangée contre celle à rabais des pays émergents. L'intérêt profitable du territoire est avant tout défini par les ressources que l'on y extrait. Aujourd'hui, des entreprises usent couramment de tous les moyens, légaux ou non, pour s'approprier telle forêt, tel gisement minier, aux dépens des communautés locales.

Il n'est pas nécessaire d'énumérer ici la liste d'injustices et d'abus causés par l'exploitation globalisée de la Terre mais plutôt de démontrer la flexibilité de la notion de frontières et par le fait même l'idée du territoire.

La notion de déterritorialisation élaborée par Anne Cauquelin⁷ (et par Gilles Deleuze et Felix Guattari⁸ avant elle) et le lien qu'elle en fait avec le nomadisme font écho à mon rapport au lieu et à l'espace dans l'ensemble de mes projets. Un territoire peut devenir cet espace sans repère, ou « lieu sans séjour » tel que décrit par Lyotard⁹ un endroit de passage, à naviguer, à investir par le déplacement. Le territoire finit par disparaître, mais l'espace reste, assaini des préconceptions habituelles.

⁷ Cauquelin, A. (2002) *Le site et le paysage*, Paris :PUF, p. 44-45

⁸ Deleuze, G. Guattari, F (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit. Chapitre IV, Introduction à la schizo-analyse. Psychanalyse et capitalisme, pp.358-360

⁹ Charles, D. (1998), *Musiques nomades*, Paris, Édition Kimé.

Le nomade ne possède pas de terre. Il est libre de ses mouvements et peut se déplacer où il veut. « C'est le nomade qui secoue la terre de ses pieds, qui la dé-terre, la rend à la poussière ou au vent. ¹⁰» Un lieu sans assise où il n'est pas question de s'implanter, mais de glisser, de rester en surface, comme l'écorce du canot qui effleure la surface de l'eau; ne jamais s'arrêter, mais y glisser au passage. Les déplacements du nomade obéissent généralement à une tradition; tout est question d'histoire et d'habitude.

Je pense à un héros de jeunesse. Le personnage solitaire de Rahan, une bande dessinée parue au début des années 70', scénarisée par Roger Lécureux et illustrée par André Chenet. Un homme de l'ère préhistorique se déplaçait d'une aventure à l'autre en utilisant son coutelas en équilibre sur une roche comme une boussole pour choisir la direction à prendre. Cette « boussole aléatoire » lui indiquait la route à suivre. Ce personnage semble être un contre-exemple ou plutôt un complément de l'état nomadique présenté par Cauquelin, car il ne prend jamais le même chemin, ne suit jamais la même piste. Comme si le territoire en son entier était la voie à prendre. Accepter que chaque territoire impose son chemin. Pour se déplacer du point A au point B, il faut bien choisir le chemin qui est praticable. Rahan choisit peut-être sa direction au hasard, mais c'est par la voie praticable qu'il s'y rendra, quitte à faire d'immenses détours en faisant fi des frontières imposées.

Il y a toujours désir de mouvement, mais la chronologie des déplacements a sa propre logique par la nature du sol, le climat, et la nécessité de survivre. S'il ne possède pas le sol, ne l'achète pas, ne le vend pas, ce qui lie le nomade à cette terre est plus fort que le lien de l'argent. (Anne Cauquelin)¹¹

¹⁰ Cauquelin, A. (2002) *Le site et le paysage*, Paris :PUF, p.45

¹¹ Cauquelin, A. (2002) *Le site et le paysage*, Paris :PUF, p.45 - 46

Dans un autre temps, le peuple Atikamekw se déplaçait librement sur le territoire laurentien. Par ce geste ils inversent le principe d'appropriation. Ils considèrent qu'ils appartiennent à un territoire donné. Il n'est pas dans leur tradition de « posséder la terre ».

C'est grâce au nomade que le territoire se libère. Par son déplacement constant, les frontières deviennent « vivantes » (Anne Cauquelin¹²).

1.8 Territoire : Imaginer en réalité

En introduction à la monographie Venezia Contemporanea Anselm Kiefer Massimo Cacciari pose un regard particulier sur le principe d'*Einbildungskraft*, terme allemand pour désigner l'acte d'imaginer, la capacité de percevoir des images mentales et de les modifier. Cacciari affirme que si l'*Einbildungskraft* engendre le geste même de chaque œuvre, la création est essentiellement une lutte contre les images imposées.

If we did not imagine, if we did not produce images, we would merely reproduce things as they appear, or rather « resign ourselves » to their appearance, to the fact that they are what they appear. If we did not dissolve this appearance, if this image did not burn in painting, we would mirror reality itself, or rather the illusion of reality itself. (Massimo Cacciari¹³)

Il propose que si nous n'imaginons, si nous ne fabulons pas d'images, si nous nous contentons de reproduire littéralement le monde qui nous entoure ou si nous nous

¹² Cauquelin, A. (2002) *Le site et le paysage*, Paris : PUF.

¹³ Cacciari, M. (1997). *Anselm Kiefer : A tribute to Anselm Kiefer*. Milan : Edizioni Charta, p.12

résignons à le jauger que par son apparence et à l'accepter ainsi, alors nous ne reproduirions que le reflet, que l'illusion de la réalité elle-même.

Reproduire l'illusion de la réalité, voilà comment je pourrais synthétiser l'ensemble de ma démarche artistique. Comme un pendule, ma perception d'un lieu oscille entre réalité et illusion. Le développement d'une idée ou d'un questionnement est en perpétuelle ébullition, jusqu'à son dénouement. Mon regard sur un espace me pousse à le réinventer en permanence. Par le geste de cadrer j'élimine, débite et abrège ce qui m'est offert pour en débusquer une réalité autre, dissimulée par son environnement. À force d'investir un endroit les différentes possibilités s'offrent à moi comme les pelures d'un oignon. Cartier Bresson disait « Le principal est d'être de plein pied dans ce réel que nous découpons dans le viseur¹⁴. » Reste peut-être à définir qu'est-ce qu'un espace réel. Est-ce un lieu dénudé de toutes possibilités politiques, sentimentales, historiques? Un endroit dépourvu d'histoire, est-ce possible? Ce qui est certain est que mon geste photographique transforme une réalité présente au moment de la prise de vue en un réel photographique.

L'Histoire pour moi est un matériau comme le paysage ou la couleur.
(Anselm Kiefer¹⁵)

¹⁴ Cartier_Bresson, H. (1968). *Flagrants délits. Photographies de Henri-Cartier Bresson*, Paris : Delpire.

¹⁵ Le Thoriel-Daviot, P. (1996). *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse.

CHAPITRE 2

RECOMPOSER LE PAYSAGE :

TROIS CAS DE FIGURE POUR UNE PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE.

2.1 Quand le simulacre est le paysage

J'aborde ici une série d'images du photographe Joan Fontcuberta intitulée *Constelaciones*, datant de 1993, qui soulève indirectement des questions qui sont abordées dans l'exposition et dans le texte qui suit.

Constelaciones évoque l'ambiguïté possible de la représentation photographique du paysage et se situe quelque part à la rencontre entre la construction d'une image et de ses artifices, et l'expérience qui nous mène jusqu'à son accomplissement.

De grandes photographies représentent un ciel nocturne, illuminé par une myriade d'étoiles. Notre vision intemporelle du firmament nous fait rêver et nous permet à la fois de nous situer dans un lieu et de nous orienter dans un espace démesuré. Parmi des milliards de points lumineux, des groupements d'étoiles agissent comme des repères entrecroisés pour nous positionner par rapport à un canevas qui évoque un hors-champ interplanétaire. Ce que nous croyons voir dans ces images est en réalité l'empreinte de l'impact laissée par des insectes sur le parebrise d'une voiture durant un déplacement nocturne en campagne. Une fois arrivé à destination, l'artiste installe un papier photosensible sous le parebrise pour y produire un photogramme et c'est cette impression qui nous est présentée.

Constelaciones évoque l'ambiguïté possible de la représentation photographique du paysage et se situe quelque part à la rencontre entre la construction d'une image et de ses artifices, et l'expérience qui nous mène jusqu'à son accomplissement.

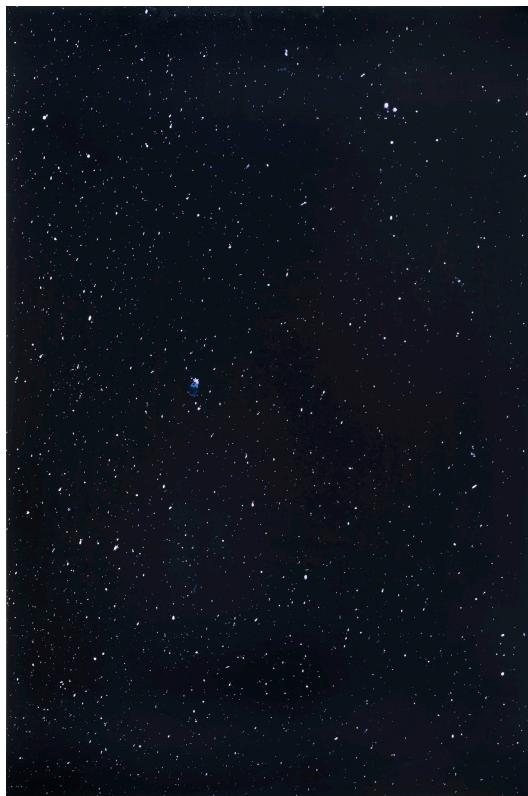


Figure 2.1. Joan Fontcuberta, *MN3 Canes Venaciti (Constelaciones)*, 1993.
Impression chromogénique, 120 x 80 cm

Pour cette œuvre, Fontcuberta a débuté par un itinéraire, dans une région propice où les insectes affluent et sont attirés par la lumière des phares pour finir leurs routes sur le canevas qu'est devenu le parebrise de la voiture. Il connaissait peut-être la route empruntée ou est-ce après une recherche des lieux les plus favorables à ce phénomène qu'il a décidé de passer par là?

Le geste photographique se concrétise par le mouvement de l'automobile versus la rencontre des insectes. Chaque impact représente une trace laissée, un déclic ou une impression. L'image se crée d'une façon aléatoire à l'intérieur du cadre en additionnant les marques dans une séquence cumulative. Son photogramme renvoie au tout début de l'histoire de la photographie. L'image est une empreinte d'empreintes. Chaque point blanc représente un manque de lumière, la matière qui inscrit sa présence en filtrant le passage des photons. Et l'ironie s'impose à son tour par l'éclairage qui nous permet de regarder l'œuvre en croyant y voir l'infinité d'un ciel étoilé.

Le paysage est une fabrication qui appelle l'imaginaire. Il est inventé à partir de l'expérience de déplacement dans un espace indéfini. L'image qui en résulte est une trace par contact dans un matériau analogue mais elle est comprise comme la projection d'un monde possible. Elle est indissociablement une empreinte objective et une fiction. Le paysage n'est pas le produit d'un point de vue unique devant un espace à cadrer. Il est un cumul dans le temps et dans l'espace, concentré sur la surface-écran, devenu paysage stellaire par fabulation.

Quelques années avant que le passage entre technologie analogique et numérique en photographie ait été abordé comme une période de changement entre la vérité documentaire de la trace photochimique et la fiction de la malléabilité dématérialisée du numérique, *Constelaciones* exposait autrement cette dialectique. Les deux ne s'opposent pas en soi. Dans le cas présent, ils sont réciproques. Que cette fiction soit un subterfuge n'en fait pas moins qu'elle documente véritablement le temps d'une expérience de déplacement dans l'espace de la route.

Même les marques les plus proches de la réalité matérielle peuvent être équivoques. Et le sens d'une photographie ne provient pas de sa genèse en tant

qu'image, mais de la « constellation » d'intentions qui pèsent sur elle. (Joan Fontcuberta¹)

En continuité avec ces réflexions sur l'œuvre de Fontcuberta, avant de développer sur le contenu de l'exposition de maîtrise, je propose un retour succinct sur deux projets antérieurs afin de mieux comprendre comment la relation entre une documentation et une fabrication d'espaces paysagers se produit en exploitant les conditions spécifiques des procédés argentiques et numériques.

2.2 Voir et photographier un ciel bleu

De l'éternel azur la sereine ironie...
Stéphane Mallarmé

Écoutez, vous qui oubliez que le ciel est azur
Vladimir Maïakovsky²

Un jour en allant travailler, j'ai vécu un de ces moments où l'on regarde avec plus d'acuité autour de soi, en prenant le temps de se situer plus en profondeur dans l'environnement immédiat. Je traversai un parc et le ciel était d'azur. Ce jour-là j'ai compris que la photographie, par son instantanéité, pouvait cristalliser ce lien précaire entre ce que l'on voit et le lieu où l'on se trouve. Dans l'amorce d'un geste photographique, au moment précis qui précède la captation de l'image, cet entredeux

¹ « Les photographies en tant qu'espace public ». Récupéré le 20 mars 2020 du site Fotografia a Catalunya, Barcelone, <https://www.fotografiacatalunya.cat/frexpositions/commissariat/fotografies-com-a-espai-public?p=5#>

² Maïakovski, V. (2005). *À pleine voix : Anthologie poétique 1915-1930*. Paris : Gallimard. 1973, p.57

où l'on s'apprête à déclencher l'obturateur est le dernier instant où je suis uni au sujet tout en restant indépendant. En l'espace d'une fraction de seconde, au son du déclenchement de l'appareil, le photographe et le photographié sont liés. Dès l'instant d'après, le présent passe au passé dans une image à venir. Le photographié devient de la matière photographique qui sera traitée en son absence.

J'ai débuté cette maîtrise en effectuant un retour analytique sur ma série intitulée *Ciels*, amorcée en 1998, terminée en 2003. Analyser aujourd'hui ces images conçues avec des procédés analogiques donne une perspective sur mon travail des quinze dernières années et sur mon rapport à la photographie dans l'ensemble de mon travail. Cet ensemble est juxtaposé à une autre pièce produite en 2011, intitulée *Black Mangrove Forest*, qui a été développée entièrement à partir des qualités et conditions de la photographie numérique. L'impact du passage de l'analogique à la photographie numérique a eu une incidence sur le plan conceptuel, d'abord en comprenant que l'image photo se situe dorénavant entre le document-trace et la fabrication d'une fiction, dont nous discuterons plus loin.

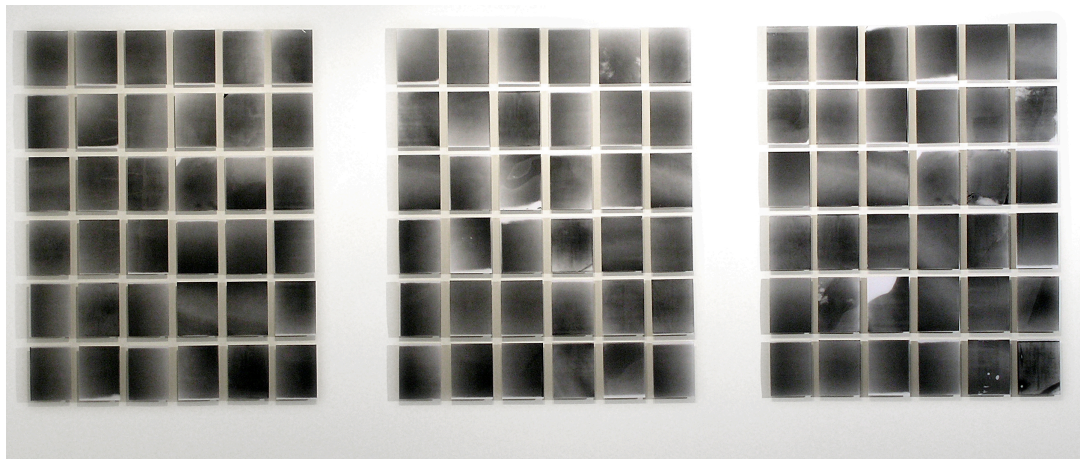


Figure 2.2. Alain Lefort, *Ciel*, 1998-2003.

Épreuves argentiques marouflées sous acrylique. 288 photos de 18 cm x 13 cm, assemblées en huit panneaux de 152 cm x 102 cm.

En 1998, je débutais un processus photographique basé sur l'expérimentation en fonction de contextes, d'environnements et de conditions spécifiques. La série *Ciels* est composée de 288 photographies du ciel bleu photographié en noir et blanc, tirées en papier argentique et montées sous acrylique. Chaque image est prise de jour, par une journée sans nuage. J'utilise du film négatif Polaroid qui me permet d'avoir un résultat immédiat.

Le ciel défie la finalité du cadrage. Il est quasiment égal, continu, sans nuage. La surface de l'œuvre est toutefois chargée de substances informes produites par des accidents analogiques, causés par des caméras défectueuses et des films périmés. L'image est une impression de l'immatérialité de l'air et de la lumière. Des particules de lumière incarnées dans un corps photographique parfois imprévisible. Le sujet résiste à l'encontre d'une technique qui tente de le faire apparaître. La série *Ciels* donne en quelque sorte la mesure de la photographie même : en se déroband de la volonté de représentation, la matérialité photosensible du sujet la met ici en échec. Avant même de débiter le projet, il y avait la volonté d'aborder le ciel en tant que sujet minimal à photographier. Nous pensons ici à la célèbre série photographique de ciels d'Alfred Stieglitz, intitulée *Equivalents*, produite sur une période d'une dizaine d'années à partir de 1922, dont l'auteur semblait « certain que leur sens profond réside au-delà de la transcription de leur sujet apparent ».

Équivalences de ses émotions, « du chaos du monde et de sa relation à ce chaos », ces fragments de nuages forment, à travers la pratique de la photographie, une magistrale exploration métaphysique autant qu'une expérimentation esthétique radicale³.

³ « Alfred Stieglitz. *Equivalent* ». Récupéré le 20 mars 2020 du site du Musée d'Orsay, Paris, <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/>.

Chacune des images de *Ciels* est la trace d'un instant gravé dans les sels d'argent. La juxtaposition des épreuves en grilles constitue un cumul des moments précis dans le temps et à prime abord, rien ne nous inciterait à douter que toutes les images représentent autant de temps uniques. Toutefois, en regardant attentivement, nous voyons que quelques images s'y retrouvent en répétition. Au moment où l'on accepte cette possibilité, la croyance en la photographie comme une trace unique est brisée et la possibilité de 288 parcelles de temps distinctes ne tient plus. Il subsiste un doute sur la constance méthodique du processus, ou même sur l'objectivité scientifique que la série aurait pu suggérer.

2.3 Entrer dans le paysage

Le paysage, avec l'image numérique, n'est plus contre nature... C'est une pure construction.

Anne Cauquelin⁴

Composé d'images captées dans les forêts de mangroves du sud de la Floride, *Black Mangrove Forest* consiste en un collage numérique, un ensemble cacophonique qui forme un aplat qui, à première abord semble nier tout accès à la profondeur. Les pans de végétation dense, tels que captés, traités et découpés-collés, on peut – entre autres - les associer à des espaces picturaux à profondeur restreinte, mais toutefois en suggérant un « enfoncement » de la surface du tableau ou de celle de l'écran informatique dans le cas présent.

⁴ Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris : Plon, p. 144



Figure 2.3. Alain Lefort, *Black Mangrove Forest*, 2003.
Épreuves argentiques marouflées sous acrylique. Chaque panneau 152 cm x 102 cm.

Dans cette suite, le hasard joue un rôle de premier plan. L'omniprésence du chaos qui compose l'ensemble du parc des Everglades incite au risque et à l'accident. Un environnement hostile qui exige immersion et adaptation. Ici, le territoire est abordé de manière frontale, mais une fragmentation est accomplie au moment de la prise de vue et est accentuée par l'amoncèlement d'images au montage en postproduction. Par ailleurs, cette approche est presque obligatoire dans ce cas-ci. Impénétrable, l'arborescence y est si compacte que seulement des points de vue à courte distance étaient possibles, l'approche se faisant par la voie des courants d'eau et des marécages et plus rarement, par un accostage sur la berge. L'écosystème se comporte comme un clan ou une société relativement fermée. La végétation forme un tout et les mangroves y sont des individus hors d'atteinte, accessibles du bout des yeux. La frontalité, cette contrainte qui détermine un point de vue unique ici, les marginalise. La difficulté de simplement être à cet endroit implique que la pièce sera construite en deux temps, du terrain au studio. Vu sous différents angles, cet environnement est dépaycé, morcelé par les cadrages successifs. Il reviendra envahir la surface de

l'écran et de l'image imprimée par d'innombrables détails anonymes. En isolant des portions du photomontage pour y glisser un nouvel angle, ou pour y extraire un détail, la cohérence de l'image se défait progressivement. Le paysage, en tant que vue devant une étendue à couvrir, n'existait pas lors de la prise de vue. Il s'est produit en pliant, repliant et dépliant des détails de racines, branches, feuilles, écorces et pneumatophores. En reconstruisant une vue composite de cet environnement, le polyptyque panoramique amplifie la double sensation d'avoir été là et de ne plus rien y reconnaître.

Ici, le moment de la prise photographique en est un de déconstruction dans l'espace et dans le temps. La jungle de mangrove est fragmentée et recadrée dans un geste non instantané, qui est prolongé par une reconstruction à l'écran de l'ordinateur. Comme dans les images de la série *Ciels*, le sujet déborde et fuit à l'extérieur du cadre. Pour *Ciels* le regard n'a pas de détails où s'accrocher. Dans *Black Mangrove Forest*, tout y est nerveux et surchargé, mais à nouveau l'image excède le cadre comme si elle n'était que la portion d'une végétation infinie.

L'amoncèlement de fragments d'images ne mobilise pas vers l'intérieur, mais appelle plutôt à déborder. Le montage propose une autre définition de la notion esthétique du « all over » héritée de la peinture moderne. La fiction paysagère est nécessairement projetée à l'extérieur du cadre. Il n'y a aucune raison que ce chaos se termine par sa bordure. Ce n'est plus un cadre, mais une fenêtre en construction vers un monde vraisemblable.

Les projets ont en commun d'être préoccupés par la différence entre l'expérience fondamentalement subjective de l'immersion dans un espace naturel, et la transcription plane de plusieurs captations successives, qu'elle soit tramée à l'écran informatique dans le cas des mangroves ou par une organisation en grille dans celui des ciels. Ils misent sur un processus réflexif de la photographie qui passe par une

exploration de sa matérialité et de ses conditions intrinsèques, aussi bien optiques que photochimiques. Ils produisent de la représentation d'espaces naturels sans pour autant faire du paysage, du moins tel qu'entendu historiquement par le genre pictural et photographique, que l'on définit encore couramment comme la représentation d'un espace ouvert, étendu, avec un horizon et un ciel.

La méthodologie utilisée abolie le point de vue et la perspective unique, une impression de chaos est imposée par la matière désarticulée des images de *Black Mangrove Forest*. Ce même chaos peut être palpable dans la monochromie des ciels par la planéité formelle des images et par la possibilité d'abstraction. Un état que l'œil cherche à définir pour y trouver un sens. Bien que représentatives d'un lieu ou d'un espace, les deux pièces rejettent la subjectivité photographique en imposant l'idée d'une multitude de fragments exempts d'unité.

On retient de *Ciels* et de *Black Mangrove Forest* une captation qui s'échelonne dans une période indéfinie, un fractionnement temporel et spatial proprement lié au processus, qu'il soit analogique ou numérique, tout comme aux conditions uniques des espaces investis.

Le processus déployé, dans ces deux pièces, en est un de documentation et de fiction. Une approche différente de l'œuvre de Fontcuberta, certes, mais néanmoins en questionnant la relation au référent de l'image.

La diversité de l'exposition *Résonance des silences* mets en perspective le contenu varié de l'exposition en identifiant le « leitmotiv » du corpus, qui n'est pas réductible à une thématique ou un espace particulier mais plutôt à ce questionnement sur la fabrique des images, qui sont pensées à la fois comme des traces-documents et des inventions-fictions devant et dans des phénomènes en évolution, puis à une

expérience approfondie (ou une épreuve) de la dialectique entre l'écran (du viseur comme de l'ordinateur) et l'indéfini d'un territoire.

CHAPITRE 3

RÉSONANCE DES SILENCES

3.1 L'eau et les rêves¹

Tel que mentionné en introduction, les œuvres de l'exposition sont liées par un sujet thématique et formel : l'eau dans ses différents états, du fluide au solide, depuis l'eau agitée et tourbillonnante jusqu'à la fixité de la glace. Ce « thème » est aussi dénoté par les pierres sédimentaires, usées par le passage des glaces, présentes dans l'image d'un mégalithe à Mingan et celle d'une paroi minérale à Ivujivik.

L'eau est en quelque sorte un motif paradigmatique du « temps-qui-passe ». Le processus photographique et les procédés spécifiques utilisés, qu'ils soient analogiques ou numériques, mettent de l'avant la représentation de cette réalité complexe en faisant coexister plusieurs formes de temporalité dans les conditions des phénomènes aquatiques. La matérialité de l'image est interrogée par l'entremise des différents formats et mediums. Photographie, vidéo, impressions sur divers supports, projections. Toutes les images ont en commun d'affirmer la présence de la surface de l'écran, de réfléchir aux limites du cadrage, à la relativité de ce que l'on voit dans les variations de temps enregistré, quel que soit le mode de captation. Le leitmotiv de l'exposition est un questionnement expérimental de la relation entre l'écran – ou le viseur – et l'étendue, du plus près au plus loin; un questionnement affirmé par les

¹ J'emprunte ce titre à Gaston BACHELARD (2016). *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti. 1942.

marques évidentes de manipulation et d'accidents qui caractérisent la plupart des œuvres.

Dans cet ensemble, l'artificialité des images manipulées accentue l'étrangeté des espaces naturels, avec leurs variations météorologiques et leurs atmosphères uniques. Cette relation non-dialectique se pose comme une synthèse entre la prise de vue documentaire dans l'espace paysager et la fabrication de l'image en atelier. La facture inachevée de quelques images accentue l'effet de construction. Ce sont presque toutes des images en transformation de réalités en transformation.

Elles sont habitées par un intérêt photographique pour la lumière unique saisie à des moments et des endroits singuliers, qu'il s'agisse de la température extrêmement froide qui a pour effet de bruler l'image argentique d'un lever du jour au travers des brumes matinales au-dessus d'un lac à -28 degrés, ou de l'atmosphère incomparable du Grand-Nord au printemps, ou encore de la vibration lumineuse émanant de la captation vidéo pixellisée de l'eau agitée.

Les images de l'exposition résultent d'une approche réflexive de l'environnement autant que du médium vidéo et photographique par lequel on en retirerait un paysage. Leurs grandes tailles favorisent une réception contemplative. Cette approche ne cherche pas à produire un commentaire critique précis, ni sur la photographie ni sur notre relation à la nature.

Au début de la recherche, c'est d'abord le fleuve St-Laurent qui fut investi, avant d'intégrer au corpus des images du Nunavik. D'abord le fleuve dans son état physique, liquide, dénudé de son histoire. Restitué à sa fonction première. Un magnifique et puissant courant d'eau qui scinde un territoire et qui se déverse dans l'océan. Par sa surface réfléchissante il fait écho à la surface du capteur ou du film de la caméra. Un dialogue est amorcé entre le médium utilisé et le sujet capté.

L'intention de recherche initiale était de réaliser une étude photographique, vidéographique et performative de l'eau, de sa matérialité, sa fluidité, sa profondeur. Une plongée depuis les surfaces brillantes, mouvantes et claires jusqu'aux profondeurs obscures, parfois abyssales et mystérieuses du Saint-Laurent. Le projet a ouvert de multiples possibilités qui vont au-delà du seul projet d'exposition. Mes interventions changent au gré des contextes, non seulement formels mais aussi thématiques (environnementaux, médiatiques et politiques). Le fleuve est changeant et imprévisible. Il gèle, il gonfle, il s'étend; il peut détruire ou apaiser. En tant que telle, l'eau est pensée comme potentiel poétique, métaphorique; comme principe infini et immortel.

Depuis les trois dernières années j'ai exploré les deux rives du fleuve Saint-Laurent. Sur la rive nord j'ai voyagé de Montréal à Natashquan et sur la rive sud j'ai pris la route du Lac St-Louis jusqu'à Percé. J'ai aussi pris le temps de m'attarder sur quelques îles : l'Isle-aux-Coudres, l'île aux Lièvres, l'Isle-aux-Grues et l'Isle-Verte en plus de quelques semaines à sillonner la surface du fleuve à partir du port de Matane. Plusieurs projets et expérimentations ont été produits. Il reste beaucoup de données accumulées à être traitées après le projet de maîtrise.

De ce projet élargi, l'exposition n'en retient que quelques éléments, qui sont mis en relation avec des images rapportées d'Ivujivik, dans le but lier les états de l'eau agitée du fleuve aux états cristallisés de l'eau glacée.

En reliant le bout du monde que représente la vue des îles Digges (autrement nommées Qrikirtasiit) au nord d'Ivujivik avec les images prises à Mingan ou à Montréal, l'exposition reste habitée par la quête de l'inconnu à l'échelle de paysages et de phénomènes spectaculaires.

3.2 Études fluviales

3.2.1 Rapide à Brillant

Mes premières expérimentations ont porté sur les spécificités phénoménales, photographiques et temporelles de l'eau. Elles sont développées à partir des propriétés spécifiques de la vidéo, en considérant la dimension temporelle du sujet et en travaillant essentiellement en postproduction. Le mouvement perpétuel de l'eau renvoie autant à l'idée de l'irréversibilité temporelle qu'à la puissance de cet élément et aux mystères invisibles sous la surface.

Les images vidéo de tourbillons ont été prises à l'embouchure du Rapide à Brillant qui se déverse dans le fleuve à la hauteur de l'archipel de Mingan. C'est le lieu de rencontre des deux cours d'eau où le choc des courants et contrecourants est à son paroxysme.

3.2.2 *Pixel 1 (Rapide à Brillant)*



Figure 3.1. Alain Lefort, *Pixel 1 (Rapide à Brillant)*, 2018.
Vidéo en boucle, 45 min.

Dans *Pixel 1 (Rapide à Brillant)*, une caméra vidéo cadre une vague rebelle. Le plan est fixe et la caméra enregistre durant un temps déterminé. Un zoom avant constant est appliqué sur l'image en postproduction. Cet effet de rapprochement décompose l'image, de plus en plus pixellisée, jusqu'à ce qu'elle soit réduite à ne montrer qu'un unique pixel dans tout l'espace de l'écran lorsque le zoom a atteint son extrémité maximale. L'agrandissement a alors atteint 2400 %. Un mouvement inverse est appliqué ensuite. Lorsque l'image redevient compréhensible, on saisit alors le renversement de l'image. Les allers retours entre zoom-avant et zoom-arrière tournent en boucle infinie. Le mouvement pseudo-optique donne l'impression de basculer de l'autre côté du capteur. La trame sonore de l'œuvre impose une cadence rythmée aux images. Le son du rugissement des rapides est partiellement recouvert par la réverbération du vent dans le microphone intégré de la caméra. Cette vibration sonore renforce la présence du stratagème de captation et contribue à accentuer l'impression que ce qui est proposée est le simulacre d'une vague.

3.2.3 *Immersion 2*



Figure 3.2. Alain Lefort, *Immersion 2*, 2018.
Vidéo, 12 min.

Immersion 2 est une vidéo captée par une caméra lentement abandonnée et finalement engloutie par la force du courant des rapides. Une tension est créée en introduction par cette caméra suspendue au raz des flots jusqu'à son immersion. Ici, le « geste photographique » se prolonge du moment où la caméra est laissée aux éléments jusqu'à sa récupération. Le geste est reçu et maintenu par le réceptacle actif que devient le fleuve. Dans une instabilité de plus en plus agitée, la caméra documente une plongée dans le flux énergétique de l'eau vive, au centre de l'espace fluvial, engloutie « dans le paysage » sans le représenter. Ici, tout comme le film « *La Région centrale* (1971) » de Michael Snow² dont le dispositif est activé dans le paysage-bout-du-monde, la machine capte du temps de balayage imprévisible. La caméra semble laissée à elle-même, à la merci du courant, une mécanique sans regard. Un pur

² Snow, M. (1999). *Panoramique. Œuvres photographiques et films, 1962-1999*. Bruxelles/Paris/Genève : Société des expositions du Palais des beaux-arts/Cinémathèque royale de Belgique/Centre national de la photographie/Centre pour l'image contemporaine. Voir l'article de Alain Fleisher.

regard mécanique d'un paysage sans repère humain. Un aperçu d'une autre dimension, d'une autre temporalité.

Cette expérimentation ne fait pas partie de l'exposition.

3.2.4 *Pixel 2*

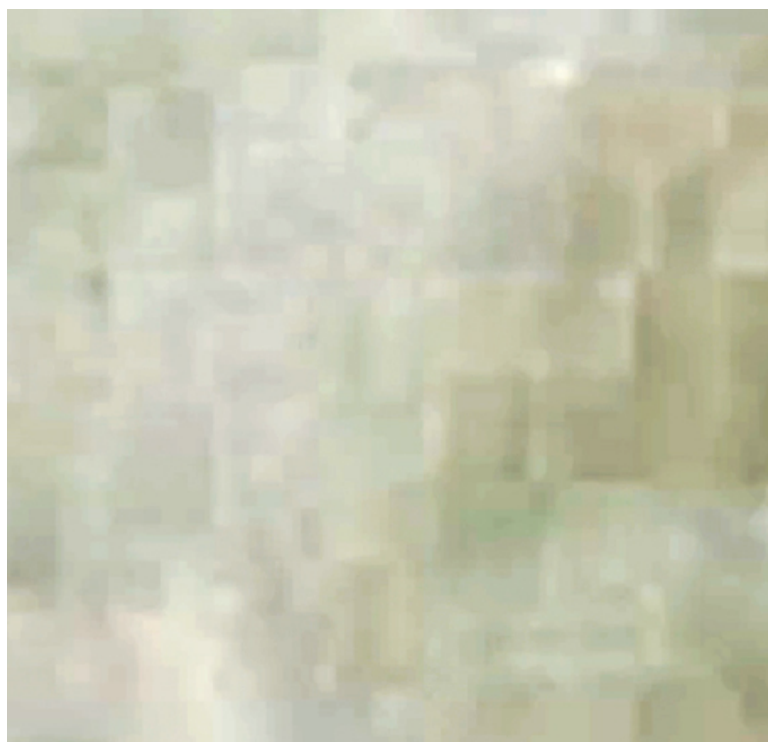


Figure 3.3. *Pixel 2*, 2018.

Vidéo en boucle, 5 min. 24 sec., projection 106 cm x 106 cm.

Pixel 2 se résume en une captation vidéo de la surface du fleuve. Une entrée maximale dans l'image est accomplie en postproduction en zoomant jusqu'au pixel unique. Un plan vidéo uni, « all-over ». Un seul pixel, qui scintille ou varie en

luminance, constamment. Que du changement de lumière. Il y a « du temps qui passe » mais aucun mouvement optique ni déplacement. Que du temps-énergie par le mouvement de l'eau. Ça ne va nulle part. Mais ça change sans cesse. La pulsation est lumineuse. Que lumineuse.

L'expérience est en fait une tentative de ralentir et imaginer les photons se heurter au capteur et y laisser une trace. Une mise en abyme : la surface du capteur et la surface de l'eau se miroitent mutuellement. On s' imagine traverser, pénétrer cette membrane numérique comme un plan d'eau. Liquéfier cette paroi et y cueillir un pixel comme l'essence même du paysage à reconstruire.

Dans la salle, cette projection était située face à l'entrée sur le mur du fond. Elle était un point focal captivant, image sans image, réduction essentielle du paysage en un seul pixel animé. À l'autre extrémité, en face de cette projection, était accrochée une photographie argentique d'un paysage produite avec un appareil et des procédés entièrement argentiques, dans une facture que l'on peut dire traditionnelle.

3.2.5 *Monolithe 1 (Archipel de Mingan)*

Les îles et îlots de la réserve du Parc national de l'Archipel-de-Mingan s'étendent sur une distance de 152 kilomètres. Un paysage unique formé de monolithes de calcaire forgés par la mer. Au cours d'un voyage en zodiac d'une île à l'autre, j'ai pris plusieurs photographies de ces majestueux monolithes en les cadrant sévèrement avec une chambre technique de grand format. Les immenses rochers semblent ceinturés par la proximité du cadre.



Figure 3.4. Alain Lefort, *Monolithe 1 (Archipel de Mingan)*, 2018.
Épreuve argentique, 28 cm x 35,5 cm.

La lumière de cet après-midi du mois de juin était particulièrement contrastée. Un ciel presque sans nuage et un soleil de plomb. La qualité de la lumière me rappelle les images de Robert Adams dans lesquelles toutes les valeurs de gris sont semblables. Le bleu du ciel qui se reflète dans le fleuve est, à quelques degrés près, du même gris que les rochers et les galets sur la grève. La végétation desséchée par l'air marin miroite d'un sel argenté. Cette impression de monochromie est accentuée une fois le tout enregistré sur plaque argentique.

Les monolithes sont des emblèmes singuliers de l'histoire géologique de ce territoire. Au contraire d'un iceberg dont la forme, la couleur et la texture sont en perpétuelle transformation, chaque monolithe a une présence prévisible et compose une personnalité apparemment figée dans le temps.

L'image et le sujet sont traités en faisant délibérément référence à l'histoire du paysage en photographie depuis le XIX^e siècle. L'image choisie se pose dans

l'exposition comme un contrepoint face à la dématérialisation numérique de la projection. Sa position a pour effet de situer toutes les autres images de l'exposition entre ces deux extrémités de la matérialité photographique.

3.2.6 *Lac St-Louis, 31 décembre 2017*



Figure 3.5. Alain Lefort, *Lac St-Louis, 31 décembre 2017*.
Impression numérique à jet d'encre sur vinyle, 106,6 cm x 134,6 cm.

31 décembre 2017, 6 heures du matin au bord du lac Saint-Louis à Lachine. -28 degrés Celsius au thermomètre. À cette température, l'air semble s'être solidifié. À l'aurore, les vapeurs d'eau nimbent déjà la ligne d'horizon. Le paysage n'est plus

divisé ou même divisible; il se transforme en une grande masse vaporeuse qui brouille les repères spatiaux.

Devant ce spectacle, nous serions tentés de croire que le ciel s'étend jusqu'à la terre... Et si nous renversions le tableau? Si c'était le fleuve qui envahissait le ciel? C'est bien cette vapeur d'eau qui tourbillonne vers le haut et non le contraire. L'immensité du ciel et celle du fleuve s'amalgament au sein d'un espace infini, sans forme définitive.

Las de ce plein où je me suis trop heurté et meurtri, las du compact et de la masse, las du dur et du durant, las des volumes et de toute cette repoussante solidité, n'était-il pas temps [...] que je descendisse enfin jusqu'au niveau de la mer et m'associasse aux derniers soupirs d'une réalité en train de disparaître et partout déjà en mal de sa propre image, préparée par l'aplanissement à l'effacement de tout contour ? (Paul Claudel³)

Aux Pays-Bas, Claudel cherchait l'« étendue qui épouse le vide » en regardant l'horizon disparaître dans la brume, dans un environnement où la terre et la mer se voient absorbés l'un dans l'autre par l'humidité constante en suspension. Devant le lac en évaporation, je trouvais aussi cette absence « du plein, de la masse et des volumes solides ».

Le froid sculpte la lumière et « l'effacement de tout contour » fascine. Cette disparition me rappelle les images du projet « ciels » où le regard cherche quelque chose sur laquelle s'agripper. Tout comme la caméra submergée et laissée aux aléas des courants dans *Immersion 2* cherche aussi un point d'assise, notre œil scrute un endroit où s'accrocher devant cette substance vaporeuse qui dissout l'horizon.

La prise de vue s'est partagée en deux moments distincts.

³ Claudel, P. (1935). *Introduction à la peinture hollandaise*. Paris : Gallimard.

L'aurore, une bonne vingtaine de minutes avant la levée du jour. La vapeur d'eau y était déjà, mais moins importante. À travers la pénombre, il était possible de distinguer quelques îles et à peine l'autre rive. À l'est, la découpe du pont Mercier était bien visible. La luminosité était très faible et le froid arctique rendait la manipulation du matériel ardue. Malgré la présence du pont, il y avait une impression de non-lieu. Comme un territoire crée de toute pièce qui se révèle un peu plus à chaque instant. Il fallait agir rapidement pour bien capter le moment.

3.3 Là où les glaces se rencontrent : étude photographique en territoire nordique

Au printemps 2018, je me suis rendu à Ivujivik, petit village le plus septentrional du Nunavik pour tenter d'atteindre les îles Qrikitasiit (Digges). Le printemps a tardé et le gel du détroit d'Hudson a perduré, rendant la traversée impossible durant mon séjour. Il ne me restait qu'à photographier ces îles rendues inatteignables depuis les berges du village. Le bout du monde restera au bout de l'horizon qu'il occupe, hors de portée mais toujours envisageable. La situation m'a rappelé la question de la motivation à se rendre au bout d'une limite.

Hausser la vue et l'étendre au-delà de la ligne tracée et montrer ce qu'on ne pouvait déduire : le paysage dans son ensemble enchevêtré, et l'au-delà : l'infini, ce qu'il y a « derrière », plus loin et plus haut, une présence immatérielle, en quelque sorte l'âme du monde. (Anne Cauquelin⁴)

La mer de glace formée de la rencontre des courants forts de la baie d'Hudson et du détroit d'Hudson isolent les îles Qrikitasiit qui s'imposent comme le dernier rempart

⁴ Cauquelin, Anne (2015), *Les machine dans la tête*, Paris, PUF, p.118

vers les contrées hyperboréennes. J'étais là, à l'autre bout du territoire québécois à quelques kilomètres nautiques de ma destination et elle demeurait inatteignable. Tous les matins de mon séjour je me suis rendu sur la rive nord du village à observer l'état des eaux. Un amoncèlement organique et chaotique de glaces de tous âges, immobiles mais en constante mouvance. Un amas glacé toujours présent mais jamais pareil. Le village est isolé en permanence par d'immenses falaises à l'est, la toundra et ses vallées interminables au sud et l'immensité de la baie d'Hudson de l'ouest au nord. C'est cette sensation d'être figé dans le temps qui me poussa à tenter une brèche temporelle par la déconstruction du paysage au moment de la prise de vue pour ensuite la reconstruire de retour au studio.

Cette matérialité faite de neige et de glace qui se distingue sur *Qrikirtasiit et Agiarq* ainsi que dans *Qrikirtakuk*, re-fragmentée par la coupe photographique nous ramène à la pixellisation mis de l'avant sur *Pixel 1 (Rapide à Brillant)* et *Pixel 2*. L'impression numérique *Akia* qui représente les immenses falaises ceinturant l'est d'Ivujivik est elle aussi déconstruite à la prise de vue puis remontée au studio. La reconstruction est plus précise et suggère la massivité du roc malgré un début d'effritement numérique qui devient apparent après une observation plus minutieuse. *Akia* ferme la boucle de l'exposition et nous ramène à *Monolithe 1 (Archipel de Mingan)* et sa constance argentine.

3.3.1 *Qrikirtasiit* (Digges)

Homère parle d'une île qu'il situe au bout du monde, non loin des abîmes de l'océan où veille Atlas, qui soutient les hautes colonnes qui séparent le ciel et la terre. Une contrée où la mer gelée se confond avec la grisaille du ciel. Les deux forment un tout, comme si Atlas avait abandonné son poste, enclavant ces îles, entre le ciel et la mer.



Figure 3.6. Alain Lefort, *Qrikirtasiit*, 2018-2019.
Épreuve jet d'encre sur polypropylène, 106,6 cm x 134,6 cm.

À la prise de vue, j'ai d'abord cadré de façon à segmenter les falaises qui ceignent les îles, en prévoyant une reconstruction en postproduction. Puis complété avec des cadrages successifs pour couvrir la distance entre l'horizon et ma position. Le paysage est un montage de fragments rectangulaires de dimensions irrégulières à partir d'autant de prises de vues. Ils forment des couches ou des plans dans l'espace, du plus près où les coupes entre les morceaux répondent aux angles des blocs de glace, jusqu'aux falaises qui occupent l'horizon du tableau. Les coupes expriment les variations de lumière chatoyante d'une prise de vue à l'autre.

Le geste photographique devient ici une extension du déplacement. Le supplément à la pérégrination vers un lieu précis. Ce lieu était un idéal sublimé. Il est devenu un endroit « éprouvé », avec ce que cette expérience peut comporter de découverte et de

désillusion. L'île est inatteignable, son image démontre la limite de mon déplacement possible sur le territoire. Sur place, le paysage semble figé dans le temps mais le son des glaces qui s'entrechoquent nous indique qu'il y bien un mouvement sous-jacent. Une force chaotique qui déplace la matière par le fond. Avoir découpé cet espace à la prise de vue fractionne le continu temporel, ressoudé au moment du montage. Ce qui résulte en un amoncèlement d'espace-temps sur la même image.

L'organisation organique de la glace refracturée par l'agglomération de portions d'images temporellement distinctes rappelle l'entrée dans les particules pixélisées de la pièce *Pixel 1 (Rapides à Brillant)*.

3.3.2 *Agiarq et Qrikirtakuk*

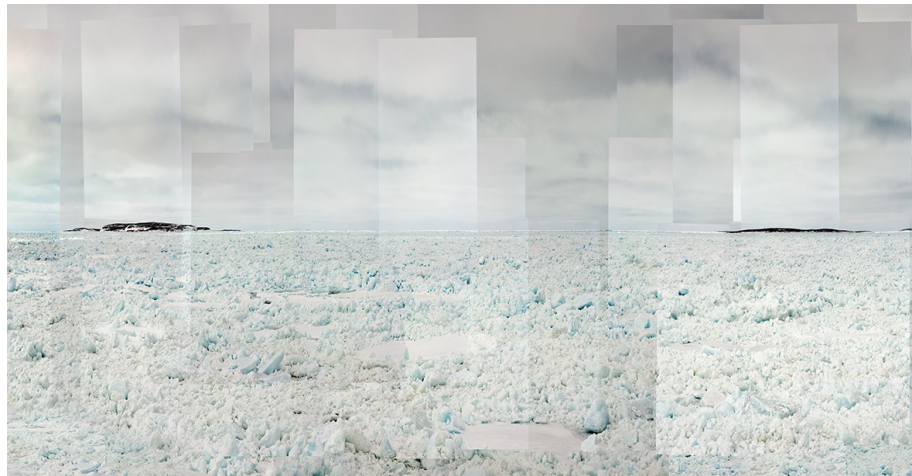


Figure 3.7. Alain Lefort, *Agiarq et Qrikirtakuk*, 2018-2019.
Épreuve jet d'encre sur polypropylène, 152,4 cm x 294,9 cm.

Deux taches noires filiformes qui trônent en équilibre sur la ligne d'horizon. Tout semble indiquer que nous sommes au bout d'un monde. Même l'horizon s'y termine.

Bientôt, il ne restera que cette ultime ligne et rien pour nous protéger du vide. Les gens du coin n'ont que peu d'intérêt pour ces monticules rocheux. Des îles sans vie ni végétation, même les oiseaux évitent l'endroit, préférant Qrikirtasiit et ses caps rocheux qui fournissent espace et protection pour la nidification.

Ici, la découpe est moins chaotique, plus organisée. À la différence de *Qrikirtasiit* les fragments constitués par l'accumulation d'images imposent une certaine harmonie laissant plus de place à la représentation du paysage.

La grandeur de l'œuvre impose un recul pour la voir en son entièreté. En contrepartie, la haute définition des effets de constructions invitent au rapprochement ce qui crée un effet de chavirement. L'œuvre est installée à la droite de *Pixel 2* et elle fait face à *Pixel 1 (Rapide à Brillant)*. L'effet de fragmentation semble vouloir laisser place à la relation entre l'espace indéfini du paysage et la complexité de l'image comprise au niveau de sa surface-écran.

La jonction entre le ciel et la mer de glace est presque illisible; seule la présence des îles aide à distinguer la jonction entre la mer et le ciel. Par sa grandeur, l'image calme et fascine.

3.3.3 Akia

Akia est le nom de la chaîne de montagnes rocheuses qui protège le flanc est d'Ivujivik. Elle surplombe une baie gelée, excroissance du détroit d'Hudson qui fait le lien entre le village et le roc. Pendant les longs mois d'hiver c'est à cet endroit que les villageois pratiquent la pêche sur glace.



Figure 3.8. Alain Lefort, *Akia*, 2018-2019.
Épreuve jet d'encre sur vinyle, 152,4 cm x 370,35 cm.

À nouveau, la fracturation-déconstruction de l'image est produite à la prise de vue et subtilement proposée au montage de l'image en postproduction. Tout comme pour *Agiarq et Qrikirtakuk*, l'image est imposante par sa grandeur, il est nécessaire de prendre du recul pour être en mesure de capter l'image en sa totalité. Le rock devient une masse noire au milieu de la neige. Monade dramatique. En observant attentivement, il devient clair que l'image est composite. On en saisit la dimension temporelle en se rapprochant. Une fois de plus, il est possible de se perdre dans la précision des coupes et des détails de l'œuvre grâce à sa monumentalité. La reconstruction de l'image est plus précise que les deux œuvres précédentes. L'ampleur de la montagne et la massivité du roc sont indéniables mais un début de dégradation causé par l'apparence des fragments nous ramène à l'extrême impermanence du pixel. *Akia* ferme la boucle de l'exposition, avec la densité de la masse rocheuse isolée dans la blancheur du territoire qui l'entoure. Elle ferme l'exposition par la droite et nous ramène à l'épreuve *Monolithe I (Archipel de Mingan)*, l'image qui débute l'exposition, imprimée sur papier argentique, sans manipulation.

3.4 Une question de temps (*Résonance des silences*)

Je regardai le ciel et le sol et tout droit
 et j'écris depuis lors une longue lettre aux morts
 sur une machine qui n'a pas de ruban, seule une ligne
 d'horizon,
 ainsi, les mots cognent en vain et rien ne reste.
 Tomas Tranströmer, extrait de *Baltiques*⁵

Scruter les abîmes coulés dans l'implacable indifférence des glaces et se perdre dans le grondement minéral du silence. Passer à l'envers des horizons et y percevoir des territoires fabuleux. Contempler cette ligne façonnée par le dépouillement du temps, à jamais inatteignable. Elle marque d'un trait la possibilité d'alternatives phénoménales. Et s'il ne reste que l'image, s'y perdre pour y discerner la résonance d'une mise en abyme inévitable.

À tout moment du processus de création je m'applique à prendre des temps d'arrêt pour observer les lieux, les territoires que j'ai l'intention d'investir. Prendre le temps d'analyser les gestes accomplis, les distances parcourues. Scruter la matière utilisée, le sel d'argent, le pixel, la lumière.

Prendre une pause pour tenter de regarder autrement. Comme lors du visionnement d'une œuvre cinématographique, mais plutôt que de suivre l'histoire, s'attarder sur les myriades de particules électriques propulsées d'un projecteur et qui s'élancent dans le vide, chacune devenant un débordement d'euphorie et de possibilités qui se heurtent et se propagent sur l'écran. Et tout comme « Alice de l'autre côté du miroir », se

⁵ Tranströmer, T. (2004). *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*. Paris : Gallimard. 1996, p.202.

laisser submerger par le désir de passer de l'autre côté du mur argenté pour y contempler les différents mondes possibles.

En 1985 la série populaire *The Twilight Zone* effectuait un retour à la télévision avec l'épisode « A Matter of Minutes ». L'introduction de l'épisode explique la construction du temps et propose qu'une armée d'humanoïdes travaillent dans une dimension parallèle et recréent à chaque instant tout ce qui nous est visible à chaque minute, alors que ce qui est hors de notre vision reste vide, non construit. Par exemple, si je suis assis devant ma table de travail et je regarde à ma gauche, je vois le chat sommeiller sur la chaise au bord de la fenêtre. À sa droite, une pile de livres et un coffre fermé où reposent un cadre et une plante. Par la fenêtre je vois un arbre sans feuilles et la maison du voisin. Derrière moi, la plante, la bibliothèque et le mur n'existent pas. Ces objets n'existeront qu'une fois perçus dans mon champ sensoriel. Une proposition d'une nouvelle compréhension du fonctionnement de l'univers : chaque minute est essentiellement un monde en soi qui doit être construit, entretenu et déconstruit une fois la minute passée. Une fiction qui ramène à la construction du territoire / paysage dans mon œuvre.

En photographie, c'est nécessairement par le temps (et dans le temps) que nous représentons l'espace. La question n'est pas seulement « où sommes-nous? » mais aussi « quand sommes-nous? » Ces deux éléments s'entrelacent dans l'exposition Résonance des silences où la question temporelle est palpable, depuis la fixité argentique de *Monolithe 1 (Archipel de Mingan)*, jusqu'à la fragmentation numérique apparente dans *Qrikirtasiit*. Si le titre des œuvres réfère à des lieux bien réels, ces espaces photographiques demeurent des reconstructions OU des constructions issues de mon imagination. Dans la totalité des œuvres, le temps est multiple et non linéaire. Cette possibilité de plusieurs espace-temps et de différents plans sur la même image nous fait osciller entre l'expérience du déplacement sur un territoire et le regard sur l'artifice ou la construction que forme une image. Placé entre ce qui est photographié

et le photographiant, le spectateur expérimente tour à tour les différents niveaux d'interprétation, formels, temporels et spatiaux. L'expérience de l'exposition se fait en deux temps, une fois un premier passage, de retour devant *Monolithe 1 (Archipel de Mingan)* la perception du spectateur a changé. Nous ne sommes plus devant un rocher sur une île de l'Archipel-de-Mingan, mais bien devant une photographie qui résulte de toute l'expérience d'un déplacement sur un territoire, autant que du passage de photons sur un élément photosensible qui sera transformé par un procédé chimique. Un voyage tout aussi extrême que d'observer la dissolution d'une vague jusqu'à l'isolement du pixel dans *Pixel 1 (Rapide à Brillant)*.

L'espace paysager, dès lors qu'on le définit en incluant une variété de points de vue possibles dans l'espace naturel, il peut de facto inclure des vues rapprochées, voire de la macrophotographie, et cela, tout en poursuivant une exploration de la forme archétypale qu'est la séparation du ciel et de la terre avec un horizon. L'exposition comprend des vues captées et fabriquées d'espaces ouverts et lointains, d'objets et de surfaces rapprochés, devant et autour de soi.

Si bien que toutes les images de l'expo *Résonance des silences* sont des moments de paysage.

Pas tant des fragments d'espace prélevés que des durées variables, des temps de présence différée (par le media photo ou vidéo) dans l'espace nordique ou fluvial.

CHAPITRE 4

GESTE PHOTOGRAPHIQUE

Je nomme « geste photographique » ce qui se produit durant la captation de l'image photographique. Ça peut parfois se résumer dans le déclenchement instantané d'un appareil comme ça peut aussi comprendre plusieurs actions dans un temps variable. Des actions liées à un dispositif, voire une disposition particulière avec un appareillage, que ce soit un appareil photo argentique ou numérique, ainsi qu'une caméra vidéo. Les trois procédés utilisés pour les œuvres de l'exposition que ce texte accompagne.

Le geste comprend donc une relation particulière avec une technologie choisie en réponse à une situation particulière. Ce geste peut être prescrit par l'entière des étapes d'un projet, depuis le premier désir d'investir un lieu, jusqu'au déclenchement de l'obturateur ou l'activation d'une caméra vidéo; puis dans les manipulations ultérieures lors de la production et de la mise en espace d'une œuvre fabriquée avec le contenu (photographique) enregistré dans ce geste.

Le geste photographique, l'instant photographique, l'acte photographique, le moment décisif : tous des termes utilisés et remaniés au cours de l'évolution récente de la photographie. Les idées et les termes évoluent et s'adaptent en symbioses avec notre relation à ce médium. Je crois qu'il est possible d'affirmer qu'il y a eu un geste photographique et ce depuis la première photographie prise par Niépce de sa fenêtre. Mais l'instant photographique où se trouve-t-il? Est-ce le moment où le doigt appuie

sur le déclencheur (Denis Roche)? Ou au son du déclenchement de l'obturateur (Roland Barthes)? Est-ce plutôt l'instant où l'on croise le regard du modèle au travers l'objectif et que l'on décide à ce moment d'amorcer la mécanique qui gravera l'image sur film ou capteur numérique? Est-ce nécessairement une fraction de seconde?

Dans le kyūdō (l'art japonais du tir à l'arc) tout comme en photographie, il pourrait y avoir aussi un point culminant. Est-ce au moment où les doigts lâchent prise pour décocher la flèche? Ou est-ce l'instant où elle touche la cible? À en croire maître Awa Kenzō (1880-1939) « l'instant » débute dès le premier désir de vouloir accomplir le geste.

En 1947, Robert Capa raconte dans un entretien à la radio américaine NBC la mise en situation qui a mené à la création de la célèbre photographie *Death of a Loyalist Militiaman* (1936). Il a débuté sa carrière comme photographe de guerre et comme une grande partie de la population à cette époque, il suivait avec intérêt l'évolution de la situation politique en Espagne enlisée dans une guerre civile. Il s'est rendu en Andalousie pour y rejoindre les miliciens qui y affrontaient l'armée de Franco. En leur compagnie, il s'est réfugié dans une tranchée. Au cours d'un échange de coups de feu, il aurait brandi la caméra à bout de bras et photographié aléatoirement ce qui se passait au-dessus de sa tête.



Figure 4.1. Robert Capa, *Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936.*

I just kind of put my camera above my head and even didn't look and clicked a picture when they moved over the trench. And that was all. I didn't ever look at my pictures¹.

L'œil ne pouvait viser et cadrer, protégé qu'il était au fond de la tranchée. Le photographe aura été en contrôle jusqu'à cet instant du geste apparemment aléatoire.

La véracité de cette histoire et de cette image sont toujours contestées. Avec pour effet que la possible « mise en scène » soit devenue exemplaire de la possibilité de fabrication de l'image de reportage. Cette possibilité suggère que le reportage des faits et la fiction des images ne s'excluent pas. Avant ou après le numérique.

Tout comme dans le kyūdō, le geste photographique est l'ensemble de tout l'historique qui culmine pour accomplir une action instantanée. L'accumulation des expériences et des informations qui précèdent l'action de déclencher l'obturateur. Donner une grande importance à cette exécution peut mener à la question suivante : si

¹ <https://youtu.be/MYe4ynXnqug>, Consulté le 04 septembre 2019

c'est le geste qui compte, quelle est l'importance du sujet photographié ? Avant même une intention bien identifiable, quel geste spécifique le sujet donné (aussi singulier puisse-t-il être à un moment précis) appelle-t-il ? Le sujet n'est pas tel objet ou tel espace (une personne ou un paysage, par exemple), mais bien tel instant saisissable de cet objet ou de cet espace. Le sujet photographique n'existe que par le geste photographique. Avant la présence du photographe, l'espace est déjà déterminé (socialement, politiquement, culturellement, naturellement, géologiquement, etcetera.). Le cadrage serait une couche supplémentaire de détermination spatiale, en quelque sorte. Le photographe découpe dans l'espace, fragmente le réel tout en évacuant du paysage ce qui est hors-champ.

As in the case of archery, there can be no question but that these arts are ceremonies. More clearly than the teacher could express in it's words, they tell the pupil that the right frame of mind for the artist is only reached when the preparing and the creating, the technical and the artistic, the material and the spiritual, the project and the object, flow together without a break. (Eugene Herrigel²)

Le principe de ce geste photographique a toujours été évoqué dans ma pratique. Dans ce projet il est devenu le conducteur des expérimentations, aussi bien en vidéo qu'en photographie. Pour la première fois, pour quelques œuvres, la photographie cède la place au mode vidéographique, ce qui aura introduit une dimension temporelle qui a apporté une dimension différente à cette notion de gestualité.

² Herrigel, E. (1953). *Zen in the art of archery*. New York : Pantheon Books.

CHAPITRE 5

FABRIQUER DES MONDES

5.1 De l'analogique au numérique

Depuis l'invention de la photographie au 19^e siècle, la façon d'aborder et de penser la relation entre le sujet et l'image a subi plusieurs bouleversements. À la fin du 20^e siècle, les technologies numériques ont accentué la conception de la photographie en tant que fabrication d'une nouvelle réalité qui n'a pas à être conforme à une réalité existant avant la prise de vue.

Un changement important s'est produit lorsque les procédés et les appareils numériques ont été déployés à grande échelle, avec l'introduction de *smartphones* dont les fonctions photo et vidéo ont finalement supplanté l'usage des caméras pour une majorité de la population. Le conditionnement et la circulation des images sur internet ont changé le statut des photographies, brassées entre documentation et fiction, par des assemblages ou des interrelations complexes et en constantes transformations. La quantité et le flux des images dématérialisées que l'on voit maintenant constituent le nouveau paysage collectif, fait de la somme des points de vue et des occurrences entre toutes les images existantes.

Parmi les différentes définitions du terme « post-photographie », on l'a d'abord associé à des images produites avec la technologie numérique, qui ne seraient plus le

résultat d'une simple prise de vue devant une réalité donnée. Des images qui ne seraient plus analogues, c'est à dire produites dans un continuum entre le sujet et sa représentation, depuis la saisie sur une surface photochimique jusqu'à l'image imprimée dans un matériel photochimique. Donc des images qui peuvent d'autant plus être de la fiction, créées par manipulation et transformation d'une ou de plusieurs prises de vue avant d'être imprimées ou diffusées par interface numérique. La publicité et les domaines de la télévision et du cinéma ont pleinement et rapidement confirmé l'assimilation de la relativité numérique dans la culture de masse. Il va de soi que la conception et la représentation des paysages en sont aussi modifiées. À la fin des années quatre-vingt-dix, donc avant que le développement des réseaux sociaux ne complexifie la question, l'arrivée de la photo numérique chez les photographes dits traditionnels a principalement porté atteinte à la notion d'un « aura » de la trace ou de l'empreinte photographique, qui émanait du sujet qu'elle reproduit.

« Le numérique » a morcelé les frontières et absorbé toutes autres possibilités d'imagerie. Que ce soit en photographie, au cinéma ou en vidéo, jusqu'au texte et au son, tout est ramené à la base de l'informatique, à des signaux et des flux électroniques. En photographie, nous sommes passés de l'image trace à l'image fiction. Qu'est devenu le principe de la trace véritable ? Comment voir autrement la dichotomie entre l'image comme empreinte et l'image comme invention ?

5.2 Avant le numérique

Dans *La chambre claire. Note sur la photographie*, Roland Barthes démontrait que la photographie est définie par ce qu'elle représente : ce qui a été photographié a vraiment existé. L'objet a existé à l'endroit où je l'ai vu. L'épreuve photographique

permet de nous garantir de la temporalité du sujet. L'image obtenue illustrera l'intraitable réalité au travers de la vérité instantanée que produit la photographie, ce qui mènera aussi au principe de la matérialité de l'image-trace.

Au cours des années 80-90, on aura discuté de la dimension indexicale de l'image photographique, d'une conception presque ontologique de la photographie, basée sur la rencontre entre photochimie et optique. Dans son essai *La disparition des lucioles*, Denis Roche privilégie de porter notre attention sur ce que l'on peut nommer « l'acte photographique¹ », plutôt que le regard photographique, ce qui modifie la façon d'analyser une image. La possibilité de la création d'une image existerait par l'action de la prise de vue.

Que fait le photographe? Il cadre. Non : il découpe l'espace. Le photographe découpe du réel, ce qui veut dire qu'avant tout il évacue le reste, ce qui est autour. C'est donc bien ça : il recentre, il mobilise vers l'intérieur, il comble la « médulla ». D'où cet effet de rajout de sens, il rend vrai le réel. (Denis Roche²)

La temporalité du procédé argentique a orienté une partie des discussions théoriques sur la photographie durant plusieurs années avant l'arrivée de technologies numériques. Pour sa part, Jean-François Chevrier observait que « le photographe ne travaille pas dans le présent, mais dans le futur antérieur³ ». Le photographe découvrira ultérieurement ce qu'il a vu et enregistré sur film, une fois l'image révélée. Le photographe vit donc le présent de son expérience comme le passé d'un futur.

¹ L'expression « acte photographique » de Denis Roche (1982) aura été reprise par Philippe Dubois dans son livre *L'acte photographique* en 1983 (1^{re} édition), développé principalement à partir des notions d'index et d'empreinte photographique.

² Roche, D. (1982). *La disparition des lucioles*. Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma.

³ Montier, J.-P. (2003). La photographie « ... dans le temps » : de Proust à Barthes et réciproquement. Dans Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo* (p. 69-114). Rennes : Presses Universitaires de Rennes..

En considérant la photographie « argentique » comme le médium qui offre la possibilité d'une fragmentation du temps. Il nous reste à définir où et quand ce moment se concrétise. Le moment décisif n'est plus ce qu'il était. L'expérience du photographique débute avec le désir de faire l'image, s'ensuit l'instant de la prise de vue, l'évolution de l'image-projet, et ce futur antérieur qui tarde à aboutir pour finalement devenir l'image.

Cette image aura une vie qui lui est propre. Latente pour un temps indéterminé, elle frémit dans l'attente d'une fixité.

À la même période, Barthes élabore l'idée du « noème » qui propose l'essence même du médium photographique. Le noème deviendra le « ça a été », suivi du concept de l'index/indice. Umberto Eco, Daniel Soutif⁴ et d'autres proposent de distinguer l'index et l'indice, le premier étant produit par la présence de l'objet photographié alors que dans le second cas, c'est son absence qui est impliquée. À la fin des années 70, Rosalind Kraus avait engagé cette réflexion en confondant l'index et l'indice sous la notion du « Photographique⁵ ». Notons que ces concepts ont été proposés et débattus au cours des années 80. Il est question ici de la photographie analogue. L'ère numérique n'en est qu'à ses balbutiements.

⁴ Krauss, R. (1991). De l'indice à l'index. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 35, 76-77.

⁵ Krauss, R. (1990). *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula. Krauss y reprend et développe en français un texte de 1977 (« Notes on the index : Seventies art in America », *October*, vol. 3, p. 68-81) qui avait déjà été publié en français par la revue *Macula* en 1979 : « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, 5/6, p. 172.

5.3 Depuis le numérique

L'apparition du numérique a causé un basculement radical et ébranle encore les bases sur lesquelles ont été formulées les théories prédominantes au sujet de la photographie. À partir du moment où le lien organique avec le réel établi par la photographie analogue est aboli, les notions acceptées ne s'appliquent plus. Le numérique vient s'attaquer directement au rapport entre l'image et le photographié. Celui-ci reposait fondamentalement sur le principe de la trace, de l'empreinte, du « ça a été », de l'index. L'image numérique n'est plus, comme l'image analogique, l'émanation du monde; elle ne bénéficie plus du « transfert de réalité » tel que défini par André Bazin⁶. Et dès lors, presque tout est remis en question, depuis la captation jusqu'à la réception de l'image. Les transformations possibles de la captation initiale que facilitent Photoshop et ses émules, permettent de douter de la véracité de l'image. Il n'est plus possible de croire qu'une photo représente un objet spécifique situé dans un lieu spécifique à un moment précis. Nous sommes condamnés au scepticisme.

Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt dans la marque des clous, et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai point. (Jean 20:25)

Si l'apôtre Thomas sera gratifié d'une apparition divine qui soulagera ses tourments et ses doutes, nous n'aurons pas cette chance. L'incertitude perdure et se cristallise en un agnosticisme perpétuel envers l'image. L'idée d'une coupure entre l'image et le Monde qu'elle pourrait représenter a momentanément divisé des théoriciens et praticiens de la photographie. D'une part, une méfiance du tout numérique s'installe et de l'autre, cette nouvelle réalité donne accès à d'innombrables possibilités. Au début des

⁶ Dubois, P. (2016). De l'image-trace à l'image-fiction : le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours. *Études photographiques*, 34. Récupéré le 4 septembre 2019 de <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>.

années quatre-vingt-dix, des visions apocalyptiques et des visions euphoriques coexistent. Du côté enthousiaste « l'avenir sera numérique (ou ne sera pas)⁷ » on assiste à une révolution qui va tout changer, sans retour en arrière. Il faut tourner vers le tout numérique. « Même nos rêves seront numériques », écrivait Philippe Quéau en 1993⁸.

À l'autre extrême, on trouvera les discours plus ou moins inverses de Jean Baudrillard et de Paul Virilio : les nouvelles technologies s'insinuent dans l'imaginaire collectif. D'ailleurs, on ne fait plus la différence : le monde n'est plus qu'un amoncellement d'images, qui nous noient dans un univers où le vrai et le faux sont imbriqués, nous faisant perdre nos repères et nous forçant à envisager comment ce changement modifie des liens avec le réel.

N'ayant plus de consistance matérielle, l'image numérique semblerait ne jamais être définitive. Elle peut être traitée, modifiée, transformée à tout moment, même après son impression ou son archivage. La possibilité d'une finalité temporaire subsiste par l'impression, mais l'image originale reste réversible ou modifiable. La confiance dans la correspondance entre image et réalité est perdue. Cette porte entrouverte au doute le restera malgré tout. L'image-trace devient un simulacre. La méthodologie de la photographie analogique existe toujours, mais la possibilité d'une numérisation rend le principe caduc. Rappelons-nous les mots de Barthes sur la position du sujet photographié : « Celui qui voudrait qu'on le croit ». On peut toujours croire dans la possibilité d'une transformation miraculeuse de la captation numérique, grâce au baume réparateur de Photoshop. L'effroi de "l'œil unique" s'est un tant soit peu dissipé.

⁷ *Ibid.*

⁸ Quéau, P. (1993, août). L'ère de l'après-télévision a déjà commencé : la révolution des images virtuelles. *Le Monde diplomatique*, 16-17.

Il reste tout de même l'expérience du photographe. Et c'est là que le geste photographique perdure. Mais est-il le même ? Le geste du photographe utilisant du matériel analogique sera toujours différent que celui du photographe qui n'utilise que les technologies numériques. L'image latente restera toujours mystérieuse, inaccessible jusqu'au développement de la pellicule. Une fois développée et traitée, cette impression de fixité demeurera pour un instant, mais sera vite oubliée. La possibilité d'une numérisation exporte la possibilité et la perception de l'image à d'autres niveaux. Cette image dématérialisée devient l'image d'un monde possible. La possibilité de plusieurs vies, plusieurs interprétations.

Ce sont les possibilités qui suivent le moment de la prise vue, qui constituent l'authentique bouleversement : l'immatérialité numérique libère l'image. Cette possibilité d'une diffusion presque instantanée a changé notre rapport à l'image et cette fluidité l'a désacralisée.

Aujourd'hui, cette dualité numérique/analogue n'a plus vraiment cours. Comme bien des artistes/photographes, j'utilise autant le numérique que la pellicule analogique. Ces approches se confondent souvent et/ou se supportent mutuellement.

Depuis *Black Mangrove Forest*, ma méthodologie en photographie numérique n'a pas changé mon approche de la photographie argentique. Les paysages construits de l'exposition *Résonance des silences* sont faits avec une méthodologie semblable. Je déconstruis un territoire sélectionné à la prise de vue, en utilisant différentes focales. Le nombre de prises de vue dépendra du sujet et surtout de la distance qui m'en sépare.

L'exploration des potentialités expressives des images ainsi rangées, oubliées, puis redécouvertes et travaillées permet un aboutissement qui s'éloigne de l'immédiateté du médium. Je me distance du connu, du réel, du déjà-vu en puisant dans ma

mémoire et dans la potentialité des images obtenues. C'est dans la conception et la fabrication de l'œuvre que l'image prend un sens. Une direction qui s'amplifie et se déploie presque infiniment durant l'entièreté de la production et de la postproduction numérique.

Par la photographie, nous pouvons tenter d'aborder cette difficulté de saisir le temps, en figeant le mouvement temporel par l'acte de prise de vue. Immobiliser l'instant. L'image, elle, fait partie du passé, mais elle sous-entend le désir du photographe et l'action qui précède le déclenchement de l'obturateur. Pour Roland Barthes, toute image photographique est une trace de ce qui n'est plus ou du moins de ce qui n'est plus tel que ce qu'il fut au moment de la prise de vue. La vidéo-photographie maintient en quelque sorte un flux continu de temps passé. L'eau vive exprime encore plus manifestement ce flux.

CONCLUSION

LE PAYSAGE APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

Le paysage participe de l'éternité de la nature, a
toujours été là, avant l'homme, et sans doute après lui.
En un mot le paysage est une substance.
— Anne Cauquelin¹

Il est tentant de considérer la post-photographie comme étant presque exclusivement tributaire de la révolution technique que le médium a subi avec l'arrivée du numérique. On ne peut nier cet état de fait, mais nous pouvons considérer que nous en sommes à une deuxième révolution dans l'ère de la photographie numérique, inaugurée par l'évolution rapide et simultanée des réseaux sociaux et des appareils cellulaires avec caméras. L'accès populaire à la photographie à la fin XIX^e siècle est corollaire de l'essor d'une culture de masse. L'évolution de la photographie amateur est accélérée par la compagnie Eastman Kodak, par une simplification technique — le slogan publicitaire illustre cette simplicité : « *You press the button, we do the rest* » (« Vous appuyez sur le bouton, on se charge du reste ») — les appareils pré-chargés de pellicules permirent la démocratisation de la photographie, contemporaine de la démocratisation du voyage dont le tourisme de masse a été l'apothéose. Notre imaginaire des paysages en a conséquemment été modifié. Ce qui a été désigné

¹ Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris : Plon, p. 20

comme la « révolution Kodak » a changé, voir même réinventé notre relation aux images, puis aux réalités représentées par les images. Cent ans plus tard, ce n'est plus faire l'image qui est l'expérience mais simplement de pouvoir la consommer immédiatement.

Alors l'image (ou est-ce le geste vers l'image ?) est pensée comme un témoin de l'instant et à la fois comme une interrogation sur la dimension fantasmée et sublimée du réel. L'image-instant (ou l'image-trace) n'est plus qu'une possibilité parmi plusieurs autres. Elle attise le désir de vouloir croire que le photographe était bel et bien sur place. C'est en quelque sorte le retour de l'acte photographique comme preuve d'existence. L'image, elle, est hors de portée; elle est devenue multiple et une fois prise, elle est déjà ailleurs. Mais cette idée de temporalité passée est-elle nécessaire? Peut-être pas, mais elle dénote une certaine tangibilité et nous propose la possibilité d'une cristallisation d'un moment. L'acte photographique devient l'ultime geste qui nous ancre dans notre environnement immédiat et qui fait exister le paysage.

Notre conception du paysage est bouleversée par la destruction de notre environnement et par l'évolution constante de notre rapport à l'image. Aujourd'hui, le paysage fait partie d'un monde idéalisé ou sublimable; un principe qui doit être reformaté, reconstruit pour satisfaire l'idée souvent nostalgique que l'on s'en fait. La pratique du voyage qui consiste à défiler des listes de lieux à voir ou d'expériences à vivre avant notre mort est un exemple cynique de la consommation de paysages fantasmés. Pour les vendeurs de paysages, il n'est pas question de découvertes de nouveaux territoires. Le lieu est un produit touristique. On se rend dans un territoire présumé sauvage et idyllique, savamment cadré pour en exclure toute preuve du contraire. Pensons ici aux paysages spectaculaires dont les cadrages excluent les constructions, les enseignes ou d'autres éléments non naturels qui les jouxtent; ou

encore, cadrés à côté de touristes qui attendent pour prendre à leur tour à peu près la même « vue ».

On se rend dans un endroit sauvage et magnifique où l'on prend des photos qui puissent perpétuer l'idée qu'il subsiste des espaces vierges et que l'on y était. Des images illusionnistes, que l'on partage sur des réseaux sociaux. Tout comme les safaris, les centaines de personnes entassées dans les autobus pour photographier le lion ou l'éléphant dans la Savane qui s'ennuie, les baleines de Charlevoix pourchassées par les zodiacs, les pyramides égyptiennes et les chutes Niagara étouffées par les hôtels et les commerces. Liste interminable qui maintenant est jalonnée des morts, des gens qui poussent le sport du selfie à l'extrême pour avoir l'exclusivité de « *la shot* ». Que penser de l'Everest considéré aujourd'hui comme le plus haut dépotoir et cimetière du monde?

On n'y voit rien. Tout au plus nous y voyons ce que nous voulons. Avec une caméra, cet œil unique, désir d'être le borgne, souverain au pays des aveugles. Je pense au roman *L'aveuglement* de Saramago, où le protagoniste prend conscience des causes de l'épidémie qui a rendu aveugle l'humanité : « Je pense que nous ne sommes pas devenus aveugles, je pense que nous étions aveugles, des aveugles qui voient, des aveugles qui, voyant, ne voient pas². » Tout comme la photographie à laquelle nous faisons (faisons ?) confiance « aveuglement ». Elle peine à être encore trace; à peine document. Les conditions « post-photographiques » ont biffé tout cela. Y a-t-il espoir? Un autre monde possible? On ne voit plus (ou pas) ce qu'il y a autour de nous. Nous percevons le monde par images manipulées et projections interposées. Nous croyons à ce que le paysage ou cet environnement qui nous entoure pourrait être ou à ce qu'il sera. Notre disposition à croire par l'image nous permet encore un soupçon d'espoir. Notre monde disparaît, mais reste encore à être créé.

² Saramago, J. (1997). *L'aveuglement*. (G. Leibrich, trad.). Paris : Éditions du Seuil.

En travaillant le paysage, de parcelle en parcelle, de territoire en territoire, qu'est-ce que je cherche à voir ? L'inconcevable univers selon Borges ? Et dans cet univers, y a-t-il une place pour les frontières, pour les limites ? Si la photographie est un art de balises, un encadrement continuels choisi momentanément, les paysages sont condamnés à exclure le hors-champ d'où ils sont extraits.

Ce que nous appelions alors nature ou « campagne » était donc recouvert d'une image assez précise, ou plutôt n'apparaissait qu'à travers cette « image ». La gymnastique qui aurait consisté à enlever morceau par morceau les éléments qui en composaient l'unité, pour atteindre la pureté située derrière l'image (son original), la notion elle-même, semblait peine perdue, inutile contorsion. (Anne Cauquelin³)

Tel que rapporté précédemment, une des conditions de ce qui est défini comme « post-photographique » renvoie au désir et à la possibilité d'immédiateté des images, accessibles en permanence. L'image prise est considérée comme un trophée. Le simulacre est ici inversé. L'expérience n'est vécue que pour être photographiée ou tout simplement pour être montrée.

Je me rends souvent dans des endroits éloignés pour y chercher une image précise et particulière. À mon arrivée, l'endroit à investir ou l'idée même de ce lieu est différent de mes prévisions ou parfois tout simplement inexistant. Je sublime des endroits bien avant de m'y rendre. Le territoire qui sera sélectionné et finalement photographié est déjà autre dès mon premier désir. C'est le chemin parcouru ou plutôt à parcourir qui m'intéresse. Une fois sur place, je regarde déjà au loin, de l'autre côté de la montagne ou du fleuve.

³ Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris : Plon, p. 8

J'avais les cheveux coupés j'étais une toundra blonde pourrie j'avais les mains cicatrisées, un esprit sur pattes m'ordonne de traverser la forêt une nuit mystique sans me retourner plusieurs fois sans regarder le monde suffoquer sans penser à mes pas avalent mes pas alors ça vibre je casse les branches je laisse gémir les arbres quand les rameaux et le troncs plient mystérieusement l'esprit d'homme revient soupire me croise de nouveau invente les événements des bois je comprends le brasier possible saisi que le feu me cherche. (Jean-Marc Desgent⁴)

Ce poème, décrit avec une étrange précision l'ensemble de ma démarche. Un peu comme vivre le passé, le présent et le futur au même moment. Comme un palimpseste lithographique mal poncé entremêle les textes et graphiques des couches précédentes. L'œuvre *Black Mangrove Forest* donnait des indices des passages entre la prise de vue et le montage subséquent. Les traces laissées dans l'œuvre démontrent le déplacement du point de vue dans l'espace et le morcèlement spatio-temporel du sujet. La fragmentation du sujet, un possible paysage, précède la recreation d'un « monde » qui n'est « possible » que par l'opération de post-production.

Je regarde dehors par la fenêtre

J'appuie des deux mains et du front sur la vitre.
Ainsi, je touche le paysage,
Je touche ce que je vois,
Ce que je vois donne l'équilibre
À tout mon être qui s'y appuie.
Je suis énorme,
Énorme...
Monstrueusement énorme,
Tout mon être appuyé au dehors solidarisé.
(Jean-Aubert Loranger⁵)

⁴ Desgent, J-M. (2019). *Misère et dialogue des bêtes*. Montréal : Poètes de brousse, p. 32

⁵ Loranger, J. A. (1920). *Les atmosphères*. À compte d'auteur.

« Ce que je vois donne l'équilibre » Voilà bien ce qui se passe lorsque s'amorce la possibilité d'une image. Ce qui est vu, imaginé et expérimenté est une possibilité d'une création. Le geste de création commence par voir et prévoir un paysage possible. Ici, *Qrikirtasiit* devient l'image emblématique du projet. L'île est un idéal sublimé. L'île du bout du monde. Rêvée, imaginée, fantasmée, elle est déjà en élaboration dans l'imaginaire, telle un désir en construction. Cette imagerie se construit tout au long de l'aventure, de l'expérience vécue pour m'y rendre. Il importe peu qu'elle demeure inatteignable, elle n'en sera que plus sublimée.

« J'appuie des deux mains et du front sur la vitre. Ainsi, je touche le paysage ». Depuis le verre dépoli de la caméra, le paysage potentiel apparaît. Je me l'approprie, le morcèle, le manipule et le recrée. L'impossibilité de capter l'immensité ou l'essence du moment me pousse à user de subterfuges, à agir en photographe, en investiguant autrement les méthodes et les procédés que je croyais connaître.

« Tout mon être appuyé au dehors solidarisé » Solidarisé, un mot peu utilisé aujourd'hui. Le fait d'assembler deux pièces en vue de les guider, l'une par l'autre dans un mouvement commun. Me voici donc, à l'extérieur du paysage, appuyé à la vitre d'un possible, pour tenter inlassablement d'unir l'expérience du territoire à la représentation du lieu sublimé.

BIBLIOGRAPHIE

- ACQUELIN, J. (2014). *Anarchie de la lumière*. Montréal : Éditions du passage.
- BACHELARD, G. (1998). *La poétique de l'espace*. Paris : José Corti. 1957.
- BACHELARD, G. (2016). *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti. 1942.
- BACON, J. (2009). *Bâtons à message, Tshissinuatshtakana*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- BAQUÉ, D. (2009). *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- BAZIN, A. (1975). *Ontologie de l'image photographique. Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf.
- BESSON, R. et LEBLANC, A. (2009). La part de l'introduction. *Conserveries mémorielles*, 6. Récupéré le 5 septembre 2019 de <https://journals.openedition.org/cm/336>
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil.
- BÓRQUEZ, G. C. (2014). La question du son et l'Amérique latine : au-delà des cartographies. *Appareil*, 14. <https://doi.org/10.4000/appareil.2102>
- CACCIARI, M. (1997). *Anselm Kieffer : A tribute to Anselm Kiefer*. Milan : Edizioni Charta.

Cahiers de l'ARIP (2019). La photographie au risque de l'environnement : images des conséquences et conséquences des images dans la crise climatique (appel à contributions). Récupéré le 5 septembre 2019 de https://www.fabula.org/actualites/appel-contributions-cahiers-de-l-arip-la-photographie-au-risque-de-l-environnement_91144.php_

CAUQUELIN, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris : Plon.

CAUQUELIN, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France.

CAUQUELIN, A. (2015). *Les machines dans la tête*. Paris : Presses universitaires de France.

CHATWIN, B. (1987). *The songlines*. New York : Viking Press.

CHRISTENSEN, I., HOLAPPA, P., PALSON, S., TRANSTRÖMER, T. et VOLD, J. E. (2012). *Il pleut des étoiles dans notre lit*. Paris : Poésie/Gallimard.

CLAUDEL, P. (1935). *Introduction à la peinture hollandaise*. Paris : Gallimard.

CONRAD, J. (1971). *Heart of Darkness*. New-York : W. W. Norton. 1963.

COUCHOT, E. (1988). La mosaïque ordonnée, ou l'écran saisi par le calcul. *Communications* 48, 79-87. Récupéré le 5 septembre 2019 de https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1721

DEMOS, T. J. (2015). Photography at the end of the world : On Darren Almond's *Fullmoon* series. *Image & Narrative* 16(1), 32-44. Récupéré le 5 septembre 2019 de <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/a/374/files/2016/08/Demos-Almond-IN-copy.pdf>

DESGENT, J-M. (2019). *Misère et dialogue des bêtes*. Montréal : Poètes de brousse.

DÉSY, J. (2012). *Chorbacks*. Montréal : Mémoire d'encrier.

- DÉSY, J. (2017). *Chez les ours*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- DIDI-HUBERMAN, G. et MANNONO, L. (2004). *Mouvements de l'air : Étienne Jules Marey, photographe des fluides*. Paris : Gallimard/Réunion des musées nationaux.
- DUBOIS, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles : Labor.
- DUBOIS, P. (2016). De l'image-trace à l'image-fiction : le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours. *Études photographiques*, 34. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>
- DUFRESNE, D., HUSTON, N., KLEIN, K., LABOUCAN-MASSIMO, M. et WIEBE, R. (2015). *Brut. La ruée vers l'or noir*. Montréal : Lux Éditeur.
- DUGUAY, R. (1971). *Lapokalipso*. Montréal : Éditions du Jour.
- DUMAS, A. (2015). *Au monde inventaire*. Montréal : Éditions du Passage.
- ECO, U. (1985). *Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. (M. Bouzaher, trad.). Paris : Grasset. 1979.
- FERRAZ, S. (2012). La formule de la ritournelle. *Filigrane*. <https://revues.mshparisnord.fr/443/filigrane/index.php?id=420>
- FISSET, D. (2016). Par-delà l'ère du post-photographique. La reconsidération de la photographie comme technologie transhistorique et l'American Index of the Hidden and Unfamiliar de Taryn Simon. *Captures* (dossier « Post-photographie? »), 1(1). Récupéré le 5 septembre 2019 de <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/par-del%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A8re-du-post-photographique>
- FONTCUBERTA, J. et FORMIGUERA, P. (1999). *Fauna*. Séville : Photovision.
- GARRAUD, C. (1994). *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion.

- GIGUÈRE, R. (1988). *Forêt vierge folle*. Montréal : Typo poésie.
- HERRIGEL, E. (1953). *Zen in the art of archery*. New York : Pantheon Books.
- Joan Fontcouberta* (2008). Arles : Actes Sud.
- JORIS, P. et ROTHENBERG, J. (1998). *Poems for the millenium*. Berkeley : University of California Press.
- KEROUAC, J. (1970, 1971). *Scattered poems*. San Fransisco : City Lights.
- KRAUSS, R. (1991). De l'indice à l'index. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 35, 76-77.
- KRAUSS, R. (1990). *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula.
- KRIPKE, S. (1972/1982). *La logique des noms propres*. (P. Jacob et F. Récanati, trad.). Paris : Éditions de Minuit.
- LACY, S. (1995). *Mapping the terrain : New genre public art*. Seattle : Bay Press.
- LAMARCHE, L. et MERCIER, G. (2000). *Terrains vagues. Œuvres de Geoffrey James, Alain Lefort, Emmanuelle Léonard et Suzanne Paquet*. Québec : Éditions J'ai vu.
- LE THOREL-DAVIOT, P. (1996). *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse.
- LORANGER, J. A. (1920). *Les atmosphères*. À compte d'auteur.
- MAÏAKOVSKI, V. (2005). *À pleine voix : Anthologie poétique 1915-1930*. Paris : Gallimard. 1973.
- MANGUEL, A. (2001). *Le livre d'images*. (C. Le Bœuf, trad.). Arles : Actes Sud. 2000.

- MITCHELL, W. J. (1992). *The reconfigured eye : Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, MA : MIT Press.
- MONTIER, J.-P. (2003). La photographie « ... dans le temps » : de Proust à Barthes et réciproquement. Dans Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo* (p. 69-114). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- POCHOY, C. (2004). *Espace et temps dans la photographie d'Henri Cartier-Bresson* (mémoire de maîtrise). Université de Paris IV, Paris.
- QUÉAU, P. (1993, août). L'ère de l'après-télévision a déjà commencé : la révolution des images virtuelles. *Le Monde diplomatique*, 16-17.
- ROCHE, D. (1982). *La disparition des lucioles*. Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma.
- SNOW, M. (1999). *Panoramique. Œuvres photographiques et films, 1962-1999*. Bruxelles/Paris/Genève : Société des expositions du Palais des beaux-arts/Cinémathèque royale de Belgique/Centre national de la photographie/Centre pour l'image contemporaine.
- SALVAIL, R. (2003). *Le passage de la grande ourse*. Québec : J'ai vu.
- SARAMAGO, J. (1997). *L'aveuglement*. (G. Leibrich, trad.). Paris : Éditions du Seuil.
- SOUTIF, D. (1994). *Voyages immobiles*. Paris : Le Passeur.
- THOREAU, H. D. (2017a). *Walden*. Paris : Gallmeister. 1854.
- TRANSTRÖMER, T. (2004). *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*. Paris : Gallimard. 1996.
- WILSON, A. (1991). *The culture of nature : North American landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Toronto : Between the Lines.

WOOLF, V. (1925). *The Waves*. Londres : Hogarth Press.