

Université de Montréal

L'altération filmique : pour une expression écocentrique de la nature

Par
Cécile Delignou

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

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de *Philosophiae doctor* – Doctorat en études
cinématographiques

Janvier 2024

© Cécile Delignou, 2024

Université de Montréal

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

Cette thèse intitulée

L'altération filmique : pour une expression écocentrique de la nature

Présentée par

Cécile Delignou

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Richard Bégin

Président-rapporteur

André Habib

Directeur de recherche

Frédéric Dallaire-Tremblay

Membre du jury

Martine Beugnet

Examineur externe

Nicole Gombay

Représentante du doyen de la faculté

L'ALTÉRATION FILMIQUE :
POUR UNE EXPRESSION ÉCOCENTRIQUE DE LA NATURE

Notre thèse s'intéresse à des pratiques expérimentales et contemporaines du cinéma qui explorent la matière de l'image cinématographique (argentique ou numérique) *via* des altérations visuelles. Les œuvres sélectionnées supposent un travail de captation, d'enregistrement d'espaces naturels, produit en amont de l'expérimentation matérielle. Les textures et les effets visuels représentent le point de départ de nos analyses filmiques ainsi que de nos recherches théoriques, dont l'*altération* représente le cœur battant. Nous réfléchissons un ensemble d'œuvres matérialistes de nature, exprimant la nature par l'intermédiaire de la matière cinématographique, en leur adressant la question suivante : comment le cinéma se ferait-il l'*expression* écocentrique de la nature ? En replaçant ces œuvres dans notre contexte environnemental, nous questionnons aussi l'engagement écologique qu'elles suscitent : que peut exprimer le cinéma de notre nature anthropocène ? Comment adresse-t-il ces enjeux naturels, environnementaux ? Réciproquement, nous interrogeons aussi l'influence des espaces naturels filmés dans cette expression : comment leurs caractéristiques esthétiques, leur topographie, leur état actuel, conditionnent-ils cette expressivité cinématographique ? À ces questions, le postulat tenu est le suivant : les altérations visuelles de l'image en mouvement développent une expression plus directe de la nature, une *mise en présence*. L'expérimentation altérante de certaines caractéristiques du cinéma (mouvement, couleur, durée) accorde cette expression médiale sensorielle à la nature filmée qui propose d'en faire l'expérience, de façon sensible. Elle s'appuie sur la sensorialité et l'esthétique initiales de ces espaces naturels, que les artistes démultiplient à travers les altérations. Cette expression naît donc de la complémentarité entre les potentiels esthétiques des lieux naturels filmés et de ceux du cinéma.

Cette expressivité de la nature se constitue selon nous à travers trois principales actions altérantes, chaque film en présentant au moins l'une d'entre elles : 1- les altérations de l'image *décrivent* les espaces filmés ; 2- elles *composent* un milieu à/dans l'image, un milieu à la fois naturel et filmique (s'appuyant sur les caractéristiques de la nature filmée et sur les possibilités du média) ; 3- elles *renouvellent* l'attention à la nature, en sensibilisant notamment à sa dimension anthropocène. L'altération de l'image témoigne donc de notre expérience vécue de la modification d'environnements en captant leurs transformations et en en figurant la trace visible (l'altération). Présenter, par l'image altérée, l'actualité de cette nature contemporaine soulève ainsi les enjeux complexes et pluriels du contexte qui a fait advenir cet état dégradé de la nature. L'espace de l'image travaillé par l'altération renvoie métaphoriquement à celui que nous occupons dans le monde naturel, et à la *façon* dont nous l'investissons (à l'altération que nous engendrons dans ces espaces). Une expression écocentrique de la nature en ressort et nous *sensibilise*, nous *engage* dans sa condition dégradée, ruinée.

Altération, nature, cinéma expérimental, Anthropocène, écocentrisme

Our thesis focuses on experimental and contemporary cinema practices that explore the materiality of the cinematographic image (analog or digital cinema) *via* visual alterations. The artworks selected presuppose an effort of capturing and recording natural spaces, produced upstream of material experimentation. Textures and visual effects are the starting point for our filmic analysis and theoretical research, of which *alteration* is the beating heart. We reflect on a range of materialist artworks of nature, expressing nature through the medium of cinematic material, addressing the following question to them: how can cinema become the ecocentric *expression* of nature? By placing these artworks in our environmental context, we also question the ecological commitment they engender: what can cinema express about our anthropocenic nature? How does it address these natural, environmental issues? Reciprocally, we also question the influence of the natural spaces filmed in this expression: how do their aesthetic characteristics, their topography, their current state, condition this cinematic expressivity? To these questions, our postulate is the following: visual alterations to the moving image develop a more direct expression of nature, a *mise en présence*. The altering experimentation of certain characteristics of cinema (movement, color, duration) grants this sensory medial expression to the filmed nature which offers to experience it, in a sensitive way. It draws on the initial sensoriality and aesthetics of these natural spaces, which the artists multiply through alteration. This expression is born of the complementarity between the aesthetics potentials of filmed natural sites and those of cinema.

According to us, this expressiveness of nature is constituted through three main altering actions, with each film presenting at least one of them: 1- the alterations to the image *describe* the filmed spaces; 2- they *compose* a setting in/within the image, a setting that is both natural and filmic (drawing on the characteristics of the nature filmed and on the possibilities of the media); 3- they *renew* our attention to nature, notably by raising awareness of its anthropocenic dimension. The alteration of the image therefore bears witness to our lived experience of changing environments by capturing their transformations and representing their visible trace (alteration). Presenting the actuality of contemporary nature through altered images raises the complex and plural issues of the context that brought about this degraded state of nature. The space of the image worked by alteration metaphorically refers to the space we occupy in the natural world, and to the *manner* we invest it (to the alteration we generate in these spaces). An ecocentric expression of nature emerges, *sensitizing* us and *engaging* us in its degraded, ruined condition.

Alteration, nature, experimental cinema, Anthropocene, ecocentrism

<u>INTRODUCTION</u>	<u>1</u>
1. <i>L'ALTÉRATION : UN APPORT CONCEPTUEL ET RÉFLEXIF FONDATEUR</i>	5
2. <i>UN CORPUS FILMIQUE CONTEMPORAIN, INTERNATIONAL ET MATÉRIALISTE</i>	12
3. <i>POUR UNE APPROCHE FORMELLE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES ŒUVRES</i>	15
4. <i>À LA CROISÉE DU CINÉMA ET DE LA NATURE : UNE QUESTION ENGAGÉE</i>	18
5. <i>STRUCTURE DE LA THÈSE : UNE RÉFLEXION EN TROIS TEMPS</i>	30
<u>PARTIE INTRODUCTIVE – GÉNÉALOGIE DU CORPUS FILMIQUE</u>	<u>35</u>
1. <i>LE MIROIR DE CLAUDE LORRAIN</i>	37
2. <i>LES INVENTIONS PRÉ-CINÉMATOGRAPHIQUES</i>	38
3. <i>LA PHOTOGRAPHIE ET LE TRAIN</i>	42
4. <i>LE CINÉMA ET LE TRAIN : LES PHANTOM RIDES</i>	46
5. <i>LE CINÉMA SCIENTIFIQUE</i>	49
6. <i>LE CINÉMA EXPÉRIMENTAL DE NATURE</i>	51
7. <i>LE CINÉMA MATÉRIALISTE ET LA NATURE</i>	59
<u>PREMIÈRE PARTIE – DÉCRIRE UN ESPACE</u>	<u>72</u>
1. <i>LE PAYSAGE CINÉMATOGRAPHIQUE</i>	73
2. <i>DÉCOMPOSER LE PAYSAGE (TRADITIONNEL)</i>	81
3. <i>DÉMANTÉLER PAR L'ACCUMULATION</i>	86
4. <i>DÉ-FORMER (PAR) LA MATIÈRE</i>	91
5. <i>OBSTRUER PAR LA COULEUR</i>	97
6. <i>DÉCONSTRUIRE PAR LE FLOU</i>	107
7. <i>DÉTOURNER L'ESPACE ET LE TEMPS</i>	115
8. <i>IMPOSER L'EXISTENCE MATÉRIELLE DES ESPACES NATURELS</i>	120
<u>DEUXIÈME PARTIE – COMPOSER UN MILIEU</u>	<u>142</u>
1. <i>POUR UNE APPROCHE RELATIONNELLE DU MILIEU</i>	148
2. <i>LE MILIEU CINÉMATOGRAPHIQUE</i>	153
3. <i>ENGENDRER DE L'ESPACE SUPPLÉMENTAIRE PAR LA SURIMPRESSON</i>	159
4. <i>GÉNÉRER DE L'ESPACE DANS L'ÉCART DE LA DÉ-FORMATION</i>	168
5. <i>L'ALTÉRATION : POUR UNE APPROCHE FIGURALE DE L'IMAGE</i>	176
6. <i>CRÉER UN MILIEU AMBLANT</i>	181
<u>TROISIÈME PARTIE – RENOUVELER L'ATTENTION À LA NATURE</u>	<u>194</u>
1. <i>S'ATTAQUER À L'INTÉGRITÉ FORMELLE ET MATÉRIELLE</i>	205
2. <i>EXPRIMER LE MONDE NATUREL DANS UNE SUR-PRÉSENCE</i>	217
3. <i>AFFAIBLIR LA VISION POUR REJOINDRE LE SENSIBLE</i>	222
4. <i>CARACTÉRISER NOTRE RAPPORT ANTHROPOCÈNE À LA NATURE</i>	229
5. <i>ENGAGER UNE SENSIBILITÉ ÉCOCENTRIQUE</i>	246
<u>CONCLUSION</u>	<u>259</u>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	277
MÉDIAGRAPHIE	285
ANNEXE 1 – FILMOGRAPHIE	289
ANNEXE 2 – FASCICULE D'ILLUSTRATIONS	297

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement et chaleureusement André Habib, mon directeur de recherche, sans qui cette thèse n'aurait probablement pas été possible. Pour son soutien constant, pour son regard attentif et précis, pour ses lumières qui ont mené mes réflexions plus loin, pour son exigence bienveillante qui s'est avérée nécessaire au fil des années, un merci infini et une reconnaissance pour longtemps.

Je témoigne aussi ma gratitude, mon admiration et ma passion aux artistes étudiés dans cette thèse, dont les œuvres intelligentes, sensibles et puissantes ont suscité curiosité, intérêt et enthousiasme, inspirant la réflexion pour une large part.

J'adresse un grand merci à Guillaume Marceau, historien des relations internationales et « vieux méthodiste allemand et impénitent du XIX^e siècle », pour son attention permanente, son soutien sans faille, ses nombreuses relectures et les conversations passionnantes sur le cinéma/l'histoire ou sur la méthodologie de recherche.

J'exprime un merci plus personnel mais tout aussi appuyé à mes parents et à ma sœur pour leur soutien moral, leur écoute continue, leur bienveillance et leur confiance inconditionnelle.

Enfin, je remercie chaudement le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour son soutien financier ponctuel et indispensable (Bourse de recrutement, Bourse d'excellence et Bourse de fin d'études).

INTRODUCTION

À l'origine, cette thèse prolonge notre intérêt premier pour l'altération visuelle¹, amorcé dès la fin du premier cycle de nos études supérieures. Sensible à l'environnement, au monde naturel et au vivant, notre regard s'est également porté, de façon instinctive, sur des œuvres de nature dans lesquelles l'altération visuelle occupe une place de premier choix. La direction de la thèse a progressivement été influencée par le contexte dans lequel nous vivons actuellement. En effet, réfléchir au cinéma expérimental de nature entre 2019 et 2023 oblige, avant tout, à discuter du désastre environnemental et écologique qui est le nôtre : comment pourrions-nous aborder la nature d'aujourd'hui sans prendre en compte ce bouleversement naturel ? S'agissant d'œuvres actuelles, comment serait-il possible de les analyser en dehors de ce contexte catastrophique, qu'elles l'évoquent de façon explicite ou non ? Cette situation se faisant progressivement plus présente, plus prégnante, plus lourde, notre thèse ne pouvait en faire l'économie. Notre sensibilité initiale à la nature rencontre alors notre désarroi quotidien face aux ravages environnementaux, écologiques, face aux inepties et aux inactions politiques et industrielles. L'urgence est continue, devenue notre quotidien, documentée par les discours scientifiques qui se multiplient. Mais, les actions individuelles et collectives restent insuffisantes, n'étant pas à la hauteur de ce qui serait nécessaire, ne serait-ce que pour freiner l'accélération de la dégradation naturelle. Paul Ardenne évoque d'ailleurs une véritable fabrique du déni, de l'oubli². S'adresser à la raison collective montre donc ses limites. Dans ce cadre, les arts n'ont-ils pas un rôle à jouer, interpellant et investissant davantage la sensibilité ? Peuvent-ils concrétiser une autre voie de connaissance du monde, qui passerait davantage par les sens que par le seul intellect ? Ont-ils également la faculté de manifester d'autres manières de vivre avec le vivant, avec l'existant autre qu'humain ? En ce sens, que peut le cinéma face à ce bouleversement ? Quels moyens met-il en œuvre pour exprimer ces problématiques et pour proposer des alternatives ?

¹ Précisons dès ces premières lignes que l'ensemble de cette thèse s'attache à analyser, réfléchir et prolonger uniquement les altérations visuelles, pour la simple raison que notre expertise s'est forgée jusqu'ici dans le champ de l'esthétique de l'image et uniquement sur son contenu visuel. Dans un autre cadre, nous pourrions probablement étendre notre théorie aux altérations sonores qui s'avèrent tout aussi intéressantes et pertinentes. Pour cela, il nous faudrait, en amont, accumuler de solides connaissances dans le domaine du son.

² À ce sujet, écouter le podcast « L'art est environnement » diffusé en 2023 sur Radio France et encore accessible à ce jour : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-l-art-est-l-environnement>.

Notre recherche est empreinte du contexte qui entoure son élaboration, perméable aux enjeux sociétaux que soulève cette ère dit de l'Anthropocène³. À l'échelle de cette thèse, notre réflexion cherchera donc à intégrer, par l'intermédiaire du cinéma, ces mêmes enjeux environnementaux, écologiques, naturels. En décortiquant ces problématiques à la fois complexes, plurielles et parfois contradictoires, nous ressortons une réflexion (et peut-être une piste d'action) qui concernerait directement les arts : la crise écologique est avant tout *une crise de la sensibilité*, pour reprendre les termes d'Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot (2018). S'impose alors le besoin de recalibrer notre attention, notre regard et notre compréhension du monde, du vivant, de l'existant autre qu'humain. À ce titre, l'ouvrage de Zhong Mengual, *Apprendre à voir : le point de vue du vivant* (2021), explicite parfaitement la nécessité d'apprendre, d'éduquer, de former et de forger progressivement notre relation au monde, qui au départ n'est ni naturelle, ni spontanée. Une forme d'éducation à la nature, au vivant doit être mise en place pour pallier ce manque de sensibilité à leur égard. L'art trouve ici une utilité face à l'Anthropocène, devenant le moyen d'éduquer mais aussi de rencontrer le monde. Cette activité se déploie à travers les œuvres, à travers le regard des artistes, sensibles au monde, pour lesquels le monde est *signifiant* (Zhong Mengual 2021). Ils deviennent ainsi une caisse de résonance du vivant et permettent sa mise en lumière, sa mise en présence auprès du public. Par ailleurs, la crise écologique est également une crise de la représentation : comment représenter ce monde qui ressemble de moins en moins à celui dans lequel nous avons grandi, à celui que l'on nous a appris dans les livres, dans les peintures et les photographies ou au cinéma ? Représentation en crise également parce que le désastre actuel se répercute à des échelles qui nous dépassent, littéralement, une conséquence que le concept d'hyperobjet de Timothy Morton (2010) nous permet de mieux saisir. Nous ne pouvons donc plus représenter le monde de la même façon ; il nous faut trouver de nouvelles expressions à cette nature

³ Le terme « Anthropocène » est théorisé et vulgarisé en 2000 par le chimiste atmosphérique et prix Nobel Paul Crutzen, lors d'une conférence donnée dans le cadre de l'International Geosphere-Biosphere Programme (Mariana Pestana 2018, 72). L'Anthropocène désigne une nouvelle ère géologique, entamée, selon Crutzen, dès 1784 avec l'invention de la machine à vapeur par James Watt et intensifiée par l'industrialisation qui s'en suit. Toutefois, sa datation reste encore incertaine et donne lieu à de nombreux débats. En plus de l'invention de la machine à vapeur et de l'ère industrielle qui l'accompagne, le largage des premières bombes nucléaires (le projet Manhattan, les bombes jetées sur Hiroshima et Nagasaki) en 1945 constitue aussi un nouveau paradigme, une intensification importante de l'impact humain sur le monde naturel (Timothy Morton 2018, 111) et justifierait de dater l'Anthropocène à partir de ces événements. Nous reviendrons plus en détail sur la complexité qui entoure ce concept dans la *Troisième partie – Renouveler l'attention à la nature*.

dévastée, de nouvelles représentations plus adéquates, plus fidèles à la réalité environnementale et écologique actuelle.

Le contexte anthropocène⁴ qui accueille et influence cette recherche résonne également avec la notion centrale de la thèse : l'altération. Élément plastique et esthétique fort, l'altération, acquiert, dans sa rencontre avec notre monde dégradé, une dimension supplémentaire, un potentiel réflexif et expressif avéré. Clé de lecture des œuvres du corpus et de la problématique, celle-ci signifie par ses effets l'état (dégradé, altéré) des environnements, mais aussi et surtout notre rapport conflictuel, défaillant et problématique vis-à-vis du monde naturel. Elle constituerait alors une nouvelle manière de présenter la nature actuelle, de symboliser son état, son altération. Depuis le terrain d'action qui est le sien, celui de l'image et de sa matière, l'altération engage également une réflexion qui passe par le sensible, atteignant la raison à travers l'activité esthétique de l'image. Elle symbolise ainsi les conséquences de notre rapport inadéquat et écocidaire vis-à-vis de la nature. En rendant autre l'image initialement enregistrée par la caméra, elle rend également abstrait son contenu, ici, les espaces naturels captés par les artistes. Cette faculté d'abstraction visuelle qui lui est propre rappelle alors celle que nous entretenons face à la nature : de la même façon, l'Anthropocène est le fruit d'un éloignement et d'une rupture avec notre habitat naturel, avec notre environnement direct et avec le vivant qui l'occupe. L'altération visuelle possède donc le potentiel de questionner cette relation, d'interroger (et peut-être de critiquer) les conséquences de la perte du lien avec notre monde. Un autre de ses atouts est de mettre en avant, en relief et en lumière l'importance de la matière, des matériaux. De même que son activité sur/dans l'image se déploie à partir de la matérialité des supports cinématographiques, notre relation au monde naturel se construit également à partir des matériaux environnants. Nous habitons le monde depuis l'interaction que nous développons avec ses matériaux. La matière s'avère donc fondamentale pour penser notre rapport à la nature ; elle désigne ce qui nous lie à notre environnement. En ce sens, l'altération visuelle, agissant depuis la matière de l'image, représente un levier intéressant pour une approche moins anthropocentrée et plus

⁴ Selon l'Office québécois de la langue française (2023), il est d'usage d'utiliser le terme « Anthropocène » (avec un A majuscule) pour désigner l'ère géologique à laquelle il renvoie (comme pour toute autre ère), tandis que le terme « anthropocène » (avec un a minuscule) correspond à l'adjectif qui se rapporte à cette ère. Dans certaines lectures, nous avons également rencontré le terme « anthropocénique », toutefois de façon plus sporadique. Dans notre étude, nous avons donc privilégié les recommandations de l'Office.

écocentrique du monde naturel : grâce à ses transformations sur l'image, à son esthétique parfois saisissante, elle nous sort de nous et invite vers le monde, vers l'extérieur, et, en quelque sorte, nous ramène à notre habitat, au vivant avec lequel nous devrions davantage cohabiter et dont nous devrions nous préoccuper. Depuis son travail sur l'image, elle nous sensibilise donc à ces problématiques naturelles et sociétales.

À partir d'une trentaine d'œuvres⁵ réalisées par dix cinéastes expérimentaux d'origines diverses – Dan Browne (Canada), Michaela Grill (Autriche), Inger Lise Hansen (Norvège), Alexandre Larose (Canada), Jacques Perconte (France), S.J. Ramir (Nouvelle-Zélande), Daïchi Saïto (Canada/Japon), Michaela Schwentner (Autriche), Malena Szlam (Canada/Chili) et Esther Urlus (Pays-Bas) –, le panorama des altérations que nous rencontrons dans notre corpus s'avère vaste : la surimpression multiple (chez Browne, Grill, Larose, Szlam), l'accélération de l'image (chez Browne, Grill, Szlam) ou son ralenti (chez Grill, Perconte, S.J.Ramir), le passage au négatif ou l'effet négatif⁶ (chez Grill, Szlam), le clignotement de l'image (chez Grill, Szlam), le tremblement excessif de la caméra (chez Grill), la pixellisation volontaire de l'image (chez Grill, Perconte, S.J.Ramir), l'ajout de couleur (chez Grill, Szlam, Urlus), la compression d'image numérique (chez Perconte) ou le renversement de la caméra (Inger Lise Hansen). Ce rapide relevé distingue la multitude des opérations altérantes développées par les artistes de notre corpus. Les altérations mettent en évidence la structure, la composition et les textures de l'image, rendant d'autant plus visible la matérialité diversifiée du cinéma, de ses supports. Les nommer permet également de saisir l'importance de la technique : identifier une altération revient à expliciter un geste, un procédé exécuté pour y parvenir. L'altération *unifie* donc lisiblement la technique et l'esthétique, constituant le résultat esthétique d'interventions techniques menées sur l'image. L'explicitation de ces gestes altérants et de leurs dynamiques est alors réfléchi en lien avec leurs activités de présentation de la nature. En ce sens, l'altération visuelle représente un facteur de traduction, de transition, entre les mondes naturel et filmique, et permet au cinéma de matérialiser, avec des moyens purement visuels, le contexte environnemental, l'état singulier de la nature contemporaine.

⁵ Pour consulter la liste complète des œuvres ainsi que les courtes biographies des artistes, voir l'Annexe 1 – Filmographie.

⁶ Nous disons *effet* lorsque celui-ci est recréé dans un format numérique et non réellement produit avec de la pellicule.

1. L'ALTÉRATION : UN APPORT CONCEPTUEL ET RÉFLEXIF FONDATEUR

Pour comprendre notre intérêt réflexif, théorique mais aussi notre appétence plastique et esthétique pour le concept d'altération, retraçons les grandes lignes qui l'ont forgé progressivement. *Outer Space* (1999) et *Dream Work* (2001) de Peter Tscherkassky, *Le passage* (2009) et *Árvore da vida* (2013) de Jacques Perconte, *Images d'Orient – Tourisme vandale* (2001) de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *Das Goldene Tor* (1992), *Instabile Materie* (1995) et *Materia Obscura* (2009) de Jürgen Reble, *Light Is Calling* (2004) et *Tributes – Pulses* (2011) de Bill Morrison : cette liste, non-exhaustive, compile certaines œuvres expérimentales qui sont à l'origine de notre réflexion sur le motif général de l'altération, motif qui continue, avec les années, de nous fasciner et de nous persuader de sa primordialité, de sa centralité pour réfléchir le cinéma mais également notre rapport au monde. Notre « pratique » de l'altération, passant par l'analyse filmique, nous amène à réfléchir sa potentialité ; cette thèse constitue ainsi une exploration supplémentaire de ses possibilités expressives. Les accidents volontairement infligés par les artistes sur la matière de l'image, à travers leurs pratiques altérantes, la transportent dans un régime, un paradigme particulier. Sa part figurative, sur laquelle nous butons et qui accapare habituellement le champ de notre attention, est, à tout le moins, malmenée. La dépossédant, en partie ou entièrement, de son mimétisme, de son caractère représentationnel, l'altération nous convie à emprunter d'autres avenues pour penser l'image. En atteignant ses états limites, en expérimentant et jouant sur ses frontières, les films expérimentaux nourrissent une certaine pensée de l'image, une connaissance singulière de sa nature, de sa constitution et de ses potentiels effets.

Les œuvres du corpus de notre thèse manifestent toutes une attention particulière à la matière filmique à travers les altérations visuelles qui y sont développées. Leur analyse met en lumière une diversité de textures, de matières d'images ainsi que de procédés techniques, qui construisent ensemble un premier abécédaire pour penser le concept d'altération et en baliser l'horizon : hybridation, mélange, altérité, interférence, influence, érosion, effacement/surgissement, déformation, condensation, amnésie, vieillissement ; transformation, informe, empreinte, brouillage, ruine, dégradation, mutation, destruction, variation, perturbation, déplacement, lisibilité/illisibilité, apparition/disparition, visible/invisible, matérialité, flux, passage, changement d'état, décomposition/recomposition, instabilité, limite, génération. Cette liste de notions résultant de notre lecture des œuvres invite

d'ores et déjà à plonger dans ses origines étymologiques, à préciser le ou les sens de ce concept et, *in fine*, à en présenter une rapide revue de littérature, témoignant – par accumulation – de la riche production intellectuelle que cette notion a déjà produite, et à partir de laquelle nous aimerions concevoir notre propre contribution. Pour commencer, revenons sur l'étymologie du terme « altération » et sur certaines acceptions qui la définissent. Nom dérivé du verbe « altérer », lui-même originaire du bas latin « *alterare* » signifiant « changer, empirer, altérer », l'altération rend autre, exprime « le changement dans l'état, la nature d'une chose » (Dictionnaire de l'Académie française 2023). Son utilisation renvoie le plus souvent, et à tort, à une dégradation, une diminution, une déqualification de la chose, voire au « changement du bien en mal » (Littré) » (Georges Didi-Huberman 2019, 291). En ce sens premier, elle « décline son référent, l'abîme, le voue à l'informe » (*Ibid.*). De façon plus générale, l'essentiel de son activité consiste en la modification, positive ou négative, « brutale ou non, provisoire ou définitive [agissant] sur l'apparence et/ou sur l'identité » (Khalil M'Rabet 2019, 16). En ce sens, l'altération renvoie alors à l'altérité, comme l'observe déjà Hegel en son temps, rappelé ici par Georges Didi-Huberman :

Mais ce mot nous parle aussi d'altérité : ainsi Hegel [dans son *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*] aura-t-il placé l'altération au frontispice de toute sa compréhension dialectique du réel : « L'altération, écrit-il dans sa logique, se trouve nécessairement déjà dans l'être-là lui-même ; celui-ci est l'unité de l'être et du néant, il est en soi devenir. » Qu'est-ce, en ce sens, que l'altération (*die Änderung*), sinon le fait que l'autre (*das Andere*), l'altérité sous toutes ses figures possibles, doit d'abord se penser comme « devenir », et plus précisément comme le processus qu'indique au lecteur de Hegel le suffixe -ung – tout comme l'image (*Bild*) doit se penser d'abord à travers le processus de sa formation (*Bildung*) ? (2019, 291)

Chez Hegel, la part d'altérité de l'altération se manifeste avant tout par sa dimension processuelle : l'altération reste toujours en devenir, en formation continue. Elle est force de changement, de transformation et, en ce sens, matérialise l'aspect transitoire, non-définitif des choses. Pour Jean-Pierre Zarader, altérité et altération se distinguent par leur nature même, l'altérité étant l'autre tandis que l'altération représente *l'activité* de l'autre « [...] en tant qu'il m'entame, qu'il me modifie, qu'il me change, peut-être qu'il m'abîme. » (2009, 15) Encore une fois ici, l'altération se distingue par son travail, sa faculté de production continue (production d'altérité). Dans la vie courante, ce caractère transformatif renvoie à la « modification immédiatement perceptible des traits, de la voix d'une personne, [par exemple] sous l'effet

d'une émotion vive » (CNRTL 2012). Il s'agit alors d'une altération involontaire et spontanée, s'opposant à celle, voulue, qui s'apparente à la « contrefaçon, falsification, imitation frauduleuse » (*Ibid.*).

En musique, l'altération spécifie la modification d' « une note de demi-ton ou d'un ton à l'aide d'un signe d'altération » (Dictionnaire de l'Académie française 2022). Au-delà de la musique, l'altération représente une activité pleinement investie par les artistes contemporains et, ce, depuis le début du XX^e siècle : « L'altération est la signature des avant-gardes attaquant les canons de beauté traditionnels, les valeurs d'harmonie et de proportions, de l'équilibre des compositions. » (Sylvie Coëllier 2019, 5 ; 6) Ces artistes l'emploient alors pour sa capacité à déranger, bousculer, désordonner. Au-delà de simplement déqualifier, l'altération devient alors création, innovation, expérimentation d'où ressortent de nouveaux gestes, de nouvelles appréhensions. Dans ce contexte, comme dans les œuvres de notre corpus, l'altération est ce *geste*⁷ qui investit un support, depuis sa matière, et qui, dans cet investissement, le rend autre. Elle crée de l'altérité depuis le support, depuis la matière, depuis l'image elle-même et, ce, à travers une interaction, celle de gestes créatifs avec des supports cinématographiques. En ce sens, l'altération « [intègre] une part venue d'ailleurs » (Khalil M'Rabet 2019, 19). Cette filiation entre altération et art fait écho à la pensée de Hegel, évoquée précédemment, pour qui le concept d'altération renvoie notamment au processus de formation de l'image. Dans le même sens, M'Rabet résume que, dans l'art contemporain, l'altération constitue à la fois la procédure et le résultat final (2019, 15). Par son caractère effectif, elle est aussi davantage « de l'ordre de la présence et non de la représentation », investissant « le champ de forces, [celui] de la présence » et, par cet investissement, « ouvre les conditions de la transformation de la chose » (Boyan Manchev 2009, 60 ; 82). En d'autres termes, « [l']altération extrait la puissance expressive du champ de la présence en l'affirmant, c'est-à-dire en le transformant ainsi en champ affectif et signifiant. L'altération se présente alors comme l'activité de la puissance elle-même : la puissance en acte. Son opération n'est pas résultative mais effective. [...] L'altération est une

⁷ Yves Citton rappelle la signification moderne du terme de « geste » : « Dans la première édition de son *Dictionnaire* (1694), l'Académie française propose une définition sobre, qui contient pourtant toute l'ambivalence de notre conception moderne du geste : « Action, mouvement du corps, du bras, de la tête, de la main. Et se dit principalement des actions lorsqu'elles accompagnent le discours ». Le geste est bien une action, en tant qu'une action implique toujours un certain mouvement du corps. » (2012, 23)

puissance en acte. » (*Ibid.*, 85) Et, dans l'altération, la matière elle-même devient cette puissance effective (*Ibid.*).

L'altération suppose alors un processus singulier. Elle constitue en effet une « activité continue et multiple », une « action successive, une continuité discontinue : [un] mouvement [...] composé d'une série d'altérations singulières » (Manchev 2009, 60). Elle agit par interférence, par un « brassage combinatoire des références et interférences qui se croisent » (M'Rabet 2019, 17). Elle comporte « un moment d'extériorité, [...] de confrontation avec la matière » (Bernard Sève 2002, 320). Elle s'apparente ainsi à une certaine déchirure qui, chez Georges Bataille, se déploie dans « un accès, [...] un contact », un « toucher qui déchire [...] [et] finit par ouvrir les concepts ou les mots » (Didi-Huberman 2019, 36). De la même façon, les œuvres qui emploient l'altération matérialisent « [...] le lieu d'une crise dont l'altération est la conséquence ou l'expression. » (Maryline Maigron 2010, 12). Pour ce faire, l'altération engage un travail sur les limites, comprises comme autant de « point[s] où la puissance d'altération devient effective – où l'altération a lieu », formant « [...] un bord dynamique où s'opèrent une condensation, une intensification voire une contraction. » (Manchev 2009, 74) Opérant sur les limites des formes, elle élabore, dans un premier temps, « une dénudation [...], le déshabillage de l'uniforme de la forme », activé par « l'entrée dans [son] champ de force, [son] champ de prégnance et d'affectations » (Manchev 2009, 82). En ce sens, l'activité altérante redonne du souffle à l'image, sur le modèle des images-limites qui trouent l'image, évoqué par Murielle Gagnebin (2008, 10) ; elle fait respirer les formes de l'image en libérant la matière de leurs limites initiales, référentielles. Elle fonctionne donc selon une esthétique du brouillage, du bruit, visuel quand il s'agit d'image : un bruit compris comme moyen d'expression (Arild Fetveit 2021, 205), rejoignant ainsi « [...] une riche tradition de stratégies artistiques qui ont cherché à défier les notions restrictives de fidélité et de bon usage en poussant le médium au-delà de ses capacités opérationnelles. » (*Ibid.*)

L'altération, définie déjà par Aristote comme le « mouvement selon la forme » (Didi-Huberman 2019, 291), matérialise l'essence mouvante de la forme elle-même. « [...] [La] transgression [nous pourrions remplacer par « l'altération »] est liée à la forme ou à la limite qu'elle transgresse », dans le sens où « la forme constitue peut-être moins l'objet de la transgression [...] [que son] lieu fondamental. » (*Ibid.*, 19). En ce sens, l'informe résultant de l'altération représente « un travail [d'accouchement ou d'agonie] des formes », et non pas une

annihilation de la forme (*Ibid.*, 21). L'informe se présenterait donc à l'instant même de la formation de la forme. L'altération instaure donc, selon Didi-Huberman, « une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fut-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre les formes – une cruauté dans les ressemblances. » (*Ibid.*) Pour ce faire, elle met à profit la nature déjà malléable, fluide, altérable, de la forme. Plus largement, l'art s'appuie également sur cette propriété, procédant par « destructions successives, [...] en accentuant dans tous les sens la déformation de l'objet représenté », affirme Georges Bataille (*Ibid.*, 296). L'art et l'altération rejouent donc les dynamiques de la forme qui, une fois son référent acquis, le déforme, l'altère et s'altère elle-même dans ce mouvement (*Ibid.*) : « La forme ne se forme, ne se construit, que pour prendre plaisir à toujours revenir – ou « régresser » – vers sa propre condition d'émergence [...] » (*Ibid.*). Pour conclure sur ce point, l'altération représente donc une part constitutive de la forme (*Ibid.*, 463), l'informe étant simplement l'instant où celle-ci devient plus visible, lisible.

Constitutive de la forme, située au cœur même de la matière de l'image, l'altération représente alors également un élément ontologique de l'image : elle « [...] n'est pas un geste extérieur à l'image qui la génère pour se retirer par la suite [...] ; l'altération, le geste altérant, le mouvement de la venue en présence, est le mouvement même de l'image, son intensité intime, son pouls. » (Manchev 2009, 60) En ce sens, elle en constitue, selon Boyan Manchev, « une transformation de base » (*Ibid.*, 77), inhérente à sa nature, à son identité. Le paradigme de l'altération, affirmant la matière comme puissance effective, remet ainsi en question l'approche hylémorphique, cette domination de la forme sur la matière (Maryline Maigrón 2010, 12). Il souligne aussi le mouvement naturel et incessant de la matière, notamment celle de l'image la rapprochant de l'informe : « [l']image est alors indissociable de l'informe » (Manchev 2009, 61), formation et déformation étant indéfectiblement liées (Didi-Huberman 1990, 184). Il n'y aurait donc plus fixation de la matière dans une forme définie et arrêtée, mais transition constante, états intermédiaires constitutifs de l'image, informe au travail. Didi-Huberman définit ce phénomène sous le terme d'*incarnation* (*Ibid.*, 220) : un « [...] travail du négatif dans l'image, une efficacité « sombre » qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification). » (*Ibid.*, 174) L'altération rend visible, lisible, ce processus formant-déformant

intrinsèque à l'image en nous invitant « [...] vers un en-deçà, vers quelque chose que l'élaboration symbolique des œuvres avait pourtant bien recouvert ou remodelé. » (*Ibid.*) Elle signifie ainsi « la *materia informis* lorsqu'elle affleure de la forme, [...] la présentation lorsqu'elle affleure de la représentation, [...] l'opacité lorsqu'elle affleure de la transparence, [...] le visuel lorsqu'il affleure du visible. » (*Ibid.*) L'altération matérialise donc la nature mouvante, instable, changeante, de l'image, et elle le fait avec les matériaux même de l'image, en s'immisçant dans la formation de ses formes. L'altération redit également le mouvement double, dans l'image, de l'apparition accompagné inévitablement de la disparition : « [...] l'apparition est un perpétuel mouvement de fermeture, d'ouverture, de refermeture, de réouverture... c'est un *battement*. Une mise en rythme de l'être et du non-être. Faiblesse et force du battement. Faiblesse : rien n'est acquis, tout se reperd et doit se reprendre à chaque instant, tout est à recommencer toujours. Force : ce qui bat – ce qui se bat contre, ce qui se débat avec – met toute chose en mouvement. » (Didi-Huberman 2013, 9) En jouant sur cette dynamique d'apparition-disparition des éléments, inhérente à l'image, l'altération exprime l'état de latence et de métamorphose de celle-ci et, en ce sens, en constitue une voie de lisibilité qui passe par sa matière, celle du média utilisé pour sa création.

L'altération sous-entend alors des effets, certaines conséquences sur l'image, mais aussi sur la réception des images. Au-delà de ses différentes significations, essentielles pour saisir le type d'images que produit l'altération, l'activité qu'elle mène à même la matière de l'image en induit une compréhension singulière. Notamment, en affirmant la présence matérielle du support, en rendant visible le matériau employé dans la formation des images, l'altération contourne le paradigme classique de l'image, de la représentation qui veut que le média disparaisse derrière le message, derrière l'expression, derrière le tissu de la représentation. Ce paradigme qui impose que « [...] le *medium* disparaisse dans ce qu'il nous donne à voir, dans l'absolu qui se montre » (Agamben repris par Livio Belloï 2021, 9), effectue « une coupure fondamentale » (Belloï 2021, 9) entre le média et le message, entre la représentation et le moyen qui l'a faite advenir. Apparenté à ce que Louis Marin nomme la « dimension transitive ou transparence de l'énoncé » (*Ibid.*), ce phénomène est anéanti par la présence même de l'altération qui, au contraire, souligne la matérialité du support et redit l'omniprésence du média dans la constitution de l'image. Ainsi visible dans sa matière, l'image (altérée) se fait « *medium* qui ne disparaît pas dans ce qu'il donne à voir », mais « moyen pur [...] qui se montre en tant

que tel » (Agamben repris par Belloï 2021, 10) et illustre ce que Louis Marin définit comme une « dimension 'réflexive' ou opacité annonciatrice » (*Ibid.*). En ce sens, « l'image ne se profile et ne prend son essor qu'à conserver inscrites en son sein les marques du processus même de sa composition » (*Ibid.*), composition qui constitue le lieu d'exploration et d'expansion de l'altération. De même que l'image altérée, la peinture abstraite, libérée du paradigme de la ressemblance/vraisemblance, de la représentation mimétique, développe une activité similaire. Créant « une image à forte présence », présence accentuée par l'absence de représentation, l'abstraction picturale « fait place à un sensible qui ne renvoie plus à aucun intelligible », orientant davantage notre regard vers un invisible (Jean-Jacques Wunenburger 2016, 103). Comme les images altérées, la peinture abstraite propose alors « l'expérience de l'image visuelle pure » (*Ibid.*). L'activité altérante réaffirme donc les constituants de l'image, que sont sa composition et l'élaboration de ses formes, sa matière et son média. Faire l'expérience d'images altérées renouvelle donc notre compréhension de l'image, de son essence. L'altération rend lisible, accessible le processus de formation, de fondement de l'image, une accessibilité qui ouvre notre regard et notre réflexion à ses potentialités et recalibre peut-être nos attentes face à elle. En ce sens, l'altération invite à reprogrammer notre rapport intellectuel et sensible à l'image.

Pour finir, précisons que l'altération au cinéma se distingue par exemple de la peinture abstraite évoquée précédemment ou de toute autre image fixe, ne serait-ce que par la présence du mouvement intrinsèque au procédé cinématographique et de celle d'une temporalité, d'une durée particulière. Le mouvement confère une dimension supplémentaire à l'activité de l'altération dans l'image en matérialisant d'autant plus concrètement ses opérations de transformation sur le contenu (les formes, la composition) et le contenant de l'image (le support). Il rend plus tangible le processus et le déploiement des altérations. L'altération cinématographique revêt donc un intérêt d'autant plus fort lorsqu'il s'agit de penser l'image, son potentiel et ses expressions.

2. UN CORPUS FILMIQUE CONTEMPORAIN, INTERNATIONAL ET MATÉRIALISTE

L'amplitude à la fois sémantique, symbolique, théorique et esthétique du concept d'altération que nous avons rapidement esquissé, explique notre enthousiasme à son égard. Pierres angulaires de notre thèse, les altérations de l'image représentent le point de départ de nos réflexions théoriques mais aussi de nos analyses filmiques. Elles confèrent également à cette thèse son originalité : le concept d'altération constitue en effet une voie supplémentaire (et on l'espère moins usitée) pour réfléchir ces œuvres actuelles ainsi que notre contexte contemporain et, avant tout, notre rapport à la nature. Pour précision, ce que nous nommons « état altéré de l'image » renvoie donc à tous ces stades à partir desquels l'image perd en ressemblance, à toutes ces variations qui l'éloignent du modèle mimétique classique. Les états altérés de l'image rassemblent donc toutes les images de facture photographique et dont le tissu initial fait de vraisemblance/ressemblance se voit modifié, affecté, transformé. Ces altérations visuelles génèrent ainsi des images d'un autre type : des images dites instables, pauvres, précaires, limites, basse définition, des images-seuils – autant de termes qui sous-entendent divers degrés et variations d'altération. Chacune à leur manière, les œuvres de notre corpus participent alors à la visibilité de ces états *intermédiaires* de l'image, d'une certaine virtualité de l'image – la virtualité traduit ici ce qui reste *en puissance*, en potentialité : une virtualité à la fois plastique et esthétique de l'image. Elles reflètent les *valeurs virtuelles* de l'image, maintenue ainsi dans une latence. La présence d'altérations constitue alors le premier facteur de sélection des œuvres de notre filmographie.

Alliant l'altération à nos préoccupations et notre intérêt soutenu pour le monde naturel, nous nous attardons dans notre thèse à des œuvres altérées qui entretiennent un lien avec la nature. Nous tentons de penser un ensemble d'œuvres contemporaines, matérialistes, sur la nature, qui expriment quelque chose de la nature. Passant par le détour de ses marges, notre recherche continue cet intérêt pour les états singuliers de l'image et les met en rapport, en dialogue avec le monde naturel. La constitution de la filmographie s'appuie donc sur ces premiers deux critères : une pratique altérante de l'image et une attention portée à la nature, à l'existant autre qu'humain. Dans les œuvres sélectionnées (films argentiques, numériques et installation vidéo), les espaces naturels sont alors présents de façon quasi-exclusive à l'écran et, ce, selon des cadrages singuliers qui soulignent leur omniprésence et en proposent une

esthétique particulière. En plus des deux critères déjà explicités, un troisième et dernier considère la date de réalisation des œuvres, afin d'affiner davantage la sélection mais aussi de répondre au désir de s'intéresser exclusivement à la création artistique actuelle, que nous pensons fertile dans le développement de ces états singuliers de l'image. La tranche temporelle choisie se calque alors sur un moment marquant l'industrie cinématographique globale. La balise fixée autour de 2010 s'avère symptomatique d'un basculement progressif, général, s'accroissant dans la deuxième moitié des années 2000 et ce jusqu'aux années 2010, tant pour le cinéma que pour les autres pratiques culturelles et artistiques. Nicole Brenez rappelle celui-ci :

Au cours des décennies 1990 et 2000, les cinéastes ont vécu une situation singulière et passionnante : il pouvait puiser à volonté dans plus d'une centaine d'années de matériel argentique, vidéographique et numérique, et trouvaient à leur disposition un nombre croissant d'outils pour transférer, hybrider, tresser les supports d'images. Simultanément, l'industrie technicienne démantelait des pans entiers de l'arsenal argentique et vidéographique. (2010, 14/15)

À l'origine d'un profond *turn over* technologique (Nicole Brenez reprise par Bidhan Jacobs 2022, 49), le numérique investit progressivement nos pratiques, nos activités, au rythme des recherches techniques et formelles menées sur le signal (Jacobs, *Ibid.*). Pour le cinéma, cela signifie une conversion plus ou moins forcée des salles, passant de l'argentique (35 mm) au numérique (2K), enclenchée dès 2005 avec la sortie du *Digital Cinema System Specification* par les grands studios américains afin de standardiser la projection numérique à l'échelle internationale (Chris Gehman 2019, 177). En 2011, 51,5% des écrans des salles de cinéma mondiales sont numériques. À la fin de l'année 2013, ils sont 90%, selon des estimations de *Screen Digest* (*Ibid.*). Pour exemple, en France, la conversion des salles est finalisée dès la fin de l'année 2012⁸. En conséquence, l'utilisation de la pellicule argentique décline fortement : pour exemple, Fujifilm arrête également sa production de pellicule en 2013 (*Ibid.*). Un changement de paradigme se cristallise donc dans ces premières années de l'an 2000 à la fois pour l'industrie du cinéma que pour l'image elle-même qui, à travers l'utilisation intensifiée et répandue des technologies de production numérique (du tournage à la projection), voit son rapport au réel

⁸ Sur ce point, voir « Adieu 35, la révolution numérique », le numéro 672 des Cahiers du Cinéma dédié à cette question fondamentale pour l'industrie cinématographique et publié en novembre 2011.

chamboulé et sa valeur indicible fragilisée. Les années autour de 2010 sont donc porteuses de ces changements importants dans la façon de réaliser et de distribuer le cinéma.

Dans ce même laps de temps, la création de plateformes numériques de diffusion et de partage telles que Youtube (2005) ou Facebook (2006), très axées sur le visuel, signalent aussi cette transition généralisée vers le numérique. L'essor de l'informatique et des outils qu'il nécessite ainsi que les opportunités offertes par un Internet accessible et globalisé multiplient alors les supports et les formats de divulgation d'image, sous-entendant ici pour notre considération esthétique, des qualités d'image soit toujours plus élevées soit de très basse définition (selon le support et l'usage) et donc des possibilités de manipulation exponentielles. La diversité des manipulations de l'image rendue possible grâce aux outils numériques ouvre à de nouvelles pratiques artistiques qui mettent progressivement au jour certaines de ses potentialités. Paradoxalement, cet essor du numérique a également permis à l'argentine de retrouver une place de choix, avant tout auprès des artistes et des cinéastes expérimentaux, se distinguant ainsi du numérique à travers l'affirmation de son caractère matériel, concret. Notre filmographie illustre parfaitement cette double tendance et s'inscrit alors dans ce contexte, toujours prégnant actuellement. Ainsi, les œuvres choisies pour la filmographie, réalisées entre 2006 et 2021, constituent un ensemble cohérent et plutôt restreint : 30 œuvres au total qui manifestent un intérêt pour la matière cinématographique s'exprimant par les altérations engendrées volontairement et une certaine préoccupation pour la nature, l'environnement à travers des plans qui les rendent présents pour eux-mêmes (défaits de subordination narrative et affranchis de présence humaine, ou presque). Un ensemble qui se diversifie toutefois par la provenance des artistes sélectionné·e·s venant d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Amérique latine, ou d'Asie, ce qui lui confère une certaine internationalité. Leurs œuvres sélectionnées pour cette thèse, réalisées dans un laps de temps proche, sont également empreintes d'un contexte assez similaire. Qu'elles abordent et adressent de façon plus ou moins frontale ou plus ou moins consciente la question du dérèglement climatique, elles gardent toutefois en partage cette même réalité, ce même espace-temps inquiété par ce désastre environnemental, écologique et naturel.

3. POUR UNE APPROCHE FORMELLE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES ŒUVRES

La restriction du nombre d'œuvres pour constituer la filmographie s'explique également par le fonctionnement de nos analyses filmiques. En effet, nous optons pour un seul et même corpus à partir duquel nous développons les grands temps de notre recherche : chaque œuvre peut donc faire l'objet d'une analyse filmique, orientée successivement pour chaque partie de la thèse, afin d'adresser les principales questions soulevées. Les œuvres reviennent donc à différents moments et sont lues selon des angles théoriques divers. Leur analyse fonctionne par cycle, chaque cycle renvoyant à chaque partie ou sous-partie de notre étude. Les questions que pose chaque partie viennent alors éclairer différemment chacune des œuvres ; elles permettent d'en affiner la compréhension, la lecture et le regard. Les analyses cycliques saisissent ainsi progressivement le potentiel expressif et réflexif, théorique de chaque œuvre. Ce système nous permet à la fois de rendre compte au mieux du contenu des œuvres mais également d'atteindre et de révéler le potentiel esthétique de ces créations contemporaines. Ainsi, l'analyse des œuvres s'étale tout au long de la thèse, teintée successivement par l'orientation de chaque partie. À la lecture de la thèse, ce parti pris analytique peut toutefois produire un effet de spirale, d'accumulation, de redondance et de répétition que nous assumons (mais que nous espérons le moins pénible possible). Notre objectif est plutôt de provoquer *des effets de variation*, c'est-à-dire d'un même objet lu et relu selon des angles différents qui spécifient des aspérités, des caractéristiques supplémentaires à chaque nouvelle lecture. Ce fonctionnement a également pour avantage de mettre à l'épreuve les œuvres vis-à-vis des différents enjeux soulevés par la thèse (de les faire parler sur les questions sous-jacentes à la problématique) ; il épuise en quelque sorte leur contenu afin de rendre justice à leur fort potentiel esthétique et théorique et à leur amplitude expressive – et l'enjeu est de taille pour notre époque coincée dans un déni des conséquences de cette nature dévastée.

S'appuyant sur l'analyse filmique pour réfléchir, adresser et déplier la problématique, notre étude considère et affirme « la matière comme *condition* de l'esprit, en tous les sens du mot *condition* » (Bernard Stiegler 2004, 39), la matière cinématographique donnant forme à notre réflexion théorique. Dans ce désir de respecter la matière comprise comme *condition* de la pensée, les gestes d'altération sont recherchés et extraits des œuvres, à partir de la lisibilité

de leurs effets visuels. Pour ce faire, un protocole à la fois systématique et souple est établi, dans lequel l'analyse représente l'outil de mise en évidence de ces gestes. Une méthode, que l'on souhaite précise, rigoureuse mais parfois éclatée, est utilisée pour l'élaboration des lectures filmiques. Face à ces œuvres, une lecture à la fois *formelle* et *phénoménologique* se développe de façon non-hiérarchique et simultanée. Cette méthode s'assouplit nécessairement afin de s'adapter à la singularité des œuvres. Selon chaque cas, les aspects formels et/ou phénoménologiques sont plus ou moins évidents, prégnants, et déterminent la tournure que prend la lecture filmique. Parce que ces œuvres exposent un potentiel hautement visuel et plastique – que l'on peut distinguer plus largement dans la majorité des films matérialistes/matiéristes –, le parcours et la transformation des nombreux détails visuels à observer, compris ici comme facteurs d'analyse récurrents, influencent indéniablement la lecture des œuvres qui s'en suit. Notre habitude de visionner et d'explicitier ce type d'œuvres encourage chez nous ce type d'analyse bien spécifique, se rapportant, dans un premier temps, quasi exclusivement aux formes que l'on y trouve. Essentiellement centrées sur l'image et les formes qui s'y constituent, nos analyses s'apparentent pour beaucoup à des descriptions. Faisant le relevé des formes et de leur progression dans l'œuvre, cette approche nous permet de rendre compte de leurs effets visuels mais aussi sensibles. Ce relevé mène ensuite à une élaboration plus théorique qui les met en rapport avec les ouvrages sélectionnés pour déplier la problématique. À cet instant, les formes et l'esthétique qui en découle rencontrent alors la pensée, la réflexion. La mise en relief de certains motifs ou dynamiques récurrents tend également par moments à expliciter certaines qualités figurales de l'image.

Le procédé analytique choisi pour cette étude se constitue de la façon suivante : une analyse formelle et une phénoménologique se dérouleront dans une certaine concomitance. L'analyse formelle implique la description des formes, de leurs variations, de leurs transformations et de tout événement influençant leur parcours et leur présence à l'image. Quant à elle, l'analyse phénoménologique s'intéresse plutôt à l'impact, à l'effet que ces formes ont sur la réception de l'œuvre, sur l'expérience sensorielle, ici la nôtre. Suivant le modèle de l'*analyse phénoménologique* proposé et théorisé par Vivian Sobchack, et s'appuyant elle-même sur la phénoménologie expérimentale de Don Ihde, les grands principes de ce modèle de lecture filmique sont les suivants : dans une posture alliant une pleine corporalité à un engagement réflexif (Sobchack 2011, 192), l'analyse phénoménologique se développe à travers une

appréhension respectant l'expérience cinématographique telle qu'elle se présente (*Ibid.*, 195), usant de la description pure des phénomènes perçus et non plus de leur explication (*Ibid.*), et dans un traitement égal de chacun de ces phénomènes (*Ibid.*), afin de mettre en lumière les caractéristiques structurelles et invariables des phénomènes tels qu'ils apparaissent (*Ibid.*, 200). Bien que cette méthode tende et incite à adopter ces paramètres d'analyse, elle ne devrait pas pour autant empêcher ou annuler notre façon habituelle d'expérimenter un film (*Ibid.*, 203). Notre tendance première et naturelle de regarder et d'analyser s'avère en effet intéressante à décortiquer puisqu'elle révèle notre mode inconscient de réception et de compréhension des œuvres (*Ibid.*). De cette façon, nous devrions idéalement, selon Ihde et Sobchack, tendre vers ces préceptes proposés par l'analyse phénoménologique, tout en composant avec nos habitudes perceptives.

L'analyse phénoménologique met donc en son centre l'expérience sensorielle et non plus le découpage filmique classique – modèle qui resterait difficilement applicable aux productions étudiées ici. À la lecture de ce modèle, un point apparaît évident et rappelle le cinquième et dernier critère d'Ihde (*Ibid.*) : si l'essentiel de l'analyse se concentre sur l'aspect expérientiel et subjectif permis par le film, alors celle-ci devrait pouvoir s'adapter à la sensibilité personnelle de chaque lecteur du film. Reportant cette logique qui respecte l'unicité et la véracité de chaque expérience cinématographique, nous comprenons, à travers notre attention se portant instinctivement sur les formes et leur évolution, la nécessité de *considérer* notre affinité naturelle exprimée envers les formes et leurs effets et donc celle de *poursuivre* cette appréciation davantage formelle et esthétique des œuvres. De cette façon, dans notre processus personnel d'analyse, la forme concrétise l'ancrage premier du phénomène sensible : les formes, leur progression et leur transformation représentent les phénomènes sensibles à partir desquels s'active chez nous une *activité sensible*, celle de l'expérience sensorielle développée face au film. Ainsi, se dessine ici l'influence du type d'œuvres (matérialistes et fortement plastiques, visuelles) sur la façon de les observer ainsi que sur celle de structurer les analyses, toutes deux reliées à un type de sensibilité sensorielle qui nous est propre. Enfin, comme nous le précisons plus haut, la mise en évidence de motifs ou de dynamiques formelles se présentant dans plusieurs œuvres et à différents moments illustre certaines potentialités

figurales de l'image. Pour le définir rapidement⁹, le figural renvoie aux forces sous-jacentes aux formes, ces mêmes forces qui les font bouger et qui se déploient en parallèle et en concomitance avec la représentation, le tissu mimétique de l'image. Les instances figurales de l'image se construisent à travers des dynamiques formelles, que l'on observe à partir d'une attention particulière accordée aux transformations des formes à l'écran. Elles nécessitent ainsi un regard qui se porte au-delà de la narration, au-delà aussi du récit visuel que constituent ensemble les formes. Le figural renvoie alors à des phénomènes inattendus, inusités de l'image, que certains comprendront comme des aberrations, des anomalies. Du moins, il anime en quelque sorte l'image ou, pour le dire autrement, il est le signe de la vitalité de l'image. À partir de notre méthode analytique (formelle et phénoménologique) qui s'attache à observer avec minutie les altérations, leur transformation et leurs effets, nous dégagons certaines dynamiques figurales, inspirées par la pratique, la technique et par les œuvres elles-mêmes, du moins rendues possibles par l'activité altérante sur l'image. En somme, nous observons les effets visuels de l'altération pour tenter de saisir et de remonter aux gestes artistiques qui en sont à l'origine : partir de l'effet pour rejoindre le geste.

4. À LA CROISÉE DU CINÉMA ET DE LA NATURE : UNE QUESTION ENGAGÉE

Notre recherche considère le corpus filmique comme source initiale de réflexion et de théorisation. Dépliant la réflexion autour de ces pratiques artistiques singulières, la principale question qui émerge de nos analyses filmiques se décline comme suit : considérant un corpus d'œuvres expérimentales contemporaines, matérialistes et de nature, comment le cinéma offre-t-il une expression écocentrique du monde naturel, qui nous sensibilise au contexte anthropocène qui est le nôtre ? Autrement dit, comment le cinéma de nature, et plus précisément le cinéma expérimental de nature, exprime-t-il notre contexte anthropocène ?¹⁰

⁹ Sur la question du figural, voir notamment les ouvrages suivants : *Discours, figure* de Jean-François Lyotard (1971), *Francis Bacon : logique de la sensation* de Gilles Deleuze (1984), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* de Georges Didi-Huberman (1990), *De la représentation* de Louis Marin (1994), *À quoi pensent les films* de Jacques Aumont (1996), *Figure, Figural* sous la direction de François Aubral et Dominique Château (1999), *Plaies d'images – Le Septième Art* sous la direction de Philippe Dubois (2003), *Matière d'images, redux* de Jacques Aumont (2009), *Les pensées figurales de l'image* de Luc Vancheri (2011), *Au prisme du figural – Le sens des images entre forme et force* sous la direction de Luca Acquarelli (2015).

¹⁰ Soulignons que notre question de recherche est symptomatique d'un intérêt croissant, partagé, pour les problématiques et les réflexions liant le cinéma expérimental et l'écocritique, comme peuvent en témoigner les

L'expression sous-entend ici la manifestation de traits, de caractéristiques ouvrant à une forme de définition des éléments concernés et permise spécifiquement grâce à la rencontre du cinéma et de la nature. Cette expression prend forme à l'image, par l'image, dans l'image. Elle a trait au visible, à la façon, à la modalité avec laquelle se présente à nous le monde naturel par l'intermédiaire du cinéma. Concrètement, cette manifestation se construit dans des aspects plastiques et/ou esthétiques, mis en évidence par leur analyse. Replaçant les œuvres du corpus dans notre contexte environnemental, nous questionnons alors le potentiel écocentrique de leur expression de la nature : que peut exprimer le cinéma de la nature de l'Anthropocène ? Comment adresse-t-il ces enjeux naturels, environnementaux ?

Ces questions nous amènent à préciser un second terme sciemment utilisé dans notre problématique ainsi que dans le titre de la thèse. Nous parlons en effet d'expression *écocentrique*. Ce terme a été préféré à celui d'« écologique » qui, après quelques recherches, s'est avéré inadéquat pour rendre compte de la portée sensible des œuvres. En effet, le terme « écologie » se forme à partir du grec *oikos* signifiant « maison, habitat » et *logos* renvoyant au « discours » (Dictionnaire de l'académie française). Jacques Tassin en rappelle l'origine : « On doit [...] ce terme à Ernst Haeckel qui, en 1866 [dans *Generelle Morphologie der Organismen*], donnait la définition suivante : “Par *oekologie* nous entendons la totalité de la science des relations de l'organisme avec son environnement, comprenant au sens large toutes les conditions d'existence.” » (2020, 41) Selon nous, se dessine d'ores et déjà dans cette définition la principale limite de ce terme à l'égard de notre étude : l'écologie rationalise la nature ainsi que notre rapport à elle. Tournée vers l'étude scientifique, presque mathématique, du monde et du vivant, elle ne permettrait pas d'exprimer adéquatement la manifestation de la nature qu'offriraient les œuvres de notre corpus. Sa limite se manifeste en effet dans sa négligence vis-à-vis de toute la part sensible que requiert une attention profonde envers le monde, envers le

ouvrages cités dans notre thèse : notamment, *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age* (2019) sous la direction de Scott MacKenzie et Janine Marchessault, *Experimental Film and Photochemical Practices. Experimental Film and Artists' Moving Image* (2020) de Kim Knowles, *Expanded Nature : Écologies du cinéma expérimental* (2022) dirigé par Elio Della Noce et Lucas Murari. Ajoutons également la thèse de doctorat « Des films qui touchent le monde : un nouveau matérialisme photochimique » (2022) de Charlie Hewison. Notons toutefois que notre thèse s'éloigne quelque peu de ces écrits puisqu'elle s'attarde à développer une théorie esthétique de l'altération – saisir les dynamiques sous-jacentes à cette opération –, accordant ainsi une attention toute relative aux techniques employées, à leur descriptif détaillé. Celle-ci se veut donc plus philosophique que techniciste, représentant ainsi un parti pris, qui reste donc personnel.

vivant¹¹. Notre lecture des œuvres s'attache précisément à mettre en lumière leur potentiel expressif. De même, notre approche théorique, réflexive adresse la question du lien entre cinéma et monde naturel à travers l'apport sensible que peut constituer cet art. En ce sens, nous prolongeons la pensée de Jacques Tassin qui, dans *L'écologie du sensible* (2020), explicite les limites afférentes à la façon dont est abordée l'écologie :

Nous avons certes inventé l'écologie, sésame polymorphe que l'on croyait salvateur, d'abord science, puis mouvement de pensée auquel il nous eût suffi d'adhérer... Mais ce faisant, notre fil intérieur, ce fil nous reliant à la continuité du vivant, n'a jamais cessé de s'effiloche. En négligeant le primat de notre constitution sensible, nous avons malmené l'écologie. Nous l'avons placée à distance *raisonnable* du vivant.

[...]

Or une écologie réellement centrée sur le vivant peut-elle vraiment s'affranchir d'un engagement de nos facultés sensibles, d'une connaissance première engageant notre corps ?

[...]

L'écologie, tout particulièrement, s'est paradoxalement restreinte à une rationalité qu'il s'agit de compléter désormais par des approches davantage inhérentes au vivant.

[...]

Rejetant la dimension sensible du vivant, l'écologie n'en a conservé que la matière. Certes, la vie composant avec la matière compose avec ses lois, au point qu'elle paraît y confondre les siennes. Sous une perspective scientifique, par commodité de représentation, les mécanismes les plus intimes du phénomène vivant sont ainsi projetés sur un fond matériel intelligible. L'écologie, en tant que discipline scientifique, en quête de lois et visant à quantifier les effets de déterminismes, ne saurait procéder autrement. C'est sur une toile de fond matérialiste qu'elle porte son regard. (2020, 14 ; 15 ; 28 ; 40)

Nous saisissons dans ses mots l'impact de l'absence d'intérêt de l'écologie envers le sensible, qui se poursuit de nos jours. Ces effets délétères le sont d'autant plus que nos sociétés tiennent l'écologie pour principale voie de pensée et d'observation du monde vivant.

¹¹ Sur ce point, Tassin explique que la définition d'Haeckel n'écarte pas directement cette dimension sensible, du moins elle ne l'adresse pas et laisse, de cette façon, le champ ouvert. Néanmoins, la direction de l'écologie par la suite affirme un éloignement pris vis-à-vis du sensible : « Cette définition n'exclut pas *ipso facto* les relations sensibles qui lient l'organisme à l'environnement. Pourtant, l'écologie s'en est désintéressée très vite, de manière décisive dès les années 1920, sous l'avancée des premiers modélisateurs tels qu'Alfred Lotka et Vito Volterra, puis avec la conceptualisation de l'écosystème par Tansley en 1935. Elle a très tôt emboîté le pas de la modernité, considérant le vivant comme le fait toute autre science de la vie, en l'assimilant à une entité biochimique régie par un programme génétique lui-même produit par la sélection naturelle au gré de processus évolutifs. [...] Ce faisant, l'écologie a expulsé le sensible aux confins de l'obscurantisme, le tenant plutôt comme un obstacle majeur, le considérant comme une forme déficiente de l'entendement. » (2020, 41)

À défaut de mieux, nous nous sommes donc tournée vers le terme « écocentrique », apparaissant davantage enclin à embrasser la dimension émotionnelle et sensible de notre rapport à la nature. Initialement, nous empruntons ce terme à certains auteurs tels que Paula Willoquet-Maricondi (2010) ou David Ingram relisant la pensée de Scott MacDonald (2012). Ce dernier cas s'est avéré décisif : relisant l'étude de MacDonald portant sur un petit nombre de films expérimentaux des années 1990 et 2000 qui, selon lui, expriment le monde naturel pour lui-même (2001, 2004), Ingram prolonge sa pensée et évoque une *sensibilité écocentrique* de ces films, mise en lumière par le regard de MacDonald. La démarche théorique de MacDonald vis-à-vis de son corpus rejoint à bien des égards la nôtre et explique alors notre désir de prolonger son intuition en employant ce même terme. L'écocentrisme se développe dans le domaine de la philosophie et constitue l'« [attitude], [ou la] croyance selon laquelle tous les éléments de la communauté biotique possèdent une valeur intrinsèque, qu'ils soient ou non utiles à l'homme. » (Office québécois de la langue française) D'une autre façon, Paula Willoquet-Maricondi s'appuie sur la pensée de Lawrence Buell et en offre une définition plus précise : « [...] ecocentrism posits the interest of the ecosphere as primary over those of individual species and "points to the interlinkage of the organismal and the inanimate" » (2010, 58, note de bas de page 5). Elle explicite plus en détail les origines interdisciplinaires de ce terme, révélant un bagage pertinent, adéquat pour notre étude :

In addition to its scientific roots in Darwinian theory and the science of ecology, ecocentrism's intellectual roots can be traced to various modern Western as well as traditional East Asian philosophies. Lawrence Buell, for example, provides a broad overview of the influence of certain continental philosophies, holistic environmental ethics, and Eastern philosophies/religions on the ecocentric ethos, singling out the writings of Aldo Leopold (land ethic), Arne Naess (deep ecology), Martin Heidegger (ontology), Maurice Merleau-Ponty and Gaston Bachelard (phenomenology), Spinoza (ethical monism), as well as the influences of Gandhi and of Buddhism and Taoism. (2010, 46)

L'écocentrisme constitue avant tout une posture prise vis-à-vis de la nature, du monde vivant, de notre habitat. *L'expression écocentrique* ou *la posture écocentrique* que nous dégageons des œuvres du corpus fait donc appel à cette même volonté de considérer le monde naturel selon une attention similaire, un respect et une éthique. Concrètement, cela se traduit par la tentative de saisir la nature depuis ses propres particularités, ses spécificités et, ce, dans un traitement expressif et artistique le moins anthropocentrique possible : rendre la nature comme elle est,

pour ce qu'elle est, depuis ses composantes et défaite le plus possible de notre approche anthropocentrée.

Ces premiers positionnements sémantiques et théoriques soulèvent d'ores et déjà la faculté de médiation du cinéma face à la singularité de ces problématiques, sa *médiativité*¹² dirait Philippe Marion, qu'il définit comme « [...] cette capacité propre de représenter [...] qu'un média possède quasi ontologiquement. » (1997, 79) Dans notre étude, cette médiativité est une autre manière de qualifier l'expression que nous tentons d'observer et de dégager à partir du corpus filmique. Elle se construit à travers différents facteurs (plans rapprochés, cadrages enregistrant uniquement la nature, points de vue inusités) mais surtout grâce à l'activité des altérations visuelles qui permet une présentation du monde naturel, ou plus encore une mise en présence et en contact avec ses matériaux. Interroger l'expression cinématographique de la nature tend également à questionner, de façon réciproque, l'influence des espaces naturels filmés (leurs caractéristiques esthétiques, leur topographie, leur état actuel) sur cette expression : comment la conditionnent-ils ?

À ces différents questionnements, le postulat tenu est le suivant : le cinéma, dans sa forme expérimentale, propose une expression plus directe de la nature, une *mise en présence*. L'expérimentation de certaines caractéristiques du cinéma (mouvement, couleur, durée/temporalité, montage vertical) accorde cette expression (médiale) sensorielle à la nature filmée, nous permettant d'en faire l'expérience et d'y être sensibilisée. La *présence*¹³ ou l'*expression* de ces espaces naturels résultent, dans les œuvres choisies, de leur caractère vivant, mouvant, particulièrement sensoriel et esthétique. Elle s'appuie aussi sur la sensorialité et l'esthétique initiales de ces espaces, que le média démultiplie à travers les altérations. Cette expression naît alors de la complémentarité entre les potentiels esthétiques de la nature filmée et ceux du cinéma. Elle est de l'ordre de l'*impression*, d'une imprégnation de ces espaces, qui nous rapproche de leurs états contemporains. L'expressivité de la nature, affirmée dans ces œuvres,

¹² Théorisée par Marion, la médiativité est la faculté inhérente à un média de représenter un contenu (narratif), « de placer cette représentation dans une dynamique communicationnelle », son « potentiel expressif et communicationnel » (1997, 80). Cette capacité est conditionnée par les « conditions de diffusion et de circulation attachées au média » ainsi que par les « modalités de "consommation" publique de ce média saisies dans leur interdépendance avec le contexte culturel et social. » (*Ibid.*)

¹³ Le terme de « présence » sera favorisé, prolongeant la pensée de Tess Takahashi qui comprend, dans les images cinématographiques d'éléments naturels (arbres, vagues, fleurs), *le signe d'une présence* qui subsisterait malgré le changement rapide des technologies qui les captent (2019, 462).

se constitue, selon nous, à partir de trois principales actions, chaque film (chaque altération) présentant au moins l'une d'entre elles : les altérations de l'image *décrivent* les espaces filmés ; elles *composent* un milieu à/dans l'image, à la fois naturel et filmique, s'appuyant sur les caractéristiques de l'environnement filmé et sur les possibilités du média ; elles *renouvellent* ainsi l'attention au monde naturel en en proposant une vision écocentrique. L'altération témoigne ainsi de cette expérience vécue de la modification d'environnements en captant leurs transformations et en en figurant la trace visible (l'altération). Cette expérience initialement vécue dans notre réalité devient, dans les œuvres, une expérience esthétique, sensorielle, sensible qui sollicite notre attention, investit nos sens et nous attache à regarder et à considérer à nouveaux frais le désastre écologique, environnemental qui nous entoure.

Présenter, par l'image altérée, l'actualité de cette nature contemporaine permet de rappeler et de souligner les enjeux complexes et pluriels du contexte qui a fait advenir cet état naturel dégradé. L'expression *par* l'altération matérielle se révèle alors juste vis-à-vis de notre contexte environnemental : l'espace travaillé par l'altération dans l'image réfléchit métaphoriquement celui que nous occupons dans la nature, plus particulièrement la *façon* dont nous l'investissons, autrement dit l'altération que nous engendrons dans cet espace. Filmer la nature revient désormais à y saisir, volontairement ou non, l'influence et la trace humaines, leur modification durable et visible. Le geste de filmage engage donc d'ores et déjà le cinéma dans des problématiques actuelles et le questionne sur son champ d'action potentiel : que peut exprimer le cinéma de cette nature marquée par l'humain (une nature humanisée) ? Comment peut-il adresser avec justesse ces réalités naturelles, environnementales et écologiques ? Ces œuvres enjoignent donc à dépasser la seule réflexion cinématographique pour adresser des considérations sociétales actuelles en interrogeant notre rapport (médiatisé) à la nature et notre action positive vis-à-vis d'elle. Une expression écocentrique de la nature en ressort et nous sensibilise, nous engage dans sa condition anthropocène. Dans cette expression, la nature conditionne aussi, à sa manière et selon des degrés divers, la captation filmique. Par leurs composantes propres – illimitation, foisonnement, diversité de couleurs, de formes, d'organisation –, les espaces naturels deviennent l'occasion pour le cinéma de réfléchir son potentiel et ses facultés en tant qu'art environnemental, en tant que média écocentrique. Concrètement, ce potentiel se développe dans les *usages* des matériaux et supports, par des techniques cinématographiques développées par les artistes, plutôt que dans le seul exercice

d'enregistrement, autonome et inhérent au média. De même, la question de l'usage est intimement liée à la pratique de l'altération, elle-même déterminée par les gestes et les procédés créatifs, par les affectations manuelles et/ou techniques du support.

Notre recherche s'attarde à l'expression de la nature au cinéma, c'est-à-dire, *in fine*, aux rapports que nous entretenons avec le monde naturel, avec notre environnement, avec notre habitat. En ce sens, elle remet en jeu les nombreuses problématiques qui jalonnent cette relation et qui, notamment, ressortent dans le langage que nous utilisons pour définir et circonscrire cet habitat. Le terme « nature » en constitue un bon exemple et son utilisation dans le titre même de cette thèse n'apparaît alors pas anodine. Comme le philosophe Alexandre Lacroix, nous pensons que ce terme reste le plus à même de définir auprès du plus grand nombre notre habitat initial, notre environnement :

Ma deuxième raison [de continuer à utiliser le terme de nature] tient aux spécificités du domaine qui m'occupe, c'est-à-dire de l'esthétique au sens large, puisque je m'intéresse à ce que nous ressentons face aux paysages. Les scènes maritimes de William Turner nous montrent-elles la zone critique ? En peignant la mare de son jardin de Giverny, Claude Monet a-t-il eu pour intention de représenter une communauté biotique ? Vincent Van Gogh rendait-il avec sa patte nerveuse des écosystèmes agricoles ? Les romantiques Wordsworth, Goethe, Emerson ou Thoreau invoquaient-ils dans leurs poèmes et leurs descriptions sentimentales la biosphère ? Le ciel étoilé, les banquises ou les déserts appartiennent-ils au tissu du vivant ? On sent bien que le vocabulaire de la biologie ou de la philosophie contemporaine est légèrement inadapté et décalé, dès qu'il s'agit de rendre compte des expériences esthétiques passées ou présentes. Contrairement à la science, l'esthétique s'accommode mal d'un langage spécialisé, que n'irriguent pas les émotions communes ; elle a plutôt son terreau dans la vie ordinaire et le vocabulaire partagé. À cet égard, le terme de « nature » a un immense avantage sur les autres : tout le monde sait de quoi on parle ! (2022, 30)

Comme le philosophe, nous pensons que le terme de nature, bien que lourd de conséquences¹⁴, représente un moyen facile et direct de désigner ce dont nous parlons. Il nous apparaît également qu'empêcher son usage ne ferait que déplacer le problème, oblitérant quelque peu le principal enjeu (bien plus important qu'un problème langagier) : la nécessité d'un

¹⁴ Comme le rappelle Lacroix, avec la voix du philosophe Baptiste Morizot (*Sur la piste animale*, 2017), le terme de nature est avant tout le fruit d'une conception occidentale particulière (et problématique) du monde vivant, une conception qui a mené et mène encore à l'exploitation sans scrupules des ressources naturelles, à la mainmise sans précédent de l'humain sur l'ensemble de la Terre.

reparamétrage de notre relation tout entière au monde naturel, au vivant, à l'existant autre qu'humain, qu'il nous faut mettre en place rapidement. À des fins pratiques, nous emploierons donc le mot « nature », tout en restant consciente des problématiques qu'il charrie.

En plus du terme de nature, nous utiliserons également celui d'« environnement », bien que lui aussi raconte un certain anthropocentrisme et soulève différents problèmes quant à notre rapport défaillant à la nature¹⁵. Il est toutefois préféré à celui de « paysage », vis-à-vis duquel il se distingue d'ailleurs à bien des égards. L'environnement traduit cet ensemble d'éléments qui se trouve autour de quelque chose, se rapportant ainsi à la notion de milieu (CNRTL 2012). L'environnement englobe un tout et l'intégralité de ses composants – organismes, objets, facteurs et conditions (Arnold Berleant 2014, 64) : il se fait holistique (*Ibid.*). À cet égard, l'environnement renvoie également à l'écologie, c'est-à-dire à la compréhension, à la science des relations et des interactions réunissant les êtres et leur milieu (CNRTL 2012). Réciprocité, coparticipation, co-influence, interdépendance sont autant de dynamiques qui le définissent. Ayant affaire ici plus précisément au monde naturel, qui est un type d'environnement en soi¹⁶, celui-ci renvoie à « la réalité matérielle considérée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaines », au « milieu terrestre défini par le relief, le sol, le climat, l'eau, la végétation » (*Ibid.*). Quant à lui, le paysage se détermine davantage par un point de vue choisi et porté sur cet ensemble naturel : une *vue* d'ensemble (*Ibid.*) offerte par une « [é]tendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle » (Larousse). Certaines distinctions se profilent et singularisent dans chacun des deux termes : à la compréhension holistique induite par et *dans* l'environnement répond, dans le paysage, la nécessité d'un regard, et donc d'un cadrage, porté *sur* l'environnement. Le concept même de paysage explicite sa prédisposition à opérer dans les arts visuels, la création du terme allant de pair avec la production d'œuvres d'art paysagères.

¹⁵ Bien que le terme d'environnement paraisse riche pour réfléchir notre problématique, il renvoie, pour Augustin Berque et Jacques Tassin, à « un donné objectif [...], placé sous le regard abstrait – le regard de nulle part – de la science moderne, l'écologie en l'occurrence » (Berque 2018, repris par Tassin 2020, 33) qui « [évacue] les liens sensibles entre l'humain et la Terre. » (Tassin 2020, 33/34). En ce sens, l'environnement apparaît « radicalement séparé de l'individu » (*Ibid.*, 49) et rappelle les effets du terme « nature », produit d'une conceptualisation, d'une hyperintellectualisation et d'une virtualisation de nos rapports avec le vivant. (*Ibid.*, 13)

¹⁶ Dans cette étude, notre usage du terme « nature » renvoie donc à cet environnement de type naturel. Nature, monde naturel et environnement naturel sont donc utilisés sans distinction.

Si l'on s'arrête à cette première distinction, les œuvres de notre corpus, résultant d'un cadrage et d'une sélection spatiale et temporelle, se rapprocheraient du paysage. Néanmoins, notre lecture des œuvres démontre à quel point elles se désolidarisent de cette conception paysagère de la nature et tentent d'exprimer, de présenter le monde naturel, vivant, selon une approche moins anthropocentrée. Leurs caractéristiques plastiques et esthétiques indiquent alors davantage la voie de l'environnement : en plus des nombreuses opérations altérantes menées sur l'image qui empêchent toute constitution paysagère, notons les cadrages utilisés (filmant les éléments naturels de près ou offrant une perspective appuyée) qui encouragent une présence singulière de ces espaces et du vivant captés, l'absence de figure humaine visible, les méthodes de filmage employées (offrant une image parfois saccadée, déstabilisée, tremblante), le montage (rapide alternant vue d'ensemble et plans rapprochés ou gros plans, par exemple chez Grill ou Szlam, ou vertical dans le cas de la surimpression répétée) ou bien l'usage des propriétés plastiques de l'image (par exemple, la très basse définition de l'image permise par la Mini DV chez SJ. Ramir ou, au contraire, sa très grande définition argentique chez Larose ou numérique chez Browne, ou encore son excessive malléabilité chez Perconte). Tous ces paramètres observés dans la filmographie participent à la mise en présence des environnements naturels (et à leur existence cinématographique), dépassant ainsi une compréhension paysagère de ceux-ci. Ils introduisent une approche cinématographique, artistique tournée vers le monde naturel, une expression environnementale, écocentrique de la nature. En ce sens, ces nombreuses transformations et manipulations pointent par là même la capacité avérée du cinéma expérimental à restituer ces espaces naturels. Cette faculté se dessine alors dans l'exploitation du potentiel plastique des matériaux cinématographiques et l'infinie liberté des pratiques de ce type de cinéma. Les altérations visuelles expriment alors les états singuliers des environnements préalablement enregistrés par les artistes. Ces états de la nature se distinguent de ceux que peuvent offrir, avant eux, la peinture ou la photographie, par le caractère mouvant de l'image cinématographique et par la multitude des manipulations visuelles, matérielles possibles. Mais alors que caractérisent ces états de l'environnement naturel ? Que disent-ils de la nature anthropocène qui fait notre quotidien ? De même, explorer le monde naturel, vivant, sous l'angle de l'environnement plutôt que du paysage constitue un déplacement théorique : quelles perspectives ouvre-t-il dans notre réflexion tant sur la nature que sur sa présentation cinématographique ?

Notre thèse s'intéresse ainsi aux expressions cinématographiques et contemporaines de la nature. Celles-ci s'ancrent toutefois dans une histoire du cinéma, depuis laquelle nous dessinons une filiation¹⁷ qui exprime ce même attrait pour le monde naturel. En particulier, le cinéma expérimental s'est attardé et s'attarde encore à explorer les espaces naturels, selon des approches plus poussées et plus singulières que le cinéma commercial. Il réfléchit et explore ainsi nos rapports au vivant, au milieu, à l'environnement, à l'instar de *La région centrale* (1971) de Michael Snow, film emblématique qui développe un « paysage pur », selon Noguez (2010, 116). Dans certains films expérimentaux, la nature participe activement aux processus de création cinématographique, dans une rencontre mutuelle entre technologie/technique et nature. Par exemple, Stan Brakhage, avec *Mothlight* (1963), place directement, entre deux pellicules superposées, des éléments naturels (feuilles, insectes). Plus récemment, Kelly Egan, avec *finger petals* (2002) et *Athyrium Filix Femina* (2016), emploie une pratique similaire, notamment celle du cyanotype héritée de la botaniste anglaise Anna Atkins (1799-1871). De même, les expérimentations sur pellicule de Jürgen Reble et son groupe d'artistes Schmelzdahin développent une collaboration de la nature dans le processus de production de l'image cinématographique. En contact direct avec la nature, la pellicule est immergée dans un étang, exposée au soleil, attachée à un arbre, enfouie dans la terre ou bien certaines substances naturelles (des cristaux, des sels) sont déposées sur sa surface. Ces pratiques expérimentales défendent une participation assumée de la nature, dans une collaboration avec le média vis-à-vis de laquelle se rapprochent les œuvres de notre corpus.

Les altérations constituant le cœur de notre recherche, leur observation nous oblige à rester attentive à leur évolution, leur progression au fil des œuvres, et donc à la matière qu'elles travaillent, qu'elles transforment l'image. La dimension matérialiste des œuvres s'avère alors primordiale pour atteindre le potentiel expressif des altérations et pour saisir leurs effets plastiques et esthétiques. Là aussi, l'importance que nous accordons à la matière, à la matérialité et aux matériaux prolongent une considération passée des arts pour le caractère matérialiste des œuvres d'art. L'intérêt envers la matière découle d'une conception moderne de l'art et de la création, développée au XX^e siècle (François Dagognet 1985, 63). Un travail hypermatérialiste (*Ibid.*) résulte de la manipulation « des énergies (sons, rythmes, couleurs, vitesses, etc.) pré-constitutives des messages eux-mêmes » (Christian Lebrat 2008, 33), afin

¹⁷ Cette filiation est davantage développée dans la *Partie introductive – Généalogie du corpus*.

d'aller *en deçà* de l'objet et de s'attarder à ses constituants. Suivant cette tendance, le cinéma matérialiste explore une conception matérielle, manuelle, du cinéma, employée par certains cinéastes expérimentaux qui étudient les possibilités physiques, matérielles, des supports (qu'ils soient argentiques ou numériques). Les films y sont compris en tant qu'objets manipulables, expérimentables, au même titre que tout matériau tangible. Les propriétés physiques de la matière filmique ouvrent donc à cette attention matérialiste du cinéma. Cette conception suppose un rapport direct, manuel, avec la matière. L'histoire manuelle du cinéma se développe avant tout dans le cinéma expérimental ou d'artiste : en attestent les réflexions des cinéastes structurels, structuralistes et structurels-matérialistes dans les années 1960 (*Materialist film* (1989) de Peter Gidal) qui voient dans la rupture avec l'illusion de la réalité l'occasion de mettre en évidence le processus sous-jacent, inhérent à la création filmique. Les principales caractéristiques des films structurels sont : « travail sur l'unicité du photogramme, mise en avant de la notion de lumière en mouvement, déconstruction des aspects techniques, jeux sur la temporalité, intervention sur le matériau filmique » (Cécile Chich 2006, 81). Quant aux films structuralistes, ils sont davantage « le résultat de l'application d'un système, non d'un montage ultérieur à partir d'un matériau déjà filmé avec une subjectivité spontanée, mais de l'acte et de l'événement de filmer lui-même » (Malcolm Le Grice repris par Elio Della Noce 2022, 22). Le film devient alors, selon Le Grice, l'« acte de filmer lui-même », « le processus d'accessibilité des objets « à travers l'acte de perception » » (*Ibid.*). Cet intérêt pour le processus et la matière filmiques reste encore très présent et partagé, à l'échelle internationale, par les cinéastes et les théoriciens du cinéma expérimental contemporain (MacKenzie et Marchessault 2019, 11). Cette attention envers la matérialité filmique se manifeste, selon eux, en réaction à notre époque actuelle du tout numérique qui condense post-représentation, adaptation, versions diverses et remédiation (*Ibid.*). Les spécificités du numérique – transcodage sans heurt, reproduction à l'infini et diffusion de tout type d'image sans distinction (Takahashi 2019, 459) – encouragent ce regain d'intérêt pour les matières tangibles, tactiles du cinéma et les procédés manuels qui nous rapprochent d'une certaine originalité du média (MacKenzie et Marchessault 2019, 11). Un *nouveau matérialisme* se constitue alors en réaction au contexte actuel (*Ibid.*, 16), tendance que nous rapprochons de notre corpus d'œuvres. Celles-ci multiplient les expériences d'altération de l'image, selon divers procédés et sur différents formats, et participent alors à cet enthousiasme partagé et exprimé envers la matérialité filmique. Précisons toutefois que notre corpus, constitué de créations argentiques et numériques, réfléchit la matérialité du

cinéma tout autant à partir de la pellicule que du fichier numérique, suivant la pensée de Clint Enns (2019, 483). Pour exemple, Jacques Perconte considère le fichier comme première source d'expérimentation et de manipulation : à travers cette matière numérique, il effectue, selon divers degrés d'intensité, les multiples compressions-décompressions qui donneront forme à ses vidéos.

Observées à partir des œuvres du corpus, les altérations visuelles révèlent de façon singulière une attention soutenue pour la matérialité du cinéma. En travaillant la matière de l'image, elles agissent également sur notre rapport esthétique, sensible à l'image. En tant qu'effet plastique interférant directement sur/dans l'image, l'altération reconconditionne à sa manière, c'est-à-dire selon ses modalités plastiques, la réception de la réalité sensible contenue initialement dans les images enregistrées. Parce que son action modifie plus ou moins profondément l'image et la réalité sensible qui en émane, nous observons une certaine *défamiliarisation* dans la réception de ces œuvres. En investissant l'instant de formation des formes, en jouant sur la structure de l'image, l'altération nous conditionne et nous dispose différemment. Bousculer, déranger, déplacer, dérégler, perturber, détourner : autant de mouvements, de dynamiques qui définissent adéquatement les esthétiques auxquelles nous convient ces altérations et qui informent également notre relation à ces films. Les altérations visuelles bousculent donc notre rapport perceptif habituel à l'image, tout en proposant une disposition particulière envers la réalité sensible qui y est captée et enregistrée, celle d'espaces naturels ici. À la relation sujet-objet classiquement établie s'impose une saisie de l'espace-temps capté par la caméra, de l'environnement et du milieu qui s'y présentent : une saisie opérée par les instruments de captation (caméra, micro), et une seconde saisie constituée, fabriquée, par les manipulations techniques sur l'image – nous pourrions en ajouter une troisième : une saisie perceptive, esthétique, induite par l'expérience déroutante de l'altération. Dans les déplacements provoqués par l'altération, persiste une action de l'ordre de la contamination, de l'infiltration dans l'image, et dans notre rapport à elle. Cette infiltration rappelle également celle, concrète, des artistes et de leurs appareils dans les environnements, lors des prises de vue. Elle peut tout aussi bien métaphoriser l'activité humaine qui affecte le monde naturel, une activité qu'elle remet alors en question à partir de ses effets perturbants, altérants. Cette infiltration de l'altération auprès de l'image questionne enfin l'état dans lequel elle la maintient : l'image apparaît prise dans un état latent, intermédiaire, transitoire, précaire. Mis en écho avec

le monde naturel présenté dans les œuvres, que raconte cet état de l'image sur la nature anthropocène ?

5. STRUCTURE DE LA THÈSE : UNE RÉFLEXION EN TROIS TEMPS

Pour adresser les enjeux de notre problématique et l'ensemble des questionnements qu'elle soulève, cette thèse se découpe en trois principaux temps, qui correspondent aux trois grandes orientations que nous avons relevées dans l'activité des altérations du corpus filmique. Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet et déplier le potentiel expressif des altérations, notre recherche débute par une *Partie introductive (Généalogie du corpus)* qui s'attarde à identifier une certaine filiation entre notre filmographie et l'histoire du cinéma. Après observation et réflexion sur les œuvres, nous ressortons deux facteurs importants pour établir cette généalogie : un intérêt pour le monde naturel et l'utilisation d'une technologie pour traduire cet intérêt. Les quelques recherches effectuées pour cette partie mettent toutefois en lumière une certaine tradition paysagère de la nature, c'est-à-dire une compréhension et une traduction occidentales du monde naturel en paysages. Notre lecture du corpus filmique cherche précisément à se détacher de cette tradition et y observe plutôt une présentation de la nature, une expression écocentrique qui tend à s'éloigner des nombreuses problématiques du paysage. Néanmoins, nous retrouvons dans ces inventions paysagères de la nature certains enjeux avec lesquels dialoguent notre corpus ; il reste donc intéressant de les mentionner. Le miroir de Claude Lorrain, les inventions pré-cinématographiques (thaumatrope, le phénakistiscope, stroboscope, zootrope, stéréoscope, diorama), la photographie (et la photographie depuis le train) ainsi que les *phantom rides* (des films enregistrés depuis un train) constituent donc des exemples pertinents pour réfléchir la rencontre de la nature avec des technologies visuelles, préfigurant celle des œuvres du corpus. Par la suite, dans une approche moins paysagère du monde naturel, le cinéma scientifique, le cinéma expérimental et plus particulièrement le cinéma matérialiste, lorsqu'ils se penchent sur la nature, caractérisent des formes cinématographiques passées à même de nourrir notre réflexion sur la filmographie, des formes prolongées par ces œuvres contemporaines, dans lesquelles elles peuvent puiser des inspirations à la fois plastiques et conceptuelles.

Le passage par le détail de potentielles filiations nous offre une certaine assise pour observer et analyser les œuvres ; il informe en quelque sorte notre regard, le rendant peut-être moins novice et plus alerte aux enjeux qui sous-tendent la présentation cinématographique de la nature. Les trois parties suivantes détaillent les trois actions de présentation identifiées dans notre corpus filmique : *décrire un espace, composer un milieu, renouveler l'attention à la nature*. Ces trois activités font avant tout parler et discuter les œuvres, permettant de saisir la diversité et l'ampleur de leur contenu plastique et esthétique. Ces parties saisissent la singularité des approches artistiques, mises en lumière par les analyses qui parcourent les œuvres et en consolident la compréhension. Les spécificités pratiques et théoriques de certaines altérations sont également convoquées pour prolonger les gestes artistiques, pour mieux dessiner les effets engendrés. En ce sens, les œuvres deviennent l'occasion d'alimenter nos connaissances sur les pratiques altérantes, sur les potentialités infinies du concept même d'altération, cœur battant de cette recherche. Une théorie de l'altération se dégage ainsi progressivement de ces pratiques artistiques et complète les premières pistes évoquées dans la revue de littérature, détaillée au début de cette introduction. Le geste, l'usage technique, le support sont dépliés comme autant de facteurs persistant dans chaque altération et lui donnant forme. De cette articulation, une certaine philosophie de l'altération s'établit, que l'on concrétise avec notre corpus ; en retour, celle-ci révèle et signifie le contenu artistique.

Pour entamer notre réflexion sur le corpus et déplier les premiers questionnements, la première partie « *Décrire un espace* » explicite dans un premier temps les liens entre le cinéma et le paysage (et, en ce sens, le prolongement par le cinéma de la tradition paysagère en peinture). Une fois remémorées, les caractéristiques du paysage cinématographique nous permettent de distinguer dans notre corpus une tendance contraire : les altérations volontaires sur l'image contrecarrent les attributs nécessaires à l'élaboration du paysage et empêchent alors toute constitution paysagère possible. Nous observons alors tour à tour, depuis l'activité des diverses altérations, une décomposition, un démantèlement, une déformation, une obstruction, une déconstruction ou un détournement du paysage, suivant les effets visuels et structurels que les opérations altérantes engagent auprès de l'image. La présentation de la nature que construisent les œuvres se rapproche davantage d'une expérience vécue des espaces naturels (celle, personnelle, des artistes), celle de lieux qui sont avant tout pratiqués. La première partie s'attarde donc à démonter le paysage au profit d'approches esthétiques plus directes vis-à-vis

de la nature et qui nourrissent les facultés descriptives du cinéma. Pour ce faire, une série de concepts aident également à préciser l'expression des espaces naturels construite par les œuvres du corpus : *l'image-espace* d'Antoine Gaudin (2015), le *géomorphisme* cinématographique d'Adrian Ivakhiv (2012), *l'espace quelconque* de Gilles Deleuze (1983), la *matériaologie du cinéma* de Sophie Lécole Solnychkine (2019, 2021, 2023) et *l'animisme cinématographique* de Térésa Castro (2020, 2022).

La mise à mal du paysage cinématographique classique instaurée par les altérations (et par les capacités descriptives du média qu'elles investissent), laisse place, dans la seconde partie de la thèse « *Composer un milieu* », à l'élaboration à l'écran par certaines d'entre elles d'un milieu à la fois naturel et filmique. En effet, la surimpression répétitive ou multiple, la compression-décompression, la déstructuration géométrique, le flou ou l'ajout de couleur invasive participent à créer un milieu toujours empreint de la nature filmée par la caméra des artistes et des facultés plastiques du support cinématographique utilisé. Les altérations constituent le lieu de cette rencontre, à partir de laquelle elles révèlent un milieu. Suivant le même modèle que la partie précédente, un tour d'horizon conceptuel du milieu ainsi que de ses liens avec le cinéma est élaboré dans un premier temps afin de mieux en saisir les tenants et aboutissants. Ensuite, la lecture minutieuse de certaines œuvres et, en avant-poste, de leurs altérations visuelles, enjoint à observer successivement l'engendrement d'espace supplémentaire, de génération d'espace et de création d'une ambiance qui concourent à la fabrication de ces milieux naturels-cinématographiques. De même, certains concepts complètent et affinent notre observation et notre réflexion : encore une fois, l'approche matériaologique du cinéma de Lécole Solnychkine, mais également la *mésographie filmique* de Benjamin Thomas (2019), la *dimension temporelle* de l'altération (musicale) évoquée par Iris Le Fur (2019), la *mésologie* d'Augustin Berque (1990), *l'habitation du monde* analysée dans certains documentaires par Corinne Maury (2011) ainsi que les *approches figurales* de l'image théorisées par Luc Vancheri (2011).

Pour compléter et finir notre lecture des œuvres du corpus, la troisième partie de la thèse « *Renouveler l'attention à la nature* » tente d'y distinguer la possibilité d'une nouvelle sollicitation spectatorielle envers la nature. Replacées à l'échelle de notre contexte anthropocène, l'esthétique des altérations visuelles développées par les artistes du corpus tend en effet à favoriser un regard, une considération renouvelée envers le monde environnant, envers le vivant qui le constitue. En s'attaquant à l'intégrité formelle et matérielle de l'image,

en exprimant la nature dans une sur-présence visuelle et sensorielle, en affaiblissant la vision, en adressant plus frontalement notre rapport anthropocène à la nature et, enfin, en encourageant une sensibilité écocentrique envers les espaces naturels filmés, les altérations matérialisent une voie alternative à notre compréhension et à notre réflexion sur l'existant autre qu'humain, toutes deux erronées. Cette voie investit l'esthétique cinématographique, celle développée par les altérations filmiques. Pour nourrir notre démarche analytique, les concepts de *crise de la sensibilité* d'Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot (2018), de *cinéma de l'attention* d'Angel Quintana (2008), d'*économie de l'attention* d'Yves Citton (2014), de *géopoétique cinématographique* d'Antoine Gaudin (2015 et un autre article à paraître), d'*écologie du sensible* de Jacques Tassin (2020), de *réanimation de la nature* de Térésa Castro (2022) et d'*esthétique engagée* d'Yaprak Hamarat (2019) sont sollicités. De plus, le concept d'*Anthropocène*, central dans cette partie, est déplié à partir des réflexions d'Arnold Berleant (2015), Jennifer Fay (2018), Bruno Latour (2015), David Gé Bartoli et Sophie Gosselin (2019), tout comme ceux de *Capitalocène* de TJ Demos (2016) et d'*hyperobjet* de Timothy Morton (2010, 2018). Enfin, les nouvelles émotions que cette ère anthropocène suscite, et plus particulièrement celle de *solastalgie* de Glenn Albrecht (2020), sont évoquées pour en saisir les conséquences affectives et esthétiques dans notre rapport au monde environnant, à notre habitat. Conséquences que les altérations visuelles auraient le potentiel d'exprimer, depuis le terrain de l'image, et afin de nous y sensibiliser.

Pour clôturer notre parcours de recherche, une conclusion rappelle les différents résultats accumulés tout au long de notre réflexion, mettant en écho les différentes parties de la thèse. Elle retrace succinctement les grandes lignes des quatre parties, la façon dont elles permettent de répondre à notre question de recherche et ce qu'elles apportent à notre réflexion. À cette occasion, nous proposons une hypothèse de réponse adressée à notre question de recherche et s'appuyant sur les résultats de nos trois principales parties. Ce rapide retour sur le développement de la thèse nous permet ensuite de distinguer les problèmes et les limites qui ont jalonné notre recherche : le contexte de production de notre étude, les problèmes de sémantique, le paradoxe que soulèvent la description spatiale et la composition mésographique des altérations vis-à-vis de leur critique de notre activité anthropocène, la problématique de l'analyse filmique pour penser les œuvres singulières sélectionnées. Aux limites et fragilités de la thèse répondent, pour finir, les perspectives possibles à en donner :

l'élaboration d'une véritable théorie, philosophie de l'altération (à la fois visuelle et sonore) et l'ouverture disciplinaire de notre recherche, prenant inspiration sur deux projets interdisciplinaires : *Becoming Sensor* de Natasha Myers et Ayelen Liberona développé depuis 2016 et l'ouvrage *Terra Forma* de Frédérique Aït-Touati, Arènes Alexandra et Grégoire Axelle (2019).

PARTIE INTRODUCTIVE – GÉNÉALOGIE DU CORPUS FILMIQUE

Les œuvres de notre corpus ont été sélectionnées pour leur intérêt envers le monde naturel et leur exploration de l'altération filmique. Bien qu'imprégnées de notre époque écocidaire caractérisée par nombre de catastrophes naturelles et de changements climatiques obligeant une prise de conscience rapide, elles adressent également des enjeux et des questions que nous retrouvons à des époques plus lointaines. Elles rassemblent à la fois certains traits d'un écocinéma expérimental et d'un cinéma matérialiste, ainsi qu'une considération pour la nature, pour le vivant, exprimée dès les débuts du cinéma. De manière générale, le cinéma expérimental constitue un grand pourvoyeur de réflexions et de discours sur le monde naturel. Expérimentateur par définition, ce type de cinéma invente, remet en question et bouscule les préétablis cinématographiques, et notamment ceux concernant le paysage filmique, la nature filmée : aussi différentes soient-elles, les œuvres de Stan Brakhage, Michael Snow, Chris Welsby, Kurt Kren, Larry Gottheim, James Benning ou Peter Hutton en illustrent un échantillon. Lorsque ces œuvres expérimentales mettent en leur centre le monde naturel, elles en offrent une perception parfois inédite, du moins réflexive, qui rappelle certaines recherches et certains questionnements des inventeurs des premiers temps du cinéma : pensons à toutes les inventions optiques qui ont précédé le cinématographe et qui ont indirectement participé à son élaboration. Ces œuvres font également écho à une forme de technologisation de la vision (naturelle, paysagère) et s'ancrent alors dans une histoire qui réfléchit les liens entre technique/technologie, vision/perception et monde naturel – le paysage cinématographique sous-entend à lui seul une technologisation de la vision, de la perception. Elles rappellent, en ce sens, que le monde naturel filmé par un appareil de vue et perçu depuis un écran dépend en grande partie de la technologie qui le fait apparaître et convoque, volontairement ou non, une tradition paysagère du cinéma, une tradition qu'elles renouvellent, prolongent, ou contredisent.

Pour retracer les filiations possibles de notre filmographie avec l'histoire du cinéma, cette partie introductive convoquera différents pans de cette histoire élargie qui, selon nous, nourrissent la lecture du corpus contemporain de notre thèse. Parce que les œuvres de notre corpus engagent une certaine technologisation de la vision, notre tour d'horizon débutera avec le miroir de Claude Lorrain qui symbolise un des premiers appareils de vue utilisé pour représenter le paysage en peinture au XVIII^e siècle, un instrument qui formera et conditionnera

pour un temps notre vision de la nature. Il institue déjà un regard particulier, codé, du monde naturel, un regard façonné par la technique. Cet instrument prolonge l'approche pittoresque de la nature développée en peinture : il permet à ses usagers de recréer automatiquement les caractéristiques plastiques de la peinture de paysage (cadre stable et fixe, distance vis-à-vis de la nature, composition suivant un point de vue). Ce miroir annonce la modernité technologique qui s'en suit et l'apparition de dispositifs optiques qui continuent de transformer notre approche du paysage. Ces inventions dites « pré-cinématographiques » (peut-être à tort selon Jonathan Crary) constituent le second temps de notre parcours, poursuivant cette même rencontre entre nature, technique/technologie et perception/regard. Elles ont également influencé de façon plus ou moins directe la mise au point du cinématographe (thaumatrope, phénakistiscope, stroboscope, zootrope, stéréoscope, diorama). À visée d'abord scientifique, elles sont par la suite commercialisées pour devenir des divertissements optiques. Elles questionnent le fonctionnement de notre vision et de notre perception, mais aussi notre posture d'observateur et influencent notre rapport au sujet visé, et notamment au monde naturel. Une rapide introduction de la rencontre de la photographie et du train permettra ensuite d'entrer de plain-pied dans l'histoire spécifique du cinéma, dans laquelle s'illustre la triple relation entre la nature, la technique et la saisie perceptive. Les *phantom rides*, ces films des premiers-temps qui enregistrent le défilement des environs, grâce à une caméra et un opérateur tous deux attachés sur le devant d'un véhicule en marche (voiture ou train), en constituent un bon exemple, proposant une nouvelle perception du monde naturel, toujours plus technologisée. Ces paysages à « haute » vitesse transforment le caractère pittoresque de la nature institué en peinture et en photographie, mettant à mal sa fixité, son ordonnancement, sa stabilité et son équilibre. Ils mettent ainsi au jour le bouleversement de paradigme provoqué par l'invention de la locomotive qui ouvre un nouveau champ de possibles paysagers, visuels et esthétiques. La locomotive facilite la découverte des territoires, se constituant toutefois dans une traversée rapide et continue allant à l'encontre de la paisible contemplation jusqu'ici d'usage. Les *phantom rides* explicitent donc par l'image ce changement de paradigme de la vue paysagère et créent de nouveaux paysages (naturels ou urbains), dans lesquels la fuite incessante des éléments captés, causée par la vitesse de défilement, rend impossible toute composition. Les travelogues (*travel films*) feront suite aux *phantom rides* : à la frontière entre le documentaire, le film ethnographique, le film de voyage et d'exploration et le film colonial (de tourisme colonial), les travelogues se penchent sur des cultures méconnues (ou mal connues)

et sur leur environnement direct, leur vie quotidienne. Ils participent à faire connaître l'exotisme de ces cultures – un exotisme compris comme tel depuis le point de vue d'hommes blancs occidentaux. Prolongeant la visée scientifique et expérimentale des instruments optiques cités précédemment, le cinéma est, dès ses débuts, également utilisé par la science pour observer et expliciter le fonctionnement de nombreux êtres vivants, dont les plantes sont un exemple bien connu. Là aussi, la technologie, par les manipulations qu'elle permet, institue une nouvelle vision, une nouvelle perception du monde naturel, entraînant une compréhension plus fine et plus précise d'êtres qui, jusque-là, paraissaient étrangers, voire dénués de vie. Les appareils cinématographiques révèlent cette vie bien concrète, qui se déploie dans des rythmes et des temps différents des nôtres, humains. Ce long parcours nous permettra de déboucher sur le cinéma expérimental de nature et plus particulièrement sur le cinéma matérialiste auquel nous rattachons les œuvres de notre corpus, un cinéma qui engage tout autant l'utilisation de technologies qui façonnent la perception du monde naturel, prolongeant une réflexion sur le monde naturel, sur notre rapport à la nature, et, ce, dans des approches parfois écologiques.

1. LE MIROIR DE CLAUDE LORRAIN

Pour entamer notre parcours, il nous faut remonter au XVIII^e siècle et à l'invention marquante du miroir de Claude Lorrain, aussi nommé le miroir noir. Prenant son nom du célèbre peintre paysager du XVII^e siècle, cet instrument optique est « un miroir portable, habituellement teinté d'une couleur sombre, convexe, le plus souvent ovale mais parfois rectangulaire » (traduction personnelle de l'anglais, Tom Gunning 2010, 35). Utilisé lors de sorties en campagne, dans des environnements naturels, cet outil sert avant tout à *paysagéfier* les environs, l'espace. Il transforme le monde naturel en vues paysagères, en cadrant et découpant des portions de nature pour les offrir au plaisir de la vue, dans une esthétique qui se rapproche de celle de la peinture de cette époque. Il concentre ainsi « toutes les possibilités pittoresques » (traduction personnelle de l'anglais, John Dixon Hunt repris par Gunning 2010, 35), répondant aux goûts de l'époque qui se passionnent pour la nature comprise comme une image : « l'instant pittoresque » (traduction personnelle de l'anglais, *Ibid.*), formé avant tout par la peinture. Le miroir transforme donc la nature en paysages à travers une activité

technologique, visuelle/optique (*Ibid.*). Il concrétise également une approche et une compréhension du monde naturel influencée par une recherche de l'esthétisme pictural, uniquement à des fins de délectation et de plaisir visuel. Comme les peintures avant lui, il nécessite une distanciation vis-à-vis du monde naturel, une mise en retrait de l'individu, pour que son opération prenne forme. Ainsi, il constitue l'un des premiers outils qui participent à une technologisation de la vision du monde naturel, en artificialisant l'espace : à travers ce miroir, l'espace devient « un voyage de l'œil et du corps dans la profondeur de la scène » (traduction personnelle de l'anglais, *Ibid.*). En tant que regard technologisé porté sur la nature, le miroir de Claude Lorrain représente un ancêtre des films de nature produits par la suite, tout comme des œuvres expérimentales contemporaines de notre corpus, réalisées bien plus tard encore. Tous rejouent cette rencontre complexe entre l'humain et son environnement, forgée à partir de motivations diverses : curiosité scientifique et amatrice, appropriation et contrôle des territoires, assise d'une supériorité humaine sur le monde non-humain ou au contraire démonstration d'une participation écosystémique. Le miroir noir élabore cette rencontre en déformant le monde naturel, afin de le plier aux attentes pittoresques, picturales qui expriment le goût de l'époque face à la nature. En quelque sorte, les altérations agissant dans les œuvres de notre corpus opèrent une autre forme d'activité déformatrice de la nature filmée, dans un but toutefois très différent. Mais, de la même façon, la perception du monde naturel y est façonnée par l'usage d'un dispositif technique, optique, qui intervient dans le monde environnant. Les altérations rappellent et prolongent cette approche perceptive technologique du monde naturel.

2. LES INVENTIONS PRÉ-CINÉMATOGRAPHIQUES

Par la suite, concentrées surtout au XIX^e siècle, de nombreuses recherches sur la vision et la perception donnent lieu à des inventions optiques, visuelles, qui agissent sur la réception spectatorielle et changent le paradigme de l'observateur. Jonathan Crary explique que, bien avant la photographie, ces expérimentations conduisent à extirper la vision de la fixité et de la stabilité de la chambre noire (2016, 44). Ce tournant se constitue entre 1810 et 1840 (*Ibid.*) : « Tout se passe alors comme si on se mettait à évaluer l'expérience visuelle sous un jour nouveau, à lui conférer une mobilité et une capacité d'échange qu'elle n'a jamais eues, à l'abstraire de

tout lieu, de tout référent fondateur.» (*Ibid.*) Cette révolution scientifique sur la compréhension des mécanismes de l'œil et sur le fonctionnement de la perception se répercute également sur l'activité d'observation :

À partir des années 1820 et 1830, l'observateur [...] échappe aux relations fixes entre le dedans et le dehors présumées par la chambre noire et investit un terrain ouvert où la distinction entre sensations intérieures et signes extérieurs se brouille irrévocablement. Si on assiste à une « libération » de la vision au XIX^e siècle, c'est d'abord à ce moment-là qu'elle se produit. (*Ibid.*, 57)

Par l'invention successive d'objets optiques, l'expérience spectatorielle change, au rythme des découvertes et des avancées scientifiques. Cette perception transformée se répercute donc également sur les sujets observés, dont la nature. Pour résumer rapidement, les premières inventions exploitent avant tout la persistance rétinienne, à savoir le fait que la perception est une action qui ne s'évanouit pas automatiquement mais persiste dans un laps de temps (bien que très court, de l'ordre de quelques secondes). Le fonctionnement de la perception s'élabore alors dans une fusion de différentes images. Exploitant ce principe physique/physiologique, le thaumatrope, « petit disque circulaire présentant un dessin sur chaque face et muni de chaque côté d'une ficelle, de sorte qu'on peut le faire tourner d'un mouvement de la main », est inventé et vulgarisé par John Paris en 1825 (*Ibid.*, 160 ; 161). Ensuite, Joseph Plateau met au point, au début des années 1830, le phénakistiscope : « [sous] sa forme la plus simple, cet appareil se compose d'un seul disque divisé en huit ou seize portions égales, chacune contenant une petite ouverture fendue et une figure qui représente une position dans une séquence de mouvement. » (*Ibid.*, 163) Plaçant l'objet devant un miroir tout en restant immobile, l'observateur peut assister au défilement d'images animées. Au même moment, en 1834, deux autres appareils sont inventés et expérimentent également la persistance rétinienne : le zootrope de William George Horner et le stroboscope de Simon Ritter von Stampfer (*Ibid.*, 164). À une différence près que le stroboscope nécessite également l'utilisation d'une source lumineuse intermittente qui permet « [...] la visualisation de phénomènes périodiques matériels trop rapides pour être suivis par l'œil. » (Pierre Moyen pour Encyclopædia Universalis 2023) La stroboscopie consiste en effet à utiliser « une lampe émettant [...] des éclairs de durée beaucoup plus courte que la période du phénomène à étudier » (*Ibid.*)

En 1832, le stéréoscope fait également son apparition, grâce à la collaboration de Charles Wheatstone et Sir David Brewster. Cet appareil est conçu comme une petite boîte à

déposer sur le nez et dans laquelle on regarde. À l'origine, celui-ci permet d'observer deux images (une pour chaque œil) d'un même objet, prises selon un angle quelque peu différent (Josette Cachelou pour Encyclopædia Universalis 2023). Il conjugue donc les recherches sur la vision subjective et celles sur la physiologie développée au XIX^e siècle. Tout comme la photographie, le stéréoscope devient très populaire (Crary 2016, 174) et façonne pour beaucoup l'imaginaire visuel de l'époque, et notamment le regard sur le monde naturel. Sortant de l'univers des objets portatifs, le diorama est également à retenir. Inventé au début des années 1820 par Louis Daguerre, le diorama fait suite au panorama développé dans les années 1790, toutefois en y ajoutant le mouvement grâce à une plate-forme mécanique. Dans de grands espaces circulaires ou semi-circulaires, des paysages (urbains ou ruraux/naturels) sont peints sur l'ensemble des parois. Placé sur la plate-forme qui le transporte progressivement dans l'espace, l'observateur contemple les détails de ces vues reconstituées, sous des éclairages changeants qui ponctuent la promenade visuelle (*Ibid.*, 168 ; 169 ; 170). Le diorama propose ainsi une forme de voyage, d'expédition (immobile) dans des espaces peints, représentant des vues réalistes qui reproduisent le monde extérieur.

Toutes ces inventions, lorsqu'elles offrent des vues paysagères, modifient la compréhension de ce qu'est le paysage et, *in fine*, influencent également le rapport de l'observateur à la nature, au monde naturel. Il y a également, dans tous ces cas de figure, une technologisation de la vision sous-entendant, pour percevoir, l'utilisation d'un appareil optique ou d'un dispositif spatial. La vision humaine n'est plus sollicitée pour sa seule activité, mais dans une complémentarité avec les effets optiques développés par chaque invention. Crary analyse ce changement et l'explique avec clarté :

Ces instruments s'inscrivent dans le changement qui s'est produit dans la relation entre l'œil et le dispositif optique au XIX^e siècle. Aux XVII^e et au XVIII^e siècles, cette relation était essentiellement métaphorique : l'œil d'une part, et la chambre noire, le télescope ou le microscope d'autre part, étaient apparentés par une similitude conceptuelle, dans laquelle l'autorité de l'œil idéal n'était jamais remise en cause. À partir du XIX^e siècle, l'œil et l'appareil d'optique entretiennent un rapport métonymique : ce sont désormais deux instruments contigus, situés sur un même plan opérationnel et dotés de capacités et de caractéristiques variables. Les limites et les défaillances de l'un seront palliées par les facultés de l'autre, et vice versa. (*Ibid.*, 189 ; 190)

Ces appareils participent donc tous à une technologisation de la vision qui se perpétue et s'impose comme un nouveau modèle d'observation, notamment de la nature. Leur utilisation suppose une nouvelle posture vis-à-vis de l'image et un nouveau rapport au sujet représenté. L'observation de l'image constitue, dans ces cas, un divertissement qui s'éloigne de la contemplation picturale et photographique, plus passives ne serait-ce que par la fixité intrinsèque à ces médias.

D'autre part, bien que ces instruments optiques rendent compte avec évidence du phénomène qui relie la vision, la technologie et le monde extérieur, leur objet de prédilection est autant (voire plus) la figure humaine que la nature. Ces procédés, qui nécessitent une manipulation manuelle répétitive de la part de l'utilisateur, doivent en effet employer des figures plus restreintes, plus petites (comme une silhouette humaine ou un animal). Au contraire, par leur fonctionnement même, le stéréoscope et le diorama constituent des dispositifs qui se distinguent par une stabilité, une fluidité, offrant donc la possibilité d'un temps d'observation, de contemplation du sujet. Nous y retrouvons alors plus volontiers des espaces de nature, des vues paysagères. Selon Tess Takahashi, le lien entre les images pré-cinématographiques et le monde naturel apparaît évident : « Writing on pre-photographic and proto-cinematic image making emphasizes: the importance of the natural “view” ; that common content of the panorama was a natural vista; that viewer of early actualities commonly commented on the movement of waves and leaves; and that the stereoscope invited views onto the natural world, far-off lands and their peoples, and pornographic scenes. » (2019, 461) Les vues naturelles jalonnent donc l'histoire de ces inventions, bien qu'elles partagent l'attention avec d'autres sujets tels que les figures humaine ou animale. Lorsqu'elles constituent le point d'attention et d'observation visé par ces appareils, alors elles expriment une nature technologique, technologisée (*Ibid.*), pleinement façonnée par l'activité même de ces instruments optiques qui en transforment la perception. La nature que l'on observe à travers ces outils est conditionnée par la technologie qui la fait apparaître, formée avant tout par le dispositif de visualisation qui la fait exister. D'une façon similaire, les œuvres de notre corpus, focalisant sur des espaces naturels, fournissent, elles aussi, une image empreinte des appareils et des procédés employés par les artistes : le monde naturel enregistré par la caméra est transformé en objet, en vue cinématographique. S'y ajoutent les altérations visuelles engendrées sur ces enregistrements naturels qui participent davantage encore à transformer, à

métamorphoser la nature en autre chose. La nature que l'on visionne depuis l'écran résulte donc pleinement de sa combinaison avec la technique, avec la traduction perceptive qu'en effectue l'opérateur ou l'opératrice : elle se constitue au croisement de l'activité des appareils de prise de vue et des dispositions initiales du monde naturel capté.

3. LA PHOTOGRAPHIE ET LE TRAIN

À peu près simultanément dans les années 1830, la photographie et le train sont inventés (Patricia Limido 2016, 72). Ces inventions participent grandement à notre perception occidentale du monde naturel. À ses débuts, la photographie est pensée selon le principe de l'image latente : une image qui vient s'imprimer sur un support, grâce à la lumière naturelle et à un temps de pose plus ou moins long selon les inventions. La photographie est succinctement élaborée sur une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée (première photographie de Nicéphore Niépce en 1826 ou 1827), sur une plaque de cuivre recouverte d'argent (le physautotype de Nicéphore Niépce et Louis Daguerre), sur une plaque d'argent ioduré (le daguerréotype de Louis Daguerre), sur du papier enduit de sels d'argent et de composés organiques réducteurs (le calotype de William Henry Fox Talbot) et sur une plaque de verre recouverte de collodion (par Frederick Scott Archer) (Jean-Paul Gandolfo pour Encyclopædia Universalis 2023). Les temps de pose diminuent d'invention en invention, passant de plusieurs heures à plusieurs minutes. Néanmoins, cette nécessaire attente dans la fabrication de l'image incite les opérateurs à privilégier certains sujets en particulier, dont le paysage : l'immobilité étant de mise pour réussir ces clichés, la nature s'avère alors un objet de prédilection. Les débuts de la photographie prolongent donc l'intérêt pour la nature, déjà exprimé en peinture, et notamment pour des raisons techniques.

La nécessité d'un temps de pose s'annule finalement avec le procédé photographique employant une plaque enduite de gélatinobromure d'argent (par Richard Leach Maddox), menant à l'industrialisation de la photographie qui sépare la fabrication de l'image de son utilisation (*Ibid.*). Néanmoins, l'intérêt de la photographie pour la nature, le paysage, ne s'arrête pas pour autant. À cet égard, Takahashi rappelle que les premiers photographes se questionnent sur le mystère qui entoure la captation photographique de la nature : « In *Burning*

with Desire (1997), Geoffrey Batchen writes that at the birth of photography in the 1830s, the first photographers actively questioned the way their images came to be: did nature imprint itself on the filmic plate, or did the film capture nature? » (2019, 461) Les réflexions sur l'impression du support photographique nourrissent plus largement, selon Takahashi, la relation entre la nature et la technologie. Il est ici plus question d'une technologisation de la vue naturelle en particulier que de la seule technologisation de la vision en général : appréhender la nature par le biais de la technologie. Ces enjeux se rejouent également dans les œuvres de notre corpus : quel dialogue se construit entre l'appareil et l'environnement, l'espace naturel capté ? Quelle relation au monde naturel nourrissent ces productions artistiques ? Quelle réflexion permettent-elles également de soulever quant à notre compréhension contemporaine du monde autre qu'humain ?

De son côté, le train transforme également le paradigme de la vue paysagère (picturale) par son défilement constant qui ne permet aucune fixation, aucune composition. Il le modifie aussi parce qu'il traverse, littéralement, les campagnes, les environnements naturels, offrant alors à la fois un accès plus important à ces régions, mais dans une limitation perceptive causée par son fonctionnement, par l'accélération de sa marche rapide. De façon plus générale, l'invention du train modifie notre rapport à l'espace : comme l'explique Wolfgang Schivelbusch, « [...] on one hand, the railroad opened up new spaces that were not as easily accessible before; on the other, it did so by destroying space, namely the space between points. » (2014, 105) Par sa vitesse de déplacement, le train diminue en effet les distances, ce qui se répercute sur notre rapport au lointain, au proche. Il change également notre rapport au temps (le temps qu'il faut pour parcourir la distance d'un point à un autre), au déplacement dans l'espace-temps habituel (à l'époque, celui de la marche, de la balade à dos de cheval ou en calèche). Par conséquent, il altère la vision de l'espace, notamment celle du monde naturel : « The change effected in the traveler's relationship to the landscape became most evident in regard to his sense of sight: visual perception is diminished by velocity. » (*Ibid.*, 135) Le paysage se fait alors *évanescent* :

Unlike the driver, the travelers had a very limited chance to look ahead: thus all they saw was an evanescent landscape. All early descriptions of railroad travel testify to the difficulty of recognizing any but the broadest outlines of the traversed landscape.

[...]

To Benjamin Gastineau, whose newspaper essays on travel were collected in 1861 in book form as *La Vie en chemin de fer*, the motion of the train through the landscape appeared as the motion of the landscape itself. The railroad choreographed the landscape.

[...]

Panoramic perception, in contrast to traditional perception, no longer belonged to the same space as the perceived objects: the traveler saw the objects, landscapes, etc. *through* the apparatus which moved him through the world. That machine and the motion it created became integrated into his visual perception: thus he could only see things in motion. » (*Ibid.*, 136 ; 144 ; 148)

Schivelbusch souligne ici l'impact prépondérant du train sur la vision et sur la perception des paysages traversés par la machine à vapeur. Il explicite avec clarté l'intrusion de la technologie elle-même dans les caractéristiques de ce nouveau paysage qui devient en mouvement. La nature depuis le train est une nature profondément technologisée, qui n'existe, comme telle, qu'à travers la vitesse et le défilement du train ainsi que par le positionnement panoramique de l'observateur.

En ce sens, Schivelbusch affirme que le train a créé un nouveau paysage (*Ibid.*, 143), façonné par ces caractéristiques technologiques et esthétiques qui en modifient également le regard, le rapport, la compréhension. Un nouveau paysage que les photographes de l'époque s'empressent d'éterniser. L'invention du train, modifiant la vision et la perception des paysages traversés, offre en effet un terrain d'expérimentations, de jeux visuels et optiques pour les photographes qui veulent rendre compte de cette expérience inédite :

C'est pourquoi le rapprochement qui s'opère très vite entre ces deux inventions est tout à fait intéressant, car les premiers photographes en quête de performance s'aventurent dans les défis de prendre des photographies depuis le train en marche. Ce défi semble s'être imposé, comme le suggère Clément Chéroux, par le fait que si le train est « une machine à se mouvoir », il est aussitôt vécu comme « une machine à voir », et les premières expéditions en train donnent lieu à de nombreux commentaires sur le spectacle qu'offre la fenêtre du train. (Limido 2016, 72)

Les photographes amateurs et professionnels prennent le train pour expérimenter et capter les effets visuels de la vitesse et de la fugacité produites par la machine. L'expérience visuelle du voyage en train modifie alors les conceptions théoriques de la photographie et nourrit une nouvelle pensée sur la nature de la photographie mais aussi sur l'essence du paysage lui-même :

[...] si la fenêtre du wagon de chemin de fer fonctionne comme un dispositif optique à l'instar de la fenêtre du viseur photographique, la perception qui en résulte nous offre-t-elle vraiment la présence d'un paysage ? Car, si dans sa définition classique, un paysage est l'unité d'un point de vue qui se découvre d'un seul coup d'œil, le panorama en mouvement vu du train et saisi par le photographique fait-il paysage ? En un mot : y a-t-il du paysage en mouvement ?

[...]

Ainsi, au croisement de la photographie et du train, il y a bien le paysage. On pourrait en ce sens parler « d'invention photographique du paysage » par la conjonction croisée de ces deux nouvelles techniques. Reste une difficulté qui constitue ici notre problème : entre le train, la photographie et le paysage, il y a la vitesse du train, et le paysage qui fuit à une allure plus ou moins rebelle à notre perception, C'est pourquoi il importe de comprendre si un panorama en mouvement peut vraiment faire paysage. (*Ibid.*, 71 ; 72)

S'il y a paysage en mouvement depuis le train, celui-ci n'a alors plus à voir avec les vues qu'en offraient avant lui la peinture ou la photographie. Le paysage photographié depuis un train entremêle fixité et mouvement, brouillant la représentation réaliste par un foisonnement d'informations, une fuite des éléments captés, par une vision qui reste « dans un perpétuel état de décomposition » (Victor Burgin repris par Limido 2016, 75). » [II] provoque [alors] une sorte de vertige ou d'étourdissement » (*Ibid.*, 73) :

L'œil s'affole, aucune synthèse ne s'opère, toutes les unités objectales sont fuyantes, sauf à s'arracher à la fascination du défilement pour se reposer, quand c'est possible, dans l'horizon lointain qui rétablit des pôles d'unité et des ensembles coalisés.

[...]

La déroute de l'œil n'est pas seulement imputable à la vitesse du train. L'impact du défilement latéral est aussi en cause, car le champ de vision subit le surgissement aléatoire d'aspects fulgurants et, par suite, chaotiques. La vision ne peut en rien se préparer ni anticiper pour que se constituent des formes d'organisation, elle n'a ni avance, ni distance, ni cadrage : les choses ne prennent ni forme, ni sens. La vision n'opère alors aucune perception. (*Ibid.*, 75)

L'analyse de Patricia Limido illustre ici avec précision les bouleversements optiques et visuels qu'entraîne ce phénomène photographique particulier. La prise photographique depuis un train chamboule alors profondément les assises du paysage mais également les facultés de vision et de perception de l'opérateur et de l'appareil. Elle ouvre toutefois à de nouvelles possibilités esthétiques et plastiques qui nous éloignent du pittoresque et de sa définition rigide, étriquée, du paysage. La photographie en mouvement, permise par le déplacement du train,

remet alors en question le fonctionnement de notre vision et ainsi que notre perception du monde naturel. Elle influence une nouvelle appréhension de notre environnement, qui passe par un double appareillage (celui de l'appareil photographique et celui du train). Cet appareillage dessine d'ores et déjà une certaine idée de ce que le paysage cinématographique permettra, de ce qu'il ouvrira au niveau perceptif et sensoriel. Pour faire le pont avec les œuvres de notre corpus, celles-ci agissent similairement sur notre vision et notre conception du monde naturel en utilisant des technologies et des techniques (des procédés, des usages) qui prolongent ces premiers effets de la photographie en train. De la même façon, elles construisent également de nouveaux types de paysage (si l'on peut encore utiliser ce terme) qui entremêlent des réalités environnementales et des gestes artistiques altérant la matière de l'image, et, en ce sens, nous renseignent ainsi sur notre relation et notre conception contemporaine du monde naturel.

4. LE CINÉMA ET LE TRAIN : LES PHANTOM RIDES

Profitant de l'engouement des photographes pour le voyage ferroviaire, et misant sur cet attrait causé par la nouveauté, les compagnies de train promeuvent leurs activités en commandant également des affiches auprès des peintres, leur offrant des voyages comme elles le font avec les photographes (Tom Gunning 2010, 41 ; 52). Une fois l'usage du cinématographe plus répandu, les compagnies ferroviaires sollicitent également les réalisateurs pour tourner des films qui retranscrivent les traversées du train dans les espaces extérieurs, toujours dans un intérêt promotionnel. En contrepartie, et de façon indirecte, elles nourrissent ainsi l'essor du cinéma, en participant à la production des *phantom rides*, vers la fin du XIX^e siècle¹⁸. De cette façon, les deux industries s'alimentent l'une l'autre, faisant leur promotion mutuelle :

Edison made films with the cooperation of the Lehigh Valley Railroad and the Southern Pacific Railroad. The Mutoscope and Biograph Company made a

¹⁸ Le concept des *phantom rides* est ensuite repris et commercialisé à plus grande échelle (surtout en Angleterre et aux États-Unis) par George C. Hale qui en fait son commerce à part entière. Ce type de films est alors avant tout connu sous l'appellation « *Hale's Tours* », du nom de l'entrepreneur, bien que celui-ci ne fait que reprendre à l'identique le concept ultérieur. Il en augmente toutefois l'expérience, en projetant ces films dans des pièces entièrement fabriquées, reproduisant les caractéristiques esthétiques du voyage en train (les sièges, les bruits) (Gunning 2010, 57).

series of films in cooperation with the New York Central, the Union Pacific, the Canadian Pacific and the Sante-Fe Railways. Travel had become an industry in which the technologies of transportation and image-making were mutually beneficial. (*Ibid.*, 52)

Réalisés à l'aide de caméras installées sur des véhicules mobiles (train ou voiture), les *phantom rides* sont eux aussi visiblement empreints des technologies qui entrent dans leur réalisation, façonnés à la fois par la caméra qui les enregistre mais également par le mouvement du véhicule qui transporte la caméra, apportant alors mouvement et vitesse à ces espaces. Cette captation technologique des espaces naturels propose une nouvelle forme de paysage¹⁹, réinventée ici par la technologie utilisée (Wolfgang Schivelbusch repris par Gunning, 2010, 41).

Comme nous l'esquissions plus haut avec la photographie en mouvement, le cinéma propose une expérience du paysage, de la nature, tout à fait différente de celle offerte jusqu'ici par la peinture (Scott MacDonald repris par Gunning 2010, 36) : la composition y est impossible, la distance nécessaire à la contemplation y est annulée, transgressée, au profit d'une intrusion totale dans l'espace observé (Gunning 2010, 36/37). Cette intrusion fait écho, plus largement, à celle de la locomotive dans les campagnes, dans les espaces naturels, notamment analysée et théorisée par Leo Marx (1964), concernant les États-Unis spécifiquement : « Most important is the sense of the machine as a sudden, shocking intruder upon a fantasy of idyllic satisfaction. » (1964, 29) La vue paysagère n'est donc pas seule à être chamboulée par cette invention, les espaces concernés (et leur tranquillité) connaissent eux aussi une transformation. Selon Gunning, ce changement de paradigme du paysage, visible au cinéma et notamment dans ces films, exprime avant tout sa relation nouvelle à l'espace moderne et à la technologie (2010, 36). Ces films explicitent donc l'évolution de la vue paysagère dans un contexte technologique marquant, dont les changements nombreux et rapides conditionnent pour une grande part son devenir. En ce sens, Gunning va jusqu'à identifier ce nouveau type de paysages comme *le produit de la technologie* (*Ibid.*, 37), un produit qui convertit les paysages réels en paysages virtuels, et les observateurs (ici les passagers) en spectateurs (*Ibid.*, 49). Ainsi, bien que l'image fixe reste, à l'époque, la meilleure façon de contempler un paysage (la peinture, la photographie), sa version en mouvement, *via* le train, la voiture ou les films, remporte un

¹⁹ Toutefois, comme le souligne Scott MacDonald, la plupart de ces films mentionnant en titre une région, un lieu géographique, se concentrent avant tout sur l'expérience du voyage en train en elle-même, l'espace naturel étant alors relégué au second plan (2001, 429).

certain succès : « [...] the pleasures of transience, motion, variety, succession and, especially, mediation through an apparatus of viewing already played a key role. » (*Ibid.*, 41) Cet attrait répond également aux nouvelles aspirations esthétiques de l'époque : le mouvement, la mobilité, la vélocité, la rapidité.

Les *phantom rides* laissent progressivement place aux travelogues, ces films de voyage et de découverte, dans lesquels les paysages restent importants mais ne constituent toujours pas le centre d'intérêt premier. Jusqu'à la fin du système des studios, ces films sont présentés en salle de cinéma et font partie du programme classique de cinéma (Gunning 2010, 52). Allant des prises de vue des frères Lumière réalisées notamment au Japon, en Afrique, en Arctique, aux films de Robert Flaherty dont son célèbre *Nanook of the North* (1922) (Guy Gauthier et Daniel Sauvaget pour Encyclopædia Universalis 2023), les travelogues décrivent des espaces naturels et des réalités le plus souvent lointaines, mais se concentrent avant tout sur des cultures inconnues, pour le plaisir et la curiosité des occidentaux, leur goût pour l'exotisme. Le but premier de ces films, proches du documentaire dans leur forme, est avant tout de capter le réel (*Ibid.*) ; toutefois, Flaherty, par exemple, n'hésite pas à arranger, selon ses désirs, quelques aspects de ces réalités en dirigeant les personnages filmés. Bien loin des films de notre corpus, tant dans la forme que dans le fond, les travelogues nourrissent toutefois un attrait pour le monde, offrant une place certaine au monde naturel dans l'ensemble de la production cinématographique à l'époque. Ils illustrent également une posture vis-à-vis de la nature qui s'avère différente de celle des images produites par les instruments optiques ou de la vue photographiée ou filmée depuis un train ou une voiture. Dans les travelogues, l'intérêt porte moins sur l'activité technique/technologique en elle-même et ses répercussions sur la perception humaine du monde que sur les possibilités de captation et de retranscription du réel que permettent les technologies. Le caractère anthropologique de ces films déplace donc l'attention et le regard spectatoriels et les concentre davantage sur les humains, sur les communautés et sur la façon dont elles mènent leur existence.

5. LE CINÉMA SCIENTIFIQUE

Avant même la création du cinématographe, la science s'intéresse aux inventions photographiques (participant, pour certaines, au pré-cinéma) qui lui permettent de mieux comprendre le fonctionnement physiologique du mouvement, et notamment de certains phénomènes naturels ou animaux. Dans cette visée, Pierre Janssen crée par exemple le revolver photographique en 1873 pour enregistrer le passage de Vénus devant le soleil (CNRS Images 2023). Pour étudier le mouvement du cheval, Eadweard Muybridge met au point, dès 1877, des appareillages multi-photographiques ainsi que le zoopraxiscope pour projeter ses images en mouvement (*Ibid.*). Afin de capter le mouvement d'animaux divers, d'humains ou d'objets, Étienne-Jules Marey élabore le fusil photographique en 1882 (dont découle le fusil photo-électrique en 1899), puis le chronophotographe en 1893 qui lui permet de projeter sous forme de films ses captations photographiques (Michel Baptiste, Pierre Brard, Jean Collet, Michel Favreau, Tony Gauthier pour Encyclopædia Universalis 2023). Ces inventions sont intimement liées aux recherches scientifiques qu'elles soutiennent : elles sont construites dans le but de répondre à une curiosité scientifique, participant aux avancées de la connaissance sur le mouvement. Dans ces réalisations, le monde naturel ne constitue pas un sujet central. Ce n'est que plus tard, à partir de 1898 (Teresa Castro 2020, 51), que des existences non-humaines font l'objet d'une attention plus marquée et sont enregistrées pour elles-mêmes, afin de saisir leur fonctionnement propre. Pour exemple, la microcinématographie, inventée par Marey et Lucien Bull, conjugue un minuteur, un chronophotographe et un microscope, afin d'observer des phénomènes invisibles à l'œil nu. Soutenu par Charles Pathé, Jean Comandon, biologiste de formation, emploie systématiquement ce procédé dans son travail dès 1898 afin d'observer divers phénomènes biologiques. Jean Painlevé utilise, quant à lui, le cinéma pour mieux saisir la vie des animaux marins. Il organise une première projection de son travail en 1923.

Dans ces pratiques scientifiques, le cinéma est employé pour ses facultés de vision, augmentant celles, limitées, des humains. Il constitue alors un moyen de révélation du fonctionnement humain mais aussi des existences non-humaines, à travers la mise en mouvement des images fixes ainsi que l'exploitation de l'accélééré ou du ralenti. Ces paramètres techniques (et esthétiques) permettent d'atteindre l'existence d'êtres vivants avec une plus grande acuité. Teresa Castro revient sur le pouvoir de ces manipulations temporelles permises par le cinéma qui mettent sur un même pied d'égalité visuelle le temps humain et le temps

non-humain. En ralentissant ou en accélérant l'enregistrement des mouvements, le cinéma parvient à révéler des vies, des fonctionnements, des processus, et souligne leur similitude avec les nôtres. Par exemple, les plantes, dont le processus de croissance et les mouvements se déploient dans la lenteur, acquièrent, avec l'accélération cinématographique, un rythme vital plus proche du nôtre, du moins un rythme que l'on parvient à observer et à comprendre :

Car en manipulant la vitesse des images, en mettant à l'unisson deux temporalités jusque-là apparemment irréconciliables – celle des plantes et celle des spectatrices et des spectateurs humains –, le médium cinématographique ouvre des perspectives nouvelles sur le vivant. Pour paraphraser Darwin, c'est comme si l'accélération accordait aux plantes une place de premier plan dans l'ordre des vivants. Plus concrètement, la machine cinéma fabrique un « milieu » (l'image) où les plantes surgissent potentiellement à la vue de la spectatrice et du spectateur humains comme des existants dotés d'une sensorimotricité complexe et expressive, d'une intentionnalité, voire d'une intelligence et d'une intériorité, dans le sens que la biologie et l'anthropologie contemporaine accordent à ces idées. (2020, 58)

Les facultés du cinéma offrent une visibilité plus aigüe aux processus vivants et, en ce sens, soulignent la singularité et l'importance de chacun de ces êtres, leur indiscutable existence. « [...] [Le] cinéma a le pouvoir de bouleverser les « règnes de la nature » et, avec eux, les perspectives anthropocentriques sur l'humain et le vivant [...]. » (*Ibid.*, 60). Il permet ainsi de focaliser sur la vie en général, et non plus exclusivement humaine, et recentre l'attention sur l'inclusion de l'humain dans un écosystème plus global et plus important que lui. En conférant une visibilité accrue aux existences non-humaines, en témoignant de la vitalité de ces êtres, le cinéma « [...] devient l'instrument de « l'animisme », c'est-à-dire d'un ensemble varié de processus d'imputation de « personne ». » (*Ibid.*, 61) Il y a, dans ces films scientifiques, au moins deux facteurs qui les lient à notre corpus filmique : un intérêt appuyé pour le monde naturel, pour la vie non-humaine, et une exploitation des capacités du média par le biais d'expérimentations techniques et visuelles. Différemment du cinéma scientifique, les œuvres de notre corpus témoignent d'une même monstration de la vie non-humaine, de processus autres qu'humains, et d'une même volonté de visibilisation, en utilisant des procédés de tournage qui mettent l'accent sur le monde naturel et, ce, en employant des gestes artistiques (altérants) qui éclairent ces existences.

6. LE CINÉMA EXPÉRIMENTAL DE NATURE

Dès ses débuts, le cinéma exprime donc un intérêt esthétique et plastique pour la nature, toutefois d'abord comprise dans sa dimension paysagère. Les réalisations des frères Lumière, de D. W. Griffith, de Fritz Lang ou de Victor Sjöström en sont quelques exemples (Pascal Binétruy, 2015). Une *sensibilité paysagère* du cinéma, encouragée auprès de son public (*Ibid.*), se façonne et souligne la participation active de cet art à une *éducation du regard* (*Ibid.*), qui fait du paysage un élément visuel et plastique à part entière (*Ibid.*). En ce sens, cette éducation cinématographique prolonge celle qu'en offrent déjà la peinture et la photographie. La nature y est tour à tour considérée comme fond sur lequel se déroulent des actions premières ou comme sujet à part entière d'exploration dans des films plus documentaires ou expérimentaux, « [...] comme si [pour Dominique Noguez], en somme, le paysage (au sens où il a à voir avec la nature) était de plus en plus présent au cinéma à mesure qu'il disparaissait de notre quotidienneté. » (Dominique Noguez 2010, 118)

Poursuivant le désir d'exploration développé par le cinéma scientifique, le cinéma expérimental réfléchit, en autres, aux phénomènes de réalité, aux processus du monde environnant, en exploitant les spécificités techniques, plastiques et esthétiques du média. La recherche est au cœur de ces pratiques cinématographiques expérimentales et affirme le cinéma comme un moyen d'observation, de visibilité et de compréhension de manifestations diverses. Pour la science comme pour les arts (dont le cinéma expérimental), le monde naturel constitue un vaste champ d'étude et de découverte. Elvio Della Noce voit dans « [le] bricolage artisanal ou l'ingénierie de dispositifs de prises de vue » produits par ces cinéastes expérimentaux une continuité des sciences environnementales, toutefois détournées de leur usage et de leur fonction : « [...] biologie, biosémiotique, détection des flux, climatologie, astronomie, etc. n'étant plus conçus pour une évaluation scientifique rigoureuse et normalisée, les dispositifs esthétiques *n'orientent plus mais sont orientés* par les phénomènes naturels, jouant le rôle de *co-opérateurs*. » (2022, 9) L'usage des sciences par ces œuvres confirme le lien que nous esquissions entre cinéma scientifique des premiers temps et cinéma expérimental. Ce caractère « scientifique » renvoie aux approches à la fois rigoureuses et inventives de ces artistes. La continuité du cinéma scientifique dans les pratiques expérimentales rappelle également l'intrication de la technologie (*via* la science) et de la nature, l'activité technologique et technique dans notre vision de la nature.

Della Noce rapproche également l'intérêt des films expérimentaux pour la nature avec l'*Expanded Cinema*, théorisé par Gene Youngblood. Dans son ouvrage publié en 1970, Youngblood explicite l'archétype de l'artiste comme écologiste, nous aidant à concevoir l'art comme environnement (Della Noce 2022, 7). Selon Della Noce, qui prolonge ici la pensée de Youngblood, « L'Expanded Cinema élargirait une expérience du vivant en rendant possible « l'usage simultané de médias variés en vue de créer pour le public une expérience environnementale totale ». » (*Ibid.*) Les prémices du cinéma expérimental de nature, et notamment de notre corpus, se dessinent alors dans la pensée de Youngblood. Plus particulièrement, une prise de conscience et une ouverture au monde naturel apparaissent plus prégnantes dans les cinémas expérimentaux états-unien, canadien et européen réalisés à la fin des années 60 et au début des années 70 (*Ibid.*, 21). Della Noce parle d'une conscience écologique dans ces pratiques dites structurelles qui focalisent sur l'environnement naturel en manipulant ou en détournant les fonctions d'enregistrement de la caméra : « [...] *tourné-monté*, jeux avec l'obturateur et les temps d'exposition, effets de *time-lapse*, *caméra orientée* mécaniquement ou par les forces naturelles. » (*Ibid.*) Il date l'émergence de cette tendance avec le film précurseur de Kurt Kren réalisé en 1960, *3/60 Bäume im Herbst*, qu'il décrit ainsi : « Des plants d'arbres dénudés, aux échelles et angles de vue distincts, se succèdent par des cadences d'images prédéterminées. Ces cadences rejouent une « partition » dessinée à la main par Kurt Kren et faite de lignes et de points. » (*Ibid.*, 22) Dans ce film, le média devient « l'intercesseur entre la perception et l'environnement du cinéaste » (*Ibid.*, 23) : la technique rend compte d'un environnement et en offre une perception et un point de vue renouvelés. Bien qu'il retrace l'origine du mouvement avec le film du cinéaste autrichien, Della Noce rappelle que ce type de pratiques se développe surtout dans le cinéma expérimental britannique, au sein de la *London Film-Makers' Co-op*, avec des cinéastes tels que Chris Welsby, William Raban ou John Woodman (*Ibid.*, 22) :

En 1976, le critique et historien du cinéma expérimental Deke Dusinberre propose de nommer cette tendance générale : le *Landscape Film*. Ce qui apparaît dans cette nouvelle esthétique est la proposition d'une *analogie perceptive* entre la perception « directe » du cinéaste (au moment de la prise de vue) et l'objet filmique réalisé : le cinéaste montre la façon dont il opère via une *co-perception* du paysage et de la méthode pour l'enregistrer, il met au cœur du contenu et de la forme du film la « matérialité sensorielle » du paysage, et cherche au montage une idée objective (les films suivent les cycles naturels du soleil, de la nuit, des saisons, des équinoxes etc.). (*Ibid.*)

Ces films affirment une pleine attention envers la nature et constituent alors une influence importante pour notre corpus d'œuvres. Une affinité particulière se dessine en effet entre cette tendance structurelle des années 60/70 et les œuvres plus contemporaines et actuelles qui nous occupent dans cette thèse : dans les deux cas, nous distinguons un même intérêt exprimé à la fois pour le monde naturel et pour les possibilités techniques et esthétiques du média cinématographique.

P. Adams Sitney étudie également la production de cinémas expérimentaux internationaux qui s'intéressent à la nature (au paysage, selon ses termes) au cours des années 60 et 70 (1999, 107). Il précise certains facteurs qui en ont favorisé l'essor :

Plusieurs facteurs furent à l'origine de l'émergence sur le plan international d'un cinéma du paysage. S'équiper en 16 mm devient relativement aisé et peu coûteux, les spectateurs étaient familiers des prises de vue de certains réalisateurs et capables de les identifier, la crise naissante dans le monde de la peinture encourageait les artistes à prendre une caméra en main et les étudiants des écoles artistiques à tenir compte des enjeux esthétiques de la réalisation cinématographique, enfin, l'essor du cinéma en couleur nourrissait la recherche de nouveaux sujets. (*Ibid.*, 132)

Selon le théoricien, l'addition de différents paramètres apparus à cette époque explique l'intérêt marqué des artistes pour la nature filmée. De plus, ces *films-paysage*, comme il les renomme, rejettent la forte subjectivité instaurée par les procédés techniques de Stan Brakhage, figure d'autorité du cinéma expérimental américain (*Ibid.*, 135). Au contraire, les cinéastes engagent pleinement la mécanicité et l'automatisme des appareils, excluant ainsi le sujet humain au profit du monde extérieur, de sa transcendance et de son indépendance (*Ibid.*) : « Se limitant volontairement à une stratégie technique monomorphe – zoom unique, panoramique simple, caméra fixe, etc. –, ces réalisateurs purent mettre en valeur la convergence de deux pôles, celui du monde naturel et celui du système mécanique de représentation. » (*Ibid.*) *La région centrale* (1971) du cinéaste canadien Michael Snow illustre parfaitement la définition qu'esquisse ici Sitney pour circonscrire cette tendance cinématographique :

Snow possédait un trépied sophistiqué, susceptible d'être manœuvré à distance et programmé. Il l'utilisa pour tourner *La région centrale*, exploration longue de trois heures et dix minutes d'un sentier aride dans les étendues sauvages du Nord. La caméra pouvait tracer des spirales baroques, des cercles, toutes sortes de mouvements erratiques et filmer ainsi le paysage et le ciel sans rencontrer le

moindre signe de la présence des hommes au fil de la journée, de l'aube jusqu'au clair de lune. (*Ibid.*, 136)

Le procédé technique employé par Snow souligne l'importance de la technologie, employée ici au service d'une vision renouvelée de la nature, dans le désir et la recherche d'un renouvellement du moins. S'ajoute à ces éléments techniques la durée étendue du film qui focalise notre attention sur l'espace naturel pendant plus de trois heures. Le film invite donc à une plongée radicale dans cet espace, acceptant toutefois que l'attention spectatorielle puisse se perdre à divers moments. L'idée de plongée s'exprime aussi par la proximité avec le monde naturel, initiée par les plans rapprochés réalisés grâce à divers mouvements de la caméra. Nous sommes très loin du plan d'ensemble qui offre habituellement un cadre, une vue équilibrée et fixe. Ces plans rapprochés sollicitent alors une attention au détail, à l'infime, à l'imperceptible, à l'instar de la majorité des œuvres de notre corpus. Selon Dominique Noguez, *La région centrale* constitue un parfait exemple de ce que serait un paysage (cinématographique) pur :

Du *Cinéorama* de Grimoin-Sanson (1900) au film *La région centrale* de Michael Snow (1971), l'histoire du cinéma est ainsi ponctuée de dispositifs complexes destinés à rendre compte le mieux possible d'un paysage, voire, comme dans [*La région centrale*], à épuiser toutes les façons possibles de l'appréhender. *La région centrale* devient ainsi, par parenthèse, un cas limite et exemplaire de film-paysage : dirigé par ordinateur, un levier spécial, faisant tourner la caméra dans tous les sens possibles *sans intervention humaine*, permet en trois heures de film, dans une partie désertique du Nord canadien, d'enregistrer et de célébrer une sorte de *paysage pur*. (2010, 116)

La pureté du paysage renvoie ici à l'absence visuelle de figure et de subjectivité humaines à l'écran. Cette absence favorise une concentration et une contemplation de l'espace naturel environnant. Toutefois, cet appareil, produit d'une coopération de Snow avec l'ingénieur Pierre Abeloos, peut être télécommandé à distance par l'artiste depuis un ordinateur, une manipulation qui réintègre dans l'espace filmé une présence humaine, bien que très indirecte. Mais, l'effort d'un décentrage vis-à-vis du regard anthropocentré est à retenir ici et explicite une volonté claire de rendre justice à ces existences autres qu'humaines, de redevenir témoin (et non acteur) d'un environnement de vie pleinement autonome.

Les œuvres de notre corpus héritent, selon nous, de cette réflexion pratique, technique et théorique engagée par Snow qui encourage une remise en question de notre rapport au monde naturel. Celle-ci incite également à employer les moyens du média pour exprimer cette

relation complexe, ambivalente, parfois contradictoire. *La région centrale* démontre la capacité du cinéma à nourrir, par lui-même, un discours, une pensée sur le monde, et invite, ici, à une redéfinition, un recalibrage de notre compréhension du paysage, de la nature, de l'environnement, du vivant. Della Noce et Sitney citent également, à titre d'exemple de ce mouvement, le travail de Chris Welsby, incarnant avec une certaine radicalité les principes énoncés plus haut par Dusiinberre. Par des moyens techniques ingénieux et inventifs, Welsby affirme la volonté de laisser parler, s'exprimer, la nature par elle-même : pour ce faire, il installe par exemple sa caméra sur les branches d'un arbre ou sur la coque d'un bateau (Paul Adams Sitney 1999, 136), laissant ainsi la nature décider des orientations, des mouvements et des rythmes qu'elle impose ainsi à la caméra. « L'acte de perception est interrogé depuis le dehors, par la nature elle-même et ses forces, et cela passe pour le cinéaste par une ingénierie des dispositifs mise au service des phénomènes climatiques [...]. » (Della Noce 2022, 26) Ce changement du point de vue depuis lequel nous percevons (par le film) impose un décentrement vis-à-vis de l'anthropocentrisme habituel et inaugure une pratique profondément écologique. En d'autres mots, ses films échappent à « toute humanisation métaphorique » (Sitney 1999, 138), mettant à profit une véritable coopération avec la nature (Della Noce 2022, 26).

S'attardant au cinéma expérimental états-unien, Scott MacDonald dévoile également une intensification de la production portant sur le monde naturel au début des années 70. Selon lui, ces films ont des paramètres communs : le paysage est filmé pour lui seul et, ce, dans une durée étendue (2001, 7). Le théoricien relie cet attrait pour le paysage des cinéastes expérimentaux de cette époque à celui qu'exprimaient déjà les artistes et écrivains du XIX^e siècle (*Ibid.*). Exemplifiant sa théorie avec *Fog Line* (1970) de Larry Gottheim, il distingue et analyse la rencontre entre le processus naturel et le développement technologique (humain), rencontre qui, selon lui, s'illustre déjà dans la peinture américaine du XIX^e siècle (*Ibid.*,10). Nous élargirions cette observation de MacDonald à la plupart des films expérimentaux des années 60 et 70 qui s'intéressent à la nature : il y a, dans ces productions, une part technologique très prégnante, une importance accordée aux procédés techniques employés. La technique conditionne, informe largement la vue, la vision, la visibilité de la nature à l'écran. En d'autres mots, cette visibilité naturelle passe par la technologie, par la technique utilisée. Selon MacDonald, le film de Gottheim, et plus largement les films américains et

expérimentaux de nature de cette époque, détruisent l'illusion d'une nature sauvage, intouchée, au profit d'une vision plus réaliste de la nature (et de notre rapport à elle). En incorporant une part technologique importante, cette vision se fait critique : elle rappelle en effet toute la technologie créée et utilisée pour exploiter le monde naturel, exploitation naturelle à laquelle participe également le système de production de l'image en mouvement (*Ibid.*, 12).

En produisant un film, même lorsque celui-ci se focalise sur le monde naturel, un rapport altérant vis-à-vis de la nature se rejoue systématiquement. Néanmoins, Gottheim réalise son film en ayant pleinement conscience de cette réalité, de l'héritage de cette vision anthropocentrée, humanisée, de la nature. L'écologisation du cinéma expérimental passe ainsi par une remise en question critique du regard sur le monde naturel, exemplifiée ici par *Fog Line*. Ce regard critique est, selon MacDonald, héritier de l'essor des études cinématographiques aux États-Unis durant les années 60 et 70 qui offrent un bagage culturel et critique aux futurs cinéastes. Le versant critique de ces études remet en question la culture dominante et capitaliste, allant du cinéma d'Hollywood à la télévision commerciale (*Ibid.*). Affirmant un rejet de ces industries, ces cinéastes en devenir réfléchissent à diverses stratégies pour contrer et mettre à mal les attentes commerciales et capitalistes. Filmer des paysages dénués d'actions humaines dans une longue durée est une des stratégies qui contrebalancent la consommation et la rapidité toujours plus grande des images, le divertissement facile ainsi que l'image comme spectacle. Dans ces films expérimentaux, l'attention spectatorielle se concentre sur l'existence lente et tranquille de la nature, de ses paysages, leur transformation imperceptible. La contemplation et la délectation du détail remplacent le spectacle démesuré d'Hollywood. Le cinéma comme champ d'étude devient également l'occasion de revenir sur le cinéma des premiers temps (*Ibid.*, 5), c'est-à-dire à une époque où le caractère commercial de cet art n'était pas encore si prégnant. Comme nous l'avons esquissé précédemment, le cinéma des premiers temps est un cinéma d'exploration, d'expérimentation et de recherche. À ce titre, il constitue une source importante d'inspiration et d'influence pour ces étudiants et étudiantes des années 60 et 70 qui deviendront des cinéastes se situant en marge de l'industrie. Nous distinguons dans les œuvres de notre corpus une même incitation critique de notre conception contemporaine de la nature (une nature objectivée, utilitaire, industrialisée). Cette critique se dévoile, selon nous, dans les altérations visuelles qui sont produites volontairement par les gestes de ces artistes sur l'image. La détérioration de l'image raconte alors celle opérée

sur les environnements naturels. Les gestes altérants évoquent alors métaphoriquement et, depuis les possibles de l'image, un contexte très critique vis-à-vis du capitalisme abusif que nous connaissons actuellement. Nourri par la multiplication des connaissances et des constats concernant l'impact et les enjeux écologiques et environnementaux, ce contexte encourage des positions et des discours subversifs, réprobateurs. La dimension critique du cinéma expérimental observée par MacDonald se perpétue ainsi dans les œuvres contemporaines de notre corpus.

Ce type de cinéma expérimental de nature développé dans les années 60 et 70 se pérennise dans les décennies suivantes et conduit MacDonald à définir l'émergence d'un courant, celui de l'écocinéma. Autrement nommé *eco-cinema*, *ecological cinema* ou *eco-film*, ce genre est théorisé dès 2004 notamment par MacDonald (« Toward an Eco-Cinema ») et David Ingram (*Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*). Il renvoie à cet ensemble cinématographique mettant en son centre l'environnement et ses enjeux. Pour théoriser l'écocinéma expérimental, MacDonald s'appuie sur les films suivants (2004, 108) : *Wot the Ancient Sod* (2001) de Diane Kitchen, *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (1997) d'Andrej Zdravic, *Study of A River* (1996) et *Time and Tide* (2000) de Peter Hutton et *Sogobi* (2001) de James Benning. Dans ces films, comme dans ceux des années 60 et 70, la technologie est utilisée pour offrir des expériences cinématographiques qui nous immergent dans le monde naturel et, ce, en encourageant la patience et la pleine conscience (2013, 19). Pour MacDonald, le but de l'écocinéma (dans sa forme expérimentale) est d'amener à une perception nouvelle du monde naturel : « a retraining of perception, as a way of offering an alternative to conventional media-spectatorship » (109, 2004). Comme il l'indique déjà pour les films des années 70, l'une des stratégies employées reste l'extension de la durée de projection des espaces naturels, allant à l'encontre de l'éphémérité et l'insignifiance habituelles des images naturelles au cinéma ou à la télévision (2013, 21).

De la même façon, Paula Willoquet-Maricondi explicite la façon dont un film expérimental comme *Riverglass* d'Andrej Zdravic propose une forme d'écocritique : « [...] it invites us to question the implications of our traditional, culturally determined representations of natural features and elements. » (2010, 50) Ce film emploie des moyens techniques et esthétiques qui plongent littéralement le public dans la rivière : la caméra, immergée dans l'eau, capte les flux et remous de la rivière et restitue l'énergie et la vitalité singulières de cet élément

naturel. Les angles de vue inhabituels ainsi que la durée du film (41 minutes) offrent les conditions d'une nouvelle expérience du monde naturel, une exploration inusitée de notre relation au monde autre qu'humain que Willoquet-Maricondi relie à la pensée de l'écologiste Aldo Leopold. L'expérience du film illustre, selon les moyens du cinéma, la nécessité exprimée par Leopold de passer de conquérants à membres et citoyens de la terre (*Ibid.*,52). En ce sens, les propriétés techniques et plastiques du film induisent ainsi une transformation de nos perceptions et de notre ouverture vis-à-vis de la nature : « [...] they reframe our experience of ourselves as consumers of representations of nature and as members of the biotic community that includes us and the river. » (*Ibid.*, 50) Le caractère écocritique de ce film expérimental, comme c'est le cas pour beaucoup d'autres, passe par les infimes détails naturels que mettent en avant les procédés développés par l'artiste et, à ce titre, justifie l'appellation que Willoquet-Maricondi leur donne de *lyrical ecocinema* :

Riverglass does this subtly and indirectly: by slowing down time; by demanding that we notice the “insignificant” details of the life of the river; by suggesting to us, through its self-reflexive elements, that there is no dichotomy between the river as “object” and the human as “subject” ; by proposing that our experience of the river in the film is an expression of “being-in-nature.” (*Ibid.*, 53)

Le caractère subtil et indirect de cette expérience écocritique de la nature constitue le point commun qui relie ce film à notre corpus d'œuvres. De la même façon, les créations analysées dans notre étude adoptent des procédés d'altération d'image qui, selon nous, exercent tout aussi indirectement et subtilement une même fonction critique de notre rapport actuel au monde naturel. Dans les phénomènes visuels et esthétiques que manifestent les altérations, nous identifions une même puissance de conversion de notre compréhension de la nature, une même incitation à l'attention, à la considération, à la sensibilisation au monde autre qu'humain.

L'écocinéma expérimental se développe à travers des pratiques, des procédés et des gestes très divers qui sollicitent un engagement écologique plus ou moins revendiqué par les artistes. Nous y trouvons des formes indirectes d'engagement, comme analysées précédemment par MacDonald et Willoquet-Maricondi, et également des positions plus fermes et assurées vis-à-vis du combat écologique. Le travail de Rose Lowder illustre parfaitement cette posture, militante et assumée, vis-à-vis de l'impact environnemental de la production cinématographique. MacDonald mentionne déjà sa pratique sous les termes d'un

cinéma écologique (2001, 82), dont les premiers *Bouquets* (1994-1995) de la cinéaste en constituent l'expression la plus claire : « Even more than the earlier films, the *Bouquets* are meant to provide a cinematic model for ecological awareness: for Lowder, the relationship between her filmmaking and commercial filmmaking is analogous to that between organic farming and industrial farming [...]. » (*Ibid.*, 85) Guinevere Narraway explicite la démarche artistique de Lowder en précisant qu'elle se base sur une éthique écologique qui la pousse à rechercher, pendant la production de ses films, l'impact environnemental le plus faible possible (2013, 215). Le travail de la cinéaste apparaît donc pleinement engagé dans une conscience et une considération écologiques qui, à certains égards, peuvent se ressentir dans le résultat formel et esthétique de ses films : ses créations impliquent une sensibilité à la nature, construite par des modalités visuelles et expérientielles non-conventionnelles (*Ibid.*). Dans cette défamiliarisation de la vue paysagère/naturelle (*Ibid.*, 221), le caractère non-conventionnel des films de Lowder constitue, ici encore, le moyen d'un engagement esthétique suscité auprès du public, un engagement qui a pour but de soulever et questionner des préconceptions vis-à-vis du monde naturel. Les films de notre corpus rejoignent, selon nous, cette tendance, de façon volontaire ou non. Nous retrouvons, dans ces œuvres, un usage de procédés techniques, plastiques et esthétiques non-conventionnels, un usage expérimental qui tend à réfléchir sous un jour différent les enjeux écologiques, environnementaux, naturels. Les possibilités du média encouragent alors une observation, une attention, et suscitent une considération du monde naturel qui passe par les effets, les sensations que provoquent les diverses manipulations altérantes de l'image cinématographique.

7. LE CINÉMA MATÉRIALISTE ET LA NATURE

À l'instar des œuvres de notre corpus, le caractère écologique du cinéma expérimental s'illustre également à travers un examen et un intérêt appuyé envers la matière de l'image, la matérialité du média cinématographique et des différents supports qui le définissent. La démarche écologique prend alors forme dans le renouvellement d'un contact avec la matière, à travers des expériences multiples et répétées sur les matériaux du cinéma. Les expérimentations sur l'altération mettent en avant la primordialité de la matière dans la constitution de l'image, mais aussi la transformation constante de sa matière qui nous éloigne

du modèle traditionnel hylémorphique (basé sur « la fixité de la forme et l'homogénéité présumée de la matière » (Deleuze et Guattari repris par Tim Ingold 2017, 68)). Au contraire de ce modèle, les procédés et gestes investissant la matière de l'image soulignent son activité continue, son illimitation (son caractère non-contenu), son indépassabilité et *sa vie propre* (*Ibid.*, 81). L'intérêt de nos artistes contemporains pour les potentialités de la matière rappelle le tournant matérialiste de l'art pris, bien plus tôt, au XX^e siècle :

Nous maintenons ici une thèse plusieurs fois exposée, à savoir qu'au XX^e siècle, révolution notoire, l'art secoue ce joug séculaire et s'adonne alors à un travail hyper-matérialiste. Il ne célèbre plus l'objet, trop dévoré par sa fonctionnalité ou son utilité, mais, en-deçà, libère enfin ce qui entre dans sa constitution, en tant que tel – les pâtes, les épaisseurs, la terre ou le fer ou même le papier. Il descend en quelque sorte d'un degré, vers la chair des uns, la fibre des autres – sur le plan acoustique, vers le rythme, le vacarme, et même la stridence. (François Dagognet 1989, 63)

Cette tendance artistique perdure et se traduit, dans le domaine du cinéma, par une considération envers les processus et les rencontres impliquées dans la transformation matérielle du film (Kim Knowles 2022, 68) plutôt que vers le film lui-même. Les films de notre corpus témoignent d'une volonté similaire : dépasser les apparences réalistes, les figures et formes déterminées, circonscrites et reconnaissables, pour se pencher plus profondément sur ce qui les constitue, sur ce qui leur donne existence. Une mise au premier plan de la matérialité filmique en résulte et les gestes employés renvoient à ceux des artistes matérialistes du XX^e siècle :

Finalement, nous n'hésitons pas à tenir l'artiste moderne pour un physicien de la qualité, celui qui exhause et même révèle ce que nous négligeons : a) d'abord, pour un explorateur de propriétés mécaniques : il manie la terre, l'acier, la pâte, le fluide, les filaments. Il éprouvera, selon les cas, la résistance, le durcissement, la viscosité, l'hystérésis, la fragilité, la sensibilité, etc. - b) pour un expérimentateur d'assemblages [...] ou bien celui qui tente d'autres types d'addition, [...] ou alors les multiplications [...]. Ici, nous nous situons dans la recherche des ajouts et des combinaisons possibles. [...] d) pour un défenseur de ce que nous méprisons : les morceaux de papier, les scories, les bouts de ficelle, l'éphémère surtout [...]. L'artiste plasticien nous rappelle ainsi la richesse comme le poids des moyens, le grain des supports ou l'entrecroisement des fils. (Dagognet 1989, 97)

De la même façon, les artistes de notre corpus proposent, par leur pratique, une exploration visuelle et sensorielle de la matière filmique ; ils illustrent, grâce à leurs procédés et à leurs

gestes, les expressions multiples et diverses de la matière et nous y entraînent avec eux. Ces similitudes permettent ainsi d'esquisser une filiation entre le mouvement matérialiste dans les arts du XX^e siècle et notre corpus filmique : il en prolonge l'intérêt premier pour la matière, pour la matérialité, en investissant les matériaux qui constituent l'image.

Nous retrouvons quelques exemples de pratiques matérialistes dès les débuts du cinéma, notamment dans *How It Feels to Be Run Over* (1901) de Cecil Hepworth incluant des inscriptions manuelles sur pellicule (Scott MacKenzie et Janine Marchessault 2019, 3). Par la suite, dans les années 1920, des cinéastes expérimentaux tels que László Moholy-Nagy, Man Ray, Len Lye, Mary Ellen Bute, Isidore Isou ou Norman McLaren développent divers procédés manuels (*Ibid.*). Néanmoins, l'instauration plus affirmée et pérenne d'une posture matérialiste s'impose avant tout dans le cinéma structurel/matérialiste, théorisé par Peter Gidal, dans les années 70. Dans son introduction à l'ouvrage *Structural Film Anthology* (1976), Gidal explicite l'essence du film matérialiste :

The dialectic of the film is established in that space of tension between materialist flatness, grain, light, movement, and the supposed reality that is represented. Consequently a continual attempt to destroy the illusion is necessary. [...] In Structural/ Materialist film, the in/film (not in/frame) and film/viewer material relations, and the relations of the film's structure, are primary to any representational content. [...] Each film is a record (not a representation, not a reproduction) of its own making. Production of relations (shot to shot, shot to image, grain to image, image dissolution to grain, etc.) is a basic function which is in direct opposition to reproduction of relations. [...] In fact, the real content is the form, form become content. (Lux Online, 2005)

La forme constitue donc l'élément clé de l'activité des films structurels/matérialistes : c'est à travers sa déformation, son démantèlement, que l'illusion cesse et que sont alors possibles d'autres relations à l'image en mouvement et à son contenu. La forme devient ici le lieu d'une expérimentation continue, d'une transgression positive et engagée pour la mise en avant de la matérialité du cinéma. La disparition de l'illusion, de la représentation, laisse donc place à des horizons créatifs et théoriques plus étendus, à une critique du cinéma narratif par l'image, et plus spécifiquement par le processus de production de l'image.

Pour illustrer ce mouvement, Gidal nomme quelques films considérés comme structurels/matérialistes : *Little Dog For Roger, Yes No Maybe Maybe Not* (Malcolm LeGrice), *Wavelength, Back and Forth, Central Region* (Michael Snow), *Trees in Autumn, TV, Szondi Test, Auf*

der Pfaueninsel (Kurt Kren), *Diagonal* (William Raban), *A debar, Schwechater* (Peter Kubelka), *Process Red*, *Zorns Lemma* (Hollis Frampton), *The problematic Erlanger Program* (Roger Hammond), *Deck* (Gill Eatherley), *Film No. 1, A' Film, Man With a Movie Camera* (David Crosswaite), *Word Movie*, *3 mm. section Razor in Fluxus* (Paul Sharits), *My own Clouds, Hall, Room Film 1973, Green Cut Gate* (Fred Drummond). (Lux Online, 2005) De son côté, Kim Knowles précise que l'émergence de cette tendance matérialiste du cinéma se constitue également en lien avec la création de la London Filmmakers Coop (2020, 26). Par la suite, dans les années 80 et 90, la tendance privilégie surtout l'expérimentation manuelle, artisanale, sur pellicule :

As [Chris] Gehman notes, however, the period between the late 1980s and 1990s marks a shift in these practices, with a move towards hand-processing and printing — stages which, up to that point, were still largely undertaken by professional labs. Experiments into different chemical treatments and biochemical decay also emerged, with filmmakers such as Jürgen Reble in Germany, Phil Solomon in the USA and Carl Brown in Canada producing works that emphasised, as the title of Reble's 1995 film *Instabile Materie* suggests, the instability and organic fluidity of the celluloid material. (*Ibid.*, 71)

Une véritable *esthétique du contact*, selon les termes de Knowles, se constitue dans ces pratiques qui sollicitent une relation directe à la matière, un engagement corporel (du moins manuel) de la part des artistes vis-à-vis de la matière filmique qu'ils ou elles travaillent.

La multiplication de ces pratiques manuelles expérimentales est donc à recontextualiser et mettre en parallèle avec la création de coopératives et de laboratoires indépendants qui offrent un espace, un appui et une dynamique collaborative à ces expérimentations formelles, structurelles sur l'image, et à ces recherches parfois laborieuses. Ces lieux constituent des points de ralliement depuis lesquels ces cinéastes-explorateurs peuvent échanger sur leurs pratiques et alimenter leurs réflexions. Engagée d'abord en France en 1992 avec le laboratoire MTK, cette impulsion créative et collaborative se répand en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord, puis dans le reste du monde :

The lab functioned initially as a hub for the production of materials that would be used in these performances, which consistently drew attention to the specificities of film, often through its live physical transformation and destruction. [...] Other key examples of expanded film emerging from the artist-run film labs include the work of Stefano Canapa from L'Abominable in Paris, Aurélie Percevault from MIRE in Nantes, Adriana Vila and Luis Macías from Crater Lab in Spain, Elena Pardo from Laboratorio Experimental de Cine

in Mexico City, OJOBACA (Juan David González Monroy and Anja Dornieden) from Labor Berlin, Britt Al-Busultan from Filmverkstaden in Vaasa and Simon Liu and Josh Lewis from Negativland in New York. (Knowles 2020, 205)

La matière investie est aussi parfois celle du monde naturel, comme chez Reble qui développe, pour certains de ses films, une interaction directe avec la nature, en ensevelissant la pellicule, en l'immergeant dans un étang, en l'exposant au soleil, accrochée aux branches d'un arbre. Bien que les éléments naturels engagés dans le processus de production de l'image ne soient pas représentés de façon mimétique à l'écran, ceux-ci font partie intégrante du résultat visuel obtenu : ils participent pleinement à l'activité artistique induite sur la pellicule, au résultat que constitue le film. La nature n'y est donc pas visible directement, malgré sa pleine implication dans la reconceptualisation de la représentation cinématographique²⁰ (*Ibid.*, 79).

Avec l'arrivée et l'implantation progressive du numérique dans la production et l'exploitation des films, la matière cinématographique s'étoffe de nouvelles textures. Un intérêt matérialiste s'exprime alors également à partir de l'usage de supports numériques. L'exploration des possibilités techniques et esthétiques du numérique, notamment dans les domaines de la vidéo ou du jeu vidéo, donne lieu à différentes découvertes plastiques et esthétiques qui nourrissent les possibles de l'image, à l'ère du numérique. Clint Enns théorise cette matérialité numérique en proposant une transposition pertinente du geste d'exploration et d'altération de la matière argentique aux pratiques digitales : la pellicule travaillée manuellement par les artistes laisse place, dans le numérique, au fichier, source de manipulation et d'expérimentation exponentielles. Pour exemple, dans notre corpus, la pratique de Jacques Perconte se développe à partir du fichier vidéo original de la captation qu'il effectue en amont. Ce fichier constitue le point de départ de ses expérimentations, un fichier qu'il soumet à de nombreuses opérations dont *a minima* la répétition d'une compression-décompression qui transforme les apparences réalistes de la nature enregistrée. Enns confirme notre observation et en vient à une conclusion similaire : « Despite the lack of an explicit physical basis, I propose that the materiality of digital video is the file, and artists use algorithms and software to manipulate that file. » (2019, 483) Ainsi, que ce soit à partir d'un support physique, tangible,

²⁰ Notons que ce travail de la nature sur l'image filmique s'opère aussi chez Jennifer Reeves (*Landfill 16*, 2011) ou Louise Bourque (*Self Portrait Post Mortem*, 2002) (Knowles 2020, 79, note 21).

que l'on manipule directement à la main, avec divers outils, ou bien depuis une source plus immatérielle comme un fichier vidéo et/ou sonore, un même résultat transparaît selon Enns :

[...] is there an analogous concept for scratching on film in the realm of digital video? One response might involve asking another question: what exactly is scratching on film and how does the artist do it? In order to scratch on film, the artist must have a tool, namely, a sharp instrument that is used to remove the emulsion. By removing emulsion, the filmmaker is in essence removing information. Thus, one possible analogous concept of scratching on film for digital video might be to use algorithms to remove data from the digital file, an approach that many glitch artists have experimented with. Of course, not all traditional experimental film techniques have analogous digital processes in this way, and digital video opens up a new set of techniques, many of which have yet to be discovered. (2019, 484)

L'activité directe de la main sur la matière pelliculaire se substitue ici à une manipulation qui passe par l'intermédiaire machinique, informatique des algorithmes qui sont manipulés, travaillés pour créer de nouvelles dispositions visuelles, plastiques et engager de nouvelles esthétiques. En un sens, à l'instar des opérations altérantes réalisées sur la pellicule argentique, l'usage des algorithmes sur le fichier numérique permet de mettre en lumière les spécificités du support et, *in fine*, d'atteindre le média : « Breaking the image can be read as an attempt to take back the medium. » (2019, 489) Différents usages expérimentaux du numérique autorisent ce retour du média, visible à l'écran, comme le piratage du code du fichier ou le datamoshing. Ce dernier, répandu dans l'art contemporain, est une technique de multiples compressions-décompressions de l'image numérique « [...] [transformant] les couleurs en une forme malléable et fluide révélant ainsi leur double nature spatiale : elles sont à la fois dans l'espace de l'image, comme "matière colorante", et l'espace de l'image lui-même (matière plastique). » (Jonathan Thonon 2013, 45) Bien que Jacques Perconte n'identifie pas sa pratique à cette opération (pour des raisons à la fois esthétiques et idéologiques/politiques, que nous développerons davantage dans la *Première partie – Décrire un espace*), son usage répété de la compression-décompression s'y apparente et produit des effets visuels et esthétiques similaires. D'une autre façon, Dan Browne, dans *Cathedral* (2015), met au point un protocole d'altération de l'image numérique dont résultent des effets différents et tout aussi surprenants : une impression de tridimensionnalité, une forme de décollement de l'image, un découpage géométrique de l'image, un mouvement multiple (un mouvement dans l'image et de l'image produit uniquement par ces altérations).

Le numérique ouvre de nouvelles potentialités matérialistes pour le cinéma. Malgré son caractère intangible²¹, celui-ci permet en effet « [...] une maîtrise quasi absolue de l'image, ce qui facilite le travail de création de façon inédite. » (André Gaudreault et Philippe Marion 2013, 81) Une grande palette d'opérations, de manipulations permet ainsi de transformer l'ensemble des caractéristiques de l'image, la façonnant presque entièrement. Parce qu'elle repose sur un codage qui « permet par nature toute forme de manipulation » (*Ibid.*, 82), l'image numérique symbolise une ouverture créative illimitée dont résulte sa grande potentialité matérialiste, plastique. Elle se définit par une facture mathématique, faite de lignes et de colonnes de pixels dont le fonctionnement est le suivant :

Sur l'écran d'ordinateur, l'image numérique se présente sous l'aspect d'une matrice à deux dimensions de points élémentaires lumineux et colorés – les pixels – coïncidant exactement avec une matrice numérique – dite “mémoire d'image” – qui contient les valeurs mathématiques (couleur et lumière) attribuées aux pixels. Le pixel fonctionne ainsi comme une sorte d'échangeur entre l'image et le nombre et permet le passage dans les deux sens de l'un à l'autre. (Edmond Couchot et Norbert Hillaire 2003, 23)

L'image numérique, visible depuis l'écran, est donc le fruit d'opérations purement informatiques qui convertissent les signes mathématiques en matière visuelle, perceptibles pour l'œil. Pour résumer, « [la] source de l'image n'est plus alors ni une image ni un objet réel, mais un processus computationnel » (Couchot 1998, 135), un processus « [...] où le calcul se substitue à la lumière, le traitement de l'information à celui de la matière et de l'énergie. » (*Ibid.*, 136) À cet égard, l'enregistrement d'une image numérique se constitue alors d'ores et déjà à travers ce codage, depuis la facture mathématique qui la produit : « On peut même considérer que la captation numérique de l'image se confond pour ainsi dire avec ce codage lui-même. » (*Ibid.*) En ce sens, comme le résume Françoise Parfait, « [une] image électronique est donc avant tout une image *de l'électronique* [mis en italique par nous] avant d'être une image d'autre chose [...] » (2001, 100) :

[...] on a affaire à un corps qui est image(s), et même qui n'est qu'image : on peut le déchirer, le trouser, le brûler en tant qu'image, il ne saigne jamais, c'est un corps-surface, sans organe ; mais en même temps [...], c'est l'image elle-même qui s'avère du coup être pleinement, organiquement, un corps (non pas,

²¹ Intangible et non immatériel puisque le numérique sous-entend notamment la mise en place d'un réseau étendu de câbles et d'infrastructures pour assurer la couverture d'émission, mais aussi l'exploitation de centres de stockage, les *data centers*, dont l'empreinte écologique et environnementale n'a rien d'abstraite.

comme au cinéma, une “pellicule” invisible et transparente, une vitre, une fenêtre ouverte sur le monde, mais une matière, une texture, un tissu, qui a du corps, un corps propre : un épaisseur d’image). (*Ibid.*, 91)

La dimension matérialiste du numérique apparaît donc avec évidence, ne serait-ce qu’ici, dans le détail de sa fabrication. Une image réalisée avec un appareil numérique est donc empreinte de la matière numérique, de cette matérialité informatique, binaire qui conditionne pour beaucoup l’apparition du contenu de l’image sur l’écran – mais n’est-ce pas le cas pour n’importe quel type d’image ? Le numérique pousserait-il davantage ce conditionnement matériel inhérent à la formation de toute image ? Le regard qui se porte sur l’image numérique intègre donc cette matière, cette apparence matérielle comme étant aussi celle des éléments présentés dans le cadre de l’image. La matérialité du numérique devient celle par laquelle se constituent à l’écran les éléments enregistrés par la caméra. Le caractère profondément technique de l’image numérique en fait donc un terrain propice et fertile à l’expérimentation – une expérimentation qui, toutefois, nécessite des connaissances préalables et une certaine aisance avec les appareils informatiques. La matérialité est donc une réalité tout aussi présente dans le monde numérique, prenant des allures quelque peu différentes de celle de l’argentique.

Qu’en est-il de cet intérêt matérialiste à l’ère anthropocène, dans ce contexte environnemental particulier ? Suivant la question que pose Knowles (2020, 17), que peut revendiquer aujourd’hui cette attention envers les processus matériels du film qui, initialement, conduit à une déconstruction de la représentation et à une critique de l’idéologie dominante ? Tout d’abord, les pratiques matérialistes actuelles se déploient dans un contexte particulier qui est à la fois celui d’une crise climatique et environnementale sans précédent et celui de l’expansion et de la normalisation du numérique. Vis-à-vis de ce deuxième paramètre, les pratiques matérialistes constituent un contre-point à l’engouement pour le tout numérique. La perte de tangibilité directe, de consistance concrète, du numérique révèle brusquement la nécessité du contact avec la matière, de l’affinité et de l’intimité avec le matériau. Plusieurs auteurs et autrices dont Takahashi, Knowles, Della Noce ainsi que, ici, MacKenzie et Marchessault, détaillent ce phénomène de contrebalancement :

In the digital age – the age of the post-representation, adaptation, versions, and remediation – the original and its materiality – the tactile, the temporal, and performative – return with a vengeance to produce powerful works of art. Hand-painted, tinted, and processed film, handmade emulsion, performances

with multiple screens and projectors, do not simply return cinema to its origins in music as a temporal and immersive experience, but rather creates entirely new forms, practices, and audiences. (MacKenzie et Marchessault 2019, 11)

Revenir au film, à la pellicule, au matériau premier du média cinématographique, représente donc l'occasion pour ces cinéastes de continuer et de préserver un contact avec la matière. Un contact avec la matière filmique mais également avec le monde naturel (par l'intermédiaire du film), comme le soulève Tess Takahashi qui questionne la possible proximité de la pellicule avec le monde naturel : « Is film a medium closer to the natural world than the digital? [...] And, if so, does celluloid film allow nature to “speak” more directly? » (2019, 462) La pellicule contrecarre l'intangibilité du numérique, son apparente déconnexion avec le monde matériel et concret, mais aussi sa malléabilité, sa mobilité et sa faculté à imiter la légitimité iconique du film (*Ibid.*). Elle représente, au contraire, la possibilité d'enregistrer et de sécuriser le contact direct entre le ou la cinéaste et le monde naturel. Elle se fait alors garante d'une présence, prolongeant l'indexicalité (le ici et maintenant) de Roland Barthes, ce lien présumé direct entre le sujet visé par la caméra et l'image qui en résulte (*Ibid.*). La pellicule pallierait donc cette perte d'indexicalité instaurée par le numérique, restant à même d'enregistrer dans son substrat, dans sa matière propre, l'activité créatrice ainsi que l'influence du monde matériel (*Ibid.*). Certaines pratiques poussent cette analogie en utilisant, pour la fabrication des images, des éléments naturels présents sur les lieux de tournage. Takahashi prend l'exemple de *Quarry Movie* (1999), film pour lequel Greta Snider explique avoir expérimenté l'interaction chimique de métaux présents sur place, dans la carrière, avec l'émulsion photochimique de la pellicule (*Ibid.*, 471). De cette façon, la pellicule ne fait pas qu'enregistrer un lieu, elle contient à sa surface la présence matérielle même de cet environnement. Le monde naturel devient alors, selon Takahashi, un collaborateur du processus filmique (*Ibid.*), révélant la rencontre entre matière et écologie.

Selon Knowles, pour comprendre ce cinéma matérialiste contemporain, certaines théories développées récemment doivent être prises en compte : l'« ecological thinking » de Timothy Morton ainsi que la « vibrant matter » de Jane Bennett (2020, 17). Morton définit par « ecological thinking » une profonde interconnexion matérielle entre les humains et les non-humains qui encourage à penser *à travers* l'écologie et à être/vivre *avec* l'écologie, dans une intégration et une implication totales (Knowles 2020, 40). C'est une pensée qui se veut écologique, et non plus uniquement à propos de l'écologie (*Ibid.*) : « It's a practice and a process

of becoming fully aware of how human beings are connected with other beings — animal, vegetable, or mineral. » (Morton 2010, 7) Elle propose donc de réfléchir aux enjeux climatiques et environnementaux à travers ce point de vue engagé, incarné, incorporé et non plus dans la séparation dichotomique avec laquelle nous les considérons traditionnellement. Pour ce faire, la matière joue un rôle central puisque c'est par elle que se construit ce rapprochement. Le cinéma matérialiste, dans lequel s'intègrent les œuvres du corpus, suit une approche similaire et se penche sur la matière, sur la matérialité de l'image, afin d'observer et questionner notre rapport au monde, notamment naturel. Selon Knowles, comme la théorie de Morton proposant un renouvellement de la pensée, le cinéma matérialiste offre un renouvellement de la vision, afin de ne pas voir avec plus de clarté, mais de *voir différemment*, à travers une conscience physique approfondie (2020, 41 ; 41/42). Dans une mouvance similaire, Jane Bennett développe la théorie de « vibrant matter », à partir du concept de « vital materialism » de Baruch Spinoza. Cette matière vibrante fait ici référence à la force vitale qui traverse tous les phénomènes matériels et qui incite à une redécouverte, celle d'un rapport réimaginé entre les choses, selon des règles différentes (*Ibid.*, 37). Ces règles ont notamment pour but de dépasser les binarités qui nous séparent du monde naturel, non-humain : « [...] to dissipate the onto-theological binaries of life/matter, human/animal, will/determination, and organic/inorganic using arguments and other rhetorical means to induce in human bodies an aesthetic-affective openness to material vitality » (Bennett 2010, x (préface)). Dans cette redécouverte et cette ouverture envers le monde naturel, la matière constitue une vibration interconnectée entre les choses animées ou inanimées (Knowles 2020, 38) ; elle est l'expression de cette interconnexion, tout comme chez Morton.

Les théories qui distinguent, dans la matière, le pouvoir relationnel entre toute chose influence, directement ou non, la pensée des artistes contemporains. La primordialité de la matière maintes fois soulignée et, ce, dans des contextes divers, encourage chez les cinéastes une même réflexion, un même questionnement sur les potentialités de la matière. La résurgence d'un nouveau matérialisme cinématographique est donc liée à ce bouillonnement de réflexions actuelles. Knowles s'appuie sur les deux théories exposées plus tôt pour forger une esthétique du contact qu'elle observe dans les productions expérimentales qui développent des procédés et des techniques manuels sur la pellicule. Bien que notre corpus d'œuvres ne s'apparente pas à ce type de pratiques, il est intéressant de noter que celui-ci est, malgré tout,

contemporain de ce contexte de revalorisation matérialiste. Notre thèse soutient d'ailleurs que ces créations développent à leur façon une expression matérielle et matérielle qui les rapprochent du nouveau matérialisme cinématographique (toutefois selon des procédés différents de ceux étudiés par Knowles). De plus, comme Knowles l'observe à travers son corpus filmique, nous distinguons également dans les œuvres ici un engagement matériel considéré similairement comme une façon alternative de voir et de sentir le monde (Knowles 2020, 35). En ce sens, le contenu des images apparaît alors moins important que la façon dont ces mêmes images nous sont montrées (*Ibid.*, 48) : en dialoguant avec notre sensibilité, en ayant un impact sur notre réception, le processus de présentation devient un moyen d'opérer une modification de notre façon de voir et d'appréhender le monde. Ainsi, comme le résume Knowles, « Different modes of understanding require different approaches to representation, which in turn challenge ontological certainties: 'I believe what I see' becomes 'I experience what I don't see'. » (*Ibid.*, 48) Ce type de présentations s'adresse donc tout autant à nos sens, à notre corps, qu'à notre cognition et redit ainsi la puissance de l'esthétique, de l'activité esthétique. L'esthétique se révèle ici au service d'une sensibilisation au monde naturel. Ainsi, comme l'affirme également Della Noce, les pratiques matérialistes actuelles condensent des considérations esthétiques, héritées des années 70, et des implications écologiques dorénavant plus importantes, induites par notre contexte environnemental, anthropocène, soulevant la question et la primordiale d'une *politique de la représentation* (2022, 21). L'esthétique participe ainsi d'une posture critique, politique, vis-à-vis de notre rapport au monde, de notre représentation de la nature. À titre d'exemple, Della Noce cite les pratiques de Philip Hoffman, Emmanuel Lefrant, Emily Richardson, Inger Lise Hansen ou Daniel Steegman Mangrané (2022, 30).

Le double intérêt envers la matière filmique et l'écologie donne lieu à des expérimentations sur le processus de production de l'image, dans le but de s'éloigner des pratiques polluantes de l'industrie cinématographique et de développer une sensibilité plus importante vis-à-vis des environnements naturels. À l'instar de Rose Lowder qui cherche à réduire au maximum l'empreinte écologique de ses films, des artistes tels que Esther Urlus, Alex MacKenzie, Kevin Rice, Lindsay McIntyre, Robert Schaller, Etienne Caire, Guillaume Ferry, Juan David González Monroy, Anja Dornieden (Knowles 2020, 102/103) développent des techniques écologiques de production d'image qui dessinent un mouvement nommé *eco-*

processing. De nouveaux procédés de fabrication d'émulsions photosensibles sont par exemple obtenus à partir de différentes plantes et/ou de fleurs, tout comme l'élaboration de couleurs obtenues naturellement²² (Esther Urlus en est un bon exemple). Ces recherches individuelles ou collaboratives se constituent notamment lors d'ateliers ou de retraite de création organisés par les coopératives de cinéastes indépendants ou bien à l'initiative de certains ou certaines d'entre eux. Certains de ces événements se déroulent en campagne, en lien direct avec les matières premières naturelles nécessaires à ces expérimentations : les *films farm* constituent ainsi un vivier actif, innovant et créatif de ce matérialisme cinématographique écologique.

Ce rapide parcours dans l'histoire du cinéma nous permet de tisser des liens entre notre corpus filmique et différents pans de cette histoire, tout comme avec diverses formes cinématographiques. La conjugaison d'une attention pour le monde naturel avec le désir d'expérimenter et de développer les potentialités expressives de la matière cinématographique se présente à différents moments de cette histoire, notamment dans le cinéma scientifique des premiers temps et dans le cinéma expérimental dès les années 60. Certains enjeux soulevés par notre corpus se constituent alors en réalité dans des formes cinématographiques plus anciennes : la relation entre technologie, vision/perception et nature est d'ores et déjà bien présente dans le miroir de Claude Lorrain, dans certaines inventions pré-cinématographiques ainsi que dans les *phantom rides*. Dans une parenté plus directe, l'histoire du cinéma expérimental multiplie les mouvements qui développent un discours et une critique écologique (le cinéma expérimental de nature des années 60/70, l'écocinéma expérimental des années 90/2000) et/ou bien proposent une approche matérialiste du média (le cinéma structurel/matérialiste des années 70, puis des années 80/90 et enfin le nouveau matérialisme cinématographique) ; deux tendances que l'on distingue dans notre corpus. Le détour par l'histoire du cinéma nous permet ainsi d'établir une certaine filiation ou une généalogie des œuvres analysées dans cette thèse et confirme l'ancrage de leurs intérêts et leurs enjeux dans

²² Knowles explicite certaines étapes de ces productions expérimentales : « The flowers must first be selected and foraged, encouraging a form of wandering, close looking and touching that seems particularly in tune with the kind of tactile artisanal practices I have been discussing in this chapter. This is followed by a process of chopping, crushing and squeezing in order to release the chemicals, with the mixture then being soaked in boiling water and the remaining ingredients later added to the cooled solution and employed in much the same way as standard developer to produce a negative image. » (2020, 113)

des réflexions et des pratiques cinématographiques au long cours. Ayant en tête ce paysage d'influences potentielles, nous rentrons maintenant dans les œuvres qui vont intéresser plus particulièrement cette recherche.

PREMIÈRE PARTIE – DÉCRIRE UN ESPACE

Notre lecture du contenu expressif des œuvres du corpus se déploie à travers trois principales activités : *décrire un espace, composer un milieu, renouveler l'attention à la nature*. Chacune d'entre elles souligne que les œuvres se construisent à la fois par un prolongement des capacités du média cinématographique et par un renouvellement créatif de ses possibilités. Distinguer l'expressivité de ces œuvres permet notamment de saisir *la singularité différentielle* du cinéma, sa *médiativité* (Marion 1997, 80). Son exploration par les artistes contribue au dessin de sa « [...] « *personnalité* » – [de sa] part d'opacité – [...] [qui induit] des parcours de lecture, des modes de participation et d'interaction se concrétisant en intelligence avec les messages [que le média] véhicule. » (*Ibid.*, 82). Ainsi, pour établir la singularité médiale du cinéma, révélée ici par les œuvres, il nous faut comprendre, tour à tour, comment les altérations décrivent un espace, composent un milieu et renouvellent l'attention au monde naturel. Analyser l'action des altérations permet de saisir et de développer leur potentiel créateur et expressif vis-à-vis du monde naturel filmé. D'autres manipulations cinématographiques accompagnent également les altérations et participent à construire ces trois activités : notamment, l'usage de plans fixes, de points de vue et d'angles singuliers, des mises à distance variées entre la caméra et l'objet visé, ou une forme de montage « vertical » (par les surimpressions). Concernant la première des trois activités principales, la description spatiale, les différentes pratiques artistiques du corpus nous permettent de constater que les altérations expriment le monde naturel à travers différentes stratégies descriptives qui tendent toutes à *une décomposition du paysage traditionnel*, classique. Ces gestes artistiques altérant l'image portent alors atteinte à la conception classique du paysage et entraînent une vision, un regard et une compréhension régénérés sur le monde naturel présenté dans les œuvres. Par ailleurs, pour établir cette exploration des facultés descriptives des œuvres vis-à-vis des espaces qu'elles projettent, nous employons une lecture filmique qui décrit avec minutie certains événements visuels et esthétiques (une méthode explicitée en introduction). Le geste de description filmique dialogue en quelque sorte avec celui de description spatiale des œuvres : nos descriptions visuelles, formelles nourrissent et informent l'observation des espaces dans les œuvres, la manière dont les artistes investissent ces espaces et nous les présentent à travers leurs créations. Une forme de complémentarité et de réciprocité se tisse ainsi entre ces deux activités descriptives.

Chaque œuvre sélectionnée s'attarde soit en totalité, soit durant plusieurs plans significatifs, à des espaces naturels. Le traitement altérant de l'image qui est opéré dans ces plans en confère une traduction distinctive, spécifique. Cette traduction convie, dans cette première partie, à questionner l'habileté des altérations à décrire ces espaces ou du moins à participer à leur description cinématographique : par quels mécanismes élaborent-elles une description des environnements naturels ? Que précisent-elles également vis-à-vis de la notion même d'espace cinématographique ? Autrement dit, quelles singularités de l'espace cinématographique révèlent-elles ? Cette première entrée en matière dans la réflexion et dans les œuvres prolonge à la fois la relation qui lie le cinéma à l'espace et *in fine* le cinéma à la cartographie, ainsi que sa faculté, singulière, à créer des espaces, des mondes (médiaux, intermédiaires, alternatifs).

1. LE PAYSAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

À bien des égards, le cinéma se spécifie par son mouvement : initialement constitué à partir du défilement d'images fixes, dans un ratio par seconde suffisamment élevé pour que l'œil humain soit trompé, le mouvement explicite la singularité de ce média. Parce qu'il en constitue l'originalité vis-à-vis des autres arts, le mouvement représente un élément *ontologique* du cinéma. Son rapport indéfectible au mouvement l'amène également à nourrir un dialogue certain avec l'espace et, ce, à plusieurs niveaux : à la fois avec l'espace extérieur, préalable, dans lequel il intervient (l'espace profilmique) et avec l'espace qu'il contient, (re)créé et présente à l'écran (l'espace du cadre, de l'image). Ainsi, ses relations à l'espace s'avèrent complexes, intriquées, parfois contradictoires, et le plus souvent conditionnées aux dispositions que déploie chaque film. Henri Agel revient sur cette difficile compréhension et délimitation de ce qu'est l'espace au cinéma :

Tour à tour, il est resserré et dilaté ; centripète et centrifuge ; circonscrit rigoureusement et infiniment expansif ; autonome ou, si l'on veut, abstrait de l'environnement, et indissolublement lié à cet environnement que nous devinons dans ce qui existe « hors champ ». Et encore : réaliste ou fantasmatique ; strictement signifiant ou doué d'une telle densité iconique que ses virtualités sémantiques se dérobent ; appauvri du point de vue cosmique comme du point de vue sémiologique, par le simple fait du cadrage et, à

l'opposé, enrichi et éventuellement magnifié par le cadrage qui renouvelle indéfiniment notre perception. (1978, 27)

Les nombreuses caractéristiques prêtées à l'espace cinématographique, parfois divergentes, témoignent de l'amplitude des manipulations que peuvent opérer les artistes en s'attardant sur certaines de ses spécificités plus que d'autres : en ce sens, l'espace au cinéma apparaît *conditionnel*, c'est-à-dire pleinement conditionné à la volonté artistique.

À cette pluralité de facteurs énoncés par Agel répond une définition plus objective, plus englobante de l'espace au cinéma proposée par Antoine Gaudin :

La notion d'espace est consubstantielle à l'art du cinéma. Dans les films, l'espace est à la fois :

- une *donnée* de la représentation (induite par les fondements techniques de la prise de vues : les films captent et retranscrivent « de l'espace ») ;
- un *problème* d'ordre esthétique et dramaturgique, aux multiples implications ;
- une *construction*, mi-empirique, mi-imaginaire (résultant de l'interaction entre le film projeté et le système perceptivo-cognitif du spectateur). (2015, 5)

Cette définition énonce les propriétés communes à tout espace cinématographique et, en ce sens, souligne également son omniprésence à l'écran. Plus encore, elle rappelle la présence de l'espace dans le geste même de filmer, une présence résumée bien avant par Elie Faure en ces termes : « [...] le cinéma est, aussi et surtout, une forme plastique de l'espace en mouvement [...] » (*Ibid.*, 45) Deux types d'espace s'imbriquent alors dans chaque film, selon Gaudin : l'espace *représenté par le film*, « concret, reconnaissable et « habitable » que nous sommes culturellement éduqués à percevoir » et l'espace *inscrit dans le corps du film*, renvoyant, dans « un rapport direct et charnel[, au] phénomène spatial que constitue le film *en lui-même*. » (*Ibid.*, 64) Ces deux versants de l'espace cinématographique constituent ensemble « un système dynamique, fondé sur le mouvement et la variation » que le théoricien nomme *l'image-espace* (*Ibid.*, 67) – concept qui nous accompagnera pour mieux saisir la spatialité que propose notre corpus filmique. L'image-espace s'appuie sur les dimensions représentative (« l'image de quelque chose ») et phénoménale (« un flux perceptif en soi ») du film, ce qui lui permet de produire continuellement « son propre « rythme spatial du visible » » (*Ibid.*, 68), rythme qu'il sera intéressant d'évoquer dans cette partie. D'une autre façon, l'espace déployé par certains films serait, selon Benjamin Thomas, un *espace vécu*, parce qu'« indissociable de l'espace physique naturel auquel nous appartenons » (2019, 56). Selon Gaudin, ce type d'espace

cinématographique s'apparente à un « phénomène dynamique *produit* par le film, et engageant le corps du spectateur ». (2015, 10) Dans notre corpus, l'expérience d'un espace vécu s'élabore également suivant les principes énoncés par ces deux auteurs. En effet, bien que les œuvres altèrent l'image et contredisent ainsi le réalisme de l'image cinématographique, les espaces naturels captés restent identifiables et reconnaissables, ce qui nous relie alors à notre espace physique et matériel. Aussi, l'espace cinématographique qui ressort de ces films se construit pleinement par l'activité (de captation et de transformation altérante) de chaque œuvre, une activité technique, plastique et esthétique qui engage le corps spectatorial dans une vision régénérée du monde naturel. Nous développerons plus loin l'importance que revêt ce caractère expérientiel pour inciter une attention plus appuyée envers la nature.

La préoccupation des œuvres à l'égard de la nature évoque la relation du cinéma à la nature, et plus exactement au paysage puisque c'est ainsi qu'elle y est majoritairement comprise et traduite. Parce qu'il ne s'y rapporte pas directement, le corpus filmique discute en quelque sorte la tradition paysagère au cinéma. Hérité de la peinture, puis de la photographie, le paysage apparaît toutefois modifié lorsqu'il est traité par le cinéma : les caractéristiques et les possibilités techniques du média telles que le mouvement, le montage, certaines manipulations comme le gros plan, l'accélééré ou le ralenti, bousculent les prérequis paysagers au profit d'autres formes de paysage intimement liées aux puissances de cet art. À cet égard, Sitney rappelle que, dès les débuts du cinéma, les films sont tournés en extérieur (1999, 107) et nécessitent alors un degré d'adaptation aux conditions spatiales, environnementales et météorologiques. Alors que le cinéma en tant qu'art à part entière s'impose progressivement, les films de cette époque expriment un intérêt toujours plus appuyé pour le paysage, poussant Gilberto Perez à affirmer que le cinéma construit ainsi « une conception plus élaborée du paysage » (*Ibid.*, 109). Le média se distingue donc de la peinture et de la photographie de paysage en proposant de nouvelles formes et compositions paysagères.

Dans l'histoire du paysage au cinéma, Damien Ziegler identifie deux genres distincts : le paysage classique qui relate l'intériorité humaine, dans une correspondance avec ses idées et ses sensations (2010, 53), et le paysage moderne (dit opaque) qui se construit à distance de cette intériorité en séparant le sujet de son environnement, ces derniers « [coexistant] sans pouvoir se rencontrer » (*Ibid.*, 74). Nous comprenons, à travers cette double tendance, que le paysage cinématographique, comme en peinture ou en photographie, s'articule avant tout au

regard de la figure humaine. Dans ce contexte, il représente le plus souvent un faire-valoir pour l'activité et la présence humaines, pour la gestualité humaine et les mouvements du premier plan affirme Sitney (1999, 111). Toutefois, l'auteur précise que la normalisation du montage (c'est-à-dire la combinaison successive des plans) favorise un attrait soudain pour les catastrophes naturelles (inondations, éruptions, tremblements de terre), constituant les sujets privilégiés des films de reportage (*Ibid.*). Le monde naturel reprend ainsi de l'importance dans la production cinématographique ; une présence qui se prolonge et s'exprime par la suite dans des expressions plus subtiles du monde naturel : « [...] le déplacement des nuages, les changements de lumière, une brise légère dans la flore qui palpète, la pluie plus ou moins dense. » (*Ibid.*, 122) Le monde naturel subsiste ainsi à l'écran, dans une existence qui reste toutefois discrète dans le cinéma commercial, privilégiant le récit des actions humaines. Néanmoins, les infinités expressives du média cinématographique interrogent, encore aujourd'hui, sur l'essence du monde filmé :

Mais comment au juste définir le paysage au cinéma ? S'agit-il de l'enregistrement, par la caméra, de la configuration particulière d'un espace pro-filmique qui serait déjà, en elle-même, reconnue comme étant de l'ordre du paysage ? Ou bien est-ce l'image filmique elle-même qui, en vertu de ses paramètres de composition (cadre, échelle de plans, angle de prise de vues), possède la capacité de « paysagifier » une portion d'espace terrestre ? [...] La complexité ici vient du fait que le cinéma superpose à l'espace pro-filmique deux regards, tous deux dotés d'un « potentiel paysager » : celui de la caméra (ou du cinéaste), et celui des spectateurs. (Antoine Gaudin, à paraître, 6)

La réflexion de Gaudin illustre la complexité du paysage au cinéma, qui se constitue à l'intersection de diverses activités perceptives (celle de la caméra, de l'opérateur, et du public). Cette multiplication des regards qui s'inscrivent dans la formation du paysage cinématographique s'ajoute à sa difficile définition, évoquée précédemment. Néanmoins, elle souligne l'action centrale du média dans la fabrication de cette vision naturelle. Pour conclure, une description plus générique du paysage cinématographique est proposée par Gaudin, en s'attardant à des caractéristiques purement techniques et factuelles :

[...] dans le régime narratif/représentatif classique du cinéma, les conditions d'émergence du « sentiment de paysage » sont réunies lorsqu'on se trouve face à un plan (ou une série de plans) large(s), en extérieur, impliquant un espace visible ordonné selon une « composition manifeste » (visant à produire un sentiment d'unité indissociable d'une Stimmung), et explicitement dévolu(s) à l'activité contemplative – c'est-à-dire mettant provisoirement l'action en retrait,

soit en termes de narration (pause dans le récit), soit en termes de composition visuelle (l'action perdue à l'écran, mais le cadre privilégie le paysage dans lequel elle s'inscrit, comme dans le cas d'un plan d'ensemble sur Monument Valley où passerait une diligence poursuivie par des bandits...), pour produire un « spectacle au sein du spectacle ». (*Ibid.*)

La réunion de ces différents facteurs s'avère donc nécessaire à la construction d'un paysage à l'écran, facteurs qui ont toutefois en commun une mise de côté de la figure humaine et une relavorisation de l'environnement naturel opérée dans le premier plan de l'image. Une négociation dans la hiérarchie visuelle des plans s'opère et autorise ainsi une remontée du paysage dans l'attention spectatorielle.

Afin de rendre justice aux phénomènes naturels, à la présence naturelle dont ils sont témoins, les films développent alors des techniques de tournage particulières. Pour ce faire, des mouvements de caméra ainsi qu'un type de plan sont mis au point pour répondre aux besoins spécifiques que nécessitent ces tournages extérieurs : le travelling, le panorama, le plan d'ensemble et le *zooming* (Stiney 1999). Sitney explicite ces inventions, liées au désir de filmer le monde environnant, et notamment la nature :

Deux des trois moyens fondamentaux de mise en relief du paysage au cinéma apparurent dès les premiers films, ceux de la fin des années 1890 : les mouvements de caméra et le plan panoramique. L'un des caméramans des Lumière installa un trépied sur le pont d'une gondole afin d'enregistrer les allées et venues sur le grand canal de Venise, il donnait ainsi au cinéma la possibilité de rendre compte d'une profondeur spatiale. De la même façon, le trépied à tête pivotante autorisa la caméra à effectuer un mouvement circulaire alors même qu'elle fonctionnait. On nomma « panoramas » ces mouvements circulaires dans la mesure où ils évoquaient des installations de foire où l'on reproduisait sur les murs intérieurs de bâtiments conçus à cet effet des vues à la fois peintes et photographiées.

[...]

Le succès des voyages Hale déclinant, un troisième élément de la syntaxe cinématographique en matière de paysage apparut : le plan d'ensemble, comprenant à partir de 1908 des prises de vues aériennes.

[...]

L'utilisation du zoom à partir des années 70 eut des répercussions beaucoup plus importantes que celles du grand écran et du plan large. Non contente de permettre à une seule caméra une série de positions, de la plus rapprochée à la plus éloignée, fonction qui lui a été naturelle, cette optique nouvelle autorisa le « zooming », mouvement virtuel qui, mécaniquement et tout en douceur, traverse l'espace plus rapidement qu'une caméra sur une Dolly, et peut également indiquer une trajectoire, ce qui est pratiquement impossible à une

caméra ordinaire, en particulier dans certains paysages tels que des sommets montagneux. (*Ibid.*, 111 ; 112 ; 117)

La saisie et le récit (uniquement visuel, puis audiovisuel par la suite) du monde extérieur imposent des gestes ainsi qu'une certaine créativité. L'évolution technique et technologique accompagne cette envie de dépeindre le monde, à travers la recherche et l'expérimentation du média cinématographique. Les techniciens et les cinéastes participent ainsi à la relation continue entre le monde (dont la nature) et la pratique cinématographique. De même, l'arrivée du son constitue une étape importante dans le développement du tournage en extérieur, et notamment dans la représentation de la nature à l'écran : « Le succès international du cinéma parlant, bien établi dans les années 30, offrit au paysage la possibilité de s'exprimer. Le vent, la mer, le feu, la tempête, le plus souvent obtenus artificiellement ou arrangés pour plus de clarté ou d'effets, animèrent les images de paysage et élargirent l'environnement sonore (à l'aide de chants d'oiseaux, de bruits d'animaux ou de circulation...) au-delà des limites de l'image. » (*Ibid.*, 116) La palette sonore du monde naturel constitue un terrain propice pour approfondir les possibilités du média : filmer la nature pour explorer les moyens, les potentialités expressives du cinéma. De la même façon, le passage progressif à la couleur engage une exploitation plus soutenue des paysages (*Ibid.*) : ces derniers constituent des sujets d'exploration privilégiés pour le cinéma, pouvant encore une fois expérimenter ses propres avancées techniques. De même, les œuvres de notre corpus continuent cette exploration cinématographique de la nature, une exploration qui leur permet de révéler simultanément de nouvelles possibilités techniques, plastiques et esthétiques du média. La découverte du monde par le cinéma s'accompagne donc d'inventions qui répondent aux spécificités du tournage en extérieur et en nature. À la seule différence que les œuvres analysées dans notre thèse créent de nouvelles rencontres avec la nature non pas par contraintes techniques, matérielles ou spatiales mais par désir d'expérimenter les supports utilisés et d'exprimer différemment cette nature filmée, signifié par les altérations visuelles. De cette façon, elles continuent à en constituer de nouvelles images.

Selon une autre approche, le traitement spatial inhérent à la pratique cinématographique nourrit également une pensée cartographique de ce média : selon Teresa Castro, « [...] le cinéma et, au-delà de celui-ci, le monde des images en général sont traversés par une pensée de l'espace qui trouve dans la carte géographique son modèle théorique. »

(2011, 9). Les débuts respectifs du XX^e et XXI^e siècles constituent, selon la théoricienne, des moments prégnants dans le développement d'une pensée cartographique des images (*Ibid.*, 10) : « [caractérisés] tous les deux par la prolifération de nouveaux dispositifs et technologies de l'image, ces deux moments s'avèrent particulièrement riches en exemples. » (*Ibid.*) Pour en citer quelques-uns : le panorama, la vue aérienne, l'atlas, le GPS. Pensés conjointement, films et cartes décrivent tous deux des espaces, des lieux, selon des outils et des méthodes qui leur sont propres. Les deux médias disposent ainsi le public géographiquement et idéologiquement (Graeme Harper et Jonathan Rayner, 2010, 15). Chacun suscite alors, selon Giuliana Bruno, l'« émotion du mouvement » (Castro 2011, 8). Le cinéma se distingue toutefois de la carte par son essence descriptive qui « [...] transforme déjà les choses en images des choses, le monde en images du monde. » (*Ibid.*, 9) La description est donc, au cinéma, une conduite instinctive et automatique causée par son fonctionnement, son mécanisme. Néanmoins, la description par le cinéma ne se borne pas à la captation et l'enregistrement permis par sa machinerie ; pour ce faire, il met également en place des « [...] stratégies descriptives [...] dont la dimension procédurale est essentielle. » (*Ibid.*, 215). Plus concrètement, l'« accumulation et [l']enchaînement de points de vue, avec leurs successions de cadrages et de changements d'échelle » (*Ibid.*, 216) ou bien l'usage de panoramiques à 360° (*Ibid.*, 219) représentent des stratégies descriptives instaurées par certains films et qui nourrissent une pensée cartographique du cinéma. Celles-ci ont pour but de « mettre en image, non seulement par l'enregistrement d'une réalité « brute », mais aussi par la construction d'un point de vue sur cette réalité [...] » (*Ibid.*, 216) De plus, tout comme l'activité même de description, ces stratégies ne créent pas du réalisme dans l'image mais *fabriquent une visibilité* (*Ibid.*, 223) selon Castro, s'appuyant sur une construction de l'imagination (*Ibid.*, 215). Dans notre corpus filmique, cette visibilité est intimement liée aux altérations qui lui donnent corps et la construisent en collaboration avec le contenu visuel initial, enregistré par la caméra. Si décrire consiste bien à créer une visibilité, les altérations visuelles n'apparaissent pas en reste, exacerbant les potentialités descriptives du cinéma. Elles constituent d'ailleurs, par leur présence même, une certaine posture vis-à-vis de la pratique descriptive en général et vis-à-vis de la description cinématographique en particulier. Cette posture radicalise la distance prise avec le caractère réaliste, vraisemblable, de la description et de l'image cinématographique ; elle ouvre d'autres voies de visibilité passant par la décomposition, le démantèlement, l'altération des formes, autant de stratégies descriptives initiées dans les œuvres du corpus. Ces

stratégies signalent alors qu'il existe différentes manières de décrire : à la description réaliste et représentative observée par Castro, les altérations visuelles explicitent une description plus abstraite, plus métaphorique des espaces enregistrés qui tablent davantage sur l'impression et l'imprégnation de ces espaces que sur leur restitution stricte. Les altérations mettent ainsi en lumière des aspects, des caractéristiques propres aux environnements naturels enregistrés, en usant de moyens expressifs à mi-chemin entre le réalisme et l'abstraction de l'image, dans un mélange continu de ces deux orientations de l'image.

La description cinématographique offre une visibilité au réel enregistré, une visibilité projetée à l'écran. Elle participe également à la constitution visuelle de mondes à part entière, qui, selon Adrian Ivakhiv, sont à la fois anthropomorphiques, géomorphiques et biomorphiques :

Cinema, I argue, is a machine that produces or discloses worlds. This machine is, at once, *anthropomorphic* in that it produces a cinematic version of or resemblance to the human, thereby generating an apparent social or "subject-world" ; *geomorphic* in its production of a spatially organized or territorialized material "object-world", an apparent geography distinguished by hereness, thereness, and distances and relations between the "pieces of world" displayed; and *biomorphic* (or *animamorphic*) in its production of an apparent world of animate, life-like and interperceptive forms, which are shown to see and be seen, hear and be heard, at the same time as we, the viewers, see and hear them and, in effect, learn *how* to see and hear them. Cinema thus discloses a world of subjects, objects, and things in between. (2012, 88)

La description par le cinéma renvoie ici à une opération complète et complexe : ses potentialités temporelles (ses manipulations du temps), son mouvement naturel et continu, son apparence réaliste et vivante découlant de la captation et de l'enregistrement, font de ce média un outil de production audiovisuelle et sensorielle d'existences, vraisemblables mais proprement cinématographiques. Son activité descriptive construit donc des espaces et des temps empreints à la fois d'un réel préalable et d'une facture cinématographique. Elle s'élabore, selon Ivakhiv, grâce à la formation d'un *déplacement* engendré par le média : celui d'un temps à un autre, d'un lieu à un autre (*Ibid.*, 97). Pour l'auteur, la présence à l'écran de l'espace-temps enregistré est la preuve de ce transfert d'une réalité profilmique (*Ibid.*) à une réalité cinématographique. Ou, pour le dire autrement, la présence à l'écran se constitue grâce à ce transfert. La production qui résulte de cette activité est donc symptomatique du déplacement d'une réalité vers une autre. En ce sens, la pratique cinématographique entretient donc un

rapport au mouvement, au déplacement, à la spatialité, dans son ontologie même et, ce, au-delà du mouvement apparent dans et de ses images : il y a spatialité dans ce déplacement même. La prépondérance de la spatialité dans le faire cinématographique et dans son résultat (le film) joue un rôle important pour observer et réfléchir ici la description spatiale des altérations. Passant du général au particulier, comment les principaux concepts abordés jusqu'ici (l'image-espace, la pensée cartographique du cinéma et le cinéma créateur de mondes) nous aideraient à penser la description des espaces développée par les œuvres de notre corpus ? Au-delà de ces théories, par quels processus spécifiques passe la description spatiale ici ? Notre étude s'intéressant précisément à l'activité altérante, comment celle-ci participe à la description cinématographique de ces espaces (profilmiques et filmiques) et, plus largement, à l'expression du monde naturel à l'écran ?

2. *DÉCOMPOSER LE PAYSAGE (TRADITIONNEL)*

Acte de la vision par excellence, se situant entre « l'archive qui documente un lieu réel » et « [le] spectacle s'offrant à la vue » (Christa Blümlinger, et al. 2014, 10), le paysage nourrit un rapport complexe et ambivalent au monde naturel, à l'existant dont dépend pourtant sa production. En le détournant, voire en le décomposant totalement, les altérations visuelles renouvellent une réflexion critique vis-à-vis de son statut, de son établissement dans les arts visuels et dans notre culture occidentale. Comment parviennent-elles à cette remise en question ? Avant de saisir dans les œuvres l'atteinte, la mise à mal de la composition paysagère amorcée par les altérations visuelles, il nous faut rappeler les principales caractéristiques du paysage (classique). La décomposition qu'en opèrent les gestes d'altération apparaîtra ainsi avec plus d'évidence.

« [Attribut] du paradigme occidental moderne-classique » (Augustin Berque 1990, 68), « [devant] son existence aux expériences conjuguées de la mathématique, de la physique et d'une idée de la nature primitive à imager » (Anne Cauquelin 2004, 163), le paysage est avant tout une opération visuelle, une sélection et un cadrage effectués sur et dans le monde naturel. Cette limitation au sens de la vue s'opère toutefois uniquement en Occident puisque, comme le précise Alain Corbin, « [...] dans d'autres contextes culturels, on appréciera un paysage pour

les nourritures qu'il peut receler, pour la fatigue que son parcours peut infliger, pour les odeurs ou les dimensions sonores qu'on peut y rencontrer. » (Vincent Amiel 2020, 54) Le paysage occidental est alors le fruit « [...] d'une perception dynamique qui valorise, sélectionne et hiérarchise. » (Blümlinger, et al. 2014, 10) Cette perception s'active selon des paramètres artistiques (cadrage, composition, équilibre) qui transforment « [le] *pays* vécu et traversé en *paysage* contemplé et ressenti » (Hicham-Stéphane Afeissa et Yann Lafolie 2015, 29). Cette artialisation de la nature (*Ibid.*), ou, pour le dire autrement, sa théâtralisation (Raffaele Milani 2005, 19), suit « une codification esthétique du regard » (*Ibid.*) qui s'exprime essentiellement dans la peinture, grande pourvoyeuse de paysages : « [...] l'origine même du mot paysage indexe son référent à un régime de vue qui est celui du tableau et de l'immobilité [...]. » (Jean-Christophe Bailly 2015, 6) Il constitue ainsi « une représentation ordonnée de la nature » (Amiel 2020, 56). L'ordonnement paysager s'élabore également dans une fixité des éléments qu'il contient, rappelant l'immobilité picturale dans laquelle il prend sa source (Bailly 2015, 6).

Le paysage se situe alors du côté du sujet regardeur, du côté spectatorial : « le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré », annulant, selon Alain Corbin, toute notion d'objectivité (2001, 11). Il n'a pas d'existence en dehors de cet acte visuel personnel, ce qui pousse les géographes à affirmer qu'il n'y a de paysage que culturel, jamais naturel (*Ibid.*, 13). La perception du paysage nécessite également le retrait du regardeur vis-à-vis de l'objet observé, « [...] ce même retrait du sujet hors de son milieu qui par ailleurs devait engendrer le point de vue objectif de la science moderne, ainsi que l'individualisme. » (Berque 1990, 68). Le paysage apparaît donc héritier de son époque. Il met ainsi *en vis-à-vis* « l'observateur » d'un côté [...], la « nature » de l'autre, et les deux restant à part l'un de l'autre », suivant le puissant modèle sujet-objet (François Jullien 2014, 2). Cette posture découle, selon Berque, de la *transition paysagère* développée durant quatre siècles : « [elle] représenterait une phase particulière dans l'histoire de la relation de l'homme occidental à l'espace et à la nature : ce temps où le sujet s'est démarqué de son ancien milieu, pour en faire un environnement-objet simultanément offert à la vue, à la mesure et au pinceau. » (Berque 1990, 126/127) L'élaboration paysagère affirme donc une posture de retrait prise à l'égard du monde naturel, du vivant et une pensée anthropocentrée qui s'affranchit de tout facteur extérieur, environnant.

Construction à part entière, le paysage apparaît en constante évolution. Ou, plus précisément, « [...] les systèmes d'appréciation, constitutifs du paysage, sont en permanente évolution. Un espace considéré comme beau à un certain moment peut paraître laid à tel autre. » (Corbin 2001, 13) Corbin explicite plus en détail les facteurs qui influencent l'appréciation paysagère :

De multiples logiques déterminent la manière d'apprécier l'espace. Les croyances, les attentes, les modalités de l'anxiété, les références culturelles, le dessin de lieux imaginaires ainsi que les visées économiques pèsent sur l'élaboration des codes esthétiques et des systèmes d'émotions qui conditionnent l'admiration ou la détestation. L'histoire du paysage implique donc une analyse de tout ce qui influe sur la façon de changer l'espace de significations, de symboles et de désirs. (*Ibid.*, 57)

La multiplicité des paramètres qui entrent en ligne de compte dans la formulation de l'esthétisme paysager souligne la dissociation, voire la rupture, du paysage à l'égard de son objet initial, le monde naturel. Le jugement et le regard portés sur l'environnement, sur l'espace, priment sur leur constitution naturelle, première, qui, elle, *a priori* ne change pas, ou peu. Les paramètres qui conditionnent le goût pour tel ou tel paysage ne se basent donc pas sur l'essence des espaces naturels (ce qu'ils sont biologiquement, leur écosystème, le vivant qui s'y trouve). En ce sens, le paysage ne se rapporte presque en rien à l'espace naturel initial, à l'environnement ; il est une pure production humaine au même titre que les œuvres d'art (Milani 2005, 145) et exprime ainsi une *mise en forme* de l'idée de nature « [...] qui semble accueillir dans ses limites l'illimité, les formes, les forces et les flux du monde. » (Thomas 2019, 31/32). Il se rapproche alors plutôt d'« un « état d'âme » [nous préciserions celui de l'artiste], [d'] une possibilité d'interprétation d'une portion d'espace terrestre » (Antoine Gaudin 2015, 30).

Pourtant, nous confondons le paysage avec la nature. Nous regardons la nature selon les caractéristiques du paysage, les situant tous deux dans un rapport fallacieux d'équivalence qui oblitère l'essence et la destination initiales du paysage :

Un saut semble pourtant s'être produit. Qui va plus loin que la seule possibilité de représentation graphique des lieux et des objets, c'est un saut d'une autre sorte : un ordre qui s'instaure : celui de l'équivalence d'un artifice et de la nature. Pour les Occidentaux que nous sommes, le paysage, c'est bien, en effet, « de la nature ». L'image, construite sur l'illusion de la perspective, se confond avec ce

dont elle serait l'image. Légitime, la perspective est dite aussi « artificielle ». Ce qui est alors légitimé, c'est le transport de l'image sur l'original, l'une valant pour l'autre. Mieux, elle serait la seule image-réalité possible, elle adhérerait parfaitement au concept de nature, sans écart. Le paysage n'est pas une métaphore pour la nature, une manière de l'évoquer, mais il est réellement la nature. (Cauquelin 2004, 30).

Voici la première erreur que nous commettons à l'égard du paysage. Dans cette acception erronée, « [le] paysage est ainsi l'expression première de la nature. » (Damien Ziegler 2010, 7) Il y a pourtant une dualité qui se forge entre la nature, cette « force organisatrice invisible », et le paysage renvoyant uniquement à « la réalité visible qui en est issue », une division entre « une réalité absolue et une réalité conventionnelle. » (*Ibid.*, 8) De cette erreur naît également une mauvaise compréhension du monde naturel : la conception paysagère du monde naturel calque les spécificités de l'un sur l'essence de l'autre et nous fait oublier les différences fondamentales, ontologiques, qui les séparent. En ce sens, Berque précise l' « homologie fondamentale [qui se crée] entre le développement de la peinture de paysage d'une part, et de la maîtrise de l'environnement de l'autre. » (1990, 69) Cette homologie conditionne pour beaucoup la réflexion et le regard que nous portons, encore aujourd'hui, sur le monde naturel. Pour résumer, le paysage conjugue « une attitude par rapport à la nature [avec] une intervention sur celle-ci » (Antonio Costa 2001). Il affirme alors « la présence de l'homme, [et] porte les signes de l'anthropisation de la terre » (Milani 2005, 41).

Mais alors, comment les œuvres de notre corpus questionnent-elles l'imposant bagage culturel du paysage qui pèse encore lourdement de nos jours dans notre rapport à la nature ? Qu'expriment-elles du paysage d'aujourd'hui, contemporain d'une dévastation environnementale, naturelle, mais aussi de notre regard sur celui-ci ? Selon nous, l'altération visuelle engendrée sur l'image offre certaines pistes de réflexion et de réponse quant à une posture, volontaire ou non, prise à l'égard de la tradition paysagère. Par le dérangement qu'elle crée dans l'image, l'altération déstabilise et perturbe à la fois sa composition, sa structure ainsi que son contenu. Cette sous-partie s'attache à démontrer comment les gestes altérants déjouent l'image paysagère en particulier, en contrariant sa stabilité, sa fixité, et en insistant, en contrepartie, sur le caractère vécu, expérientiel de l'espace filmé. En ce sens, l'altération s'accorde avec la définition de l'espace caractérisé selon Michel de Certeau par « l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonscrit, le temporalisent » (Thomas 2019, 62), l'espace devenant ainsi « *un lieu pratiqué* » (*Ibid.*) et non plus une donnée abstraite et

mathématique. Le caractère expérientiel, vécu, senti, de l'espace affirme, dans un même mouvement, l'impermanence, le changement et la subjectivité de celui-ci. Cette conception, que l'altération visuelle accentue à travers ses effets matériels, plastiques et esthétiques, rejoint l'*image-espace* théorisée par Antoine Gaudin :

L'espace au cinéma ne sera donc pas considéré comme un *motif* stable *représenté* par le film, et disponible pour la vue uniquement (dans la lignée d'une conception optico-systémique de l'espace qui pourrait être commune à tous les arts visuels), mais comme un *phénomène* dynamique *produit* par le film, et engageant le corps du spectateur. Il sera étudié comme une puissance plastique autonome, directement liée à la nature des images filmiques, à leur mouvement, à leur être-sonore, et à leurs rapports de succession. (2015, 10)

L'altération investit précisément ce dynamisme de l'espace filmé à travers la production de mouvement supplémentaire (s'ajoutant à celui contenu dans les images elles-mêmes). Par la transformation qu'elle induit, elle devient créatrice de mouvement par excellence. Le mouvement est aussi ce qui confère initialement au cinéma sa faculté de créer des mondes : par la sensation de profondeur, il apporte une corporalité, un relief aux objets enregistrés (Gaudin 2015, 56), les redonnant à l'écran dans une vie semblable à celle rencontrée dans la réalité. Cette idée rappelle également le géomorphisme du cinéma, c'est-à-dire sa production de relations géographiques ou territoriales (Ivakhiv 2012, 94), que l'altération prolonge en reconstituant à l'écran un espace, un milieu et une atmosphère empreints simultanément du monde naturel filmé et des potentialités expressives du média cinématographique. En (dé)construisant l'image et le paysage, elle propose d'autres types d'espaces et forme ainsi de nouveaux territoires visuels, esthétiques, poursuivant également une logique cartographique de l'image cinématographique. Pour circonscrire et réfléchir les activités descriptives des altérations visuelles, nous organiserons les analyses en regroupant les différentes pratiques altérantes dont les gestes semblent se rejoindre : décomposer le paysage traditionnel par l'accumulation, par la matière, par la couleur, par le flou, par le détournement de l'espace et du temps ou par l'existence matérielle des espaces naturels²³. Autant d'opérations, de modalités

²³ Les analyses filmiques proposées dans les prochaines pages s'accompagnent d'un fascicule d'illustrations permettant de présenter les œuvres sous forme d'images (d'arrêt sur image) ou d'aider à la compréhension de certains passages. Ce fascicule se trouve en Annexe 2 de la thèse. Pour une lecture optimale, nous conseillons de garder le fascicule en vis-à-vis du texte, afin de mettre en écho nos observations et notre argumentaire avec la puissance visuelle et formelle des œuvres.

de décomposition qui nous permettent de saisir les capacités de ces altérations à générer d'autres types d'espaces, loin du paysage traditionnel.

3. DÉMANTELER PAR L'ACCUMULATION

Les gestes altérants employés par les artistes de notre corpus contiennent différentes stratégies de décomposition du paysage classique. Débutons notre tour d'horizon avec l'accumulation, un phénomène que l'on retrouve dans les œuvres de Malena Szlam et Dan Browne. Sorti en 2018, *Altiplano* de Malena Szlam est l'aboutissement d'une résidence de création organisée en 2015 par Oona Mosna dans le cadre du Media City Film Festival. Avec deux autres cinéastes, Daïchi Saïto (dont un film est également à l'étude ici) et John Price, Szlam a parcouru pendant une quinzaine de jours la géographie singulière de l'Altiplano, cette région située dans la cordillère des Andes, à la jonction entre l'Argentine, la Bolivie, le Pérou et le Chili. Le film s'intéresse plus particulièrement aux « terres traditionnelles de l'Atacameño, de l'Aymara et de Calchaquí-Diaguïta dans le nord du Chili et le nord-ouest de l'Argentine » (Light Cone). Ce territoire géographique condense des paysages grandioses (désert à perte de vue, lac d'eau et lac de sel, activité volcanique (Dan Sullivan pour le site Internet Film Comment) et une réalité environnementale désastreuse, causée par l'exploitation géothermique et minière (Light Cone). La singularité de ce lieu n'apparaît pas sans lien avec la présentation qu'en construit Szlam dans son film tourné en 16 mm : avec les moyens du média, elle explicite les particularités de ce territoire et les enjeux qui le travaillent, l'abîment.

La cinéaste réalise des plans d'ensemble sur les horizons montagneux de l'Altiplano ainsi que des plans moyens et rapprochés sur divers éléments naturels présents sur place (le sol, les parois rocheuses, des concrétions calcaires, l'eau du lac, les geysers, les plaines, les arbres, etc.) (**fig. 1, 2, 3**). De cette multiplicité de plans, elle réalise des surimpressions qui entremêlent les échelles de plan et les éléments contenus dans les images initiales. Le film s'anime ainsi de nombreuses surimpressions (de deux plans ou plus), entrecoupées de plans uniques, explorant ainsi de différentes manières le lieu et sa géographie. À ces surimpressions s'ajoute également un travail sur l'exposition lumineuse, la couleur – des teintes se superposent parfois à certaines portions de l'image, apportant une part d'abstraction aux plans travaillés –

ou sur l'exposition du négatif de l'image (conférant également sa part d'étrangeté) (**fig. 4**). L'ensemble des manipulations opérées par Szlam concourent à présenter le territoire selon une vision plus artistique, métaphorique, abstraite, que réaliste et mimétique – une vision qui en dit pourtant beaucoup sur l'histoire et l'état de cette étendue géographique. La bande sonore créée pour le film confère également, à elle seule, une ambiance, une atmosphère d'étrangeté, d'inquiétude, de malaise. Celle-ci est élaborée à partir du mixage d'enregistrements de geysers et d'infrasons (normalement inaudibles pour l'être humain) produits par l'activité volcanique, les mouvements sismiques ou les baleines (Entrevue par Dan Sullivan pour Film Comment 2019), qu'elle a notamment capté avec l'aide du volcanologue Clive Oppenheimer (Entrevue par Ara Osterweil pour Artforum 2019). Avec *Altiplano*, Szlam intègre pour la première fois une bande sonore à son travail visuel, filmique (Sullivan pour Film Comment 2019). Elle semble l'avoir construite selon une dynamique similaire à celle des images : de la même façon, le prélèvement dans la réalité (sonore), concrète, du territoire donne lieu à un assemblage sensible, sensoriel, qui évoque plus qu'il ne représente.

Les surimpressions apparaissent dès les premières secondes, entremêlant d'abord des plans de même nature : par exemple, plusieurs plans de l'horizon délimité par les sommets montagneux (**fig. 5**). Rapidement, se rencontrent aussi des plans (fixes ou en mouvement) de natures diverses : un plan sur un sol asséché rejoint celui de l'horizon montagneux (**fig. 6**) ; un plan nocturne cadrant la lune se mêle à un autre sur les montagnes (**fig. 7**). Différentes échelles de plan s'entrecroisent également, ajoutant à la confusion visuelle. La surimpression s'avère également multiple, additionnant plus de deux plans simultanément. Avec *Altiplano*, Malena Szlam réalise alors un film qui s'articule autour de l'accumulation, comprise comme principe créatif et fondateur. Dan Sullivan observe ce phénomène et le relie à l'histoire du lieu : « The densely superimposed images suggest a landscape that is itself multiplicitous, one containing a diversity of natural features and having existed, in various iterations and across innumerable physical transformations, since the Pleistocene. » (Sullivan pour Film Comment 2019) Avec les possibilités créatives et expressives que lui offre le média, la cinéaste raconte ainsi les changements nombreux et perpétuels que subit ce territoire, dans une accélération marquée par le développement des activités humaines, industrielles. La diversité qui résulte de ces accumulations de couches d'image concorde alors avec celle existante sur les lieux filmés : en ce sens, la surimpression, nourrie par la multiplicité des plans et des angles de vue, constitue

un type de géomorphisme cinématographique. La géographie des lieux se reconstitue à l'écran, à la fois par les multiples captations (qui servent ensuite aux surimpressions ou aux plans uniques) ainsi que par les opérations de superposition opérées par la cinéaste. *Altiplano* révèle ainsi une voie géomorphique du cinéma, différente de celle théorisée par Ivakhiv, mais tout aussi efficiente.

La multitude des éléments naturels présents au sein d'un même plan (plus précisément le mélange de leurs contours) développe une nouvelle composition visuelle, rendue possible uniquement depuis cette action de surimpression. Dans ce geste subsiste une décomposition du lieu, de l'espace enregistré, à travers l'accumulation des impressions lumineuses sur la pellicule provoquant une certaine perte des repères spatiaux, un brouillage visuel et perceptif. Mais se déploie simultanément à l'écran une recomposition de ce même espace *via* la formation d'un nouvel ordonnancement dans l'image, plus géométrique, par l'entremêlement accumulatif des lignes inscrites dans chaque plan. La surimpression crée ainsi une décomposition-recomposition spatiale qui participe au caractère géomorphique du film. Deux autres effets de la superposition des images concourent également à l'activité de décomposition-recomposition : la juxtaposition et la rencontre d'espaces, de milieux, qui ne sont initialement pas concomitants (**fig. 8, 9, 10**). La roche ou la terre côtoient alors des eaux bouillonnantes ou des concrétions calcaires ; des éléments organiques hétéroclites se croisent grâce aux accumulations visuelles. Ces divers effets d'accumulation, de superposition, d'entremêlement et de mélange concourent ainsi à une décomposition du paysage initialement capté mais aussi plus métaphoriquement à celle de la notion même de paysage. Il n'est plus question ici de donner à voir le monde naturel dans un cadre circonscrit, restreint, stable et à une distance confortable, agréable, pour le public, comme nous avons pu le voir dans la vue paysagère traditionnelle. En ce sens, la décomposition paysagère instaurée par Szlam constitue une stratégie descriptive efficace qui offre une autre visibilité à cet espace géographique : elle permet en effet d'approcher ce territoire dans une proximité, une intimité, selon des angles et des points de vue singuliers, que la tradition paysagère n'autoriserait pas. Elle illustre également toute la complexité historique, environnementale, écologique qui sous-tend ces vues idylliques. L'instabilité, le changement continu, la transformation, induits par la décomposition-recomposition, évoquent ce bagage invisible au premier regard qui en dit long sur l'état actuel de ses reliefs. Dans *Altiplano*, il y a davantage confrontation, à la fois entre les différents plans

surimpressionnés qui se partagent le territoire et l'espace de l'image, mais également confrontation entre l'idée classique de nature véhiculée par le paysage et la proposition visuelle, filmique, de Szlam où s'imposent diversité et multiplicité (des plans, des zones filmées) du monde naturel. La diversité et la multiplicité par lesquelles passe l'expression du monde naturel construisent également le rythme spatial du visible propre au film, pour reprendre les mots de Gaudin. Ce rythme participe à la dimension vécue, expérientielle que retranscrit le film et qu'il nous propose de vivre, à notre tour. La force de la surimpression réside ainsi dans le délitement de notre idée d'une nature fixe, constante et unifiée. Elle assemble, fait varier, démultiplie les vues d'un lieu, d'un territoire et le décrit dans une vision plus contemporaine, actuelle, comprenant à la fois toute la confusion qui caractérise notre rapport au monde naturel et la désagrégation permanente que nous opérons sur ces espaces.

Proche de la surimpression, la pratique du fondu enchaîné de Dan Browne dans son installation vidéo *Cathedral* (2015) propose une autre voie de décomposition du paysage. Dans ses œuvres, Browne développe une réflexion sur « la nature, la perception sensorielle, la technologie avec des formes denses et cinétiques », entremêlant ainsi divers médias tels que le cinéma, l'installation, la musique, la photographie, la peinture, la poésie (Light Cone). Pour ce faire, son processus de création s'appuie sur la superposition, la photographie en time-lapse et l'abstraction cinétique (Clint Enns 2018). Réalisée en 4k (mais vue ici en 1080p), *Cathedral*²⁴ est une installation silencieuse qui projette en boucle une vidéo tout en verticalité, d'une durée initiale de vingt minutes (celle que nous analysons). Celle-ci s'intéresse à la Cathedral Grove (Site Internet de Dan Browne), un regroupement d'arbres anciens de plus de huit cents ans (notamment des sapins Douglas et des sapins géants) situé dans le parc provincial MacMillan (BC Parks), sur l'île de Vancouver (Canada). L'installation vidéo combine plusieurs aspects techniques et esthétiques qui retranscrivent l'expérience particulière de cet espace végétal et de sa diversité organique, biologique et spatiale. On note tout d'abord le format de l'image qui, de sa verticalité appuyée, confère une visualité singulière de cet environnement forestier. Les plans et angles de vue utilisés par Browne compilent divers éléments naturels que l'on retrouve dans ce lieu : les arbres, les roches, la mousse, la végétation (**fig. 11, 12, 13**). Nous parcourons de fond en comble cet espace naturel. Puisqu'il s'agit de photographie (d'images fixes), les plans sont donc rapides. Ils sont aussi créés selon des échelles différentes : nous retrouvons

²⁴ Pour visionner la vidéo sur le page Vimeo de Dan Browne : <https://vimeo.com/147276889>.

des plans de demi-ensemble, des plans moyens et des gros plans. Jamais de plans éloignés : nous restons alors au cœur de cet environnement, de cet écosystème. La diversité de plans nous redonne ainsi ce lieu *par touches*, rendant alors visible un écosystème, une écologie, par touches.

Cathedral est une œuvre divisée en deux parties, distinctes par leur esthétique (et par les techniques employées). Dans la première partie (jusqu'à la 10^e minute), un fondu enchaîné d'images fixes s'accompagne de mouvements de caméra brusques striant l'image (**fig. 14, 15, 16**). Ici, nous retrouvons certains plans sur le sol (la terre), sur la végétation qui s'y trouve, sur les racines visibles de certains arbres. Mais, en majorité, ce sont surtout les arbres qui sont enregistrés : leur branchage, leur feuillage, leur tronc et leur cime se démultiplient et se fondent dans un flou généralisé, produit par ces mouvements brusques et accentué par le fondu enchaîné des plans. Cette section de l'œuvre apparaît donc très végétale, le vert dominant la palette des couleurs présentes. L'association de ces deux procédés offre un rendu esthétique, sensoriel, particulier, qui transforme le lieu, du moins sa visibilité. Entre fixité (des images) et mouvement (par les stries dues aux mouvements rapides de la caméra), cette pratique décompose la visibilité habituelle de cet espace forestier, par la production d'un mouvement continu qui floue l'ensemble. En effet, l'espace se dessine ici dans une suite de plans fixes, mis en mouvement par le bougé de la caméra, et non dans un ensemble stable, visuellement cohérent et circonscrit comme le voudrait la tradition paysagère. Le mélange et l'entremêlement des plans accentués par le fondu enchaîné évoquent plutôt l'imbrication des éléments (feuilles, troncs, branches, mousse, racines) inhérente à cet écosystème forestier. La recomposition du lieu, de cet environnement forestier, tient précisément dans la rencontre continue des divers composants visibles du lieu (surtout les feuilles, les troncs et les branches). Cette rencontre prend forme à travers une concentration sur les aspects physiques, matériels, matérialistes, de l'espace naturel : le foisonnement des feuilles, le caractère rectiligne des troncs, l'entremêlement des branches, la densité végétale constituée par cet ensemble arboré. Le balayage rapide de la caméra couplé au fondu enchaîné représente donc une des stratégies descriptives employées par Browne pour présenter la Cathedral Grove sous un jour différent, en empêchant toute représentation paysagère traditionnelle.

Contredisant les critères du paysage classique, nous ne sommes pas tenus à distance de ce vivant, à partir d'un point de vue qui offrirait un cadrage stable et cohérent ; au contraire,

nous sommes situés à proximité des éléments naturels, en présence de ces arbres, de cette forêt. Le procédé déployé par Browne suggère une certaine posture, une approche vis-à-vis du vivant : la rigidité et la froideur de la composition paysagère sont annulées au profit d'une expression mouvante et intime, celle du foisonnement des éléments épars, du bouillonnement caractéristique du vivant. La décomposition du mouvement naturel de l'image cinématographique laisse ainsi place à une recombinaison mouvante, diffuse et vague de l'image, faisant écho à la vivacité, à la vitalité, à l'illimitation et l'indétermination de l'espace naturel filmé. La recombinaison confère une fluidité visuelle à l'ensemble, accentuée par les mouvements brusques de la caméra ; cette fluidité rappelle le fondu naturel intrinsèque aux écosystèmes. S'en dégage une continuité visuelle, plastique, entre tous ces composants organiques, rappelant leur cohabitation naturelle. Les stries provoquées par ces mouvements appuyent un dynamisme, une vitalité, déjà à l'œuvre dans la forêt filmée par Browne : le bougé de la caméra ne fait que souligner l'existence du territoire enregistré. *Cathedral* figure ainsi une faculté biomorphique du cinéma : l'œuvre reprend à son compte des caractéristiques propres à la nature, qu'elle démontre à travers les possibilités techniques du média utilisé. Elle s'attelle à présenter une existence naturelle, à décrire une vitalité, en exploitant le potentiel créatif et inventif du cinéma. L'expression du monde naturel qui en émane se constitue également à travers l'expérience de Browne dans ce lieu, appuyant le caractère expérientiel de l'espace, notamment théorisé par Gaudin à travers son image-espace. Les altérations soulignent que l'espace enregistré, cette forêt, est avant tout un lieu pratiqué, vécu. L'esthétique de l'œuvre résulte alors en partie de cette expérience personnelle du cinéaste à laquelle les altérations nous permettent toutefois d'accéder, en la rendant d'autant plus prégnante et visible : accéder au vécu de l'artiste pour vivre cet espace à sa manière.

4. DÉ-FORMER (PAR) LA MATIÈRE

Dans leurs effets dé-figurants et régénérants, les altérations investissent avec affirmation la matière du support qu'elles travaillent, qu'elles entament dans leur processus, par leur présence dans l'image. La décomposition du paysage passe alors notamment par celle de la matière cinématographique et, ce, de façon prégnante dans les œuvres de Browne et de Perconte. Dans la seconde partie de *Cathedral*, Dan Browne effectue, *via* une pratique

minutieuse (et difficilement déchiffrable), une déconstruction géométrique de l'image alliant, comme dans l'ensemble de cette installation, la fixité et le mouvement (**fig. 17**). Dans cette deuxième section de l'œuvre, nous retrouvons en exclusivité des plans sur les différents arbres présents dans la Cathedral Grove. Plusieurs séquences présentent un découpage géométrique de l'image : plus il est apparent, plus il fait crépiter l'image, l'écran. Ce découpage laisse également entrevoir une opération de surimpression : nous observons des images (deux ou plus) qui s'entremêlent au travers de ces mailles géométriques. L'entremêlement des éléments, déjà évoqué avec le fondu enchaîné et les mouvements brusques de la caméra dans la première partie de l'installation vidéo, se fait d'autant plus vif par ce procédé : les déstructurations géométriques font éclater, annuler les contours et fusionner la consistance matérielle des arbres. Ce délitement accentue le foisonnement vital du lieu, souligné par la perte structurelle du contenu de l'image, par la décomposition de sa matière numérique. La déstructuration géométrique produite par Browne constitue une autre stratégie descriptive permise par le média numérique et qui opère, elle aussi, une décomposition du paysage forestier classique. Cette opération prend au premier degré le terme de décomposition puisque le découpage géométrique enjoint un démantèlement des formes contenues dans les plans, et de la structure même de ces plans (il n'y a plus de hiérarchie visuelle, de séparation claire et distincte des éléments présents, de composition visible et ordonnée). Mais, comme pour la première partie de l'œuvre, la déstructuration mène à une recombinaison inédite, inusitée, inhabituelle, des images initiales et donc de l'espace, du lieu, qui s'y déploie. Dans cette œuvre, la Cathedral Grove se présente dans une expression plus technologique que naturaliste, bien que celle-ci se construise en partie sur des enregistrements « réalistes » (fidèles à la réalité profilmique) effectués avec la caméra. La description qu'en propose Browne raconte ainsi visiblement la rencontre entre les aspects naturels et technologiques, un mélange qui sous-tend de façon générale toute production cinématographique de nature.

Un mouvement ressort également de ces superpositions d'image, dont la source n'apparaît pas clairement : un plan en mouvement se dissimule-t-il sous un plan plus fixe ? Les plans sont-ils tous en mouvement, mais enregistrés selon un rythme différent ? Et, dans ce cas, le mouvement provient-il tout simplement de cette accumulation ? Ce découpage géométrique, couplé au mouvement, confère également la sensation d'un travail dans la profondeur de champ, en trois dimensions : l'image apparaît à la fois fixe et en mouvement, et dotée d'une

profondeur appuyée. Lorsque cette géométrie se fait plus visible, plus prégnante, nous passons dans un régime différent, apportant abstraction, artificialité et surréalité. D'autre part, la décomposition géométrique de l'image, et donc de l'espace et du vivant filmé par Browne, apporte une forme de vitalité à l'écran, à l'image : celle-ci semble vivante, palpitante, traversée de respirations (de zones de respiration calquées sur le découpage de l'image). L'image semble dotée d'une forme de vie, d'existence qui souligne celle de l'environnement forestier, du vivant présenté : la déstructuration animiste (simulant une vie pour l'image) donne forme visuellement à l'existence qui caractérise déjà la forêt enregistrée. Ici encore, un biomorphisme cinématographique est à l'œuvre et permet de calquer une vie, une existence, de retranscrire des caractéristiques naturelles, par les moyens du média.

Utilisant le support numérique dans des effets bien différents, Jacques Perconte déconstruit lui aussi, avec *L'écume du phare*²⁵ (2016), la matière de l'image et, par conséquent, la composition possible d'un paysage marin. Le vidéaste enregistre en très haute définition (2K) un plan-séquence de la mer et du flot incessant de ses vagues. Ce film infini, suivant le procédé de la *generative video* – une création d'une durée indéfinie, se générant elle-même de façon non-déterminée à partir d'algorithmes programmés qui lui sont appliqués²⁶ –, retrace le va-et-vient constant des vagues, le flux continu de la mer. Cette analyse s'appuie sur un extrait d'environ six minutes, accessible en ligne sur le site de l'artiste. Suivant l'intérêt tout particulier de Perconte pour les lieux et la localisation dans ses prises de vue, rappelons que *L'écume du phare* nous emmène au Nord-Ouest de la France, à Fécamp, une ville normande située dans le pays de Caux (Wikipédia), une région naturelle « [...] délimité[e] au sud par la Seine, à l'ouest et au nord par les falaises de la Côte d'Albâtre, à l'est par les hauteurs dominant les vallées de la Varenne et de l'Austreberthe. » (*Ibid.*) La nature et sa préservation prédominent dans ce secteur géographique. La vidéo de Perconte nous ramène plus précisément au bord de la Manche, sur la côte d'Albâtre dont le cadre visuel se caractérise par « 130 kilomètres de bordures maritimes et de falaises entrecoupées de valleuses [ces percées naturelles dans les falaises permettant l'accès à la mer] » (*Ibid.*).

²⁵ Visionner l'extrait de la vidéo infinie *L'écume du phare* analysé ici et disponible sur le site Internet de Jacques Perconte : <https://www.jacquesperconte.com/oe?213>.

²⁶ Pour saisir avec plus de justesse et de précision le travail de Jacques Perconte, voir l'ouvrage *Esthétique du signal : hacker le filmique* (2022) de Bidhan Jacobs.

La structure de l'extrait vidéo apparaît classique : ouverture et fermeture avec un fondu au noir, encadrant un unique plan-séquence. Le son et l'image se présentent également simultanément, donnant l'impression d'arriver au cœur du film. Cette impression est d'autant plus appuyée que les altérations visuelles sont présentes dès le début de l'extrait, parsemées dans toute l'image. Elles resteront d'ailleurs installées dans l'image jusqu'à la fin. Le plan-séquence cadre en plan moyen la mer agitée ; la caméra reste fixe, accentuant ainsi le mouvement naturel de la mer. D'après la description donnée par Perconte sur son site, il se tient au pied d'un des phares de la ville pour enregistrer cette vidéo, expliquant la grande stabilité de l'appareil de prise de vue. La fixité de la caméra et du point de vue qui en découle répondent ainsi à l'agitation continue de la mer. Au-delà des paramètres de prise de vue, le résultat visuel produit dans *L'écume du phare* tient à ce qui se déroule dans l'image, à l'image et par l'image. La simplicité apparente du procédé d'enregistrement²⁷ (un plan-séquence en caméra fixe) laisse place à un travail méticuleux et considérable autour du mouvement interne de l'image et de la couleur. La méthode de création de Perconte s'apparente au *datamoshing*, bien qu'il refuse d'employer ce terme pour qualifier son travail, n'y voyant qu'une simple recette démultipliable ne nécessitant pas de connaître le fonctionnement sous-jacent. De la même façon, il refuse également de rapprocher ses créations du concept de glitch qui, selon lui, investit un dysfonctionnement de l'image numérique tandis que lui veut davantage créer de nouvelles images à travers la création d'un fonctionnement qui lui est propre. Son positionnement vis-à-vis du numérique et des technologies est donc fondamentalement engagé et politique. Pour son travail, Perconte préfère alors parler de « compressions dansantes de données vidéo »²⁸. Dans *L'écume du phare*, les altérations apparaissent diversifiées (**fig. 18, 19, 20, 21**) : à la fois des tourbillons, des éclatements de pixels (quand une vague se brise sur la surface de l'eau), et des parties plus géométriques, plus rectilignes et linéaires (que l'on retrouve davantage aux bords du cadre de l'image, le plus souvent en haut et à droite) renvoyant à la condition mathématique de l'image numérique. De la même façon, certaines

²⁷ Apparente car, après quelques recherches sur l'artiste, nous connaissons la primordialité qu'il accorde dans son travail à cette étape d'enregistrement : le choix du matériel de captation (caméra, lentille, focale), du point d'ancrage et de la distance vis-à-vis du sujet filmé, lui sont essentiels pour parvenir, par la suite, à obtenir cette richesse matérielle, cette diversité de textures. Voir Sorrel, Vincent. 2019. « « L'alpiniste est un homme qui conduit son corps là où un jour ses yeux ont regardé » : les longues focales de Jacques Perconte ». *Cahier Louis Lumière*, n12, juin 2019, 89-98.

²⁸ Pour s'informer sur ce point, voir Béghin, Cyril. 2016. « Le corps dansant du numérique : entretien avec Jacques Perconte ». *Les cahiers du cinéma*, n°727, novembre 2016, 12-13.

parties de l'image très définies par des pixels visibles et fins s'entremêlent à d'autres plus floues, lissées, presque fondues et plus proches d'un aplat pictural ou de la tâche. Une diversité de matières et de textures se révèle ainsi dans/par l'image.

Par la couleur et le mouvement, investis par l'artiste comme vecteurs de transformation, les altérations créent l'impression de faire ressortir la matière d'un intérieur de l'image (nécessairement illusoire étant donné sa nature numérique). À travers des mouvements verticaux et horizontaux s'appuyant sur le rythme des vagues et leur collision avec la surface de l'eau, ces altérations font émerger des zones colorées et forment des strates (imaginaires ou métaphoriques) dans l'image. Mais, ces strates ne sont pas le signe d'une profondeur dans l'image ; au contraire, celles-ci semblent toutes ramenées à la surface de l'image. C'est uniquement à la surface que se déploie le travail plastique et esthétique. Cet aspect découle d'une volonté de l'artiste dont le geste de compression-décompression se situe avant tout à la surface de l'image et recherche précisément ce caractère surfacique :

[Perconte] ne réduit pas la distance, il la filme : « Justement, j'essaye de faire en sorte de capter la distance [...] que plus rien ne soit loin. J'essaye de tout ramener à la surface de l'écran. [...] La question de l'utilisation des très longues focales est de ramener tout à ce plan. Il n'y a plus de profondeur. J'essaye de mettre en relation les différents éléments, d'écraser les plans et de rapprocher les éléments pour ramener leurs vibrations lumineuses à un seul espace. » (Vincent Sorrel 2019, 93)

L'effet produit s'apparente alors à un aplatissement de la profondeur de l'image, laissant place à une épaisseur, à une densité. L'opacité de l'élément marin déjà présente à l'écran est d'autant plus renforcée par ces altérations qui en épaississent la perception, la visualisation. S'opère alors un certain *déplacement* dans la constitution traditionnelle d'une image cinématographique (premier plan, second plan, arrière-plan), se rapprochant davantage de l'effet vidéo analogique théorisé notamment par Christine Ross (1996) ou numérique par André Gaudreault et Philippe Marion (2013). Dans *L'écume du phare*, cet aplatissement de l'image s'affirme également par le caractère rectiligne des stries numériques qui balayent l'image dans sa longueur. Plus généralement, un mouvement de balayage de l'image se constitue à travers celui des vagues qui étire l'image, toujours dans sa longueur, et accentue encore cet aplatissement (**fig. 22, 23**). L'ensemble concourt à une déformation, une transformation, du paysage marin en une nuée colorée et mouvante, en un aplat en mouvement. L'expression surfacique de la mer, effet de

la compression-décompression de Perconte, caractérise une stratégie descriptive qui concourt à la décomposition du paysage marin initial. En déjouant le mouvement et la couleur des images enregistrées au préalable, le geste altérant du vidéaste informe une nouvelle vision de la Manche et, en ce sens, développe un géomorphisme singulier du lieu : un géomorphisme cinématographique profondément façonné par les particularités plastiques et esthétiques du numérique, qui accroît la force abstraite du lieu naturel.

L'effet surfacique du geste de Perconte provoque un autre événement qui participe à la décomposition certaine de la vue marine. À différents instants de *L'écume du phare* (0'52 min., 1'51 min., 3 min., 3'21 min., 4'17 min., 4'55 min.), la transformation de l'état de l'image se fait plus sensorielle, plus profonde. Lorsque celle-ci semble se figer durant une fraction de seconde et reprendre ensuite dans une orientation et un mouvement différents, l'impression ressentie est viscérale. En ressort une forme de décollement, de suspension de l'image qui se retrouve ainsi dans un autre état. Dans ces mêmes instants, la bande sonore se fige elle aussi et reprend dans une intensité sonore différente : ce point confirme notre première impression d'un changement, presque imperceptible à l'œil, mais bien senti par le corps. L'image et le son semblent alors déplacés, décalés seulement de quelques millimètres, de quelques tonalités, mais suffisamment pour s'en apercevoir et le sentir. Le décollement participe alors à la fois à la description du lieu, une description qui se fait avant tout sensorielle, esthétique, et à la décomposition du paysage classique en contrecarrant la contemplation sereine qui lui est propre. Ces moments nous sortent furtivement de l'immersion que crée la vidéo, bousculant le corps spectatorial qui s'habitue plutôt rapidement, depuis le début de l'extrait, à ce mélange de nature et d'altérations visuelles. L'activité induite sur le corps spectatorial rappelle le phénomène dynamique de l'image-espace, théorisé par Gaudin : de la même façon, la vidéo de Perconte produit son propre rythme à l'écran, calqué sur le rythme naturel des vagues et accentué par le geste altérant de l'artiste. Dans cette affectation, il influence le corps récepteur par la sensorialité qui se dégage de ces manipulations et l'inclut ainsi pleinement dans l'activité filmique ainsi que dans celle de la mer.

Le décollement créé par les altérations artificialise également le paysage marin, déjà entamé par les déformations-formations : cet effet insiste à la fois sur la nature numérique des images et sur leur caractère artificiel, faux (recréé de toute pièce). Il impose alors un retour de la machine, de la technologie, qui prend le dessus sur les rythmes et les mouvements naturels

de la mer enregistrée : il contre l'idée d'une nature idéale, intouchée (dont découle aussi celle du paysage), s'y infiltre et l'oriente différemment (du moins oriente sa présentation filmique). Ce décollement participe à l'annulation de tout paysage marin ici, en affectant la structure de l'image ainsi que sa réception. Il suggère également un type de géomorphisme qui convertit la captation du lieu naturel en un espace-temps cinématographique mêlant le naturel et le technologique : une géographie profondément technologique s'y déploie et confirme la faculté du média à créer du territoire, de l'espace, une création qui se construit aussi à partir d'un détournement du paysage traditionnel. Sur ce dernier point, Elio Della Noce soutient que la pratique de Perconte produit un dépaysement : « « Dépayser », interroger les limites de la représentation paysagère, les éprouver, les déconstruire, « dépayser » plus que dépayser, fuir l'exotisme pour retrouver, peut-être étendre, l'idée de nature. » (2022, 223) Le geste de compression-décompression du vidéaste décrit donc la mer avec des stratégies qui altèrent la composition classique d'un paysage marin et proposent en retour une expression cinématographique calquée sur le rythme vital de la mer, sur le flux incessant des vagues et des remous qui l'agitent.

5. OBSTRUER PAR LA COULEUR

La couleur se révèle également transformatrice de l'image et déconstructrice du paysage filmé. Dans notre corpus, l'activité de l'altération colorée s'avère significative dans les œuvres de Daïchi Saïto, Esther Urlus et Jacques Perconte, sur des supports différents et dans des effets singuliers. Dans sa pratique, Daïchi Saïto réfléchit à la relation entre le phénomène corporel de la vision et la nature matérielle du média (Media City Film Festival), à travers une exploration des possibilités du cinéma argentique (16 ou 35 mm). Participant à la même résidence de création que Szlam, Saïto enregistre les images de son film *earthearthearth* en 2015 dans le désert Atacama, à la frontière entre le Chili et l'Argentine. Produit en 16 mm et projeté en 35 mm, cette œuvre arbore une esthétique tout à fait distincte de celle de Szlam, bien que les lieux de tournage soient identiques. Le film sort en 2021, après six ans de post-production manuelle et créative. Tourné uniquement en plans fixes sur trépied, le film dévoile une succession de plans d'ensemble sur les lignes montagneuses découpant l'horizon, utilisant un cadrage et une composition très maîtrisés (Entrevue par Kim Knowles pour International Film

Festival Rotterdam (IFFR) Youtube 2021). La fixité du procédé d'enregistrement (qui, à certains égards, se rapproche de la composition classique du paysage) n'empêche pas l'instauration d'un rythme et d'un dynamisme. Ces derniers s'élaborent à la fois par le découpage démultiplié de ces lignes d'horizons ainsi qu'à travers les manipulations sur la pellicule effectuées lors du développement du film : des surimpressions, des solarisations, l'utilisation de filtres créent des jeux de textures et de couleurs qui soulignent toute l'étendue matérielle, plastique, esthétique et créative du média argentique (**fig. 24, 25, 26**). Les différentes expositions lumineuses naturelles (avec les levers et/ou couchers du soleil en ouverture du film), la composition spatiale et la topographie des lieux constituent également d'autres paramètres d'exploration pour ce travail minutieux sur la couleur et la lumière. En ce sens, la couleur accentue la géographie du lieu, s'en joue et prend part à un certain géomorphisme du cinéma : la couleur reparamètre en quelque sorte la topographie, du moins la reconfigure visuellement et esthétiquement de façon inusitée (**fig. 27**).

earthearthearth de Saito présente une suite de plans sur divers paysages de l'Altiplano. Tout comme Szlam, Saito opère des surimpressions de plans cadrant l'horizon montagneux cumulant ainsi plusieurs lignes qui créent un découpage dans l'image. Mais, dans ce film argentique, le travail sur la couleur apparaît bien plus prégnant et signifiant concernant le pouvoir de transformation paysagère de l'altération. La couleur est présente dès les premières secondes, dans un contraste accentué avec le noir de plans nocturnes surimpressionnés. Elle apparaît d'abord en filigrane (par les couchers du soleil), présente mais discrète ; elle se fait plus imposante par la suite. La solarisation (l'exposition de la pellicule à une forte lumière durant son développement) renverse les contrastes, intensifie et fait varier la couleur : par les effets de cette technique, elle devient omniprésente, active à l'écran (**fig. 28**). Absentes lors de l'enregistrement, des couleurs se font jour à l'écran : un bleu profond, un violet, un vert très clair ou un rose clair. Dans un autre moment furtif (de 7'41 min. à 8'51 min.), le traitement de l'image instaure une palette de couleurs très différente de la précédente : nous retrouvons de l'orange, du bleu clair, du blanc, du noir. L'image surimpressionnée se fait aussi plus rugueuse, plus granulée (**fig. 29**). Un autre instant propose des effets encore différents et donc des couleurs qui y sont aussi distinctes : leur intensité est vive et leur présence inonde l'écran (**fig. 30**). Le vert côtoie l'orange ; l'orange se déploie en plusieurs nuances rejoignant parfois le jaune orangé. Quelles que soient les couleurs projetées, elles apparaissent dans un contraste

important, apportant un degré d'abstraction à l'ensemble. Les couleurs mêlent et entremêlent également les éléments naturels présents, dans une dynamique proche de la surimpression évoquée chez Szlam, mais dans des effets plastiques différents. L'enchevêtrement des sommets montagneux, des parois rocheuses ou des sols asséchés participe au géomorphisme de ce film, déjà institué par l'activité de la couleur sur la géographie. La diversité des altérations opérées, toujours dans un souci et un travail de la couleur, sonde le lieu capté, l'environnement enregistré. Une forme de recherche visuelle et sensorielle ressort de ces manipulations : le film cherche à atteindre une ambiance, une atmosphère, une certaine réalité propre au lieu, en cassant, démolissant ou détournant (selon les termes empruntés par Saïto dans l'entrevue par Kim Knowles 2021) l'image d'Épinal qu'impose cet espace impénétrable.

Les altérations confèrent également une forme d'étrangeté aux images et au lieu, un fort degré d'abstraction : l'étrangeté se mêle à une sorte de féerie colorée. Les altérations provoquent, là aussi, une artificialisation (inquiétante) de l'espace enregistré, un changement drastique de sa facture initiale. L'intensité des couleurs vives, artificielles, nous rappellent des esthétiques liées à la toxicité, à la radiation ou à la pollution des espaces naturels (**fig. 31**). La bande sonore créée et performée par Jason Sharp participe également de ce caractère mystérieux, inquiétant, abstrait : le saxophoniste enregistre sa respiration et son activité cardiaque pendant qu'il joue (Entrevue par Kim Knowles 2021). Le mixage de ces trois éléments (le son du saxophone, de sa respiration et des battements du cœur) accompagne (et peut-être traduit également) par le son l'activité altérante et colorée (parfois délirante) des images en mouvement. L'enchaînement continu de ces couleurs et leur omniprésence à l'écran créent également une déstabilisation, une instabilité : une perte des repères spatiaux, initialement présents lors de la captation, s'opère et disqualifie le lieu capté (et le requalifie en tout autre chose), suivant le désir du cinéaste de créer un espace différent de l'espace actuel, réel, et d'offrir une vision plus proche de son expérience des lieux (*Ibid.*). L'Altiplano est alors transformé en un espace tout autre, détaché des réalités matérielles qui sont les siennes, en *un espace quelconque* :

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur

lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination.

[...]

L'espace quelconque garde une seule et même nature : il n'a plus de coordonnées, c'est un pur potentiel, il expose seulement des Puissances et des Qualités pures, indépendamment des états de choses ou des milieux qui les actualisent (les ont actualisées ou vont les actualiser, ou ni l'un ni l'autre, peu importe). (Gilles Deleuze 1983, 155 ; 169)

Les altérations colorées décomposent l'espace initial et en proposent une nouvelle configuration, un nouvel espace qui n'a plus rien de réaliste. *earthearthearth* opère donc une décomposition des paysages par la lumière et la couleur, en maniant leurs nuances et leurs intensités, en imposant aussi leur présence à l'écran, une présence envahissante qui annule les caractéristiques classiques de l'espace (sa profondeur, ses dimensions). Les effets de la solarisation, de la sur ou sous-exposition lumineuse, des filtres, rendent ce lieu surréel, abstrait, virtuel. La couleur devient ainsi un agent de transformation et de décomposition du paysage ainsi qu'un facteur de désorientation spatiale et sensorielle. En ce sens, l'exploration lumineuse, colorée, constitue une stratégie descriptive qui alimente une perspective et une vision renouvelées de ce lieu géographique. La description relate, par les moyens et les possibilités de l'argentique, l'expérience personnelle du cinéaste dans ces lieux et se teinte ainsi d'une forte sensorialité, d'une sensibilité qui raconte son rapport, ses sensations, sa présence et son évolution dans cet espace particulier.

Un même intérêt pour l'argentique anime la pratique d'Esther Urlus. Travaillant avec des formats tels que le Super 8, le 16 mm ou le 35 mm, l'artiste réalise des films, des performances et des installations (Site Internet d'Esther Urlus), dans lesquels le « fait-main » donne lieu à des expérimentations sur le média, à des découvertes techniques et plastiques. L'accident et l'erreur font donc partie intégrante de son processus de création et lui permettent de créer de nouvelles œuvres, comme elle l'affirme dans une entrevue : « Luckily, photochemical film gives the opportunity to make many mistakes and therefore dive deeply into accidental results. » (Entrevue par Jason Moyes pour *into the mothlight podcast* 2019) Elle se penche plus particulièrement sur des procédés anciens, utilisés au début de la photographie ou du cinéma (Site Internet d'Esther Urlus). Certaines techniques du cinéma des premiers temps lui ouvrent une compréhension approfondie et précise du fonctionnement de la

photosensibilité et de la formation de la couleur sur le support pelliculaire. Ses observations lui permettent également de créer ses propres émulsions photosensibles, à coup d'essais-erreurs : « In addition, I create my own film material, literally, by mixing silver nitrate and bromide salt with gelatin and water to form a light-sensitive emulsion. » (*Ibid.*) Ses recherches réinvestissent des images et des esthétiques perdues comme en attestent ses expérimentations sur l'autochrome pour *Delection* (2017), une technique de colorisation du noir et blanc développée par les frères Lumière dont résultaient des teintes inédites : « In this process, 'microscopic grains of potato starch dyed red-orange, green and blue-violet act as colour filters. At normal viewing distances, the light coming through the individual grains blends together in the eye, reconstructing the colour of the light photographed through the filter grains'. » (Kim Knowles 2020, 107) À cette attention envers le film comme matière et envers les procédés de production du support photosensible se combine un intérêt pour des événements historiques marquants (Site Internet d'Esther Urlus). L'artiste fait alors dialoguer son travail sur le support argentique avec une réflexion historique, alliant l'esthétique au politique : « I force a sometimes alienating parallel between the events or the story and the cinematic technique, to enhance the impact of the image. » (*Ibid.*) Dans *Ellis*²⁹ (2015/2016), l'artiste développe une conversation entre une série de plans fixes cadrant la mer, teintés de bleu ou de rouge, dont la juxtaposition crée un clignotement de l'image. Le mixage coloré produit ainsi un effet visuel intense. Bien que la cinéaste soit plus intéressée par les potentiels matériels des images qu'elle filme que par leur contenu (Vertical Cinema), le lieu choisi pour le tournage d'*Ellis* renvoie à l'attaque du croiseur grec du même nom, le 15 août 1940, déterminant l'entrée de la Grèce dans la Seconde Guerre Mondiale (Knowles 2020, 107). Marqué par cet événement sanglant causant la mort de plusieurs personnes, l'histoire du lieu s'illustre dans ce film par les effets colorés. L'opacité conférée par le bleu ou le rouge ainsi que le clignotement intense instauré par leur alternance à l'écran provoquent une déstabilisation, un état de panique ou d'urgence, maintenant le corps spectatorial dans une forme de survie sensorielle. Par ses manipulations pelliculaires, Urlus souligne alors la dimension expérientielle de l'espace, du lieu, qui, ici, renvoie à un vécu traumatique passé qui imprègne en filigrane le présent, celui de la projection du film.

²⁹ Pour visionner *Ellis*, voir la page Vimeo d'Esther Urlus : <https://vimeo.com/159693531>.

Par une présence colorée poussée à son maximum, *Elli* opère une disparition totale du paysage initial capté par la caméra. Le film s'ouvre sur un plan dont le bleu envahit l'image et empêche toute visibilité. À cet instant, la couleur fait écran, écrase le paysage et devient alors dévastatrice. Obstacle à la perception et à la compréhension de l'image et de l'espace, l'opacité de la couleur s'impose et prend place à l'écran (**fig. 32**). Elle s'estompe légèrement par moments et laisse alors transparaître, dans son onde lumineuse, une vue, celle d'une mer, la mer Égée ici (**fig. 33**). La visibilité de cette vue s'acquiert donc par intermittence : selon les instants, le bleu laisse plus ou moins de place à la mer. Toutefois, une forme de stabilité s'élabore, durant un temps limité. Puis, la couleur, à travers des nuances très contrastées de bleu et de rouge, devient facteur de déstabilisation optique et sensorielle : un clignotement est provoqué par la succession de photogrammes de couleurs contrastantes (**fig. 34**). Les couleurs utilisées sont vives, intenses, ajoutant à l'effet contrastant et clignotant du défilement des images. Ce clignotement s'installe durant un temps, brouillant et conditionnant toute visualisation du paysage, saccadant l'ensemble. Nous distinguons toutefois un changement de plans, à travers l'apparition à l'écran de baigneurs puis d'un bateau, seuls éléments discernables dans cette cacophonie visuelle. Cette visibilité déjà précaire de l'espace se voit finalement annulée et remplacée par la seule exposition de photogrammes colorés qui persistent et continuent à créer un clignotement à l'écran. Ce passage met en exergue, à lui seul, un rythme spatial du visible composé par le film et distinct de celui de l'ouverture et de la fermeture. Dans un dernier souffle, nous retrouvons la mer, supplantée d'un rouge, tout aussi prégnant et envahissant que le bleu de l'ouverture. Dans ce film, la couleur s'affirme donc dans une intensité et une présence qui éclipsent le paysage initialement enregistré : elle le décompose et va jusqu'à le faire disparaître complètement durant un instant. Dans cette présence imposante, elle ne partage plus le territoire de l'image, elle se l'accapare et en fait son espace, entier et plein de ses vibrations lumineuses. En ce sens, l'inondation de la couleur à l'écran ainsi que les passages de clignotement représentent autant de stratégies, purement cinématographiques, utilisées pour décrire le lieu initial, exploitant les possibilités plastiques et esthétiques de la couleur au cinéma : la couleur s'interpose dans la visualisation et la compréhension de l'espace, du lieu, conditionnant avec force sa visibilité, son existence à l'écran.

Dans un geste et sur un support différents, Jacques Perconte agit également sur la couleur, entraînant une activité singulière de décomposition du paysage. Rappelons que sa

pratique de décompression-compression de l'image numérique comprend la couleur comme vecteur de transformation. Mais, dans *Árvore da vida* (2013) et *Vingt-neuf minutes en mer* (2016), la couleur se fait particulièrement déconstructrice. Réalisée sur l'archipel portugaise de Madère, *Árvore da vida*³⁰ cadre, dans un plan-séquence fixe d'une dizaine de minutes, en très longue focale et en haute définition (1080p), un bosquet dans une forêt et se concentre plus particulièrement sur un arbre-protagoniste, enfoui au centre de cette végétation foisonnante. S'ouvrant et se fermant sur un monochrome vert qui obstrue la vision, cette vidéo présente l'apparition puis la disparition, toutes deux progressives, de ces végétaux. L'image reste prise dans une latence et une transition continues, dans un entre-deux réunissant apparition et disparition, simultanément. Cette co-présence s'élabore notamment par l'existence d'altérations visuelles, dès le début de la vidéo. Ainsi, lorsque les éléments gagnent en distinction (leurs contours se définissant et s'affirmant lentement), ceux-ci sont déjà entamés par des altérations colorées qui rognent cette visibilité, cette lisibilité à peine atteinte. De petites zones de couleurs transparaissent dans l'ensemble végétal, des couleurs qui n'ont rien de réalistes *a priori* (**fig. 35, 36**). Ici, c'est davantage la matière de l'image numérique qui s'affiche : la facture pixelisée de l'image est dévoilée et exploitée pour faire place à ces touches colorées. La couleur se fait donc ici déconstructrice, décomposant la fragile visibilité de cet espace végétal, de cette vue naturelle. Néanmoins, la déconstruction paysagère ouvre la voie à une élaboration spatiale, géomorphique, *via* la couleur : en effet, les zones de couleur apparaissant furtivement et disparaissant investissent l'espace de l'image et la visibilité du lieu filmé ; leur activité et les transformations visuelles, spatiales, qu'elles instaurent tout au long de la vidéo recréent à l'écran un territoire. Calqué sur le lieu initialement enregistré et fortement empreint de la technologie employée, ce territoire se forme et se reforme au gré des apparitions de la couleur qui se manifestent à divers endroits dans l'image. La couleur devient ainsi opératrice de géomorphisme cinématographique, établissant à l'écran un monde en perpétuelle transformation, une transformation qui suit les déplacements des zones colorées.

Dans *Vingt-neuf minutes en mer*³¹, autre plan-séquence fixe enregistrant les mouvements incessants de la mer, un moment précis affirme cette présence déconstructrice de la couleur. Cette vidéo réalisée 2016 par Jacques Perconte à l'aide d'une caméra 4K, relate une expérience

³⁰ Visionner *Árvore da vida* sur le site de Jacques Perconte : <https://www.jacquesperconte.com/oe29>.

³¹ Visionner *Vingt-neuf minutes en mer* sur la page Vimeo de Jacques Perconte : <https://vimeo.com/182441110>.

(sensorielle) de prise de vue et de son en pleine mer. La captation à l'origine de cette vidéo est exécutée non loin du littoral normand du Pays de Caux, précisément près de la commune de Saint-Valery-en-Caux, dans le département de la Seine-Maritime, au Nord-Ouest de la France (Wikipédia 2023). Ces précisions nous permettent d'identifier la Manche comme l'élément central de cette œuvre. La vidéo s'ouvre sur un fondu au noir qui dévoile en premier lieu le son de l'environnement enregistré : de cette façon, nous sommes immergés, imprégnés directement dans l'univers maritime qui s'ouvrira à nous. Ce son, mêlant celui de la mer à celui, bien plus prégnant, du vent, s'avère omniprésent, imposant et apporte une ambiance singulière (lourde, basse et régulière). Il apparaît quelque peu étouffé, saturé, plein. S'ajoute à ces sonorités naturelles un bruit mécanique, régulier, persistant tout au long de la vidéo et rythmant, à sa façon, la continuité de l'œuvre. Sa présence constante provoque un certain hypnotisme sonore qui rappelle aussi celui des vagues et des mouvements incessants de la mer. Un ralentissement de l'image est également opéré ; nous comprenons alors que le son, qui n'apparaît pas aussi modifié, nous raccordera davantage à la réalité initialement enregistrée. Par ce ralenti, l'image confère l'impression d'une mer épaisse, dense et compacte. L'eau perd ici sa fluidité, sa légèreté, devenant lourde, massive, paraissant presque gélifiée. Néanmoins, cette première impression est de courte durée puisque l'image, quittant progressivement le fondu au noir, rend de plus en plus visibles les altérations induites sur/dans sa matière. Celles-ci se font nombreuses, parsemées par zones dans/sur l'image, localisées de façon très précise (**fig. 37**). Et plus l'image s'éclaire, plus les altérations se multiplient. Leur présence à l'écran crée différentes couches dans l'image, stratifiant l'image et lui donnant ainsi de la profondeur. Tout comme dans *l'Écume du phare*, nous prenons conscience que l'image ne possède aucune profondeur de champ, la caméra cadrant la mer en plongée et n'offrant alors aucun horizon. De la même façon, la profondeur initiale et traditionnelle de l'image (premier, second et arrière-plan) serait ainsi délocalisée et recrée au sein de la mer elle-même. La profondeur serait rendue, et de façon exclusive, à l'environnement dont cette vidéo fait l'objet, focalisant alors toute notre attention sur cet élément (**fig. 38**). Mais, cette profondeur gagnée par l'image peut aussi, par moment, être contrebalancée par une impression d'aplat survenant par la présence insistante de certaines altérations dans l'image. L'image alterne donc entre ces deux régimes – se développant même parfois simultanément via la coprésence de zones rattachées à chacun de ces régimes – sans que l'on puisse toutefois identifier une possible logique.

Concernant les couleurs présentes à l'écran, nous notons majoritairement des teintes froides telles que le bleu, le vert, le blanc et le noir, dont la vidéo offre des variations d'intensité ainsi que différentes nuances résultant parfois de la rencontre de ces teintes. Les possibilités colorées apparaissent alors innombrables : ces transformations de couleurs concrétisent aussi ce que l'on suit tout au long de l'œuvre, notamment à travers les altérations qui les font apparaître ou disparaître. La couleur serait comprise ici encore comme vecteur, facteur de transformation, à l'instar des mots de Perconte : « [...] *a patient deconstruction of the image into moving colours.* » (Site Internet de Perconte) Ces ajouts de couleurs, fonctionnant comme des micro-événements, ne sont pas constants ; ils se font par étapes, par moments et par zones, de façon parcimonieuse, mais dans une continuité avérée. De plus, l'omniprésence du vent donne la sensation de pousser les altérations de l'image, du moins d'accentuer leur présence et leur effet : l'image apparaît ballotée, balancée, malmenée par la puissance de ce vent incessant, participant ainsi à ses transformations. Ces mouvements colorés répondent alors à ceux, naturels, de la mer enregistrée ici. Cette œuvre porte en son centre le mouvement, constant, à travers différents rythmes exprimés à divers niveaux de l'image : celui de la mer, initialement capté et « extérieur » à l'image ; celui, ralenti, de l'image diffusée ; celui ajouté et interne à l'image, dans l'image.

Un épisode bien particulier (de 6'32 min. à 13'22 min.) se détache de l'ensemble de la vidéo. Une teinte rosée commence à apparaître progressivement dans l'image par touches discrètes d'abord qui vont ensuite se développer, se propager dans l'image. Dans leur mouvement d'infiltration dans l'image, ces mêmes touches se parent de teintes plus affirmées, allant d'un rouge vif à un bordeaux (vers 8 min.). Le rouge, dans l'intensité et la variété de ses nuances, traverse alors l'image de part en part ; il la segmente également en zones différenciées par ses multiples teintes. Cette présence rouge contraste également avec la palette générale de couleurs de l'image, de la vidéo (réunissant le bleu, le blanc, le gris) et se démarque d'autant plus. Durant cet épisode, l'esthétique se rapproche de l'impressionnisme pictural (**fig. 39**) : le souvenir des *Nymphéas* (1914-1926) de Claude Monet est ravivé par les couleurs utilisées ainsi que leur disposition dans l'image, exprimant alors le « *digital impressionism* » recherché par Perconte (Site Internet de l'artiste). Notons que cette référence nous informe également davantage sur le parti pris de l'œuvre de Perconte vis-à-vis de la notion de paysage, puisque l'impressionnisme pictural affirme déjà à son époque un refus de la tradition paysagère et en

décompose certains aspects. La composition fixe et ordonnée, la hiérarchie entre les différents plans d'une image ainsi que la profondeur de champ y sont le plus souvent bouleversées au profit d'une mise en exergue de la sensation, du mouvement et de la lumière, des paramètres largement privilégiés par ce courant pictural du XIX^e siècle et que l'on distingue aussi dans l'œuvre du vidéaste.

Mais, cette identification à l'impressionnisme ne dure qu'un temps pour finalement s'interrompre et laisser place à d'autres sensations : c'est par le rouge que cette transformation s'opère, celui-ci devenant de plus en plus prégnant, vif voire viscéral (**fig. 40**). La texture de ce rouge concourt aussi à l'épaississement de l'image, déjà provoqué par la compression-décompression elle-même, et rappelle celle du sang, tranchant avec le reste du milieu marin. Le rouge devient sang, se disperse dans l'eau et nous entraîne dans un imaginaire tout à fait différent de l'impressionnisme, versant davantage dans le drame. L'artiste confirme cette vision sanguinolente de l'image : « *À force de cette violence omniprésente voilà que l'image saigne.* » (Site Internet de l'artiste) L'accumulation de zones rouges transforme l'espace visé par la caméra et déconstruit en quelque sorte le milieu naturel : la mer d'eau devient une mer de sang ; d'un espace aqueux, nous passons à un espace organique, viscéral, charnel. En ce sens, les manipulations colorées de Perconte révèlent le caractère biomorphique du cinéma : avec les moyens du numérique, exploitant les potentialités plastiques et esthétiques du pixel, Perconte réinterprète l'écosystème marin et illustre ses perturbations par des événements colorés. Là aussi, l'inclusion du corps spectatorial souligne la manifestation d'une image-espace qui engage pleinement le public dans une sensorialité et une sensibilité suscitées par l'image et par l'espace filmé. Nous ne sommes plus tout à fait en mer à cet instant mais dans un espace dramatique : le paysage naturel, décomposé par la couleur, fait place au récit d'un drame sous-jacent, entremêlé à cette eau, un drame se déroulant au même rythme que le rouge se propage à l'image. Le caractère expérientiel de l'espace s'impose ainsi pleinement à l'écran, nous éloignant du détachement habituellement instauré par le paysage traditionnel. Dans ces deux vidéos, la couleur représente, comme chez Urlus, un levier descriptif qui s'impose par la matière de l'image. De simple attribut, la couleur devient un agent actif participant à la visibilité, la vision et la compréhension des lieux projetés à l'écran : elle fait partie intégrante de ces espace-temps cinématographiques et en conditionne la réception.

6. DÉCONSTRUIRE PAR LE FLOU

L'altération apparaît parfois dès la captation, par le biais de manipulations spécifiques sur l'appareil de prise de vue. À l'instar de Browne qui secoue brusquement sa caméra et crée ainsi des stries dans l'image, les expérimentations de Michaela Schwentner et SJ.Ramir apportent du flou dans l'image. Opération non-anodine, symboliquement forte, le flou évite la « fameuse évidence du visible » (Hélène Vally 2013, 42) en insistant sur ses limites : « [...] s'il y a eu représentation du flou c'est parce que les frontières entre visible et invisible sont apparues incertaines [...]. » (Michel Makarius 2016, 16) Pour manifester cette incertitude, le flou engage un « travail d'érosion des assises de la figure » (*Ibid.*, 15) qui le place dans une double dynamique : « [...] d'un côté [la vision floue] avalise la représentation du visible ; d'un autre, elle décrète ce visible irreprésentable ou représentable seulement de manière approximative. » (*Ibid.*, 21) En ce sens, le flou manifeste plus généralement « un rapport problématique au monde [...] [visant], au-delà du visible, le réel représenté. » (*Ibid.*, 22) Ce réel affecté, altéré, démantelé par le flou, remet également en question « notre habitation du monde », l'inquiète pour reprendre les mots de Corinne Maury (discutant de l'œuvre d'Irit Batsry 2011, 116). Par ses effets d'indétermination, d'indistinction et de doute visuel, le flou fait vaciller et décoller l'image de son évidence initiale. Dans le domaine du cinéma, Martine Beugnet distingue deux voies d'apparition et d'exploitation du flou qui indiquent l'étendue significative de cette opération plastique et esthétique :

Filmer *le* flou (le brouillard, la pluie, la vitesse) c'est filmer ce qui se soustrait au regard ; filmer flou (ne pas mettre au point, filtrer, bouger) c'est voiler, brouiller, déliter – autant de manières de fragiliser la perception humaine, certes, mais pour mieux la déployer vers le sensible. [...] Entre évanescence et opacité, le flou tantôt tire l'image vers l'immatériel (c'est pourquoi le fantôme hante volontiers les zones floues de l'image) ou *vers* la matière (vers le pictural, là où l'épaisseur et la pesanteur des choses et des corps deviennent tangibles). (2017, 32)

Le flou recouvre alors différentes intentions, à la fois scénaristiques et/ou visuelles, plastiques. Son emploi oriente ainsi la compréhension de l'œuvre et paramètre, selon certaines dispositions, sa réception. D'autre part, le flou souligne une résistance vis-à-vis de la signification du plan (*Ibid.*, 10). Plus encore, il peut être utilisé pour son pouvoir de disruption (*Ibid.*, 11) : « [...] mais le propre du flou n'est-il pas de brouiller les frontières, de créer des zones interlopes où l'œil et le jugement s'égarent ? » (*Ibid.*) Et, lorsqu'il intervient dans l'image,

à l'écran, il propose une visibilité et une vision plus proches de la connaissance sensible que de la connaissance scientifique (*Ibid.*, 21). Daniel Arasse ajoute, sur ce point, que l'image floue « n'est pas là pour faire connaître son objet, mais pour rendre celui qui regarde témoin d'une présence » (*Ibid.*, 20). De cette présence matérialisée, le flou peut aussi en exprimer les états, visions ou réflexions subjectifs, intérieurs (*Ibid.*, 31). Les usages du flou au cinéma s'avèrent donc pluriels et incitent Beugnet à affirmer l'aptitude de cet art à développer le flou : « Tout semble donc prédisposer l'image de cinéma au flou : captée et perçue dans la durée, soumise aux variations de la lumière et du mouvement, elle est aussi sujette à toutes sortes de métamorphoses optiques et chimiques qui déclinent à l'infini la palette du vague, du brumeux, du filé. » (*Ibid.*, 22) Les potentialités plastiques et esthétiques du flou cinématographique sont largement investies par le cinéma expérimental et, ce, depuis ses débuts : comme tout élément ou paramètre qui ouvre à une investigation créative, réflexive, en marge de l'industrie et des attentes liées à sa normalisation de l'image, le flou introduit tout un champ d'expérimentations formelles qui marque l'histoire des pratiques expérimentales.

Dans sa vidéo *Bellevue*³² (2007), Michaela Schwentner dévoile une expérience singulière du flou en expérimentant les possibilités de son média, la webcam. Artiste conceptuelle de médias visuels, maître de conférence à la University of art and design de Linz, puis au Institute of Art and Design - TU de Vienne (*Light Cone*), Schwentner développe, dans cette œuvre, une réflexion sur la vision et la perception, et ici celles d'un espace naturel. Dans ce court-métrage de neuf minutes, la webcam cadre en plan fixe les sommets montagneux du Grossglockner, la montagne la plus haute d'Autriche qui s'étend de la Carinthie au Tyrol Oriental (*Austria.info*). Durant plusieurs mois, l'artiste enregistre ces sommets et réunit les différentes prises en un unique plan, constituant l'entièreté de la vidéo (*Light Cone*). L'œuvre matérialise donc une forme particulière de surimpression qui évoque davantage une condensation, les différents plans étant matériellement empilés, superposés les uns sur les autres (**fig. 41, 42, 43**). Un certain mouvement en ressort, qui n'est pas causé par un déplacement ou une mise au point de l'appareil mais bien à cette surimpression excessive. L'exploration des potentialités de l'appareil donne lieu à une œuvre empreinte d'une fixité en mouvement ou d'un mouvement fixe, l'image apparaissant elle-même à la fois fixe et animée.

³² Visionner *Bellevue* sur le site Internet d'Ursula Blickle Video Archiv : <https://www.ursulablicklevideoarchiv.com/video/Bellevue/e176b24a3ab99b59acc6773a36db275d>.

La fixité des enregistrements lors du tournage dialogue ainsi avec un mouvement interne, découlant de cette condensation d'images. La compilation d'enregistrements s'accompagne d'une bande sonore qui crée un léger frémissement, provenant de la transformation directe de l'image en données sonores (*Ibid.*).

L'ensemble de ces paramètres techniques met à l'épreuve la vision et la perception spectatoriennes, et plus généralement sa sensorialité, à travers un flou constant, plus ou moins prégnant, et une vibration ressentie (et non à proprement produite lors des tournages). La recherche de netteté est évacuée, ne serait-ce que par l'emploi de cet appareil dont la résolution reste faillible, assurément basse. L'intérêt de l'œuvre réside alors ailleurs, introduisant plutôt à une réflexion sur l'instabilité, l'impermanence et le changement. L'image y vibre légèrement, donnant l'impression que les pixels dansent et s'agitent sur place. La consistance même de l'image apparaît singulière : dense, opaque, granuleuse, épaisse. Une forme de brouillard (médial, causé par le support employé) obstrue la vision dès l'ouverture du film ; il se dissipe peu à peu et laisse entrevoir d'autres composants de cet espace montagneux. Le son change également à cet instant et accompagne alors ce dégagement lumineux, indiquant un changement d'état, de visibilité de l'image. Progressivement, la profondeur de champ se révèle au centre de l'image, par la révélation plus nette de sommets montagneux faisant face à l'appareil. Cette profondeur et cette visibilité momentanément retrouvées restent toutefois parcellaires, incomplètes, rappelant la déstabilisation causée par la condensation des vues et par le flou qu'elle induit. Un jeu de va-et-vient s'instaure entre différents degrés de flou, laissant entrevoir, par intermittence, les caractéristiques spatiales de ce territoire montagneux. De la même façon, la condensation des diverses expositions lumineuses naturelles (temps ensoleillé, nuageux, gris) crée des éclaircies plus ou moins fortes qui dévoilent ou assombrissent le lieu et nous le font découvrir autrement. Cette compilation d'images élabore une certaine forme de description de l'espace et de ses reliefs, passant par l'incertitude du flou et l'état latent, intermédiaire, de la visibilité de ces sommets.

Les manipulations employées présentent l'espace selon un mode singulier de visibilité, de visualité, le lieu prenant ainsi différents visages, mais toujours selon un même point de vue qui, lui, reste figé. Une perte des repères s'instaure également dans la vidéo, provoquée par l'état brouillé, trouble de l'image en général et par les passages d'un degré de flou à un autre. La certitude s'ébranle et nous ne sommes plus sûre, à quelques instants, qu'il s'agisse

véritablement du même espace. La décomposition est opérée discrètement, lentement et progressivement, dans les détails de l'exposition lumineuse mettant en avant des éléments différents selon la modulation qui émane de la condensation des plans. La perte et la reprise constantes de la visibilité nous gardent continuellement dans un entre-deux : ni tout à fait visible, ni tout à fait invisible, l'espace s'avère plus senti, (ina)perçu que véritablement saisi dans toute sa visibilité. Le lieu apparaît alors partiellement accessible ; autrement dit, il reste inaccessible dans son entièreté.

Les contrastes et les reliefs du lieu donnent du corps à ces divers états flous et permettent également de les distinguer et donc de mieux les percevoir. *Bellevue* transforme le flou en un mode d'expression, en un mode de présence : c'est à travers ses changements d'état que nous vivons l'œuvre et que l'espace se déploie. L'obstruction plus ou moins forte de la vision devient un régime de perception en soi, par lequel nous accédons à ce lieu. La décomposition de l'espace se fait alors latente, continue, plus ou moins visible selon que le flou s'affirme ou s'estompe. Elle se double alors d'une reconstitution en train de se faire, d'une reconstitution provisoire, incertaine. En tant qu'agents de déstabilisation et de rupture visuelle transitoire, la condensation des images et le flou qui en ressort déconstruisent les repères ainsi que l'image majestueuse et tranquille que nous rattachons habituellement à ces vues sur les hauteurs alpines. Ces effets nous entraînent dans un brouillard sensoriel, constitutif de l'œuvre, qui souligne plusieurs réalités liées à cette montagne : à la fois son impermanence (une nature qui change constamment) mais aussi sa disparition potentielle et progressive (une nature qui n'est pas immuable, perpétuelle), accélérée par le réchauffement climatique et accentuée par les activités récréatives et commerciales qui s'y passent (par le tourisme de masse). La déconstruction de la vue idéale, une vue qui conditionne habituellement notre vision de la montagne, réfléchit et interroge plus largement notre considération envers le monde naturel, soumis à des perturbations qui entament son intégrité. La description spatiale qui s'opère dans l'œuvre ne relate plus exactement une topographie, une géographie de l'espace enregistré par la caméra, mais bien plutôt à la fois un rapport (flou, brouillé) à cette nature ainsi qu'un état, la condition dégradée, altérée de ce lieu naturel. Enfin, cette description est également empreinte de l'expérience personnelle de Schwentner dans ce lieu naturel, face à ses sommets montagneux : une expérience à la fois répétée et dans le long court (la vidéo condensant plusieurs mois de travail) durant laquelle l'artiste affine et réfléchit son rapport à l'espace, son

appréciation du lieu, de la nature qu'elle enregistre. *Bellevue* constitue ainsi la matérialisation visuelle, cinématographique d'un espace vécu.

Avec des effets à la fois similaires et singuliers, SJ.Ramir crée, dans *Man Alone*³³ (2006), un flou qui constitue le paramètre central de la vidéo. Utilisant le format Mini DV, réputé pour sa basse résolution faite de larges pixels, le vidéaste y ajoute des filtres fabriqués manuellement et utilisés directement sur la caméra afin de produire un effet de distorsion et de brume dans ses images (Site Internet de SJ.Ramir). Les filtres accentuent les effets de la basse résolution de l'image initiale et explorent toutes les potentialités d'une vision précarisée, affaiblie. Cette perception altérée reproduit, selon lui, la perspective humaine que l'on a du monde, les filtres visuels métaphorisant ceux que l'on s'impose quotidiennement, de façon consciente ou non (Entrevue par Borja Castillejo Calvo sur le site Internet de SJ.Ramir). De plus, comme dans l'œuvre de Schwentner, nous retrouvons un mélange de fixité et de mouvement : le travail plastique sur l'image produit, en effet, un mouvement qui reste continuellement présent, même lorsque les plans sont fixes. Selon la volonté de l'artiste, ce mouvement est fabriqué grâce à la pixellisation intensifiée de l'image et donc de la mise en évidence de sa fragilité matérielle (*Ibid.*). Le voyage, et le trajet qu'il sous-entend, ainsi que l'isolement représentent les thèmes principaux qui traversent l'ensemble de son œuvre (*Ibid.*) : le voyage est celui de silhouettes à peine esquissées qui parcourent des espaces, parfois naturels, pour se rendre à des lieux habités, qui semblent être le plus souvent un foyer, un refuge. L'isolement renvoie à la fois à celui des figures dans l'espace mais également à celui des espaces eux-mêmes qui apparaissent perdus, déconnectés d'une réalité sociale, sociétale. Ces voyages constituent autant d'occasions de questionner et réfléchir l'existence humaine et sa complexité :

The journeys made by these silhouetted figures can represent many things; a search for personal identity, nationhood or community. Often structures or houses appear in the distance, and are used as metaphors to represent mankind/society (and the offerings of society; from collective philosophy, values, morals, through to religion) and memories and needs. The figures approach, explore, and ultimately depart these structures. [...] The final act of the figures leaving the structures and walking away represents an absolute rejection of what is being offered by mankind/society. It is crucial in my video work that for these wandering figures, no destination or resolution is ever

³³ Visionner *Man Alone* sur la page Vimeo de SJ.Ramir : <https://vimeo.com/412164373>.

reached, as this reaffirms that the very act and motivation of journeys is about an un-sated longing/quest/desire/need. (*Ibid.*)

Dans ces voyages dont le cœur reste l'exploration de l'existence humaine, la nature représente un élément récurrent. Celle-ci baigne la plupart de ses œuvres et explicite, malgré ces premiers questionnements plutôt anthropocentrés, notre intérêt pour la pratique de SJ.Ramir : « Although my works are often regarded as landscape films, and utilize landscapes quite extensively, most of them have more to do with an examination of identity rather than geographical place. » (Site Internet de SJ.Ramir)

Le vidéaste nous engage, avec *Man Alone*, dans le parcours d'une figure humaine traversant ce qui semble être un parc. Indiqué par le titre, cette traversée se fait en solitaire, recluse dans un environnement qui s'avère tout aussi austère. La vidéo s'ouvre sur une bande sonore, exclusive, donnant à entendre un son étouffé, sourd, indistinct, que l'on pense mécanique. L'écran noir se dissipe et laisse place à un plan d'ensemble sur des rangées d'arbres présentes à différents plans de l'image, rangées que l'on devine espacées par un chemin. Le cadrage, bien qu'englobant un certain nombre d'arbres, semble serré : on ne distingue ni horizon, ni ciel. L'image apparaît presque irréelle et plutôt picturale. Le sol, noir, au tout premier plan, ainsi que les arbres, aux second et troisième plans, eux-mêmes noirs, sont les seuls éléments que l'on y distingue. Leurs contours se définissent plus ou moins grâce à la lumière environnante. Ce premier plan de l'œuvre offre donc, en caméra fixe, une vue sur cet espace boisé, déserté de tout humain (**fig. 44**). L'homme, sujet de l'œuvre à en croire le titre, n'apparaît qu'à partir du second plan, qui suit la même composition que le premier : un plan d'ensemble, en caméra statique, que l'homme traverse de gauche à droite. Un troisième plan répète ce même schéma, à l'identique ; seule la forme des arbres indique que nous sommes dans des plans différents (**fig. 45**). La présence de cet homme dans l'image se fait discrète, furtive, presque étouffée, du moins peu prégnante. Il traverse les plans comme il traverse le parc, dans une quasi-transparence, dans une quasi-absence. On le devine, on l'aperçoit plus qu'on ne le voit véritablement. À 2'14 min., un quatrième plan est opéré, probablement caméra à la main ou à l'épaule, et offre un zoom sur cet homme : la caméra sort de sa fixité et le suit à travers un travelling latéral vers la droite. Dans ce dernier plan, qui nous permettrait *a priori* de mieux cerner le sujet visé, l'homme apparaît tout aussi peu identifiable, discernable. L'effacement continu de sa présence perdure (**fig. 46**). Divers plans, d'échelles variées, nous

rapprochent donc progressivement de cette silhouette, sans toutefois parvenir à la discerner. Les plans rapprochés n'aident en rien à une meilleure visualisation et visibilité de l'espace et de la figure. Le lieu n'apparaît pas plus distinct. Seul le contraste accentué entre les arbres, la silhouette et le reste du lieu permet un découpage approximatif des éléments présents à l'écran. En effet, c'est dans l'écart qui sépare les différents arbres que l'on parvient à suivre la silhouette : l'effet de sous-exposition de l'image utilisé par l'artiste, assombrissant à la fois les arbres et l'homme, les confond totalement lorsque celui-ci passe devant, derrière ou près d'un arbre. Les figures se fondent ainsi entre elles à plusieurs reprises. Un jeu d'apparition et de disparition autour de cette silhouette se développe et témoigne également du rythme que créent les arbres à la fois dans l'image et dans la traversée du parc vécue par cet homme. Par la noirceur qu'ils imposent à l'écran, les arbres structurent l'image, construisent une certaine verticalité, ponctuant l'image et le parcours de la silhouette.

Cette traversée constitue en soi l'unique action présentée dans cette œuvre. La présence quasi invisible, insignifiante, de ce personnage que l'on suit pourtant tout au long de la vidéo nous enjoint à y comprendre davantage la volonté de montrer autre chose. Cette traversée devient ainsi un prétexte pour souligner d'autres aspects, d'autres réalités présentes dans l'œuvre. S'éloignant du personnage, notre thèse, s'intéressant exclusivement aux espaces naturels et à leur expression dans/par l'image filmique, y trouve alors un point d'ancrage. Celui-ci se fixe sur le travail effectué sur l'image, particulièrement par l'accentuation de la basse résolution de l'image *via* l'usage de filtres distordant la vision. Comme mentionné plus haut, *Man Alone* offre un effet d'image sous-exposée, distinguant à demi les figures présentes. Cet effet volontaire conférant une lumière pâle et une atmosphère brumeuse à l'ensemble de l'œuvre se mêle à une résolution d'image basse, brouillant les contours des formes et globalement la perception spectatorielle de cet environnement naturel. La qualité de l'image du format numérique Mini DV apparaît donc pleinement investie par l'artiste et d'autant plus accentuée par les filtres. L'ensemble de ces paramètres techniques cause un brouillage de l'image — le brouillage renvoie aussi à son fourmillement pixellisé —, un flou général dans l'œuvre. Paradoxalement, bien que la vision soit perturbée, l'image elle-même se fait plus visible, plus lisible parce que plus granuleuse, plus brute, mettant de l'avant sa matière propre. Ce fourmillement de pixels s'agitant sur place fait, en quelque sorte, vivre l'image. On perd de vue le récit visuel pour atteindre la matérialité de l'œuvre de SJ.Ramir. La perception bascule

ainsi du côté de l'image elle-même, s'éloignant de la représentation dont elle se fait habituellement le vecteur — aussi parce que s'il y a représentation, elle reste ici parcellaire, à demi constituée, et plus tournée vers l'atmosphère du lieu que vers l'exposition de ses composantes. Cette définition singulière de l'image obtenue par l'artiste rapproche l'œuvre de l'impression, de l'aperçu (c'est-à-dire de la sensation) plutôt que de la représentation. Le but ne serait alors plus de voir, de distinguer précisément et avec fidélité (réalisme) mais de percevoir et de sentir cet environnement naturel. L'expressivité de la nature permise par la vidéo se manifeste alors par l'atmosphère qui y règne et non par l'exposition, la représentation de ces éléments constitutifs. En effet, la recherche du flou, de cette indistinction, nous dit, elle aussi, que nous sommes plutôt du côté de la *présentation* d'un état possible de cet environnement que de sa représentation — qui engagerait le désir d'atteindre une certaine objectivité, de détailler ou d'informer. Au contraire, le brouillage visuel produit dans l'œuvre provoque son pendant sensationnel, sensoriel : un brouillage esthétique qui s'étale de toute sa pesanteur dans la vidéo. Les impressions d'écrasement et d'étouffement en ressortent tout comme, paradoxalement, celles du vide et de la solitude. En ce sens, le flou traduit également un mode de présentation et de perception plus proche de l'expérience vécue du lieu, rappelant que l'espace matérialise avant tout une réalité expérimentée.

Le flou induit par la qualité de l'image et par les filtres empêche alors la pleine appréhension du contenu de la vidéo, baignant ce parc dans une indistinction. Cet effet entache également la profondeur de champ, l'écrasant au premier plan. En ce sens, il décompose la structure première de l'image et de l'espace, matérialisant comme toute vision floue « une impuissance à hiérarchiser les perceptions, à se détacher du monde-matière » (Beugnet 2017, 102). Il constitue ici une stratégie de description spatiale et naturelle qui passe par un renversement de la vision initiale du lieu capté. Seul le déplacement de la figure ramène de la profondeur, de la composition. Le flou se fait insistant, persistant : il est omniprésent, constant, et semble ainsi caractéristique de cet espace filmique. Malgré le rapprochement opéré par des échelles de plan plus serrées, il subsiste, intact (**fig. 47**). Dans ces plans plus proches, la perte de repères s'accroît davantage. En déconstruisant la visibilité de ce lieu et sa réception spectatorielle, le flou devient, ici aussi, le régime de perception par lequel nous accédons au lieu filmé et conditionne alors la description spatiale qui en émane. Dans cette opération de décomposition, il propose alors un autre type d'espace, à la fois défait de

singularités qui le distingueraient et empreint d'une forte matérialité (par le flou, par la pixellisation de l'image). Cet espace se fait opaque, lourd, plein (de matière) et, en même temps, vidé (de structure, de composition spatiale). Cette étrangeté visuelle s'accompagne également d'une bande sonore qui, elle aussi, développe une impression de malaise (voire de mal-être) : celle-ci présente des distorsions auditives volontaires ou non (Site Internet de SJ.Ramir) qui font écho à la perception déformée, altérée qu'instaurent les images. L'esthétique générale de l'œuvre concourt donc à créer un sentiment d'inconfort, d'inquiétude, d'incertitude qui plane tout au long de la traversée de la figure humaine, un sentiment causé par l'inaccessibilité dans laquelle restent pris la figure et son environnement, tous deux dans un flou permanent.

7. DÉTOURNER L'ESPACE ET LE TEMPS

La décomposition du paysage se manifeste parfois à travers des paramètres de filmage qui induisent une visibilité différente des lieux filmés et en conditionnent en quelque sorte la réception. Comme les mouvements brusques produits par Browne avec sa caméra, le renversement de la caméra à 180 degrés et le développement de différents rythmes qui se côtoient dans/à l'image dans la trilogie d'Inger Lise Hansen affectent la visualité des espaces enregistrés en particulier, et induisent un changement dans notre rapport à l'espace en général. Composée de trois films argentiques (tournés en 35 mm et Super 16 mm), *Proximity* (2006), *Parallax* (2009) et *Travelling Fields* (2009), cette série propose une traversée dans des espaces extérieurs qui semblent abandonnés, délaissés, du moins caractérisés par un vide qui interpelle. Ces films sont réalisés selon le même procédé technique, à savoir un appareil renversé à 180 degrés qui photographie les lieux, en stop motion (image par image), et qui suit un même décalage millimétré de l'appareil, créant alors l'illusion d'un travelling cinématographique (Stefan Grisse mann 2011, 25). Le mouvement découle donc d'une forme de trucage qu'il s'avère toutefois difficile de cerner lors du visionnement ; l'impression qui reste est plutôt celle d'un déplacement très maîtrisé et fluide de la caméra. L'image n'est que très rarement fixe, suivant majoritairement un mouvement qui nous promène dans ces espaces singuliers. Par cet aspect, la trilogie d'Hansen rappelle *La région centrale* de Snow déjà évoqué : de la même façon, la mécanique de l'appareil de prise de vue devient l'occasion d'une exploration spatiale et matérielle des lieux, des éléments qui les construisent et qui participent à leur matérialité. Dans

les deux cas, nous constatons une fluidité importante de l'appareil qui se (et nous) promène dans l'espace, une fluidité qui s'accompagne d'un renversement de l'appareil, continu chez Hansen et aléatoire chez Snow. La rigidité du processus de captation chez Hansen s'oppose toutefois à l'apparente malléabilité et liberté de la caméra de Snow qui se positionne dans tous les sens que rend possibles le bras mécanique auquel elle est rattachée. Dans la trilogie d'Hansen, la rigidité se construit également à travers la composition du cadre qui suit des paramètres précis et minutieux : l'image obtenue est systématiquement divisée en deux parties horizontales distinctes et de proportions équivalentes, composée dans sa partie haute du sol et en partie basse du ciel et/ou de constructions humaines. Une géométrie très forte se dégage de cette composition, accentuée par les lignes parallèles ou perpendiculaires des constructions présentes sur les lieux enregistrés.

D'autre part, grâce à un visionnement très attentif ou répété, nous observons également l'existence de plusieurs rythmes instaurés par la mise en mouvement des images initialement fixes : le défilement rapide des nuages ou des figures humaines lointaines indiquent une accélération. Celle-ci entre en conflit avec la tranquillité et la sérénité du mouvement de l'appareil de captation qui semble imperturbable. Ce décalage entre le contenu des plans et le défilement des images est précisément causé par le processus employé par l'artiste : lorsqu'elle photographie les lieux image par image, un délai sépare les prises de vue les unes des autres (pour exemple, Grisseman nous apprend que, pour *Proximity*, Hansen prend une photographie toutes les cinq secondes (*Ibid.*)) ; lorsque ces prises sont mises bout à bout pour constituer le film, le saut temporel qui les sépare provoque une accélération du mouvement des éléments enregistrés tels que les nuages, la végétation – un mouvement naturel qui, lui, se perpétue et, ce, même entre les prises. Hansen opère ainsi, dans ses films, une certaine forme de condensation temporelle (*Ibid.*, 28), une condensation du temps produite grâce à son procédé technique. Une apparence surnaturelle ressort de ces manipulations de l'image et indique que ces films sont davantage du côté de la simulation que du documentaire : ils feignent le naturel, la continuité et le mouvement (*Ibid.*, 23). À plusieurs égards, ils développent un détournement de la composition paysagère classique et des attentes que l'on y associe, au profit d'une immersion dans la matière du paysage (*Ibid.*, 28). Tout d'abord, le mouvement continu de l'appareil, accentué par les rythmes accélérés au sein de l'image, annule la fixité habituelle du paysage. Ensuite, le renversement de l'appareil chamboule la

vision et le regard qui perdent les repères spatiaux et visuels nécessaires à la contemplation régulière. Enfin, la présence de structures humaines dans les espaces semi-naturels (ou, en réalité, la présence de la nature dans des espaces construits, urbains) dérange l'esthétisme d'une nature conservée, préservée et florissante. Ce dernier aspect souligne à la fois que la nature est une construction humaine et que le monde naturel ne peut plus se départir de l'activité humaine qui y laisse systématiquement ses traces, son influence. Nombre d'effets encouragent donc une décomposition du paysage et nous permettent d'observer les lieux sous un angle inusité, presque inconfortable, qui remet en question la délectation habituelle face au paysage et interroge notre rapport au monde naturel (et peut-être aussi notre présence altérante).

Voyons plus en détail comment ces trois films déconstruisent le paysage à travers un usage altérant du média qui ouvre à une expression singulière des espaces et de la nature qui s'y trouve. *Proximity*³⁴, tout d'abord, constitue le film de la série qui se rapproche le plus de ce que l'on entend par paysage : une forme de plan-séquence, constitué en réalité de quatre plans, cadre une plage déserte située à Skagen au Danemark. Dans la moitié supérieure du cadre se trouve le banc de sable et dans la partie inférieure le ciel. Cette disposition de la caméra engendre un certain écrasement dans l'image : la partie supérieure constituée du sol, du banc de sable, est visuellement dense et pleine, contrairement à la partie inférieure, le ciel, qui se fait visuellement plus aérée et légère. Le contraste produit cette impression d'écrasement de la partie haute sur la partie basse de l'image (**fig. 48, 49, 50, 51**). Ce découpage strict du cadre, accompagné par la simulation du travelling qui suit une progression de droite à gauche, produit également un effet d'étirement horizontal de l'image qui produit une sensation d'étrangeté, de surnaturalité, obtenue à partir d'un espace pourtant bien naturel. La partie inférieure présente également une accélération : les nuages défilent rapidement, quelques figures humaines, minuscules, passent également très vite sur la ligne d'horizon au centre du cadre. Cet effet temporel ajoute à l'étirement spatial une condensation temporelle. Le film s'ouvre sur le lever du soleil qui laisse ensuite place à différentes conditions météorologiques – ces conditions deviennent aussi le moyen de repérer les différents plans – qui modulent l'intensité lumineuse du lieu et le fait passer par divers états. L'ensemble des paramètres techniques appliqués lors des tournages concourt au détournement de cette vue paysagère habituellement classique – si l'on regarde l'image à l'envers, nous réapercevons le paysage initial qui perd ainsi toute

³⁴ Visionner *Proximity* sur Light Cone : <https://lightcone.org/fr/film-8300-proximity>.

étrangeté –, et entame une décomposition de la notion de paysage. Le renversement de la caméra, le découpage binaire et contrasté du cadre et les différents rythmes constituent autant de stratégies descriptives altérantes qui nous amènent à observer et lire autrement cette scène naturelle.

*Parallax*³⁵, second film de la série, crée une césure vis-à-vis du paysage naturel et présente un espace plus construit que celui du film précédent. Tourné exclusivement sur le toit d'un centre commercial à Linz en Autriche, et constitué du même mouvement de droite à gauche ainsi que de la même accélération de l'image, ce film retranscrit les différentes structures qui y sont présentes. La présence naturelle se limite au sol, constitué de gazon, qui végétalise le toit. Les premières secondes de la bande sonore accentuent l'urbanisation de ce film en retranscrivant le flot de voix humaines que l'on pourrait retrouver dans un centre commercial. S'en suit un court silence qui laisse finalement place à des bruits plus difficilement identifiables (bruit d'un véhicule qui freine, d'une ventilation), mais liés à l'industrie, à la mécanisation. Dans ce film, les structures, de grandes dimensions, envahissent le cadre de l'image : parfois enregistrées en plans plus rapprochés, celles-ci repoussent le ciel et le sol en hors champ. La nature se fait donc moins présente et prégnante que dans le premier volet de la série. Toutefois, elle s'illustre à travers le toit végétalisé, qui souligne un entremêlement du bâti et de la nature : nous nous trouvons à la jonction des deux sphères (**fig. 52, 53**). Mais, ce bâti n'apparaît pas habité par l'humain : il est vidé de toute présence humaine, bien que sa seule existence la sous-entende. Ce sont donc les traces de l'activité humaine que nous observons à travers lui, des traces qui cohabitent avec le monde naturel. Cette cohabitation s'exprime dans une certaine dichotomie visuelle, accentuée par la composition du cadre divisée en deux : le sol, naturel, est irrégulier contrairement aux structures qui, elles, affichent des lignes géométriques lisses, maîtrisées et contenues. Des caractéristiques visuelles et plastiques différentes renvoient à deux esthétiques distinctes qui se rencontrent dans ces plans.

Ce caractère dichotomique insufflé par la composition de l'image et par la cohabitation de la nature et de l'architecture se prolonge dans le dernier film de la série. Filmé à Murmansk et Montchegorsk, dans le Nord-Ouest de la Russie, *Travelling Fields*³⁶ présente une succession

³⁵ Visionner *Parallax* sur Light Cone : <https://lightcone.org/fr/film-10292-parallax>.

³⁶ Visionner *Travelling Fields* sur Light Cone : <https://lightcone.org/fr/film-10293-travelling-fields>.

d'espaces urbains désertés, abandonnés, caractérisés là encore par un vide qui s'impose à l'écran. Comme dans les deux premiers films, la caméra est renversée à 180 degrés, le *stop motion* crée l'illusion d'un déplacement (travelling avant ou travelling latéral de droite à gauche) et une accélération du temps est opérée, visible à travers le mouvement des nuages et de la végétation. Les architectures bétonnées sont jonchées de parcelles de nature qui réinvestissent progressivement les lieux, les sols. La mousse et l'herbe s'invitent de façon désorganisée, reprenant du territoire sur les espaces entièrement construits. Ici aussi, l'irrégularité des sols conférée par cette nature qui reprend discrètement ses droits contraste avec le caractère rectiligne, maîtrisé de ces structures détériorées. Les textures du sol sont chargées, complexes, diverses, tandis que les constructions sont lisses, bien définies, tout en géométrie (fig. 54, 55, 56). Le caractère architectural est encore très présent, comme dans le second volet, et laisse peu de place à la nature, timide et parsemée. Le film offre une promenade tranquille, fluide, dans ces espaces desquels se dégage une atmosphère étrange, inquiétante, rappelant certaines images post-apocalyptiques.

L'absence de figures humaines, l'aspect ruiné d'anciens édifices démantelés, le caractère désolé des lieux, le basculement de l'image, la froideur et la neutralité du mouvement participent ensemble à la déconstruction de notre vision du paysage, renversent (littéralement) notre perception et notre compréhension de ce qui fait paysage. Ces paramètres à la fois techniques et plastiques déterminent la description spatiale engagée par le film. Ils constituent autant de stratégies altérantes qui interpellent le regard et permettent d'appréhender autrement les lieux et d'y observer la persistance de la nature, bien qu'infime. Le caractère étrange conféré à ces lieux nous extirpe de notre rapport spatial habituel, nous situe en dehors de la Terre (caractère extra-terrestre des lieux). Cette étrangeté est d'autant plus prenante qu'elle se construit à partir de ce que nous connaissons : le simple renversement de l'appareil crée de l'autre, de l'étrangeté, de l'inconnu, fabriqués à partir du même, du connu, soulignant alors que la frontière entre ces deux états, ces deux réalités, est mince et fragile. Sens dessus dessous, l'image nous force à quitter nos habitudes perceptives ainsi que la gravité ordinaire pour nous suspendre, nous laisser en suspend face à ces vues insolites. L'ensemble de ces effets révèle la constitution d'un monde extra-ordinaire rendu possible par les potentialités techniques et esthétiques du média, par son géomorphisme permettant de construire des mondes à part entière – un géomorphisme cinématographique qui s'appuie toutefois ici sur un processus

photographique à partir duquel s'animent, dans un second temps, le mouvement et le défilement des images. La formation de ces mondes parallèles intègre également une temporalité différente par les différents rythmes projetés à l'écran (celui du mouvement de l'appareil, plus proche de notre rythme naturel/habituel, et celui accéléré des éléments enregistrés lors des prises de vue).

8. IMPOSER L'EXISTENCE MATÉRIELLE DES ESPACES NATURELS

Les gestes altérants qui décomposent le paysage classique opèrent le plus souvent par un travail sur la matière de l'image : dans nos analyses précédentes, la surimpression, la compression-décompression numérique, la déstructuration numérique, la couleur altérante, le flou, le mouvement brusque ou le renversement de la caméra et les jeux sur la temporalité (ralenti, accéléré) sont autant de gestes qui investissent la matière du support ou qui en détournent les conditions d'utilisation pour enrayer cette vision paysagère des espaces naturels filmés. Nous questionnons maintenant la faculté de cette matière cinématographique (argentique et numérique) investie par les artistes à exprimer celle du monde naturel, la matérialité des espaces naturels filmés. Comment l'existence matérielle des lieux filmés, accentuée et mise en avant, participe-t-elle à la déconstruction de la tradition du paysage ? Cet examen rejoint en quelque sorte la réflexion de Tess Takahashi évoquée dans la *Partie introductive* : la matière des œuvres permettrait-elle une expression plus directe de la nature ? Question à laquelle la théoricienne répond par l'affirmative concernant l'argentique, mais que nous voudrions élargir également au numérique. Nous observons que ces expérimentations sur l'image mettent en relief les caractéristiques physiques, spatiales et matérielles des lieux naturels enregistrés, une mise en évidence qui passe par les potentialités de la matière et de l'esthétique de l'image. L'exploration des textures de l'image souligne, dans un même mouvement, la diversité des compositions et des dispositions spatiales ainsi que celle des matières inhérentes aux espaces filmés. Cette activité met alors en lumière leur *existence matérielle*, construite à partir d'altérations qui agissent comme autant de stratégies descriptives de l'espace.

Ce phénomène se déploie à partir de la surface et/ou de l'épaisseur des supports utilisés et s'illustre à travers les textures, les matières obtenues grâce aux gestes altérants. Il souligne,

en ce sens, l'importance de la matière, de la surface, des textures dans l'appréhension du monde naturel (que ce soit dans une œuvre ou *in situ*), et convoque la réflexion de James J. Gibson portant précisément sur la perception de notre environnement. Dans son approche écologique de la perception (2014), Gibson rappelle la primordialité des interfaces matérielles du monde (l'air, l'eau puis la terre/le sol) dans la constitution de notre perception de celui-ci. Séparant le milieu des substances de l'environnement (Gibson 2014, 72), les surfaces interagissent avec la lumière naturelle, la réverbèrent (par un jeu d'absorption et de réfléchissement) et représentent alors un facteur essentiel dans la perception du monde naturel :

Pourquoi les surfaces sont-elles aussi importantes au sein de la triade du milieu, des substances et des surfaces ? C'est à la surface que l'essentiel a lieu : c'est à la surface, et non à l'intérieur de la substance, que la lumière est réfléchi ou absorbée, et c'est la surface, et non l'intérieur, qui touche l'animal. C'est généralement à la surface que la réaction chimique a lieu, et c'est à la surface que se produit la vaporisation, ou diffusion de substances dans le milieu. Enfin c'est à la surface que les vibrations des substances sont transmises dans le milieu. (*Ibid.*, 73)

Comme dans l'expérience du monde (notamment naturel), les surfaces constituent un point essentiel, d'ancrage, dans la perception des images, ici des œuvres analysées. Les gestes altérant la surface de l'image et expérimentant ses textures révèlent que sa modulation et sa transformation en conditionnent la visualisation et en changeant la réception (l'expérience et la compréhension). Nos analyses abordent les œuvres depuis leurs textures (développées à partir de l'expérimentation sur la surface de l'image), comme nous abordons le monde depuis son interface matérielle. L'attention accordée aux supports, à leur surface, dans ces opérations altérantes réactive donc en quelque sorte une habitation du monde matériel qui passe par les surfaces, comme le souligne également Giuliana Bruno : « The surface is here configured as an architecture: a partition that can be shared, it is explored as a primary form of habitation for the material world. Understood as the material configuration of the relation between subjects and with objects, the surface is also viewed as a site of mediation and projection. » (2014, 3) L'exploration altérante des supports et de leur surface fait écho à cette essentialité de la surface dans notre interaction avec le monde matériel : faire l'expérience de textures visuelles diverses met en lumière la prépondérance des surfaces dans le monde naturel et nous remet ainsi en contact avec cette matérialité naturelle, avec les matériaux qui constituent notre environnement, notre habitat. Bien que l'interaction avec le monde soit indirecte dans ces

œuvres (puisqu'elle passe par l'intermédiaire du cinéma, c'est-à-dire d'une captation qui donne lieu à une projection), il n'en reste pas moins que la surface y conserve un rôle tout aussi central.

L'une des conséquences de l'approche altérante de l'image, nourrie par les artistes ici, est alors de mettre davantage en lumière, en relief, la matérialité des espaces filmés (celle captée par la caméra et présente bien avant toute opération d'altération). Cet effet rejoint en un certain sens la dynamique d'une *matériaulogie* à l'œuvre, théorisée par Sophie Lécole Solnychkine (2019, 2021, 2023). Ses réflexions contribuent à identifier et réfléchir l'activité et la puissance formatrice des matériaux filmés par la caméra, soit à partir de créatures monstrueuses (par exemple, *The Thing* (1982) de John Carpenter ou *The Host* (2006) de Bong Joon-ho) ou depuis la présence distincte de la boue dans divers films :

Notre attention à la question d'une intelligence du matériau, c'est-à-dire à la manière dont celui-ci contribue, par son potentiel propre, à « informer », à produire non pas une forme mais « de la forme », demande de laisser de côté le régime philosophique classique de la subordination de la matière à la forme. Il me semble alors opportun de décliner cet héritage de pensée (d'en produire une *déclinaison*), en proposant d'écrire *matériaulogie* au lieu de *matériologie*. Le référent de cette notion ne serait plus dès lors la matière, mais le matériau. Introduire une telle distinction permet de faire varier le plan de référence de la notion, en s'écartant de la préemption particulière qu'exerce la philosophie sur la notion de matière. (2019, 21)

La *matériaulogie* s'attache donc à distinguer l'exercice des matériaux dans la constitution des formes filmiques, visibles à l'écran, à révéler une matérialité des films élaborée à partir de la constitution matérielle, physique, d'éléments vivants (de monstres) qui sont au cœur des films analysés. Prolongeant cette réflexion et l'appliquant à un sujet (la matérialité des éléments naturels) et un corpus (films expérimentaux) bien différents³⁷, nous observons également une

³⁷ Pour ce faire, nous contournons toutefois la distinction de son objet d'étude posée par la théoricienne vis-à-vis du caractère matiériste, matérialiste des œuvres que l'on étudie : « Plus avant, n'est-ce pas implicitement ce qu'appellerait tout approche *matériaulogique* du cinéma ? Entendre par là, non pas l'étude du matériau filmique lui-même, en ses divers avatars, depuis la pellicule de cellulôïd jusqu'à ses déclinaisons numériques, et des *effets de matière* spécifiques qui peuvent y être associés (effets de grain, de trame, de pixellisation, effets « matiéristes » liés à l'optique, etc.), mais bien plutôt une étude sensible au renouvellement théorique qu'autorise l'examen des surfaces labiles qui constituent à l'écran la chair des objets représentés dans les images, et les procédures esthétiques qui s'y inventent. » (2019, 101) Nous comprenons qu'afin de mieux expliciter l'objet de ses analyses ainsi que l'originalité de sa démarche la théoricienne mette de côté tout le pan matérialiste du cinéma. Néanmoins, nous pensons que sa théorie *matériaulogique* s'appliquerait tout aussi bien à l'exploration des matériaux du monde naturel qu'enjoignent ici les gestes altérants sur l'image, et, ce, précisément par les effets de texture, de matière qu'ils produisent.

présence matériologique des espaces filmés, de la nature enregistrée : une matériologie du monde naturel accentuée par l'activité et les effets des altérations visuelles ou, autrement dit, une matériologie produite grâce à la rencontre entre les espaces naturels filmés et les expérimentations altérantes appliquées sur les images obtenues. Les altérations opérées sur l'image soutiennent, en effet, la visibilité de cette présence des matériaux naturels à l'écran ; elles augmentent sa visibilité, la rendent efficiente à l'écran. Pour le dire autrement, l'expérimentation sur la matérialité des supports cinématographiques (ces mêmes supports qui servent ici à enregistrer le monde naturel) entraînent donc, selon nous, une existence matériologique de la nature filmée.

La mise en relief de la matérialité des lieux par les œuvres prolonge également en quelque sorte le caractère biomorphique du cinéma qui, selon Adrian Ivakhiv, se révèle tout autant à travers l'utilisation de textures sensuelles (2012, 95). Les altérations visuelles amplifient la matérialité initiale, première, des espaces naturels captés et soulignent leurs spécificités en insistant sur leur présence, leur existence matérielle, sensorielle, à l'écran. La matière cinématographique manifeste alors une forme d'ancrage dans l'espace filmé, dans sa dimension concrète, physique, matérielle, et explicite une posture plus écologique du média rappelant la mouvance d'un nouveau matérialisme cinématographique, théorisé notamment par Janine Marchessault et Scott MacKenzie au début de leur ouvrage collectif *Processed Cinema* :

To this end, *Process Cinema* situates the experiential and artisanal turn in twenty-first-century cinema culture as a central characteristic of the digital age. While many commentators discuss digital cinema in terms of cgi and special effects, this book is concerned with the new materialism that we see coming into a new generation of film cultures: micro-cinemas, film co-ops, collectively run film labs, new approaches to colouring film using natural dyes, hand-processing, painting, and tinting – which all mark a return to origins. We read this return in terms of new, sustainable ecologies that define the reinvigorated film cultures of this century. (2019, 16)

Investir la matérialité du cinéma, à partir de gestes altérant la facture initiale de l'image, nourrit un rapport étroit à la matière, une approche manuelle (directe ou indirecte) et une considération envers le matériau, le support employé, rapprochant ainsi notre filmographie de ce nouveau matérialisme. Cet intérêt matériel, matérialiste, matiériste, rejoint aussi, à certains égards, le caractère géomorphique du cinéma qui s'illustre, dans les œuvres, par une double saisie des lieux : une saisie technique opérée par l'appareil de captation et une saisie plus

créative par les altérations sur le support utilisé. En ce sens, le cinéma se fait ainsi créateur de territoire, de monde, s'appuyant sur la topographie initiale des espaces naturels, qu'il prolonge et exprime/réinvente à travers des gestes artistiques qui en altèrent l'enregistrement initial. Cette recherche plastique et esthétique entamée sur l'image accompagne alors une exploration de la visibilité, de la matérialité, de la sensorialité du monde naturel capté par les artistes. Les potentialités de l'image, soulignées par les altérations, permettent ainsi d'exprimer les spécificités de la nature : ses caractères holistique, illimité, foisonnant, impermanent mais également ses diverses textures/matières et ses matériaux. Les altérations étirent, démultiplient, sur-explicitent ou insistent sur les caractéristiques du monde naturel, pour les rendre d'autant plus visibles et sensibles à l'écran.

Les dimensions matériauologique et géomorphique des altérations conduisent à une affirmation matérielle et matiériste de l'existence, de la vie des éléments naturels enregistrés. En quelque sorte, leur activité expressive ravive un certain animisme du cinéma qui, pour ce faire, compte sur les « ressources expressives propres au cinéma » (Teresa Castro analysant une œuvre de Charlotte Pryce 2022, 181). Pour rappel, dès les débuts du cinématographe, le public, certains cinéastes (Jean Epstein au premier chef) et différents scientifiques perçoivent, dans la mise en mouvement des images opérée par le cinéma, un pouvoir d'animation, d'animisme, autrement dit « [...] la capacité du cinéma à animer les choses du monde, à fabriquer des « vies » et à percevoir des « personnes » ailleurs que chez les humains. » (Teresa Castro 2020, 44) Castro précise :

Les retours des premiers spectateurs insistent régulièrement sur le fait qu'au cinéma la photographie devient « vivante ». S'ils pensent à ce qu'ils voient – « la vie même » dans son mouvement -, la « vivification » dont il est ici question concerne avant tout un acte technique fondateur : la mise en mouvement de l'unité photographique élémentaire du film. La dimension vitaliste de l'animation des images propres au cinéma ne se limite pourtant pas aux effets du défilement. Comme le remarquent assez tôt certains critiques, *le cinéma est animiste*. (*Ibid.*, 47)

L'animisme cinématographique s'opère à la fois depuis le défilement des images induit par la projection de l'enchaînement des photogrammes (« son mode d'apparition spécifique » dit Castro (*Ibid.*, 45)), mais également par l'animation des sujets filmés qui en résulte. Ces deux phénomènes, intimement reliés, reconstituent (parfois simulent) alors à l'écran des existences. Cette faculté propre au cinéma lui confère la possibilité de donner (une) vie à ce qui est filmé.

D'autres caractéristiques techniques participent à cette mise en existence, en présence : l'accélération et le ralenti du défilement ou le montage constituent des opérations de mise en animation des sujets enregistrés. La pensée animiste du cinéma rejoint, en ce sens, la définition première du terme « animisme » : « Introduite par l'anthropologue anglais Edward B. Tylor dans *Primitive Culture* [*La culture primitive*, 1871], la notion d'animisme désigne la croyance, qualifiée alors de primitive, qu'un grand nombre d'entités non humaines telles que des animaux, des végétaux, des artefacts ou des éléments de la nature possèdent une âme. » (*Ibid.*, 49) Basées sur une vision d'abord anthropologique du phénomène, les théories sur l'animisme cinématographique se développent dans les années 1920 à 1950 (Castro 2022, 183) et réunissent « [des] débats sur les forces, latentes ou manifestes, propres aux images cinématographiques » (*Ibid.*) Exploitant les caractéristiques techniques du média (accélération, ralenti, montage), le cinéma animiste parvient à rendre visible des réalités biologiques (animales ou végétales), des existences autres qu'humaines. Abordé dans la *Partie introductive*, le cinéma scientifique met à profit les manipulations temporelles que permet le média cinématographique pour mettre au jour des processus naturels, le plus souvent imperceptibles pour l'œil humain. Comme l'atteste Jean Epstein :

Un animisme étonnant est rené au monde. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes entourés d'existences inhumaines [...] le cinématographe, en développant la portée de nos sens et en jouant de la perspective temporelle, rend perceptibles par la vue et par l'ouïe les individus que nous tenions pour invisibles et inaudibles, divulgue la réalité de certaines abstractions. (1974, 251)

Animant les êtres que la caméra enregistre, et selon un rythme qui devient observable pour les humains, le cinéma ouvre une vision et une conscience plus élargies du monde, de notre environnement et des êtres qui le peuplent. Il nous sort donc d'une méconnaissance, d'une ignorance à partir de laquelle nous appréhendions préalablement le vivant. Il renverse ainsi les idées préconçues, les hypothèses ou les déductions par le biais d'une observation et d'une attention précise (scientifique), celles que permettent l'enregistrement et la projection propres à son mécanisme.

De la même façon, certaines œuvres de notre corpus témoignent de cette même considération envers la nature, en mettant en évidence leur existence matérielle : la surimpression multiple de Browne ou répétitive de Larose, les compressions-décompressions

de Perconte, l'imprécision floue de SJ.Ramir ou les effets négatifs de Michaela Grill sont autant de gestes altérants qui produisent une mise en relief de la matérialité des lieux filmés. Constituée de multiples expositions lumineuses opérées sur un seul et même support, la surimpression produit un épaissement de celui-ci (Marie Rebecchi 2021, 109). Cette stratification matérielle fonctionne comme un *amplificateur* (Corinne Maury analysant l'œuvre d'Irit Batsry 2011, 116), qui appuie, dans les œuvres de Dan Browne et d'Alexandre Larose par exemple, l'expression visuelle et sensorielle des espaces et du vivant qui s'y trouve. La surimpression offre une mise en relief des matériaux du lieu qui, ce faisant, détourne les dispositions classiques du paysage. Dans *Cathedral* de Dan Browne, la surimpression prend au moins deux formes distinctives, comme évoqué précédemment. Dans la première partie, un fondu enchaîné d'images probablement fixes est effectué (**fig. 57**). Dans ce fondu, le mouvement apparaît double : à la fois au sein des images elles-mêmes à travers le mouvement rapide de la caméra et entre les images, dans la succession et le passage d'une image à l'autre, dans l'enchaînement de l'image dans la suivante. L'addition de ces deux procédés (mouvement rapide de l'appareil et fondu enchaîné) offre une transformation constante à l'écran : transformation du lieu et de l'image, simultanément. Les images fondues présentent et expriment le lieu sous une diversité (celle des plans sur les arbres, les roches, la mousse, la végétation), une forme de vivacité (à travers le fondu continu des images et les effets causés par le mouvement rapide de la caméra) et une organicité (en focalisant sur la matérialité des éléments naturels). Ce fondu confère également une continuité entre tous ces éléments enregistrés, soulignant l'unité matérielle des composants du lieu. L'expression cinématographique de l'espace et du vivant a donc lieu à travers la transformation (des images) et le mélange (des composants naturels), dans un mouvement incorporant diversité, vivacité et organicité.

Dans la seconde partie, des surimpressions de plans différents sont employées, conjuguées à la déconstruction géométrique abordée plus haut. Ces surimpressions développent une composition visuelle complexe causée par l'intrication minutieuse des images entre elles, faisant aussi dialoguer leur contenu (**fig. 58**). Une profondeur en ressort et donne l'impression d'une image qui évolue en trois dimensions. Le mouvement se déploie précisément dans la profondeur de l'image, autrement dit le mouvement travaille la profondeur des plans. Les surimpressions additionnent aussi des plans d'échelles différentes, brouillant

davantage encore la compréhension spatiale et empêchant la constitution de repères. La décomposition du paysage qui opère tout au long de l'œuvre y est alors accentuée à cet instant. Ce déficit d'orientation laisse place à une organicité et une matérialité plus prégnantes provoquées par l'accumulation de détails matériels, physiques, du lieu (accumulation matérielle renforcée par les effets de surimpression). Il n'est alors plus tant question de se repérer, de restituer un espace dans ses dimensions mathématiques ou géographiques mais davantage de rendre compte d'une existence matérielle, d'une réalité environnementale, celle d'un écosystème naturel dense et complexe. Les effets de surimpression décomposant le paysage forestier soulignent alors la matérialité du lieu, la diversité matérielle qui le constitue. Les matériaux naturels, dont la visibilité est travaillée par les altérations, deviennent l'occasion de recréer à l'écran de nouvelles formes naturelles, du vivant, mais aussi de nous imprégner de l'espace à partir des détails matériels présents lors de la captation. Une matériologie se décline ici, prenant appui sur l'existant matériel filmé, visuellement transformé par les gestes d'altération de Browne.

Dans *Concrescence* (2017)³⁸, Browne accentue ce geste d'accumulation qui prend alors une dimension supplémentaire et s'apparente davantage à une saturation visuelle. Dans ce court film silencieux tourné avec une caméra HD, Dan Browne cadre en plan rapproché des branches d'arbres et en gros plan des troncs d'arbres. De cette multitude de plans réalisés, il constitue une surimpression intense qui se rapproche d'une condensation d'images (**fig. 59, 60**). En ressort principalement une omniprésence des branchages (les plans sur les branchages se faisant plus nombreux). Un mouvement important découle également de cette condensation, créé par l'orientation des branchages qui diffère d'un plan à l'autre. Cette condensation défile dans un rythme qui apparaît élevé, rapide (cet effet est causé par la très courte durée de chaque plan qui passe donc rapidement à l'écran, produisant un défilement des images tout aussi rapide). Le contenu des plans s'avère également dense : les branchages ou les troncs remplissent tout le cadre. Le foisonnement déjà présent dans les plans initiaux cadrant, pour la plupart, des branchages se voit décuplé par l'opération de superposition multiple effectuée par l'artiste. Le flot d'informations visuelles structure l'image et la vidéo : la multitude de branches découpe en morceaux l'étendue de l'image et apporte une certaine géométrie à l'ensemble. Le cadrage plus ou moins serré sur les végétaux ainsi que la

³⁸ Visionner l'œuvre sur la page Vimeo de Dan Browne : <https://vimeo.com/205494502>.

superposition des plans rendent ce vivant omniprésent à l'écran : il inonde littéralement l'image. Cette focalisation exclusive met au premier plan les éléments naturels de cet espace, les branchages, en concentre la matière, les spécificités matérielles (multiplicité et entremêlement des branches). L'œuvre rend compte de la masse végétale présente dans cet espace, mais également du foisonnement du vivant et de sa vivacité. La vivacité se ressent à la fois par le mouvement créé dans la succession des images et dans leur superposition ainsi que par la sensation de vitesse qui s'en dégage. La surimpression agit alors dans l'espace et dans le temps. Le végétal sature ainsi le territoire de l'image et affirme sa présence illimitée, indistincte.

Face à cette vidéo, nous ressentons une forme d'étouffement : la respiration de l'image, des plans, y est difficile, appuyant ce sentiment de saturation visuelle. Néanmoins, l'usage et le travail sur la couleur confèrent une touche de légèreté dans l'amas végétal assombrissant l'image, rapportant ainsi de l'espace (et de l'air) à l'ensemble (**fig. 61**). Ces couleurs jouent aussi avec le découpage de l'image provoqué par les branches : elles mettent en relief cet entremêlement et la structure qui en émane. Les matières et les textures naturelles sont au premier plan, apportant une dimension plus organique à l'œuvre. Cette concentration visuelle et sensorielle sur les éléments organiques du lieu abolit les caractéristiques spatiales premières de cet espace (sa profondeur, son étendue) et rend impossible toute constitution paysagère. La surimpression entraîne cette insistance sur la matière végétale en accentuant la surabondance de détails physiques et plastiques. Elle permet aussi d'atteindre différemment les singularités de ce lieu, par la multiplicité des plans et leur accumulation superposée qui ramènent avant tout à la surface la matérialité du lieu, la matière végétale. Un caractère surfacique ressort en effet du film, par la perte de profondeur de champ et par la densité inhérente à chaque plan qui est augmentée par la surimpression. La surface de l'écran se végétalise ou, pour reprendre les mots de Guiliana Bruno, elle devient le site de médiation et de projection depuis lequel le végétal se présente et existe à l'écran : « Understood as the material configuration of the relation between subjects and with objects, the surface is also viewed as a site of mediation and projection. » (2014, 3)

Affiliée à la famille des surimpressions, la pratique d'Alexandre Larose réexpose de multiples fois la même pellicule. Mais à cette exposition répétée s'ajoute une autre répétition : celle du lieu enregistré par la caméra. Les plans superposés sont alors identiques ou presque. La répétition du même est donc au cœur de ce processus notamment utilisé dans son film

Interlude, dans lequel s'ajoute une variation du même. Ce court-métrage de 2'45 min. fait partie de la série *Saint Bathans Repetitions* réalisée en 2016 dans la ville du même nom en Nouvelle-Zélande. De son premier nom Dunstan Creek, cette ancienne ville minière d'or et de charbon offre un paysage vallonné, avec des falaises bordant un lac créé artificiellement, conséquence géographique de l'extraction de l'or (Wikipédia). La série *Saint Bathans Repetitions* comprend quatre courts-métrages, en plus d'*Interlude*, enregistrés principalement dans ou aux abords d'une maison se situant sur ce lieu. *Interlude* fait exception et ne révèle que des plans extérieurs. Positionné entre le troisième et le quatrième court-métrage (de 13 min. à 15'45 min.), *Interlude* est réalisé en 16 mm, comme les autres films de la série, et se compose de huit plans fixes en extérieur, proposant l'exploration, à travers différents points de vue, d'un ensemble de rochers. Accompagné d'une bande sonore que l'on rapprocherait du son mécanique d'un appareil en marche, d'une machine en action (un son régulier et sourd), ce film reconstitue avec ses différentes scènes le relief particulier de ce lieu. Chaque scène, toujours en plan fixe, donne à voir une partie précise du rocher, dont les spécificités visuelles et plastiques la distinguent des autres (**fig. 62, 63**). Cette caractéristique rappelle la dimension cartographique du cinéma, à travers laquelle Larose repère, décrit et retranscrit, dans ses détails, le lieu filmé. La conjonction des plans reconstruit l'espace à l'écran et recrée sa diversité, la multiplicité des textures qui y sont présentes, loin d'une composition paysagère classique. Chaque scène correspond à un seul et même plan enregistré des dizaines de fois (Site Internet de l'artiste) sur une seule et même pellicule, selon la technique du tourné-monté opéré directement au sein de la caméra, au moment de la captation. La répétition se pose donc comme principe créatif, dont la surimpression ne représente qu'une résultante visuelle. La superposition répétée provoque un entremêlement précis et fin du contenu de chaque plan, et notamment la rencontre des contours respectifs des éléments naturels. Malgré cet entrechoquement, la texture des roches apparaît nettement à l'écran. Cette technique sauvegarde donc la visibilité des textures inhérentes aux éléments naturels enregistrés (**fig. 64**). Elle confère toutefois à l'ensemble une vibration subtile, discrète. Des micromouvements agitent ainsi l'image : nous les repérons plus facilement au niveau des contours des formes mais ceux-ci sont bien présents dans l'ensemble de l'image. Ces mouvements parfois imperceptibles pour l'œil sont bien ressentis par le corps spectatorial. Des ondulations lumineuses s'ajoutent également dans l'image et renforcent l'impression de vibrations à l'écran. Le mélange de netteté et de vibration crée une forme d'indistinction légère, de confusion latente, d'imprécision vague. Ce procédé, complété des

différents points de vue, souligne la diversité texturale du lieu ainsi que la palette des reliefs qui le composent. Une mise en avant des composés matériels, physiques et plastiques en ressort.

Cette accentuation s'opère par la variation, c'est-à-dire par la « modification, [le] changement, [l']écart, [la] différence entre [les] états » (Larousse), par leur « changement d'aspect, de degré ou de valeur » (CNRTL 2012). Ces définitions soulignent la relation intime qui unit la variation à la matière, explicitant davantage la dimension matiériste que cet effet confère au film. Les variations de cet ensemble rocailleux sont d'autant plus sensibles, prégnantes, grâce à la répétition des plans inhérente au procédé de Larose. Variation et répétition vont de pair, se renforcent mutuellement à l'image et décrivent ensemble ce lieu. En découlent simultanément une permanence (par la répétition des surimpressions) et une variabilité (par la vibration de l'image, les ondulations lumineuses et la variété des plans). La surimpression répétitive exprime ainsi la présence vibrante, vivante, de ces rochers à l'écran. Cette existence est amplifiée à l'écran par l'addition des formes naturelles contenues dans chaque plan : une amplification visuelle et sensorielle, une insistance matérielle et présente, font exister avec prégnance ces rochers et ce lieu à l'écran. Une existence fortement matérielle découle de cette augmentation des effets de texture : selon les plans, la roche paraît plus granuleuse, plus asséchée ou plus découpée. En ce sens, le geste altérant de Larose nourrit une forme de matériauologie qui s'appuie sur les matériaux naturels du lieu (les différentes roches et leurs caractéristiques) qu'il vient prolonger, intensifier et mettre en avant. L'insistance matériauologique produite par la surimpression répétitive participe à souligner la matérialité du lieu (par sa sur-présence à l'écran) tout en fabriquant, depuis l'existant filmé, d'autres formes naturelles inhabituelles, empreintes de ce mélange de variation et de répétition. Un certain épaissement de l'image résulte également de cette technique : un épaissement à l'écran insufflé par l'accumulation des impressions lumineuses renvoyant elle-même à l'accumulation de vie et de présence enregistrées à chaque passage. La surimpression répétitive convoque ainsi la puissance animiste du cinéma : elle rend d'autant plus vivants ces rochers, cet espace, à l'écran. Instituée par la rencontre de la variation et la répétition, la mise en relief de la matérialité du lieu, qui agit comme une stratégie de description de l'espace préalablement enregistré, se profile donc à travers l'exploration d'une sensibilité matérielle, à la fois celle du support argentique utilisé mais également celle intrinsèque à l'espace naturel capté dans ces plans. La répétition des passages enregistrés sur le support permet alors d'atteindre une réalité

matérielle naturelle dont la sensibilité est une composante à part entière. Elle ancre et fixe en quelque sorte cette réalité sur le support pelliculaire ; elle se fait empreinte de ce lieu, de cet espace et des matières dont il regorge.

Ce même geste de surimpression répétitive est employé également dans la série *brouillard* du même cinéaste québécois et nous permet de prolonger encore davantage notre compréhension des effets de cette pratique cinématographique singulière. Réalisée entre 2009 et 2015, les dix films silencieux de cette série, tournés principalement en pellicule 35 mm couleur réversible (Site Internet de Larose), retracent le parcours qui sépare la maison familiale du cinéaste du lac Saint-Charles (Québec) qui la borde. Pour chaque film, Larose enregistre sa traversée avec une caméra à l'épaule et sur une seule et même pellicule, parcours qu'il répète des dizaines voire des centaines de fois (de 12 à 256 fois selon l'itération (André Habib, Hors Champ 2015)). La manipulation s'effectue dans la caméra elle-même, selon une technique de tourné-monté : une fois la traversée complétée, il rembobine la pellicule, repart au même point de départ et entame une nouvelle marche qui respectera précisément les mêmes paramètres (le même trajet, la même orientation, les mêmes mouvements) (**fig. 65, 66**). L'idée directrice de ce projet consiste à saisir la modification de l'information visuelle provoquée par l'accumulation des impressions sur la pellicule et d'épuiser le procédé (*24 images* 2014). Comme dans *Interlude*, l'accumulation des surimpressions retranscrit, tout en l'appuyant, le foisonnement de la nature, et ici plus précisément celui de la végétation présente sur les lieux. Dans cette série, il n'y a toutefois pas de variation d'un même espace mais une stricte reprise d'un même passage. Aux divers points de vue employés dans *Interlude* répond ici l'insistance d'un seul et même passage qui encourage à réfléchir la cartographie cinématographique sous un autre angle, plutôt dans sa verticalité – à l'instar de la surimpression qui investit l'axe vertical de la pellicule. S'il y a bien la description d'un espace, celle-ci s'inscrit davantage dans l'épaisseur du support plutôt que dans l'enchaînement de différents plans.

D'autre part, la répétition souligne ici davantage l'idée d'abondance et d'illimitation végétales : ce geste artistique donne visuellement consistance à l'existence filmique de cette végétation (**fig. 67**). La surimpression répétitive amplifie tout effet initial instauré par et dans l'image, toute texture ou matière présente initialement. Elle met en relief la densité matérielle de cet environnement végétal ; elle insiste sur la composition spatiale et matérielle du lieu, sur la caractéristique physique des végétaux, sur leur texture, leur couleur, leur forme, leur

disposition, en étirant l'ensemble en espace et en longueur. La mise en relief de leur matérialité passe également par les micromouvements induits par la multiplication des déplacements de Larose dans cet espace : bien que les passages apparaissent presque identiques, certaines différences infimes les distinguent et, une fois accumulées, créent ces micromouvements. Plus ressentis que réellement identifiables, ces derniers produisent néanmoins un mouvement inhérent à l'image, une forme d'instabilité vivante (pleine de vitalité), une instabilité qui anime l'image. Particulièrement, les itérations #5, #13, #2, #12 et #6, dont le défilement des images apparaît plus rapide, manifestent davantage encore une vivacité de l'image, de la végétation et de l'espace – rappelons que la rapidité du défilement des images est induite par un enregistrement opéré à l'aide d'une Arriflex qui tourne à 150 images/secondes (Habib analysant le volet #15, Hors Champ 2015). Le fourmillement causé par la répétition des impressions lumineuses est plus visible, plus brut et plus prégnant que dans l'itération #16 par exemple, dont le défilement est visiblement ralenti. Il met donc davantage en mouvement l'ensemble. Dans ces itérations, la lumière et les couleurs se font aussi plus vives, plus chatoyantes (paraissant presque surnaturelles, artificielles), et les contrastes plus accentués, participant à cette vivacité à l'écran. Les passages s'opérant dans un rythme furtif, plus rapide que dans l'itération #16, le brouillard s'y fait donc plus vif, appuyant d'autant plus la matérialité initiale du lieu et celle de l'image. Comme dans *Interlude*, le caractère matériauologique de l'image s'illustre donc dans la combinaison des caractéristiques matérielles, physiques, des éléments naturels présents (des végétaux), à savoir la matérialité du lieu, et de la sensibilité expressive du support. Refilmés des dizaines, parfois des centaines de fois, les matériaux naturels acquièrent une présence matérielle, matériauologique, une existence cinématographique qui s'accompagne alors d'une transformation (même infime et délicate), d'une altération des formes naturelles initialement enregistrées.

Rendre compte de la matérialité du lieu, et ici d'environnements naturels, passe par un investissement de la matière iconographique, par la matière du support utilisé. Cette mise en relief se décline sous diverses formes et selon divers procédés. Au travail sur la verticalité du support argentique, sur sa profondeur, produit par les gestes de surimpression de Larose et métaphoriquement de Browne, répond une autre forme d'exploitation des spécificités du média chez Perconte et S.J.Ramir qui provoquent ce même effet d'épaississement visuel. Dans

Blés, Agenvillers (2016)³⁹, Perconte cadre, dans un plan-séquence fixe tourné en HD, un champ de blé situé dans la ville d'Agenvillers, dans les Hauts-de-France (nord de la France). Cette vidéo infinie (*generative video*) retranscrit le mouvement incessant des blés causé par le vent qui s'y engouffre et les ballote. Ce balancement naturel devient alors l'occasion pour l'artiste de faire émerger, depuis la matière numérique, des textures singulières, grâce à ses multiples compressions-décompressions appliquées au fichier vidéo. L'effet surfacique qui ressort du geste altérant de Perconte (et détaillé plus haut) participe d'ores et déjà à la mise en avant (au premier plan, en surface) de la matérialité du lieu et des éléments naturels qui s'y trouvent, ici les blés, une mise en relief qui passe par l'intermédiaire de la matière de l'image. À l'écran, divers états d'image se côtoient, simultanément, dans un seul espace-temps : des agglomérats de matière en mouvement, des carrés de pixels découpés et apparents, des stries rectilignes de couleur, des zones floues (**fig. 68, 69**). Une cohabitation matiériste s'élabore de façon mouvementée, notamment par un envahissement, une certaine contamination ou une infiltration d'une texture sur la précédente ou sur sa voisine.

Plus particulièrement, les amas produisent une consistance, voire une compacité, une opacité matérielle qui s'impose à l'écran. Ces zones spécifiques de l'image apportent une matérialité plus prégnante, plus forte, qui souligne celle naturelle des blés, de ce vivant. Au contraire, les zones floues dissolvent cette dimension purement matiériste de l'image ; elles fondent la consistance et la forme initiales, naturelles des blés. Elles les confondent ensemble et entravent leur visibilité première. Ces diverses zones texturées au sein d'un seul et même plan produit un certain découpage dans l'image et participe à (re)composer à l'écran l'espace, le lieu et sa matérialité. Cette composition s'élabore depuis les spécificités visuelles du lieu naturel (foisonnement des blés, action du vent qui les ballote), qui sont exploitées et prolongées par le geste d'altération de Perconte. Elle annule le paysage classique au profit d'une résurgence des matériaux naturels filmés dont la présence à l'écran est accentuée par l'opération altérante – la matérialité de l'image contribue à une sur-présence, une visibilité accrue des blés. L'ensemble met donc en relief une riche palette de textures initialement présentes, décuplée par le geste de Perconte. Ces états singuliers de l'image, entremêlés, imbriqués, métaphorisent également la cohabitation des éléments naturels, leur coprésence. Ils

³⁹ Visionner un extrait de cette vidéo infinie sur le site de Jacques Perconte : <https://www.jacquesperconte.com/oe?215>.

évoquent également la malléabilité du vivant, sa transformation constante. Son existence à l'écran passe alors aussi par la matière iconographique, par le déploiement de textures dans l'image. En ce sens, les altérations visuelles manifestent, avec les moyens de l'image, la configuration existentielle de ces blés. Elles soulignent la vie de ces éléments naturels et nourrissent ainsi une forme d'animisme : les capacités plastiques et esthétiques du média numérique, développées par le geste altérant, accentuent l'existence des blés à l'écran et participent à en rendre compte.

De plus, les agglomérats de matière ainsi que les zones floues provoquent tous deux un débordement de la matière vis-à-vis des formes (le contenu dépassant le contenant), un détachement ou un décollement de cette matière vers l'extérieur. Ils font déborder les éléments entre eux, les font adhérer. Une forme de dématérialisation (extraire la matière, enlever la matière) est suivie d'une rematérialisation (recomposer avec cette matière extraite des éléments naturels) : faire sortir la matière de la forme pour la faire fusionner, pour l'amalgamer. Ce processus de production formelle rappelle la dynamique matériauologique qui exploite les matériaux filmés pour créer de nouvelles formes à l'image. De la même façon, la puissance formatrice (formelle) des matériaux naturels enregistrés par Perconte participe au déploiement des différentes textures qui ressortent à l'écran. Elle constitue une première base que l'altération vient travailler, prolonger, amplifier. L'existence matérielle du lieu est ainsi mise en avant dans une efficacité visuelle et sensorielle : une diversité, une densité et une épaisseur visuelles soutiennent à l'écran sa matérialité. L'omniprésence des textures rappelle également une certaine pérennité de la matérialité : la matière est première, quelques soient les textures empruntées par le vivant. La matière est ce par quoi nous accédons au monde naturel, au vivant : elle renvoie directement au vivant ; en quelque sorte, elle est le vivant même. Dans la nature, elle donne consistance au vivant ; à l'écran, la matérialité de l'image met en relief cette consistance naturelle, la rend sensible et lui confère une présence (une existence) cinématographique.

Autre déclinaison de son procédé de compression-décompression, *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3* (2016) approfondit le travail sur la matière et propose des effets d'autant plus

prégnants, plus visibles. Dans cette vidéo générative⁴⁰, nous retournons en pleine mer, cette fois dans les Landes, sur la plage de la Lette Blanche (Site Internet de l'artiste) : toujours en plan fixe, ce plan-séquence infini présente une mer agitée, en pleine activité. Le vent souffle assez fort qu'il balance la caméra (Site Internet de l'artiste). Les vagues y sont nombreuses, plus ou moins hautes, et d'une puissance certaine. Le déferlement des vagues s'accompagne d'un déferlement de matière. La turbulence des vagues est utilisée par Perconte pour donner forme à son travail d'altération, de génération d'images. Ces vagues induisent également une composition visuelle qui découpe l'écran horizontalement en plusieurs strates, en plusieurs bandes. Cette composition naturelle est aussi reprise par l'artiste qui s'en sert pour distinguer les effets colorés des altérations : les strates se démarquent pendant un temps par différentes tonalités de vert (**fig. 70, 71**). Ce découpage créé par les vagues est toutefois flouté, déconstruit, malmené, voire anéanti par les altérations. Un jeu de découverte et de recouvrement se profile à la lisière de ces vagues. Quand elles s'entrechoquent, les textures et les effets des altérations se rencontrent également dans ce même mouvement : il y a alors collision de textures. L'effacement latent et progressif de la composition stratifiée laisse place provisoirement à une forme de fusion de couleurs, de textures, dans un balayage progressif de la matière de l'image. Les altérations étirent la matière (naturel et iconographique), dans un rythme et un mouvement similaires à celui des vagues.

Quand cet effacement se fait plus prégnant, plus insistant, nous basculons dans une abstraction matiériste qui nous éloigne du paysage maritime initial et classique. Perconte s'appuie donc sur le mouvement des vagues pour faire « ressortir » de la matière de l'image, grâce à la compression-décompression multiple. Tout comme dans *Blés*, la matière dépasse les contours de son contenant, la forme. Le déversement de matière déborde la forme des vagues. Dans une fascination matiériste, l'image-matière devient visible, pleinement lisible à l'écran : elle se constitue à partir de la matière comprise comme dynamique d'apparition et comme mode d'existence, de présence, à l'écran. Dans son omniprésence, la matière envahit l'espace de l'image et, par conséquent, le lieu enregistré. Le mouvement et la structure sont des paramètres utilisés pour jouer sur la densité des matières naturelle et iconographique. L'eau s'y fait épaisse, opaque (une opacité renforcée aussi par l'utilisation des couleurs allant du vert

⁴⁰ Visionner un extrait de la vidéo infinie sur le site de Jacques Perconte : <https://www.jacquesperconte.com/oe?211>.

clair au plus foncé). Les altérations épaississent donc la texture de l'eau et celle de l'image. La matière de l'eau est ainsi mise en relief, en écho, à travers celle de l'image ; une mise en relief qui s'opère toutefois à la surface, caractéristique propre au travail de Perconte. Une forme d'épaisseur surfacique, d'épaisseur à la surface de l'écran, se développe. De ce milieu agité ressort une certaine vivacité de l'eau et de l'image. L'instabilité de l'image redit l'intranquillité de la mer ; l'image se formant et se déformant souligne la même activité développée par la mer. L'animisme du cinéma est alors mis à profit pour rendre compte, par ses moyens propres, de la vie, de la vitalité qui caractérise la mer. Le milieu naturel, marin, déstabilise ainsi l'image, puisque celle-ci se forme sur sa dynamique, sous son action. Un partage du territoire périlleux et complexe s'engage donc entre les forces de la mer et celles de l'image (illustrées ici par leur matière et leur structure respectives), partage par lequel s'inscrit notamment la mise en relief de la matérialité du lieu.

Selon des effets qui diffèrent de la haute définition des œuvres de Perconte analysées ici, SJ.Ramir explore dans son œuvre les singularités matérielles et esthétiques du format numérique Mini DV. De cette image basse définition faisant défaut – il y a défaut uniquement selon un point de vue industriel et technophile de l'image –, l'artiste en exploite, bien au contraire, la richesse texturale conditionnant pour beaucoup le résultat obtenu dans ses vidéos. *Departure* (2007), *Disquiet* (2011), *No Place To Rest* (2013), *In This Valley, My Heart Is Buried Deep* (2014), *My Song Is Sung* (2016) et *In This Valley of Respite, My Last Breath...* (2017)⁴¹ sont autant d'œuvres qui, suivant la démarche de l'artiste, mettent en scène un parcours dans des espaces le plus souvent isolés, vides de présences humaines. Dans ces voyages, plusieurs plans cadrent donc des espaces et des éléments naturels tels qu'un champ de hautes herbes, des troncs d'arbres, des dunes, des étendues rocheuses, de la végétation (des herbes et des fougères notamment), des flancs de collines, etc. Ces plans de nature sont projetés selon une définition d'image qui varie plus ou moins d'une vidéo à l'autre : par exemple, *Departure* se distingue de l'ensemble par une rugosité (une granularité) de l'image plus forte, plus visible que dans les autres œuvres (**fig. 72, 73**). Néanmoins, la pixellisation caractéristique de ce support confère aux plans naturels de toutes ces vidéos une esthétique particulière, constituée d'une matérialité forte, visuellement prégnante. S'ajoute à cet usage une exposition lumineuse faible, voire probablement l'enregistrement de plans nocturnes qui accentuent davantage cette matérialité

⁴¹ Ces vidéos sont accessibles sur la page Vimeo de SJ.Ramir : <https://vimeo.com/sjramir>.

brute et rugueuse. Le fourmillement structurel de l'image, produit par la basse définition et accentué par les filtres utilisés par l'artiste, donne corps à l'image et aux éléments naturels enregistrés. Leurs micro-déplacements confèrent un relief singulier à l'ensemble, en quelque sorte donnent vie à l'image et accentue l'existence à l'écran des matériaux naturels (fig. 74, 75). Un caractère vivant, du moins vibrant, s'en dégage : la présence des pixels et leurs micromouvements mettent en mouvement l'image, apportent du mouvement (un mouvement matérialiste), même dans les plans fixes.

La forte pixellisation a aussi pour effet d'épaissir la vision et la visualisation de ces espaces : l'image apparaît dans une compacité mouvante. L'aspect brut, découpé, non-dépoli, de ces pixels confère une rugosité au monde naturel filmé : les champs, les arbres, les plantes, les sols et les roches sont supplantés avec plus ou moins de prégnance selon les vidéos par cette couche rêche que produisent l'image Mini DV et l'ajout de filtres. La surface de l'image s'affirme dans ces œuvres ; sa résurgence à l'écran révèle la matérialité initiale de l'image qui est exploitée, accentuée par S.J. Ramir pour produire ces effets visuels. L'importance accordée à la surface en fait un paramètre fondamental pour appréhender les espaces et les éléments naturels filmés. Les œuvres rejouent ainsi la primordialité des surfaces dans la connaissance du monde naturel, mise en œuvre ici à l'écran. De la même façon, la surface des vidéos, une fois projetée, fonctionne comme une interface de médiation entre les éléments naturels et le public ; elle conditionne l'existence, la présence de ces derniers à l'écran mais façonne également leur réception. De plus, une certaine pérennité, une fixité, une stabilité tranquille de ces espaces se mêlent à un mouvement discret, fin mais omniprésent car constitutif de cette perception vidéographique. Fragilité et permanence se côtoient à l'écran. L'existence de ces éléments à l'écran se profile alors dans une certaine précarité iconographique qui se double d'une forte densité matérielle, d'une épaisseur visuelle et sensorielle, sensible. La présence des espaces et des éléments naturels se construit donc à l'écran selon cette double dynamique qui, accompagnée de l'épaisseur granuleuse et de l'opacité du support, mettent en relief leur matérialité initiale.

Utilisant, elle aussi, le format numérique, dans une version toutefois plus récente, plus actuelle, Michaela Grill développe, dans *Into The Great White Open* (2015), une mise en relief

des espaces filmés à travers l'expérimentation de l'effet négatif⁴². Artiste prolifique depuis 1999, Grill explore les potentialités de l'audio-visuel dans des performances, des vidéos et des installations (Light Cone). L'espace (et le rapport à l'espace), notamment naturel, constitue le sujet de plusieurs de ses œuvres dont *Trans* (2003), *Cityscapes* (2012), *Forêt d'expérimentation* (2012), *Carte noire* (2014) ou encore *Antartic Traces* (2019). Pour *Into The Great White Open*, Grill est allée dans l'Océan Arctique pour enregistrer des images d'une banquise éclatée, parsemée, par sa fonte accélérée, des morceaux se détachant et dérivant sur l'eau. Les espèces présentes au moment des prises de vue, surtout des goélands, continuent leur existence malgré un habitat de plus en plus hostile. La vidéo s'ouvre sur un plan-séquence en travelling latéral lent qui restitue cette réalité environnementale désastreuse. La bande sonore créée par Philip Jeck apporte une dimension féérique qui contrecarre l'urgence et l'inquiétude de la situation présentée à l'écran et rappelle l'émerveillement que l'on peut ressentir habituellement face à ce type d'environnements – mais peut-on encore s'émerveiller face à une nature si dégradée, altérée, dont la disparition progressive se fait de plus en plus visible et palpable ? Le contraste entre les images et la musique soulève donc des enjeux et des réflexions qui, pendant un temps, nous extirpent d'une invariable indifférence vis-à-vis de la nature. Puis, différentes manipulations de l'image rompent la tranquillité instaurée par le plan-séquence. Progressivement, les altérations se font de plus en plus imposantes, interférant dans la visibilité première de cet espace naturel. L'état de ces images compromises, atteintes, transformées par les altérations raconte le sort similaire connu par cet environnement naturel. Les altérations mettent en exergue, avec délicatesse et finesse, la disparition irrémédiable d'un environnement, de son écosystème.

Deux déclinaisons de l'effet négatif constituent deux moments qui ponctuent notre observation d'une décomposition paysagère opérée par la mise en relief de la matérialité des lieux et de l'image. Ces traitements de l'image confèrent des textures singulières qui participent à la mise en avant de la matérialité de ces espaces nordiques, composés essentiellement de glace. Du blanc immaculé que l'on retrouve le plus souvent dans les représentations de la banquise et des icebergs, ces deux instants en ressortent une palette indéfinie de blanc, de gris

⁴² Nous parlons d'effet négatif car cette opération est techniquement reliée au support argentique et nécessite initialement l'existence d'un support tangible, la pellicule, qui sera expérimenté afin d'inverser ses couleurs d'origine. Le numérique dont le fonctionnement mathématique se rapporte à l'informatique ne fait que mimer, copier, reproduire cet effet purement argentique.

et de noir, affirmant une diversité de nuances intrinsèque à ces matériaux naturels. Tout d'abord, de 3'58 min. à 4'50 min., l'effet négatif fait ressortir les reliefs et les textures des éléments naturels présentés tels que les morceaux et les amas de glace ainsi que la mer qui les sépare. Les contrastes appuyés participent à une mise en relief, à une mise en avant de la matérialité de ces éléments naturels, et plus généralement de cet espace (**fig. 76, 77**). Une distinction plus nette se dégage également de la palette de blancs existants dans cet environnement de glace : la composition générale de l'espace et le rapport entre les différents éléments se démarquent davantage par des nuances de gris et de blanc qui soulignent la diversité des tonalités présentes dans ce lieu. Les divers amas de neige, de glace, se découpent dans l'image : leurs contours et leur contenu matériel se décèlent davantage grâce à cette visualisation altérée, modifiée, cette perception manipulée par la cinéaste ; une certaine accentuation du volume des glaces s'en dégage aussi. L'exploitation de l'étendue des teintes opérée par le traitement d'image participe à la mise en relief de la matérialité de l'espace. L'effet met alors également en avant l'état de ces morceaux de glace, leur désagrégation progressive. Nous observons avec plus de prégnance le détachement des morceaux de la banquise et l'effondrement des amas de glace causé par leur fonte. Il donne ainsi corps à une matérialité concrète, inhérente au lieu, et à une réalité écologique. Il exprime un état dégradé, mettant en relief des matières naturelles dont il sous-entend l'endommagement.

Le second effet négatif a lieu de 8'28 min. à 11'14 min. : dans ce passage, le résultat produit se distingue du précédent par un accent différent mis principalement sur les morceaux de glace qui semblent particulièrement travaillés par cet autre effet négatif (**fig. 78, 79**). Une accentuation des contours de ces blocs est développée, ces derniers sont marqués par un trait blanc net qui circonscrit les morceaux de glace. Il les isole ainsi du reste de l'environnement. La présence d'un oiseau dans cette scène manifeste encore davantage l'effet plastique de cette manipulation altérante : le contour de ses ailes étant lui aussi délimité par ce trait blanc, leur mouvement induit par le déploiement des ailes apparaît découpé, scindé en plusieurs étapes. S'opère un découpage, voire une décomposition du mouvement normalement fluide, fondu de l'oiseau, de ses ailes, un mouvement dont les détails restent normalement imperceptibles pour l'œil humain. Ce découpage rend évident le changement d'état de l'image que provoque l'altération. Le détournement accentué des éléments occasionne également un aplatissement du volume de ces derniers. Une double dynamique, quelque peu contradictoire, s'amorce alors

par cette variation de l'effet négatif : tout en insistant sur les contours des éléments naturels, il écrase leur densité, leur profondeur naturelle. Là aussi, l'effet négatif produit une résurgence de la surface : par la perte de densité, tout semble être ramené à une surface, celle de l'image (de l'écran). La matérialité du lieu, manifestée à travers celle de l'image, s'avère donc tout aussi ambivalente, prise entre un découpage surnaturel et une disparition des volumes. Dans ces deux séquences, l'effet négatif abolit la composition classique du paysage pour mettre en lumière l'existence matérielle des éléments naturels filmés. Dans cette œuvre aussi, les matériaux de ces éléments sont exploités pour créer de nouvelles formes à l'écran : par une dynamique matériauologique, leur matérialité soulignée, accentuée par ces effets négatifs devient le moyen de transformer (de former à nouveau) l'expression cinématographique de cet espace naturel, une expression empreinte des matériaux initiaux de ce lieu et des effets plastiques altérants permis par le numérique. Ces deux versions de l'effet négatif constituent donc des stratégies qui décrivent l'espace d'une façon inusitée et, qui, dans cette description, annule la possible formation d'un paysage.

Ce premier parcours dans les œuvres explicite la façon dont les altérations participent à la description des espaces filmés. En décomposant le paysage et sa tradition picturale, elles affectent également la réception et la perception de la nature filmée et projetée à l'écran. Les gestes altérants développés par les artistes témoignent des potentialités expressives et des forces de présentation (de mise en présence) spatiale et naturelle de l'altération. La lecture des œuvres du corpus explicite l'activité des altérations dans la description spatiale des lieux : elles constituent autant de stratégies qui permettent d'exprimer, par des moyens cinématographiques, une topographie, une géographie, mais également une biodiversité, un écosystème, une réalité et une matérialité naturelles. Bien qu'influencée par la pensée cartographique, la description cinématographique s'éloigne ici de la retranscription pure et simple des repères géographiques et spatiaux et, ce, par l'activité des altérations qui en détournent la fonction première. La description spatiale s'attache davantage à explorer le caractère expérientiel, vécu et sensible de l'espace, des lieux naturels filmés et du vivant qui s'y trouve. Les altérations proposent une voie de visibilité et de présence singulière aux espaces, qui prolonge les facultés descriptives du cinéma. Elles mettent en lumière l'infinité des pratiques cinématographiques et l'apport du média à une expression spatiale et vivante du

monde naturel à l'écran. La description spatiale s'accompagne alors de la composition d'un milieu à la fois filmique et naturel, permise par les facultés mésographiques du cinéma. Cette seconde activité poursuit notre compréhension de l'altération et de ses manifestations possibles du monde naturel. Enfin, notons que ce premier temps d'analyse manifeste d'ores et déjà le renouvellement de notre attention au monde naturel, suscité par l'activité des altérations. En effet, les œuvres de notre corpus nourrissent un intérêt pour le monde naturel et/ou une considération pour les phénomènes autres qu'humains. En ce sens, la décomposition du paysage qu'elles élaborent selon différentes stratégies engage une relecture de ces environnements, de ces espaces de nature. En détournant ou s'attaquant de front aux caractéristiques du paysage classique, autrement dit en démantelant la tradition paysagère, elles suscitent une remise en question de ce qu'est le paysage, mais aussi de ce que le paysage fait au monde naturel (à quel point la conception paysagère formate notre compréhension de la nature, du vivant, et en influence le rapport). Elles produisent alors une autre vision et donc une autre appréhension de la nature, passant par une critique directe ou indirecte de la vue paysagère. Par leurs effets plastiques et esthétiques, elles participent donc au renouvellement d'une attention plus soutenue vis-à-vis du monde naturel. Elles entraînent alors un regard, une posture vis-à-vis du monde naturel, qui favorisent la concentration, la contemplation, le souci du détail, du micro-événement, de l'infime transformation des lieux et des éléments naturels présents. Ce constat, sous-jacent à cette première partie, sera prolongé et développé dans la *Troisième partie – Renouveler l'attention à la nature.*

DEUXIÈME PARTIE – COMPOSER UN MILIEU

Après les facultés descriptives de l'altération, cette deuxième partie se penche sur sa capacité à composer un espace, et plus précisément à constituer un milieu singulier à chaque œuvre, empreint à la fois de la nature filmée par les artistes et des particularités du média (du support utilisé et des usages qui en sont faits). Divers gestes altérants, par leurs effets plastiques et/ou esthétiques, produisent un milieu par et dans l'image : dans les œuvres de Larose, Szlam et Browne, un milieu se construit dans l'engendrement d'espace supplémentaire permis par la superposition de plans surimpressionnés, dans l'interstice entre les plans qui dégage de l'air et un certain rythme de respiration ; chez Perconte et Browne à nouveau, le milieu ressort également de l'écart créé *dans* l'image, à sa surface, par la dé-formation, la dé-figuration ou la déstructuration numériques ; le milieu s'élabore également depuis des paramètres plus atmosphériques, ambiants, comme la traînée visuelle résultant de certaines altérations chez Browne et Perconte, le flou chez Schwentner et sa variante, l'imprécision, chez SJ.Ramir, ou encore la couleur chez Perconte.

Dans chacune de ces œuvres, le milieu se construit systématiquement dans la rencontre entre le média et les particularités de l'espace filmé, plus précisément la matérialité des lieux naturels enregistrés. Adaptant la lecture *matériaulogique* de Sophie Lécole Solnychkine à notre corpus filmique, le milieu surgit, selon nous, depuis la mise en avant, en présence de cette matérialité, plus précisément celle des matériaux filmés comme la terre (le sol), le bois (la végétation), la pierre/la roche (les montagnes), produite par les altérations. Pour rappel, l'élaboration de sa « *matériaulogie* » poursuit le but suivant :

Le terme de « *matériaulogie* » est considéré comme une invite à l'observation des forces qui affectent les formes, à l'étude des propositions perceptives et sensibles d'états de matière formulées par les images filmiques, dans la mesure où l'identification de ces états de matière permet de regarder autrement la figure filmique.

[...]

L'approche *matériaulogique* défendue dans cet essai ne vise pas tant à s'intéresser aux processus matériels qui produisent les images [...], qu'à saisir la puissance agissante des matériaux du monde captés par l'image cinématographique, et à pister en elle les résurgences de ce contact [...]. (2023, 25 ; 284)

De la même façon, nous tentons de regarder les œuvres de notre corpus selon une attention appuyée envers à la fois les matières naturelles présentes mais aussi envers les matières/textures cinématographiques soulignées par les altérations visuelles. Différemment de Lécole Solnychkine qui distingue parfaitement la matière du matériau (et, ce, avant tout pour des raisons philosophiques et épistémologiques⁴³), nous pensons qu'appréhender les matériaux naturels à partir de l'image nécessite invariablement une considération envers leur matérialité, leur matière, l'image étant avant tout réceptionnée depuis les sens, la vue au premier chef. Néanmoins, l'approche de la théoricienne nous encourage à déplacer quelque peu notre focale pour considérer davantage les matériaux dans leur intégralité (leur composition, leur structure) plutôt que par leur seule matérialité (leur apparence, leur enveloppe). Cette considération envers la composition des éléments renvoie à certains égards à la proposition théorique de James J. Gibson qui, pour rappel, appréhende la perception visuelle depuis son fonctionnement et sa formation vis-à-vis du monde extérieur, environnant. Dans ces deux approches persiste une dimension plus écologique, plus écocentrique, tournée vers l'extérieur et reconnaissant l'influence et la participation du monde environnant dans nos processus de perception ou de réception. Alors, au-delà des effets visuels, plastiques que peut conférer la présence des éléments naturels enregistrés, nous essayons, pour cette présente étude, de se concentrer sur les matériaux qui les constituent et qui influencent l'élaboration d'un milieu naturel-filmique. Comment les matériaux des éléments naturels filmés tels que le bois des arbres (par leur tronc, leur écorce et leur branchage), les composants des feuilles (mélange de pectine, de cellulose et de lignine) ou bien ceux du sol (un mélange de débris de roches, de grains de sable et d'argile, de morceaux de plantes et d'animaux morts), la roche des

⁴³ La théoricienne explicite cette distinction philosophique entre matière et matériau de la façon suivante : « J'ai expliqué dans un précédent ouvrage pourquoi j'ai adopté une telle graphie, lorsque le terme « matériologie » circule ainsi orthographié, notamment dans le champ de l'épistémologie ou de la philosophie (Bachelard, Dagognet par exemple), ou dans le champ artistique, pour qualifier des pratiques picturales qui refusent de subordonner l'arrière-plan au motif, pratiques souvent matiéristes comme celle de Jean Dubuffet, qui mêle à son matériau pictural des éléments (rebuts, terre, poussière) souvent prélevés sur des sites choisis. Le terme est également utilisé pour qualifier les productions d'autres courants artistiques, comme le mouvement CoBra par exemple, qui revendique une approche matérielle de l'art pensée comme l'affranchissement de toute préoccupation formelle. La proposition d'une graphie différente me permet de m'écarter de cet héritage et de certaines de ses préoccupations, tout autant que de rompre avec la préemption philosophique du terme de « matière », et l'assujettissement classique de la matière à la forme, ou à l'esprit. Le référent du terme matériologie n'est pas la matière, mais le matériau. Une approche matériologie du cinéma s'intéresse à l'intelligence et à l'expressivité du matériau, à ce qu'il est possible de penser de la figure à partir du matériau, lorsque l'on est attentif à la manière dont les forces affectent les formes. » (2023, 12, note de bas de page 2)

montagnes (faite de minéraux), entrent-ils en jeu dans les effets visuels réceptionnés depuis l'écran ? Comment ces derniers participent-ils à la composition générale du milieu qui se déploie depuis la rencontre de la caméra des artistes avec les singularités topographiques et biologiques des lieux ? De même, selon quel degré collaborent-ils avec la matérialité de l'image, avec ses textures plastiques singulièrement mises en évidence par les altérations volontaires, pour constituer un milieu naturel-cinématographique ? À ce titre, dans cette collaboration, les potentialités plastiques de l'image ont-elles également pour effet de souligner la présence de ces matériaux sur les lieux enregistrés ? À la lecture des œuvres du corpus, deux activités, à la fois distinctes et entremêlées, se dessinent dans la composition d'un milieu : celle des matières ou matériaux naturels et celle de l'image, de sa matérialité investie et travaillée par les artistes.

Pour saisir cette habilité de l'altération à construire un milieu à partir des potentialités formelles et matérielles de l'image et des particularités naturelles des lieux, nous adaptons la pensée de Benjamin Thomas développée dans son ouvrage *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu* (2019). Il y théorise la notion de *mésographie filmique* qu'il définit comme « une capacité toute cinématographique de *dessiner des milieux* » (2019, 77). Il distingue ces milieux dans « la co-naissance d'un corps et [d'un] lieu » (*Ibid.*, 82), donc dans le comportement et l'évolution d'un corps dans un espace, que le cinéma met en exergue grâce à l'attention particulière au visible qu'il requiert (*Ibid.*) :

C'est par le comportement des corps dans l'espace ouvert par le plan (figures humaines participant à la contexture de l'espace en tant que forme mouvante), et c'est en même temps par ce que les plans comme compositions auront retenu du lieu que se donne ainsi sur le plan sensible la singulière actualisation de l'espace qu'est le milieu, normalement inexpérimentable par autrui, normalement intangible... (*Ibid.*, 83)

De la pensée de Thomas, nous retenons la primordialité du mouvement : en effet, le milieu qui surgit de la relation entre le corps et le lieu se déploie précisément *dans le mouvement* de ce corps, qui anime sa relation à l'espace. Cette importance du mouvement constitue le pont entre sa théorie et la nôtre : en effet, nous stipulons notamment que l'altération produit de l'espace et un milieu *à partir des mouvements* qu'elle instaure auprès des formes et au sein de l'image. Dans les deux cas, le mouvement est un levier créateur de milieu, qu'il travaille un corps ou tout autre figure, voire la structure de l'image elle-même. Dans notre champ d'expérience sensible, celui fourni par l'écran (par la projection des images), le mouvement des figures humaines ou

des formes traduit donc une réalité physique, matérielle, concrète ; il met en exergue le milieu cinématographique qui se déploie dans son interaction avec le lieu. Cette prépondérance du mouvement dans nos réflexions respectives rappelle concrètement, physiquement, « [...] à quel point le milieu se mesure à l'échelle du corps, du lieu, dans l'intimité du sensible. » (Henri Maldiney repris par Thomas *Ibid.*, 80) Le mouvement constitue le liant entre ces éléments : il les réunit dans une seule et même réalité. Le mouvement induit par les altérations auprès des formes de l'image représente ici encore le point de départ de notre réflexion et de nos analyses filmiques.

À cette importance du mouvement qui se déploie dans l'espace de l'image et se transmet à la perception spectatorielle, s'ajoute une dimension temporelle induite par les altérations. L'altération prend forme dans les évolutions, les transformations et les générations qu'elle opère dans ou sur l'image, sur et depuis les formes contenues dans l'image. Elle comporte une dimension spatiale sur laquelle nous insistons depuis la première partie de cette thèse ; mais, elle contient également une dimension temporelle qui permet cette activité transformatrice. Pour rappel, au cinéma, le temps, « le plus invisible des invisibles cinématographiés (et cinématographiques) » selon Jacques Aumont (2021, 22), reste une donnée invisible et insaisissable, tout autant que dans notre expérience quotidienne. Toutefois, comme dans notre vécu, le temps au cinéma s'incarne à travers différentes modalités de la durée, une durée qui « n'y est pas représentée ni symbolisée, mais reproduite » : « [Le cinéma] reproduit pour l'essentiel notre expérience quotidienne du temps, avec ces grandes modalités, la durée, le changement progressif, l'accident (ou la catastrophe). » (*Ibid.*, 17) Dans les œuvres du corpus, l'accélération des images ou leur ralenti, la longueur plus ou moins étendue des plans ou leur fixité constituent des opérations qui produisent des durées singulières, à travers lesquelles nous faisons l'expérience d'un temps cinématographique, un temps que nous réceptionnons durant le visionnement, depuis l'écran. Certaines altérations, comme la surimpression multiple d'un même plan ou de plans différents, instaurent un jeu sur le temps, travaillant davantage encore la temporalité des œuvres : parce qu'elles condensent différents temps – les plans ne sont pas produits simultanément, mais dans des temps distincts même lorsqu'ils sont rapprochés –, parce qu'elles mélangent différentes temporalités, ces manipulations altérantes ajoutent une dimension temporelle supplémentaire qui complexifie la présence du temps dans les œuvres, leur dimension temporelle.

Au-delà des manipulations temporelles sur la projection des images, le temps s'illustre également à travers les altérations visuelles qui opèrent sur le contenu même des images : l'ensemble des altérations répertoriées dans notre corpus induit une durée singulière, propre aux transformations engendrées sur les formes. L'altération existe, devient visible/lisible à travers ses déformations-formations formelles qui se déploient dans le temps et dans l'espace de l'image projetée ; elle s'illustre précisément dans les différents états de la forme, dans ses diverses modulations. Réfléchir et apprécier l'altération revient donc à suivre et poursuivre l'enchaînement de ces étapes expérimentées par les formes. En ce sens, les analyses filmiques révèlent d'ores et déjà le caractère temporel des altérations puisque, de la même façon, elles se constituent en décortiquant différents instants des œuvres dans lesquels s'imposent les modifications, les transitions formelles. Pour démontrer ces changements, ces développements formels, pour réfléchir les effets altérants, il nous faut le plus souvent suivre le déroulement de ces instants. Une attention se porte donc spécifiquement sur l'évolution continue des formes que produit l'altération, et qui ponctue l'analyse et la réception des œuvres. À l'espace-temps de la projection s'ajoute donc un espace-temps cinématographique singulier, conduit par chaque altération, et depuis lequel se construit le milieu. Cet espace-temps s'élabore spécifiquement dans le passage d'un état à un autre, un passage qui est constitutif du processus altérant lui-même. Analysant l'altération sonore, Iris Le Fur revient sur cet aspect qui s'avère tout aussi vrai pour l'altération visuelle :

Le fait d'altérer réside dans l'évolution de la nature d'une chose. L'altération désigne un changement d'état, un passage entre deux natures distinctes. L'idée de passage nous renvoie à la notion d'une mutation dans le temps, une notion de durée sous-tend la notion d'altération. Il y a donc la mise en évidence d'un processus d'évolution qui s'inscrit dans la durée.

[...]

Créer une altération, c'est produire une action qui se déploie dans une temporalité du geste. (2019, 53 ; 60)

Les milieux observés dans les œuvres sont tout aussi empreints du passage d'un état des formes à un autre (parfois d'un état réaliste à un autre plus abstrait, ou inversement, ou encore entre différents degrés d'abstraction ou de réalisme), imposé par le geste altérant. La dimension temporelle des œuvres se distingue donc depuis la transformation incessante des formes à l'écran, soutenant l'intuition de Gilles Deleuze pour qui le temps se mesure *à partir du mouvement* (Yvette Biro 2007, 120). À travers leurs spécificités plastiques et esthétiques, les altérations

construisent et circonscrivent des espaces-temps dans lesquels se développe un milieu propre. Ces espaces-temps, formés dans la durée qu’induisent les altérations, nous rappellent, en un certain sens, ce qu’Henri Bergson affirme déjà sur la perception en général : « Toute perception occupe une certaine épaisseur de durée, prolonge le passé dans le présent, et participe par-là de la mémoire. » (2015 [1896], 271) Cette épaisseur de durée souligne la mise en place, par la perception elle-même, des conditions nécessaires pour la composition d’un milieu au sein de l’image – une épaisseur qui accueille et favorise ce milieu.

Parce qu’elle invite à une observation fine et attentive qui se niche dans les détails de l’image, à une perception plus soutenue, l’altération impose une certaine qualité de durée à la perception spectatorielle. Le milieu naturel-filmique déployé dans chaque œuvre est alors, lui aussi, reçu à travers cette durée significative ; il est en quelque sorte conditionné par cette attention et par la durée qui l’accompagne. En effet, l’altération nécessite du temps pour se déployer, pour prendre forme à l’écran mais aussi pour être perçue, reçue ; elle nécessite un investissement temporel face à l’œuvre. Elle se constitue dans une durée, cette même durée à partir de laquelle surgit un milieu. Puisqu’elle est transformation, elle ne peut donc subvenir que dans la durée, par la visibilité de cette durée (de ses transformations). Alors, en tant que part constitutive de l’altération, le temps (par la durée) participe donc au milieu qui en émerge ; il donne forme, existence à ce milieu. À l’écran, le milieu s’étend donc à la fois dans l’espace de l’image, dans le temps de projection mais également par le temps *dans* l’image (dans la durée des perturbations altérantes). Il s’étire à la croisée de ces données spatio-temporelles qu’implique l’altération. L’altération met ainsi en place un milieu qui fait caisse de résonance au milieu naturel filmé, enregistré initialement : le milieu produit par l’altération rend visible autrement le milieu naturel, d’une autre façon qu’une simple représentation des lieux. L’altération, par le milieu qu’elle institue à l’écran, met en évidence, en avant, le monde naturel, en usant de ses propres moyens (plastiques et esthétiques). Elle nous invite à parcourir du regard, à nouveaux frais, et avec attention (avec considération), cette terre que nous habitons, ce sol qui nous supporte.

1. POUR UNE APPROCHE RELATIONNELLE DU MILIEU

Avant d'aborder les œuvres pour y distinguer la production mésographique des altérations, rappelons le concept de milieu ainsi que ses caractéristiques afin de les garder en tête lors de nos analyses. En la matière, les réflexions d'Augustin Berque s'avèrent incontournables, ce dernier ayant développé, depuis les années 1990, une véritable pensée du milieu sous le terme de *mésologie*. Comprendre la complexité du milieu (ce à quoi il se rattache, ce qu'il sous-entend) affinera notre regard sur les œuvres, sur la composition d'un milieu qui s'y joue par le biais des altérations. Selon Berque, le milieu se singularise par « la relation d'une société à l'espace et à la nature » (1990, 9) et se fait, par conséquent, à la fois « sensible et factuel, subjectif et objectif, phénoménal et physique » (*Ibid.*). Les significations du milieu sont alors plurielles, parfois contradictoires : par exemple, il représente à la fois le centre et l'entourage (Berque 1990, 28), une ambiguïté ontologique qui lui vaut, au XX^e siècle, de devenir « un mode universel et obligatoire de saisie de l'expérience et de l'existence des êtres vivants » dont la constitution en fait une « catégorie de la pensée contemporaine » (Georges Canguilhem repris par Berque *Ibid.*). Il ne représente donc pas une simple donnée physique ; au contraire, « [...] il se construit dans sa relation avec le sujet, qui se construit lui-même dans sa relation avec le milieu. » (Berque 2014, 179) Il s'appuie alors sur une *élaboration concrète et réciproque* (Berque 2014, 61)⁴⁴ qui admet que « [ni] le sujet, ni le milieu n'existent en soi : le sujet suppose le milieu pour devenir sujet, mais le milieu suppose le sujet pour devenir milieu. » (*Ibid.*) Cette particularité insiste sur le caractère *relationnel* du milieu : le milieu est une relation, une rencontre entre un sujet et l'espace qui l'environne, une interaction de l'un avec l'autre venant modifier leur constitution initiale, par une influence commune. Le milieu déployé dans les œuvres du corpus se construit lui aussi dans la relation que les artistes entretiennent avec l'espace qu'ils enregistrent, au moment même où ils le saisissent avec leur appareil. Bien que ces œuvres se caractérisent par une absence de figures humaines à l'écran, un milieu y subsiste, ne serait-ce qu'à partir de ce rapport, de cette rencontre initiale d'un sujet et d'un espace. À l'écran, cette relation au milieu se matérialise également à travers la transformation des formes et leur mouvement constant. Le milieu devient visible, lisible dans les écarts formels qu'induisent les altérations sur les constituants de l'image (ici sur les éléments naturels filmés). Ces

⁴⁴ Berque a publié deux ouvrages en 2014 : pour cette citation, il s'agit de *La mésologie : Pourquoi et pour quoi faire ?*, édité par les Presses universitaires de Paris Nanterre ; pour la précédente citation, il s'agit de *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, édité aux Éditions Belin.

modifications formelles, d'où naît un milieu, évoquent donc la relation première de l'opérateur·trice avec l'espace qu'il ou elle travaille. Plus encore, elles sont empreintes de cette relation initiale et la mobilisent puisqu'elles s'appuient sur la captation spatiale qu'en effectue l'artiste. Le milieu qui résulte des modifications formelles n'existerait pas sans cette opération, sans cet enregistrement préalable.

D'autre part, avec les notions de nature, d'environnement et de paysage qui concernent toutes la relation des sociétés à l'espace (naturel et construit) (Berque 1990, 12), le milieu est associé avant tout à la géographie (*Ibid.*), discipline qui se l'accapare selon un sens bien précis : « Espace naturel ou aménagé qui entoure un groupe humain, sur lequel il agit, et dont les contraintes climatiques, biologiques, édaphiques, psycho-sociologiques, économiques, politiques, etc., retentissent sur le comportement et l'état de ce groupe » (Dictionnaire de la géographie de Pierre Georges, repris par Berque *Ibid.*, 29). Néanmoins, appréhendant le milieu uniquement à partir « des lieux, de l'espace, de la face de la Terre » (*Ibid.*), c'est-à-dire à partir de données exclusivement physiques, la géographie ne peut constituer une science des milieux à part entière, selon Berque, passant peut-être à côté de l'essentiel : le caractère relationnel du milieu. De même, l'écologie, considérée selon Berque comme « la véritable science du milieu, aussi bien par son objet que par son rôle parmi les autres sciences » (Berque 1990, 31), car « [ayant] le mieux traduit la prise de conscience environnementale de notre siècle » (*Ibid.*), conserve tout de même ce défaut d'oblitérer le milieu social, au seul profit du milieu physique (*Ibid.*), oubliant que « [...] celui-ci est composé de sujets (individuels ou collectifs) autant que d'objets, [et] que sa réalité n'est pas moins subjective qu'elle n'est objective. » (*Ibid.*)

Pour répondre à cette multiplicité ontologique du milieu, Berque crée alors la notion de *mésologie*, dont la *médiance* est le concept-clé : « [un] complexe orienté à la fois subjectif et objectif, physique et phénoménal, écologique et symbolique » (*Ibid.*, 32) dans lequel « [le] sensible et le factuel s'y composent en proportions variables. » (*Ibid.*, 41)⁴⁵. Cette science cherche à éviter, selon le désir de son auteur, « la trop commode, et stérile, et néfaste

⁴⁵ Notons que, selon Berque, la nature illustre un parfait exemple de mésologie : « Ainsi la nature, cette entité qui à la fois est inconcevable, incommensurable, mais où l'homme est immergé, qu'il porte en lui-même et qu'il ne cesse d'humaniser, de cultiver, la nature donc, par son ambivalence, est l'exemple même d'une réalité mésologique : indissolublement factuelle et sensible, physique et phénoménale, la nature est bipolaire. » (Berque 1990, 52). Loin de constituer un détail, cette compréhension mésologique de la nature nous permet de considérer celle-ci en tant qu'élément pleinement actif et participatif à la constitution d'un milieu filmique, d'un milieu à l'écran.

juxtaposition du point de vue physique et du point de vue phénoménologique autrement dit, [...] l'addition inerte du point de vue de l'ingénieur (le factuel) à celui de l'artiste (le sensible). » (*Ibid.*, 9) La prise en compte de cette double nature du milieu ambitionne de l'appréhender dans son entièreté, afin de ne mettre en défaut (en danger) aucune de ses facettes (physique ou phénoménale, factuelle ou sensible). Par ailleurs, la mésologie ajoute vis-à-vis de l'écologie l'élaboration d'une trajectoire, d'une direction, que Berque nomme *trajection* :

C'est ici le moment de reprendre ma définition du milieu : la relation d'une société à l'espace et à la nature. Une telle définition témoigne certes de ce même accent relationnel que l'on vient de voir à propos de l'écologie ; mais elle le place dans une perspective qui est absente de l'écologie : celle de la trajectivité de l'objet-sujet. Les milieux que considère la mésologie sont bien, comme les écosystèmes, des champs relationnels dotés d'une incontestable matérialité (ce en quoi la mésologie suppose l'écologie) ; mais ce sont des champs où la présence de sujets occasionne des configurations d'une qualité particulière, inassimilable à celle purement physique des « perturbations » d'un Morowitz ; ce en quoi la mésologie suppose aussi la phénoménologie. (*Ibid.*, 96)

Selon lui, le milieu est donc à la croisée de qualités médiales diverses (ressources, contraintes, risques, agréments, etc.) qui déterminent sa nature première et son sens pour la société (*Ibid.*, 97). Ces qualités prennent forme à partir de « [...] la trajection réciproque de réalités factuelles et de réalités sensibles. »⁴⁶ (*Ibid.*) Cette alliance de l'écologie à la phénoménologie explicite notre intérêt particulier pour la mésologie de Berque. La part expérientielle de l'espace y rencontre ses caractéristiques physiques, constituant un modèle pour penser le milieu des œuvres du corpus. Nos analyses filmiques tendent à suivre une approche similaire qui comprend conjointement les spécificités topographiques, géographiques, physiques des lieux, enregistrées par les artistes et l'expérience qu'ils et elles en construisent à travers les diverses manipulations de l'image effectuées lors du tournage et *a posteriori*, le film étant compris comme le résultat visuel de leur présence dans les lieux. Prendre en considération ces deux versants du concept de milieu nous permet de mieux réfléchir les œuvres et peut-être de mieux saisir l'activité des

⁴⁶ Pour expliciter sa théorie, Berque prend en exemple le pétrole : « Le pétrole sans la technologie du pétrole n'est pas une ressource ; c'est une réalité géologique relevant du seul monde factuel, et qui donc, hormis quelques manifestations mineures, n'existe pas pour l'homme. [...] Est-ce à dire que le pétrole est un produit social ? Nullement. La société ne crée que la technologie du pétrole ; et encore ne la crée-t-elle que parce que le pétrole existe déjà naturellement, dans sa réalité factuelle que sciences et techniques ont peu à peu, historiquement, fait accéder à la réalité mésologique. [...] Bref, le pétrole a été trajecté en une ressource, en quelque chose qui ne relève ni seulement de la nature, ni seulement de la société, mais d'un milieu. » (1990, 97)

altérations. De la même façon, les altérations investissent en quelque sorte ces deux versants : elles agissent sur les caractéristiques physiques des lieux captés par le biais d'un travail sur leurs formes à l'écran, sur la composition d'images enregistrées, et, ce faisant, elles en constituent une expérience singulière, par des effets plastiques et esthétiques. Elles soulignent ainsi la concomitance de ces deux aspects, naturellement réunis dans le concept de milieu, et s'avèrent alors pertinentes pour réfléchir ce concept, cette réalité vécue.

Le caractère relationnel du concept de milieu, si cher à Berque, se retrouverait dans les œuvres de notre corpus sous la forme d'une *habitation du monde*. Empruntée à l'analyse de Corinne Maury portant sur certains films documentaires qualifiés de poétiques, cette formulation sous-entend le refus « [...] de constater le réel, de le dupliquer, [et le désir] de se l'approprier et d'en restituer un regard cinématographique par des formes artistiques singulières. » (2011, 10) Dans les documentaires poétiques qu'elle analyse, ces formes particulières se déploient à partir d'une *présence-au-monde*, avec laquelle les cinéastes investissent le réel (*Ibid.*) : « À aucun moment, ce réel regardé n'est ni étranger ni anonyme. Ils l'*habitent*, ils lui *appartiennent* et le considèrent comme un chantier à vivre et à transformer. » (*Ibid.*, 11) Cette posture leur permet de développer « une *habitation du monde*, et non sa simple observation-représentation » (*Ibid.*, 9) D'une façon similaire, les œuvres du corpus construisent une certaine habitation du monde par l'emploi d'altérations visuelles qui insistent sur le caractère subjectif de cette vision du monde, celle de l'opérateur·trice qui s'exprime à travers son geste artistique, à travers ses choix matériels, techniques et créatifs. L'expression cinématographique de la nature à l'écran et le milieu filmique-naturel qui en découle résultent précisément de la présence de l'artiste et, aussi et surtout, de sa posture vis-à-vis du contenu filmé, de ce qu'il ou elle en fait à la fois lors de la captation et par la suite (*via* le travail altérant qu'il ou elle produit à partir du matériau enregistré). En ce sens, les altérations traduisent une certaine habitation du monde, dont la singularité se consolide tout au long du processus créatif, en présence du monde naturel et *a posteriori* (après le tournage) dans le travail qui est réalisé sur l'image.

Ces habitations du monde exprimées par les artistes à travers leurs œuvres altérées stipulent l'importance d'une relation au monde, d'une posture prise vis-à-vis de la nature filmée. Cette posture rappelle plus généralement la conception de l'espace cinématographique d'Antoine Gaudin qui s'appuie lui aussi sur son caractère relationnel, nous permettant de penser la constitution des milieux élaborés dans les œuvres du corpus :

Ce que l'on cherche à saisir [...], c'est l'espace en tant que puissance de coexistence dynamique entre notre corps et le monde. Cet espace ne nous est pas donné comme un objet placé devant nous, ni comme un contenant fixe et englobant dans lequel nous nous trouverions ; il constitue plutôt une *expérience* permanente d'entrelacements à l'existant matériel, qui mobilise la présence substantielle des choses et la puissance de leur connexion [...].

[...]

Ce que le cinéma réalise, ce n'est donc pas une *duplication* de notre espace sensoriel ; bien plutôt, il en propose une *substitution* : l'ouverture pendant le temps du film, d'un nouvel espace de couplage dynamique de l'homme avec le monde. De l'espace, le cinéma offre en fait une « réalité intermédiaire », associant une image dotée d'un haut potentiel référentiel à une structure perceptive singulière. (Gaudin 2015, 54 ; 59)

Cette dimension relationnelle du cinéma et de son espace détermine donc d'ores et déjà la nature et l'élaboration des milieux analysés dans notre étude : ces caractéristiques générales du cinéma participent au déploiement et à la réception de ces milieux naturels-filmiques. Les altérations, qui sont à la source de ces milieux, prolongent ce caractère propre au média et encouragent elles-mêmes une relation spécifique à ce qui est projeté à l'écran, au monde naturel filmé. Elles composent alors un milieu relationnel singulier qui devient l'occasion pour le public de visualiser la nature et le vivant qui s'y trouve, sous des angles différents, selon des points de vue inusités. Elles invitent alors à les réapprendre, à les comprendre à travers des paramètres qui stimulent une attention renouvelée, portée à la fois sur le sensible et non plus uniquement sur le factuel. À travers le milieu qu'elles développent à l'écran, les altérations proposent ainsi la rencontre d'« un *autre du monde* » (Maury 2011, 18) : « Dès lors que le spectateur s'est délivré des représentations premières du réel qui se sont imposées à lui par les codes cinématographiques classiques et les déterminations courantes, un autre monde peut lui apparaître – en filigrane – dans les images. » (*Ibid.*, 15) Cette rencontre s'appuie sur un engagement esthétique du public, se rapprochant de celui théorisé par Arnold Berleant : « une attitude sans recul et entièrement corporelle de prise de conscience de l'environnement », un « engagement esthétique [qui] met l'accent sur son caractère contextuel, actif et impliqué. » (Nathalie Blanc 2016, 73) Le milieu produit par les altérations suscite ainsi un accès esthétique, sensoriel, au monde naturel filmé. Il y parvient grâce aux facultés de l'image, et notamment ici, son ouverture naturelle, ses pouvoirs de transformation, de déconstruction-reconstruction presque infinis.

2. LE MILIEU CINÉMATOGRAPHIQUE

Saisir la complexité du concept de milieu questionne alors, dans notre champ d'étude, son existence plus spécifiquement cinématographique : quel lien entretient le cinéma avec la notion de milieu ? Comment s'exprime le milieu cinématographique, et plus particulièrement dans le cinéma expérimental de nature qui nous occupe ici ? Comment la pratique cinématographique influence-t-elle la constitution d'un milieu, et inversement comment le milieu inhérent aux espaces enregistrés conditionne-t-il celui produit à l'écran par les œuvres ? Pour répondre à ces questions, sans doute faut-il tenter de réfléchir aux relations qui se tissent au cinéma entre le milieu et l'espace. En effet, la notion de milieu cinématographique rejoint invariablement celle de l'espace : s'il y a milieu cinématographique, c'est avant tout par une production spatiale, un travail sur les paramètres spatiaux du média et sur les caractéristiques de l'environnement enregistré. L'espace cinématographique (et le milieu qui s'y déploie) est, comme toute création d'espace, « [...] une opération critique, c'est-à-dire de différenciation, dont la fin est de mettre toute chose à bonne distance. » (Michel Guérin 2008, 7) Quand cette différenciation *prend tournure*, pour reprendre les mots de Guérin, l'espace s'ouvre, se constitue ; en ce sens, « l'espace ne précède pas les formes comme le fond, croit-on, préexiste aux figures : ce n'est ni un support fixe, ni un contenant, mais plutôt, comme dirait Gilbert Simondon, un champ métastable qui se transforme en se détachant des figures et est, en retour, modifié par elles. » (*Ibid.*, 9) Une ouverture, une malléabilité naturelle caractérisent l'espace. La constitution du milieu s'érigerait alors aussi depuis cette ouverture. Mais de quel type est le milieu cinématographique ? Quelles sont ses caractéristiques ? Qu'est-ce qui le singularise, et principalement dans les œuvres analysées ?

Différentes voies théoriques permettent de réfléchir le milieu qui s'élabore au cinéma. Pour approcher et comprendre le milieu cinématographique, nous pouvons, dans un premier temps, revenir sur le caractère médiateur fondamental du cinéma : le cinéma, en tant que *Medium* – suivant la graphie conseillée par Antonio Somaini pour renvoyer au *Medium* comme milieu de perception⁴⁷ – suppose l'existence, l'émergence d'un milieu. Pour saisir cette

⁴⁷ Dans une analyse consacrée au terme « *Medium* » dans les écrits de Walter Benjamin, Antonio Somaini met en lumière une distinction importante qui précise l'usage du terme vis-à-vis de celui de « média » : « If the term *Apparat* (which becomes *Apparate* in the plural and *Apparatur* if taken as a collective singular) indicates in Benjamin the various technical artifacts that contribute to the organization of the field in which sensory experience takes place, then the term *Medium* (a term I shall always write with the German spelling – that is, with a capital “M”

corrélation, revenons à l'étymologie du terme *Medium* qui contient une voie sémantique rapprochant le *Medium* du milieu⁴⁸ : celle-ci rappelle « [...] le rôle de médiation joué par nombre de matières et de milieux sensibles qui conditionne les formes de « sensation » [*aisthesis*] d'un sujet percevant, humain ou non humain. » (Larisa Dryansky, Antonio Somaini et Riccardo Venturi 2022, 12) Dans cette acception, le *Medium* est ce par quoi passent la perception et la sensation qui l'accompagnent. Le *Medium* constitue donc l'intermédiaire (le *metaxu*) par lequel le sujet reçoit le visible de la chose vue, un intermédiaire qui en détermine invariablement la réception, la perception. Dans cette approche sensible, perceptive du *Medium*, l'idée de *metaxu* se décline en *media diaphana*, désignant alors comme *Medium* « [...] ces éléments naturels ou artificiels (air, brouillard, vapeur, nuage, eau, verre, cristal, pierres translucides) qui s'interposent entre l'œil et les objets, et conditionnent, par leurs degrés de transparence ou d'opacité, la qualité de la vision. » (*Ibid.*) En ce sens, le *Medium* implique donc l'élaboration d'un milieu :

Cette signification « esthétique » [la sensibilité, la capacité de percevoir une sensation (Larousse)] ou « aïsthésique » du médium donne lieu à un réseau métaphorique qui traverse la philosophie et la littérature allemande du XVIII^e et du XIX^e siècle, chez des auteurs comme Lessing et Herder, Goethe et Schiller, Schelling et Hegel, Ritter et Humboldt, qui utilisent les termes « *Medium* » et « *Vermittlung* » (médiation) pour souligner – à travers une référence à la nature active du *medium diaphanum*, à sa capacité à produire toute sorte d'altération du visible, telle une lentille ou un filtre qui produirait des effets de voilement, de colorisation, d'agrandissement ou de réduction, de réflexion ou de réfraction – les différentes instances de médiation qui peuvent intervenir au niveau non seulement du monde naturel, mais aussi du sujet, dans les différents

and in italics – whenever I am referring specifically to its meanings in Benjamin's writings and in German literature) indicates precisely such a field: the spatially extended environment, the *milieu*, the atmosphere, the *Umwelt* in which perception occurs. » (2016, 7)

⁴⁸ Cette filiation apparaît d'autant plus évidente et directe dans la langue française : « En France, c'est à partir du concept de « milieu » – une des traductions possibles, en français, du latin *medium* – que se développe une réflexion sur la technique et ses rapports avec l'expérience sensible et l'environnement. Le terme « milieu », souvent présent dans l'expression « milieu ambiant » [...] est déjà employé en un sens à la fois spatial et moral par Blaise Pascal, dans les *Pensées*, pour désigner l'« état véritable » d'un homme suspendu entre les « deux infinis » [...]. Il est ensuite utilisé par les mécaniciens français du XVIII^e siècle (par exemple dans *L'encyclopédie*) pour nommer l'élément naturel qui, répandu à travers un univers où le vide n'existe pas, permet la transmission des actions et les séquences de causes et d'effets à travers l'espace. Le terme de « *milieu* » commence ensuite à se diffuser du terrain de la physique jusqu'au domaine de la biologie et de la zoologie (avec Jean-Baptiste de Lamarck puis Étienne Geoffroy Saint-Hilaire), avant d'atteindre la philosophie (Auguste Comte), la littérature (Honoré de Balzac), la sociologie et l'histoire (Hippolyte Taine), selon une perspective souvent déterministe, qui souligne l'impact de l'environnement naturel et social sur la vie de l'organisme et de l'individu. » (Larisa Dryansky, Antonio Somaini et Riccardo Venturi 2022, 18)

champs de la perception sensible, de l'imagination, de la mémoire, de la pensée et du langage. (*Ibid.*)

Cette compréhension esthétique du *Medium* met alors en évidence la présence d'un milieu, se composant dans son activité même. Son opération institue une perception et une vision singulières qui forment un milieu visuel, esthétique/sensoriel, spécifique au média employé. En étirant cette signification du *Medium* au cinéma, nous prenons conscience que celui-ci sous-entend également, par l'emploi de la caméra (elle-même composée d'un système perceptif complexe), une action médiatrice qui produit un milieu propre, déterminé par les caractéristiques techniques de l'outil ainsi que par l'usage spécifique de l'artiste. La perception cinématographique se fait alors à travers un milieu singulier, empreint du regard de l'opérateur·trice et de l'œil mécanique de son appareil. Ainsi, la captation des espaces naturels, identifiée dans toutes les œuvres de notre corpus, active d'ores et déjà l'élaboration d'un milieu, influencé par le type d'appareils utilisés. À cet instant, le milieu naturel (profilmique) enregistré se mêle à celui qu'en induit la caméra par sa traduction, sa conversion. Le caractère médiateur du cinéma redit donc la participation de différents facteurs et de leur activité propre, qui constituent ensemble un milieu naturel et cinématographique.

Une autre approche du média cinématographique, cette fois plus technique qu'esthétique, y révèle également la présence d'un milieu. André Leroi-Gourhan (1945) explique que l'humain, en usant d'outils dans son interaction avec l'environnement, construit *de facto* un *milieu technique* : « [...] l'homme entretient avec la matérialité de son milieu une relation opératoire qui passe par la création d'outils. » (Dryansky, Somaini et Venturi 2022, 19). En ce sens, l'outil devient l'un des moyens d'appréhender et d'assimiler son environnement, son milieu direct (*Ibid.*). À cela, Gilbert Simondon ajoute que « tout objet technique est entouré par un « milieu associé », un « milieu techno-géographique », « à la fois technique et naturel » » (*Ibid.*, 20), résumé ainsi par le philosophe : « Le milieu associé est médiateur de la relation entre les éléments techniques fabriqués et les éléments naturels au sein desquels fonctionne l'être technique. » (*Ibid.*) Transposant cette conception de la technique à la pratique cinématographique, les appareils d'enregistrement, de captation visuelle et sonore, représentent autant d'outils d'appréhension du monde (le cinéma en tant que média) qui construisent ensemble un milieu technique, influencé par leurs possibilités mécaniques, technologiques, plus ou moins investies par l'opérateur·trice selon sa connaissance et sa maîtrise des appareils.

L'activité et l'usage techniques, sous-entendus par les gestes de filmer, de capter, d'enregistrer, élaborent un milieu technique propre au média cinématographique qui influence inévitablement la production spatiale et mésographique que produisent les artistes à partir des lieux naturels. Inversement, les gestes, les pratiques semblent également conditionnés par ce milieu qui les détermine et, en quelque sorte, en circonscrit les possibilités. Une activité collaborative se dessine donc dans les œuvres du corpus, concourant à la fabrication d'un milieu naturel-filmique : celle de l'appareil utilisé (par ses spécificités médiales), celle de l'opérateur·trice (par son usage personnel, particulier, de l'appareil) et celle du lieu capté, enregistré (par sa topographie, son écosystème).

Le concept de milieu technique créé par le cinéma (par les appareils qu'il suppose) rappelle enfin la pensée de Marshall McLuhan pour qui le média construit un nouvel environnement, à partir de son extension (de ses usages et de son exploitation, de sa présence dans les espaces) : « Toute nouvelle technologie, toute extension ou toute amplification des facultés humaines, dès lors qu'elles s'incorporent sous forme matérielle, tendent à créer un nouvel environnement. » (McLuhan 2011 [1966], 12). Appréhendé dans son caractère environnemental, spatial, le média suppose la constitution d'un milieu, d'un espace connexe produit par son activité – cette acception du média se rapproche ici de la signification du *Medium* précisée plus haut. Le média se prolonge ainsi à travers le milieu qu'il instaure. Relisant le célèbre écrit de McLuhan *Understanding Media* (1964), Francesco Casetti et Antonio Somaini soulignent que les concepts de haute et basse définition y sont utilisés à la fois pour penser la qualité du signal de chaque média (la définition, la résolution) mais également « [...] l'expérience du signal et l'environnement sensible ou *sensorium* dans lequel cette expérience a lieu. » (2021, 13). Ils affirment ainsi que « [la] haute et la basse définition ne sont pas seulement celles des images et des écrans, mais aussi celle des contextes – des espaces, des environnements, des milieux – qui les entourent et qui en conditionnent la réception. » (*Ibid.*) Poursuivant sa réflexion dans un ouvrage ultérieur, Casetti comprend les médias comme « des ressources dans la négociation avec le réel et autrui au sein d'une situation ou d'un milieu », comme « les outils d'une médiation localisée » (2022, 196), rappelant l'activité cinématographique détaillée précédemment.

De l'intuition de McLuhan sur l'activité et le rôle des médias, Casetti élabore et théorise le concept de *mediascape*⁴⁹, qu'il reprend toutefois d'Arjun Appadurai (1990 ; 1996). Poussant davantage la rencontre entre le média et l'espace, le mediascape « [désigne] une concentration d'outils de communication et d'expression dans un monde dominé par des flux » (Casetti 2022, 196). Ce concept est adapté par Casetti pour illustrer « les environnements médias dans lesquels l'espace et les médias convergent, échangent leurs potentialités et travaillent ensemble dans une perspective de médiation » (*Ibid.*, 197) :

J'appellerai *mediascape* ce territoire modelé sur et par la présence des médias, avec ses points d'inclusion et d'exclusion, d'activité et d'inertie, de frontière et de passage, de rétroaction et de rupture. C'est un territoire qui d'un côté héberge un médium, mais qui, de l'autre, devient son complément inévitable [...]. [...] C'est un territoire où les médias et l'espace se confondent, dans un jeu de détermination mutuelle qui permet aux médias de fonctionner et à l'espace de devenir un terrain d'exercice. Ce sont ces *mediascapes* qui définissent désormais notre monde quotidien. (Casetti 2021, 248)

Lorsqu'un médium est intimement intégré à un espace, au point que sa présence devient un élément qui le caractérise, nous pouvons considérer cet espace comme un *mediascape*. [...] En essayant de mieux cibler le concept, nous considérons le *mediascape* comme un environnement qui favorise ou facilite la médiation entre les individus et la réalité, grâce à des artefacts technologiques disposés en son sein. Cette considération nous permet d'inclure principalement deux types d'espaces parmi le *mediascape* : les espaces qui profitent de médias dispersés sur le territoire pour trouver de nombreux potentiels et ceux qui sont imprégnés par un médium et qui contribuent à son fonctionnement. (Casetti 2022, 202)

Même si les œuvres du corpus ne se rapportent pas directement au concept de *mediascape*, certaines ressemblances se profilent dans l'attention et le rapport du média à l'espace : la tendance, commune, à participer à un lien, à nourrir un dialogue entre le sujet et son environnement, son milieu ; la présence, inévitable, de la technologie dans la constitution de cette relation, prenant concrètement part à ce rapport ; l'intrication du média dans l'espace, selon une appréhension pleinement inclusive des deux éléments. Le milieu technique produit par le *mediascape* se définit alors précisément à l'orée de cette rencontre entre espace et média,

⁴⁹ Nous n'avons pas affaire à ce cas de figure dans notre filmographie mais la théorie du *mediascape* reste intéressante et pertinente pour réfléchir la coproduction, l'activité collaborative, que peuvent construire ensemble l'espace et le média cinématographique. L'accointance, voire la fusion, des deux propose ce concept est inspirante pour repenser les possibilités spatiales et mésographiques des œuvres du corpus à travers l'activité des altérations qui y sont déployées.

dans les potentialités que cette relation met en avant ou fait naître – des potentialités rappelant la dynamique du milieu développée par les œuvres analysées :

D'autre part, la création d'un *mediascape* ouvre un nouvel ensemble de possibilités, tant pour le médium que pour l'environnement : le premier, s'inscrivant dans un espace, découvrent de nouvelles façons de fonctionner ; l'environnement, se réorganisant autour d'un médium, découvre de nouvelles configurations. Ce qui émerge alors, ce sont les disponibilités que le médium et l'espace s'offrent réciproquement – en un mot, leurs *affordances* mutuelles, qui permettent à la fois de développer de nouveaux usages, de nouvelles combinaisons et de nouvelles orientations. (Casetti 2021, 261)

La dynamique d'une activité commune de l'espace et du média, qui s'influencent et se conditionnent mutuellement et systématiquement, rejoint la double expressivité qui se profile dans le corpus filmique : l'expressivité de la nature, du vivant, par le cinéma, qui, lui-même, voit son expressivité (son potentiel expressif) technique et artistique transformée par cette rencontre, par ce dialogue. De la même façon, les œuvres témoignent d'un prolongement du média dans l'espace enregistré, et de l'espace (de ses singularités géographiques, écosystémiques) dans la pratique cinématographique, dans l'usage artistique du média. L'influence y est ainsi double et mutuelle.

Dans les diverses voies de rencontre entre média et espace, Casetti développe celle de l'innervation, à savoir la création d'une nouvelle sensibilité (*Ibid.*, 203), qui ferait écho aux résultats esthétiques que déploient les œuvres de notre filmographie :

L'amélioration d'un système sensoriel implique un raffinement ou une mise à jour de la façon dont les choses et les événements sont perçus. Les médias constituent ce système sensoriel et lorsqu'ils soutiennent un territoire, celui-ci peut présenter de nouvelles sortes de réactivité. Certaines infrastructures rendent l'espace plus frénétique, tandis que d'autres lui permettent d'être plus réflexif ou encore plus indifférent. (*Ibid.*)

L'innervation impliquée par le média ici rejoint, dans un sens, certains effets esthétiques des altérations développées sur le média et présentes dans le corpus. Bien que de façon différente, les œuvres analysées exercent et stimulent, elles aussi, une sensibilité particulière envers les espaces naturels filmés : par leurs recherches plastiques, visuelles, par leur investissement matériel et matiériste, les altérations de l'image nourrissent notre rapport sensible et notre attachement au monde naturel. Dans ces deux cas de figure, un approfondissement sensible, esthétique, de notre filiation à l'environnement, au milieu, est suscité, et se construit sur

l'échange entre un appareil (et l'usage qu'en fait l'opérateur·trice) et l'espace qui l'accueille. Ce tour d'horizon de la notion de milieu, à la fois sémantique et pratique, nous permet d'en circonscrire plus finement le sens, mais également la portée concernant les facultés mésographiques de l'altération, nourrissant plus globalement notre compréhension de son rapport au milieu.

3. *ENGENDRER DE L'ESPACE SUPPLÉMENTAIRE PAR LA SURIMPRESSION*

Les nombreuses altérations opérant dans notre corpus provoquent, chacune à leur manière, de multiples effets plastiques et esthétiques singuliers. Lorsqu'il s'agit de s'attarder sur leurs capacités à construire un milieu, certaines apparaissent plus efficaces, plus actives, plus radicales que d'autres. Pour débiter notre tour d'horizon des facultés mésographiques de l'altération, arrêtons-nous dans un premier temps sur la surimpression, soit initialement l'impression lumineuse répétée sur un même support (effet que le numérique parvient toutefois à recréer). Pour réfléchir la relation de la surimpression à l'espace, il s'avère intéressant de se tourner vers sa variante en trois dimensions : l'espace feuilleté construit par les installations filmiques à multiples écrans met davantage en lumière le caractère spatial de cette opération de superposition et nous permet de mieux penser la dimension spatiale propre à la surimpression cinématographique (celle-ci étant, *a contrario*, développée sur un seul et même support et projetée sur un écran unique). À la superposition de couches, visible depuis une seule et même surface écranique dans la surimpression, répond la disposition de multiples écrans en un lieu dans l'espace feuilleté. La surimpression devient alors spatialisée. Bien que les œuvres de notre corpus ne s'inscrivent pas dans cette catégorie – certains des artistes du corpus tels que Browne, Perconte, Larose, Grill, ont réalisé des installations mais celles-ci ne constituent pas des espaces feuilletés pour autant –, celle-ci nous permet de réfléchir la dimension spatiale de la surimpression, les deux pratiques partageant certains points communs.

En quelque sorte, les caractéristiques spatiales de cette variante nous autorisent à penser ce que développe la surimpression cinématographique : « l'importance de [sa] mobilité, de [sa] capacité à se dédoubler, à provoquer de l'épaississement ou à interférer pour déterminer

un espace » (Jean Arnaud 2014, 14), son intimité avec les concepts de « voile, cloison et écran [...] entendus comme surfaces d'échanges et de passages » (*Ibid.*), la « possible transparence réelle des plans, des couches de matière ou des écrans mis en œuvre ; l'œuvre entre translucidité et opacité des surfaces ou du support lui-même, [conditionnant] entièrement la forme et la perception de l'espace feuilleté » (*Ibid.*, 14/15). Ces modalités plastiques de l'espace feuilleté insistent à la fois sur le caractère matériel et spatial de cette opération de surimpression. Elles mettent en exergue ce qui, dans la surimpression cinématographique, serait escamoté, moins évident et lisible puisqu'elle opère sur le support lui-même, en amont de la projection et non dans un espace physique. Au contraire, l'espace feuilleté, par son nécessaire investissement de l'espace physique, ouvre une lecture plus expérientielle et une vision plus incarnée de sa variante cinématographique : dans une dynamique similaire, la surimpression au cinéma (argentique ou numérique) opère une tension spatiale entre différents plans (mettant en rapport, en dialogue, le positionnement des plans, leur cadrage, leur échelle), et une tension matérielle (à travers les qualités visuelles qui distinguent le contenu de ces plans, notamment leur degré de transparence ou d'opacité, leur exposition lumineuse, les textures enregistrées, la palette de couleurs). De même, par la disposition de différents écrans, l'espace feuilleté « [organise] la différenciation des choses par croisements, masquages et brouillages visuels de couches labiles » (*Ibid.*, 16), une différenciation des choses qui, toutefois, s'accompagne de « [...] leurs possibles reconfigurations par des métissages prévisibles ou inattendus. » (*Ibid.*, 129) La surimpression effectue ces mêmes opérations depuis un seul et même support, dans un cadre unique qui en dissimule alors le caractère spatial. Nous retrouvons ces mêmes effets dans les œuvres du corpus qui emploient la surimpression : il y est tout aussi question de rencontre, voire d'entrechoquement des plans, de maillage de leur contenu et, en même temps, d'une singularisation de ces plans élaborée à partir du brouillage de leur visibilité et de leur unicité. De plus, « la variété spatiale feuilletée établit de fait une expérience hétérotopique ou hétérochronique dans l'image ou dans le lieu qui contient ensemble l'œuvre et son spectateur » (*Ibid.*, 129). Cette hétérotopie et cette hétérochronie produites par le croisement des images s'illustrent de façon similaire dans la superposition nécessaire à la surimpression filmique. Néanmoins, pour ce faire, celle-ci n'investit pas l'espace (physique) de réception mais celui (matériel) de son support, en opérant une augmentation de son épaisseur photographique (Marie Rebecchi 2021, 109). Par l'entremise des singularités plastiques et matérielles de l'espace feuilleté – que l'on comprend comme une forme spatialisée du geste de surimpressionner –,

nous déduisons et distinguons avec plus d'évidence le potentiel spatial de la surimpression cinématographique. Sa spatialité, mise au jour ici grâce aux caractéristiques de sa variante feuilletée, sous-entend alors une certaine capacité de création d'un milieu à l'écran : la mobilité, le dédoublement, l'épaississement, l'interférence, l'échange, le passage, la transparence et l'opacité, le croisement, le métissage constituent autant d'opérations qui participent à une mésographie conduite par la surimpression. Cette pratique contient ainsi un fort potentiel spatial et mésographique que l'on distingue dans certaines œuvres du corpus.

Interlude d'Alexandre Larose se démarque par son emploi de la variation et de la répétition, comme indiqué dans la *Première partie*. Pour rappel, ce film court présente différents plans d'un seul et même espace naturel, un ensemble rocaillieux situé à Saint Bathans en Nouvelle-Zélande. La fixité des plans est contrebalancée par la surimpression multiple et systématique qui produit un mouvement stagnant. Pour y observer la constitution d'un milieu visible à l'écran, la variation (ou variété) des plans nous intéresse moins que leur répétition. Les surimpressions répétées de l'image créent, en effet, de la densité, une certaine épaisseur matérielle qui s'entremêle à la forte matérialité des surfaces rocheuses. L'action même de surimpressionner un même support, des dizaines de fois, favorise la création d'une épaisseur, d'une profondeur créée à et dans l'image, et qu'en échange l'image est capable d'accueillir. La surimpression répétitive de Larose pousse en effet la faculté de réception quasi-infinie de l'image et sollicite ainsi son caractère presque vivant, du moins sa plasticité naturelle, qui lui permet de se transformer, de se dilater et de supporter cette accumulation matérielle, lumineuse. La dilatation de l'image, par ces multiples couches de/dans l'image, dénote de l'espace extensible qu'elle contient. Cette opération altérante crée également de l'espace dans l'image : chaque surimpression, par l'interstice qu'elle instaure entre les plans, concède un espace supplémentaire qui ouvre au déploiement d'un milieu particulier. Il y a de l'air, de l'espace, entre toutes ces répétitions visuelles. Le milieu qui s'y construit apparaît alors « gonflé » par l'air qu'introduisent les surimpressions et qui est accueilli dans leur intervalle.

Une vibration visible à l'écran, pleinement ressentie, ressort également des interstices des surimpressions. Celle-ci découle de la répétition du même : elle s'illustre à travers un mouvement subtil, fin, qui agite sur place le contenu des plans, celui des détails des textures rocheuses. Pour qu'il y ait vibration, il faut également qu'il y ait espacement, même minime. La vibration devient donc le signe visible de l'activité spatiale et mésographique permise par cette

surimpression répétée. À la vibration des plans, s'ajoutent des ondes lumineuses qui parcourent l'écran et accentuent l'existence et la visibilité de ce milieu filmique : en tant qu'évènements lumineux, ces ondes participent à la singularisation du milieu. Ces nuées envahissent l'écran et l'image et les animent, de concert avec la vibration : un milieu vibrant et frémissant en résulte, répété et accentué par le geste de Larose. Dans l'espace supplémentaire, même infime, des surimpressions répétitives d'*Interlude*, nous déduisons donc la constitution d'un milieu qui découle à la fois de la captation initiale du lieu, des caractéristiques matérielles et esthétiques des roches dépliées dans chacun des huit plans créés, mais aussi du travail visuel qu'opère Larose avec sa pratique de surimpression répétitive. Dans un même mouvement, les paramètres visuels, plastiques, du lieu naturel et les potentialités matérielles de l'image sont exploités et augmentés par la technique de Larose, nourrissant ensemble le caractère spatial et mésographique du cinéma. Pour le dire autrement, le milieu filmique se construit donc précisément dans la rencontre entre les prédispositions spatiales, plastiques, esthétiques, du lieu enregistré et les pratiques de l'artiste sur l'image. Et, l'altération représente le terrain de cette rencontre, le point d'échange, en offrant les conditions nécessaires à cette mésographie filmique supportée par le milieu naturel initialement capté. Le milieu constitué est ici celui, visible et matériel, d'images répétées dont résultent une vibration et des ondolements lumineux. Il est aussi issu de l'expérience personnelle de Larose dans cet espace naturel qu'il arpente et explore à travers une diversité de points de vue (les plans) qui mettent en évidence la richesse matériologique de ce lieu (la palette de textures rocheuses repérées).

De façon similaire, Larose constitue un milieu dans sa série *brouillard*. Ses itérations #5, #13, #2, #12, #6 et #16 offrent différents rythmes au fourmillement caractéristique de cette œuvre : plus ou moins rapide pour les premiers, et visiblement ralenti pour le dernier. Dans tous les cas, l'accumulation causée par la répétition forme un fourmillement à partir duquel se construit un milieu filmique. Là aussi, les surimpressions apportent de l'air à l'ensemble, par le chevauchement et l'écartement léger entre les plans. Dans cette série, l'air dans l'image s'accompagne d'un aspect vaporeux des formes présentes à l'écran, et instillé par la finesse du fourmillement, par la précision de cet éclatement matériel. Le décuplement des éléments naturels (les arbres, la végétation, le ciel et l'eau du lac) construit un milieu à l'écran, prenant forme dans une concentration de matière, de matériaux, qui reste toutefois légère et vaporeuse – malgré l'accumulation, l'effet se rapproche d'une condensation, d'une bruine, d'une brume.

Le brouillage visuel du lieu, de l'espace initial, découle de ce brouillard plein d'eau, atmosphérique, de l'image. Les matériaux naturels présents dans l'espace filmé par Larose (les composants végétaux, l'eau, l'atmosphère) sont ainsi exploités et dupliqués pour donner forme à ce brouillard, selon une inclination matériologique qui rappelle la pensée de Lécole Solnychkine. De même, dans l'œuvre de Larose, les matériaux naturels, omniprésents à l'écran, participent à construire un milieu ; ils y participent d'autant plus que leur caractère physique, tangible est appuyé par la surimpression répétitive que réalise le cinéaste. Le milieu naturel-filmique s'avère alors à la fois opaque (densifié par les surimpressions répétitives) et transparent (par la présence de l'eau et par cette légèreté singulière), rappelant cette même tension observée dans l'espace feuilleté. De la même façon, l'expérimentation du support argentique engendre une forme de visibilité qui se construit dans un mélange, une cohabitation des deux états se partageant le territoire de l'écran. La matière pelliculaire semble aussi travaillée dans sa profondeur : la répétition se développe, en effet, à travers la profondeur qui découle des images accumulées, investissant par là même la profondeur du support et, *in fine*, de l'écran. Elle opère ainsi dans l'épaisseur matérielle du support (dans son axe vertical) et convoque des effets de densité matérialiste. Néanmoins, par la légèreté vaporeuse qui caractérise cette série, l'épaisseur matérielle se convertit à l'écran en une profondeur ressentie, esthétique : la profondeur s'illustre dans la distinction (bien que précaire, limitée) des différents plans, une visibilité qui ne serait pas envisageable si nous avions affaire à une épaisseur pleinement assumée, à une opacité saturée. Cet effet purement esthétique, expérientiel, témoigne peut-être du caractère vécu, plus personnel de cet espace naturel, redisant la dimension relationnelle qui subsiste dans le déploiement de tout milieu. L'accent phénoménologique de la mésologie de Berque s'exprime dans cet effet. À partir des sensations corporelles produites par la surimpression répétitive, la série *brouillard* matérialise donc cette dimension relationnelle nécessaire pour comprendre et présenter le milieu.

Le milieu se construit également à travers une trajectoire précise, celle instaurée par le chemin que suit Larose, par sa traversée dans l'espace physique initial qui confère une évolution et une expérience particulières. La concomitance du mouvement de cette trajectoire et de l'espace supplémentaire qui sépare chaque plan, chaque répétition, participe à la constitution de ce milieu (**fig. 80, 81**). Façonnée par ce chemin depuis lequel on arpente cet espace végétal, dans les pas de Larose, la traversée mésographique se développe également à

travers le fusionnement des détails visuels des éléments naturels présents dans chaque plan, de leur existence enregistrée de multiples fois. Le caractère bouillonnant, entremêlé, du végétal qui en résulte contribue alors à former le milieu naturel-filmique que l'on observe (**fig. 82**). Plus particulièrement, par son ralentissement, l'itération #16 permet d'apprécier davantage encore les effets de la surimpression répétitive et de mieux observer le milieu qui s'y élabore : ici, le milieu se fait d'autant plus flottant, son abondance de détails plus visible et sa légèreté plus ressentie. Le foisonnement apparaît aussi plus découpé, plus lisible, plus accessible. L'éclatement des éléments et l'éparpillement de leur structure s'avèrent plus flagrants et permettent d'y saisir avec prégnance la constitution d'une mésographie. Le ralenti rend ainsi lisible le milieu qui s'étoffe dans l'éparpillement. La lenteur du défilement des images accentue l'ensemble des effets plastiques et esthétiques de la surimpression répétitive. À l'altération spatiale s'ajoute donc une altération temporelle qui décuple l'impact sensoriel de la première. Avec l'étirement du temps vient alors une appréciation facilitée de la matérialité des images et de celle de l'espace naturel enregistré : le ralenti autorise une délectation du contenu des images, ayant davantage le temps de le considérer et de le ressentir. En ce sens, il encourage une concentration plus appuyée envers le milieu naturel-filmique qui se déploie à l'écran, calquée sur le rythme du défilement des images. Le milieu à l'écran s'étend donc depuis l'espace filmé par Larose, depuis l'espace de l'image qu'illustre plus visiblement la surimpression et enfin depuis le rythme ralenti de cette traversée qui en allonge et augmente les possibles.

La surimpression apparaît créatrice de milieu également lorsqu'elle superpose des plans divers. Différemment de la répétition de Larose, les superpositions développées par Szlam et Browne nourrissent, à leur façon, les facultés mésographiques du cinéma. À la différence de la surimpression répétitive de Larose, *Altiplano* se construit à partir de surimpressions d'espaces différents (bien que contigus). Toutefois, Szlam use d'une technique similaire, un tourné/remonté opéré lors du tournage directement dans la caméra : « Often using a "blind" editing process, in which she stopped, started, and rewound her camera after every frame, Szlam didn't see the effects of her multiple exposures until postproduction. » (Ara Osterweil pour Art Forum 2018) Un montage des images, réalisé ensuite en post-production, permet une diversité de manipulations et une plus grande précision d'exécution (une stabilité). Dépassé ces détails opératoires, l'espace supplémentaire engendré entre les plans confère tout autant que chez Larose un air, une respiration singulière qui fait dialoguer les éléments naturels

entre eux : de façon similaire, le milieu s'y déploie dans l'interstice des plans surimpressionnés, leur superposition produisant un écart depuis lequel il peut se manifester. La superposition engendrée par la surimpression offre ici une autre dimension à l'espace enregistré et nourrit le caractère spatial et mésographique du film. Opération fondatrice de ce milieu filmique, la superposition éclaire le lieu sous un autre jour et met en avant différemment ses caractéristiques physiques et matérielles en les réassemblant, en les juxtaposant. Plus qu'une simple superposition, la surimpression de Szlam constitue une véritable conversation entre les plans, entre leur contenu respectif. En effet, comme déjà vu dans la *Première partie*, cette opération produit des concomitances inattendues entre des éléments naturels éparses, qui ne cohabitent normalement pas directement (la lune ou le relief des montagnes rencontrant le sol asséché, le sable supplanté de concrétions calcaires). Ce geste altérant provoque ainsi de nouvelles relations naturelles, biologiques, entre des organismes qui initialement ne se rencontrent pas directement. Il lie et relie des espaces quelque peu éloignés (mais appartenant toutefois à un même lieu, l'Altiplano). Les multiples surimpressions transforment la vastitude initiale du lieu en investissant l'espace de l'image qui devient celui d'une conjonction et de ses potentialités. Le rapport renouvelé entre les éléments naturels préalablement enregistrés se produit dans un unique espace, celui de la superposition des plans, qui propose une nouvelle composition spatiale et géographique du lieu naturel. Un découpage et un remontage spatial et topographique bousculent la visibilité première de ce lieu ainsi que ses vues habituelles. En remaniant l'architecture de l'image, la mésographie d'*Altiplano* crée une nouvelle géographie, constitue un nouveau territoire à part entière, intimement lié aux possibilités du média qui le fait advenir : une mésographie qui se caractérise donc par une démultiplication et un découpage de l'espace ainsi qu'une recomposition naturelle.

De ce geste purement matériel et plastique surgissent alors des rapprochements naturels et spatiaux forcés, composant ensemble un milieu inédit, impossible, d'où surgit une forme d'inquiétude, d'inadéquation, de surprise. Au contact fortuit de divers espaces répond également une forme de condensation temporelle : différentes temporalités sont réunies et font alors s'entrecroiser des lunes ou bien des montagnes baignées d'intensités lumineuses distinctes qui renvoient à différents moments de la journée (**fig. 83, 84**). Le nouvel agencement, à la fois spatial et temporel, produit une mésographie fortement sensorielle, esthétique qui conduit à appréhender ce lieu dans une remise en question de ce que nous

percevons, du moins de ce que nous croyons percevoir : des espaces immenses et immaculés, avec leur caractère grandiose et inaccessible qui, sous le geste de Szlam, se transforment en espaces malléables, modifiables à souhait. Leur manipulation visuelle, filmique, ne fait que rappeler celle qui les façonne réellement, ces activités humaines qui les modifient et les altèrent en profondeur⁵⁰ : l'intensification des cultures (comme celle du quinoa) qui puisent de plus en plus massivement l'eau épuisant l'eau disponible, l'assèchement progressive des lacs allant jusqu'à la disparition des 2/3 du lac Poopó déclaré mort en 2015, l'asphyxie (eutrophisation et zones mortes) du lac Titicaca causée par le déversement de matières polluantes par les activités minières (présence de métaux lourds tels que le cuivre, le plomb, l'arsenic, le mercure), l'accélération de la fonte des neiges et des glaces menant à la disparition du glacier Chacaltaya en 2008 et, plus largement, à la fonte de 40% des glaciers de la Cordillère-des-Andes, l'extraction de ressources naturelles telles que le lithium à partir du salar d'Uyuni modifiant, par là même, tout l'environnement local et sa biodiversité. Ce milieu surimpressionné inquiète donc notre regard, notre observation et éprouve notre compréhension de l'espace naturel. Il interroge notre connaissance de son contexte écologique (anthropocène), en invitant à voir au-delà de cette visibilité première des images, à travers une esthétique de l'*infra*, de ce qui sous-tend ce lieu (Gwynne Fulton 2021). Le milieu naturel-filmique qui ressort de cette œuvre se forge donc là aussi depuis les matériaux naturels présents sur les lieux, lors du tournage, que la surimpression multiple façonne et transforme, en les entremêlant, en les juxtaposant. Les craquelures du sol, le découpage plus ou moins vallonné des sommets montagneux, les surfaces plus ou moins poreuses, plus ou moins rêches/sèches de la roche, les cristallisations ou les concrétions calcaires produites par les eaux, les vapeurs émanant des eaux bouillonnantes, la brume persistant au-dessus du lac : nombreux sont les matériaux naturels qui donnent corps à ce milieu et qui contribuent à celui qui subsiste à l'écran, refaçonné par la surimpression multiple de Szlam. Enfin, dans la constitution de cette mésographie filmique, nous ne pouvons écarter la participation de la bande sonore qui, comme indiqué en première partie, combine différents sons provenant de l'Altiplano (notamment des infrasons de volcans, de geysers, de baleines bleus chiliennes). Cette bande sonore influence inévitablement le milieu audio-visuel que nous réceptionnons depuis l'écran : sa forte naturalité dialogue avec les

⁵⁰ À ce sujet, écouter les épisodes « Bolivie : Altiplano, fragments d'une révolution... au cours de l'eau avec Franck Poupeau », « Bolivie : le désert de sel, le quinoa et les batteries au lithium » et « En Bolivie, quand l'Altiplano a chaud » diffusés en 2021 dans l'émission *Je reviens du monde d'avant* par Giv Anquetil sur France Inter, et encore disponibles.

nombreuses surimpressions qui, elles, insistent sur la matérialité des lieux, sur les matériaux naturels présents.

De son côté, dans *Concrescence*, Dan Browne emploie également la surimpression de plans différents, mais dans une forme toutefois plus contractée, concentrée. De cette accumulation résulte une saturation visuelle massive, invasive, accaparant l'ensemble du territoire de l'image. Contrairement à *Altiplano*, la surimpression ici écrase en quelque sorte l'air qui circule entre les plans superposés et provoque une forme d'encombrement visuel et sensoriel : la multiplicité des branches qui envahissent initialement les plans est d'autant plus accentuée par l'opération accumulatrice de la surimpression excessive qui empêche une bonne visibilité du contenu initial de chaque plan. On perçoit alors un amas végétal, un amoncellement de matière végétale, de textures parfois différentes (la rugosité de l'écorce craquelée de l'arbre, la finesse et le caractère lisse des branches et des feuilles). Le milieu qui en ressort est alors plein, saturé, dense. Ici, il n'y a pas de tension entre transparence et opacité : la végétation massive et compacte fait basculer les images dans une forme d'opacité. Aucun espace de respiration ne semble subsister dans l'image. La densité du milieu cinématographique s'appuie ainsi sur l'envahissement de la matière naturelle qui construit, à l'écran, une structure complexe, une architecture faite d'enchevêtrements innombrables. Cette architecture fait office de cadre pour le milieu, un cadre qui le restreint aussi en quelque sorte.

L'écrasement de l'air entre les plans provoque également une mise à plat, un lissage des couches surimpressionnées. Une mise en surface des éléments se produit : comme avec la compression-décompression de Perconte, mais dans une esthétique toutefois différente, l'ensemble est ici ramené au premier plan, par un travail de surface que les gros plans accentuent. Le milieu, lui aussi, reste alors en surface, du moins sa visibilité se fait à la surface de l'écran. Contrairement au film de Szlam, la surimpression excessive de Browne n'est pas l'occasion d'une rencontre inattendue et inédites d'éléments naturels éparses. Elle insiste davantage sur la matérialité des végétaux, sur leur densité naturelle et met à l'honneur les matériaux qui constituent ces végétaux (l'écorce et le bois des branchages, les feuilles mais aussi la terre, humide et sombre). Le milieu naturel-filmique qui s'y construit joue alors moins sur la géographie, la topographie du lieu que sur la matière vivante, en accentuant sa présence à l'écran, en insistant sur son omniprésence (**fig. 85, 86**). Cette esthétique provoque une

expérience tout aussi différente de celle d'*Altiplano* : la surabondance des branches accapare l'ensemble du territoire de l'image et, dans un même temps, notre regard, ici surexploité et débordé par le flot incessant d'informations visuelles (végétales). La rapidité des plans attrape notre attention mais ne permet pas une réception qualitative de leur contenu – nous ne pouvons pas percevoir avec rigueur le contenu des plans, les détails qui composent cet ou ces arbres. Contrairement au ralenti qui étire le temps et autorise une observation attentive et continue des plans, la rapidité empêche l'attention ainsi que le souci du détail et la délectation qui l'accompagnent. L'urgence sensorielle prime et l'intérêt se porte davantage sur la globalité, sur l'effet d'ensemble d'amas végétal que provoque la surimpression excessive.

4. GÉNÉRER DE L'ESPACE DANS L'ÉCART DE LA DÉ-FORMATION

L'altération a aussi pour effet de créer *de l'espace* dans l'image, en bougeant la représentation, l'image ordonnée, fixée dans sa structure, dans sa réalité initiale (celle de la captation, de l'enregistrement). Elle dérange l'ordre dans l'image, le déplace, le décale. À partir de ce mouvement, de cette affectation de l'organisation, de la structure de l'image, se dégage et survient de l'espace. Le dérangement créé par l'altération prédispose l'image à un écart, un intervalle, une ouverture à partir desquels se déploie et se propage de l'espace – inversement, cet effet peut aussi être compris comme le résultat de la faculté de l'image à s'étendre, à s'étirer. Ce dérangement renvoie également au mouvement interne dans l'image, auquel conduit l'altération : elle est source de changement interne pour l'image. Les mouvements de déformation-formation qu'elle engendre représentent autant d'occasions de créer de l'espace supplémentaire dans l'image. Le travail effectué autour, dans et sur la forme ou la figure produit cette potentialité spatiale. Par leur activité et leurs effets, les altérations contiennent donc en elles-mêmes un rapport étroit avec l'espace – c'est aussi à partir de l'espace dans l'image que leur déploiement devient possible. Cette prédisposition à l'engendrement d'espace additionnel constitue alors simultanément un terrain propice à l'émergence d'un milieu, se déployant à partir de ces zones spatiales nouvellement créées. Le milieu se construit aux alentours de ce travail des formes, investissant leurs contours ou leur contenu (leur consistance matérielle), à partir de la production d'un écartement, d'un étirement formel ou figural. Ce processus ouvre à la naissance d'un milieu tout en lui imposant certaines caractéristiques plastiques et/ou

esthétiques, précisément celles de l'altération qui envahit le territoire de l'image. Autrement dit, l'altération *informe* (donne forme) en quelque sorte le milieu qui va surgir grâce à son action même. Lors de leur activité dé-formatrice sur les formes enregistrées, certaines altérations exercent de façon plus visible cette élaboration mésographique : la compression-décompression de Perconte et la déstructuration géométrique de Browne.

Dans *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*, Perconte bouscule et bascule la structure des vagues qui, dans leur déferlement, se brisent les unes contre les autres offrant d'ores et déjà un terrain fertile à la dé-figuration potentielle des formes et de l'image. Un milieu se constitue à l'écran, précisément dans ce déferlement naturel de la mer et dans le déplacement qu'accentue le phénomène de compression-décompression du fichier numérique. Déranger la forme, attaquer sa structure, fait ressortir un milieu, empreint à la fois des spécificités spatiales de la mer et des potentialités plastiques du numérique. Dans l'éclatement des limites, des contours de la forme se fait jour une mésographie, permise par l'ouverture que dégage cette opération dé-figuratrice. Le démantèlement formel se prolonge en une dispersion matérielle : il désengorge la forme et laisse échapper la matière contenue, débordant les contours pour rejoindre l'entourage de cette même forme. Cet aspect renvoie à un effet proche des possibilités du glitch⁵¹, produit par la compression-décompression de l'image : « These transformations of the digital image indicate not simply dematerialisation (or a sense that physical objects have dissolved into tidy abstractions) but also a logic of extrusion and overlap, through which everything within the frame appears to be made of the same stuff. [...] We thus move from disfiguration into defiguration, before repeating the process. » (Allan Cameron 2018, 335) De la même façon, le geste de Perconte provoque une extrusion des formes et le chevauchement de leur matière sur celles qui les entourent. Le milieu se construit alors également sur ce voisinage nouvellement acquis ; il en devient aussi l'expression, la visualisation. Dans ce dépassement structurel enjoint par la déformation, le pixel représente le

⁵¹ Cyril Béghin explicite le sens et la nature du glitch : « Les dictionnaires américains expliquent que “glitch” viendrait d'un mot yiddish signifiant “glisser”. Si le terme a pris des significations techniques, en désignant tout type de défaillance électronique qui produit une aberration visuelle ou sonore, le glissement reste l'une des qualités fondamentales du glitch. Quelque chose dérape et entraîne dans son virage un changement de perception : une zone de l'image se fige, des couleurs se mettent à baver en pixels, des profondeurs se soudent en plaques dérivantes. Tout à coup on ne voit plus la même chose, jusqu'à l'abstraction. Ce qui débute comme un incident technique, dû à une interférence dans la transmission (à l'ancien temps de la vidéo analogique) et surtout aujourd'hui à des erreurs accidentelles ou volontaires de compression de fichiers [...], devient un événement en soi, un nouvel objet du regard. » (2016, 36)

point (l'unité) de bascule de l'image puis d'émergence d'un milieu ; il se fait vecteur de déformation, de dé-figuration et, dans cette opération, libère de nouveaux espaces dans l'image.

La vidéo de Perconte retrace la longue et continuelle transformation de la mer, se calant sur son rythme, sur son orientation (les sauvegardant tels quels) : elle ne fait qu'appuyer visuellement, plastiquement, l'activité naturelle de la mer, son mouvement vital et, ce, à travers l'action de l'altération. Le milieu produit par l'altération s'élabore ainsi dans une adéquation avec le milieu marin initialement filmé, avec ses caractéristiques. Là aussi, la matérialité des lieux donne corps au milieu qui se construit à l'écran. Les matériaux naturels présents lors de la captation (l'eau, le sel, le gaz, différents minéraux qui forment la mer (Institut de recherche pour le développement 2023), mais également les micro-organismes qui y prolifèrent) participent indirectement mais inévitablement à la construction visuelle et sensorielle de ce milieu naturel-filmique. Ils lui confèrent une consistance particulière avec laquelle joue l'altération de l'image et que celle-ci met d'autant plus en avant à travers ses transformations visuelles. Ce milieu, constitué de différentes textures, s'affirme avant tout matérialiste (pleinement empreint de matière) ; nous l'abordons alors avant tout par la matière. La déflagration de la forme ouvre à une résurgence infinie de la matière. Le caractère matérialiste de ce milieu rappelle ainsi l'essentialité de la matière dans la construction de toute visibilité, et ici d'une visibilité qui se déploie précisément à travers une reconstruction infinie, un effet d'auto-engendrement caractéristique des vidéos génératives. Ce milieu apparaît alors agité, dans un emballement naturel et matérialiste dont l'altération est l'évènement déclencheur, déformateur.

L'analyse de cette production mésographique de l'altération rappelle, en un sens, que, dans les œuvres de Perconte, l'espace est « relationnel », comme l'indique Frédéric Brayard : « [...] ce n'est pas un environnement dans lequel perdure des individualités mais un espace variable, transformé par les actants, quels qu'ils soient qui s'y signalent. » (2022, 219) Avant lui, Vincent Sorel relève déjà cette caractéristique dans la pratique du vidéaste français :

Aussi dès le tournage, il s'agit de faire avec, d'organiser une matière vivante où tout est en perpétuelle transformation. Le geste consiste à rassembler ce qui, dans les détails rencontrés dans la nature et dans les évènements survenus au cours de l'enregistrement, coopère à la vie : les poussières, les insectes, des aberrations de l'optique, des défauts dans la perspective, des courants et masses d'air, mais aussi des accidents, des imprévus techniques. (2019, 95)

Suivant cette approche de la pratique de Perconte vis-à-vis de ce qu'il filme, nous comprenons alors l'altération comme un élément interférant, agissant sur et dans l'espace (de l'image), au même titre que les actants nommés par Sorel qui, eux, agissent dans l'espace physique, celui du tournage. Celle-ci prolonge après-coup (après le tournage, en post-production) les multiples perturbations naturelles ou techniques qui participent à l'élaboration de la vidéo en devenir, du moins à la formation des images. Le milieu qui se constitue dans *Vielle-Saint-Girons...* se nourrit donc de ces potentielles interférences, à la fois dans l'espace profilmique lors de la captation mais aussi *a posteriori* avec la multiplication des compressions-décompressions qu'opère le vidéaste sur le fichier numérique. De la même façon, la prise en compte de l'influence de ces actants rejoint une posture plus inclusive du monde environnant dans le faire cinématographique, dans le résultat qui suit l'enregistrement par la caméra. La participation de ces interférences naturelles dans le processus de création et, *in fine*, dans le résultat obtenu (la vidéo), permet également de prolonger la théorie mésographique de Benjamin Thomas : la relation des corps dans et vis-à-vis de l'espace qu'il observe dans son étude résonne ici puisqu'il s'agit tout autant du corps de ces interférences dans l'espace filmé, une présence et une interaction qui se prolongent dans les images obtenues et subsistent à l'écran.

Blés, Agenwillers offre une autre variation de la faculté mésographique de la compression-décompression. Dans cette œuvre infinie, la confusion visuelle (et la fusion) des éléments naturels, les blés, s'affirme de prime abord à travers différents événements plastiques. Des amas ou agglomérats de matière, des zones floues et toute une palette d'effets intermédiaires collaborent à cette confusion visuelle générale. Les blés s'agglutinent, se côtoient dans un effondrement des limites formelles qui les distinguent et déterminent initialement leur singularité, leur intégrité physique. Tout comme dans *Vielle-Saint-Girons...*, le voisinage de la forme est investi, mais ici de façon d'autant plus prégnante par les amas qui recréent un lien, une relation entre les différents épis. L'ensemble de ces effets participe à la construction d'un nouveau territoire visuel, ouvert par la matérialité numérique. Ce territoire se fait l'expression visuelle d'un milieu reconstruit à l'écran : les amas visuels redistribuent différemment les existences propres, individuelles, de ces blés, mettant davantage à profit le caractère commun, collectif de ce vivant. Ils condensent la matière, les formes, et donc les constituants naturels de cet espace ; ils amalgament pour faire surgir un milieu. Là aussi, le milieu se déploie dans une concordance entre les caractéristiques du lieu et celles de l'image : le vent qui balaie les

blés devient l'occasion d'engendrer des altérations qui suivent ce même mouvement, ce même balayage – la concordance devient plus radicale ici puisqu'elle donne lieu à un fusionnement plus visible. La matérialité du lieu, et en première instance celle des matériaux naturels enregistrés (les blés), coopère au milieu qui se révèle. Les altérations investissent et travaillent précisément cette matérialité naturelle, en se développant depuis la structure matérielle première des blés, qu'elles mettent en lumière par leur transformation formelle.

La confusion matérielle volontaire qui ressort du geste de compression-décompression répété par Perconte confère une densité nouvelle à ce milieu reconstitué à l'écran : une densité iconographique et végétale (toujours empreinte des deux versants de l'image cinématographique, à savoir le contenu enregistré et le travail artistique, matériel qui s'en suit). La mésographie s'institue ici à travers l'infiltration de la matérialité numérique dans celle naturelle du lieu capté et en produit ainsi une visibilité singulière. Elle s'engendre dans un brassage des formes, de leur consistance, qui suit celui produit par le vent dans les blés lors de l'enregistrement. L'altération densifie alors ce milieu naturel initial grâce à la matière numérique ; le milieu donne corps cinématographiquement au vivant par le biais de la matière de l'image. En travaillant (dans) la matière, l'altération transforme la visualité première du milieu naturel en y intégrant, y insérant le milieu matiériste propre à l'image vidéographique/numérique, construisant ainsi un nouveau milieu, depuis une mésographie qui intègre la matérialité du lieu filmé et celle de l'image. Le milieu existant par la transformation, par l'instabilité, souligne ici encore la primordialité de la matière pour la constitution de tout milieu, son importance dans toute mésographie (la production du milieu).

Comme dans l'œuvre précédente, la dé-formation produit le milieu, permet le milieu : en opérant un déplacement, un dérangement, des lignes qui circonscrivent les formes, elle ouvre un espace de possibilités mésographiques. Elle opère un engendrement mésographique par la confusion visuelle, par l'entremêlement formel, par le décalage formel. L'altération exprime alors un milieu naturel et iconographique capricieux, changeant, fragile, soumis à perturbations, toujours instable, mais riche de cette instabilité, de cette transformation infinie. L'expérience de ce milieu suit donc ces mêmes paramètres esthétiques et nous convie à le vivre au rythme du balancement lancinant des blés, en intégrant la transformation formelle et matérielle comme une constance de leur existence cinématographique, et peut-être également

de leur existence réelle. En effet, ces effets plastiques (ces effets d'image) renvoient métaphoriquement aux nombreuses transformations génétiques effectuées pour obtenir un blé toujours plus résistant aux parasites, ayant une pousse toujours plus rapide afin d'augmenter le rendement des cultures, mais aussi aux transformations écologiques causées par la destruction des sols, de leur biodiversité, par les changements climatiques. Les perturbations formelles de la compression-décompression produisent ce qui semble être un véritable espace plastique, distinguant ce champ de blés en le rendant différent, et modifient ainsi notre appréhension, notre regard sur celui-ci, nous questionnant ce qu'il symbolise de notre rapport au monde naturel. Les altérations visuelles des blés deviennent l'occasion d'une expérience esthétique, sensorielle inusitée qui regagne notre attention et porte notre regard sur eux, les observant à nouveau avec intérêt.

Dans un ralenti distinctif retenant l'image entre fixité et mouvement, la mésographie de *Vingt-neuf minutes en mer* s'appuie également sur les caractéristiques du milieu naturel, la mer, et sur la faculté transformatrice de l'image numérique : l'apparition et l'existence des altérations s'établissent en suivant le mouvement des flots de la mer. Nous retrouvons là aussi une densité provoquée par la compression-décompression du fichier original. Mais, celle-ci se rapproche plutôt d'une opacité sombre, que l'on observe et ressent d'autant plus par l'effet du ralenti. L'opacité transforme la transparence initiale de l'eau, sa fluidité naturelle, en une matière épaisse, lourde. Cette couverture opaque devient un événement matériel, matérialiste, de l'image, créant une mésographie à partir de la visibilité d'un milieu naturel premier. Elle reconstitue à l'écran un nouveau milieu empreint du naturel et du numérique, dont l'effet nous éloigne toutefois de la visualité première du milieu marin pour nous ramener du côté de l'image. La vidéo invite à observer cette progression d'un état plus réaliste de l'image vers son caractère abstrait, plus figural que figuré. La perte transitoire du naturalisme (du caractère réaliste) de l'image s'accompagne toutefois d'une accentuation des spécificités de la mer : s'il y a encore réalisme, celui-ci ne se construit plus à partir d'une représentation mimétique mais dans l'expression matérialiste et phénoménale de la nature, dans sa présence figurale (ce balancement incessant sur lequel insiste l'altération). La mésographie induite par l'altération rend alors tout aussi visible l'élément marin mais à travers une exploration des constituants de l'image : quelque chose de la mer subsiste malgré tout et reste pleinement prégnant, bien que l'ensemble bascule dans une abstraction matérielle de l'image. Ce jeu autour de l'opacité s'avère

caractéristique du déploiement du glitch au sein de l'image, opération proche de la compression-décompression de Perconte : « That is, the glitch seems at once to render the image transparent (providing a glimpse of its material underpinnings and structural logic) and opaque (obscuring the profilmic object of vision). » (Cameron 2018, 334) Ce phénomène visuel double s'illustre pleinement dans l'œuvre ici : la facture matérielle, numérique, de l'image se révèle, devient visible, et, dans cette révélation, opacifie le caractère réaliste, mimétique de l'image. Cette opacification mimétique renforce l'opacification de la mer, l'une entraînant l'autre dans une dynamique commune. Le milieu naturel-vidéographique qui en ressort s'avère donc tout autant empreint de cette opacification matiériste.

Pendant quelques minutes (de 6 min. à 7 min.), un autre effet de la compression-décompression de Perconte se rapproche de la déstructuration géométrique opérée par Browne : le découpage visuel de l'image occasionne un morcellement de la mer, celle-ci se découpant en fragments qui se détachent de l'ensemble (**fig. 87, 88**). Simultanément, ces morceaux donnent lieu à une reconstitution de l'image selon une redistribution différente de l'espace et contribuent ainsi au milieu développé à l'écran, dans des effets toutefois bien distincts de l'opacité analysée précédemment. Cette déstructuration se perçoit davantage avec les touches colorées qui accompagnent les morceaux d'image, le découpage s'illustrant ainsi en suivant une palette de teintes proches du rouge. Ces teintes participent à la transformation du milieu et de l'espace initiaux, en soulignant le détachement de zones qui ponctuent différemment l'espace de l'image. Cette opération déplace la forme, la figure, leur consistance dépassant leur structure pour engager un travail mésographique à leurs alentours. Elle déborde les contours de la forme en investissant sa matière et élargit ainsi les potentialités à la fois de la forme, la figure, mais aussi celles de l'image. Le geste de compression-décompression agit sur les fondations du fichier numérique (*via* des manipulations sur son code) et génère cette faculté mésographique qui se révèle depuis la déformation et la reformation des formes à l'écran. L'élaboration du milieu s'active ainsi directement grâce au média utilisé, à l'exploration de sa matérialité et de ses possibilités créatrices, rappelant la théorie du « milieu par le média » évoquée précédemment.

D'une façon similaire, mais selon un procédé distinct de la pratique de Perconte, Dan Browne propose dans *Cathedral*, son installation-vidéo verticale, une voie singulière de déformation de l'image à partir de laquelle surgit un milieu cinématographique, là aussi empreint

du vivant filmé et de la singularité du support numérique. Pour rappel, dans cette vidéo, Browne filme la Cathedral Grove, un regroupement de sapins Douglas centenaires situés sur l'île de Vancouver. L'installation vidéo est composée de deux parties bien distinctes dont la seconde dévoile une déstructuration géométrique de l'image, accompagnée d'un fondu enchaîné continu de plans différents. Cette séquence en particulier offre des effets plastiques et esthétiques témoignant d'une mésographie qui s'élabore à partir des singularités spatiales, topographiques et biologiques du lieu qui rencontrent les possibilités du média numérique. En effet, ici aussi, les matériaux naturels du lieu enregistré (l'écorce des troncs d'arbre, le bois des branchages, les composants des feuilles, la terre, la mousse, la roche) collaborent à l'émergence d'un milieu créé dans l'œuvre, lui confèrent une sensorialité singulière et façonnent son apparence visuelle. Déjà évoqué dans la partie précédente, ce procédé altérant recrée une tridimensionnalité visuelle inhabituelle qui conditionne et accueille le milieu qui s'y construit. Cette tridimensionnalité provoque une forme de frémissement, de battement léger, déployés dans la profondeur de champ de l'image. Le démantèlement de l'image, par celui de ses formes, s'accroît dans la profondeur et donne ainsi un volume singulier, une dimension intérieure, aux végétaux préalablement enregistrés. Celui-ci opère également un découpage de l'image, en de multiples petits morceaux qui, dans leur mouvement, animent à l'écran le vivant filmé. Ces morceaux participent alors au déplacement (au dépassement) des contours faisant bouger la matière naturelle et numérique. Ce dépassement formel occasionne également une nouvelle hiérarchisation visuelle des éléments présentés, une hiérarchisation qui s'appuie aussi sur le basculement de la profondeur de champ de l'image en une tridimensionnalité singulière, artificielle, construite de toute pièce. L'animation des morceaux de l'image, de cette géométrie altérante, encourage la constitution d'un milieu à l'écran : par leur activité au sein de l'image, ces derniers transforment le lieu et le milieu initiaux en un milieu iconographique, en un espace-temps cinématographique toutefois très imprégné du monde naturel filmé.

Le milieu s'élabore là aussi dans la rencontre et la co-construction du vivant et de l'image, dans le mouvement en trois dimensions, dans la profondeur retravaillée, tous provoqués par l'altération. Ce démantèlement en mouvement, en profondeur, apparaît plus ou moins perceptible selon que sa transformation soit plus ou moins ralentie : le rythme ralenti de l'image permet une visibilité plus accrue du décrochage structurel des formes naturelles ; nous observons alors avec plus de prégnance que ce décrochage transpose le contenu de

l'image dans une autre lisibilité. Comme chez Larose, l'altération temporelle permet une appréciation plus fine et précise des mouvements contenus dans les images ; elle amplifie plus généralement l'ensemble des effets de l'altération visuelle, participant ainsi à l'esthétique de l'œuvre. La conversion du visible est alors intimement liée à l'altération, à la mésographie qu'elle produit par son activité au sein de l'image : elle transforme l'image et déshabitude notre regard porté sur le monde naturel, ici sur la forêt canadienne. L'altération détourne les formes naturelles et la structure de l'image ou, pour le dire autrement, elle produit un désengagement de la forme vis-à-vis de sa structure initiale et, ce, en agissant depuis la matière de l'image. Elle réagence donc l'ensemble et fond parfois les formes entre elles, les éléments naturels entre eux. En ce sens, l'altération, par son pouvoir mésographique, démultiplie les possibles visuels et sensoriels de l'image (de ses formes) mais aussi du vivant filmé préalablement. Par le découpage géométrique, la déstructuration géométrique exploite un retour de la machine qui amplifie les possibles plastiques du lieu naturel filmé (et, ainsi, ne réaffirme pas seulement une vue machinique de la nature), et constitue un milieu iconographique qui appréhende le milieu naturel à nouveaux frais.

5. L'ALTÉRATION : POUR UNE APPROCHE FIGURALE DE L'IMAGE

L'ensemble de ces analyses filmiques met en évidence une variété de phénomènes plastiques, visuels, sensoriels, qui rappellent certaines théories du figural, cette activité qui travaille l'image depuis les forces contenues dans les formes présentes et fait surgir ses dynamiques de transformation. Pour comprendre la production figurale des altérations présentées dans cette thèse, prenons un instant pour revenir plus en détail sur la nature de ce concept fondateur. Assimilant le figural comme « une visibilité inquiète, un visible durablement inquiété par un fond » (Luca Acquarelli, 2015), Maurice Merleau-Ponty pose une intuition qui guidera certaines conceptions du figural dans lesquelles « [l]'idée de figure [...] n'est donc plus celle qui donne un contour, une limite à toute chose, mais bien plutôt celle qui rend possible l'altération dans le déplacement, la déformation dans la formation [...]. » (*Ibid.*) En ce sens, sa pensée du figural, construite à partir d'une conception singulière de la figure, renvoie à « [...] l'endroit de la manifestation artistique d'un *invisible-à-révéler* du monde, d'un existant qui n'est

pas *non visible, mais aux côtés du visible*, une *chair du monde* dérobée dont il faut saisir le mouvement de dérobaie. » (Merleau-Ponty interprété par Corinne Maury 2011, 17)

Poursuivant la réflexion sur le figural à partir de la peinture de Francis Bacon, Gilles Deleuze postule que la figure est une des façons d'aller au-delà la figuration : « Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. » (2002, 39) La figure constitue donc l'occasion d'une exploration des potentialités expressives de l'image, de ses potentialités en dehors de la représentation mimétique, de la ressemblance. Pour saisir la présence du figural, il faut donc se concentrer sur l'activité de la figure, depuis laquelle celui-ci surgit. Bien qu'il théorise le figural à partir de films narratifs et plus précisément des figures humaines qui s'y trouvent, Luc Vancheri nous permet de saisir cette notion avec plus d'acuité :

Appelons *figure* pour l'instant cette altérité d'image qui double plastiquement la part diégétique consentie au personnage.

[...]

La figure se rend donc pensable dans la différence qui la tient à distance du personnage – ils ne se confondent pas –, de la norme anatomique qu'elle perturbe par les expansions et les dérèglements figuratifs dont elle est capable – la défiguration n'est toutefois pas son seul registre –, des logiques diégétiques qui règlent ses apparitions – sa vie figurative n'est pas moins sous la dépendance de sa matière d'image. (2011, 18 ; 20)

L'attention portée à la figure humaine ici encourage alors une lecture renouvelée des images, et notamment cinématographiques – le mouvement confère en effet une dimension plus prégnante et visible à l'activité figurale –, en éloignant le regard du référent au profit de ce qui le creuse, le trouble. Le but étant, selon l'auteur, « [...] de se rendre disponible aux procédés par lesquels le film repense ses agencements d'images : sans rien perdre de leur figurativité, nous suivons la manière dont il se montre capable de figurabilité. » (*Ibid.*, 12) Comme la figure en peinture, la figure au cinéma représente alors l'expression d'une liberté, celle pour le cinéma « [...] d'ajuster ou pas la chose au signe, les objets et les corps à leur image, d'abandonner en somme la fidélité d'une ressemblance – qui lui est acquise par principe –, pour l'avènement d'une signification dont il reste à produire les opérations. La figure est le nom du concept qui gouverne ces opérations. » (*Ibid.*, 18) Jacques Aumont voit également le figural comme « [...] ce qui [dans l'image] vit sa vie, de manière inattendue, irréductible à toute narration et à toute représentation, la part d'*opsis* pure de toute *mimesis*. » (2009, 26) Le figural renvoie donc à ces

échappées de l'image depuis lesquelles s'expriment les forces qui l'animent, qui mettent en mouvement et en œuvre ses formes. La figure devient ainsi ce par quoi le cinéma se libère de la contrainte représentationnelle, mimétique que ses apparences réalistes supposent instinctivement. Dans une dynamique similaire, l'altération dans les œuvres du corpus incite à un dépassement, à une exploration des possibilités des figures (non-humaines) cinématographiques que sont les éléments naturels eux-mêmes : la mer, la végétation, la montagne, le sol, etc.

Par ailleurs, la conception d'une part figurale dans l'image que nous croyons dissimulée sous un lit de représentation est, en réalité, héritée de présupposés et d'habitudes réflexives qui comprennent mal l'image, la figure et donc le figural :

Or tous ces événements de l'image ne sont souterrains qu'en regard d'une habitude de pensée qui commande de lire le drame en partant de son sujet, et les formes à l'aune de leur référent. Il ne faut donc pas chercher dessous ce qui n'a jamais été autrement qu'à la surface des images, il faut surtout changer nos manières de voir, si l'on désire commencer de décrire autre chose et autrement. (Vancheri 2011, 24 ; 24/25)

Les œuvres analysées ici témoignent toutes d'une activité déformatrice qui engage les formes dans une dynamique de va-et-vient entre un réalisme apparent et un potentiel abstraitif. Comme le figural, l'altération nous pousse à reconsidérer le réalisme de l'image, la représentation, et à revoir autrement la dynamique d'abstraction de l'image, comme étant un caractère fondamental. De la même façon, le figural retient les figures/les formes dans une transformation constante, dans une action continue, à même l'apparition de l'image : « [...] une figure *figurante*, qui laisse voir la chose en acte, le mouvement qui glisse d'un état à l'autre, l'entre-deux qui n'a ni forme ni statut bien fixés. » (*Ibid.*, 46) Dans la production figurale, l'actualisation permanente de la figure souligne le potentiel visuel, plastique esthétique de l'image elle-même. Ce potentiel est également pleinement investi dans les œuvres des artistes de notre corpus : c'est à travers lui, à partir de lui, que les effets matériels, matiéristes sont possibles. C'est aussi ce même potentiel que travaillent les altérations et qu'elles mettent ainsi en évidence. Comme l'altération, « [le] figural [...], c'est la part de l'image qui se laisse approcher dans le détour d'une déformation, d'une transformation, d'une défiguration. » (*Ibid.*, 106) Enfin, l'actualisation continue opérée par le figural souligne également la dimension spatiale

de l'image, sa propension à accueillir, à contenir, à s'épanouir et à s'adapter aux phénomènes matériels et matiéristes qui la transforment.

Les précédentes analyses filmiques des œuvres de Perconte et Browne mettent également en lumière des phénomènes d'opacité, d'épaisseur, d'empêchement visuel qui rappellent encore une fois le fonctionnement du figural :

Le figural est *opaque*. Il désarme tout discours. Ce que voit le regard n'est jamais ce qu'est la figure. Elle est autre, elle est ailleurs, elle est autrement dans l'ici de toute image : ce qu'il s'agit de laisser croître dans notre regard. L'opacité ne refuse pas le visible, elle avertit le visible de sa visibilité particulière : elle le dédouble. Elle fait voir la figure figurative et la figure figurale, l'une tournée vers la forme, l'autre vers la force. Ce qui s'expose dans le retranchement de l'opacité est donc le premier caractère d'une différence portée dans le tissu figuratif de l'image. Un avertissement, en somme. (Vancheri 2011, 107)

De la même façon, l'opacité de l'altération, et notamment du glitch évoquée dans la lecture des vidéos de Perconte, révèle la constitution malléable de l'image mais aussi la fragilité de la visibilité. Il n'y a d'acquis dans cette visibilité que nos croyances, nos certitudes sur le visible perçu, auxquelles s'attaquent justement les altérations et le figural en les remettant en cause, en question (en forme du moins). Précisons que l'activité du glitch dans l'image constitue des effets sur la forme, sur la figure, qui se rapprochent de la dynamique figurale :

In each case, there is a blurring of the boundaries that separate bodies from their environments. The distinction between figure and ground collapses, while the boundaries between the profilmic and the medial are also blurred: objects in the frame become surface artefacts; surface artefacts become objects in the frame. (Cameron 2018, 335)

Le processus altérant, dé-formant du glitch incite, comme le figural, à appréhender l'image au-delà des schémas iconographiques classiques. En entremêlant les constituants de l'image, en confondant la forme et le fond, cette altération impose une lecture et un regard qui comprennent l'image depuis le mouvement des forces contenues dans les formes, depuis la progression continue et naturelle des formes, et depuis les répercussions que produit ce comportement au sein de l'image.

Ayant largement nourri la théorie du figural, Jean-François Lyotard propose différents modes d'existence figurale dans l'image ; deux d'entre eux se rapprochent des événements visuels et plastiques observés dans les œuvres ici. D'un côté, « [...] [la] *figure-image* nous renvoie

à la chose vue, au tableau, au film, à la photographie, au rêve. Elle permet de suivre le tracé révélateur à partir duquel l'image se compose, d'être attentif aux transgressions qui se font jour dans l'image, malgré l'apparente stabilité des éléments qui s'y trouvent. » (Vancheri 2011, 110) De l'autre, la *figure-forme* se constitue dans « [...] un tracé régulateur, qui permet de comprendre l'image selon son architecture, son plan scénographique, sa logique compositionnelle. [...] Sa visibilité requiert un effort, une attention, pour que nous dégagions la forme générale de l'image. » (*Ibid.*, 110 ; 111) Ces deux instances figurales nous rappellent de nombreuses observations formelles étayées précédemment qui s'attardent systématiquement au détournement formel et au démantèlement structurel qu'articulent les altérations. Comme le figural qui produit son objet en le perdant (*Ibid.*, 138), l'altération bouscule l'image en s'attaquant à ses constituants, à sa consistance réaliste, mimétique, en créant un écart avec le référent. Dans cette distinction efficiente, dans cet écartement volontaire, nous situons la potentialité du figural et de l'altération à créer de l'espace, à constituer un milieu qui prend appui sur le référent pour mieux le révoquer, le transformer et pour exploiter les potentialités de l'image (ses forces). L'écart nécessaire au figural, imposé aux constituants de l'image, maintient ses figures dans une certaine virtualité, un devenir en train de se construire, autrement dit « une figurativité à venir », « dans l'annonce d'une figuration », les transformant en « [...] figures préfiguratrices d'une réalité en attente, en suspens. » (*Ibid.*, 129) Cet écart caractéristique confirme alors que « [le] figural naît entre les choses et non des choses elles-mêmes » (*Ibid.*, 130), dans cet intervalle à partir duquel il met en tension les formes et les forces de l'image (*Ibid.*, 146). En ce sens, le figural représente *la force défigurante* de la figure (*Ibid.*, 166), « [impliquant] un pouvoir de réagencement des signes figuratifs de la représentation, [devenant] la « source de refigurations nouvelles, inouïes » (*Ibid.*)

Pour résumer, le figural encourage à « penser les formes avec les forces, le visible avec le visuel, le détail avec le pan, le symbole avec le symptôme, la figure figurée avec la figure figurante et la figurativité avec la figurabilité » (*Ibid.*, 210), autant de réflexions auxquelles nous invitent également les œuvres de notre corpus, par les pratiques altérantes qui s'y développent. De la même façon, les altérations engagent une démarche de réinterprétation de l'image et de ses constituants, selon une logique de déconstruction de nos habitudes analytiques et de nos préconceptions. Elles décomposent en quelque sorte les paramètres de l'image pour les appréhender à nouveaux frais, en dépassant le carcan de la représentation mimétique.

S'appuyant sur toutes ces stratégies, le figural, dans sa désarticulation des figures fixes, figées, de la représentation, produit de l'espace et ouvre à un milieu singulier dans l'image, constitué à partir de ses composants mêmes (ses formes, ses figures) et de ce qui les démonte simultanément (ses forces sous-jacentes, ses dynamiques altérantes). En sollicitant des mouvements similaires, les œuvres analysées instaurent *un régime figural* qui passe par le déploiement d'altérations provoquant un même investissement formel, une même activité de dé-formation créatrice de réalités alternatives, de voies visuelles et sensorielles, pour appréhender autrement, nouvellement, l'image et surtout son contenu, le monde naturel. Le concept de figural, par son rapport au caractère mimétique et représentationnel de l'image, incarne pour nous un paramètre analytique porteur et central pour lire les œuvres et se concentrer sur la force créative et réflexive des altérations. Mais, il permet également de mieux saisir les effets, les conséquences sur/dans l'image de l'activité altérante elle-même. Le figural s'avère alors nécessaire pour comprendre adéquatement le processus altérant et la philosophie qui le sous-tend.

6. CRÉER UN MILIEU AMBLANT

Dans ses possibilités de création mésographique, l'altération investit les composants de l'image, ayant cette faculté d'élaborer, à partir d'un travail sur la matière iconographique, un renouvellement formel et structurel. La déformation observée dans les analyses précédentes en constitue peut-être la voie la plus radicale. Dans une dynamique moins déconstructrice, certaines altérations opèrent un lissage des formes, laissant dans l'image et à l'écran des traces des éléments qui subissent cette transformation visuelle. Dans la *Première partie*, nous avons vu que Browne effectue lors du tournage de la première moitié de *Cathedral* des mouvements rapides avec sa caméra, ce qui crée en quelque sorte des photographies en mouvement (dans lesquelles le mouvement rapide de l'appareil est visible). Ces mouvements produisent des résidus visuels, matériels, de végétaux enregistrés, qui participent à la constitution d'un milieu à l'écran. Élaborée à la fois à partir des caractéristiques visuelles des végétaux et des singularités formelles et sensorielles de ce mouvement altérant, la mésographie de cette séquence s'élabore précisément dans les traces que provoque le lissage des éléments naturels, la liquidation de leur contour induite par la rapidité du mouvement au moment où se forme l'image photographique

(fig. 89, 90). La traînée visuelle, la trace, produite par les gestes brusques de caméra devient le lieu de création d'un espace, d'un milieu qui investit le décalage visuel des éléments, l'altération de leur visibilité première, prolongeant ainsi le milieu initialement enregistré, celui de la Cathedral Grove. Dans son dérangement, cette altération sature le territoire de l'image, en étalant la matière iconographique, en l'étirant. Le milieu émerge alors depuis et dans cet étalement matiériste du végétal, dans l'étirement de sa visibilité. La matérialité, et précisément les matériaux qui constituent ces végétaux, trouvent alors, ici encore, leur importance dans la production du milieu naturel-cinématographique.

La traînée visuelle métamorphose alors l'espace de l'image et le lieu naturel initial ; elle produit un milieu transformateur – à la fois en induisant et en encourageant une transformation – qui perturbe et diminue le mimétisme de l'image cinématographique, en accentuant son versant matiériste, sa dimension abstraite. Dans cette conversion, la trace confond et perd l'intégrité formelle initiale de chaque végétal (chaque branche, chaque tronc, chaque feuille), ou du moins leur lisibilité fixée, stable. En les confondant, elle exprime leur caractère vivant, mouvant, transformateur. Elle éclipse la forme bien formée et la fait glisser dans un autre état de visibilité, vers sa déformation, vers son informe pour souligner sa force agissante, son potentiel métamorphe – l'idée d'une activité figurale apparaît en filigrane ici. La traînée visuelle fait défaut à la forme pour atteindre sa consistance et produire une sensibilité dans et par l'image, qui nous rapproche d'une expressivité particulière, celle du vivant préalablement enregistré. Elle dépasse les contours de la forme pour retrouver et révéler son activité phénoménale (la forme en tant que phénomène et évènement du visible). Elle affirme l'essentialité du bougé, du déplacement rapide, du mouvement furtif en déployant la visibilité de son activité ; elle soutient la déprise, le relâchement, voire l'abandon de la structure, de l'ordonnancement visuel et ouvre ainsi à la force de l'image (suivant une dynamique figurale). Faisant basculer formellement l'image et visuellement le lieu naturel enregistré, cette altération conditionne également le milieu qui en résulte et qui, lui aussi, est empreint de cette déprise. La déprise (formelle), instituée par cette activité figurale de l'altération, devient alors une condition d'émergence du milieu, d'une mésographie qui, ici encore, s'appuie sur la rencontre entre les possibilités du média et les caractéristiques du lieu, des matériaux naturels qui le composent. En libérant la forme de son immobilisme mimétique, le bougé de la caméra l'ouvre à des possibles plastiques, esthétiques qui, simultanément, participent au milieu naturel-

cinématographique de cette séquence, invitant à une autre compréhension de l'image et du milieu naturel.

Le dynamisme de la traînée visuelle s'illustre également dans la série *Or* (2018-2019) de Perconte, comprenant *Or / Or, Hawick, Or / Aor, Budapest* et *Or / Aour, Vienna*. Dans ces œuvres, l'artiste décline en vidéo l'or des tableaux de Gustav Klimt à travers un travail matiériste sur et dans l'image. Ces trois variations cadrent le ciel pour suivre le mouvement des quelques oiseaux présents lors des tournages. Par la suite, ces filmages donnent lieu à un travail sur la couleur qui, grâce aux multiples compressions-décompressions, ressort des images initiales et s'impose à l'écran. L'activité de la traînée visuelle apparaît plus particulièrement dans son itération *Or, Aour, Vienna*. Elle prend forme ici à partir des circonvolutions d'oiseaux volant dans le ciel. Suivant leur parcours, les effets de la compression-décompression opérée par Perconte soulignent et accentuent la formation de traînées visuelles laissées par leur passage dans le ciel (**fig. 91, 92**). Dans cette vidéo, la trace est le résultat d'une action qui sème, qui laisse quelque chose derrière elle. En ce sens, elle participe à la composition de l'image, en créant à l'écran des lignes supplémentaires qui s'imposent au gré des déplacements de l'oiseau, en ajoutant un certain mouvement dans l'image. La trace contribue ainsi à la constitution d'un milieu à l'écran, un milieu en train de se faire et qu'elle met en mouvement. À travers son caractère éphémère, sa volatilité, sa fugacité, elle souligne le dynamisme à la fois du milieu vivant, céleste ici, et du milieu iconographique. L'éphémère de la trace s'accompagne toutefois d'une persistance de la matière qu'elle étale, qu'elle étire en longueur : elle est ce qui reste, ce qui subsiste du passage des oiseaux. La trace renvoie à ce qui adhère ; mais cette adhérence reste toutefois passagère, transitoire. Les traînées de matière composent un milieu en mouvement, actif, fait de matière d'image et de matière naturelle – de matériaux tels que l'atmosphère du ciel, la présence de vapeur d'eau et d'eau liquide ou solide dans les nuages. Elles rendent également plus prégnant et visible le mouvement du vivant, son dynamisme, son efficacité vive (vivante). Elles animent l'espace de l'image et le lieu enregistré, en suivant et prolongeant l'animation du vivant lui-même – la trace témoigne de la constitution continue du milieu, toujours en train de se réaliser, de se produire dans l'image. En brouillant l'ensemble, en confondant la forme et le fond (les oiseaux et le ciel), les traînées visuelles soulignent l'entremêlement caractéristique du monde naturel, l'indistinction des éléments qui construisent l'écosystème naturel. Dans cette vidéo, la trace

devient un mode de constitution, de présence mais également d'existence du vivant et de l'image. Laisser une trace revient ici à affirmer une présence, un passage, une existence qui, dans un même mouvement, produit un milieu et confère une ambiance particulière marquée simultanément par l'éphémère et la subsistance de la matière.

Par ce brouillage, les traînées visuelles produisent alors un écran, un voile dans l'image qui s'étale au premier plan, et redisent le caractère diaphane qui subsiste dans toute perception. Le mouvement altérant rend perceptible, visible, l'existence du diaphane défini par Anca Vasiliu comme suit :

L'air à travers lequel je vois n'est pas un milieu à caractère neutre et à présence aléatoire ; il a presque le rôle d'excipient, car, non seulement il permet à la vue de tresser son « pont » (son désir de voir l'arbre) et à l'arbre de se manifester en tant qu'arbre visible, mais il porte en lui quelque chose de plus, comme une sorte de « révélateur » aussi bien pour mon regard que pour la visibilité, l'imaginalité de l'arbre. Il « reçoit » le regard, il « reçoit » l'arbre, se laisse pénétrer par l'un, s'imprègne de l'image de l'autre, mais sa passivité est pour ainsi dire une passivité *éclairante*, une condition obligatoire pour la mise en route de la traversée dans laquelle s'engagent à la fois mon regard et l'être visible de l'arbre. [...] Pour le voir j'ai besoin de cet air qui *active* la visibilité de l'arbre en « perceptité » (ou en « être-perçu » [...]), *ouvre* la porte de cette visibilité comme pour laisser à l'objet la possibilité d'être entr'aperçu à travers une fente [...].

[...]

S'établit ainsi, avec le regard, une problématique du *milieu*, de ce qui se passe *entre* celui qui regarde l'objet et l'objet de son regard, sans engager forcément du même coup un rapport d'intentionnalité entre le sujet et l'objet de la perception. (1997, 21 ; 22)

Le processus de perception se construit donc en partie grâce à la présence du diaphane qui permet la rencontre entre le sujet percevant et l'objet de sa perception. En altérant les formes, en déconstruisant la structure de l'image, la compression-décompression de Perconte exprime, par les moyens plastiques du numérique, le milieu perceptif, l'air qui accueille et conditionne la perception. La dynamique figurale de cette altération insiste alors sur l'activité nécessaire de cet air, sur son importance dans la formation de la perception. Le milieu naturel-cinématographique résultant de cette altération nous informe donc, en la portant au visible, de cette activité diaphane, invisible mais nécessaire, qui conditionne directement la façon dont nous percevons le monde et la manière dont nous recevons les images.

La présence du diaphane, de cet air transmetteur, intermédiaire, inscrit à même la perception et retranscrit dans l'image, souligne également la capacité de l'image à *faire milieu*, à constituer un milieu. Comme l'affirme Anca Vasiliu, « [...] l'image possède cette sorte de *dedans*, ce pouvoir de se constituer en réceptacle privilégié de la lumière ainsi qu'en réceptacle de notre propre regard, d'être une sorte d'*intérieurité sentante*, sensible [...] » (1997, 26) L'image contient donc cette capacité d'accueil et de modulation, participant à l'activité de perception du monde. Plusieurs de nos analyses observent ces mêmes facultés d'accueil, de dilatation, d'ouverture, de transformation de l'image qui permettent le déploiement de nombreuses altérations visuelles, de nombreuses opérations créatrices (par exemple, la surimpression multiple d'un même plan ou de plans différents, la vibration, les ondes lumineuses). Selon la théoricienne, pour développer cette approche, « [il] s'agit donc de *voir* dans l'image la possibilité d'un écartement des limites de la perception afin de donner, d'englober une *intérieurité*, quelque chose de différent ou de dissemblable au sein même de la visibilité immédiate rendue par l'image [...], mais une *intérieurité* presque de nature corporelle, une *épaisseur* accueillante du visible [...] » (*Ibid.*, 25) L'image accueille alors la perception et, dans cet accueil, constitue un milieu propice à cette transmission perceptive : un milieu capable de recevoir l'information du monde et de la redistribuer. Vasiliu conçoit ce milieu comme un « *espace de la manifestation* » (*Ibid.*, 28), renvoyant à la « [...] distance qui actualise la vue, [à l']air qui permet à la lumière d'envelopper les choses et de révéler leur *image*, d'instituer ainsi l'*épi-phanie* du visible. » (*Ibid.*) Cet espace qui caractérise l'image et qui soutient l'activité perceptive renvoie précisément à celui à partir duquel s'ancrent nos lectures filmiques. La perception des œuvres et l'observation minutieuse des effets altérants se déploient donc à travers un milieu iconographique, un espace que l'image ouvre à notre regard.

L'altération créatrice d'un milieu ambiant se distingue également à travers le flou. Le flou comme milieu, par l'indistinction qu'il impose, s'illustre notamment dans *Bellevue* de Michaela Schwentner. Dans cette œuvre, le flou fait milieu ambiant parce qu'il baigne les sommets montagneux dans une indéfinition commune qui les maintient ensemble dans une équité visuelle et présente, dans un certain régime d'égalité. Cet aspect rappelle l'une des spécificités du numérique qui « [...] [développe] une ontologie plate caractérisée par une égalité d'être et d'agentivité de toute chose. » (Frédéric Brayard 2022, 215) La webcam utilisée par l'artiste possède cette même faculté, accentuée ici par la création du flou qui redistribue la

hiérarchie visuelle en annulant la prévalence du premier plan sur les autres et en mélangeant légèrement le positionnement des sommets montagneux, les uns par rapport aux autres. Il annule la prédominance (individuelle) au profit d'un partage (collectif) équitable du territoire de l'image, à travers un traitement objectif, indiscriminé (le même pour tous). Il met à plat les échelles d'importance au profit d'un régime d'équivalence qui fond ensemble les échelles, les hiérarchies (**fig. 93**). Le flou aplanit ainsi le système visuel initial dans un fondu généralisé du visible d'où émerge le milieu et sa tonalité, son ambiance. Le milieu offert par le flou condense les existences à l'écran en les amalgamant, en les faisant se rencontrer, s'équivaloir et empêche alors toute lutte pour la visibilité, pour l'attention visuelle. De même que la traînée visuelle précédemment, le flou ici agit également en tant que mode d'existence et de présence à l'écran : le flou devient une condition de présentation du monde naturel (ici celle de ces montagnes), de leur vie cinématographique, selon une atmosphère particulière induite par ce brouillage visuel général. Contrairement aux effets de la trace, ceux du flou produisent une perte légère mais sûre de la lisibilité : nous observons un maintien de cette perte latente, continue, mais qui n'empêche pas complètement l'accessibilité au visible enregistré – nous reconnaissons l'allure générale, le dessin des sommets montagneux. L'ambiance de cette mésographie est alors, elle aussi, conditionnée par ce maintien dans une semi-visibilité du lieu ; elle se construit dans cette conduite particulière conférée par le flou. De même ici, le flou met à profit les matériaux naturels enregistrés : résultat d'une condensation d'images opérée par Schwentner, ce flou singulier amalgame, accumule la matérialité des éléments naturels captés dans chaque plan (la roche, la neige présente sur les sommets, l'atmosphère, les particules d'eau et le gaz des potentiels nuages ou de la brume). Le milieu que nous observons est donc, lui aussi, caractérisé par cette présence matériologique de la nature filmée, par sa matérialité accumulée, accentuée à travers les nombreuses couches d'images enregistrées.

Les vidéos de S.J. Ramir agissent dans une dynamique voisine du flou et proposent une ambiance mésographique singulière, propre à l'esthétique du média utilisé. L'image et le vivant sont ici noyés dans *une imprécision* (plutôt que par un flou qui se ferait plus radical) granuleuse et vibrante – la vibration naît des pixels qui s'agitent sur place. Cette imprécision matérielle, constitutive de l'image Mini DV, épaissit davantage le milieu qu'elle ne le brouille (**fig. 94, 95**). L'indistinction s'avère également moins prégnante qu'avec le flou – le terme « indistinction » apparaît alors trop fort pour décrire ces vidéos car l'accessibilité au visible y est plus grande,

une visibilité qui se construit toutefois depuis la granularité intrinsèque au support et accentuée par les filtres placés sur la lentille par le cinéaste. Le fourmillement des pixels laisse place au visible, tout en s'imposant à lui, en conditionnant sa lisibilité à l'écran. Ce fourmillement participe également à la mésographie des œuvres de SJ.Ramir analysées ici et conditionne l'ambiance ressentie. Son envahissement dans l'écran offre une existence pixellisée au vivant, selon des micromouvements constants : il présente les lieux à travers la matière de l'image, à travers la matérialité du support. Il appréhende ainsi le visible sous un autre angle et nous permet de considérer celui-ci à nouveaux frais, dans une suspension de son état ordinaire, habituel.

Dans les vidéos de SJ.Ramir, la force de l'image, celle de ses formes, se forge à partir de la présence matérielle du support qui affirme, comme dans l'œuvre de Perconte précédemment, le visible comme phénomène à construire, en train de se construire, toujours à construire et jamais donné directement. Cet aspect redit donc que le visible et sa visibilité sont avant tout des constructions de l'esprit. La persistance de cet état impermanent, changeant du visible se construit, dans ces œuvres, à travers un état secondaire, vacillant, de l'image, état qui représente le lieu même de l'émergence mésographique que nous observons à l'écran. Le milieu s'élabore ainsi dans cette impossibilité d'une distinction pleine et entière, dans une visibilité secondaire, précaire, qui, néanmoins, confirme la prééminence de la matière (la matière avant tout). L'altération exploite et accentue l'état matériel (la qualité matérielle) du support qui participe grandement à l'élaboration du milieu, conditionnant du moins son apparence à l'écran. Elle brouille une existence préalable, première, pour en constituer une nouvelle, autre, avant tout vidéographique. En ce sens, l'altération recherche l'existence possible de ce lieu enregistré, du vivant qui y est capté, ainsi que l'élaboration d'un milieu potentiel. Elle nous rend alors témoin de cette recherche, de cette production existentielle, matérielle et mésographique, en suscitant une attention particulière : en effet, le phénomène d'imprécision causé par le fourmillement exige un regard attentif, soutenu pour saisir les objets enregistrés par la caméra et demande un certain complément. La perception lacunaire de l'appareil, d'autant plus accentuée par les filtres utilisés par SJ.Ramir, appelle et stimule l'activité du regard spectatorial, sa collaboration perceptive. Enfin, l'imprécision confère, par sa précarité, une sensibilité singulière à l'image et au milieu qui s'y développe : en brouillant le fixe, le défini, le pérenne, l'assuré, elle laisse émerger un milieu matériellement prégnant et une

ambiance qui sensibilise à l'essence du visible ainsi qu'à celle des environnements naturels. Elle nous avertit que le visible est un phénomène à construire mais également que notre vision (et notre compréhension) du monde naturel s'appréhende selon cette même fragilité visuelle, matérielle, une fragilité qui, nous le verrons dans la *Troisième partie*, est à l'origine de l'état anthropocène actuel de la nature.

Dans son activité altérante, la couleur élabore également un milieu à l'écran. Dans certaines œuvres de Perconte dont *Bois de la Belle Goutte* (2018), les compressions-décompressions créées stratifient l'image en plusieurs tonalités colorées, distinguant alors des zones de l'image. Nous analysons ici l'extrait que l'on retrouve sur la page dédiée à cette vidéo, hébergée sur le site Internet de l'artiste⁵². D'après ce même site Internet, cette vidéo générative enregistre une balade dans le bois de la Belle Goutte, situé dans les Vosges, dans le Nord-Est de la France, et, ce, pendant l'automne. Réalisé avec un travelling latéral continu de droite à gauche, ce plan-séquence montre la forêt dans un mouvement lent et constant. De nombreux arbres et arbustes ont perdu leur feuillage mais, selon les indications de Perconte, les couleurs automnales sont bien présentes grâce aux végétaux qui ont conservé leur parure. Néanmoins, ce que nous observons dans cette vidéo, ce ne sont pas les couleurs naturelles mais plutôt une palette de tonalités irréelles, artificielles. Les images se parent de teintes rouges, jaunes, oranges, marrons et vertes. La palette de couleurs s'avère donc étendue et remplit entièrement le cadre de l'image (**fig. 96, 97**). À mesure que la caméra se déplace, les couleurs se transforment de façon subtile, se confondant les unes aux autres. Chaque teinte investit une tranche horizontale de l'image, accompagnant le travelling et accentuant sa propre latéralité et, plus généralement, l'horizontalité de l'œuvre. Un épisode particulier survient et déconstruit davantage encore l'image initiale, son caractère mimétique : à cet instant, nous ne percevons plus aucun végétal, seules les traînées de couleurs subsistent et nous informent du travelling qui poursuit sa lancée (**fig. 98**). Cet épisode altérant se termine en laissant réapparaître les végétaux mais dans une apparence glacée, givrée, figée qui contrebalance le mouvement instauré par le travelling (**fig. 99**) – un glaçage qui apparaît après un effet de « grippage » de la machine, que l'on retrouve également quelques minutes plus tard. Le geste de compression-décompression de Perconte instille ici des effets plastiques et esthétiques tout à fait spécifiques et reconnaissables, que l'on

⁵² Pour visionner cet extrait, voir lien suivant : <https://www.jacquesperconte.com/oe?231>.

retrouve notamment dans une autre de ses vidéos, *Bucleuch Church On The Kirk Burn* (2016) (**fig. 100**).

Ces strates colorées ont notamment pour effet de déconstruire le lieu, l'espace, du moins leur visualité première, et à partir de cette déconstruction, d'élaborer un milieu visuel, très empreint de la facture numérique du support utilisé. Contrairement à bon nombre d'œuvres analysées dans cette partie, la matérialité du support prend ici le pas sur celle de la nature filmée : nous avons moins affaire à une collaboration, à une rencontre matérielle entre le lieu naturel et le support vidéographique qu'à l'affirmation de la facture du numérique sur l'espace naturel. Néanmoins, les répercussions plastiques du geste altérant de Perconte offrent tout de même ici *une déclinaison* du milieu initial, naturel, en recomposant un milieu en étages, en élaborant un milieu iconographique par la couleur, qui se base tout de même sur la forêt, sur sa topographie. La couleur agit, comme le flou dans l'œuvre de Schwentner, en proposant une autre hiérarchie visuelle, une redistribution de l'espace, de la place et la présence des éléments dans l'image, à l'écran, une reconfiguration qui suit le lignage horizontal des différentes teintes. En ce sens, elle entreprend également cette même activité sur le vivant filmé, en le redistribuant différemment dans le territoire iconographique : les rayures colorées étirent l'apparence des végétaux, étirent ce vivant filmé. Il est difficile de ne pas rapprocher cette conséquence visuelle du façonnage similaire que nous opérons sur les environnements naturels : de la même façon, les nombreuses transformations et perturbations que nous causons dans le monde vivant finissent par créer une autre nature, différente, une nature conservant parfois certains aspects de son état initial mais qui apparaît le plus souvent profondément altérée – nous reviendrons plus longuement sur ce point dans la *Troisième partie*. De plus, une perte légère des repères géographiques se développe par la couleur, par le découpage des strates colorées : elle constitue ainsi un certain obstacle visuel (toutefois, moins radical que dans *Ellli* de Urlus où, là, la couleur fait littéralement écran). Elle dégrade l'espace, le lieu (dans le sens aussi d'un dégradé de couleurs qui se déploie ici). L'horizontalité des strates confère également l'impression d'étendre la couleur dans sa longueur, découpant, dans un mouvement en longueur, la forêt enregistrée par Perconte. Cet étirement fait écho à celui des possibilités de la couleur qui sont ici investies par le vidéaste pour la convertir en milieu, en espace à l'écran. La fin de l'extrait se distingue par l'apparition de stries numériques colorées et découpées, rappelant le grippage de la machine, de l'ordinateur : une perte totale du réalisme

de l'image s'en suit et laisse place à une abstraction colorée pure. L'étirement coloré devient alors pur étirement de la matière numérique. Puis, la réapparition sommaire de la forêt indique que le caractère réaliste, mimétique, de l'image vidéographique n'est pas tout à fait annulé, perdu : l'image vogue donc une fois de plus ici entre ces deux instances, réalisme et abstraction se côtoyant sans cesse. Ce mélange instaure une visibilité autre, différente, du lieu enregistré, rendant toutefois difficile la distinction des végétaux.

Dans une veine similaire, Perconte emploie, dans *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*, un effet très proche, mais moins tranché, plus fondu. La stratification de l'image et de l'espace par la couleur s'y développe également, mais, ici, les strates se mêlent davantage les unes aux autres, apparaissant plus fondues, moins rectilignes et géométriques. Leur découpage apparaît plus organique et se cale peut-être davantage sur la fluidité de la mer qui autorise ce maillage plus naturel des couleurs. Parce qu'il suit le rythme naturel marin, le déploiement des couleurs crée alors un milieu iconographique dont la composition est davantage empreinte du vivant, de la nature enregistrée (tout en restant également conditionnée par la facture numérique de l'image). Contrairement à *Bois de la Belle Goutte*, la matérialité du support vidéographique rencontre ici pleinement celle de l'élément naturel, marin (**fig. 101**). Les strates imbriquées se rapprochent d'un bouillonnement coloré, d'un éclatement coloré qui souligne celui de la mer. Ce caractère éclaté de la couleur confère une vivacité et une naturalité à l'ensemble. Ici aussi, la couleur devient le mode de présence et d'existence du milieu, par son omniprésence, ses transformations et le mouvement qui les accompagne. Elle produit également une ambiance particulière, qui diffère selon les couleurs qui ressortent : par exemple, vers la 24^e minute, le vert se fait plus discret et les tonalités plus sombres, plus froides, convertissant alors l'élément maritime en autre chose (**fig. 102**). La palette colorée fait ici basculer le milieu naturel initial en un espace vidéographique plus affirmé, s'abstrayant davantage de la nature : la disparition des tons verts, habituellement rattachés à l'eau, à l'élément marin, transforme la mer en une nuée de matière, difficilement discernable, saisissable. Ici, subsiste ce que nous constatons déjà chez Schwentner ou S.J.Ramir : la fragilité de la visibilité, sa précarité, son instabilité, son impermanence, la visibilité comme pure construction à produire constamment. La rencontre du vivant et de la matière de l'image crée un milieu et une ambiance à l'écran, qui penchent, selon les instants, plus du côté du réalisme de l'image ou de son abstraction.

Enfin, la couleur comme milieu apparaît également avec prégnance dans la série *Or* de Perconte. Dans les trois volets, le jaune, déclinaison de l'or de Klimt, s'avère omniprésent, interférant comme un constituant central et premier, voilant le ciel. Dans ces œuvres, la couleur prend part à l'existence même du vivant enregistré par la caméra : le ciel, ses variations, ses nuages, se présentent à l'écran dans la singularité de ce jaune. C'est elle qui donne consistance au ciel. Elle fait également varier le lieu, l'espace, le milieu (ou alors accentue les variations initialement présentes lors de la captation). Le caractère atmosphérique de ce jaune apparaît également fortement prégnant : il confère une ambiance particulière par ses tonalités qui influencent la réception du vivant à l'écran. La couleur devient un mode de réception, de visibilité de ce ciel, et le transforme en autre chose (**fig. 103, 104, 105**) : le milieu à l'écran bascule vers une matérialité plus affirmée de l'image vidéographique qui éclipse davantage le naturel enregistré initialement – la matérialité iconographique reste toutefois empreinte de la nature enregistrée, elle ne peut l'éclipser totalement, s'en défaire complètement. Cette conversion appuie avant tout la présence matérielle de cet élément naturel en composant un milieu qui, lui-même, se fait avant tout matériel, matiériste. En ce sens, la couleur révèle le ciel en tant que milieu, matière et masse ; autrement dit, elle souligne l'existence de l'élément céleste en tant que milieu accueillant les volatiles qui le parcourent, tout au long des trois vidéos de la série.

Ce jaune omniprésent apporte également une tonalité singulière à l'espace naturel : il teinte la nature d'une ambiance colorée, il imprègne le milieu d'un jeu de transparence et d'opacité que l'on retrouve déjà dans la constitution naturelle du ciel. Mais, la couleur intensifie ce jeu et y participe grandement. Lorsqu'on quitte l'opacité première de l'image et de la couleur, une dimension plus atmosphérique, vaporeuse, voire diaphane, se déploie. La couleur change alors la consistance de l'élément naturel et en joue : elle répartit différemment les volumes, les épaisseurs, en accentuant certaines textures (**fig. 106, 107**). En ce sens, l'altération colorée reprend à son compte le rôle du diaphane, cet air médiateur de la vision, du moins elle en rappelle la présence au sein du média cinématographique. Comme le diaphane, la couleur, dans la série de Perconte, agit comme révélatrice et médiatrice, conditionnant la vision et l'élément visé par le regard de l'opérateur. Elle apparaît aussi transformatrice de la visualité même de l'élément, rendant accessible sa visibilité tout en y infiltrant son effet (médiateur). Enfin, elle s'avère créatrice d'un milieu, encourageant la rencontre du regard spectatorial et du vivant

enregistré, milieu qui ferait écho à celui produit par l'air diaphane, évoqué précédemment. Par son caractère diaphane, l'altération colorée enjoint à la considérer en tant qu'espace de la manifestation, à l'instar de l'air médiateur dont elle se fait l'écho. Il y a, entre ces deux phénomènes, des similitudes quant à leur dynamique, leur activité, leur rôle dans la vision et la visibilité. De plus, les trois œuvres de Perconte révèlent que la couleur ne fait milieu que lorsqu'elle compose *avec* l'élément naturel, avec le milieu initial, et donc, concrètement, lorsqu'elle n'est pas qu'opacité et obstacle à la vision (comme c'est le cas dans le film d'Urlus par exemple). Le milieu à l'écran, ainsi que sa tonalité, son ambiance, prennent place par la couleur mais, avant tout, grâce à son exercice subtil sur l'opacité, sur la transparence, qui laisse suffisamment respirer et transparaître le milieu initial, le ciel, les nuages.

Cette seconde partie s'est attachée à distinguer dans certaines œuvres du corpus les qualités mésographiques de l'altération, sa faculté à faire milieu au sein de l'image et, ce, à la fois depuis les caractéristiques du support utilisé (pellicule argentique, image numérique) mais également depuis la matérialité des lieux filmés et, plus particulièrement, des matériaux naturels présents, enregistrés lors de la captation. Principalement à partir de la pensée de Benjamin Thomas sur la mésographie filmique et de Sophie Lécole Solnychkine sur la matériologie des éléments filmés, ce tour d'horizon nous a permis de révéler les déclinaisons expressives de l'altération quant à la composition d'un milieu naturel-cinématographique : en engendrant de l'espace supplémentaire grâce à la surimpression répétitive d'un même plan ou multiple de plans différents, en générant de l'espace dans l'écart de la dé-formation (par la compression-décompression répétée ou par la déstructuration géométrique) ou en créant un milieu ambiant (par la trace, le flou ou l'imprécision, la couleur). Dans chacune des œuvres, nous avons reconnu une double attention se portant à la fois sur les spécificités matérielles, topographiques du lieu et sur la dimension relationnelle vis-à-vis de l'espace, nécessaire à l'élaboration du milieu selon Augustin Berque. Les altérations ont constitué les véhicules de cette double considération et donc de ce rapport relationnel au lieu, au milieu. La lecture des œuvres nous a également encouragé à y voir l'émergence d'une approche figurale de l'image et de son contenu : l'altération rejoue des paramètres plastiques et esthétiques qui rappellent l'activité du figural dans l'image. Comme le figural, l'altération invite alors à considérer et réfléchir l'image sous d'autres auspices, en intégrant pleinement son potentiel transformateur,

ses forces sous-jacentes qui mettent en mouvement ses formes. Et, puisque le contenu des images travaillé par l'activité figurale est ici le monde naturel, ces œuvres enjoignent également à regarder et à penser différemment les lieux naturels filmés. Par ses effets visuels et esthétiques, l'altération exprime une certaine relation au monde naturel, une habitation du monde qu'elle incite à réfléchir et peut-être à mettre en perspective avec l'état actuel et dégradé de la nature, voie vers laquelle se propose de nous mener la troisième et dernière partie de cette thèse.

TROISIÈME PARTIE – RENOUVELER L'ATTENTION À LA NATURE

Le démantèlement formel produit par les altérations, qu'il donne lieu ou non à une décomposition paysagère, interroge notre rapport à la nature et stimule une attention particulière, plus soutenue, envers les espaces naturels filmés. De même, la constitution d'un milieu naturel-filmique à l'écran encourage la concentration, l'observation, la contemplation, un regard attentif porté sur les éléments matériels (à la fois naturels et cinématographiques) qui engendrent ce milieu. Pour provoquer, déclencher ce regard de nouveau soucieux vis-à-vis du monde naturel, les altérations forcent une certaine posture, un point de vue moins attaché aux attentes ou aux besoins spectatoriels qu'à l'expression de la nature et de ses enjeux écologiques, environnementaux. Pour ce faire, elles ouvrent l'image en travaillant et en détournant ses composants et y engendrent ainsi une matérialité et une sensorialité qui nous relient à la nature filmée. Cette expression naturelle engagée par l'activité altérante sur/de l'image nous convie alors à une expérience plus écocentrique du monde naturel environnant, une expérience qui passe par l'esthétique (de l'image et des lieux naturels filmés), par la sensorialité des matériaux naturels décuplée par les altérations, par une sensibilité (corporelle et réflexive). Un engagement esthétique et politique ressort donc de ces perturbations altérantes, incitant des déplacements réflexifs, comme elles déplacent les constituants de l'image.

L'activité sensible des altérations, qui renouvelle ici notre considération envers le monde naturel, répond au contexte bien particulier qui est le nôtre : celui d'un désenchantement de la nature, d'une rupture affective et physique avec le monde naturel, de la perte d'un lien, d'un rapport direct avec celui-ci. « Renouveler l'attention » adresse alors, une fois de plus, la problématique de notre rapport à la nature que la pensée occidentale a largement codifié, structuré et conditionné :

Or une longue tradition de la pensée occidentale, en particulier à l'époque moderne, a au contraire défendu l'idée selon laquelle, parmi l'ensemble des existants, un seul, l'être humain, était capable de s'extraire du mouvement du *naturer*⁵³ pour le soumettre à sa domestication. C'est ainsi que la « nature » a

⁵³ Sophie Gosselin établit le concept de *naturer* pour redéfinir la nature et repenser son essence, depuis le mouvement du corps des existants : « Car ce que l'on appelle la « nature » n'est pas d'abord ce système autonome postulé par le savoir philosophique ou scientifique, mais cette puissance qui, s'actualisant à travers une multiplicité de corps, se déploie incessamment comme ouverture et mouvement illimité, c'est-à-dire comme *naturer*. Ces corps sont porteurs de puissances qui, à travers leurs affections réciproques, ouvrent des mondes. C'est pourquoi la

pu être appréhendée comme une totalité autonome que l'humain devait apprendre à dominer par les moyens du savoir et de la technique. (David Gé Bartoli et Sophie Gosselin 2019, 15)

Se pensant en dehors des schémas naturels, débarrassés des relations et des échanges qui le lient à son habitat, à son environnement, aux êtres et aux éléments qui le peuplent et avec lesquels il cohabite, l'humain s'extirpe des logiques qui sous-tendent son propre écosystème. Augustin Berque associe cette dichotomie de l'humain et du monde naturel à celle du sujet et de l'objet (1990, 10) : dominant la modernité, ce puissant paradigme détermine notre relation à la nature et la met à distance, désormais appréhendée comme n'importe quel objet d'étude scientifique. Comme nous l'avons vu dans la *Première partie*, cette pensée occidentale donne lieu à une tradition paysagère du monde naturel. La constitution du paysage concrétise parfaitement cette approche sujet-objet à l'égard de la nature : pour le rappeler rapidement, le paysage se constitue à travers une mise en cadre du monde naturel, effectuée à distance, en retrait, et suivant des critères de composition visuelle (proportions harmonieuses, équilibre visuel). « Ce modèle, intrinsèquement lié au genre pictural de la peinture de paysage, aurait structuré notre œil de telle manière que les éléments dignes d'attention dans la nature soient spontanément les éléments-clés de la construction d'un tableau : effets de perspective, ligne d'horizon, cadrage panoramique. » (Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot 2018, 88) Calquant notre compréhension du monde naturel sur l'art paysager, nous le réduisons à des caractéristiques plastiques (répondant à un goût pour l'esthétisme, la recherche du Beau), à des apparences, le considérant selon des principes exclusivement artistiques. L'une des premières causes de notre rapport problématique au monde naturel s'illustre donc dans ce transfert inapproprié de valeurs artistiques vers le domaine de l'existant, du vivant.

Au concept de paysage s'ajoutent d'autres mécanismes de pensée depuis lesquels se construit notre relation inadéquate à la nature. Selon la même influence du rapport sujet-objet, les sciences environnementales et écologiques perpétuent un positionnement distancé, extérieur au monde naturel qui ne nous permet pas de le vivre (et de vivre *avec*), d'en faire

puissance de formation et de transformation dont la technique est porteuse n'appartient pas au seul humain. Il ne s'agit pas ici seulement de dire que les existants non humains sont aussi capables de technique, mais que *la technique se confond avec la puissance de formation et de transformation des corps*, qu'elle accompagne et articule le mouvement même du *naturer*. [...] La nature relève de l'illimité, mais d'un illimité dynamique, ce pourquoi nous la pensons comme mouvement du *naturer*. Le *naturer* exprime l'émergence et la persistance continue et illimitée d'une puissance s'actualisant en une multiplicité de corps. » (2019, 16 ; 17)

l'expérience (incarnée et engagée). En effet, le terme environnement renvoie à « [...] un donné objectif (un écosystème), placé sous le regard abstrait – le regard de nulle part – de la science moderne, l'écologie en l'occurrence. » (Augustin Berque 2018, 2) À cet égard, la « Blue Marble », photographiée par l'astronaute Harrison Schmidt en 1972 durant la mission Apollo 17, représente le symbole du mouvement environnementaliste (Bénédicte Ramade 2016, 18). Elle souligne, à elle seule, toute la distance et l'extériorité du concept d'environnement, à partir desquelles nous appréhendons le monde et les existences autres qu'humaines : « [...] such images also suggest separation from the people who inhabit it. A damaging dichotomy thus arises between nature and civilization, and a sense that our existence and well-being can be isolated from the condition of Earth. » (*Ibid.*) La science environnementale, tentant d'offrir une perspective plus scientifique et précise du monde naturel que ne le pouvait le concept de paysage, continue malgré tout à l'aborder comme un objet à étudier, à quantifier, à répertorier, à catégoriser. Dans le même sillage, l'écologie poursuit également ce même schéma :

Ce regard de nulle part que fustige tout autant Bruno Latour, c'est aussi celui de l'écologie contemporaine, foncièrement « environnementaliste », évacuant les liens sensibles entre l'humain et la Terre.

[...]

L'écologie, qui doit tant à la physique, n'échappe pas à ce regard. Elle n'a pas fait preuve de grande résistance avant de suivre le même point de vue. Affranchie du sensible, elle suit l'inclinaison dominante d'une vision du monde devenue physicaliste, mécaniste, quantitative, numérisée, virtualisée, voire probabiliste, et depuis une trentaine d'années, pénétrée des accents technocratiques et hyperéconomistes de nos sociétés contemporaines. (Jacques Tassin 2020, 33/34 ; 40)

Dans ces sciences de la terre persiste donc un détachement sensible, corporel vis-à-vis du monde naturel qui prolonge celui-ci qui a déjà cours dans la conception du paysage. Il s'avère alors difficile d'appréhender notre habitat dans sa globalité, en respectant la complexité de son fonctionnement et l'interdépendance qui nous y lie. Malgré la multitude d'outils, d'instruments de mesure et d'observation utilisés pour comprendre la nature⁵⁴, nous ignorons son caractère proprement vivant, sensible : « [...] par l'opération d'objectivation qui les constitue, [les savoirs

⁵⁴ Ce point sous-entend également que notre rapport au monde est un rapport avant tout médié, médiatique, technologique, comme l'analyse notamment Jussi Parikka : « Our relations with the earth are mediated through technologies and techniques of visualization, sonification, calculation, mapping, prediction, simulation, and so forth: it is through and in media that we grasp earth as an object for cognitive, practical, and affective relations. » (2015, 12)

scientifiques sur le monde naturel] produiront nécessairement un effet de désenchantement des phénomènes vivants, toujours plus réduits à des mécanismes causaux dépourvus de significations, d'intentionnalité, de téléologies locales, d'influences invisibles.» (Zhong Mengual et Morizot 2018, 89) Ni l'art ni la science ne semblent donc à même d'exprimer pleinement et adéquatement le monde naturel⁵⁵. Ainsi, comme le résume Berque, « [ce] qui est en cause, c'est bien le sens de la relation de nos sociétés à l'espace et à la nature. C'est ce sens que nous ne maîtrisons pas, et c'est pour cela que notre civilisation engendre ces paysages dépourvus de sens, et ces comportements insensés du point de vue écologique. » (1990, 8)

Le détachement vis-à-vis du monde naturel et la perte du rapport direct avec notre habitat participent alors en grande partie à l'état environnemental, écologique que nous connaissons. La dégradation des environnements résulte donc d'une puissante réduction de notre sensibilité au monde naturel :

Ce que nous nous proposons ici de suivre comme piste, c'est que la crise écologique constitue aussi une crise de la sensibilité – une crise de notre sensibilité à l'égard du monde vivant. [...] Par crise de la sensibilité, nous entendons un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, et de concepts nous reliant à lui. Nous avons une multitude de mots, de types de relations, de types d'affects pour qualifier les relations entre humains, avec les artefacts ou avec les œuvres d'art, mais bien moins pour nos relations au vivant. Cet appauvrissement de l'empan de sensibilité envers le vivant, c'est-à-dire des formes d'attention et des qualités de disponibilité, se manifeste de manière cruciale dans les réflexions portant sur l'appréciation esthétique de la nature.

[...]

Si l'« on n'y voit rien », ce serait ainsi parce que nous voyons le monde vivant seulement comme un paysage, et ce par ignorance de savoirs écologiques à même d'enrichir notre appréciation. De ce point de vue, la crise de la sensibilité au vivant équivaldrait dans un premier temps à une crise de connaissance et

⁵⁵ Zhong Mengual et Morizot évoquent à ce sujet le grand partage de l'enchantement que se disputent l'art et la science : « Cette propension des savoirs issus du contexte naturaliste à provoquer un assèchement du monde vivant renvoie à ce que nous appelons le grand partage de l'enchantement. Le grand partage de l'enchantement consiste en une dichotomie très profonde entre science et art, dont nous héritons dans le cadre naturaliste. » (2018, 89) Dans ce partage, la science détient les savoirs, la vérité sur le monde naturel, vivant, en dépit d'un assèchement affectif, sensible (d'un désenchantement), cantonnée aux données récoltées : « La science aura la vérité mais au prix d'un monde mort, cosmos muet, absurde, et dépourvu de significations. » (*Ibid.*). Au contraire, l'art produit de l'enchantement grâce à l'imagination et à l'évocation mais ne pourra pas prétendre atteindre des savoirs vrais : « L'art aura le sens, mais au prix de la fiction, au sens ici de fable irrationnelle et consolatrice. » (*Ibid.*)

de style d'attention porté sur le vivant. (Zhong Mengual et Morizot 2018, 87 ; 88)

D'un côté, la perte du contact direct avec le monde naturel, c'est-à-dire l'« extinction de l'expérience de la nature » (Robert Pyle [1993] 2011), engendre une déconsidération et une négligence qui nous en éloignent encore davantage. De l'autre, la conceptualisation, l'hyperintellectualisation, la virtualisation et la réduction du monde vivant en des termes scientifiques circonscrits et parfois abstraits (Tassin 2020, 13, 13/14) nourrissent une autre forme de détachement, extériorisant toujours le monde naturel et sous-entendant notre sortie pour pouvoir le penser. « Nous pensons la vie comme trop éloignée de nous. Le monde dont nous discutons n'est plus un monde éprouvé. Les murs de données qu'érige l'écologie ne nous permettent plus de voir ni d'écouter les manifestations du vivant. » (*Ibid.*) L'étude environnementale et écologique du monde naturel ne nous en rapproche pas, ne comble pas ce déficit sensible, cette perte du lien. La déconnexion culturelle (et corporelle, physique) vis-à-vis du monde naturel se perpétue et s'aggrave alors de génération en génération, provoquant ce que Peter Kahn (1999) nomme *une amnésie générationnelle environnementale* (Glenn Albrecht 2020, 135). Avec d'autres collègues (2009), Kahn explique qu'« À chaque génération nouvelle, la dégradation environnementale augmente. Or chaque génération tend à prendre la condition dégradée qu'elle expérimente pour une condition non dégradée. Il s'agit de l'expérience devenue normale [...] de l'amnésie générationnelle environnementale. » (*Ibid.*, 136) La normalisation de l'expérience d'une nature dégradée, affectée modifie donc notre compréhension de l'urgence climatique et environnementale, amenuisant le véritable impact de nos activités sur la nature et des dégâts causés. Elle fait oublier le caractère extra-ordinaire, inhabituel et inquiétant des conditions naturelles que nous vivons et observons aujourd'hui.

Voici donc le contexte naturel dans lequel les œuvres de notre corpus s'inscrivent, et depuis lequel nous réfléchissons et analysons les altérations visuelles volontairement produites par les artistes. Cette situation naturelle particulière ne peut être reléguée au second plan, quand bien même les artistes étudiés ici n'expriment pas de discours explicite sur cette question. De même, la réflexion sur l'activité des altérations visuelles ne peut faire l'économie de cette dégradation du monde naturel. Sans verser dans une correspondance exacte et facile, les altérations visuelles semblent tout de même avoir le potentiel de relater, d'exprimer, par des moyens cinématographiques, cette réalité naturelle dégradée ou, du moins, certaines

caractéristiques, certains traits de notre rapport dysfonctionnel au monde naturel. Enfin, les effets visuels, sensoriels, esthétiques qu'elles produisent doivent aussi être considérés en regard de cette insensibilité construite envers la nature : replacé dans ce contexte particulier, le renouvellement de l'attention opéré par les altérations visuelles constitue un élan vers le monde naturel, un encouragement à s'en rapprocher, à le vivre et à en faire l'expérience directe, une tentative de contrer l'insensibilité, l'ignorance et l'indifférence contemporaines envers la nature. D'une certaine façon, la recherche d'un renouvellement de l'attention suscitée par les œuvres de notre corpus rappelle, à certains égards, un cinéma de l'attention qui avait cours à la fin du XIX^e siècle, bien que les films analysés ici n'opèrent pas selon les mêmes gestes ou avec les mêmes intentions. Hérité d'une tradition photographique de la capture de phénomènes du monde physique (Angel Quintana 2008, 21), ce cinéma s'appuie sur « l'observation [de] détails, [dans] un certain statisme qui valorise la durée et la structure répétitive des plans. » (*Ibid.*, 24) La contemplation et la sensation de durée y sont exploitées dans le but de capter l'attention spectatorielle (*Ibid.*, 22), à l'instar des films des frères Lumière qui illustrent cette tendance selon Quintana. De la même façon, les œuvres du corpus explorent les potentialités de la contemplation pour rendre compte d'espaces et d'existences naturelles : au-delà de la lenteur ou du statisme des plans évoqués par le théoricien (et que l'on retrouve dans certaines œuvres du corpus), l'ensemble de notre filmographie développe différentes opérations de mise en condition (en réception) qui incitent à la contemplation. Les altérations visuelles constituent ces opérations contemplatives qui encouragent une observation attentive afin de saisir les transformations opérées sur/dans l'image. La surimpression, la compression-décompression, le flou, la couleur altérante, le mouvement brusque ou le renversement de la caméra, les jeux sur la temporalité, la déstructuration géométrique sont autant de gestes qui invitent à observer, à se rendre attentif, à aiguiser une conscience, à réveiller une relation au monde naturel.

D'autre part, ce cinéma de l'attention de la fin du XIX^e siècle se développe en parallèle d'« un cinéma *des stimuli* » basé sur l'attraction, dont « la recherche de stimulants brusques et de nouveautés perpétuelles » constitue l'intérêt principal (*Ibid.*, 20). Quintana observe cette même double répartition dans l'industrie cinématographique au début du XXI^e siècle (*Ibid.*, 24) et nous incite à réfléchir l'attention suscitée par les œuvres de notre corpus en regard de la surstimulation sensorielle nourrie par la surproduction et la surconsommation des images qui

caractérisent notre temps. Notre corpus rentrerait en conflit avec ce phénomène en proposant des expériences esthétiques qui, par la critique ou la remise en perspective, interrogent notre rapport à l'image, à sa consommation. En effet, les altérations visuelles court-circuitent la consommation passive, rapide, continue, voire incontrôlée des images – nous sommes entourés et assaillis d'images que nous ne choisissons pas toujours de vouloir voir. La présence et l'activité altérantes impose une relation plus critique et plus engagée, plus attentive au contenu qui est donné à voir. En ce sens, les altérations, prolongeant un cinéma de l'attention, prennent part en quelque sorte à une économie de l'attention qui réfléchit la surproduction de biens culturels au regard du temps d'attention de plus en plus limité dont nous disposons. Yves Citton explicite avec précision l'essence et les enjeux d'une économie de l'attention qui nécessite de s'éloigner des présupposés traditionnellement utilisés pour penser les phénomènes économiques :

Alors que l'économie classique des biens matériels fonde ses calculs sur la rareté des facteurs de *production*, l'économie de l'attention repose sur une rareté des capacités de *réception* des biens culturels. [...] Alors que nos analyses économiques se sont focalisées, depuis trois siècles, sur la croissance de nos forces productives, elles doivent apprendre à tenir mieux compte de ce deuxième niveau – encore largement inaperçu – que constituent nos capacités de réception, dont notre attention est le facteur principal. (2014, 16)

L'importance de réfléchir une économie de l'attention s'impose dans des sociétés où l'offre surpasse la demande, où la production se développe de façon exponentielle pour atteindre une surabondance dans laquelle se perd, se noie, la réception. Notre temps d'attention se fragmente, dispersé au gré des invitations incessantes qui lui sont soumises. Quant à lui, le temps libre, disponible ne suit pas la même progression. L'expansion de la production crée donc une forte tension du côté de la réception et impose la nécessité d'une priorisation constante. L'observation de ces phénomènes incite à développer une véritable économie de l'attention afin de se repérer dans « cette nouvelle situation de production pléthorique » (*Ibid.*, 20).

Comme le rappelle Citton, les travaux sur l'économie de l'attention sont initiés dès 1902 par Gabriel Tarde, puis prolongés par Herbert Simon à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Ce concept se fait surtout connaître au milieu des années 1990 par les recherches de Georg Franck dans le monde germanique, reprises par la suite et diffusées bien

au-delà par Michael Goldhaber (2014). Cette économie se base sur la rareté de l'attention, et non plus sur celle des biens et ressources, comme c'est le cas dans l'économie classique (2014). Elle se constitue aussi en parallèle de l'essor du numérique qui ne fait qu'accentuer ce double phénomène d'expansion de la production des biens culturels et de rareté, d'indisponibilité attentionnelle. Dans ce contexte qui est encore le nôtre aujourd'hui, les œuvres de notre corpus incitent au contraire à une concentration plus soutenue par le développement d'altérations qui modifient notre rapport et notre attention vis-à-vis de l'image et vis-à-vis de son contenu (ici les espaces naturels). Engageant davantage la réception et le corps spectatoriels, elles rappellent également que l'activité de l'attention se construit dans une interaction avec le sujet qu'elle vise. En ce sens, Citton affirme plus encore que « *l'attention est une interaction* » (*Ibid.*, 45) :

Elle constitue le médiateur essentiel en charge d'assurer ma relation à l'environnement qui alimente ma survie : un être ne peut persister dans l'existence que dans la mesure où il parvient à « faire attention » à ce dont dépend la reproduction de sa forme de vie. Il doit « veiller à » (*to attend to*, *beachten*) ce qui lui permet de vivre, il doit s'en soucier pour pouvoir en prendre soin (*care*). C'est une véritable activité – préalable de toute forme d'action ultérieure – que de *faire attention* : cela implique de tisser ses observations et ses gestes en respectant le degré de tension propre à entretenir des relations soutenables avec notre milieu.

[...]

On l'a vu, l'attention est à concevoir comme une *interface* : elle est ce qui relie un sujet à l'objet qu'il a élu au sein d'une chose de l'ordre extérieur. Il est donc vain de se demander s'il faut la situer plutôt d'un côté que de l'autre. (*Ibid.*, 45 ; 253)

En investissant l'attention du public, l'altération rejoue et stimule donc plus largement une considération première et primordiale pour son environnement direct, pour son milieu de vie. « Prêter attention à », « porter attention à » sont des actions qui sous-entendent en elles-mêmes un destinataire et constituent alors *une adresse*. Elles se destinent à un sujet qui n'est pas l'initiateur du geste. Elles nécessitent ainsi de « sortir de soi-même pour s'absorber dans la chose en question » (*Ibid.*, 257). En exerçant cette même activité, les altérations produites dans notre corpus incitent à renouer avec le contenu présenté, avec les espaces naturels enregistrés et travaillés par les artistes.

L'attention suscitée par les œuvres ici occasionne également un engagement esthétique, sensoriel, corporel du public dans les espaces naturels filmés. En démantelant le paysage, en composant un milieu sensible, les altérations soulignent la singularité de ces espaces naturels

(leur matérialité, leur topographie, leur spatialité, leur vitalité). Elles participent ainsi au développement d'un *être au monde*, dérivé de la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty (commentée par Antoine Gaudin), qui encourage ici un intérêt renouvelé pour le monde naturel, à travers des esthétiques mobilisant plus fortement le corps et la conscience spectatoriels :

Le cinéma permet ainsi à son spectateur, selon Merleau-Ponty, de saisir d'emblée ce que signifie « être au monde » : non pas simplement être *dans* le monde comme un objet inanimé, ni *au-dessus* du monde comme un Dieu (comme dans la *perspectiva artificialis* de la Renaissance, par exemple), mais *au monde* comme un corps-sujet. Le cinéma nous fait donc potentiellement toucher au cœur du problème spatial soulevé par la phénoménologie : retrouver, au cœur d'une corporéité (une présence de notre corps à un espace) spécifique permise par le film, « une communication avec le monde plus vieille que la pensée ». (Gaudin 2015, 58).

En suscitant à l'écran cet être au monde, les œuvres proposent un rapprochement esthétique, une intimité vis-à-vis des environnements naturels filmés. Elles engagent le public *dans* le monde naturel, le relie *avec* le vivant, avec les existences qui se déploient dans ces espaces. L'esthétique exercée par les altérations propose alors une mise en relation avec la nature, pour s'investir de nouveau dans ses espaces et s'impliquer dans ses enjeux qui sont en réalité aussi les nôtres – nous ne pouvons pas nous détacher, nous départir du monde naturel, contrairement à ce que sous-entend la notion de paysage.

Les œuvres nous convient à une relation attentive au monde naturel et rappellent, à certains égards, une approche géopoétique du cinéma. Gaudin rappelle l'essence de la géopoétique, construite sur la théorie et la pratique poétiques de Kenneth White dans les années 1990 :

[White] désigne par « géopoétique » une voie esthétique dont l'ambition serait de revenir, de façon renouvelée et épurée (à rebours de toute vision instrumentale ou romantico-lyrique de la nature), à la relation première et concrète entre l'être humain et l'environnement terrestre. La géopoétique est donc autant une question de *position* (vis-à-vis du monde naturel) que de *composition* : il y est question d'un rapport à la terre dégagé des mythes et des idéologies, et recomposé au moyen de formes directes et fondamentales. Sans impliquer aucune norme *a priori*, le champ de recherche géopoétique tend donc à privilégier la redécouverte des fondamentaux expressifs propres à chaque médium, l'exploitation de leur force intrinsèque, dans le rapport primordial qu'ils entretiennent vis-à-vis de l'existant naturel. (2015, 29)

Les ambitions exprimées par la géopoétique ainsi que les enjeux qu'elle soulève quant au média concordent avec notre projet de thèse : de la même façon, notre lecture des œuvres tend à définir, à travers les activités altérantes, des capacités environnementales, écocentriques du cinéma à renouveler notre rapport au monde naturel en en sollicitant une considération plus soutenue. Selon Gaudin qui s'intéresse au cinéma narratif, l'approche géopoétique nécessite de « délester le film des injonctions narratives et représentatives qui tendent à mobiliser l'attention du spectateur et à reléguer l'espace à l'arrière-plan de la représentation. » (*Ibid.*) Pour que cette approche se dessine, différents paramètres sont mis en place. Tout d'abord, comme dans notre filmographie, la nécessité de sortir du modèle visuel du paysage s'impose :

Dans le domaine des arts visuels, une telle conception de la nature constitue un important défi formel et figuratif. En effet, à tout art qui aurait l'ambition d'en exprimer quelque chose s'impose la nécessité de rompre avec le consensus paysager qui domine la culture visuelle occidentale, d'aller à l'encontre de la tendance décorative du « spectacle de la nature », de prendre à revers la « vision sentimentale et anthropomorphique que le grand public a de la nature », bref, de percer le voile que cette interprétation paysagère constitue entre l'homme et la nature. Cela nécessite de créer et d'exercer une certaine violence au regard et à l'entendement, afin de permettre, grâce à l'épreuve d'une nouvelle disponibilité mentale et d'une nouvelle proximité sensible, l'émergence d'autres dimensions de notre rapport à l'espace terrestre représenté. (Gaudin à paraître, 8)

Dans son exploration d'une géopoétique cinématographique, Gaudin ne considère que le cinéma narratif. Toutefois, nous insistons pour élargir sa réflexion au cinéma expérimental, et notamment aux œuvres analysées ici qui, de la même façon, élaborent un démantèlement du paysage, soutenu par les gestes d'altération sur l'image. Ces deux corpus ont en commun une même volonté de s'abstraire d'une tradition paysagère qui empêche un rapport direct, intime, sensoriel au monde naturel, un rapport qui appréhende à nouveaux frais la primordialité de notre inclusion dans la nature : « [...] ce que vise un cinéma géopoétique, c'est un espace naturel [...] vis-à-vis duquel le spectateur se verrait proposer une relation neuve, beaucoup plus brute et primordiale. » (Gaudin 2015, 31) Cela renvoie précisément à un effet observé dans la lecture de notre corpus et que nous tentons d'asseoir comme levier principal d'engagement esthétique dans les espaces naturels filmés. En s'éloignant d'une compréhension paysagère de l'espace cinématographique, l'approche géopoétique encourage l'usage de « [...] principes de narration, de mise en scène et de montage [qui] privilégient un autre régime de sensibilité vis-à-vis de cet espace terrestre avec lequel le cinéma, en tant que médium, possède

d'importantes affinités. » (*Ibid.*, 31). Bien que notre corpus ne s'apparente pas au cinéma narratif qu'évoque le théoricien, nous distinguons une même propension à développer des procédés plastiques et esthétiques qui entretiennent une attention, une considération envers la nature. Comme les opérations évoquées par Gaudin, les procédés altérants que nous observons façonnent « [...] l'espace représenté, à la fois, comme un cadre réaliste, reconnaissable et habitable, et comme le support poétique d'une ouverture singulière, concrète et approfondie à l'existant matériel terrestre. » (Gaudin à paraître, 11) En effet, le plus souvent, l'analyse des œuvres met en avant un mélange, un équilibre, entre un réalisme et une abstraction : nous reconnaissons les environnements naturels enregistrés par les artistes, mais ceux-ci sont visiblement entamés, selon divers degrés d'intensité, par des gestes qui en abstraient plus ou moins profondément le contenu initial. Ces gestes produisent alors l'ouverture indispensable dont parle Gaudin pour éveiller une relation plus profonde avec le monde naturel : littéralement, l'altération ouvre l'image en travaillant et détournant ses composants, engendrant une matérialité et une sensorialité qui nous reliait à la nature filmée. Le caractère géopoétique se construit donc dans l'intensité de l'expression cinématographique (*Ibid.*, 22), et non pas simplement dans l'enregistrement automatique et exact des espaces par la caméra.

Le plan long, l'un des procédés analysés par Gaudin, se retrouve également dans certaines œuvres de notre corpus et les rapproche davantage encore d'une dimension géopoétique du cinéma. Les plans longs et les plans-séquences utilisés dans ces créations encouragent une posture géopoétique qui, comme pour le corpus de Gaudin, induisent des effets spectatoriels d'engagement sensoriel dans les espaces naturels filmés. La longueur de ces plans, qui permet d'observer les transformations altérantes, offre un temps d'arrêt plus ou moins long dans le flot et le défilement des images, conditionnant la réception du contenu de l'œuvre :

Cette attention, non à ce qui va venir, mais bien à ce qui est déjà là, ouvre l'espace du plan long, qui n'est plus un simple décor pour l'action, mais devient un univers sensoriel complexe que l'on a le temps d'habiter [...]. [...] Ainsi, ce que le plan long permet potentiellement, c'est un passage, dans l'image, de la simple reconnaissance des choses (telle qu'elle est induite par le régime utilitaire de la narration courante) à l'établissement avec elles d'un lien substantiel de coexistence que recherche la démarche géopoétique. Bref, le temps pendant lequel un plan de cinéma expose les spectateurs à l'espace qu'il représente a des

répercussions sur la perception de cet espace : lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son temps qui se modifie, mais bien son espace-temps. (*Ibid.*, 15)

La présence étirée des plans longs à l'écran suscite l'observation de leurs détails, la contemplation de leurs différents composants, et dispose le public à mieux recevoir, percevoir, leur contenu. Ces plans laissent le temps au regard de se promener dans l'étendue du cadre, de saisir un nombre plus élevé d'informations visuelles et sonores mais également un temps pour les assimiler, les traduire en données perceptives, les ressentir et les réfléchir. Au risque de forcer la comparaison, nous prolongeons cet examen des effets du plan long à ceux que produisent les altérations : dans une dynamique parfois très différente de la lenteur intrinsèque au plan long, les altérations listées dans notre thèse concourent toutefois, elles aussi, à un éveil observateur, à une prise de conscience du contenu dont recèlent les images enregistrées et façonnées par les artistes. Il y a, dans tous ces cas, une présentation et une expression des espaces naturels qui engendrent des dispositions de contemplation audiovisuelle, de réception attentive et soucieuse. Tour à tour, en s'attaquant à l'intégrité formelle et matérielle, en exprimant le monde naturel dans une sur-présence, en affaiblissant la vision, en exprimant notre rapport anthropocène à la nature ou en engageant une sensibilité écocentrique, les altérations témoignent de cet élan expressif vis-à-vis du monde naturel, désireux de regagner une attention dissoute et de réveiller un lien fondamental.

1. S'ATTAQUER À L'INTÉGRITÉ FORMELLE ET MATÉRIELLE

Dans les œuvres du corpus, l'attention renouvelée au vivant se construit par des procédés qui travaillent les formes et la matière de l'image. En dépassant, parfois annulant, le réalisme premier de l'image cinématographique, par un démantèlement plus ou moins important de son intégrité formelle et matérielle, une autre appréhension du visible projeté à l'écran devient possible. Les œuvres de Dan Browne, Michaela Grill, Alexandre Larose et Jacques Perconte nous aident à déployer cette relation effective entre dé-formation et éveil d'une attention à l'espace, au naturel filmé. Dans *Cathedral* de Dan Browne, le mouvement rapide de la caméra opéré lors de la captation participe à la décomposition de la notion de paysage, comme nous l'avons évoqué précédemment. Mais, ce geste va plus loin dans l'idée de détournement, puisqu'il altère la forme même des éléments naturels enregistrés, les arbres

le plus souvent : il strie les formes et fait éclater la fixité et la pérennité de leurs contours. Le mouvement brusque de l'appareil investit l'intégrité des formes, les sort de leur enveloppe première en débordant leurs limites, en faisant glisser leur matière, leur contenu. Ce geste déstructure et entremêle simultanément ; il fait rencontrer et s'entrechoquer les végétaux qui composent initialement la forêt. En transformant techniquement la visibilité du lieu, le mouvement de caméra de Browne propose une approche de l'espace et du vivant sous le signe de l'indistinction, de l'indiscernabilité, de la transformation, à comprendre comme dynamiques d'apparition et de compréhension spatiale. Les principales motivations qui sous-tendent cette installation vidéo aiguillent davantage encore notre lecture de l'œuvre :

Cathedral considers the relationship of the screen to earlier forms of mediated light, such as stained glass, which both utilize “light through”, as opposed to the “light falling upon” that characterizes the cinematic image. [...] Stained glass was the product of an era and environment designed for contemplation, a state not often encountered within our contemporary world. This work draws upon these connections, merging organic and digital forms via a refracted metamorphosis of the Douglas Firs of Cathedral Grove in MacMillan Provincial Park. (Site Internet de Dan Browne)

À cette lecture, nous saisissons que l'enjeu principal de l'œuvre est d'offrir une approche contemplative de ce lieu, une contemplation qui devient possible par l'usage de moyens techniques, numériques précis qui reproduisent certains effets des vitraux présents dans les cathédrales. Le titre de l'œuvre prenant ici un double sens, *Cathedral* renvoie à la fois à la Cathedral Grove, cet espace forestier canadien, mais également à l'héritage des cathédrales dont les vitraux constituent un élément de contemplation important. L'orientation verticale de l'image rappelle donc la forme de ces vitraux. En simulant et réactivant un procédé de création (et de réception) d'image singulier, le vitrail, Browne souligne la perte d'un certain rapport à notre espace-temps, causée par l'accélération de notre rythme de vie moderne. La rareté de l'expérience contemplative modifie également notre rapport au monde naturel, à ce qui nous environne, celui-ci devenant un arrière-fond indifférencié et sans valeur (sans valeur marchande, matérielle). Bien que différente, l'œuvre de Browne rejoint celle de Snow déjà évoquée, *La région centrale*, puisque toutes deux sollicitent un regard et une attention renouvelés sur un espace de nature et, ce, par l'intermédiaire de l'utilisation de technologies. La nécessité de prendre le temps et de dégager un espace à la fois physique et mental pour recevoir et apprécier la contemplation s'impose dans ces deux œuvres, profitant alors à la nature filmée

qui, de cette façon, regagne le premier plan de notre attention et donc de notre considération (les deux allant le plus souvent de pair). Le caractère géopoétique de l'œuvre s'affirme donc dans cette mise en avant et en présence du monde naturel, n'ayant pas d'autres utilités que l'expression de la nature pour elle-même, en encourageant une posture attentive, contemplative. Cette altération spatiale impose également une désorientation légère et un abandon des repères spatiaux (qui permettent habituellement de saisir le lieu), au profit d'une approche sensible qui se calque sur le vivant, sur la végétation présente. Le mouvement omniprésent et continu redit celui du vivant, sa vitalité (bien que celle du végétal reste le plus souvent inaperçue, par ses mouvements d'une extrême lenteur et son apparente inertie) ; l'indistinction qui en découle souligne l'unité du vivant, du monde naturel. La matière qui glisse depuis les formes désarticulées attire l'attention sur les éléments naturels qui subissent cette transformation. La force du vivant s'illustre ainsi dans les effets visuels et sensoriels de cette altération qui met en mouvement le visible capté par la caméra. Le mouvement conditionne la visibilité de l'espace, la présence naturelle à l'écran ainsi que leur réception, à savoir notre vision et notre regard sur la nature. Il encourage une attention renouvelée au vivant en transformant l'aspect visuel à l'écran et en étendant dans le temps l'expérience de cette transformation sensorielle. C'est en effet dans l'observation continue des détails et des changements pluriels et constants que s'ouvre l'opportunité d'une contemplation attentive et intentionnelle vis-à-vis de la nature enregistrée et projetée à l'écran.

L'intégrité formelle et matérielle de l'image est aussi mise à mal dans *Into The Great White Open* de Michaela Grill. Durant deux brefs passages (de 4'51 min. à 5'10 min. et de 11'57 min. à 12'10 min.), une vibration dynamique de la caméra est opérée et crée des images secouées, instables, floutant les deux plans respectifs (**fig. 108, 109**). L'altération furtive qui en ressort est plus ou moins discrète, logée dans les détails, et s'illustre surtout par le tremblement de la ligne d'horizon. Ce caractère discret n'apporte ni exceptionnalité, ni grandiosité à la manipulation : la discrétion de l'effet s'adresse davantage au corps plutôt qu'à la vision. Il est du moins tout à fait saisissable. Il confère alors une dimension ordinaire, commune, habituelle, à ce tremblement métaphorique du lieu, à celui induit par sa dégradation bien réelle. Une certaine sensibilité machinique de la caméra transparait : sa sensibilité retranscrit ici la fragilité du lieu naturel. Dans le second passage de vibration de la caméra, l'abstraction est plus vive ; elle s'accompagne aussi d'une teinte rosée et d'ondes créées dans l'eau qui, jumelées à la

vibration, nous éloignent davantage du réalisme initial de l'image cinématographique, par une perte de repères plus importante encore. Plus qu'une décomposition de l'espace, nous avons affaire à son tressaillement qui met en exergue la fragilité de sa constitution, ébranlée à sa base. La caméra tremblante secoue l'image et l'espace capté. Par ce geste, nous retrouvons, une fois de plus, notre habitation du monde inquiétée, mise en péril : inquiéter l'image pour rappeler l'inquiétude vis-à-vis de notre environnement, de notre habitat, vis-à-vis de notre présence altérante dans celui-ci. Le tremblement exprime alors l'état de ce lieu, mis en branle et en danger par l'activité humaine : il souligne, à travers l'instabilité, sa détérioration progressive, la crainte de sa disparition et suscite une attention plus soutenue auprès du public, passant par l'esthétique (par le corps, par la sensation).

La série *brouillard* d'Alexandre Larose expérimente un effet qui se rapproche du tremblement des deux passages du film de Grill. Le chemin emprunté par Larose, des dizaines voire des centaines de fois selon les itérations, reste relativement intouché puisqu'il se situe sur un terrain dont la coupe est interdite par la ville de Québec (Hors Champ 2016). Cet aspect façonne le travail que Larose y développe : « L'espace évolue donc de façon autonome et c'est un aspect qui je crois m'incite à le documenter au moyen de ces passages répétés, entre autres. » (*Ibid.*). L'état conservé de cet espace naturel n'apparaît pas anodin dans l'expression cinématographique qu'en offre le cinéaste. Il participe au rapport qu'entretient Larose avec ce lieu, avec cet espace, et rentre en compte dans la manière avec laquelle ce dernier y développe sa pratique, son travail. Pourrions-nous aller jusqu'à dire que la conservation du site incite à une attention et une considération plus spontanées ? Sans apporter de réponse tranchée, nous observons dans *brouillard* différents effets qui concourent à attirer et capter le regard et l'intérêt spectatoriels. Tout d'abord, la surimpression répétitive développée dans chaque film crée une densité visuelle, découlant de l'accumulation physique et matérielle des couches d'impression. Cette densité devient aussi celle de la visibilité de ce lieu naturel : son visionnement nécessite une certaine concentration pour appréhender pleinement l'espace, le lieu, et les constituants naturels présents (la végétation, le ciel, le lac). En effet, par l'effet de synthèse que produit la surimpression répétée, les éléments se fondent et se confondent entre eux, ne facilitant pas leur appréhension individuelle :

Avec *brouillard* surtout, en augmentant le nombre de surimpressions, les détails disparaissent et on ne peut voir qu'une approximation de l'espace filmé. Les

variations de mon rythme de marche, mes légers soubresauts en caméra à l'épaule sont absorbés par l'accumulation des couches. Même si en théorie toute l'information lumineuse de mes passages a été imprimée sur la bande de film, c'est la somme qui est visible : une image de synthèse. À moins d'un évènement traumatisant – tel la pellicule qui casse dans le cas de *passage #14* – la répétition creuse un sillon qui engloutit les détails graphiques. (*Ibid.*)

La précision diminue donc au profit d'un fondu, d'une forme de flou et de brouillard, de brouillard (d'où la série tire son titre) de l'image. L'attention au végétal est alors moins portée par les détails que par l'approximation visuelle qui ressort du procédé technique. La synthèse visuelle devient aussi la synthèse du lieu, des éléments naturels, de leur essence visuelle du moins. Elle brouille la vision spectatorielle mais, en contrepartie, capte le regard, l'attention et l'émotion⁵⁶. La densité provoque également un effet de relief dans l'image (Larose, Hors Champ 2015) qui contribue, lui aussi, au regard renouvelé, attentif, à la nature filmée : une mise en relief de l'espace, du lieu qui convertit le caractère ordinaire accordé habituellement à ce type d'environnements en une forme expressive extra-ordinaire, inusitée, inhabituelle. Cette vision de la nature qui sort de l'ordinaire traduit visuellement la lecture de Larose de *Matière et mémoire* (1896) d'Henri Bergson :

En lisant son ouvrage *Matière et Mémoire*, j'avais l'impression de voir *brouillard* en mots. Bergson parle de la façon dont la mémoire se construit chez l'être humain. Il explique comment l'accumulation de notre expérience passée se confond dans notre contact avec le présent et le conditionne. Autrement dit, notre corps élabore au fil du temps une sorte de système d'asservissement qui s'active automatiquement au contact de la matière. C'est ce qui fait que l'on peut reconnaître notre environnement et interagir avec lui. Mais ce système a aussi le potentiel de prendre le contrôle de notre corps et de notre façon de voir le monde. Avec *brouillard*, c'est comme si je tentais de visualiser la mémoire et l'inertie qu'elle engendre... (Entretien avec Charles-André Coderre pour *24 images*, Érudit 2014)

À travers son explication, nous comprenons que l'accumulation propre à la surimpression répétitive qu'il développe cherche avant tout à signifier l'activité de la mémoire, ce qui n'est

⁵⁶ Durant la projection, nous nous calquons sur le mouvement lancinant des éléments naturels. Ce mouvement vient nous chercher et nous entraîne progressivement. Cet aspect rappelle que le sens premier du terme « émotion » contient la notion de mouvement (motion) suscitée par l'évènement vécu, l'expérience en cours : « L'émotion est toujours une motion qui est simultanément une ex-motion, "une motion immobilisante, une mobilisation immobilisée". » (Jean-Michel Durafour 2009, 38) L'émotion est le déploiement d'un mouvement interne correspondant à une réaction, un ressenti face à une situation. Celle que suscite *brouillard* fait écho au mouvement continu de l'image (par le travelling), mais aussi au mouvement interne causé par la surimpression répétitive. L'ensemble concourt à nous investir dans les œuvres, sur ce même rythme, sur ce même balancement léger créé par la marche et le déplacement de Larose, accentués par les effets altérants.

pas sans lien avec celle de l'attention que nous tentons d'observer dans ses films. En effet, la mémoire et l'attention constituent deux phénomènes qui s'influencent, chacun participant à l'activité de l'autre et se nourrissant mutuellement : porter attention, c'est avant tout se concentrer, s'intéresser, questionner et réfléchir ce que l'on est en train d'observer. Cette action de concentration, par l'intensité corporelle (mentale/neuronale et physique) qu'elle nécessite, marque l'expérience du sujet face à l'objet de son attention et imprègne sa mémoire. L'attention dialogue alors avec la mémoire, et elle le fait par le biais de la valorisation (du degré de valeur accordé au sujet visé). *brouillard* matérialise ainsi visuellement le lien qui réunit mémoire et attention, dont les activités se rejoignent et se renforcent l'une l'autre. En parcourant ce chemin par des passages répétés, Larose raconte en image et avec les moyens de l'argentique le fonctionnement de la mémoire, qui s'accompagne d'une incitation à une attention soutenue vis-à-vis de cet espace de végétation. Son parcours nous incite alors à nous rappeler, à nous remémorer le lien indéfectible qui nous relie à la nature, au monde vivant.

Comme dans les deux séquences brouillées du film de Grill, une démultiplication des contours se présente également dans la série de Larose, mais celle-ci est produite par la répétition des surimpressions sur la même pellicule. L'agitation des contours crée une forme de vibration, de tressaillement, comme chez Grill. Plus particulièrement dans *brouillard #16*, cette animation de l'image s'accompagne d'un rythme lancinant qui, conjugué à la traversée physique dans l'espace, provoque un certain hypnotisme – ce rythme lent serait produit par un enregistrement de 150 images/seconde, comme pour l'itération *#15* (André Habib pour *Hors Champ* 2015), et projeté ensuite à 24 images/seconde. Au tremblement de la caméra chez Grill répond, dans *brouillard*, un fourmillement, celui de la multiplication des contours qui gesticulent sur place. Ce fourmillement continu capte l'attention, toute l'attention, notamment corporelle (par la forte sensorialité de ces films). Le décuplement des végétaux, induit par la surimpression répétitive, en suscite un intérêt particulier, renouvelé, leur présence à l'écran étant elle aussi démultipliée. Il oriente notre regard vers la végétation et insiste sur son existence et sa matérialité. La répétition, propre à la pratique de surimpression de Larose pour cette série, agit en dynamique d'apparition, de visibilité, qui réanime notre attention au vivant capté par la caméra. La répétition des plans retient le regard, leur multiplication excessive suscite l'attention. La présence de ces éléments naturels est répétée, soulignée, appuyée, à mesure que les passages eux-mêmes se répètent ; l'existence de ce vivant est alors elle aussi

répétée à l'écran. Son expression cinématographique se fait à travers cette insistance visuelle et matérielle. L'empreinte démultipliée confère ainsi une profusion existentielle au vivant enregistré, apportant un supplément visuel et sensoriel à l'ensemble, un supplément *sensible*. La sensibilité du matériau, exploitée jusqu'à l'usure, parfois jusqu'à la rupture, est d'ailleurs mise à profit, pleinement exploitée, pour capter, capturer notre attention : l'usure matérielle, visuelle et sensorielle, pour rattacher et ancrer le regard et l'attention spectatoriels. L'ensemble de ces paramètres offre des conditions de visionnement qui incitent à la contemplation du monde naturel : la continuité du plan-séquence, la lenteur du rythme du défilement des images, le silence ainsi que les effets causés par la surimpression répétitive engendrent un espace-temps singulier, à part de l'activité ordinaire de nos vies. Durant la projection, seul l'espace naturel filmé compte, suscitant ainsi toute l'attention. La contemplation, intense et durable, s'accompagne d'un certain hypnotisme qui provoque une forme de méditation – mais une méditation tournée vers cet extérieur naturel, et non plus vers le sujet. *brouillard* produit ainsi un temps d'arrêt, attentif, contemplatif, qui ouvre à une réception esthétique profondément sensible, sensorielle, et invite à reconsidérer le monde naturel, à le réapprendre autrement.

D'une autre façon, la déstructuration géométrique, couplée à l'effet de trois dimensions, dans *Cathedral* de Browne constitue une autre voie de démantèlement matériel et formel. Condensée dans la seconde partie de l'œuvre, la déstructuration géométrique, déjà évoquée à plusieurs reprises, délite les formes des arbres et fait rencontrer leur matière, leur consistance. Elle entremêle les textures respectives des éléments en faisant éclater leurs contours, en les débordant dans une sorte de crépitement qui agite l'image, l'écran. Elle accumule par la rencontre, par le croisement des végétaux entre eux et va parfois jusqu'à fondre ensemble les caractéristiques physiques de ces éléments naturels. L'altération démultiplie également les effets de matière et de texture et confère une certaine densité visuelle au vivant ; en quelque sorte, elle redensifie sa visibilité cinématographique, sa visualité à l'écran. Dans la déstructuration géométrique persiste l'idée de rendre compte de ce lieu naturel, la Cathedral Grove, dans son ensemble, dans son entièreté, d'en faire le tour complètement. Cet aspect rejoint la volonté géopoétique étayée précédemment ; en ce sens, l'altération nourrit alors une approche géopoétique vis-à-vis de cet espace naturel, forestier. L'effet de trois dimensions y participe également en créant la sensation de tourner autour des éléments naturels, afin de les atteindre, de les rejoindre, et donne l'impression de les percevoir dans leur volume, dans leur

tridimensionnalité. Cette recherche, cette atteinte, passe par les détails visuels, formels des éléments naturels présents et par ceux de l'image, autrement dit par la multiplicité des détails visuels et sensoriels captés par la caméra, retranscrits et façonnés par le travail sur l'image de Browne. L'œuvre tente ainsi d'approcher la singularité d'un écosystème par la technologie cinématographique : par la captation du lieu et des composants qui le construisent, et par les opérations et les expérimentations techniques sur l'image que permet le média numérique, Browne parvient avec *Cathedral* à exprimer cinématographiquement l'essence de cet espace forestier, son écosystème s'élaborant par le voisinage, la cohabitation voire l'imbrication de divers éléments naturels (les arbres, les plantes, la mousse, la terre, les roches). Les effets produits par les altérations visuelles racontent par l'image et à l'écran l'histoire et l'existence naturelles, biologiques, écologiques du lieu. Ces effets représentent aussi le moyen de nous y rendre attentif, de nous recentrer sur eux et de souligner notre cohabitation et notre existence terrestre commune – nous partageons une seule et même terre, un seul et même habitat. L'approche vis-à-vis du vivant produite par le procédé de Browne renouvelle la visibilité de ce lieu ainsi que l'attention et le regard qu'on y porte. L'attention est aussi encouragée par le rythme tranquille de cette découverte et du mouvement qu'induit la déstructuration géométrique : l'observation se fait attentionnée, détaillée, rigoureuse et conduit à une forme de contemplation, toutefois moins hypnotique que certaines itérations de *brouillard*. La transformation formelle et continue des arbres garde actif, induit une contemplation active. En déconstruisant la visualisation première de la nature, la déstructuration entame en même temps notre idée de la nature : elle propose de l'appréhender dans des effets différents, sensoriels et dynamiques, dans des effets dont le mouvement est le principal levier esthétique.

La compression-décompression de Jacques Perconte engendre également une attention renouvelée au vivant par le biais d'un renversement de l'intégrité matérielle et formelle de l'image, dans des proportions plus étendues et plus invasives encore. Pour *Blés, Agenvillers*, le vidéaste précise sur son site Internet que ce champ de blés est accolé à un champ de lin, plante réputée plus fragile. Selon lui, les blés protégeraient donc les tiges de lin, et cette proximité conférerait ainsi aux blés un intérêt supplémentaire qui dépasserait le caractère purement mercantile qu'on leur accorde habituellement. Cette précision n'apparaît pas anodine lorsqu'on la rapporte à un renouvellement de l'attention procuré par la vidéo. Pour réfléchir ce renouvellement permis par l'altération, nous nous concentrons ici sur un effet

plastique en particulier, à savoir les agglomérats de matière (**fig. 110,111**). Ces derniers déconstruisent les formes et confondent leur consistance. Cet effet visuel décrit la relation entre les éléments naturels, ici les blés ; il souligne leur espace commun, le milieu qu'ils constituent (et celui qui les réunit), renvoyant au caractère écosystémique du vivant, et de cet espace en particulier. La vidéo démontre ainsi, par les effets visuels du numérique, l'intrication des éléments, leur coprésence, leur co-mouvement, leur influence mutuelle et continue, leur interdépendance et leur dépendance au milieu. En transformant leur apparence visuelle, leur visibilité, Perconte les recrée à l'écran, à partir de leur matière propre qui rencontre celle du numérique. À travers cette matière à la fois naturelle et iconographique, notre perception et notre compréhension du vivant sont questionnées : l'agglutinement des blés interpelle le regard, non-habitué à voir des blés ainsi présentés, et attire l'attention sur leur nature ainsi que sur celle du lieu. La matière déjoue les attentes, les habitudes, les idées préconçues sur ce type de vues ordinaires (un champ de blés) pour réveiller une nouvelle fois notre intérêt. Les champs de blé représentent en effet un sujet récurrent dans la tradition paysagère : nombre de peintures s'y intéressent en immortalisant différentes étapes liées à sa culture (avant, pendant ou après la coupe des blés, la mise en bottes, en ballots de paille). Ici, Perconte choisit de se concentrer sur un champ de culture qui n'a pas encore subi d'opérations visibles de transformation. Il s'agit uniquement du champ tel qu'il apparaît une fois le blé semé et en pousse. Avec cette œuvre, il rappelle la tradition des tableaux paysagers liée au champ de blé tout en la détournant puisque les altérations opérées sur l'image numérique soulignent la vitalité des blés, leur changement continu – en tant qu'êtres vivants, les blés se transforment, ont une existence propre, malgré leur culture qui empêche toute tentative de déroger à leur destinée marchande. Ces états de matière, entremêlant réalisme et abstraction, déstabilisent la fixité et le cadre rigide offerts par le paysage classique. Ils incitent également un regard soutenu, attentif qui met en avant l'existence de ce champ de blés.

L'altération dérange les composants de l'image et, avec eux, nos attentes ; elle bouscule une réalité visuelle, celle du champ de blés. Grâce à ce détournement, la vidéo suscite à nouveau la fascination, l'émerveillement et l'intérêt esthétique de ce champ de blés. Dans un contexte écologique difficile, ce nouvel attrait permet de sensibiliser le public à l'état environnemental, le champ de blés renvoyant à l'agriculture, souvent intensive, qui détruit les sols et pollue l'air. L'effet visuel engendré par Perconte sort ce champ de l'ordinaire, en

soulignant son caractère complexe, remarquable. Il renverse l'idée d'une nature comprise comme ordinaire, acquise et passant inaperçue, en renouvelant le regard porté sur elle. Il rétablit un intérêt pour le monde naturel que l'on côtoie tous les jours et devant lequel nous passons sans porter attention. Le travail matérialiste rend ainsi singuliers et signifiants des espaces considérés comme banals et utilitaires. La force de l'altération réside précisément dans cette conversion, cette transformation de notre regard sur le vivant, sur l'existant autre qu'humain. La bande sonore concourt également à l'instauration d'un état et d'une posture spectatoriels attentifs et contemplatifs : elle retranscrit le vent qui souffle et balaie les blés. Elle conditionne alors la réception en l'orientant vers une forme de contemplation active – maintenue active par les altérations qui nous surprennent en modifiant le cours des événements visuels – qui incite à prendre conscience des détails qui constituent l'image, qui construisent le lieu que l'on observe à l'écran. L'attention à la nature se profile donc ici dans le détail, dans l'infime, dans l'inaperçu, dans ce qui échappe à notre regard occupé, distrait. L'altération force alors cette activité, afin d'être davantage présent et en prise avec l'environnement.

Dans une attention portée cette fois sur la mer, *L'écume du phare* et *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*, deux vidéos abordées précédemment, opèrent la même transfiguration cinématographique du vivant, influençant similairement notre regard et notre compréhension. Elles enregistrent toutes deux le déferlement des vagues à partir duquel se calquent l'apparition et la disparition des altérations visuelles. Dans les deux œuvres, l'instabilité a une fonction de visibilisation et détermine la réception. Elle déstabilise l'image, la vue et donc la vision spectatorielle, au même rythme que le vacillement opéré par les vagues. Ces conditions visuelles investissent l'attention du public et suscitent un regain d'intérêt pour la mer. Elles nous font vivre la mer à son rythme, selon son existence et ses caractéristiques. L'expérience de la mer se traduit par cette déstabilisation, par ce débordement, cette invasion de la matière, cet éclatement des formes provenant de leur matière même. Au mouvement déstabilisant l'image et la mer répond un mouvement de déconstruction de notre appréhension de la mer, du vivant. L'altération invite à réapprendre l'élément marin en nous plaçant dans une posture qui dépasse la simple contemplation. Que ce soit le ballotement de la caméra dans *Vielle-Saint-Girons...* ou le plan serré sur les vagues (couplé à l'assourdissement de la bande sonore) dans *L'écume du phare*, le fil conducteur commun à ces deux œuvres est de sortir d'une contemplation

paisible et confortable tout en fascinant par le déferlement des vagues, de déranger pour attirer l'attention. Les altérations elles-mêmes jouent ce rôle : leur accroissement à l'écran appelle un accroissement de l'attention spectatorielle, tournée vers les détails. L'expression de la mer, de sa puissance, en ressort. Ici aussi, le geste altérant convoque l'extraordinaire de cette mer, de son fonctionnement, de son existence. Il happe l'attention par la sensorialité et soulève la sensibilité du public. La déconstruction-reconstruction permanente de l'image, appuyant cette fascination première pour le mouvement des vagues, interroge et interpelle : le renversement de l'image, calé sur celui des vagues, questionne notre rapport (détaché, distancé, oublié ou perdu) au vivant, au monde naturel, et stimule une attention renouvelée, un regard centré sur celui-ci. Une ouverture, un épanchement vers le sensible, vers une sensibilité à cet espace, à cet existant se développe alors au fil des deux vidéos. Le sensible représente précisément ce que parvient à atteindre Perconte lorsqu'il filme, en positionnant sa caméra à distance de qu'il vise, utilisant de longues focales et laissant l'appareil saisir ce qu'il peut : « L'optique révèle ce que le cinéaste ne pouvait pas voir du paysage en nous détachant du visible pour mieux nous rapprocher d'une perception sensible ; la puissance de l'objectif nous projetant à l'intérieur de la nature, comme à l'intérieur de l'image [...] » (Vincent Sorrel 2019, 89) La mise à distance constitue alors une technique de développement du sensible (*Ibid.*, 91/92). Dans ce contexte, le vidéaste s'en remet donc aux capacités de sa caméra pour atteindre, enregistrer et retranscrire ce sensible déjà présent lors du tournage, un sensible qu'il révèle encore davantage grâce à ses multiples opérations de compressions-décompressions sur le fichier numérique, un sensible qui participe à une exploration et une expression centrées sur les espaces naturels.

La trilogie d'Inger Lise Hansen, plus spécifiquement *Proximity* et *Travelling Fields*, mobilise également une attention à l'image et à ce qu'elle contient, en nécessitant un degré de concentration pour comprendre ce qui est à l'œuvre à l'écran. Le renversement de la caméra manifeste concrètement et métaphoriquement un bouleversement du regard, de la vision, qui provoque une déshabitude dans notre rapport à l'espace, une suspension de notre perception habituelle qui incite une attention plus soutenue. S'ensuit une période d'adaptation nécessaire pour parvenir à appréhender les lieux enregistrés, malgré les conditions de visibilité affectées par cette altération. Une fois le regard accoutumé au renversement de l'image, l'attention est sollicitée par les rythmes développés à l'écran et tous causés par le procédé technique utilisé par Hansen : en premier lieu, la lenteur, la tranquillité du mouvement de l'appareil apparaît

avec évidence. La constance de ce déplacement nous tient en alerte, en éveil et nous entraîne avec lui dans une découverte progressive des espaces. Ce mouvement exprime et relaye également le second rythme présent à l'écran, celui de l'accélération des éléments naturels présents dans les plans qui indique un écoulement temporel d'une rapidité inhabituelle⁵⁷. Le déplacement de l'appareil de prise de vue s'effectue alors en simultané avec une accélération du temps interne aux images, donnant l'impression de traverser le temps grâce à ce déplacement. Le contraste et le paradoxe entre ces deux temporalités inhérentes à ces images créent également une sensation de malaise, un dérangement d'abord inconscient, incompris, puis qui s'explique à mesure du défilement des films. La concentration et l'attention au détail permettent de saisir progressivement l'anormalité, l'anomalie temporelle qui prend place dans l'espace de l'image. La manipulation apparaît donc double dans ces films et questionne ce qui est encore réel : que sommes-nous en train d'observer ? Que voyons-nous exactement ? Ces espaces ordinaires contenaient-ils déjà une forme d'altérité (et d'altération) que nous ne percevons que maintenant, grâce à l'altération de l'image, à celle de sa perception ? En rendant étranges, étrangers, ces lieux pourtant bien réels, la surréalité produite par les altérations visuelles inquiète le regard spectatorial et son rapport à l'espace. L'étrangeté de l'image induit ainsi une atmosphère tout aussi inhabituelle, déconcertante, qui est toutefois contrebalancée par la fluidité, la tranquillité et l'apaisement produits par le mouvement lent et par le silence visuel que procure le vide, caractéristique de ces lieux abandonnés, désertés – mais, le vide peut aussi procurer de l'angoisse et de l'anxiété par son caractère post-apocalyptique. Ce silence participe aussi d'une attention renouvelée au contenu des images, et notamment à la présence infime mais systématique de la nature dans des lieux inhabituels. Une forme d'apaisement ressort aussi de l'observation de cette nature résiliente qui s'adapte à n'importe quel contexte, qui subsiste dans des environnements bétonnés et hostiles à sa présence, dès que cesse l'activité humaine. L'ensemble des paramètres techniques employés dans ces œuvres (le renversement de l'image, le travelling continu, le déploiement de rythmes différents, le silence visuel) dessine ainsi le caractère géopoétique de ces films : ils nous

⁵⁷ Cette accélération du mouvement des éléments naturels est d'autant plus visible que le reste de l'image, à savoir les constructions, le bâti, est dans une immobilité marquante. Cet aspect interroge et pointerait peut-être la fragilité, le changement et l'instabilité de la nature, confrontés ici à l'immobilisme et la permanence des structures humaines.

promènent dans ces espaces, nous font redécouvrir les lieux selon des modalités inhabituelles et dans une concentration accrue.

Dans *Travelling Fields*, l'attention et la contemplation sont d'autant plus sollicitées à travers différents détails qui ponctuent le film : tout d'abord, plusieurs séquences sont filmées en plan fixe, contrariant le mouvement régulier qui caractérise l'ensemble de la série. La fixité de l'appareil de prise de vue encourage une concentration et une observation plus appuyée des lieux enregistrés et questionne le regard s'étant habitué au mouvement constant : l'arrêt incite à l'attention. Durant ces instants, l'accélération du mouvement des éléments naturels tels que les nuages et la végétation opère avec plus de prégnance encore, mise en exergue par la fixité du plan. Au contraire, dans d'autres séquences du film, le déplacement de l'appareil perdure mais le mouvement accéléré de la nature cesse : les nuages reprennent leur lenteur initiale. Alors, la question du procédé utilisé survient : l'artiste a-t-elle enregistré un plan continu de quelques secondes ou bien a-t-elle conservé la prise de photographies mais en employant un ratio de prises de vue suffisamment élevé pour conserver le mouvement initial des éléments naturels ? Ces deux phénomènes visuels se distinguent de l'ensemble de la série et encouragent alors l'attention spectatorielle, celle-ci étant nécessaire pour remarquer et observer ces anomalies. Il faut, en effet, être attentif·ive pour cerner les irrégularités, pour apprécier les différences parfois infimes qui distinguent un plan vis-à-vis des autres. Ces séquences différenciées de l'ensemble de la série questionnent également sur leur sens : que disent-elles des lieux ? Qu'expriment-elles de notre rapport à ces environnements et de notre compréhension de l'espace ? Les films invitent donc à une contemplation active, le plus souvent mise en mouvement, une contemplation des détails de l'image qui passe par l'altération et étonne, met en suspens, interroge.

2. *EXPRIMER LE MONDE NATUREL DANS UNE SUR-PRÉSENCE*

La désintégration provisoire de la forme et de la matière opérée par les altérations analysées ci-dessus conduit pour certaines à une autre conséquence concernant les espaces naturels filmés : une sorte de sur-présence à l'écran, c'est-à-dire une présence appuyée, décuplée sur laquelle insistent les altérations par leur action même sur/dans l'image. Les œuvres de Larose, de Browne et de Perconte provoquent avec évidence cette sur-présence

naturelle à l'écran, selon des procédés et des effets différents. La surimpression répétitive développée par Larose dans la série *brouillard* et dans *Interlude* décrit l'espace naturel filmé à travers une insistance sur la matérialité du lieu, sur ces caractéristiques topographiques, spatiales. Elle compose également un milieu naturel-filmique, empreint de la nature enregistrée et des capacités expressives du média. Plus particulièrement, le principe de création au cœur de *brouillard*, la répétition du strict et même parcours (une répétition du même espace naturel), constitue à l'écran une densité présentielle des éléments naturels enregistrés, et avant tout de la végétation. Au geste répété du cinéaste opéré avec sa caméra, au trajet parcouru en boucle, répond donc à l'écran une certaine insistance matérielle et présentielle sur la végétation, sur le monde naturel capté. Les surimpressions se multiplient, leur contenu également qui, par cette opération, s'additionne. La présence initiale de la végétation, du ciel et du lac s'ajoute, se compile à chaque surimpression. La matérialité naturelle enregistrée par chaque passage s'additionne également et renforce cette existence. Le résultat que nous observons à l'écran matérialise cette compilation qui donne lieu à une sur-présence médiatique du monde naturel. La sur-présence devient un moyen de mettre en avant, de mettre au premier plan la nature filmée et de l'observer plus attentivement. Celle-ci participe aussi à l'abolition des représentations communes du végétal en détournant le statisme et l'immobilité qui le caractérisent (à tort). Au contraire, un mouvement continu distingue cette expression végétale. Tout en insistant sur son existence à l'écran, la surimpression répétitive déroge aux habitudes perceptives qui conditionnent notre compréhension du monde végétal et nous rapproche de sa réalité vivante, sensible. La sur-présence appuie alors le caractère profondément vivant, mouvant, vital du monde végétal ; elle nous implique dans cette réalité naturelle depuis la multiplication des strates (des impressions lumineuses sur la pellicule), cette même réalité que l'on oublie, que l'on omet, à laquelle nous restons insensibles. Cette opération nous invite ainsi à passer et repasser dans cet espace naturel pour en observer l'existence, pour en garder la trace, pour en susciter un nouvel intérêt, une nouvelle attention. S'ajoute à cela, dans *brouillard #16*, une lenteur du plan-séquence (du défilement des images) qui appelle à une contemplation plus soutenue encore. La lenteur produite à l'écran accentue les effets du plan long théorisé par Gaudin et rappelés plus haut : l'invitation à observer minutieusement, à saisir les singularités du plan présenté et, ce, sans attendre le suivant, offrir un espace-temps hors du temps cinématographique habituel (et aussi hors de notre temps quotidien, le plus souvent pressé et occupé). La sur-présence du végétal dans cette itération se double donc d'une

incitation à l'arrêt, à un ralentissement de notre rythme pour prendre conscience (et prendre consistance) de cette existence naturelle, de sa matérialité, de sa vitalité.

De son côté, *Interlude* insiste davantage sur la diversité des textures rocheuses présentes dans cet ensemble rocailleux. En faisant dialoguer la variation (par différents plans correspondant à différents points de vue) et la répétition du lieu (par la multiplication des surimpressions) comme principes créatifs, la surimpression répétitive de Larose dans ce film met en place des conditions de présentation qui produisent une perception singulière du lieu, attentive aux détails, aux caractéristiques du lieu naturel. Elle renouvelle alors l'attention au monde naturel capté par la caméra de Larose. En accumulant sur une même pellicule les captations de cet espace, elle favorise également une sur-présence de la nature à l'écran, une expressivité qui prend forme grâce à cette rencontre des spécificités du lieu et de la pratique altérante de Larose. Bien qu'il cumule différents points de vue, le film se focalise uniquement sur cet ensemble de rochers et en suscite alors une considération plus soutenue. L'attention surgit ici davantage grâce à la fixité des plans, et non plus par leur longueur (chaque plan ne dure que quelques secondes) : la fixité concentre alors le regard et reproduit certains effets des plans longs de *brouillard*, notamment l'invitation à observer consciencieusement le contenu et les détails de chaque plan, de saisir ce qu'ils matérialisent de cette réalité naturelle. Bien que plus court que dans *brouillard*, un instant d'arrêt est ainsi encouragé à travers les plans fixes et incite à prendre le temps de vivre ce lieu naturel, de distinguer et d'appréhender sa matérialité et sa diversité, de s'y intéresser pour ses particularités propres, de le voir avec un regard plus attentif et soucieux. Là aussi, la sur-présence qui résulte de la répétition des impressions lumineuses aide à cette focalisation, à cette attention : par la densité matérielle qui la caractérise, elle semble nous rapprocher de la matérialité de ces roches, permettant d'être au plus près de la matière naturelle. *Interlude* nous convie, par l'altération de l'image et par ses effets, en présence de cet espace naturel, nous replace dans ce lieu en exprimant ses singularités topographiques et matérielles et invitent à y porter un regard concentré, observateur, soucieux.

D'une autre façon, les altérations visuelles de *Cathedral* de Browne suscitent, elles aussi, une sur-présence des espaces naturels filmés, ici de la Cathedral Grove. Comme dans les films de Larose, Browne opère dans sa vidéo une focalisation sur les végétaux à travers des plans les enregistrant uniquement. Les gros plans ou plans rapprochés participent à cette intensification présentielle du végétal à l'écran, amorcée avant tout par l'activité transformatrice des

altérations. Les seules actions auxquelles nous sommes attentifs·tives sont précisément celles des altérations, leur évolution et leur mise en mouvement des végétaux. À cette concentration induite par les types de plan s'ajoutent donc celle conduite par les altérations visuelles (les mouvements brusques de caméra et la déstructuration géométrique). Ces deux opérations altérantes offrent une présence sensible des végétaux en jouant (en expérimentant) sur leur visibilité, sur leur matérialité et, ce, à travers celle du support numérique. Le mouvement continu qui résulte de ces deux gestes rend les végétaux d'autant plus vivants, mouvants à l'écran : ils caractérisent ainsi l'existence de ces éléments, la vitalité qui les parcourt naturellement, leur transformation continue. Le végétal apparaît alors dans une profusion : une profusion de points de vue sur cet existant qui marquent le dynamisme qui le constitue, mais aussi une profusion par l'éclatement matériel de sa visibilité (passant par celui de l'image) qui emplit l'écran. La mise en mouvement s'accompagne alors d'une mise en existence cinématographique des éléments naturels, produite par un investissement dans leurs détails matériels. Liant les effets altérants, le fondu enchaîné accentue également cette sur-présence, cette existence végétale sur laquelle nous focalisons tout au long de l'œuvre, en la rendant continue, sans heurt, sans arrêt. Notre attention se porte donc en permanence sur les végétaux, incitant à saisir ces caractères naturels vivants. Dans *Conscrescence*, nous retrouvons également une omniprésence des végétaux par des gros plans ou des plans rapprochés sur les branches et les troncs. Les composants des arbres remplissent entièrement le cadre et ne laissent d'espace pour rien d'autre. Ils investissent donc toute l'étendue de l'image. Là encore, ce qui est à observer, à regarder, à contempler, c'est cet espace de l'image saturé par le naturel, saturé par son existence matérielle. Ces paramètres de tournage mettent en exergue les effets d'une surimpression excessive des plans qui accentue cet effet de remplissage, d'envahissement, mais qui, surtout, conduit à une présence tout aussi excessive des végétaux à l'écran. La sur-présence s'opère donc dans une saturation matérielle et visuelle : une présence qui sature la visibilité de cet espace, sature le visible à l'écran (le cadre) et sature l'espace de l'image. De même, elle mobilise pleinement, complètement l'attention, le regard, la réception. Cette sur-présence et l'engagement attentionnel du public qui en résulte sont également affolés par le rythme du défilement des images qui produit une certaine nervosité qui tient davantage encore en suspens, en alerte. L'ensemble de ces facteurs concourt à capter et diriger l'attention vers le monde naturel, à former, par des effets d'image, une certaine émotion, un ressenti face à ces végétaux, à susciter une forme d'affectivité.

Dans les vidéos de Jacques Perconte, les expérimentations sur la visibilité du monde naturel développent, elles aussi, une sur-présence des éléments naturels filmés. *Arvore da vida*, *L'écume du phare*, *Vielle-Saint-Girons...*, *Vingt-neuf minutes en mer*, *Blés*, *Agenvillers* ou la série *Or* sont autant d'œuvres dans lesquelles les compressions-décompressions provoquent différents phénomènes (matériels) d'image qui conduisent à une sur-présence des lieux naturels filmés. Tout d'abord, comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises, ce geste altérant agit au niveau de la surface de l'image en produisant une forme de densité matérielle (une densité qui survient à la surface de l'image). En épaississant la surface de l'image, cet effet appuie également la présence à l'écran des éléments naturels qui sont concernés (la végétation, les arbres, la mer, le ciel, les blés) : leur existence à l'écran se calque sur cet épaississement iconographique et profite de la mise en avant, en lumière qui l'accompagne. La matière iconographique ainsi augmentée fait ressortir le vivant, l'existant naturel. Par ces jeux de densité, les événements visuels qui ponctuent chaque œuvre se rattachent alors uniquement à la matière naturelle, aux éléments naturels filmés qui constituent, encore ici, tout ce qu'il y a à voir, à regarder – la sur-présence résulte aussi de cette focalisation sur la nature. Les événements du visible à l'écran font ainsi écho aux événements de l'existant naturel, à ces phénomènes auxquels nous restons attentifs grâce à la concentration qu'en opèrent les œuvres et plus spécifiquement les altérations qui s'y déploient. À l'instar de cette densité matérielle produite par les compressions-décompressions, les transformations formelles, plastiques qui résultent de leur activité altérante engagent une mobilisation du regard, de l'intérêt qui se concentrent sur l'écran pour les suivre, pour en faire l'expérience. Comme dans la plupart des œuvres de notre corpus, les métamorphoses de l'image qui transfigurent l'existant filmé représentent la principale occupation visuelle et sensorielle des vidéos de Perconte. Elles en constituent le point focal, depuis lequel se réveille l'attention spectatorielle au monde naturel. Jouer sur la matérialité de l'image influence donc celle du vivant filmé et en souligne simultanément l'omniprésence à l'écran. Les œuvres agissent ainsi sur le visible et, de ce fait, font surgir avec plus d'insistance et de prégnance l'existence, la vie du monde naturel.

3. AFFAIBLIR LA VISION POUR REJOINDRE LE SENSIBLE

En investissant dans le détail les formes et la matière de l'image, les altérations favorisent une concentration plus soutenue sur les espaces enregistrés. Dans les œuvres analysées ici, cette attention renouvelée se construit par un affaiblissement technique du visible, de la vision, provoqué par les altérations. En retour, l'ébranlement du lien avec le réalisme ouvre à une autre forme de perception, de regard et de compréhension portés sur les espaces naturels exposés à l'écran, plus proche du sensible que du perceptible. Les œuvres de Szlam, Grill, Urlus, Perconte, SJ.Ramir, Schwentner et Saïto nous permettent de réfléchir ce phénomène. *Altiplano* de Szlam, *Into The Great White Open* de Grill et *Elli* d'Urlus produisent à l'écran un clignotement de l'image qui stimule, réveille ou choque le regard spectatorial. Créé par une succession de plans très courts aux teintes contrastées, ce clignotement provoque, dans *Altiplano*, une certaine instabilité de l'image, de l'écran et de leur réception, forçant l'attention spectatorielle. Le clignotement saccade la vision, coupant court à l'observation ; dans un même temps, il impressionne le regard et ramène une forme d'attention basée sur la rapidité, le mouvement et l'instabilité. En ce sens, il souligne l'existence à l'écran de ces espaces. L'instabilité visuelle se répercute également sur l'espace projeté, le décomposant, le hachurant. Dans *Into The Great White Open*, le clignotement apparaît dans une séquence très courte (de 11'04 min. à 11'54 min.), s'amorçant par un fondu enchaîné et cadrant en plan fixe un amoncellement de morceaux de glace. Le clignotement semble exprimer ici quelque chose de cet espace, de l'état de ces éléments naturels. Il accentue les reliefs et les volumes, traduisant une présence plus appuyée à l'écran. La fixité du plan mêlée à l'impression de mouvement induite par le clignotement permet d'appréhender autrement ce lieu, de le réapprendre en quelque sorte d'une nouvelle façon, sous un angle singulier. Tout en soulignant la présence, le clignotement en inquiète la visibilité, la rendant dans une instabilité évidente ; il lui confère une expressivité cinématographique propre. Enfin, dans *Elli*, de 3'38 min. à 7'03 min., une autre forme de clignotement, plus abrasif, plus excessif, est à l'œuvre. Il attrape l'attention et attaque le regard habituellement passif du public. Pendant ce temps de clignotement, la mer qui est cadrée par la caméra est occultée, au profit de l'expérience purement optique que ce phénomène impose. Par la suite, une séquence va jusqu'à perdre complètement de vue la mer : à cet instant, seule perdure la couleur des plans successifs. La perte de la vue s'accompagne de la perte de l'espace (et des repères spatiaux), du lieu : il n'y a plus que la couleur et son

clignotement. Comme dans les œuvres de Szlam et Grill, ce passage de forte intensité visuelle s'imprime sur notre rétine et conditionne, par son rythme et sa dynamique, notre vision pour les secondes qui suivent. Dans *Elli*, le clignotement devient un mode de réception à part entière et change notre regard, notre façon d'appréhender cet espace naturel. La rapidité des plans et le contraste des couleurs insufflent une visibilité violente et une intranquillité de l'image. Une fois la vision entravée, un autre regard sur ce lieu devient possible et en produit une appréhension renouvelée qui passe par le déroutement de l'altération et de ses effets esthétiques.

Suscitant également une concentration renouvelée, un autre procédé d'affaiblissement de la vision consiste à expérimenter la couleur numérique, en l'étalant de façon visible à l'écran. Dans la série *Or* de Perconte, la couleur s'impose au point d'obstruer la vue, la vision du ciel, dans un premier temps ; puis, l'image révèle progressivement le ciel et un jeu de dévoilement-recouvrement se met en place, calqué sur le déplacement des oiseaux (**fig. 112**). Dans ces trois vidéos, ce sont précisément les instants qui précèdent le dévoilement complet du ciel qui intéressent notre analyse : pendant ces premières minutes, le ciel est surplombé d'un jaune opaque dans lequel des oiseaux se frayent un chemin. La couleur est omniprésente et se pare d'une matérialité singulière qui lui donne corps et épaisseur. Elle obstrue la vue du ciel et notre vision de l'espace, à l'exception du trajet des oiseaux qui nous ramène vers la présence sous-jacente de ce ciel : leur passage dérange en effet l'opacité et la densité du jaune omniprésent à l'écran et marque l'espace par leur trace, trace qui parfois révèle timidement les couleurs initiales du ciel. La densité de la couleur confère simultanément une même épaisseur aux nuages, pourtant habituellement plutôt rattachés à l'évanescence, à une forme d'immatérialité et de vide ; elle souligne ainsi la présence matérielle des nuages qui, d'un état vaporeux, deviennent opaques, denses, pleins. Ce qui est normalement appréhendé comme vide, invisible ou immatériel reprend ici de l'épaisseur, de la densité, du corps, grâce à la matière numérique façonnée par Perconte. La matérialité de cette couleur donne chair cinématographique au ciel, aux nuages. La contemplation du ciel permet donc de suivre cette insolite transformation physique, matérielle. Le mouvement des oiseaux indique également que nous n'avons pas affaire à une peinture ou un plan fixe, ce qui n'est pas directement admis ou décelable puisque les premières secondes nous laissent dans un doute sur ce que nous voyons exactement. Leur mouvement s'illustre dans une fuite de la matière : le noir de l'oiseau en mouvement laisse, au

gré de son passage, des traces dans l'image qui occasionnent un délitement passager de la matière iconographique. Comme pour le clignotement, l'expérience de la couleur, précédant la révélation du ciel, imprègne notre regard et nous voyons, par la suite, cet espace sous une autre lumière et à travers la persistance du jaune qui précède. La masse et la densité colorées du début s'imprime dans notre regard, par un effet de surimpression optique, et conditionnent la réception des images et du visible qui se révèle à l'écran, nous faisant redécouvrir cet espace et réinventant ses possibles matériels et esthétiques.

La couleur peut alors empêcher ou mettre en suspens la vue et la vision, comme nous l'avons vu avec la série *Or* de Perconte. De la même façon, *Elli* d'Esther Urlus démontre la faculté de la couleur à obstruer toute visibilité, par son omniprésence et son degré d'opacité. La couleur constitue ici l'intermédiaire par lequel l'espace nous est donné à voir, à vivre, conditionnant pleinement sa visibilité à l'écran. Elle se substitue ainsi à la lumière, reprenant en charge le rôle et la fonction transmettrice de celle-ci. Sa présence et sa prégnance se font insistantes, apparaissant indépassables. L'existence de l'espace naturel, de la mer ici, se fait donc avant tout colorée. Cette existence est singularisée par la couleur qui a pour effet d'écraser légèrement le relief de la mer et d'unifier l'ensemble par le biais de son intensité à l'écran. La couleur sévit dans l'espace de l'image et dans celui de la nature captée par la caméra. L'homogénéisation et la prégnance de la tonalité bleue en ouverture ou rouge en clôture du film confèrent une surnaturalité, une artificialité et une étrangeté à la mer enregistrée (**fig. 113, 114**). En plus d'interférer dans la vision, l'intensité de sa présence provoque donc une forme d'artificialisation et d'abstraction vis-à-vis de l'espace, du lieu : par moments, nous peinons à voir et à comprendre exactement le contenu des images et, de plus, ce que nous observons nous apparaît étranger, inhabituel et surnaturel. Par la persistance de la couleur, une certaine distance s'instaure alors vis-à-vis du lieu filmé qui, pourtant, s'avère bel et bien réel, tangible, concret – une distance qui n'est pas sans rappeler celle de notre rapport au monde naturel. L'attention renouvelée au vivant s'opère donc ici par une perturbation colorée, par un détournement coloré de l'espace naturel initial, à travers une vision empêchée et troublée : si l'on pouvait s'attendre à une certaine contemplation face à cette vue, celle-ci est annulée par l'activité altérante de la couleur qui garde toutefois le regard en alerte, en tension, et en concentre toute l'attention. Ce brouillage visuel nous éloigne donc de la vision pour nous

rapprocher d'une perception sensible et pleinement sensorielle de cette mer, plus attachée à son atmosphère qu'à la précision de ses caractéristiques spatiales, physiques.

Dans *Árvore da vida*, Perconte expérimente la couleur, dans des proportions plus discrètes mais tout aussi effectives à l'égard de la visibilité de l'image. Là aussi, il révèle un espace par l'emploi de la couleur qui détourne la composition initiale du plan et déjoue ainsi celle de l'espace végétal. La vision et le regard sont animés et encouragés par l'émergence de zones colorées, infimes, fonctionnant par touches et dirigeant notre attention vers différentes zones de l'image (**fig. 115, 116**). La couleur devient alors un facteur de voilement ou de dévoilement de l'image, dessinant ici sa double fonction et sa double force : elle entremêle les différents végétaux ou les distingue, selon un jeu dynamique de révélation et de dissimulation. Elle questionne alors la composition de l'espace naturel et celle de l'image ; elle les met en doute (en critique, en suspens ou en pleine lumière). Dans les mouvements qu'elle introduit, la couleur réinvente l'espace naturel, le lieu filmé, en le désarticulant. En investissant ces petites zones, la couleur attire notre regard et le promène dans l'espace de l'image : elle nous fait ainsi redécouvrir, par ses détails, les caractéristiques végétales, la composition spatiale et la diversité de ce bout de nature. À certains égards, bien que l'œuvre ne nous entraîne pas dans une traversée concrète de l'espace, elle instaure tout de même une dynamique proche de la géopoétique qui révèle ce lieu naturel. Le parcours se constitue à travers la vision, par le regard qui se promène dans l'image : le caractère géopoétique de l'œuvre prend forme dans l'espace même du cadre qui, grâce aux altérations colorées, souligne le potentiel infini du lieu naturel, de sa composition végétale. Les effets à la fois plastiques et esthétiques de la couleur accentuent également le foisonnement et l'omniprésence du végétal à l'écran : elle recrée l'intrication du vivant et son effervescence naturelle. L'ensemble de ses affectations vis-à-vis de l'image réactivent notre attention à l'espace végétal filmé : la couleur exprime la non-pérennité et l'impermanence du vivant, de la nature, d'autant plus accentuées par l'activité humaine, et redit la fragilité des éléments naturels, leur disparition potentielle (et de plus en plus effective). En dirigeant le regard sur les détails inaperçus, presque invisibles, de l'image et de cette végétation, elle focalise à nouveau l'attention, l'intérêt sur cet existant naturel, autre qu'humain et propose de l'appréhender dans une approche concentrée, contemplative et soucieuse. La couleur manipule l'image (et le public) pour permettre de percevoir à nouveaux frais le monde naturel.

Elle devient donc vectrice et transmettrice d'une visibilité réanimée et, en ce sens, se fait médiatrice entre la nature et nous.

Dans *Altiplano* de Szlam, la couleur appose également un caractère artificiel aux espaces enregistrés. Elle renverse en quelque sorte l'idée de paysages immaculés, rêvés, intouchés, intacts, une vision communément rattachée à ces grands espaces. La (fausse) nature sauvage, primaire, vierge et idyllique est envahie par la couleur qui, par ses tonalités appuyées, la fait basculer dans un état inhabituel d'abstraction et de surnaturalité (**fig. 117, 118**). La couleur est, ici aussi, omniprésente – qu'elle soit naturelle et accentuée par un travail sur l'image, ou ajoutée grâce à des filtres – et apporte une intensité lumineuse au film. Elle crée également des contrastes plus importants, ou du moins accentue les contrastes préexistants sur les lieux, lors du tournage. Les gros plans et plans moyens sur des détails naturels mettent également en exergue cette présence colorée, sa diversité et sa multiplicité initiales. Mais, l'accentuation de ces couleurs ou l'ajout de nouvelles inquiètent l'image et les espaces naturels de l'Altiplano ; l'expression d'une inquiétude s'en ressent. En portant attention aux détails naturels, la couleur ouvre le regard et la conscience à une réalité, sensibilise à un état naturel et écologique alarmant, dégradé. Elle matérialise une observation à la recherche d'anomalies, pour comprendre ce qui a basculé dans ces espaces. Explorant les moindres éléments présents, elle participe au relevé de leurs changements, de leur transformation, de cette dévastation du territoire qui, sinon, resteraient inaperçus à l'écran : comme évoqué plus haut, l'Altiplano est un territoire marqué par une succession de désastres écologiques causés par l'activité industrielle qui y est massivement développée. L'inquiétude et l'étrangeté insufflées par la prégnance de la couleur suscitent un sentiment de confusion – une confusion entre ce qui est présenté à l'écran et l'état réel des lieux, mais aussi une confusion suscitée par les modifications des traitements d'image. Dans une dynamique similaire, *earthearthearth* de Daïchi Saïto éclaire ces mêmes espaces naturels de l'Altiplano sous un autre jour, sous une lumière différente, par des manipulations lumineuses (la sur ou sous-exposition, la solarisation) et leurs effets colorés vibrants et intenses. Ces procédés font ressortir les lignes contenues dans cet espace, et plus particulièrement le découpage naturel de ses sommets montagneux. Ils soulignent la composition du lieu à travers des jeux de couleurs, à travers des pulsations colorées. Dans un certain sens, la couleur scanne l'espace, le lieu, en mettant en lumière et en relief ses particularités. Elle le décortique et le dévoile par ses teintes et ses nuances, invitant à une

appréhension à la fois attentionnée, concentrée, et singulière, inédite. Les effets colorés et contrastants de la solarisation inhibent toute visibilité de l'espace et provoquent une forte abstraction des images (**fig. 119, 120**). L'atmosphère qui en ressort pourrait être qualifiée de chimique, de nucléaire – les halos de couleur qui envahissent l'écran rappellent les célèbres images de largage de bombes nucléaires. Là aussi, la couleur mobilise l'attention du public à travers une certaine préoccupation, une attention inquiétée par l'intensité et l'artificialité de ses teintes. Elle dirige le regard vers des perturbations, des anomalies qui ont cours dans ces lieux (mais qui ne sont pas toujours visibles), en les métaphorisant par une apparence surréaliste, irréelle.

Pour clore ce tour d'horizon, le flou suscite également une attention plus soutenue à l'égard des éléments qu'il travaille, dont il abîme la visibilité : dans les œuvres analysées, il engage un intérêt renouvelé envers les espaces naturels filmés. En tant que geste emblématique d'une vision affaiblie et inopérante, le flou rappelle que « [donner] à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. » [Georges Didi-Huberman] Ici, inquiéter le voir, c'est inquiéter la netteté rattachée à l'évidence. C'est donner à voir une image comme présence inquiétante, comme *inévidence*. » (Hélène Vally 2013, 42) Une inévidence que SJ.Ramir et Michaela Schwentner mettent en avant dans leur usage d'un flou technologique, technique. Tous deux créent du flou par l'usage de technologies, d'appareils, dont ils accentuent la basse définition initiale de l'image : dans ces deux cas de figure, le flou est directement lié à la qualité visuelle de l'appareil, qu'ils viennent accentuer par l'utilisation qu'ils en font (l'ajout de filtres chez SJ.Ramir et la condensation des vues chez Schwentner). Cette accentuation volontaire participe au flou dans ces œuvres, et que l'on expérimente à leur projection. Les appareils sont donc exploités à leur maximum pour offrir une palette de différents flous. Dans les œuvres de SJ.Ramir, le flou est constitutif, à part entière, de l'image Mini DV. Il prend la forme d'une pixellisation plus ou moins importante qui fond et confond le visible capté par l'appareil. Comme nous l'avons vu, cette pixellisation forcée épaissit le visible, le dissimule. Une perte de clarté, de lisibilité s'opère, ou du moins suspend la visibilité pleine, entière. L'espace enregistré apparaît alors dans un état second(aire), dans un état transitoire. Par l'usage de ce format, l'artiste assume les limites de l'image (rappelant celles du visible), mais développe également sa force, son caractère sensible. D'une sensibilité à l'autre, de celle de l'appareil à celle de

l'image, ses œuvres⁵⁸ questionnent notre rapport au visible et, dans les plans de nature, au monde naturel. Dans ces plans persiste quelque chose d'un vivant non-visible, inaperçu, en cours de visibilité. Dans l'attente continue d'une plus grande lisibilité, une certaine tension se constitue du côté du public, retenant ainsi son attention. La concentration est orientée vers les détails de l'image afin de capter ce qui se passe à l'écran et de suivre les changements et les modifications qui s'opèrent dans les plans. Le flou maintient le regard dans un espoir vain et trompeur d'un recouvrement plus net de la facture de l'image qui permettrait de mieux cerner et appréhender l'espace enregistré. L'attention se constitue donc dans un suspens, dans une attente, suscités par l'état intermédiaire, indéfini de l'image et de son contenu.

Dans *Bellevue*, à distance suffisante des sommets montagneux visés par sa webcam, Schwentner s'appuie à la fois sur la singularité plastique de la webcam et sur les variations du taux de lumière naturellement présent lors des captations afin de retrouver puis de perdre les montagnes. Le flou causé par la basse qualité de l'image et par l'accumulation des enregistrements est omniprésent et d'autant plus intensifié par ces allers-retours entre visibilité et invisibilité, qui déjouent la lisibilité de l'espace, du lieu naturel. Tout en obstruant la vision, le flou ajoute une sorte d'épaisseur à l'image et de supplément sensible qui conditionnent la réception de l'œuvre et de l'espace naturel filmé, ces sommets montagneux. Cette épaisseur appuyée stimule la concentration du public vis-à-vis de ces sommets, afin de saisir, ici aussi, ce qui se déroule à l'écran. Les différentes prises de vues accumulées les unes sur les autres produisent une variabilité de la luminosité dont découlent divers degrés de visibilité. Elles suscitent ainsi une préoccupation, inconsciente et involontaire, celle de parvenir à atteindre pleinement le lieu capté, ces sommets, mais également le souci de comprendre les raisons de cette instabilité visuelle et matérielle. Ces conditions de réception retiennent alors l'intérêt et la concentration, tout en maintenant dans une vision transitoire et précaire permanente. L'attention est ainsi mobilisée et étirée dans le temps, tout au long de la projection, par le caractère contemplatif de l'œuvre formé grâce à la fixité de son cadre et à l'observation nécessairement attentive des transformations constantes de son contenu.

⁵⁸ Pour rappel, les œuvres de SJ.Ramir auxquelles nous faisons référence ici, et dans lesquelles sont uniquement analysés les plans de nature, sont : *In This Valley of Respite, My Last Breath...* (2017), *My Song Is Sung* (2016), *In This Valley, My Heart Is Buried Deep* (2014), *No Place To Rest* (2013), *Disquiet* (2011), *Departure* (2007), *Gulf Transmission* (2006), *Man Alone* (2006).

4. CARACTÉRISER NOTRE RAPPORT ANTHROPOCÈNE À LA NATURE

Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, pour décrire les espaces et composer un milieu naturel-filmique, les œuvres opèrent, dans un premier temps, un enregistrement, une saisie des environnements naturels, en amont des opérations altérantes. Cette saisie capte et relate, volontairement ou non, un état, une réalité naturelle. Cet état contemporain du monde naturel est en grande partie conditionné par notre rapport à celui, et avant tout par les activités que nous menons sur ces territoires naturels. L'impact de ces activités transparait alors invariablement dans ces œuvres, ne serait-ce qu'à travers l'enregistrement des lieux par les appareils. Mettant en relation cette relation altérante au monde naturel avec les gestes artistiques qui transforment volontairement l'image, nous pensons que le concept même d'altération, mais aussi ses gestes et ses effets, condensent *en une expression* une réalité environnementale, écologique ainsi que notre rapport, notre compréhension défaillante de l'existant naturel. La présence de l'altération questionne avant tout, selon nous, notre posture vis-à-vis du monde naturel. En ce sens, l'altération constitue ici un mode d'interaction avec la matière plastique de l'image mais aussi avec notre environnement direct et élargi. Son fonctionnement et ses effets font écho à notre propre posture, à notre interaction vis-à-vis de notre milieu. Vivre, expérimenter les effets visuels, plastiques, ainsi que l'esthétique qu'induisent les altérations filmiques ouvre donc une voie pour réfléchir notre rapport au monde. L'expérience sensible que confèrent les altérations, chacune à leur manière et selon des procédés et des moyens divers, entraîne ce questionnement. Ou, pour le dire autrement, cette expérience *sensibilise* aux enjeux relationnels que nous connaissons face à (dans) la nature. L'altération se fait médiatrice entre les environnements filmés et les individus qui reçoivent les images. Comprendre et conscientiser ce rapport particulier (altérant) à notre environnement, c'est, d'une part, l'assumer comme tel, mais, d'autre part, pour mieux le questionner et le recalibrer. L'engagement auquel invite l'altération devient ainsi plus politique. Il passe, dans tous les cas, par l'esthétique. L'esthétique devient alors politique. Cette thèse (dé)montre l'engagement esthétique (et politique) produit par l'altération qui incite à des déplacements réflexifs, comme elle déplace les constituants de l'image.

Pour saisir plus finement ce rapprochement que l'on opère entre altérations visuelles et altérations naturelles, environnementales, rappelons les grands traits du contexte écologique

qui est le nôtre, et qui est aussi celui des œuvres analysées dans cette thèse. Ce contexte contemporain est celui de l'Anthropocène, cette ère caractérisée par l'impact de l'action humaine sur les environnements naturels, par les marques indélébiles que cette activité laisse dans le monde naturel (Mariana Pestana 2018, 72). Concrètement, l'Anthropocène se mesure donc à l'échelle des dégâts environnementaux causés par l'activité industrielle et technologique :

La nature, comprise comme désignant la terre telle qu'elle est en elle-même (en dehors de toute intervention humaine) n'existe plus dans une très large mesure. Nous vivons dans un monde profondément affecté par l'action humaine, non seulement en raison de la destruction presque complète des espaces sauvages de la planète, ou en raison de la redistribution de la flore et la faune arrachées à leur habitat d'origine, mais également en raison de la modification de la forme et des caractéristiques de la surface de la planète, de son climat et de son atmosphère même. (Arnold Berleant 2015, 98)

Ou, autrement explicité :

Humans have altered more than 50 percent of the earth's landmass, depositing "anthropogenically modified materials" (plastics, concrete, bricks, and so-called technofossils but also crops, animals, and food production) everywhere we have settled. And even where humans have not put down roots, our chemical imprint is airborne due to such phenomena as carbon emissions, pesticide residues, and radionuclides. (Jennifer Fay 2018, 1)

Par la trace et l'influence qu'elle instaure dans le monde naturel, l'action humaine devient donc une force géologique qui agit avec une intensité comparable à celle de grands phénomènes naturels tels que les tsunamis ou le mouvement de la tectonique des plaques (Latour 2015, 318). L'Anthropocène instaure donc un comparatif inédit afin de « [...] dimensionner l'influence des humains à la même échelle que les fleuves, les volcans, l'érosion et la biochimie. » (*Ibid.*, 322) Latour explique plus précisément cette analogie inusitée :

[...] toutes les activités humaines s'y trouvent métamorphosées pour partie en formes géologiques ; tout ce qu'on appelait le socle rocheux commence à s'humaniser [...]. Il ne s'agit plus de paysage, d'occupation des sols, ou d'impact local. C'est avec l'échelle des phénomènes terrestres que s'établit désormais la comparaison. À force de croître en énergie, la civilisation humaine « tourne », si l'on peut dire, à dix-sept térawatts et cela vingt-quatre heures sur vingt-quatre, ce qui finit par la rendre comparable à la dépense d'énergie des volcans ou des tsunamis – certes plus violents mais sur de brèves périodes de temps. Certains calculs finissent même par rapprocher la puissance de transformation humaine de la tectonique des plaques. (*Ibid.*, 318)

À la seule différence que cette nouvelle force « géologique » semble tourner *contre* la vie, le vivant, l'existant (Fay 2018, 2). Le caractère inédit de cette époque se profile également dans la fusion complète de la nature avec l'activité humaine, celles-ci n'étant donc plus séparées, différenciées : « Humanity and nature are one, embedded from within the recent geological record. » (Bernd M. Scherer et Katrin Klingan 2013, 2) Comme nous l'avons dit en introduction de cette partie, la relation inadéquate que l'on nourrit à l'égard du monde naturel est sans conteste le premier facteur qui engendre sa dégradation, dans une mesure sans précédent. « Pour le dire d'une formule trop rapide : aux Occidentaux et à ceux qui les ont imités, la « nature » a rendu le monde inhabitable. » (Latour 2015, 99) Notre compréhension du monde naturel, qui en conditionne notre considération et notre attention, faillit à distinguer dans l'existant autre qu'humain des caractéristiques et des valeurs que nous aurions en commun et qui nous imposeraient un même respect, une même éthique envers lui. Cette conscience limitée et erronée du monde naturel entraîne le genre humain dans « [...] le développement d'un pouvoir de maîtrise sans précédent des phénomènes naturels, pouvoir qui se manifeste notamment dans les capacités techno-scientifiques de modifier génétiquement les organismes vivants ou de conditionner nos environnements et qui trouve son acmé dans le concept d'Anthropocène. » (David Gé Bartoli et Sophie Gosselin 2019, 15) Par un effet rebond, les conséquences dévastatrices de notre rapport au monde nous rappellent, « avec étonnement » disent Bartoli et Gosselin, que l'on ne peut pas s'extraire de notre environnement, de notre habitat (*Ibid.*, 16). En effet, le désastre que constitue cette nouvelle ère géologique confirme la relation vitale qui unit l'humain à son environnement (Mariana Pestana 2018, 80) : cette réalité écologique se répercute directement sur notre habitat, bouleversant certains modes de vie basés un rapport harmonieux entre l'humain et la nature. De façon plus globale, nous expérimentons toutes et tous, à différentes échelles et selon une intensité (une gravité) diverse, les conséquences de ce bouleversement, soulignant par là même notre indéfectible lien avec le monde vivant, avec notre environnement direct et indirect. Ce phénomène illustre donc tout le paradoxe de notre contexte environnemental actuel et fait écho à l'ambivalence qui caractérise, encore aujourd'hui, notre relation au monde naturel.

Le monde que nous arpentons aujourd'hui, dans lequel nous vivons, est donc un monde pleinement construit par l'humain, façonné par son activité. Pour quelques chercheur·euse·s et penseur·euse·s, le versant industriel de cette activité constitue la principale

cause de l'état dégradé, altéré du monde naturel. Le terme « Anthropocène » échoue alors à rendre compte de cette réalité puisque sa racine *anthropos* implique l'ensemble de l'action humaine, l'humanité tout entière. À ce terme trop vague se substitue donc celui de « Capitalocène » qui dirige la réflexion et l'étude de ce phénomène environnemental, écologique, vers les principes de l'activité industrielle et de l'économie capitaliste qui la sous-tend :

Yet the 'activities' that are shown in the imagery that commonly depicts the said epoch are hardly 'human', at least in that generalizing, species-being sense, but are in fact mostly the 'activities' of corporate industry, an area generally occluded in Anthropocene discourse. This simple fact leads us to ask what ideological function does "Anthropocene" serve – terminologically as well as conceptually, politically as well as visually – in relation to the current politics of ecology, and how does the expanded imagery of what was once 'photography' abet or complicate this function?

[...]

Taken up variously by Andreas Malm, Jason Moore, Donna Haraway, and others in recent years, "Capitalocene" refers to the geological epoch created by corporate globalization, and has the advantage of naming the culprit behind climate change, thereby gathering political traction around itself. (TJ Demos 2016, 31; 54)

Le déplacement que propose le terme « Capitalocène » apparaît alors pertinent pour saisir avec peut-être plus de finesse les nuances et les implications globales (mondiales) qui entraînent ces dérives sur la nature. Sans se dispenser de la responsabilité individuelle qui nous incombe à toutes et tous – *in fine*, nous y participons et entretenons sa logique en consommant les produits qui en sont issus –, le Capitalocène met en lumière les défaillances et les limites d'un système tout entier : « The Capitalocene helps identify the *economic* determination of our geological present. » (*Ibid.*, 54) Il souligne un ensemble de facteurs qui favorisent la dégradation naturelle et remet en question le caractère politique qui sous-tend l'utilisation de tel ou tel terme. En soulignant l'implication directe de l'économie pétrocapitaliste dans la dévastation des territoires, prenant acte sous forme de « lobbying, greenwashing, climate-change denial, media spectacle, and obfuscation » (*Ibid.*, 55), ce terme replace le débat autour des grands acteurs de la machinerie capitaliste, mondialiste et réintègre, dans la réflexion, leur influence sur les actions et les décisions politiques concernant la question environnementale, écologique. Le Capitalocène complexifie donc le discours en insistant sur la dimension multifactorielle du contexte qui a fait advenir cet état du monde : « [...] complex socioeconomic, political, and

material operations, involving classes and commodities, imperialisms and empires, and biotechnology and militarism. » (*Ibid.*, 86)

Le monde que nos sociétés capitalistes ont façonné et façonnent encore dans des proportions démesurées représente alors, selon Jennifer Fay, la nouvelle nature (2018, 2) : « [...] the new nature that appears to us in the form of weather events and extreme environmental conditions that are more violent, erratic, and threatening than anything in our collective history. » (*Ibid.*) Ces conditions extrêmes ainsi que la dégradation des espaces naturels, maintenant intégralement affectés par l'activité humaine, induisent ainsi une atmosphère particulière et des sentiments nouveaux, résultant directement des effets de cet effondrement de la nature. En un sens, la Terre nous apparaît différente, parfois inconnue : elle garde des traits reconnaissables tout en étant aussi le lieu de phénomènes inattendus, inhabituels, soudains. Cette nouvelle réalité devient l'occasion pour l'environnementaliste Bill McKibben de renommer la Terre « The Eearth », explicitant dans cette formule toute la complexité d'un monde que nous peinons parfois à saisir, à reconnaître. Fay détaille et prolonge ce concept :

Environmentalist Bill McKibben has proposed that we rename not the current epoch *on earth*, but the planet itself: *Eearth*. The repetition of the letter “a” signals, as if by typographical error, the *Unheimlichkeit* of a planet that appears to be our home, but with a difference. Though McKibben does not name the uncanny, he evokes it in his description. “It looks familiar enough – we’re still the third rock out from the sun, still three-quarters water. Gravity still pertains: we’re still *earthlike*.” [...] On planet Eearth, trees, streams, rain, storms, and even rocks should be apprehended, writes McKibben, as “a subset of human activity.” Eearth is anthropogenic, supernatural (perhaps full of literal valleys that are uncanny).

[...]

Eearth raises to a new level of disorientation what the uncanny for Freud summons forth: the feeling that home, homeliness, and all that is familiar have been transformed into their dreadful opposites, that the home has been replaced with an artificial substitute that resembles it. (2018, 2 ; 3)

L'altération globale engendrée sur le monde naturel en opère donc une transformation de fond, totale, qui se répercute sur notre habitation du monde, sur notre lien et notre rapport à la nature. L'étrangeté qui ressort des phénomènes climatiques et environnementaux dont nous ne maîtrisons ni ne comprenons plus les effets et dont nous sous-estimons l'impact quotidien sur nos existences amène son lot de sensations et de sentiments jusqu'ici inexpérimentés,

inhabituels, inusités. Cette affectation physique, matérielle des espaces naturels se double ainsi d'une affectation sensible, émotionnelle propre à l'Anthropocène et redit, si ce n'est pas encore clair, la relation intrinsèque qui nous lie au monde naturel, l'interdépendance qui nous rattache à l'existant non-humain. Nous vivons et ressentons ces changements, qu'ils soient directement présents, visibles, ou non. Les conséquences de cette nouvelle réalité climatique, écologique, dessinent ainsi un spectre qui dépasse largement les territoires, les espaces naturels, les existants non-humains, et nous frappe de plein fouet.

Réfléchissant la dimension émotionnelle, sensible de l'Anthropocène, Glenn Albrecht en ressort en 2003 une émotion fondatrice de notre rapport actuel à la nature, *la solastalgie*, qui affecte, selon des degrés divers, toute personne ayant un lien affectif avec un ou des espaces (notamment naturels) touchés par ces changements :

Le premier de ces nouveaux concepts est la « solastalgie », c'est-à-dire le sentiment ressenti face à un changement environnemental stressant et négatif. [...] La solastalgie se rapporte aussi bien à la perte d'un lieu naturel unique causée par le réchauffement climatique qu'à la transformation des villes et autres complexes urbains par les forces du développement.

[...]

J'avais besoin d'un mot pour exprimer cette forme précise de détresse humaine causée par la détresse du lieu. [...] Il devait désigner une émotion chronique, située et douloureuse, éprouvée face à un changement environnemental négativement perçu.

[...]

Je définis donc la « solastalgie » comme la douleur ou la détresse causée par une absence continue de consolation et par le sentiment de désolation provoqué par l'état actuel de son environnement proche et de son territoire. Il s'agit de l'expérience existentielle et vécue d'un changement environnemental négatif, ressenti comme une agression contre notre sentiment d'appartenance à un lieu. Il s'agit typiquement d'un trouble chronique, lié à l'érosion graduelle de l'identité créée par le sentiment d'appartenir à un lieu aimé. Il s'agit d'un sentiment de détresse ou de désolation psychologique né de la transformation indésirable dudit lieu. [...] La solastalgie est le mal du pays éprouvé alors que vous vivez toujours chez vous dans votre environnement habituel. (2020, 11 ; 74 ; 76)

L'altération de l'habitat actuel ou anciennement connu, vécu se répercute donc directement et durablement sur la sensibilité des individus concernés. Le lien entre altération environnementale et altération affective (redisant la dimension esthétique de l'expérience altérante) surgit avec évidence dans notre contexte anthropocène. L'impact émotionnel des

changements climatiques et environnementaux s'illustre avec prégnance dans la description qu'en offre ici le philosophe australien : nous saisissons toute la portée de cette expérience et la dureté qui la caractérise. La précision des termes utilisés nous projette dans ce vécu et peut faire écho à certaines situations similaires que nous ressentons face à des environnements aimés, qui nous définissent en tant qu'individu, ancrés dans notre histoire personnelle et maintenant endommagés. La solastalgie est un exemple parmi tant d'autres émotions qui tentent de retranscrire les nouveaux sentiments vécus dans l'Anthropocène et qu'Albrecht classe dans un tableau que l'on recopie ici (2020, 130) :

TABLEAU I. AUTEURS DES TERMES DÉCRIVANT LES ÉTATS PSYCHOTERRATIQUES NÉGATIFS

État émotionnel	Auteur et année de création
Nostalgie	Hofer, 1688.
Nécrophilie	Fromm, 1964.
Écocide	Galston, 1970.
Écoanxiété	Leff, 1990.
Biophobie	Kellert et Wilson, 1993.
Écophobie	Sobel, 1996.
Amnésie générationnelle environnementale	Kahn, 1999.
Solastalgie	Albrecht, 2003.
Terreur planétaire	Albrecht, 2003.
Trouble du déficit de nature	Louv, 2005.
Écoparalysie	Rees, 2007.
Tierratrauma	Albrecht, 2003.
Topoaversion	Albrecht, 2003.
Toponésie	Heneghan, 2013.
Météoranxiété	Albrecht, 2014.
Tierracide	Albrecht, 2016.
Terrafurie	Albrecht, 2017.

Selon le philosophe, ces états psychoterratiques négatifs désignent les effets, les sentiments, les réactions qui résultent de la séparation progressive de l'humain avec le monde naturel, réunissant des intensités émotives diverses, allant de la plus modérée à la plus extrêmes (*Ibid.*). La datation de ces termes répertoriés par Albrecht nous indique également que la réflexion sur les réactions et les émotions face à l'Anthropocène est théorisée depuis les années 1960 : les enjeux esthétiques liés à la dégradation environnementale accompagnent donc les débuts de la réflexion sur l'Anthropocène.

À la complexité multifactorielle de l'Anthropocène s'ajoute une autre difficulté de taille lorsqu'il s'agit de réfléchir ce phénomène : l'enjeu de sa représentation. L'omniprésence et la généralisation des dégâts et des changements environnementaux et, ce, à des échelles différentes, font de l'Anthropocène une réalité difficilement cernable, saisissable et donc représentable. Parce que son impact nous dépasse largement, parce qu'il nous est difficile de quantifier, de répertorier, de distinguer avec précision l'ampleur et la gravité de ce phénomène, ce dérèglement climatique et environnemental peut être qualifié, à partir de la pensée de Timothy Morton, d'*hyperobjet* :

Dans mon livre *The Ecological Thought* (« La pensée écologique »), j'ai inventé le mot « hyperobjet » pour désigner des choses massivement réparties dans le temps et l'espace par rapport aux humains. Un hyperobjet peut être un trou noir. Un hyperobjet peut être le gisement pétrolier de Lago Agrio, en Équateur, ou les Everglades, en Floride. Un hyperobjet peut être la biosphère, ou le système solaire. Un hyperobjet peut être la somme totale de tous les matériaux nucléaires présents sur la terre, ou simplement le plutonium, ou l'uranium. Un hyperobjet peut être le produit extrêmement durable de la fabrication humaine directe, comme le polystyrène ou les sacs en plastique, ou bien la totalité de la machinerie vrombissante du capitalisme. Un hyperobjet est donc « hyper » par rapport à une autre entité, qu'il soit directement fabriqué par des humains ou pas.

[...]

Parce qu'ils sont immensément plus grands que nous, les hyperobjets amplifient cette étrangeté des choses sous notre regard : les choses sont elles-mêmes, mais nous ne pouvons les désigner directement. (...) Les hyperobjets ne sont pas simplement des constructions mentales (ou idéales), mais des entités réelles dont la réalité primordiale est soustraite aux humains. (2018, 109 ; 113)

Le caractère diffus, disséminé mais également disproportionné de l'Anthropocène en fait un hyperobjet par excellence, lui-même constitué de multiples hyperobjets. Son insaisissabilité ne nous permet d'en retenir que des fragments, des bouts, qu'il nous faut assembler et mettre en écho pour tenter de s'approcher de la réalité écologique actuelle (sans toutefois y parvenir complètement). La représentation de l'Anthropocène en devient alors difficile, voire impossible : comment visualiser et se représenter un phénomène que nous ne pouvons pas comprendre dans son ensemble, que nous ne pouvons pas saisir dans son entièreté, qui nous dépasse à tous les niveaux (intellectuel, scientifique) ? Et, pourtant, les outils de visualisation, de représentation ne sont pas en reste concernant le discours sur la dégradation environnementale. Comme le rappelle Sophie Hackett :

Beaucoup de scientifiques ont souligné le caractère essentiellement visuel et sensoriel de notre expérimentation de l'impact de l'humanité. Cartes, graphiques et images photographiques sont couramment utilisés pour illustrer une série de phénomènes tels que la fonte des calottes glaciaires, les effets de la hausse du niveau de la mer sur les villes et les zones de déforestation. La vue d'en haut a toujours été la solution privilégiée pour faire connaître ces mutations. (2018, 16)

L'insaisissabilité de l'Anthropocène suscite donc un intérêt et un désir appuyé pour sa visualisation : par les images au sens large, les sciences et les arts tentent de constituer cette visualisation afin de cerner et d'atteindre les effets de nos actions, de nos activités, relatant ainsi, preuves (visibles) à l'appui, ce qui reste parfois imperceptible. Les images s'imposent au regard de celles et ceux qui privilégieraient le déni ou l'indifférence ; elles contrecarrent également une certaine ignorance, une méconnaissance des réalités naturelles, écologiques que produisent nos modes de vie capitalistes, déconnectés de ses conséquences environnementales. Les images et autres productions visuelles retracent ainsi les liens de cause à effet qui relient notre quotidien à ces bouleversements naturels. Elles nous reconnectent à ces réalités écologiques dégradées et pallient en quelque sorte l'impalpabilité et l'imperceptibilité de l'Anthropocène. Les œuvres de notre corpus sont contemporaines de ce contexte anthropocène bien particulier. Parce qu'elles s'intéressent au monde naturel, dans des proportions variées, il apparaît pertinent de les mettre en rapport avec les nombreux enjeux que soulève l'Anthropocène : comment adressent-elles ces problématiques naturelles, environnementales ? À travers les altérations, soulignées par des cadrages et des longueurs de plans, que racontent ces œuvres de la réalité anthropocène ? Comment réfléchissent-elles notre rapport problématique au monde naturel ? Rappelant la nécessité d'une approche sensible vis-à-vis de notre rapport au monde, que permettent-elles de sentir ou de recalibrer ? Nous adressons ces questions à travers l'ensemble des pratiques artistiques de notre corpus, à quelques exceptions près, prolongeant ainsi la réflexion sur les problématiques de représentation artistique de l'Anthropocène.

brouillard #19 (2015) d'Alexandre Larose, itération non-évoquée jusqu'ici, est l'unique film en noir et blanc de la série. Ce passage au noir et blanc apporte une dimension singulière à la surimpression répétitive, geste central dans la série. Développée à la main, cette itération met d'autant plus à profit les caractéristiques de la pellicule argentique (le grain accentué, une certaine instabilité visuelle, les rayures éventuelles), qui y sont alors plus visibles (**fig. 121, 122**).

Les effets de la surimpression en sont quelque peu modifiés : en comparaison, les versions colorées induisent une intensification des teintes naturelles enregistrées, la surimpression accentuant la palette de couleurs. Au contraire, le noir et blanc semble flouer, flouter ce qui en couleur prend plus d'ampleur à l'écran. Le chatonnement coloré laisse place, dans cette version noir et blanc, à une forme de fondu des végétaux, toujours empreint du fourmillement caractéristique de la surimpression répétitive. La perte de la couleur focalise notre regard et notre attention davantage sur la matière, la consistance, que sur l'apparence des végétaux. Comparé à l'éclatement des couleurs, le noir et blanc confère une certaine fadeur au foisonnement initial du végétal. L'intensité lumineuse y est aussi transformée et participe à cette perte de l'éclat qu'apporte, dans les versions colorées, l'intensité de la palette des verts. La végétation se présente alors dans des teintes allant du gris clair au noir : la densité végétale se matérialise donc par la densité du noir. L'ensemble apparaît ainsi plus sombre, plus opaque et nous éloigne de l'esthétique initiale du lieu naturel.

Ce passage au noir et blanc produit alors une plus forte abstraction de l'espace, du lieu : par les effets conjoints de la surimpression répétitive et du noir et blanc, nous perdons en précision visuelle et spatiale. La reconnaissance et la compréhension de ce que nous voyons y deviennent plus difficiles, plus floues (**fig. 123**). L'abstraction plus prégnante, plus amplifiée de cette version provoque une forme d'inquiétude : une inquiétude liée à la saisie, à l'appréhension de ce que nous regardons, mais une inquiétude aussi sur l'état, la transformation de cet espace naturel. Parce que l'abstraction déforme et rend autre, en altérant davantage encore l'image, elle inquiète nos habitudes perceptives. Cette version en noir et blanc, plus abstraite, semble ainsi nous informer différemment, autrement sur ce lieu : elle nous dit autre chose de cette végétation débordante. L'abstraction transforme plus fortement le monde naturel et, à partir de cette transformation, nous incite à réfléchir l'état de la nature. Cet effet évoque notre dégradation des environnements, le profond changement que l'on opère sur l'existant et qui, en un certain sens, nous devient abstrait – l'abstraction visuelle métaphorise alors l'abstraction naturelle, notre compréhension abstraite du monde vivant. En ce sens, le caractère abstrait de ce film rappelle donc notre rapport problématique au monde naturel qui, précisément, l'abstrait (le rend abstrait), en l'hyperconceptualisant, en incitant à nous retirer du monde naturel pour le penser. Par ce noir et blanc distinctif, le film de Larose raconte ainsi la

perte du lien qu'engendre cette mauvaise compréhension de la nature, nous conduisant à l'abstraire, et nous sensibilise, par les moyens esthétiques de l'argentique, à ses conséquences.

earthearthearth de Daïchî Saïto développe également une forte abstraction des lieux naturels filmés et, ce, grâce à la pratique de la solarisation, à l'utilisation de filtres et à un travail à la tireuse optique. Comme nous l'avons déjà évoqué, pour ce film, le cinéaste emploie de nombreuses solarisations lors du développement. Ces manipulations de la pellicule modifient les contrastes, se répercutent sur les reliefs et engendrent un changement des couleurs initiales. Surviennent alors des teintes inédites, impossibles (irréalistes) qui produisent une dimension quelque peu féérique. Du moins, elles rendent abstraits les espaces filmés par la caméra de Saïto. Elles font ainsi passer la nature filmée dans un autre état de visibilité et de réception qui, comme le film de Larose, l'abstrait. L'altération matérialise, là aussi, notre éloignement, notre détachement vis-à-vis du monde naturel, en lui conférant un caractère étrange, inattendu, inhabituel. Comme le noir et blanc de Larose, la solarisation et les filtres inquiètent : ils évoquent l'inquiétude concernant l'état actuel de la nature, passant ici par celle de l'image. Ils racontent par l'image et avec les moyens plastiques et esthétiques du média argentique les changements climatiques et écologiques. Ils soulignent l'étrangeté de ce nouvel état naturel, induit par des stades de dégradation toujours plus élevés. Ils mettent en lumière des déformations (des altérations qui ont cours dans cet espace), des anomalies. *earthearthearth* compromet l'image comme nous compromettons le monde naturel ; le film perd de vue la dimension réaliste du lieu, de l'espace, pour mettre en avant, en lumière (en couleur) les enjeux et les perturbations naturelles. Les effets visuels et esthétiques que nous expérimentons lors du visionnement du film font écho aux interrogations de Saïto au moment de la captation des lieux. Comme il l'indique lors de l'entrevue avec Kim Knowles, la splendeur et le caractère extraordinaire du site l'ont questionné sur ce qu'il voulait créer avec ce film : bien qu'il compose avec la magnificence des lieux, il décide de ne pas simplement les enregistrer et les reproduire mais de s'attarder à ce qu'ils cachent sous ce statisme, cette massivité et cette splendeur. Ces espaces contiennent des aspects cachés, insaisissables directement, comme la terre faite de couches, de strates renvoyant à un temps géologique immense mais invisible. Saïto voulait donc capter ces choses inaperçues, non-vues, mais senties, ressenties afin de rendre compte des lieux tels qu'ils sont actuellement, incluant leur transformation. Mais comment composer avec cette partie invisible, avec cette absence ? (Interview de Saïto par

Kim Knowles disponible sur Youtube, 2021) Selon nous, la solarisation et les filtres répondent donc à ces questionnements et expriment en quelque sorte cette part cachée, invisible des modifications que connaît l'Altiplano et plus globalement le monde naturel. Ils dirigent ainsi notre regard à nouveau vers ces bouleversements afin de nous y rendre attentifs-tives.

L'abstraction passant par une intensification de la couleur est un évènement que l'on retrouve également dans *Ellí* d'Esther Urlus. Dans ce film, la présence de la couleur se fait envahissante. Comme nous l'avons vu, celle-ci obstrue la visibilité de l'image et donc la vision du lieu naturel enregistré. Cet effet raconterait notre vision du monde naturel, tout aussi obstruée, bouchée, étriquée (une vue à courte distance qui renvoie à notre vision à court terme des phénomènes et changements climatiques). Aucun horizon ne transparait dans cette omniprésence de la couleur ; la mer elle-même n'apparaît pas lors des premières secondes du film : nous voyons uniquement une étendue de bleu, celle du filtre utilisé, ou une étendue rouge en clôture du film. Il ne reste plus rien de la nature enregistrée durant ces deux moments. Alors que la caméra cadre et enregistre pourtant uniquement la mer, à travers un plan fixe, l'élément marin n'est pas réellement présent. La mer est supplantée par la couleur qui envahit littéralement l'écran. L'artifice (par la couleur) fait disparaître le naturel. Cette invasion de la couleur dans le cadre de l'image provoque un effet catastrophique : il pointe un malaise, un dysfonctionnement. De même, le clignotement de l'image soutient et renforce ce dysfonctionnement visuel, visible. Il le matérialise d'ailleurs plus radicalement encore, puisque la sensation issue de cette perturbation visuelle se fait plus sensorielle, plus profonde : le clignotement produit des effets plus intenses sur la réception, des effets qui ont un impact plus important, parfois plus durable sur la vision spectatorielle. Replacés dans notre contexte anthropocène, ces différents états de déstabilisation visuelle (envahissement de la couleur, clignotement de l'image) auraient le potentiel d'exprimer à la fois les désordres physiques du monde naturel mais également le dysfonctionnement relationnel que l'on cultive à l'égard de la nature. Le dérangement et le malaise (parfois physique lors du clignotement de l'image) qui surgissent de ces altérations visuelles métaphorisent ceux que l'on peut vivre face aux environnements dégradés, malmenés qui suscitent des sensations, des émotions parfois similaires. Leurs effets font ressentir les conséquences de notre rapport problématique à la nature et mobilisent notre attention afin de nous y sensibiliser.

Façonnant la couleur de l'image numérique, le travail de compression-décompression de Jacques Perconte et en particulier dans deux de ses vidéos, *Vingt-neuf minutes en mer* et *Árvore da vida*, réfléchissent également les caractères anthropocènes de notre contexte naturel actuel. Dans *Vingt-neuf minutes en mer*, différents effets conduisent à cette lecture. Tout d'abord, le ralenti opéré sur le défilement de l'image fait basculer la mer dans un autre état, dans une autre existence, dans une autre visibilité du moins. Une surréalité ressort de cette manipulation temporelle qui, en quelque sorte, reconfigure le vivant enregistré par la caméra de Perconte en lui faisant perdre sa fluidité initiale, naturelle. Par cet effet, il transforme l'existant grâce à des paramètres techniques, humains qui l'affectent profondément. Cette affectation rend la mer autre, crée de l'altérité. La production de cette altérité n'est pas sans rappeler celle que nous opérons dans l'ensemble des environnements, des territoires, sur l'ensemble du vivant et de l'existant autre qu'humain. Métaphoriquement, l'affectation de l'image et son changement d'état signifient la dégradation environnementale, écologique. Plus particulièrement, le passage déjà évoqué (de 6'32 min. à 13'22 min) d'une nuée rouge traversant le cadre spécifie avec plus de prégnance cet engendrement altérant de l'activité humaine sur les espaces naturels. Comme nous l'avons vu, cette nuée, composée de différentes teintes allant du rose au bordeaux foncé, prend des allures de sang, selon la volonté de l'artiste. Le caractère alarmant et inquiétant de ce passage stipule, à lui seul, la gravité de nos activités et de notre contexte naturel : il le met en scène et le dramatise ; il en devient l'expression cinématographique. De plus, le caractère transitoire, momentané de cette nuée rouge, qui ne fait que passer, nous dit que l'altération environnementale, naturelle n'est pas toujours visible (ou ne l'est pas toujours sur le long terme) et reste difficilement discernable – elle l'est à certains moments, comme cette séquence le matérialise ici. Par cette nuée rouge, sanglante, la dégradation environnementale sort de son invisibilité et, en même temps, nous sort de notre ignorance, de notre indifférence, de notre déni. Le ralenti du défilement de l'image aide également à observer la traversée de cette nuée, afin d'y porter une plus grande attention. Il soutient la mise en évidence et l'expérience de cet épisode inquiétant, angoissant, qui devrait nous questionner, nous interloquer.

De façon plus subtile, *Árvore da vida* met également en scène l'apparition et la disparition, au sein de l'image, de couleurs non-naturelles qui se mélangent au vert de la végétation filmée, racontant ainsi quelque chose de notre contexte anthropocène. En faisant ressurgir ces pixels colorés (bien présents dans la facture initiale de l'image, mais irréalistes vis-

à-vis du lieu enregistré), Perconte révèle le contenu matérialiste et coloré du numérique mais il souligne également l'artificiel qui envahit, s'infiltré dans le naturel, qui le transforme en profondeur, qui en change la visibilité. La transformation s'opère dans l'infime détail de l'image, depuis le pixel et évoque la même opération insidieuse qui se déroule dans le monde naturel par l'activité humaine (quoique notre activité n'est plus très discrète). Depuis le fond de la matrice de l'image numérique, Perconte révèle la disparition latente et progressive de la végétation (et sa modification en profondeur), et plus généralement du lieu naturel enregistré, qui s'enclenche d'abord par la perte de l'arbre-protagoniste dans cet amas végétal – on le perd de vue à plusieurs reprises, se confondant presque totalement avec les autres végétaux qui l'entourent. Puis, la disparition totale du lieu s'opère à la fin de la vidéo, lorsque l'image rejoint l'aplatissement qui avait ouvert l'œuvre – de là à y voir une forme de prophétie, du moins un avertissement, une mise en garde concernant notre mainmise incontrôlée sur la nature et les conséquences désastreuses qu'elle engendre, il n'y a qu'un pas. La compression-décompression orchestre l'altération de l'image et matérialise, de façon métaphorique, la dégradation environnementale rendue visible par l'apparition-disparition de ces couleurs surnaturelles et leurs effets sur les végétaux enregistrés. Elle met ainsi en perspective les conséquences de notre rapport altérant et de notre déconnexion au monde naturel : la déconnexion se constitue ici précisément dans l'artificialité des couleurs qui surgissent de la trame pixellisée. Leurs apparitions-disparitions rendent ainsi attentifs à ce qui se joue dans l'image et, *in fine*, à ce qui se joue dans cet espace naturel.

Dans *Altiplano*, Malena Szlam développe également une certaine artificialité du lieu à travers les teintes obtenues. Comme dans le film de Saïto, des couleurs non-naturelles émergent de certains plans et expriment une étrangeté de ces espaces. S'ajoutent à ces couleurs une superposition d'espaces divers de l'Altiplano qui accentue le sentiment d'une perturbation, d'un dérèglement. Les surimpressions mettent en rapport des éléments qui ne sont pas censés se rejoindre, se toucher ; elles produisent ainsi des mélanges inattendus, impossibles. Ces rencontres improbables soulignent une anomalie, un dysfonctionnement à l'œuvre dans ce lieu naturel. Ou alors, elles expriment, ici encore, notre relation au monde naturel qui, elle, s'avère largement problématique : un rapport anormal, déséquilibré, insensé à l'existant autre qu'humain, un rapport d'incompréhension, de méconnaissance et d'inconscience. L'étrangeté qui ressort de ces procédés (production de couleurs irréelles, surimpressions) redit que nous

sommes, nous aussi, pris dans une forme d'anormalité, d'in vraisemblance à travers la posture inadéquate que l'on maintient face au vivant, face au monde naturel. L'écart, le détachement, la déconnexion parfois totale qui caractérisent notre rapport au monde se concrétisent en quelque sorte dans ces plans tout aussi surréels, improbables, à travers ces couleurs au caractère artificiel. L'artificialité redit l'oubli du contact direct au monde naturel, au vivant, l'oubli de l'expérience qu'est celle de vivre *parmi* les êtres autres qu'humains et l'étrangeté perpétuelle qui imprime nos interactions avec le monde naturel. Les altérations visuelles témoignent de l'absurdité de cette relation au monde, en produisant des effets d'inconfort, de déstabilisation, d'instabilité, en engendrant une atmosphère inquiétante, étrange, troublée, surréelle et quelque peu angoissante. De la même façon, la méconnaissance, l'incompréhension résultant de notre déconnexion au monde produisent un sentiment d'inquiétude ou, pour le dire autrement, notre rapport au monde est inquiété par cette perte de connaissance, d'habitude d'une interaction étroite et continue avec la nature. La bande sonore participe tout autant à cette atmosphère étrange, mettant en résonance ces perturbations naturelles qui se propagent dans l'inframonde – les sons enregistrés matérialisent cet inframonde qui vit au rythme des changements qui affectent l'ensemble du territoire.

La déconnexion vis-à-vis du monde naturel s'exprime également à travers le flou de *Bellevue* de Michaela Schwentner. Comme nous l'avons vu, cette vidéo met en scène un aller-retour continu entre la visibilité et sa perte, latente, transitoire mais constante. L'inaccessibilité de la nature filmée se matérialise par cette impossible stabilité, par ce va-et-vient. L'inaccessibilité évoque le détachement, l'éloignement, la distance qui nous sépare du monde naturel. En plus de cet accès perdu, le va-et-vient entre visibilité et invisibilité redit cette incapacité à obtenir un regard juste, précis, pérenne et stable, une impossibilité à maintenir le bon focus. Il souligne alors la recherche (visuelle) d'un rapport perdu, oublié, que l'on tente d'acquérir à nouveau, de se réapproprier, de réincarner : matérialiser ces incapacités et les dysfonctionnements qu'elles produisent, pour mieux y répondre, pour mieux les contourner et les dépasser. Les apparitions-disparitions des formes à l'écran matérialisent autant de tentatives de se connecter au monde naturel, d'accéder à nouveau à une relation consciente, équilibrée, directe. En ce sens, la vidéo manifeste l'expérience du processus de retour vers la nature qui induit un recalibrage de notre vision, de notre regard, de notre compréhension de l'existant autre qu'humain. La recherche de ce « reparamétrage » culturel, intellectuel et sensible

s'incarne, selon nous, dans les passages constants du visible vers l'invisible, et vice et versa, qui nous y rendent attentifs·tives. La vidéo suppose également que la rencontre avec le monde naturel se produit grâce, à travers la technologie, c'est-à-dire avec les moyens qui sont les nôtres (une action qui passe le plus souvent par la technologie, une action soutenue, supplantée, augmentée par les outils technologiques).

Les flous et les indistinctions visuelles des films de SJ.Ramir exposent également quelque chose de notre contexte naturel actuel. L'atmosphère de désolation qui ressort des espaces vidés de présence et l'expression de l'isolement, thème au cœur de sa pratique, reflètent en quelque sorte les conséquences de ce rapport défait vis-à-vis du monde naturel. Les sentiments de perte, de manque ou d'absence accompagnent ses images pourtant pleines de matière, épaissies par cette matière vidéographique granuleuse. Bien que le fourmillement des pixels produit un mouvement à l'écran, le ralenti qui subsiste dans ces vidéos redit aussi une certaine perte de vitalité, une lourdeur qui entache les plans de nature, qui écrase quelque peu les arbres, la végétation ou les sols rocaillieux enregistrés. Les éléments naturels paraissent alors suspendus dans un état intermédiaire, second, étrange, peut-être inquiétant, une forme de statisme en mouvement léger. Le caractère précaire de ces images pixellisées, dont les teintes s'approchent d'un noir et blanc ou d'un sépia délavé, évoque l'esthétique d'anciennes archives, des archives qui documenteraient ici une réalité désolée dans laquelle le monde sombre dans une opacification matiériste, un épaississement matériel formant un voile qui obstrue la netteté et la clarté de la vision. Une autre approche, plus positive, indique, au contraire, que cet épaississement matériel représente une manière de nous rapprocher du monde naturel : une prégnance visuelle plus importante et une mise en avant de la matérialité naturelle, passant par celle de l'image, provoque alors une forme de proximité, un rapprochement avec la nature, afin de la rejoindre sensiblement. S'il y a rapprochement, c'est donc depuis la matière qui sensibilise, qui rend sensible aux espaces et aux éléments naturels, aux matériaux filmés. Ces effets nous autorisent ainsi à saisir, dans les œuvres de SJ.Ramir, une réflexion et un certain discours sur notre contexte naturel anthropocène et plus particulièrement sur notre relation à cette nature affectée.

De façon plus radicale, le renversement à 180 degrés de l'appareil d'Inger Lise Hansen témoigne également de notre regard problématique, débalancé vis-à-vis du monde naturel. La vision désarticulée de l'espace résultant de cette manipulation technique redit le rapport

détaché, insensé, décalé, renversé (à l'envers) que nous entretenons à l'égard de la nature, à l'égard du vivant. Ce procédé produit une artificialité des espaces enregistrés qui rejoint, à certains égards, notre méconnaissance de l'existant autre qu'humain. L'artificialisation se renforce également à travers l'accélération du rythme au sein des images : l'étrangeté y est accentuée et postule un certain malaise face à ces espaces. Un malaise latent qui survient d'ores et déjà par le vide qui caractérise les lieux : comme dans les films de SJ.Ramir, la trilogie d'Hansen cadre des lieux déserts de présence humaine, dont la seule trace reste les constructions qui apparaissent, elles aussi, à l'abandon. L'étrangeté, l'inhabituel, l'inattendu voire l'impossible s'illustrent dans cette trilogie et confèrent une certaine inquiétude, une préoccupation quant à ce que nous regardons et à ce que nous ressentons face à ces vidéos. Plus particulièrement, *Parallax* et *Travelling Fields* soulignent l'intrication inévitable de la nature avec l'activité humaine, à travers ces espaces qui réunissent éléments naturels (végétation au premier chef) et (omni)présence humaine, des lieux se singularisant par cette double présence – une double présence qui, en réalité, s'applique à tout espace terrestre, l'activité humaine, quelle qu'elle soit, n'ayant épargné aucun lieu sur Terre. La prépondérance des constructions redit la disparition totale de zones naturelles vierges de traces humaines ; de l'autre, l'existence fragile, presque insignifiante, des éléments naturels dans ces plans exprime à la fois leur raréfaction mais aussi leur persévérance, leur résilience. Du moins, elle rappelle que, sous cette couche imposante de béton et de structures métalliques, se trouve la terre, le sol et la vie qui le constitue, ces installations se situant donc *dans* le monde naturel, en son sein, même si cela devient de moins en moins visible, évident. En quelque sorte, ce phénomène matérialise à l'image le concept de *natureculture* théorisé par Donna Haraway (2003), réfléchissant une nature devenue pleinement humanisée (empreinte de traces humaines, influencée par la présence humaine), ne pouvant plus être pensée en dehors des principes de culture. Ce terme représente également « un moyen de dépasser la centralité de l'humain et l'idée d'une nature pure en redéfinissant la relation entre l'homme et la nature » (Lukas Brasiskis 2022, 251) Le renversement de la caméra et l'instauration des différents rythmes à l'image (lenteur du travelling, mouvement accéléré des éléments naturels) figurent, par les moyens de l'image, la complexité de notre relation au monde naturel et les conséquences qu'elle sous-entend sur les environnements, sur l'existant autre qu'humain.

5. ENGAGER UNE SENSIBILITÉ ÉCOCENTRIQUE

Ces quelques analyses nous permettent d'identifier, dans notre corpus d'œuvres, un potentiel expressif et peut-être critique de notre relation problématique au monde naturel et de ses répercussions sur l'ensemble des territoires, sur les environnements et le vivant, l'existant qui s'y trouve. Les altérations visuelles invitent à réfléchir ce contexte naturel dégradé, meurtri, qui est le nôtre. Elles sont également soutenues par certains paramètres cinématographiques : la fixité ou la longueur des plans qui concentrent le regard, les échelles de plan qui nous rapprochent de la matière naturelle (être au plus près de la nature), la multiplication des points de vue qui insistent sur la centralité de la nature (elle est le sujet principal de ces plans), le ralentissement ou l'accélération du défilement des images qui en influencent la réception. Ces différents paramètres accompagnent l'activité des altérations et participent à la manifestation d'une considération appuyée envers le monde naturel.

De leur côté, les altérations incitent à l'attention et à la réflexion à la fois par les transformations plastiques qu'elles engendrent mais également à travers les effets sensoriels, esthétiques qui accompagnent ces interventions sur/dans l'image. En s'adressant au corps spectatorial, elles investissent sa part sensible, la sensibilité spectatorielle et répondent alors en quelque sorte à l'anesthésie, l'insensibilité qui caractérisent notre rapport au monde mais également aux enjeux de représentation de l'Anthropocène. Car, comme le démontre Nicholas Mirzoeff prolongé ici par Karla McManus :

[...] la visualité de l'Anthropocène produit une sorte d'anesthésique, qui engourdit notre conscience des conditions physiques réelles de l'Anthropocène et doit être combattue par la réappropriation de l'imagination, en utilisant une contre-visualité qui « revendique le droit de voir ce qu'il y a à voir et de le nommer comme tel : une déstabilisation planétaire des conditions favorables à la vie, qui nécessite la décolonisation de la biosphère en vue de créer un nouveau mode de vie durable et démocratique. » (2018, 53)

Pour ce faire, dans notre filmographie, les altérations mettent en place une posture plus écocentrique, une posture d'attention, de considération envers le monde naturel, en s'éloignant des besoins ou des attentes spectatoriels habituels, classiques. Elles tentent, avec les possibilités du média cinématographique, d'instaurer *une expérience médiale écocentrique*. Cette expérience nous engage plus directement, plus sensoriellement, dans les espaces naturels, en induisant un rapport dynamique et sensoriel, une *sensibilité écocentrique* (David Ingram relisant la pensée de

Scott MacDonald 2012, 45). La combinaison d'une focalisation sur la nature, par ces plans se concentrant sur les éléments naturels, et de l'expérience sensible des altérations engendre cette posture écocentrique, moins anthropocentrée (moins intéressée par les attentes spectatoriennes que par la présentation, l'expression de ces espaces). Dans ces œuvres, les transformations visuelles sont les seules actions à observer : leur contemplation incite donc à prendre le temps de regarder, de considérer chaque détail et chaque changement, d'assimiler le contenu des images afin d'en saisir toute la portée. Elles nous laissent alors le temps de réfléchir, de se questionner (de remettre en question), en adoptant un autre point de vue (orienté vers les éléments naturels et leur métamorphose à travers la matière de l'image). La contemplation devient alors le moyen d'une interaction avec le contenu des images, influençant leur réception et leur compréhension.

Les altérations déstabilisent le rapport habituel aux images en nous sortant de nos habitudes perceptives, réceptives. Elles annulent les attentes paysagères, c'est-à-dire les attentes exprimées à l'égard de la nature représentée par les arts, en en détournant les codes. À la distance, à l'extériorité et la déconnexion prônées par le concept de paysage, les œuvres proposent l'alternative d'une posture d'observation, de recherche, qui nous inclut dans les territoires naturels, par la multiplication des points de vue, des échelles de plan et par les transformations de l'image (qui transforment simultanément les éléments naturels). L'idée semble être davantage de fouiller un lieu, un espace, d'aller à la recherche, à la rencontre du monde naturel, d'en comprendre et d'en saisir les détails, les changements éventuels, les anomalies. Cette conduite à laquelle participe l'activité altérante exprime alors la volonté de saisir un état, une réalité naturelle, d'en faire le constat, de procéder à l'état des lieux d'une dégradation omniprésente. Elle met ainsi en écho un processus de détérioration, d'endommagement pris dans une accélération, une intensification. Aidées de moyens cinématographiques, la plasticité et l'esthétique des altérations laissent advenir à l'image, à l'écran, un état du monde naturel : présenter son expression, son existence par la diversité des formes, des compositions, des textures que les altérations mettent d'autant plus en lumière par leur activité visuelle, plastique et esthétique. Un état du monde qu'elles incitent toutefois à réfléchir, à critiquer, en prenant la mesure (par des effets esthétiques) du désastre qu'il représente. Les approches écocentriques s'avèrent plus que nécessaires (vitales si l'on en croit les prédictions de nombreux scientifiques) dans notre contexte anthropocène : remettre au

centre de l'attention le monde naturel, expérimenter des points de vue qui ne mettent plus en leur centre l'humain mais les autres existants, le monde vivant. Parce que comme l'affirme Naomi Klein, « [the] earth is not our prisoner, our patient, our machine, or, indeed, our monster. It is our entire world. And the solution to global warming is not to fix the world, it is to fix ourselves. » (2014, 279) L'enjeu principal est donc moins de tenter de réparer les nombreux dégâts causés sur la Terre (ce qui reste vain) que de modifier notre façon de l'appréhender, d'interagir avec, afin de recalibrer notre action vis-à-vis d'elle. Ce recalibrage engloberait donc l'ensemble des enjeux, des problématiques qui ont mené à l'état d'urgence et de catastrophe naturelle que nous connaissons aujourd'hui.

Cette posture écocentrique adoptée par notre corpus d'œuvres s'illustre notamment à travers une résurgence de la matière naturelle à l'écran, de la matérialité des lieux et, si l'on suit l'inclination inspirante de Sophie Lécole Solnychkine, celle plus précisément des matériaux naturels. Pour rappel, son concept de « matériologie » poursuit le but suivant :

Le terme de « matériologie » est considéré comme une invite à l'observation des forces qui affectent les formes, à l'étude des propositions perceptives et sensibles d'états de matière formulées par les images filmiques, dans la mesure où l'identification de ces états de matière permet de regarder autrement la figure filmique.

[...]

L'approche matériologique défendue dans cet essai ne vise pas tant à s'intéresser au processus matériel qui produisent les images [...], qu'à saisir la puissance agissante des matériaux du monde captés par l'image cinématographique, et à pister en elle les résurgences de ce contact [...]. (2023, 25 ; 284)

De façon similaire, les œuvres de notre filmographie soulignent, par les altérations développées auprès de l'image, les matériaux naturels présents dans les lieux enregistrés (la végétation, l'eau, la terre, la roche etc.). Leur présence est mise en évidence par les effets mêmes de l'altération. La posture écocentrique des œuvres découle donc de cette *accentuation matériologique* des lieux initialement filmés qui, comme la boue étudiée par Lécole Solnychkine dans certains films (2023), « [...] permet d'étendre ou d'intensifier notre sensibilité au monde et à sa matérialité, d'épaissir le présent en augmentant la présence et l'importance du sol et de ses matériaux dans notre réalité perceptive. » (2023, 282) La théoricienne développe davantage cet aspect :

À l'heure où le monde matériel nous est devenu partiellement illisible, où est révolue l'époque où Léonard de Vinci exhortait les peintres à regarder, pour s'y exercer l'œil, les nuages et les flaques de boue, travailler sur les images de la terre prend une consonance particulière. Il s'agit d'œuvrer à un gain tout à la fois cognitif, esthétique et épistémologique, qui nous restitue à ce monde, en nous permettant *d'affiner notre grain descriptif*, de balayer des effets de cécité qui nous rendent le monde invisible et/ou illisible. Il s'agit de nous doter d'outils esthétiques, perceptifs, sensibles et intellectuels qui nous permettent de *voir la terre*, de distinguer et d'apprécier les qualités, les nuances et les variations du sol qui nous porte. (*Ibid.*, 283)

La résurgence de la matérialité des lieux à l'écran opérée dans notre corpus insiste sur cette même présence évidente des matériaux naturels qui fondent notre environnement, qui forment notre habitat. Rappeler, par l'image, cette omniprésence naturelle enjoint à porter un regard à la fois plus réaliste et plus sensible sur notre réalité quotidienne, un regard qui se veut tout aussi critique de notre relation défaillante au monde naturel, environnant. Ces œuvres, en accentuant par les altérations la dimension matériologique des territoires filmés, participent, elles aussi, à « redonner de l'épaisseur au monde », à « refuser de faire du monde une abstraction dématérialisée » (*Ibid.*, 285).

L'analyse de certaines œuvres du corpus nous permet de mettre en lumière la participation, l'apport de l'activité altérante à la constitution d'une posture (cinématographique) plus écocentrique vis-à-vis du monde naturel filmé. Comme nous l'avancions déjà dans la première partie de cette thèse, les altérations visuelles, en conditionnant l'expressivité des espaces naturels, les animent à l'écran : elles participent à en souligner le mouvement continu. Le mouvement constitue également une composante essentielle dans l'activité de l'image elle-même : il participe au développement, au fonctionnement, à la dynamique même de l'image. Il représente également ce par quoi l'image sensibilise le public. En ce sens, il constitue un paramètre fondamentalement esthétique : « En vertu des mouvements et des gestes qui s'y trouvent inscrits, [l'image] se trouve chargée d'une énergie et d'une tension dynamique qui fait littéralement lever le *potentiel de la sensibilité et de la mémoire* du spectateur qui la reçoit, produisant une *ouverture* et une modification de son regard. » (Lucia Angelino 2014, 137). Angelino en explicite le phénomène avec précision :

Autrement dit, l'apparition d'une image ouvre une *brèche* dans les prévisions, les attentes et les stéréotypes de notre pensée, en même temps qu'elle déclenche une *dynamique*, voire une *opération*, parfois hasardeuse, qui consiste à *rapprocher*,

écarter, confronter les images et nos hypothèses sur les images, jusqu'à retrouver dans l'œuvre ce qui a été sa *forme formante/formatrice*, autrement dit le *spunto*, le point de départ ou le germe, l'amorce d'une *forme* qui a dirigé et guidé l'artiste dans sa production. (*Ibid.*, 125)

L'image, qu'elle soit en mouvement ou non, exerce une dynamique de réception qui repose sur le déploiement d'un mouvement interne, sensible auprès du public. Elle agit précisément à travers la perception de ce mouvement qui participe à son activité esthétique, à ses effets sensoriels, à son impact sur le sujet qui l'observe. L'action esthétique suscitée par le mouvement de/dans l'image rappelle également que, plus globalement, le mouvement conditionne notre expérience du monde, de notre réalité immédiate :

Ce principe appliqué jusqu'au bout signifie que le *mouvement* est la manière la plus profonde d'entrer *en contact* avec la réalité au moment où elle nous *affecte*. Il est un *processus* et une *métamorphose* à travers lesquels des sensations qui étaient jusque-là dépourvues d'une signification, en acquièrent une, grâce aux mouvements et aux gestes accomplis pour leur donner forme et configuration. (*Ibid.*, 19)

L'essentialité du mouvement dans notre rapport au monde apparaît ici avec évidence et explicite alors son importance dans la constitution et la réception des images qui ne font que rejouer ce phénomène premier de notre expérience dans le monde. Concernant les œuvres de notre corpus, le mouvement, représentant un levier central, expressif et esthétique, résulte le plus souvent des altérations engendrées sur l'image – ce mouvement altérant s'accompagne aussi parfois d'un mouvement physique de la caméra. Le mouvement des altérations transforme ainsi ce que nous considérons habituellement comme fixe, fini, stable, pérenne, en un mouvement continu, en une (re)construction constante. Par le mouvement qu'elle décuple de/dans l'image, l'altération explicite alors l'activité incessante du vivant, du monde naturel, qu'elle réexprime à travers la matière de l'image mais également à travers celle de la nature, de ses matériaux qu'elle souligne davantage. En insistant sur la transformation physique, matérielle des éléments naturels – une transformation qui, en réalité, se fait naturelle, nécessaire et vitale –, le délitement des formes, et parfois de la structure de l'image, ainsi que leur transformation se font tout aussi vivants : ils reprennent à leur compte cette vitalité première du lieu naturel capté et enregistré par la caméra, qu'ils viennent détourner et exprimer par une destitution des formes naturelles premières. En se calquant sur la dynamique du vivant, l'altération privilégie ainsi une posture attentive et intéressée face à lui, une attention

pleinement écocentrique à son égard, offrant un point de vue qui met à l'écart le regard anthropocentré pour s'attacher à exprimer la nature pour elle-même.

Le mouvement continu qui caractérise la plupart des œuvres, selon des paramètres plastiques et esthétiques différents, met alors l'emphase sur la vitalité, l'existence des éléments naturels filmés. Cet aspect rappelle alors la pensée de Teresa Castro qui, à partir de *Discoveries on the Forest Floor* (2006) de Charlotte Price, voit dans certains films expérimentaux ou matérialistes la *réanimation* de la nature, et non plus sa seule animation :

Dans le texte qui suit, j'aimerais attirer l'attention sur la façon dont certains films qualifiés d'expérimental [...] nous invitent à faire une expérience de la nature où prime sa *vitalité*. En mettant l'accent sur cet aspect, je souhaite avancer une première hypothèse : celle que le cinéma a la capacité de réanimer la nature. Je dis bien *réanimer* et non pas animer, ce qui implique de déplacer le débat sur le mouvement des images vers la vitalité, voire l'animisme, mais aussi de revenir à la question de « la nature ». En effet, suggérer que le cinéma est en mesure de réanimer la nature suppose, d'un côté, de se défaire d'une certaine conception de cette dernière et, de l'autre, d'admettre que celui-ci peut faire bouger les seuils de l'attention et réapprendre à ses spectatrices et à ses spectateurs une sensibilité au(x) vivant(s). *In fine*, il s'agit ici de défendre que le cinéma – en particulier un certain cinéma, entretenant avec l'expérimentation des rapports privilégiés et que je qualifierais « d'animistes » [...] – peut nous aider à ré-imaginer la nature, c'est-à-dire le cadre conceptuel au sein duquel les rapports entre humains et autres qu'humains sont négociés. (2022, 180)

La réanimation observée par Castro à partir du film de Price rejoint à plusieurs égards notre lecture du corpus de thèse : dans les deux cas de figure, nous retrouvons une même mise en évidence des caractéristiques vitales des éléments naturels enregistrés ou du moins de leur existence. Cette réanimation passe également par une approche expérimentale du média, un investissement matériel/matiériste qui conduit à des effets, à une esthétique qui exprime, manifeste ces existences naturelles. Dans un contexte d'anesthésie généralisée vis-à-vis du monde naturel, le concept de réanimation apparaît également propice à engager de nouveau la sensibilité spectatorielle, à remettre en contact le corps avec des réalités naturelles, environnementales, avec des préoccupations qui ne sont pas que celles des humains (une mise en contact qui passe par l'esthétique, par un engagement esthétique dans les espaces filmés).

Plus spécifiquement, la série *brouillard* et *Interlude* d'Alexandre Larose, expérimentant la surimpression à l'extrême limite de ce que peut supporter la pellicule argentique, matérialise

un geste d'usure sur le support qui participe à leur dynamique écocentrique. Ce geste d'usure contient en lui-même une portée environnementale, écologique comme l'explique Yaprak Hamarat dans sa thèse de doctorat. Elle rappelle que l'usure renvoie étymologiquement à « la notion de trace laissée par une action » (2019, 94) et, en ce sens, sous-entend déjà un lien intime du sujet avec son environnement :

L'usure est la surface usée de la chose ; elle est également l'action d'user progressivement par quelqu'un ou quelque chose (Picoche et coll., 2002). Les individus n'altèrent pas intentionnellement, mais leurs habitudes transforment involontairement la matière. L'étymologie du mot ne se concentre pas sur la connotation négative de l'usure. L'origine et l'évolution du mot « usure » révèlent les indices d'un rapport plus intime et expérientiel avec le sujet. (*Ibid.*)

L'action d'user se développe donc dans la modification d'une matière, une matière entamée depuis la répétition d'un geste. Cette matière renvoie au milieu direct, immédiat du sujet qui agit dessus. En ce sens, « [...] l'usure dévoile la matérialité de notre environnement. Les traces d'usure participent pleinement à la lisibilité de l'environnement et, par extension, à l'appréciation de celui-ci » (Rotor et Boniver 2010 repris par Hamarat 2019, 122). À travers la surimpression répétitive, Larose engage et active cette dimension écologique de l'usure que nous comprenons comme un moyen de ramener le regard sur la matérialité de l'image et, *in fine*, sur celle des espaces naturels enregistrés. L'usure de la pellicule argentique (dont résulte également celle de la visibilité du lieu) suscite alors une vision plus écocentrique du monde naturel filmé et tend à nous y sensibiliser. Elle fait ainsi écho, par métaphore, à l'extrême usure que nous entretenons sur/dans la nature.

D'une autre façon, la pratique de Perconte concrétise un pas supplémentaire dans la volonté d'une approche écocentrique du monde naturel. La lecture qu'en fait Frédéric Brayard nous inciterait peut-être à y distinguer une même posture chez les autres artistes de notre corpus. Partant de la démarche de création du vidéaste et des paramètres techniques employés lors de la captation et *a posteriori*, Brayard théorise la position que tient Perconte vis-à-vis de la nature qu'il capte :

L'approche de Perconte consiste, au contraire, à *lâcher prise*, à abandonner le film au monde, et tout ce qui fait sens aux signes insignifiants du numérique. Ceci passe par des pratiques de prises de vue qui cherchent à créer des champs d'égalité, ouverts à tous et qui peut *être* et participer à la matière du film, puis, grâce à des programmes de décompression, par des opérations de traduction

numérique des données qui produisent des espaces-temps dans lesquels tout peut créer des flux de couleurs, de pixels, accélérer ou geler le mouvement, entrer ou non en interaction. Un tel cinéma démontre que ce que l'on perd en acceptant la disparition de la nature et celle des images, c'est la centralité de la subjectivité humaine puisqu'on passe ainsi d'une ontologie de la trace pour nous à une ontologie plate qui permet sur le même plan tout ce qui est et tout ce qui peut être, indépendamment des classements et distribution auxquels on peut les soumettre (naturel, culturel, vrai, faux, (im)matériel, vivant, inerte etc.).
[...]

[Perconte] suggère ainsi un réel dont nous ne sommes ni le centre, ni la condition qui en régle l'émergence. (2022, 216 ; 217)

Par l'emploi de très longues focales, Perconte obtient cette présence égale dans les images des existants enregistrés par sa caméra. En effet, durant ses prises de vue, le vidéaste dispose, régulièrement, sa caméra à distance de l'objet visé, voire à plusieurs kilomètres (Vincent Sorrel 2019, 89). Cette distanciation retient « ce qu'il y a d'organique dans la nature » (*Ibid.*). À partir de cette distance, Perconte ne peut voir réellement, et avec précision, ce que la nature visée lui offrira en image : il s'appuie ainsi sur les capacités techniques de son appareil pour capter, enregistrer et retranscrire le potentiel visuel, plastique, artistique du lieu naturel. Par ce procédé, l'opérateur et le public qui visionnera le résultat se détachent « du visible pour mieux [se] rapprocher d'une perception sensible » (*Ibid.*), expérimentant « la distance qui sépare le visible du vivant » (*Ibid.*, 91). Nous sommes alors invités, par « la puissance de l'objectif [...] à l'intérieur de la nature, comme à l'intérieur de l'image » (*Ibid.*, 89). Le téléobjectif (Cyril Béghin 2016, 13) et les longues focales (Sorrel 2019, 91) lui permettent ainsi d'extraire des « carotages » du lieu visé (*Ibid.*) et de capter « de grosses quantités d'air entre [lui] et le sujet » (Béghin 2016, 13), à partir desquelles son travail de compressions dansantes de données vidéo s'effectue et s'enrichit. Cette utilisation technique provoque précisément cet aplatissement de la profondeur dans l'image et cette résurgence de strates à sa surface (l'effet surfacique) que l'on observe dans ses vidéos analysées dans notre thèse. Perconte recherche ce résultat plastique et esthétique pour manifester la rencontre, la mise en présence, la coexistence d'éléments éparses réunis ici sur un même plan (Sorrel 2019, 93), cette égalité présenteielle dont parle Brayard. Le vidéaste souligne, de cette façon, que les éléments visuels captés s'influencent entre eux, cohabitent au sein du plan, au sein des images que l'on observe à l'écran :

[...] en mettant en place un tel plan d'égalité, il crée un champ de possibles qui reflète la manière dont les interactions entre actants à l'œuvre dans le monde profilmique peuvent induire des instabilités, des évolutions, des insistances et

des résistances ou des extinctions. [...] La nature n'y est ni un objet, ni sujet encore moins cadre, pas même milieu. Elle devient l'ensemble des changements, visibles ou invisibles, continus ou discontinus, que tout actant peut déclencher dans l'écosystème du film. (Brayard 2022, 219)

La nature captée par la caméra de Perconte revêt ainsi, grâce à la prise de vue et à l'opération de compression-décompression de l'image, une apparence qui nous rapprocherait de son fonctionnement initial, écosystémique, holistique, prenant en compte l'ensemble des existants. Mais plus encore, Brayard indique que, lors de ses prises de vue, Perconte opère *un retrait dans le plan*, « [devenant] chose parmi les choses » (*Ibid.*) Selon lui, l'usage des très longues focales ainsi que les plans fixes (qui caractérisent la plupart des vidéos analysées ici) expriment ce retrait de Perconte dans le plan qu'il est en train d'enregistrer (*Ibid.*). De la même façon, les compressions-décompressions opérées *a posteriori* prolongent ce retrait en instaurant « [...] l'idée d'un faire monde dans lequel le spectateur humain et ses attentes de sens sont périphériques » (*Ibid.*) : « [en] ne nous calculant pas, ce cinéma nous permet de faire l'expérience de la manière dont le réel peut vibrer lorsqu'on s'en retire [...] » (*Ibid.*, 220) L'ensemble de ces éléments techniques et des effets plastiques, esthétiques qui en résultent nous place dans une posture plus écocentrique vis-à-vis du monde naturel. Sans forcer la comparaison, nous retrouverions dans les autres pratiques artistiques un même élan écocentrique et un même retrait dans le plan. La fixité et la longueur des plans ainsi que la multiplicité des altérations engendrées sur l'image produisent, comme observé lors de nos analyses, des effets similaires : un décentrement vis-à-vis des attentes spectatoriennes, une concentration sur les espaces et les éléments naturels, une attention aux détails de chaque plan qui participent de façon égale à l'activité visuelle et esthétique des œuvres. Bien que chaque artiste use de stratégies de création différentes, un intérêt commun pour la nature les réunit, une nature dont ils et elles présentent une expression plus écocentrique qu'anthropocentrique.

Ces approches, que l'on pense écocentriques, se développent toutes par des effets sensoriels, s'adressant donc au corps spectatorial. Celles-ci redisent l'importance de l'esthétique dans notre lien avec le monde naturel, avec notre environnement direct. Yaprak

Hamarat rappelle l'apport de l'esthétique⁵⁹ dans notre appréhension du monde, et avant tout dans notre sensibilisation aux réalités naturelles, écologiques, environnementales :

Pourtant, l'éveil écologique est survenu principalement grâce à des expériences esthétiques marquantes et le souci environnemental a trouvé une forme sensible au sein de diverses œuvres de la pensée moderne. Que cela soit la recherche d'harmonie entre l'Homme et la nature dans *La République* de Platon (Badiou, 2012), la description des modes de vie dans *Utopia* de Thomas More (1987), le mode de vie des hippies des années 60 (Robert, 2012), les images de catastrophes industrielles et de pollution décrites dans *Silent Spring* (Carson, 1962), les images de guerre et de massacres diffusées à travers les médias et, particulièrement, la photographie *Earthrise* prise par Apollo, qui exposa la limite de la Terre, tous ont opéré des transformations sociales considérables. (2019, 6)

À travers ces productions artistiques et/ou culturelles, l'esthétique démontre son rôle, son impact, son influence sur notre façon de voir le monde, mais aussi de le vivre et d'interagir avec. Elles en orientent la compréhension et, en quelque sorte, l'action qui s'ensuit. Elles renseignent un lien intrinsèque qui nous unit à notre milieu, à notre environnement et soulignent l'interdépendance qui nous y attachent. Parce qu'elle sollicite nos sens, nos sensations et encourage une réponse émotionnelle de notre part, « [l'esthétique] est un levier de transformation sociale et culturelle (Dewey, 2010), un élément central dans la construction d'une communauté entre les êtres et les choses. » (*Ibid.*) L'esthétique représente donc un moyen d'interagir avec le monde, un liant sensible, sensoriel avec l'environnement. Cette caractéristique la relie donc directement à l'écologie qui, elle aussi, insiste sur l'interconnectivité

⁵⁹ Toutefois, rappelons que ce sens de l'esthétique va à l'encontre de l'usage plus courant du terme qui le rattache (à tort) au Beau, à l'esthétisme et à une forme de superficialité qui en font oublier les racines profondément anthropologiques. L'esthétique dont il s'agit ici poursuit l'*aisthesis*, le sens premier de l'esthétique défini par Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750 comme « la faculté de sentir », « les sens, les sensations, l'intelligence et la connaissance pour y accéder » (Baumgarten et Pranchère, 1988 ; Blay, 2012). » (Hamarat 2019, 16) Dans le domaine de l'art, cette esthétique évacue la question du beau, d'un soi-disant équilibre à atteindre (préconisé par l'esthétisme en art ou en design). Il est question ici des effets que provoque une œuvre, une production sur le sujet qui la reçoit ; ces effets peuvent être de toute nature, d'intensité variée. Cette science des sensations s'avère donc utile pour comprendre les conséquences sur la réception spectatorielle : comment une œuvre mobilise-t-elle les sens ? Comment produit-elle des sensations et des sentiments à l'égard de ce qui est expérimenté, vécu par ce corps recevant ? En ce sens, l'esthétique devient une forme de sollicitation et d'engagement vis-à-vis d'une œuvre, mais plus largement vis-à-vis de ce que contient, représente ou présente cette production. Lorsqu'il s'agit de créations portant sur la nature, celles-ci ont donc le potentiel de nous attacher à recevoir et à réfléchir ce qu'elles exposent mais aussi ce qu'elles disent (par la manière dont elles agencent cette démonstration), tâche que nous nous sommes attardée à développer avec les œuvres de notre corpus.

de toute chose, de tout être (animaux, végétaux, minéraux) (Morton 2019, 22). Hamarat détaille plus précisément cette affinité entre esthétique et écologie :

L'articulation de l'esthétique à l'écologie s'opère à divers niveaux : nous en avons identifié trois. [...] Le premier est le niveau ontologique de l'esthétique comme terrain d'existence commun entre les êtres et les choses. Elle montre que l'esthétique est le support des interactions des composants d'un écosystème. [...] [Dewey] avance que le sujet et le monde prennent contact dans l'expérience esthétique des propriétés de l'autre dans un contexte donné. [...]

Selon [l'architecte Stig] Andersson, l'esthétique est « la voie vers une nouvelle reconnaissance [...]. L'expérience esthétique est la base sur laquelle nous développons un dialogue les uns avec les autres » (2014, p. 49). L'esthétique n'est pas un besoin secondaire : elle est impérative. C'est un liant entre nos sens, notre corps et ce qui nous entoure, et notre premier rapport au monde est à travers ce qui traverse notre corps (Postrel, 2003 cité dans Hosey, 2012). Cette première articulation conçoit l'expérience esthétique comme étant un liant entre les êtres et les choses, la situant au cœur de l'écologie. (2019, 69 ; 71)

La chercheuse démontre bien ici la part que joue l'esthétique dans la démarche écologique et, nous concernant, dans les postures écocentriques qu'instaurent les œuvres. Les altérations produisent des effets esthétiques qui placent le public dans une position d'écoute, d'attention, de considération vis-à-vis du contenu des images et elles le font en détournant les attentes habituelles, communes, exprimées à l'égard des images, en incitant à une forme de réflexion, de questionnement, parfois en déstabilisant, en provoquant un inconfort. Sortir le public de sa zone de confort, de sa réception passive pour encourager une réponse émotionnelle, une considération qui passe par la sensation, c'est-à-dire une cognition qui investit le ressenti, l'expérience. Sur ce point, Alexa Weik von Mossner, prolongeant la réflexion de Mick Smith, Joyce Davidson, Laura Cameron et Liz Bondi dans leur ouvrage collectif *Emotion, Place and Culture* (2009), rappelle que les émotions représentent précisément le point de connexion ou de déconnexion des humains avec leur monde :

Emotions, here, are understood as a material, bodily force that arises in response to certain places and environmental conditions. They are indeed the basic mechanism that connects us to our environment, shapes our knowledge, and motivates our actions. If we want to understand human attachment to place as well as many other complex relationships between (human) animals and their environments, Smith et al. suggest that we need to pay attention to emotional processes, regardless of the fact that these tend to be extremely complex and often transitory and elusive. (2014, 5)

La chercheuse appuie ici l'essentialité des émotions, des sensations dans notre appréhension du monde, dans la connexion que l'on maintient avec lui. La considération envers le monde naturel, envers les dégradations auxquelles il fait face et qui nous concernent au premier chef, se développe donc également par les émotions que l'on vit, que l'on traverse et que l'on entretient à son égard. L'esthétique, science des sensations, trouve donc ici toute sa légitimité et toute son utilité, dans un contexte anthropocène de détachement vis-à-vis de la nature, des existants autres qu'humains. Comme le résume bien Jacques Tassin, « [sans] nos sens, le monde resterait absent. » (2020, 30) Ce que sous-entend l'auteur ici est que le monde nous parvient par le biais de nos sens qui nous en offrent des sensations, des impressions, une expression personnelle, individuelle : « Ce sont les yeux qui créent les couleurs, comme les oreilles produisent les sons, les narines font les odeurs, ou la peau donne de la consistance au monde et notre bouche sa saveur. » (*Ibid.*) Cette vision quelque peu anthropocentrée de notre rapport au monde a, du moins, le mérite de mettre en évidence l'activité sensorielle, émotionnelle du sujet dans l'appréhension et la cognition du monde naturel, qui ne peuvent donc faire l'économie de l'esthétique. De même, notre thèse révèle l'engagement sensible et réflexif que suscite l'activité des altérations visuelles, fonctionnant, dans ces œuvres, comme le véhicule d'une esthétique au service de l'expression de la nature, de sa manifestation à l'écran, façonnée par les moyens auxquels ouvre l'image cinématographique. Le déploiement des altérations matérialise donc la rencontre, concrète, de l'esthétique avec l'écologie ou l'écocentrisme, une esthétique qui nous relie à notre habitat premier, naturel, à nos environnements directs ou indirects. Les altérations révèlent la dimension politique de l'esthétique, témoignant de la façon dont l'esthétique peut devenir un levier de sensibilisation et de conscientisation à des phénomènes sociaux, sociétaux et plus particulièrement ici naturels. De même que certaines peintures qui, selon Estelle Zhong Mengual (2021), nous apprennent à voir et à comprendre le monde vivant, les œuvres de notre corpus proposent, par les altérations de l'image, un apprentissage similaire qui considère les spécificités anthropocènes de la nature actuelle.

Cette troisième et dernière partie aborde les œuvres du corpus dans une approche plus engagée (et peut-être plus politique) afin d'y saisir un potentiel critique, du moins expressif à l'égard de l'état actuel du monde naturel. Les altérations engendrées sur l'image matérialisent alors la dévastation environnementale et écologique que l'on connaît aujourd'hui, en usant des

moyens matériels et esthétiques de l'image. Ayant en tête les enjeux de notre rapport à la nature, nous pouvons alors analyser et regarder les altérations à l'égard de cette relation défaillante : en ce sens, celles-ci expriment peut-être davantage l'inadéquation de ce rapport et les nombreuses problématiques qu'il engendre. En développant des effets plastiques et esthétiques qui déroutent, interpellent, questionnent, dérangent et confondent, les altérations visuelles constituent une alternative sensible à la passivité et à l'indifférence qui caractérisent notre relation au monde, à l'existant naturel autre qu'humain. Elles adressent ainsi notre déconnexion, notre détachement, la perte du lien avec la nature, en suscitant une sensibilité nouvelle, supplémentaire envers ces espaces naturels, une sensibilité qui passe toutefois par l'image. L'invisibilité (voire l'invisibilisation volontaire) de l'Anthropocène est donc ici contrecarrée par les transformations de l'image qui la mettent en écho, par l'évidence des effets altérant sa facture, sa composition, ses formes. En ce sens, les altérations *visibilisent* l'état détérioré, endommagé du monde naturel qui peut encore passer inaperçu et répondent ainsi aux enjeux de représentation que pose l'Anthropocène. L'esthétique fondée par les images altérées engage alors une prise de conscience de l'état actuel du vivant, des écosystèmes et, en ce sens, devient plus politique. Nos lectures filmiques démontrent pleinement ce lien tangible et puissant qui réunit l'esthétique à l'écologie, l'esthétique à la politique. Usant de moyens propres au cinéma, les œuvres du corpus matérialisent donc une sollicitation supplémentaire pour comprendre et vivre les conséquences de l'Anthropocène – les saisir à travers l'image altérée –, une autre voie pour en ressentir les effets sur le monde naturel. La malléabilité de l'image, sa capacité métamorphique, devient le moyen d'exprimer le bouleversement fondamental des assises du monde naturel, de manifester une fragilité naturelle et un état critique, inquiétant qu'il nous faut pleinement assumer, prendre la mesure et, si possible, limiter, contrecarrer.

CONCLUSION

Notre recherche a représenté l'occasion de mettre en écho des œuvres cinématographiques récentes avec le contexte environnemental, naturel dont elles sont contemporaines, en leur adressant la question suivante : comment le cinéma peut-il proposer une expression écocentrique de la nature ? Afin de les analyser adéquatement et d'en extraire tout le potentiel expressif et réflexif, un premier temps, introductif, s'est imposé dans le but de dessiner leurs possibles filiations, les rapprochant alors de certaines tendances, de certains mouvements passés du cinéma. L'utilisation de technologie visuelle pour appréhender le monde naturel, vivant, en construire une certaine vision, et, *in fine*, en conditionner le regard a représenté le principal critère pour élaborer cette potentielle généalogie. Alors, avant même l'arrivée du cinéma, certaines inventions s'avèrent pertinentes pour réfléchir et prolonger cette relation entre le monde naturel et la technologie/la technique, que l'on retrouve dans notre filmographie : le miroir de Claude Lorrain, certains instruments optiques (pré-cinématographiques) ainsi que la photographie (mise en écho avec l'instauration du train). Dans l'histoire plus spécifique du septième art, le cinéma scientifique et le cinéma expérimental illustrent deux voies d'application de présentation cinématographique de la nature qui feraient écho au contenu des œuvres de notre corpus. Plus particulièrement encore, le cinéma matérialiste de nature, conjuguant un intérêt pour le monde naturel et une exploration des matérialités du média cinématographique, fait office de référence pour aborder les enjeux que soulèvent les expressions naturelles proposées dans les films analysés ici.

Offrant une certaine assise historique et théorique à notre réflexion, ce parcours esquissé sur la filiation a laissé place au cœur de notre recherche : l'analyse et le développement des manifestations naturelles que proposent les œuvres de notre corpus. Pour ce faire, la description des espaces (*Première partie*) qu'elles élaborent constitue le premier temps de notre étude. Pour comprendre ce qu'elles singularisent par rapport aux représentations classiques de la nature au cinéma, il nous a fallu revenir à la définition du paysage cinématographique : en effet, le monde naturel y est le plus souvent appréhendé selon les préceptes du paysage, hérités de la peinture et de la photographie, et continuant ainsi à nourrir un rapport faussé et inadéquat vis-à-vis du monde vivant, de l'existant non-humain. Au contraire, les œuvres de notre corpus incitent, selon nous, à dépasser ce carcan paysager pour s'intéresser différemment au monde naturel, en s'attardant aux spécificités topographiques et biologiques, matérielles

(matériauologiques) des lieux enregistrés. L'activité descriptive des espaces par les altérations constitue, selon nous, un moyen de présentation, de mise en présence et d'expression plus directe de la nature. Les altérations fonctionnent alors comme de véritables stratégies de description spatiale qui s'affairent à déconstruire les traits du paysage – la composition équilibrée et maîtrisée, l'harmonie, la distance voire le retrait du sujet vis-à-vis du monde qu'il observe, autant de facteurs qui lui sont nécessaires. Tour à tour, elles démantèlent, déforment (et reforment autre chose), obstruent, déconstruisent (et reconstruisent), détournent ou encore imposent le caractère matériel, matériauologique, sensoriel et sensible des lieux naturels filmés. Elles mettent ainsi en avant la dimension expérientielle, vécue de ces espaces, de la nature enregistrée, qui nous invite à l'appréhender à nouveau *de l'intérieur* – sous-entendant ici de l'intérieur des espaces, des environnements –, mais également depuis le corps et les sens sollicités par l'esthétique construite par les œuvres.

Par la suite, notre réflexion s'est attachée à repérer, dans quelques œuvres en particulier, la composition d'un milieu (*Deuxième partie*), qui s'opère également grâce aux facultés expressives de certaines altérations. Suivant le même procédé que la première partie, un tour d'horizon théorique du concept de milieu a précédé notre entrée dans les œuvres, dans leur analyse filmique. Ce tour nous a permis de mettre en évidence la part relationnelle qui sous-tend tout milieu : au-delà d'une donnée géographique, physique (presque mathématique), le milieu représente avant tout une interaction entre un sujet et son environnement direct, celui dans lequel il évolue, depuis lequel il existe (Augustin Berque). Ensuite, d'autres approches du milieu l'ont pensé plus particulièrement en rapport avec le cinéma : le cinéma, en tant que *Medium*, suppose un milieu (Larisa Dryansky, Antonio Somaini et Riccardo Venturi 2022) ; le cinéma, en tant que pratique nécessitant des outils, des appareils (de prise de vue et de son), élabore un milieu technique (André Leroi-Gourhan, 1945), un milieu associé et technogéographique (Gilbert Simondon, 1958) ; le cinéma, en tant que média, développe un milieu, un environnement sensible, sensoriel qui conditionne sa réception (Marshall McLuhan). Ces quelques considérations ont offert des premières clés de compréhension sur la nature du milieu cinématographique et ont introduit au milieu constitué par certaines altérations. La surimpression répétitive ou multiple, la compression-décompression numérique, la déstructuration géométrique, le flou, l'imprécision ou la couleur altérante, invasive, instaurent, chacun-e à leur manière, un milieu particulier où se rencontre continuellement la nature et le

cinéma. Pour élaborer ce milieu à l'écran et depuis l'image cinématographique, les œuvres *saisissent* le milieu naturel, profilmique et le restituent à partir des possibilités médiales du cinéma, depuis une exploration matérielle des supports. Elles en conditionnent alors l'émergence et la mise en présence à l'écran, l'expression. Un milieu naturel-filmique s'élabore donc depuis les caractéristiques géographiques, biologiques (écosystémiques) des lieux enregistrés et à travers les singularités plastiques et esthétiques du média cinématographique (des supports argentiques ou numériques utilisés par les artistes). L'investissement matériel, technique du support que supposent la création d'altérations met en évidence la topographie des lieux, leur matérialité (les matériaux naturels présents lors de la captation), les effets visuels altérants soulignant précisément leurs spécificités.

Les stratégies de description spatiale et la composition d'un milieu naturel-filmique, toutes engagées par les altérations visuelles, ont pour effet de renouveler notre attention aux espaces naturels filmés, une dernière activité que notre recherche s'est attardée à développer dans une *Troisième partie*. Parce qu'elles fonctionnent en détournant la forme fixe et stable, en perturbant la composition et la structure de l'image, les altérations visuelles nous convient à relire leur processus d'existence au sein de l'image à l'aune du contexte naturel actuel, tout autant façonné par d'autres types de perturbations. Contemporaines de notre ère anthropocène – caractérisée par une dégradation profonde, massive et continue de notre environnement, de notre habitat, de cette Terre que nous partageons avec les autres êtres vivants –, les œuvres du corpus portent invariablement, de façon volontaire ou non, les traces de cette nature ruinée. Le procédé d'enregistrement des espaces naturels, opéré en amont du travail d'altération, capte et retranscrit les conséquences plus ou moins visibles de ce bouleversement qui sont ensuite, selon nous, d'autant plus exprimées par les effets et l'esthétique des altérations. Aussi, parce qu'elles investissent le corps, les sens spectatoriels, les altérations agissent dans la sphère du sensible, suscitant une forme de réceptivité à ces enjeux naturels et, en ce sens, répondent à l'impératif d'une nécessaire resensibilisation à la nature. Les problématiques qui sous-tendent le bouleversement environnemental sont toute entières liées à notre rapport dévastateur à la nature, au vivant : une relation distancée, coupée du monde, qui nous fait oublier la primordialité du lien avec notre habitat premier, naturel. S'impose donc un recalibrage de notre attention et de notre compréhension de ces existences autre qu'humaines, un enjeu qu'adressent précisément les altérations visuelles en nous

obligeant à observer, à regarder et à considérer les espaces naturels dont elles transforment l'image. Leur faculté à rendre abstrait le contenu des images qu'elles travaillent prend une dimension supplémentaire quand ce contenu renvoie à des espaces naturels. Nous étayons en effet un lien entre la dimension abstraite que gagne la nature exprimée par ces altérations dans les œuvres ici et le rapport tout aussi abstrait que nous entretenons vis-à-vis de notre environnement direct et indirect. Le degré d'abstraction de l'image devient alors le moyen d'exprimer, de manifester l'Anthropocène : plus il est visible et prégnant, plus la sensation d'un malaise, d'un désordre, d'une anomalie, d'un problème se fait grande et persistante. Par cette atteinte sensible, les altérations influencent la réception des images et interpellent le public. Elles éveillent une forme de tressaillement, d'ébranlement, peut-être une certaine agitation qui incitent à porter un autre regard sur ces images, sur la nature. Leurs effets apparaissent alors plus engagés et confirment la dimension politique de l'esthétique – comment l'esthétique peut susciter une remise en question, une prise de conscience et soulever une volonté d'agir⁶⁰.

Alors, à la question de recherche établie au début de notre thèse – comment le cinéma offre-t-il une expression écocentrique du monde naturel, nous sensibilisant à notre contexte anthropocène ? –, nous répondons, tout d'abord, qu'il le peut, et peut-être qu'il le doit, en tant qu'art profondément sociétal, adressant les enjeux qui nous animent en tant que sociétés. Ces quelques pages proposent un exemple possible de cette manifestation sensible, tournée vers la nature, vers le vivant, vers l'existant autre qu'humain : une expression qui se voudrait plus juste, plus adéquate et plus consciente de la complexité relationnelle que nous avons forgé vis-à-vis de notre habitat, pourtant intimement lié à notre identité, à notre existence. Comme martelé tout au long de notre thèse, cette expression écocentrique se construit dans la rencontre efficiente du cinéma avec la nature, des possibilités expressives de cet art à l'égard des spécificités spatiales et matérielles des lieux naturels filmés que réunissent et remanient ensemble les altérations visuelles. À partir de ces deux versants, elles élaborent un exercice expressif dont résulte une posture écocentrique prise envers la nature filmée et, *in fine*, envers la nature profilmique, la nôtre, celle que nous habitons. Cette hypothèse, nous la devons tout d'abord aux œuvres choisies qui ont le potentiel de nous faire réfléchir profondément aux enjeux de la problématique : parce qu'elles n'appartiennent pas au vocabulaire courant du

⁶⁰ Dans son ouvrage déjà cité, Sophie Gosselin rappelle que « l'agir est ce qui en l'humain échappe à sa condition humaine et l'inscrit dans le mouvement du *naturer*. » (2019, 22) L'agir constitue donc une voie d'inscription dans le monde, dans la nature, depuis laquelle il vit et cohabite avec les autres existants.

cinéma, parce qu'elles se situent en marge de cette industrie, elles bénéficient d'une liberté d'expression et de réflexion à même de présenter et de manifester différemment, autrement, le monde naturel, d'incarner de façon originale (et peut-être plus percutante) notre relation à lui, et donc les enjeux actuels de l'Anthropocène. Par leur expressivité, par la richesse de leur contenu, elles ont progressivement modifié notre regard et notre compréhension sur ces mêmes enjeux. Leurs effets sensibles, leur esthétique ont impressionné différemment notre quotidien, nos inquiétudes face à ce bouleversement naturel, de plus en plus visible et constaté depuis notre habitation sur deux continents (au Canada et en France). Elles ont ainsi influencé notre approche théorique menée en parallèle des visionnements répétés, dessinant les grandes lignes de pensée qu'elles invitaient à suivre et à prolonger. Cette influence s'est aussi forgée dans le dialogue suscité par la réunion de ces œuvres : analyser et penser *ensemble* ces films en particulier n'a fait qu'en augmenter l'impact sur notre sensibilité. Parce qu'ils résonnent ensemble, qu'ils s'éprouvent ensemble, ils permettent cette ouverture (cette posture écocentrique) vers la nature, le vivant. Notre regard initial, porté sur notre environnement, notre habit direct (et indirect), s'est donc aiguisé, affiné grâce à eux.

Pour nous aider à circonscrire cet exercice, nous nous sommes appuyée sur différentes théories. Pour la *Première partie*, nous avons notamment sollicité la pensée cartographique des images de Teresa Castro (2011), le géomorphisme cinématographique d'Adrian Ivakhiv (2012) la matériologie du cinéma de Sophie Lécole Solnychkine (2019, 2021, 2023), l'image-espace d'Antoine Gaudin (2015), l'espace quelconque de Gilles Deleuze (1983) et l'animisme cinématographique de Térésa Castro (2020, 2022). Ces réflexions, depuis lesquelles nous avons pris certaines libertés pour les adapter à la pensée de l'altération, nous ont permis de préciser différents aspects des descriptions de l'espace produites par les altérations : comment elles se forment, quels effets elles suscitent et quelles singularités des espaces filmés elles mettent en exergue. Elles ont ainsi éclairé et appuyé les moyens descriptifs qu'engagent les altérations auprès des espaces enregistrés et de l'existant qui s'y trouve, nous permettant de les observer différemment, avec plus d'attention et de considération. Pour la *Deuxième partie*, nous avons puisé dans la mésologie d'Augustin Berque (1990), la mésographie filmique de Benjamin Thomas (2019), l'habitation du monde de Corinne Maury (2011), la réflexion sur l'espace feuilleté de Jean Arnaud (2014), la pensée du diaphane d'Anca Vasiliu (1997), les approches figurales de l'image résumées par Luc Vancheri (2011) ou encore, pour une seconde fois, dans

la matériologie cinématographique de Lécole Solnychkine. Là aussi, ces théories ont alimenté notre observation d'un milieu naturel-filmique constitué par certaines altérations. Elles ont alors progressivement formé notre regard et notre compréhension de ce type de milieu : ce qui le singularise vis-à-vis d'autres milieux cinématographiques, ce qu'il évoque et nous permet de saisir de la nature enregistrée – comment ce milieu parvient à exprimer des réalités naturelles, grâce aux effets de l'altération –, mais aussi les caractéristiques de l'image qu'il souligne, exacerbe (son ouverture, sa malléabilité, son instabilité, son indéfinition). Ce milieu spécifie donc des caractéristiques propres au cinéma – ses facultés de création d'espace, de territoire, d'ambiance à/dans l'image – et à la nature – selon les lieux enregistrés, le mouvement incessant de la mer, le foisonnement de la végétation, le mélange d'opacité et de transparence du ciel, etc. –, autant de caractéristiques augmentées par cette rencontre entre cinéma et nature, instituée par les altérations. Pour la *Troisième partie*, nous avons exploré la crise de la sensibilité d'Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot (2018), le cinéma de l'attention d'Angel Quintana (2008), l'économie de l'attention d'Yves Citton (2014), la géopoétique cinématographique d'Antoine Gaudin (2015 et un autre article à paraître), l'écologie du sensible de Jacques Tassin (2020), la réanimation de la nature de Térésa Castro (2022) et l'esthétique engagée d'Yaprak Hamarat (2019), sans compter les théories portant sur l'Anthropocène. L'ensemble de ces pensées ont permis de réfléchir les expressions naturelles proposées dans les œuvres du corpus selon une approche plus sociétale, plus engagée, et peut-être plus politique, nous aidant à y repérer un regard attentif au monde vivant, à l'existant autre qu'humain, mais également critique à l'égard de notre relation à la nature, à notre habitat.

Malgré la rigueur et la précision que nous avons tenté de conserver tout au long de la thèse, quelques limites peuvent en réduire la portée ou en souligner la fragilité. Tout d'abord, et comme brièvement esquissé dans l'introduction, notre thèse est profondément influencée par le contexte dans lequel elle s'inscrit. Les angles de réflexion et d'analyse, les intentions observées et prêtées aux œuvres résultent d'un espace-temps précis, le nôtre, s'étalant de 2019 à 2023 et circonscrit aux pays occidentaux, fortement industrialisés dans lesquels s'est développée la recherche. Le processus de réflexion ainsi que la façon d'appréhender la filmographie découlent tous deux de notre bagage culturel, façonnant notre réflexe de lecture, de pensée et d'écriture. Nous n'avons pas cherché du côté des approches orientales, notamment asiatiques (chinoises ou japonaises) qui soulignent un rapport au monde naturel

tout à fait différent du nôtre, occidental. Ces approches auraient peut-être permis d'alimenter les perspectives sensibles, sensorielles des films choisis – néanmoins, n'oublions pas que ces œuvres sont, elles aussi, issues d'un contexte similaire au nôtre, puisqu'elles proviennent toutes de pays occidentaux ; il s'avérait donc plus adéquat de les prolonger avec les visions et théories qui émanent de ces mêmes cultures occidentalisées. Leur rapprochement avec des pensées orientales dessinerait une des perspectives à explorer, à la suite de notre recherche. D'autre part, notre intérêt soutenu pour la nature, pour sa sensibilisation, apparaît également symptomatique d'un renforcement et d'une affirmation progressive des consciences en Occident en matière d'écologie, d'environnement (pourtant instituée dès les années 60) : respect et préservation des espaces naturels, éthique envers le vivant, bien-être animal et végétal. Ce contexte a donc nourri la façon d'aborder, d'approcher les questions soulevées par la problématique mais également notre lecture des œuvres : le potentiel critique que nous observons dans la filmographie découle de ce contexte qu'il nous a été difficile d'écarter et d'oblitérer lors du visionnement de ces films récents dans lesquels la nature est présente (voire omniprésente pour un certain nombre). Sur ce point, nous n'avons pas voulu alimenter une possible intentionnalité des artistes à l'égard de ces questions environnementales, naturelles – afin d'éviter des lectures trop auteuristes –, mais sommes partie du principe qu'étant contemporaines de ce même climat catastrophique leurs créations en portaient plus ou moins visiblement les stigmates. Ce parti pris souligne toutefois une autre limite de notre thèse.

Une autre difficulté rencontrée, et pas des moindres, réside dans le choix des termes à privilégier pour développer et réfléchir ces enjeux naturels. Encore une fois, l'introduction en témoigne suffisamment, à travers les différentes précautions prises et les justifications concernant le choix des termes utilisés dans le titre de la thèse et dans l'argumentation. Les quelques recherches menées sur les théories de la nature, de l'environnement mettent en évidence de profondes lacunes sur lesquelles butent nos sociétés occidentalisées : les termes employés pour qualifier, expliquer les différents phénomènes et événements qui ont trait au monde vivant, à l'existant non-humain s'avèrent insuffisants pour rendre compte de sa complexité intrinsèque, de son étendue, de sa primordialité. La plupart des termes rencontrés lors de nos lectures – entre autres, environnement, nature, biodiversité, écosystème, écologie – sont impropres à présenter, à rapporter que ce qu'est exactement et dans son ensemble l'existant non-humain. Impropres parce qu'ils ne relatent qu'une partie de cette réalité naturelle

et/ou parce qu'ils justifient un positionnement dangereux vis-à-vis de cet existant – une posture extérieure, détachée, permettant de manipuler, quantifier, calculer, étiqueter l'existant sans en comprendre l'intrication, l'enchevêtrement complexe. Cet état des lieux rapide démontre que nous ne sommes toujours pas en mesure aujourd'hui de réfléchir adéquatement, avec justesse le monde vivant. De même, chaque terme que nous avons décidé d'utiliser dans cette thèse montre ses limites, ses manques vis-à-vis de ce qu'est la nature, l'existant autre qu'humain – un ou plusieurs aspects sont le plus souvent obliés. Nous peinons donc sans cesse à penser adéquatement notre habitat et la vie qu'il accueille, dont il regorge – les problèmes sémantiques de notre thèse n'en sont qu'un exemple. Nos réflexions communes sur la nature s'avèrent également inadéquates, incomplètes parce qu'elles sont empreintes d'un regard anthropocentré (limité et limitatif) qu'il est difficile de contenir et d'empêcher, ce même regard qui réduit de façon plus ou moins drastique la compréhension de nos observations sur l'existant. Suivant la proposition de plusieurs penseurs-euses comme Jacques Tassin ou Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, tabler sur le sensible, sur la sensibilité individuelle et collective, dessine une voie alternative viable face aux limites de la raison, de la science. Ce rapport problématique, défailant à l'existant non-humain démontre les limites de la pensée humaine, sa faillibilité et, depuis l'Anthropocène, son échec à assimiler, à raisonner *avec/ depuis* cet existant. Notre langage raconte ainsi nos limites réflexives, imaginatives et déductives. Revenir au corps, aux sensations, au lien qui unit nos corps à nos environnements directs aiderait peut-être à recalibrer la pensée, la réflexion. Alors, le sentir, le vécu personnel et partagé, l'expérience consciente de vivre *avec* cet existant inciterait à mieux cerner, à mieux saisir son essence, afin de réaliser que cette essence n'est pas différente de la nôtre puisque nous sommes issus de ce même vivant. Emanuele Coccia revient sur ce lien ontologique, biologique, qui nous rattache aux existences non-humaines et ouvre ses *Métamorphoses* comme suit :

Au commencement nous étions toutes et tous le même vivant. Nous avons partagé le même corps et la même expérience. Les choses n'ont pas tellement changé depuis. Nous avons multiplié les formes et les façons d'exister. Mais aujourd'hui encore nous sommes la même vie. Depuis des millions d'années, cette vie se transmet de corps en corps, d'individu en individus, d'espèce en espèces, de règne en règne. Certes, elle se déplace, se transforme. Mais la vie de tout être vivant ne commence pas avec sa propre naissance : elle est beaucoup plus ancienne. (2020, 13)

Et il poursuit un peu plus loin avec ces mots :

Notre humanité n'est pas plus un produit originaire et autonome. Elle est aussi un prolongement et une métamorphose d'une vie antérieure. Plus précisément, elle est une invention que des primates – une autre forme de vie – ont su tirer de leur propre corps – de leur souffle, de leur ADN, de leur manière de vivre – pour faire exister différemment la vie qui les habitait et les animait. Ce sont eux qui nous ont transmis cette forme – et à travers la forme de vie humaine, c'est eux qui continuent à vivre en nous. Les primates eux-mêmes, d'ailleurs, ne sont qu'une expérimentation, un pari lancé par d'autres espèces, par d'autres formes de vie.

[...]

Chaque espèce est la métamorphose de toutes celles qui l'ont précédée. Une même vie qui se bricole un nouveau corps et une nouvelle forme afin d'exister différemment. (*Ibid.*, 14, 15)

Dans cet ouvrage, le philosophe nous rappelle à notre héritage, liant intimement et infiniment l'existant dans son ensemble. Nous, comme toutes les espèces encore présentes, sommes le fruit de ces multiples transformations de la vie terrestre, un seul et même patrimoine qui nous unit et nous oblige ainsi à une même considération, une même attention, un même respect.

Aux limites sémantiques de la thèse s'ajoute un paradoxe. De l'action des altérations sur l'image des espaces naturels enregistrés, nous avons ressorti trois principales activités : décrire un espace, composer un milieu et renouveler l'attention à la nature. Sous certains aspects, les deux premières rentrent en conflit ou, du moins, en inadéquation avec ce que nous cherchons à observer et étayer dans les œuvres : une ouverture et une considération plus appuyée envers la nature. En effet, la description spatiale et la composition d'un milieu sous-entendent toutes deux des manipulations sur l'image de la nature qui, en quelque sorte, la transforment en autre chose. Dans ces deux opérations réside un geste de formation, de création qui altère l'image initialement enregistrée et conduit à sa métamorphose : comme nous l'avons vu, les stratégies descriptives et la composition mésographique se constituent précisément dans le détournement, dans la modification des images de nature, qu'elles reconfigurent, refaçonnent selon leur action, leur incidence sur l'image, selon les mouvements et les dynamiques qu'elles y produisent. En ce sens, les altérations répliquent, depuis l'image cinématographique, ce que nos activités anthropocènes induisent dans les environnements naturels. Le paradoxe réside donc dans cette manipulation de l'image naturelle à partir de laquelle nous observons pourtant une mise en présence, une expressivité voire une résurgence de cette même nature à l'écran qui critique notre relation altérante au monde. Tout en

rappelant, avec les moyens et les possibilités créatives du média, les conséquences de l'Anthropocène, les altérations permettent pourtant bel et bien, selon nous, une reconsidération sensible, sensorielle de la nature et esquissent une certaine critique de notre rapport abusif, inapproprié envers le monde naturel, vivant. Nous pourrions alors nous arrêter à ce paradoxe en y comprenant une réelle faiblesse de la thèse. Ou, nous pourrions y voir, au contraire, une raison supplémentaire pour laquelle ces œuvres sont à même de traiter de ces enjeux, de nous amener à y réfléchir différemment. En générant ces manipulations sur l'image de la nature, elles redisent et rejouent, grâce à leurs effets et leur esthétique, le désastre bien concret que nous produisons et accélérons – une mise en abyme qui traduirait sensoriellement, esthétiquement les mécanismes d'altération que nous engendrons au sein de la nature.

Un autre problème rencontré lors de notre thèse est celui de l'analyse filmique à employer. Le type de cinéma auquel nous avons affaire ici, le cinéma expérimental, matérialiste, nécessite une approche analytique spécifique. Les méthodes classiques pour lire et réfléchir les films (découpage filmique, lecture par scènes ou par plans), calquées principalement sur les genres narratifs, fictionnels, apparaissent inappropriées pour rendre compte de ces films expérimentaux. Cette lacune dans les théories analytiques à l'égard du cinéma expérimental s'explique toutefois par l'impressionnante diversité dont celui-ci regorge : la variété des formats, des procédés de création, des contenus en fait un « genre » cinématographique difficilement étiquetable, cernable, dont la lecture ne peut être formatée ou élaborée depuis un modèle générique. Nous irions jusqu'à dire que chaque *manière* de faire du cinéma expérimental nécessite une approche analytique distincte puisque les œuvres qui résultent de ces manières s'avèrent disparates, extrêmement éclatées – les films expérimentaux sont le plus souvent réalisés par des artistes de façon « personnelle », « individuelle » ou des groupes d'artistes, et sont le fruit de projets menés par les créateurs·trices eux·elle-mêmes, avec peu d'intermédiaires dans la chaîne de fabrication, expliquant peut-être cette grande disparité dans les productions. Face à cette lacune des méthodes analytiques classiques, notre recherche a constitué une force de proposition, l'occasion de développer une méthodologie d'analyse qui relate au mieux le contenu de ces œuvres. Nous avons donc élaboré un procédé analytique, systématique, qui s'appuie sur leurs singularités, sur leur fort potentiel formel, plastique, esthétique et sur l'absence de récits, de dialogues, de figures humaines (pour la majorité d'entre elles). Pour s'approcher au plus près du contenu de la filmographie, pour rapporter ce que ces films

proposent et ce qu'ils suscitent, mais également pour pouvoir les regarder, les observer selon les angles de réflexion et les enjeux soulevés par la problématique, notre méthode (alliant une analyse formelle et phénoménologique) est restée attentive aux gestes, aux opérations, aux couleurs, aux mouvements, aux dynamiques sous-jacentes aux œuvres. Fonctionnant par cycles répétés qui font varier l'angle d'approche à l'égard du contenu respectif des films, ce processus de visionnement suscite une sensation performative à la lecture, faisant exister ces œuvres de façon plus puissante (du moins, nous l'espérons). Forte de proposer une autre façon de construire l'analyse filmique, cette méthode s'avère toutefois personnelle et, à ce titre, reste discutable (et améliorable) ; elle ne représente qu'une possibilité parmi d'autres d'aborder la filmographie.

Parce que cette procédure analytique requiert de nombreux visionnements ainsi qu'un engagement sensoriel et sensible soutenu envers les détails et les transformations incessantes de l'image en mouvement, elle nécessite également un nombre restreint de films, afin de garder le temps et l'énergie nécessaires pour en rendre compte. Cette nécessité d'aller dans le détail de chaque œuvre et, ce, à répétition ne nous a pas permis d'établir une large filmographie. La taille réduite de celle-ci peut alors consister, en elle-même, une certaine limite dans la réflexion. En effet, cette réduction sous-entend donc que notre étude s'appuie sur un échantillon infime de la création cinématographique expérimentale et contemporaine et, en ce sens, s'y limite, est limitée par ce périmètre restreint. Enfin, l'approche avant tout esthétique et théorique prise à l'égard des œuvres nous a fait quelque peu oblitérer les aspects plus concrets de leur création, de leur production. Nous n'avons pas pris le temps d'entrer en contact avec les artistes pour les questionner sur leur méthode de travail, de filmage – nous avons plutôt lu des articles, fort pertinents, qui portaient sur ces dimensions concrètes, quand il y en avait. Observer et mettre en relation leurs procédés créatifs avec les questions de notre thèse, avec cette conscience/ouverture à la nature, recueillir (et accueillir) leur point de vue, leur réflexion sur cette problématique, et, enfin, sortir des films pour aller voir l'envers du décor : voici des manquements qui marquent notre thèse mais qui déclinent déjà une poursuite intéressante à lui offrir.

Une autre embûche à laquelle s'est confrontée notre thèse est la rareté des sources traitant directement du concept central d'altération. En effet, le principal constat qui découle de notre projet concerne la théorie même de l'altération qui semble jonchée de certains

manques. Les quelques recherches menées ont souligné une théorisation générale lacunaire de ce concept, pourtant fondateur et porteur pour réfléchir notre rapport au monde actuel. À l'exception d'un petit nombre d'ouvrages qui se penchent explicitement sur l'altération, la plupart des sources répertoriées ont pour thème principal un autre sujet qui les amène de temps à autre à évoquer l'altération (visuelle ou sonore/musicale). À ce constat, notre thèse a tenté de répondre en ébauchant quelques grands traits de l'altération visuelle et, ce, à partir des œuvres. Une certaine théorie de l'altération émerge donc de ces pages, nous permettant de prolonger adéquatement les films mais également de réfléchir notre sensibilité à la nature actuelle. Nous pensons sincèrement que le concept d'altération est à même de renforcer et de consolider une prise de conscience à l'égard de l'état actuel de notre habitat, des environnements naturels, mais également de penser, de façon critique et engageante, notre relation au monde vivant, aux autres espèces, prolongeant ainsi l'impulsion créée par cette thèse. Selon nous, l'altération permet de saisir avec plus de justesse ce que nous vivons et traversons actuellement et de mettre en perspective les raisons qui expliquent comment nous en sommes arrivés là. Elle possède également le potentiel de refléter et de matérialiser la dimension affective de l'Anthropocène, esquissée dans la *Troisième partie*, que nous pourrions développer et élargir, à la lumière des multiples ouvrages publiés récemment sur le sujet. Pour ces raisons, une suite et un approfondissement pourraient être offerts à cette première tentative de théorisation. Une véritable philosophie de l'altération serait alors mise en œuvre, proposant un parcours fourni et exhaustif des gestes, des actions et des effets que peuvent entraîner certaines d'entre elles, visuelles dans un premier temps (l'image restant notre expertise), puis sonores afin (de tenter) d'englober le phénomène dans son ensemble. Cette théorie continuerait de s'appuyer sur les arts (cinéma, photographie, installation, musique) pour réfléchir l'altération, en souhaitant toutefois que les grandes lignes qui s'y dessinent permettent de réfléchir autrement le concept lui-même.

Enfin, la dernière perspective que nous souhaitons apporter à cette thèse est celle d'une ouverture disciplinaire. À la manière, très inspirante, de Sophie Lécole Solnychkine qui puise dans les sciences naturelles pour étayer son concept de matériauologie de l'image, nous ouvririons notre réflexion à un même épanchement. Nous prendrions la liberté de sortir de notre discipline (les études cinématographiques) pour *voir ailleurs*, et peut-être chercher du côté de la géographie, de la géologie, des sciences de l'environnement, de la climatologie, de la

biologie. Les sciences naturelles s'élaborent, en effet, à partir de démarches plus concrètes, déployées sur le terrain, qui nourriraient adéquatement nos réflexions théoriques tournées vers l'esthétique de l'image. Pour impulser cette direction et favoriser notre inspiration, nous analyserions les méthodes de travail utilisées dans des projets à fort potentiel tels que *Becoming Sensor* (depuis 2016) de Natasha Myers et Ayelen Liberona ou *Terra Forma* (2019) de Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire. Pour *Becoming Sensor*⁶¹, l'anthropologue Natasha Myers s'est associée à l'artiste, danseuse et performeuse Ayelen Liberona pour mettre en place une recherche-création visant à constituer des images kinesthésiques, alliant un travail photographique et une recherche de terrain dans la savane de chênes située dans High Park, au cœur de la ville de Toronto (Canada). Ces images kinesthésiques sont obtenues à partir de procédés créatifs qui rappellent, à bien des égards, *Cathedral* de Dan Browne, ou encore la série *brouillard* d'Alexandre Larose : les mouvements employés lors de la prise des photographies floutent, strient les végétaux et créent des effets similaires (fig. 124, 125). Ces photos, mises bout à bout, donnent lieu à des vidéos : *Becoming Sensor in an Oak Savannah* (2016), *Dances With Tree* (2016), *Dances With Oak* (2017), *Root into the Planthroposcene* (2019). Comme dans notre filmographie, l'altération, le détournement des formes naturelles, constitue le moyen d'abolir nos conceptions premières, notre système de compréhension et de pensée de la nature. La déconstruction de la forme renvoie ici à une volonté de décolonisation des terres, pour s'approcher d'une sensibilité qui intègre le lien entre la nature, les êtres vivants qui la peuplent et les humains. Les manipulations techniques sur l'appareil modifient ainsi notre regard et notre relation au monde naturel (en en modifiant la perception). Myers explicite leur processus créatif :

Si la tradition naturaliste de la photographie capture les corps vivants et transforme leur vitalité en objets scientifiques, les images kinesthésiques qu'Ayelen et moi composons sur le terrain *décrivent le monde autrement*. Nous piratons le fonctionnement classique de nos appareils photographiques et de nos caméras vidéo pour perturber le désir d'acquérir les données claires, propres et lisibles, caractéristiques de l'écologie conventionnelle. Par exemple, maintenir l'ouverture du diaphragme suffisamment longtemps conserve la trace du mouvement de nos corps dans le cadre, enregistrant ainsi les humeurs et les énergies de la terre en modifiant les modalités de capture de la lumière et des

⁶¹ Voir le site Internet du projet : <https://becomingsensor.com/portfolio/kinesthetic-imaging/> ; visionner les différentes vidéos depuis la page Youtube de Natasha Myers : <https://www.youtube.com/@natashamyers1502>.

couleurs. De telles méthodes nous font participer pleinement à la vibration de chaque événement écologique. (2020, 285)

Transformer le regard pour changer la compréhension : voici que l'altération participe ici aussi à l'élaboration d'une posture écologique, écocentrique vis-à-vis de cette savane de chênes. Pour comprendre davantage les raisons qui les ont encouragées à employer une telle démarche altérante, Myers précise les enjeux réflexifs qui sous-tendent leurs gestes dans cette savane :

Becoming Sensor nous pousse à oublier nos conceptions de « la nature » ; à oublier également les tropes naturalistes conduisant à penser que les êtres vivants sont équivalents à des machines, que les forêts rendent des « services écosystémiques », ou que la « reproduction » et « l'adaptation » sont les seules mesures valables de la vie. Cela requiert de cultiver de nouvelles modalités d'incarnation et d'attention corporelle, de nouveaux imaginaires et de nouvelles façons de raconter des histoires à propos de la Terre et des corps qui lui sont liés.

[...]

En devenant les capteurs d'un monde sentient, nous expérimentons avec des sensibilités et des rapports au monde singuliers, nous prêtons attention à une terre n'ayant eu de cesse d'être, elle-même, attentive à toutes les transformations qui s'opéraient dans et auprès d'elle, durant de longues années. Les arbres et les plantes sont de remarquables récepteurs sensibles : comment faire justice à cette formidable capacité attentionnelle non humaine ? [...] Dans l'optique d'une écologie ingouvernable, les protocoles que nous avons établis ensemble nous poussent à nous coordonner aux corps et aux mouvements des êtres qui nous entourent, que ce soient les plantes, les arbres, les champignons, les insectes, les oiseaux, les écureuils, les chiens, les machines, les humains et toute autre forme vivante et mourante en train de se faire et de se défaire. (278/279 ; 282)

Dans ces explications, nous saisissons toute la portée théorique et réflexive de ces mouvements d'appareil induits volontairement lors de la prise photographique. Le projet de Myers et Liberona illustre un parfait exemple de l'utilisation de l'altération dans le but de mieux appréhender le monde qui nous entoure, notre habitat et les existants qui y vivent, et, *in fine*, mieux les penser. Les connaissances et le regard expert de Myers quant aux enjeux anthropologiques de cette savane confèrent alors aux gestes altérants une dimension supplémentaire, nouvelle – une dimension qui nécessitait ce bagage théorique venant d'une autre discipline que le cinéma ou plus globalement que tout art de l'image. L'altération, en tant que geste et en tant qu'effet sensible, ouvre ainsi le regard (et plus généralement le corps) à la relation intime et continue qui nous lie à notre environnement et aux existants non-humains. Rappelant la pensée de Jacques Tassin qui affirme la présence d'une réversibilité dans toute

expérience sensible – « C’est ainsi par la conscience directe que nous avons de nous-mêmes, mais aussi par la conscience que nous sommes perçus par d’autres, que nous existons. » (2020, 54) –, Myers revient, elle aussi, sur cette dimension interactive, mutuelle et partagée de notre expérience du monde :

La capture d’images kinesthésiques implique que ce n’est pas tant le ou la photographe qui capture le phénomène : c’est plutôt qu’il ou elle s’immerge dans le phénomène, avec lui, accompagnant ce qui se fait et se défait dans l’instant de la prise de vue. Les branches et les troncs en putréfaction, les champignons fripés, les feuilles craquantes, les sables anciens et les herbes vertes lissantes de ces terres sont tout sauf des entités discrètes. Ils sont des événements se déployant, en même temps, dans la longue durée et dans l’éphémère de l’instant. Ce n’est qu’en s’embarquant soi-même dans l’élan de la croissance des plantes, en laissant leur lent mouvement leurrer notre corps, que nos images kinesthésiques troublent la distinction entre l’animé et le non-animé. En synchronisant nos corps aux rythmes sauvages dessinés par les branches, nous mettons nos sensibilités et nos appareils photographiques en mouvement, nous expérimentons des manières intimes de se co-animer avec les arbres. (2020, 286/287)

Dans ces mots, nous saisissons l’étendue sensorielle (corporelle) mais aussi intellectuelle qu’engage l’emploi de ces procédés d’altération visuelle : ils restituent une réalité naturelle dont nous faisons partie, qui nous inclut entièrement (qu’on le veuille ou non, qu’on le reconnaisse ou non). Ils recréent une proximité qui nous rapproche de ces existants, de ces êtres vivants. Comme dans notre recherche, l’altération ici manifeste la nature et nous rattache à elle, par la voie sensible que produit son esthétique. Comme notre recherche, ce projet met en lumière l’amplitude qu’offre le concept d’altération pour réfléchir notre présence et notre inscription dans le monde, la place que nous y occupons et, à ce titre, les obligations qu’elle suppose.

Terra Forma : manuel de cartographies potentielles est le second projet qui a retenu notre attention pour l’originalité de son approche et la portée de sa démarche. Constitué grâce aux savoirs croisés de deux architectes, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire, et d’une historienne des sciences, Frédérique Aït-Touati, cet ouvrage réinvente une nouvelle manière de penser notre monde, à partir de l’élaboration de nouvelles cartes qui nous invitent à parcourir différemment cette terre commune que l’on partage avec tous les existants (**fig. 126, 127**). Il propose ainsi de reconfigurer notre compréhension de l’espace terrestre à travers une cartographie novatrice (voire inventive) et très actuelle – bénéficiant des découvertes récentes des sciences naturelles. Les trois autrices partent, tout d’abord, d’un constat :

Les cartes telles que nous les connaissons disent un rapport à l'espace vidé de ses vivants, un espace disponible, que l'on peut conquérir et coloniser. Il nous fallait donc pour commencer tenter de repeupler les cartes. Nous avons pour ce faire déplacé l'objet de la notation en tentant de dessiner non plus les sols sans les vivants, mais les vivants dans le sol, les vivants du sol, en tant qu'ils le constituent. Cette cartographie du vivant tente de noter les vivants et leurs traces, de générer des cartes à partir des corps plutôt que à partir des reliefs, frontières et limites d'un territoire. (2019, 4)

À partir de cette observation critique qui, explicitée de cette façon, semble à la fois alarmante et percutante – du moins, tout à fait juste pour expliquer notre rapport destructeur vis-à-vis du monde vivant –, elles décident de prendre comme nouveau point de référence ce même vivant, et donc de l'intégrer au cœur de leur recherche et de leur processus créatif, cartographique. Délaissant par là même le point GPS (mathématique), le vivant en tant que référent leur permet de constituer des cartes d'un nouveau genre, qui redessinent profondément le rapport à notre habitat, à la Terre, en transformant les perspectives :

Notre voyage se fera vers l'intérieur et non vers les lointains, en épaisseur plutôt qu'en étendue. S'il revient aux cosmographes d'avoir élargi l'horizon, fait de la cartographie un art associant le mouvement et la trace, notre quête s'est en quelque sorte inversée : nous avons changé de cap, passant de la ligne d'horizon à l'épaisseur du sol, du global au local. [...] À lire les chercheurs, éthologues et ethnologues, géochimistes et biologistes qui ne cessent de repeupler notre monde, d'en mettre en lumière de nouvelles dimensions, il semble que nous soyons beaucoup plus nombreux et beaucoup plus divers que nous le pensions, et que les limites du monde ne soient pas celles que nous connaissions. Prenons par exemple le sol sur lequel nous habitons sans savoir de quoi il est fait, de qui il est peuplé. Depuis quelques décennies, l'action des animés, des roches, des paysages interroge nos anciennes façons de considérer les territoires et d'agir sur eux ; on ne peut plus ignorer l'action de la Terre en réaction à nos propres activités, qui se manifeste avec de plus en plus de véhémence et de rapidité.

[...]

Dans ce GPS d'un nouveau genre, ce sont les points vivants qui créent l'espace, définissent leurs propres paramètres, engendrent la carte. Le statut de la carte en est modifié : elle n'est plus un dessin fixe mais un état provisoire du monde, un outil de travail en évolution, constamment fabriqué par les vivants. Le statut de l'espace en est modifié : il n'est plus simple contenant, mais milieu vivant, vibratile, composé des mille superpositions et actions des êtres qui nous entourent, constamment et indéfiniment produit par les mouvements et les perceptions de ceux qui le font. (2019, 3, 6)

La proposition cartographique des trois autrices change drastiquement notre regard sur le monde et influence la façon de l'appréhender. Une fois établie, cette démarche apparaît

pourtant évidente, poursuivant la présence et l'évolution (le déplacement) des habitants (animaux, végétaux, minéraux) plutôt que les seuls reliefs terrestres qui, en eux-mêmes, ne suffisent pas pour renseigner adéquatement la complexité de cet existant. Depuis ces nouvelles cartes conçues à partir des « profondeurs, [des] mouvements, [du] point de vie, [des] périphéries, [du] poulx, [des] creux, [des] disparitions et [des] ruines » (*Ibid.*, 11), c'est bien l'ensemble de notre système d'observation, de réflexion, de compréhension et donc, *a priori*, d'action, qui est modifié, se raffinant au fur et à mesure de la lecture de ces strates cartographiques (**fig. 128**). Bien que *Terra Forma* n'utilise pas d'altérations visuelles, le processus dans lequel nous entraîne cet ouvrage provoque des effets tout aussi saisissants, incisifs, d'une efficacité redoutable pour nous contraindre à voir le monde naturel autrement, à le considérer sous de nouveaux auspices, en phase avec les nombreuses découvertes scientifiques qui font progressivement la lumière sur cette Terre que nous méconnaissons. En ce sens, le projet d'Arènes, Grégoire et Aït-Touati matérialise une formidable inspiration qui nous influence et nous incite à ouvrir cette thèse à des applications plus concrètes, qui auraient un impact plus significatif sur nos sociétés, et la sortiraient ainsi de la pure théorie.

Partant d'œuvres cinématographiques accordant une présence et une expression singulière à la nature, l'enjeu initial de notre recherche résidait dans la démonstration et l'attestation de leur caractère écocentrique, de leur ouverture au monde naturel. La mise en écho et en réflexion de leur contenu expressif nous a entraîné vers des voies théoriques qui ont nourri notre vision, qui ont aiguisé notre considération au vivant, à l'existant non-humain. Approfondir la portée sensible des films a progressivement révélé et confirmé l'importance d'un engagement plus affirmé envers les enjeux environnementaux, écologiques, qui frappent notre monde, notre habitat – un engagement que le cinéma, en tant qu'art, devrait soutenir et alimenter. Leur esthétique a souligné la nécessité de sortir de notre passivité collective, d'appréhender autrement le monde vivant et d'agir en conséquence. À la vue saisissante et bouleversante des changements climatiques – que les altérations visuelles manifestent par l'image cinématographique, selon nous –, il n'y a plus lieu de dénier les effets dévastateurs de notre ère anthropocène, ou capitalocène (TJ Demos) s'il l'on veut être plus précis. Comme nous l'avons lu depuis les œuvres, *la place est faite* pour adresser la principale préoccupation qui devrait être la nôtre : comment limiter notre impact continu sur la nature, notre présence invasive et déconnectée de l'existant terrestre ? Comment vivre avec davantage d'harmonie sur

cette nouvelle *Teerre* (francisant ainsi la pensée de Bill McKibben), sur laquelle nous avons rendu la vie critique, difficile et, pour certaines espèces, impossible ? Comment réapprendre à habiter la Terre ?⁶² Suivant notre lecture de la filmographie, la première action à mener se dessine : la nécessité d'une prise en compte (en considération) totale du vivant, de l'ensemble de l'existant mais aussi de notre lien indéfectible (de notre dépendance vitale) à celui-ci – prendre conscience que la nature est un phénomène vivant qui conditionne entièrement notre présence sur Terre. Pourtant déjà démontrée par nombre de scientifiques, cette évidence doit infiltrer toutes les sphères de l'expression humaine, les arts au premier chef, à même d'encourager (par un investissement sensoriel et sensible) un recalibrage indispensable de notre pensée et de notre activité sur Terre. Par la multiplicité de ses approches expérientielles, le cinéma expérimental représente un terrain foisonnant et fertile pour manifester et adresser ces enjeux, pour susciter un regard supplémentaire sur le monde naturel, un changement dans les consciences et peut-être encourager une action.

⁶² Sophie Gosselin parvient à une conclusion similaire : « Mais l'être humain aura beau fantasmer toutes les fuites possibles vers des planètes idéales et idéalisées, il n'en persistera pas moins à être hanté par le spectre de cette Terre qu'il n'aura pas su habiter. Apprendre à vivre, cela voudrait donc dire aussi, apprendre à habiter « là », en cette Terre, apprendre à se vivre en *terrestres*. » (2019, 387)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

L'espace, le milieu, le paysage, la nature

- Afeissa, Hicham-Stéphane et Yann Lafolie (dir.). 2015. *Esthétique de l'environnement : appréciation, connaissance et devoir*. Paris : J. Vrin.
- Aït-Touati Frédérique, Arènes Alexandra, et Grégoire Axelle. 2019. *Terra Forma : manuel de cartographies potentielles*. Paris : Éditions B42.
- Bailly, Jean-Christophe. 2015. « Le paysage-mouvement. Quelques mots ». Dans *Le Paysage-Mouvement* sous la direction de l'École nationale supérieure de la nature et du paysage (Blois), 6-9. Paris : Éditions de la Villette.
- Bartoli, David Gé et Sophie Gosselin. 2019. *Le toucher du monde : techniques du naturer*. Bellevaux : Éditions Dehors.
- Berleant, Arnold. 2014. « The Cultural Aesthetics of Environment ». Dans *Environmental aesthetics: crossing divides and breaking ground* sous la direction de Martin Drenthen et Jozef Keulartz, 61-72. New York : Fordham University Press.
- Berque, Augustin. 1990. *Médiance de milieux en paysages*. Géographiques. Montpellier : Reclus.
- Berque, Augustin. 2014. *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?* Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Berque, Augustin. 2014. *Poétique de la terre : histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*. Paris : Belin.
- Castro, Teresa. 2011. *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*. Aléas cinéma. Lyon : Aléas.
- Cauquelin, Anne. 2004. *L'invention du paysage*. 3^e édition. Paris : PUF.
- Coccia, Emanuele. 2020. *Métamorphoses*. Bibliothèque Rivages. Paris : Éditions Payot & Rivage.
- Corbin, Alain. 2001. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel.
- Jullien François. 2014. *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*. Bibliothèque Des Idées. Paris : NRF Gallimard.
- Milani, Raffaele. 2005. *Esthétiques du paysage : art et contemplation*. Translated by Gilles A Tiberghien. Arles (Bouches-du-Rhône) : Actes Sud.
- Pyle, Robert Michael. 2011. *The Thunder Tree*. Portland : Oregon State University Press.

L'espace, le milieu, le paysage, la nature et le cinéma

- Agel, Henri. 1978. *L'espace cinématographique*. Encyclopédie Universitaire (Editions Universitaires). Paris : J.P. Delarge.
- Amiel, Vincent et José Moure. 2020. *Histoire vagabonde du cinéma*. Paris : Vendémiaire.
- Blümlinger Christa, Lagny Michèle, Sylvie Lindeperg, Sylvie Rollet, et Théâtres de la mémoire (Paris). 2014. *Paysages et mémoire : cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*. Collection Théorème, 19. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Binétruy, Pascal. 2015. « Le paysage hier et aujourd'hui », *Positif*, 03, 92-94. <https://www.proquest.com/docview/1664432326?accountid=12543>.

- Costa, Antonio. 2001. « Présentation, invention et réinvention du paysage », *Cinémas : Revue d'Études Cinématographiques = Journal of Film Studies* 12 (1) (Fall): 7-14. <https://www.proquest.com/docview/217138263?accountid=12543>.
- Della Noce, Elio et Lucas Murari (dir.). 2022. *Expanded Nature : Écologies du cinéma expérimental*. Paris : Éditions Light Cone.
- Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.
- Gaudin, Antoine. À paraître. « Le paysage, au-delà de la Nature ? Pour un cinéma géopoétique ». Dans *Les sites de l'image* sous la direction de Jean-Michel Durafour. Dijon : Presses du Réel.
- Gunning, Tom. 2010. « Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides ». Dans *Cinema and Landscape* sous la direction de Graeme Harper et Jonathan Rayner, 31-70. Intellect : Bristol, UK / Chicago, USA.
- Harper, Graeme et Jonathan Rayner. 2010. « Introduction – Cinema and Landscape ». Dans *Cinema and Landscape* sous la direction de Graeme Harper et Jonathan Rayner, 13-28. Intellect : Bristol, UK / Chicago, USA.
- Hewison, Charlie. 2022. « Des films qui touchent le monde : un nouveau matérialisme photochimique ». Thèse de doctorat, Université Paris Cité.
- Ingram, David. 2004. *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* First paperback ed. Representing American Culture. Exeter: University of Exeter Press.
- Ingram, David. 2012. « The Aesthetics and ethics of eco-film criticism ». Dans *Ecocinema theory and practice* sous la direction de Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt, 43-61. New York : Routledge.
- Ivakhiv, Adrian. 2012. « An ecophilosophy of the moving image: cinema as anthrobiogeomorphic machine ». Dans *Ecocinema theory and practice* sous la direction de Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt, 87-105. New York : Routledge.
- MacDonald, Scott. 2001. « The Garden in the Machine: Two American Avant-Garde Films and the Nineteenth-Century Visual Arts ». Dans *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*, 1-22. Berkeley : University of California Press.
- Macdonald, Scott. 2004. « Toward an Eco-Cinema », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2): 107–32.
- MacDonald, Scott. 2013. « The Ecocinema Experience ». Dans *Ecocinema theory and practice* sous la direction de Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt, 17-41. New York : Routledge.
- Marx, Leo. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York : Oxford University Press.
- Narraway, Guinevere. 2103. « Strange Seeing: Re-viewing Nature in the Films of Rose Lowder ». Dans *Screening Nature: Cinema beyond the Human* sous la direction de Anat Pick et Guinevere Narraway, 213-221. New York : Berghahn Books.
- Sitney, Paul Adams. 1999. « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra ». Dans *Les paysages du cinéma* sous la direction de Jean Mottet, 107-140. Seyssel : Champ Vallon.
- Thomas, Benjamin. 2019. *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*. Strasbourg : Éditions Circé.

- Willoquet-Maricondi, Paula. 2010. « Shifting paradigms: from environmentalist films to ecocinema ». Dans *Framing the world: explorations in ecocriticism and film* sous la direction de Paula Willoquet-Maricondi, 43-61. Charlottesville : University of Virginia Press.
- Ziegler, Damien. 2010. *La représentation du paysage au cinéma*. Ciné Bazaar. Paris : Bazaar.

L'Anthropocène

- Albrecht, Glenn. 2020. *Les émotions de la Terre : des nouveaux mots pour un nouveau monde*. Paris : Les liens qui libèrent.
- Berleant Arnold. 2015. « L'esthétique de l'art et de la nature ». Dans *Esthétique de l'environnement : appréciation, connaissance et devoir* sous la direction de Hicham-Stéphane Afeissa et Yann Lafolie, 85-113. Paris : J. Vrin.
- Demos, TJ. 2016. « Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today ». Dans *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video* sous la direction de Bénédicte Ramade et Ryerson Image Centre (Toronto, Ont.), 27-35. Londres : Black Dog Publishing.
- Fay, Jennifer. 2018. *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. New York: Oxford University Press, Oxford Scholarship Online.
- Klein, Naomi. 2014. *This Changes Everything: Capitalism Vs. the Climate*. New York (N.Y.) : Simon & Schuster.
- Hackett, Sophie. 2018. « Distance et proximité : nouvelles perspectives de l'Anthropocène ». Dans *Anthropocène : Burtynsky, Baichwal, De Pencier* sous la direction d'Andrea Kunard, Urs Stahel et Sophie Hackett, 13-31. Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario.
- Latour, Bruno. 2015. *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris : La Découverte.
- Morton, Timothy. 2018. « Hyperobjets ». *Multitudes*, n72. Paris : Éditions Association Multitudes.
- Pestana, Mariana. 2018. « Eco-visionaries: Art and Architecture after the Anthropocene ». Dans *Eco-visionaries: art, architecture, and new media after the anthropocene* sous la direction de Pedro Gadanho, 72-91. Berlin : Hatje Cantz.
- Ramade Bénédicte, et Ryerson Image Centre (Toronto, Ont.). 2016. *The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video*. London: Black Dog Publishing.
- Tassin, Jacques. 2020. *Pour une écologie du sensible*. Paris : Odile Jacob.
- Zhong Mengual, Estelle et Baptiste Morizot. 2018. « L'Illisibilité Du Paysage: Enquête Sur La Crise Écologique Comme Crise De La Sensibilité. » *Nouvelle Revue D'Esthétique* 22 (2): 87–87. <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>.

Pratiques altérantes

- Béghin, Cyril. 2016. « Glitch ». *Les cahiers du cinéma*, n°727, novembre 2016, 36-37.
- Béghin, Cyril. 2016. « Le corps dansant du numérique : entretien avec Jacques Perconte ». *Les cahiers du cinéma*, n°727, novembre 2016, 12-13.
- Beugnet, Martine. 2017. *L'attrait Du Flou*. Côté Cinéma. Motifs. Crisnée: Yellow now.

- Brayard, Frédéric. 2022. « Dans un cinéma d'après la nature : Jacques Perconte et l'art du retrait ». Dans *Expanded Nature : écologies du cinéma expérimental* sous la direction de Elio Della Noce et Lucas Murari, 215-221. Paris: Light Cone Éditions.
- Della Noce, Elio. 2022. « Être avec les oiseaux : les explorations numériques de Jacques Perconte ». Dans *Expanded Nature : écologies du cinéma expérimental*, sous la direction d'Elio Della Noce et Lucas Murari, 223-233. Paris: Light Cone Éditions.
- Enns, Clint. 2018. « FEVER IN THE INSTA-ARCHIVE: An Interview with Dan Browne ». *Millennium Film Journal* (67) (Spring): 84. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/fever-insta-archive-interview-with-dan-browne/docview/2180556120/se-2>.
- Grisseman, Stefan. 2011. « Inverse Perspective: Alienation manoeuvres and image/meaning contortion in the film works of artist Inger Lise Hansen ». Dans *Trilogy* sous la direction de Inger Lise Hansen, Fjordholm filmproduksjon et Lux, 23-29. Oslo, Londres : Fjordholm Filmproduksjon et Lux.
- Jacobs, Bidhan. 2022. *Esthétique du signal : hacker le filmique*. Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis.
- Knowles, Kim. 2020. *Experimental Film and Photochemical Practices. Experimental Film and Artists' Moving Image*. Cham, Suisse : Palgrave Macmillan.
- Knowles, Kim. 2022. « Esthétique du contact dans la pratique contemporaine du film photochimique ». Dans *Expanded Nature : écologies du cinéma expérimental* sous la direction de Elio Della Noce et Lucas Murari, 63-71. Paris : Light Cone Éditions.
- Le Fur, Iris. 2019. « La plasticité sonore et le mouvement de l'altération ». Dans *L'altération dans la création contemporaine* sous la direction de Charline Bourcier, Sylvie Coëllier et Khalil M'Rabet, 53-60. Arts : Série Histoire, Théorie Et Pratique Des Arts / Dirigée par Sylvie Coëllier. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.
- Salati, Marie-Odile et Maryline Maignon. 2010. *La surface: accidents et altérations. Collection écriture et représentation*. Chambéry : Université de Savoie, Laboratoire Langages, littératures, sociétés.
- Makarius, Michel. 2016. *Une histoire du flou : aux frontières du visible*. Paris : Édition du Félin.
- Manchev, Boyan. 2009. *L'altération du monde : pour une esthétique radicale*. Fins de la philosophie, 2. Paris : Lignes.
- Maury, Corinne. 2011. *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Côté Cinéma. Crisnée Belgique : Yellow now.
- Myers, Natasha. 2020. « Écologies ingouvernables. Décoloniser le *sensorium* écologique dans un happening « naturelculturel » vieux de 10 000 ans ». Dans *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique* sous la direction de Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi, 273-292. Dijon : Les Presses du réel.
- Sève Bernard. 2002. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Poétique. Paris : Seuil.
- Sorrel, Vincent. 2019. « L'alpiniste est un homme qui conduit son corps là où un jour ses yeux ont regardé" : les longues focales de Jacques Perconte ». *Cahier Louis Lumière*, n12, juin 2019, 89-98.
- Thonon, Jonathan. 2013. « Épaisseur d'image : profondeur(s) paradoxale(s). À propos de *Long Live The New Flesh* de Nicolas Provost ». Dans *Cinéma : immersivité, surface, exposition* sous la direction de Francesco Federici et Cosetta G. Saba, 43-56. Pasian di Prato : Campanotto.

- Vally, Hélène. 2013. « Le flou : de la déchirure de l'image au surgissement de l'écran ». *Revue Écrans*, no 1, 39-53. Paris : L'Harmattan.

Histoire et esthétique du cinéma

- Aumont, Jacques. 2009. *Matière d'images, redux*. Paris : Éditions de la Différence.
- Aumont, Jacques. 2021. *Doublures du visible : voir et ne pas voir en cinéma*. Collection Arts Du Spectacle. Images Et Sons. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Belloï, Livio. 2021. *L'image pour enjeu : essais sur le cinéma expérimental contemporain*. Formes Filmiques, N. 8. Sesto San Giovanni: Éditions Mimésis.
- Biro, Yvette. 2007. *Le temps au cinéma : le calme et la tempête*. Lyon : Aléas.
- Brasiskis, Lukas. 2022. « De l'observation aux techno-natures : préoccupations écologiques dans les images animées d'artistes contemporains ». Dans *Expanded Nature : écologies du cinéma expérimental*, sous la direction d'Elio Della Noce et Lucas Murari, 249-261. Paris : Light Cone Éditions.
- Brenez Nicole. 2010. « L'objection visuelle ». Dans *Le cinéma critique: de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* sous la direction de Nicole Brenez, Bidhan Jacobs, Peter Whitehead, École doctorale histoire de l'art (Paris) et Les Trois lumières-association des chercheurs en études cinématographiques de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Paris), 5-23. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Cameron, Allan. 2018. « Facing the Glitch: Abstraction, Abjection and the Digital Image ». Dans *Indefinite visions: cinema and the attractions of uncertainty* sous la direction de Martine Beugnet, Allan Cameron et Arild Fetveit, 1-13. Edinburgh : Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474407120.001.0001>.
- Casetti, Francesco et Antonio Somaini (dir.). 2021. *La haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*. Milan : Éditions Mimésis.
- Casetti, Francesco. 2022. « Mediascapes : médias, espace et environnement à l'époque de l'Anthropocène ». Dans *Repenser le médium : art contemporain et cinéma* sous la direction de Larisa Dryansky, Antonio Somaini, Riccardo Venturi et Institut national d'histoire de l'art (France), 195-219. Dijon : Les Presses du Réel.
- Chich, Cécile (dir.). 2006. *Klonaris / Thomadaki, le cinéma corporel : corps sublimes / Intersexe et intermédia*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Epstein, Jean. 1974. « Photogénie de l'impondérable ». Dans *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, 249-253. Paris : Seghers.
- Castro, Teresa, Perig Pitrou et Marie Rebecchi. 2020. *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*. Dijon : Les Presses du réel.
- Castro, Teresa. 2022. « Réanimer la nature : pour un cinéma animé à l'ère de la crise écologique ». Dans *Expanded Nature : écologies du cinéma expérimental* sous la direction de Elio Della Noce et Lucas Murari, 179-184. Paris : Light Cone Editions.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Cinéma / Gilles Deleuze, 1. Paris : Éditions de Minuit.
- Dryansky, Larisa, Antonio Somaini, Riccardo Venturi et Institut national d'histoire de l'art (France). 2022. *Repenser le médium : art contemporain et cinéma*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Durafour, Jean-Michel. 2009. *Jean-Francois Lyotard : questions au cinéma*. Coll. « Interventions philosophiques ». Paris : Presses universitaire de France.

- Fetveit, Arild. 2021. « Pour une esthétique du bruit ». Dans *La haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle* sous la direction de Francesco Casetti et Antonio Somaini, 205-221. Milan : Éditions Mimésis.
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2013. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.
- Gehman, Chris. 2019. « Toward Artisanal Cinema: A Filmmakers' Movement ». Dans *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age* sous la direction de Scott MacKenzie and Janine Marchessault, 172-193. Montréal ; Kingston, Londres, Chicago : McGill ; Queen's University Press.
- Gidal, Peter. 1989. *Materialist Film*. Londres : Routledge.
- Jacobs, Bidhan. 2022. « La détection augmentée par les propriétés stochastiques des fluides terrestres ». Dans *Expanded Nature : écologies du cinéma expérimental*, sous la direction d'Elio Della Noce et Lucas Murari, 157-166. Paris : Light Cone Éditions.
- Lebrat, Christian. 2008. *Cinéma radical : dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde*. Sine Qua Non. Paris : Paris expérimental.
- Lécole Solnychkine Sophie. 2019. *Æsthetica Antartica : « The Thing » de John Carpenter*. Débords. Aix-en-Provence : Rouge Profond.
- Lécole Solnychkine Sophie. 2021. « Une lecture matériologique », *Éclipses : revue de cinéma*, n°68, 144-153.
- Lécole Solnychkine, Sophie. 2023. *Dans la boue des images*. Images, Médiums, N. 35. Sesto San Giovanni : Éditions Mimesis.
- MacKenzie, Scott et Janine Marchessault. 2019. « Introduction: Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age ». Dans *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age* sous la direction de Scott MacKenzie and Janine Marchessault, 3-18. Montréal ; Kingston, Londres, Chicago : McGill ; Queen's University Press.
- Noguez, Dominique. 2010. *Cinéma & Sine Qua Non*. Paris: Éditions Paris expérimental.
- Quintana, Angel. 2008. *Virtuel ? : à l'heure du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. 21e Siècle. Paris : Cahiers du cinéma.
- Rebecchi, Marie. 2021. « Les origines analogiques de la basse définition ». Dans *La haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle* sous la direction de Francesco Casetti et Antonio Somaini, 109-123. Milan : Éditions Mimésis.
- Ross, Christine. 1996. *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Éditions Arttextes.
- Sobchack, Vivian. 2011. « Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy, and Derek Jarman's Blue ». Dans *New Takes in Film-Philosophy* sous la direction de Havi Carel et Greg Tuck, 191-206. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Somaini, Antonio. 2016. « Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparatus », *Grey Room*, 62: 6-41.
- Takahashi, Tess. 2019. « Writing the World: Medium Specificity and Avant-Garde Film in the Digital Age ». Dans *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age* sous la direction de Scott MacKenzie et Janine Marchessault, 459-482. Montréal ; Kingston, Londres, Chicago : McGill ; Queen's University Press.
- Weik von Mossner, Alexa (dir.). 2014. *Moving environments: affect, emotion, ecology, and film*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.

Esthétique des arts

- Angelino, Lucia. 2014. *Entre voir et tracer : Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*. Paris : Éditions Mimésis.
- Arnaud, Jean. 2014. *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.
- Bruno, Giuliana. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago : University of Chicago Press.
- Dagognet François. 1985. *Rematéraliser : matières et matérialismes*. Problèmes et controverses. Paris : J. Vrin.
- Dagognet, François. 1989. *Rematéraliser : matières et matérialismes*, 2eme édition. Collection « Problèmes et controverses ». Paris : J. Vrin.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Ordre Philosophique. Paris : Éditions du Seuil.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Collection "Critique". Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Phalènes*. Paradoxe. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2019. *La ressemblance informe, ou, le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. 3^e édition. Paris : Éditions Macula.
- Gagnebin, Murielle. 2008. « De l'image-limite aux images limites ». Dans *Les images limites* sous la direction de Murielle Gagnebin et Julien Milly, 7-19. Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Guérin Michel. 2008. *L'espace plastique*. Théorie, 7. Bruxelles : Part de l'œil.
- Limido, Patricia. 2016. « Vues du train : le train comme dispositif de prise de vues ». Dans *Les inventions photographiques du paysage* sous la direction de Pierre-Henry Frangne et Patricia Limido-Heulot, 71-80. Art & Société. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- McManus, Karla. « « Quelle Anthro-scène ! » : inquiétudes et débats autour de l'Ère de l'Humanité ». Dans *Anthropocène : Burtynsky, Baichwal, De Pencier* sous la direction d'Andrea Kunard, Urs Stahel et Sophie Hackett, 45-57. Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2016. *Esthétique de la transfiguration*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- Zhong Mengual, Estelle. 2021. *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*. Mondes sauvages, pour une nouvelle alliance. Arles : Actes Sud.

Esthétique

- Acquarelli, Luca. 2015. « L'énergie des images : Entretien avec Luc Vancheri ». Dans *Au Prisme Du Figural : Le Sens Des Images Entre Forme Et Force*, sous la direction de Luca Acquarelli, 159-189. Rennes : Presses Universitaire de Rennes.
- Blanc, Nathalie. 2016. *Les formes de l'environnement : manifeste pour une esthétique politique*. Champcontrechamp : Essais. Genève : MétisPresses.
- Hamarat, Yaprak. 2019. « L'esthétique de l'engagement écologique : l'impensé des politiques environnementales ». Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Ingold, Tim. 2017. *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Translated by Gosselin Hervé and Afeissa Hicham-Stéphane. Bellevaux : Éditions Dehors.

- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.
- Smith, Mick, Joyce Davidson, Laura Cameron et Liz Bondi. 2009. *Emotion, Place and Culture*. Farnham, RU : Ashgate.
- Vancheri, Luc. 2011. *Les pensées figurales de l'image*. Paris : Armand Colin.
- Vasiliu, Anca. 1997. *Du diaphane : image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Coll. Études de Philosophie Médiévale. Paris : J. Vrin.

Autres

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press.
- Bergson, Henri. 2015 [1896]. *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Cork : Primento Digital Publishing.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=2087295>.
- Citton, Yves. 2012. *Gestes d'humanité : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris : A. Colin.
- Citton, Yves. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Éditions du Seuil.
- Crary, Jonathan et Maxime Boidy. 2016. *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*. Bellevaux: Éditions Dehors.
- Gibson, James. J. 2014. *Approche écologique de la perception visuelle*. Bellevaux : Éditions Dehors.
- Haraway, Donna Jeanne. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Paradigm, 8. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Marion, Philippe. 1997. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en Communication*, Vol. 7: Le récit médiatique, 61-88.
- McLuhan, Marshall. 2011. « The Relation of Environment to Anti-Environment » [1966]. Dans *Media and Formal Cause* d'Éric McLuhan et Marshall McLuhan, 11-25. Houston : Neopoiesis Press.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2019. *La Pensée Écologique*. Paris : Zulma.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. Electronic Mediations, Volume 46. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.
- Schivelbusch Wolfgang. 2014. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*. Berkeley : University of California Press.
- Stiegler, Bernard. 2004. *Philosopher par accident : entretiens avec Élie During*. Paris : Galilée.
- Zarader, Jean-Pierre. 2009. « Identité et résistance : fondements et enjeux philosophiques », *Alea : Estudos Neolatinos* 11 (1): 13–23.
<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100002>.

MÉDIAGRAPHIE

- « About ». s. d. Dan Browne. Page consultée le 29/09/2023 : <https://danbrowne.ca/pages/bio/>.
- « About ». s. d. Jade-Enterprises. Page consultée le 29/09/2023 : <http://www.jade-enterprises.at/jade.html>.
- Anquetil, Giv. 2020-2022. « Je reviens du monde d'avant » [émission]. France Inter. Page consultée le 14/09/2023 : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/je-reviens-du-monde-d-avant?p=3>.
- « Altération ». s. d. Dictionnaire de l'Académie française [en ligne]. Page consultée le 25/08/2023 : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1308>.
- « Altiplano ». s.d. Light Cone. Page consultée le 20/03/2023 : <https://lightcone.org/fr/film-11452-altiplano>.
- « An Interview with Borja Castillejo Calvo for film blog Cinesinfin ». s.d. Wandering Figures.The cinema and video art of SJ.Ramir. Page consultée le 20/03/2023 : <https://sqramir.blogspot.com/search/label/Interview>.
- « Anthropocène ». 2023. Office québécois de la langue française. Page consultée le 16/09/2023 : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26503542/anthropocene>.
- Ardenne, Paul. 2023. « L'art est environnement » (podcast). Radio France. Page consultée le 29/08/2023 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-l-art-est-l-environnement>.
- « Artist Statement ». s.d. Wandering Figures.The cinema and video art of SJ.Ramir. Page consultée le 20/03/2023 : <https://sqramir.blogspot.com/search/label/Biography>.
- Baptiste, Michel, Pierre Brard, Jean Collet, Michel Favreau, Tony Gauthier. « CINÉMA (Aspects généraux) - Les techniques du cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Page consultée le 2 août 2023 : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/>.
- « Bellevue ». s.d. Light Cone. Page consultée le 20/03/2023 : <https://lightcone.org/fr/film-6253-bellevue>.
- Berque, Augustin. 2018. « En quoi le paysage est-il vivant ? ». *Mésologiques. Études des milieux*. Page consultée le 17/04/2023 : <http://ecoumene.blogspot.com/2018/06/paysage-vivant.html>.
- « Bio ». s.d. Esther Urlus. Page consultée le 20/03/2023 : <https://estherurlus.hotglue.me/esther>.
- « bio/CV ». s. d. Alexandre Larose. Page consultée le 29/09/2023 : <https://alexandrelarose.com/bio-CV- fr-abrege>.
- « Biographie ». s. d. Jacques Perconte. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.jacquesperconte.com/jacques.php?l=fr>.
- « Biography ». s. d. SJ.Ramir. Page consultée le 29/09/2023 : <https://sqramir.blogspot.com/search/label/Biography>.
- Cachelou, Josette. s. d. « STÉRÉOSCOPIE ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Page consultée le 2 août 2023 : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/stereoscopie/>.

- « Cathedral (2015) ». s.d. Dan Browne. Page consultée le 20/03/2023 : <https://danbrowne.ca/albums/8ff845b36108215f7dc2c9617e50c75f/content/cathedral-2015/>.
- Coderre, Charles-André. 2014. « Entretien avec Alexandre Larose » (pour 24 images). *Érudit*. Page consultée le 02/05/2023 : <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2014-n169-images01562/72744ac/>.
- « CV ». s. d. Michaela Grill. Page consultée le 29/09/2023 : <https://migrill.klingt.org/cv>.
- « Daïchi Saïto ». s. d. Les presses du réel. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=2631>.
- « Daïchi Saïto ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-1158-daichi-saito>.
- « Daïchi Saïto ». s.d. Media City Film Festival. Page consultée le 20/03/2023 : <https://mediacityfilmfestival.com/thousandsuns/daichi-saito/>.
- « Dan Browne ». s.d. Light Cone. Page consultée le 20/03/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-2258-dan-browne>.
- « Daniel Browne ». s. d. MLC – Research Centre & Gallery. Page consultée le 29/09/2023 : <https://mlc.ryerson.ca/people/daniel-browne>.
- « earthearthearth ». 2023. Cinémathèque Québécoise : Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinema/earthearthearth/>.
- « earthearthearth | afterthoughts IFFR 2021 ». 2021. Youtube. Page consultée le 20/03/2023 : <https://www.youtube.com/watch?v=jtLc-1IZ77o>.
- « Écologie ». 2012. CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/écologie/substantif>.
- « Écologie ». s. d. Dictionnaire de l'Académie française [en ligne]. Page consultée le 01/09/2023 : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E0281>.
- « Écocentrisme ». 2023. Office québécois de la langue française [en ligne]. Page consultée le 01/09/2023 : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26511720/ecocentrisme>.
- « Environnement ». 2012. CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/environnement>.
- « Elli ». s.d. Esther Urlus. Page consultée le 20/03/2023 : <https://estherurlus.hotglue.me/elli>.
- « EP.17 - Esther Urlus ». 2019. into the mothlight podcast. Page consultée le 20/03/2023 : <https://www.intothemothlight.com/home/ep17-esther-urlus>.
- « Esther Urlus. Interview With Esther Urlus: Beyond Nature ». s. d. Vertical Cinema. Page consultée le 20/03/2023 : <http://verticalcinema.org/interview/esther-urlus/>.
- Gandolfo, Jean-Paul. s. d. « PHOTOGRAPHIE - Histoire des procédés photographiques ». Encyclopædia Universalis [en ligne]. Page consultée le 2 août 2023 : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>.
- Gauthier, Guy et Daniel Sauvaget. s. d. « CINÉMA (Cinemas parallèles) - Le cinéma documentaire ». Encyclopædia Universalis [en ligne]. Page consultée le 2 août 2023 : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-cinemas-paralleles-le-cinema-documentaire/>.
- Gidal, Peter. 2005 [1976]. « Theory and Definition of Structural/Materialist Film ». *Lux Online*. Page consultée le 2 août 2023 : [https://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition\(1\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/theory_and_definition(1).html).

- Habib, André. 2015. « BROUILLARD - PASSAGE #15 ». Hors Champ. Page consultée le 02/05/2023 : <https://horschamp.qc.ca/article/brouillard-passage-15>.
- « Inger Lise Hansen ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-141-inger-lise-hansen>.
- « Inger Lise Hansen ». s. d. Six Pack Film. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/filmmaker/4268/>.
- « Into The Great White Open ». s.d. Light Cone. <https://lightcone.org/fr/film-9726-into-the-great-white-open>.
- « Jacques Perconte ». s. d. Galerie Charlot. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.galeriecharlot.com/media/public/expo/jacques-perconte-galeriecharlot-169bcd9.pdf>.
- « La composition de l'eau de mer : une histoire à réécrire ». s. d. Institut de recherche pour le développement. Page consultée le 30/07/2023 : <https://www.ird.fr/la-composition-de-leau-de-mer-une-histoire-a-re-ecrire#:~:text=Cette%20solution%20est%20composée%20à,1%27océan%20bien%20évidemment%20inaccessibles>.
- Larose, Alexandre. 2016. « Au sujet de ma démarche ». Hors Champ. Page consultée le 02/05/2023 : <https://horschamp.qc.ca/article/au-sujet-de-ma-dmarche>.
- « Le sommet du Grossglockner ». s. d. Austria.info. Page consultée le 20/03/2023 : <https://www.austria.info/fr/activites/randonnee-et-montagne/grossglockner>.
- « MacMillan Park ». s.d. BC Parks. Page consultée le 20/03/2023 : <https://bcparks.ca/macmillan-park/>.
- « Malena Szlam ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-12523-malena-szlam>.
- « Malena Szlam ». 2023. SBC Gallery. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.sbcgallery.ca/malena-szlam>.
- « Michaela Grill ». s. d. Light Cone. Page consultée le 27/03/2023 : <https://lightcone.org/en/filmmaker-650-michaela-grill>.
- « Michaela Schwentner ». s. d. Light Cone. Page consultée le 20/03/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-661-michaela-schwentner>.
- Moyen, Pierre. s. d. « STROBOSCOPIE ». Encyclopædia Universalis. Page consultée le 4 août 2023 : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/stroboscopie>.
- « Nature ». 2012. CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/nature>.
- Osterweil, Ara. 2019. « Close-up: La Tierra Tiembla. Ara Osterweil on Malena Szlam's *Altiplano*, 2018 ». Art Forum. Page consultée le 20/03/2023 : <https://www.artforum.com/print/201903/ara-osterweil-on-malena-szlam-s-altiplano-2018-78673>.
- « Pays de Caux ». 2023. Wikipédia. Page consultée le 20/03/2023 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pays_de_Caux.
- « Paysage ». 2012. CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/Paysage>.
- « Paysage ». s.d. Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827>.
- « Saint Bathans ». 2023. Wikipédia. Page consultée le 26/03/2023 : https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Bathans.

- « Saint Bathans Repetitions ». s. d. Alexandre Larose. Page consultée le 26/03/2023 : <https://alexandrelarose.com/Saint-Bathans-Repetitions>.
- « Saint-Valery-en-Caux ». 2023. Wikipédia. Page consultée le 01/09/2023 : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Valery-en-Caux>.
- Scherer Bernd M., Katrin Klingan. 2013. « The Anthropocene Project: An Opening January 10-13, 2013 ». Issuu. Page Consultée le 24/04/2023 : https://issuu.com/hkwberlin/docs/booklet_anthropocene_an_opening.
- « SJ.Ramir ». s. d. Cargo Collective. Page consultée le 29/09/2023 : <https://cargocollective.com/SJRamir/About>.
- « SJ.Ramir ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-1162-sj-ramir>.
- Sullivan, Dan. 2019. « Interview: Malena Szlam ». Film Comment. Page consultée le 20/03/2023 : <https://www.filmcomment.com/blog/interview-malena-szlam-altiplano/>.
- Tosi, Virgilio. 1989. « Origines du cinéma scientifiques (les) » (vidéo). CNRS Images. Page consultée le 2 août 2023 : <https://images.cnrs.fr/video/23>.
- « Variation ». 2012. CNRTL. Page consultée le 26/03/2023 : <https://www.cnrtl.fr/definition/variation>.
- « Variation ». s. d. Larousse. Page consultée le 26/03/2023 : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/variation/81115>.
- « Vingt-neuf minutes en mer ». s. d. Jacques Perconte. Page consultée le 10/09/2023 : <http://www.jacquesperconte.com/oe?214>.

ANNEXE 1 – FILMOGRAPHIE

Dan Browne⁶³

Cinéaste et artiste multimédia canadien, Dan Browne (1982-) vit à Toronto. Il est titulaire d'un baccalauréat en *Fine Arts (Honours)* de la Ryerson's School of Image Arts, d'une maîtrise en *Arts in Communications and Culture* des universités de York et Ryerson et enfin d'un doctorat en cinéma canadien de l'Université Ryerson. Il a publié différents articles sur le cinéma, notamment dans *Incite Journal of Experimental Media*, *Found Footage Magazine*, *Hors Champ*, *Millennium Film Journal*, et également dans l'ouvrage cité dans notre thèse *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age* dirigé par Scott MacKenzie et Janine Marchessault (2019). Ses œuvres ont été présentées dans plus de 100 festivals et salles à l'international (TIFF Wavelengths, International Film Festival Rotterdam, Diagonal Film Archive, Centre Georges Pompidou, Festival du nouveau cinéma, Early Monthly Segments, and Anthology Film Archives). Il est membre du Loop Collective, un groupe d'artistes multidisciplinaires basé à Toronto qui explore les liens entre le cinéma et les autres formes artistiques.

- *Concrescence*. 2017. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Détails techniques : HD (vu en 1080p), coul., sil., 1'55.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/205494502>.
- *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Détails techniques : installation vidéo, 4K (vu en 1080p), coul., sil., 20'.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/147276889>.

Michaela Grill⁶⁴

D'origine autrichienne, Michaela Grill (1971-) est également cinéaste et artiste multidisciplinaire (installation sonore et visuelle en directe, performance) depuis 1999. Elle a étudié dans différentes villes (Vienne, Glasgow et Londres au Goldsmith College). Elle a effectué des performances et des projections de ses œuvres dans de nombreux lieux, notamment au MOMA (New-York), à la National Gallery of Art (Washington), au Centre Pompidou (Paris), au Museo Reina Sofia (Madrid), à La Casa Encendida (Barcelone), au ICA (Londres) et dans plusieurs cinémathèques. Ses vidéos ont été présentées dans plus de 200 festivals à travers le monde. Elle vit et travaille à Vienne.

- *Into The Great White Open*. 2015. Réalisation de Michaela Grill. Autriche, Canada.
Détails techniques : 1080p, coul., son., 15'07.

⁶³ Voir les sources suivantes : « About ». s. d. Dan Browne. Page consultée le 29/09/2023 : <https://danbrowne.me> ; « Daniel Browne ». s. d. MLC – Research Centre & Gallery. Page consultée le 29/09/2023 : <https://mlc.ryerson.ca/people/daniel-browne>.

⁶⁴ Voir les sources suivantes : « CV ». s. d. Michaela Grill. Page consultée le 29/09/2023 : <https://migrill.klingt.org/cv> ; « Michaela Grill ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-650-michaela-grill>.

Inger Lise Hansen⁶⁵

Inger Lise Hansen (1963-) est une artiste visuelle norvégienne. Elle a étudié à la North East London Polytechnic, au St. Martin's College of Art (Londres). Elle est titulaire d'une maîtrise en Fine Art Filmmaking du San Francisco Art Institute. Elle réalise du cinéma expérimental et de l'animation depuis au moins une vingtaine d'années et est reconnue pour son importante contribution artistique. Pour ses films d'animation expérimentaux, elle a reçu le soutien de plusieurs instances comme le Arts Council England, le Film London and the Norwegian Film Institute. Ses premiers films ont été projetés à la Tate Modern (Londres), au Institute of Contemporary Art (Londres), au Centre Georges Pompidou (Paris), au Museum of Modern Art (Stockholm) et durant le Hiroshima Animation Festival.

- *Proximity*. 2006. Réalisation d'Inger Lise Hansen. Norvège.
Détails techniques : Super 16mm et 35mm, coul., son., 4'.
Lien de visionnement : <https://lightcone.org/fr/film-8300-proximity>.
- *Parallax*. 2009. Réalisation d'Inger Lise Hansen. Norvège.
Détails techniques : Super 16mm et 35mm, coul., son., 5'.
Lien de visionnement : <https://lightcone.org/fr/film-10292-parallax>.
- *Travelling Fields*. 2009. Réalisation d'Inger Lise Hansen. Norvège.
Détails techniques : Super 16mm et 35mm, coul., son., 9'.
Lien de visionnement : <https://lightcone.org/fr/film-10293-travelling-fields>.

Alexandre Larose⁶⁶

Cinéaste et performeur filmique canadien, Alexandre Larose travaille exclusivement avec des supports argentiques. Pour l'ensemble de ses projets, il met en place, en amont, un procédé technique méticuleux qui lui permet d'expérimenter autour de l'image. Il a obtenu un baccalauréat en ingénierie mécanique à l'Université de Sherbrooke (Canada) en 2001, puis un second baccalauréat en Fine Arts à la Mel Hoppenheim School of Cinema de l'Université Concordia (Canada) en 2006 et enfin une maîtrise en Fine Arts au Studio Arts - Film Production, toujours à l'Université Concordia (Canada) en 2013. Ses films et installations vidéo ont été présentés dans de nombreux événements ou lieux notamment lors du Halifax Independent Filmmakers Festival (Canada) en 2016, au Austrian Film Museum (Vienne) en 2017, à la Govett-Brewster Art Gallery - Len Lye Center (Nouvelle-Zélande) également en 2017, au Festival International du Film sur l'Art de Montréal (Canada) en 2018 et à la Mostra de Cinema Periferico (La Corogne, Espagne) en 2022. Son travail est également présenté lors d'expositions de groupe comme, récemment, au Internationales KurzFilm Hamburg

⁶⁵ Voir les sources suivantes : « Inger Lise Hansen ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-141-inger-lise-hansen> ; « Inger Lise Hansen ». s. d. Six Pack Film. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/filmmaker/4268/>.

⁶⁶ Voir les sources suivantes : « bio/CV ». s. d. Alexandre Larose. Page consultée le 29/09/2023 : <https://alexandrelarose.com/bio-CV- fr-abrege>.

(Allemagne) en 2018 avec *Saint Bathans Repetitions* ou encore à la Cape Breton University (Canada) en 2022 avec *brouillard #14*. Il vit et travaille à Montréal (Canada).

- Série *brouillard*. 2008-2015. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Détails techniques : 35mm (vu en 1080p ou 720p), coul.-n&b, 5'30-10'01.
Lien de visionnement (extrait de *brouillard #16*) :
[https://alexandrelarose.com/brouillard- fr](https://alexandrelarose.com/brouillard-fr).
- *Interlude* [Série *Saint Bathans Repetitions*]. 2016. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Détails techniques : 16mm vu en 1080p, coul., son., 2'45.
Lien de visionnement (extrait) : [https://alexandrelarose.com/Saint-Bathans-Repetitions- fr](https://alexandrelarose.com/Saint-Bathans-Repetitions-fr).

Jacques Perconte⁶⁷

Vidéaste et performeur audiovisuel français, Jacques Perconte (1974-) est une figure emblématique de la scène artistique numérique et du cinéma expérimental et, ce, depuis les années 1990. Le paysage est le principal thème qui l'intéresse et qu'il décline dans de nombreuses créations. Il a obtenu une licence (1997) et une maîtrise (1998) en arts plastiques à l'Université de Michel de Montaigne Bordeaux 3. Il est également auditeur libre à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris) au séminaire d'anthropologie générale depuis 2008. Il est fondateur et/ou membre de plusieurs regroupements artistiques : groupe de recherche « metamorph », communauté internationale rhizome depuis 1998, association « paradoxal », collectifs « ewmo », « Pavu.com » et « lieudit ». Ses œuvres sont présentées en salles de cinéma, dans des théâtres (accompagnant certaines pièces), dans des salles d'exposition (lors de rétrospectives annuelles à la Galerie Charlot à Paris par exemple) et dans des lieux plus insolites comme au Prieuré Saint-Pierre à Pont-Saint-Esprit et au Collège des Bernardins (Paris). Son actualité est débordante ; il multiplie également les collaborations notamment avec Jean-Benoît Dunckel, Léos Carax ou Jeff Mills. Il vit et travaille à Paris.

- *Or / Aour, Vienna*. 2019. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : vu en 1080p, coul., son., 11'21.
Lien de visionnement : <https://www.jacquesperconte.com/oe?238>.
- *Or / Or, Hawick*. 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 2k vu en 1080p, coul., son., 9'28.
Lien de visionnement : <https://www.jacquesperconte.com/oe?235>.
- *Or / Aor, Budapest*. 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France.

⁶⁷ Voir les sources suivantes : « Biographie ». s. d. Jacques Perconte. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.jacquesperconte.com/jacques.php?l=fr> ; « Jacques Perconte ». s. d. Galerie Charlot. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.galeriecharlot.com/media/public/expo/jacques-perconte-galeriecharlot-169bcd9.pdf>.

Détails techniques : 2k vu en 1080p, coul., son., 3'34.
Lien de visionnement : <https://www.jacquesperconte.com/oe?234>.

- *Bois de la Belle Goutte*. 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 1080p, coul., son., generative video.
Lien de visionnement (extrait) : <https://www.jacquesperconte.com/oe?231>.

- *Vingt-neuf minutes en mer*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 1080p, coul., son., 29'29.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/182441110>.

- *Blés, Agenvillers*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 4K (vu en 1080p), coul., son., generative video.
Lien de visionnement (extrait) : <https://www.jacquesperconte.com/oe?215>.

- *L'écume du phare*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 1080p, coul., son., generative video.
Lien de visionnement (extrait) : <https://www.jacquesperconte.com/oe?213>.

- *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 4K (vu en 1080p), coul., son., generative video.
Lien de visionnement (extrait) : <https://www.jacquesperconte.com/oe?211>.

- *Árvore da vida*. 2013. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Détails techniques : 1080p, coul., son., 9'57.
Lien de visionnement : <https://www.jacquesperconte.com/oe?9>.

SJ.Ramir⁶⁸

Vidéaste néo-zélandais, installé en Australie, SJ.Ramir (1971-) réalise depuis 2006, principalement des courts-métrages. *Man Alone*, analysée ici, est l'une de ses premières vidéos. D'abord intéressé par la photographie et le film (argentique), il vient plus tard à la vidéo numérique. Il s'empare rapidement du format Mini DV qui procure une esthétique singulière, dont il expérimente et décuple les effets. Ses films sont projetés dans différents festivals de films, dans des galeries d'art à l'international ou dans des musées : entre autres, au The 67th Venice International Film Festival (Italie), à l'International Film Festival Rotterdam (Pays-Bas), au Oberhausen International Short Film Festival (Allemagne), au Melbourne International Film Festival, au The Australian Centre for Photography, au Tokyo Metropolitan Museum of Photography (Japon), à la Diane Tanzer Gallery (Melbourne, Australie), à la City Gallery (Wellington, Nouvelle-Zélande).

⁶⁸ Voir les sources suivantes : « Biography ». s. d. SJ.Ramir. Page consultée le 29/09/2023 : <https://sjramir.blogspot.com/search/label/Biography> ; « SJ.Ramir ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-1162-sj-ramir> ; « SJ.Ramir ». s. d. Cargo Collective. Page consultée le 29/09/2023 : <https://cargocollective.com/SJRamir/About>.

- *In This Valley of Respite, My Last Breath...* 2017. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV, coul., son., 5'07.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/215955850>.

- *My Song Is Sung*. 2016. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV (vu en 720p), coul., son., 6'43.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/151219834>.

- *In This Valley, My Heart Is Buried Deep*. 2014. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV (vu en 720p), coul. et n&b., son., 5'15.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/92909380>.

- *No Place To Rest*. 2013. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV (vu en 720p), coul., son., 6'06.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/66889065>.

- *Disquiet*. 2011. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV (vu en 720p), coul., son., 8'15.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/590451553>.

- *Departure*. 2007. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV (vu en 720p), coul., son., 3'28.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/160486946>.

- *Man Alone*. 2006. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Détails techniques : Mini DV (vu en 720p), coul., son., 3'45.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/412164373>.

Daïchi Saïto⁶⁹

Originaire du Japon, le cinéaste Daïchi Saïto vit et travaille à Montréal (Canada). Il a étudié la philosophie aux États-Unis puis le Sanskrit et l'Hindi en Inde. Co-fondateur du collectif Double Négatif (Montréal), un regroupement d'artistes montréalais dédié au cinéma expérimental, il est très impliqué dans la création et la production cinématographique locale. Ses films sont projetés dans de nombreux festivals comme au Festival international du film de Toronto (2016), au Festival international du film de Rotterdam (2015, 2021) et au « Views from the Avant-Garde » du New York Film Festival. Mais également dans des musées, des galeries d'art et des cinémathèques, notamment au Centre Pompidou (Paris), au Musée autrichien du film (Vienne), au musée d'art contemporain de Serralves (Porto), au MOMA de San Francisco.

⁶⁹ Voir les sources suivantes : « Daïchi Saïto ». s. d. Les presses du réel. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=2631> ; « eartheartearth ». 2023. Cinémathèque Québécoise : Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinema/eartheartearth/> ; « Daïchi Saïto ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-1158-daichi-saito>.

— *earthearthearth*. 2021. Réalisation de Daïchi Saïto. Canada.
Détails techniques : 35mm (vu en 2k), coul., son., 30’.

Michaela Schwentner⁷⁰

Née en 1970 en Autriche, Michaela Schwentner est une artiste conceptuelle des médias visuels qui vit et travaille à Vienne (Autriche). Elle a complété des études en philosophie, histoire, cinéma et théâtre à Vienne. Elle a été professeure à l’Université des arts et du design de Linz de 2006 à 2013, et, depuis 2013, à l’Institut d’art et de design/TU Vienne. Elle a également co-fondé *mosx records* dont elle est la gestionnaire, mais aussi, et seule cette fois, *flor. association for the promotion of gender-and diversity-relevant cross-disciplinary art production* qu’elle gère également. Ayant une activité artistique prolifique, ses œuvres (notamment des performances, des projets audiovisuels) sont présentées à travers le monde, notamment au Elektra Film Festival à Montréal (2012), au Buenos Aires Bafici Film Festival (2013), au Milano Film Festival (2015), à la Cinémathèque de Tel Aviv (2016), à la Biennial of the Moving Image de Francfort (2017). Des expositions individuelles lui sont consacrées, surtout à Vienne dans divers lieux culturels (2022, 2018, 2013, 2012, 2009) ; elles participent également à des expositions de groupe comme en 2023 au Jewish Museum de Vienne ou en 2022 à la Galerie im OÖ Kulturquartier à Linz.

— *Bellevue*. 2007. Réalisation de Michaela Schwentner. Autriche.
Détails techniques : Vidéo, coul., son., 9’.
Lien de visionnement :
<https://www.ursulablicklevideoarchiv.com/video/Bellevue/e176b24a3ab99b59acc6773a36db275d>.

Malena Szlam⁷¹

Cinéaste chilienne vivant à Montréal, Malena Szlam est une artiste qui s’intéresse à la fois au cinéma, à la performance et à l’installation. Elle est titulaire d’un baccalauréat en arts visuels de l’University of Arts and Social Sciences (ARCIS) de Santiago et d’une maîtrise en Cinéma à l’Université Concordia de Montréal. Elle a également co-dirigé la salle de projection CinemaSpace au Centre Segal et est membre du collectif Double Négatif (Montréal). Ses œuvres ont été présentées dans de grands festivals comme le Wavelengths au Toronto International Film Festival (TIFF), le New Directors/New Films au MoMA et au Lincoln Center, le Media City Film Festival, l’International Film Festival Rotterdam, l’Edinburgh International Festival, et le CPH:DOX. Des expositions individuelles lui sont consacrées comme au Los Angeles Filmforum ou à la Galerie d’art contemporain de Montréal (2021).

⁷⁰ Voir les sources suivantes : « About ». s. d. Jade-Enterprises. Page consultée le 29/09/2023 : <http://www.jade-enterprises.at/jade.html> ; « Michaela Schwentner ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-661-michaela-schwentner>.

⁷¹ Voir les sources suivantes : « Malena Szlam ». 2023. SBC Gallery. Page consultée le 29/09/2023 : <https://www.sbcgallery.ca/malena-szlam> ; « Malena Szlam ». s. d. Light Cone. Page consultée le 29/09/2023 : <https://lightcone.org/fr/cineaste-12523-malena-szlam>.

Elle participe également à des expositions collectives comme *Time Machine*, au Palazzo del Governatore (Italie); *Expanded Plus: Utopian Phantom*, au Factory of Contemporary Arts Palbok (Corée du Sud); et *The Moon: From Inner Worlds to Outer Space*, au Louisiana Museum of Modern Art (Danemark).

- *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Détails techniques : 16 mm (gonflé en 35mm ; vu en 1080p), coul., son., 15'21)
Lien de visionnement (extrait) : <https://vimeo.com/284554622>.

Esther Urlus⁷²

Artiste néerlandaise basée à Rotterdam, Esther Urlus réalise des films, des performances et des installations pour lesquelles elle met au point des processus « fait maison » (DIY). Elle travaille exclusivement avec des formats argentiques (Super8, 16mm and 35mm). Ses œuvres sont présentées dans des festivals reconnus et internationaux comme le 25FPS festival Zagreb, le Ann Arbor Film Festival, l'Oberhausen Short Film Festival, le Sonic Acts, et l'International Film Festival Rotterdam. Elle a également fondé *WORM Filmwerkplaats* (Rotterdam), un espace de travail pour les artistes, dédié à l'image en mouvement comprise comme média artistique et expressif. Cet espace est pensé avant tout comme un laboratoire pour la création cinématographique argentique, grâce à l'accès à des outils de fabrication, encourageant l'émulation et le partage des connaissances, la circulation des techniques et des savoirs.

- *Elli*. 2015-2016. Réalisation d'Esther Urlus. Pays-Bas.
Détails techniques : 16mm, coul., son., 8'.
Lien de visionnement : <https://vimeo.com/159693531?login=true#> = .

⁷² Voir la source suivante : « Bio ». s. d. Esther Urlus. Page consultée le 29/09/2023 : <https://estherurlus.hotglue.me/esther>.

ANNEXE 2 – FASCICULE
D'ILLUSTRATIONS



Figures 1, 2, 3. *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Time code : 7'34 ; 8'10 ; 11'59.

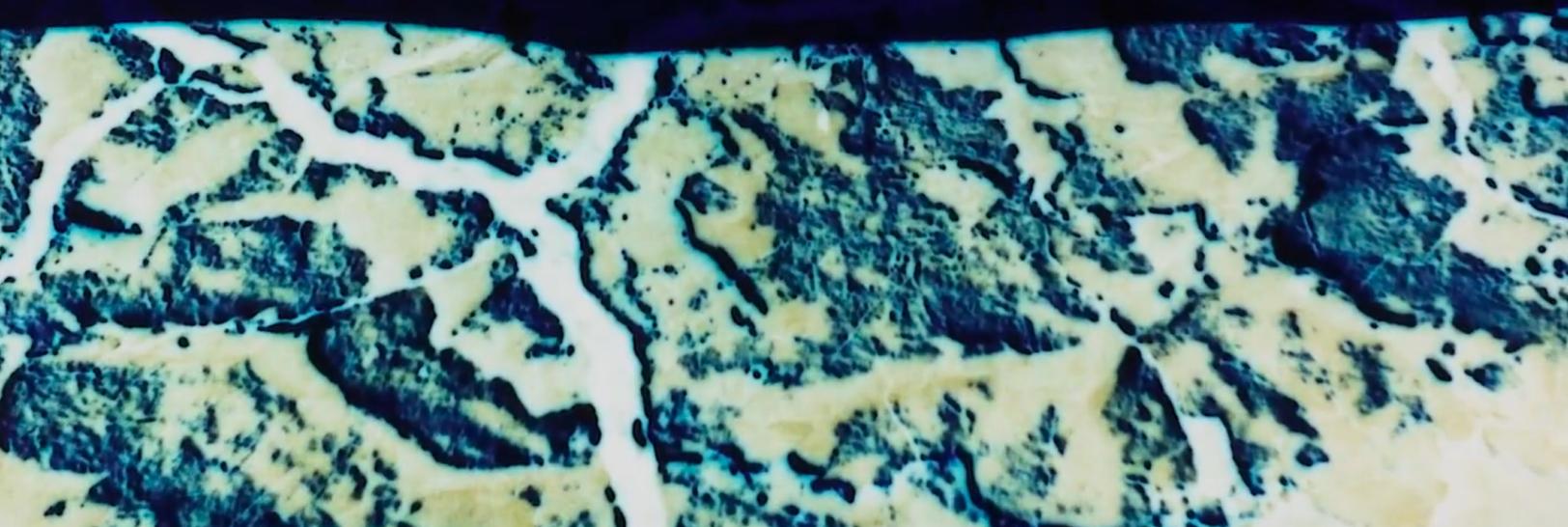


Figure 4. *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Time code : 10'06.



Figure 5

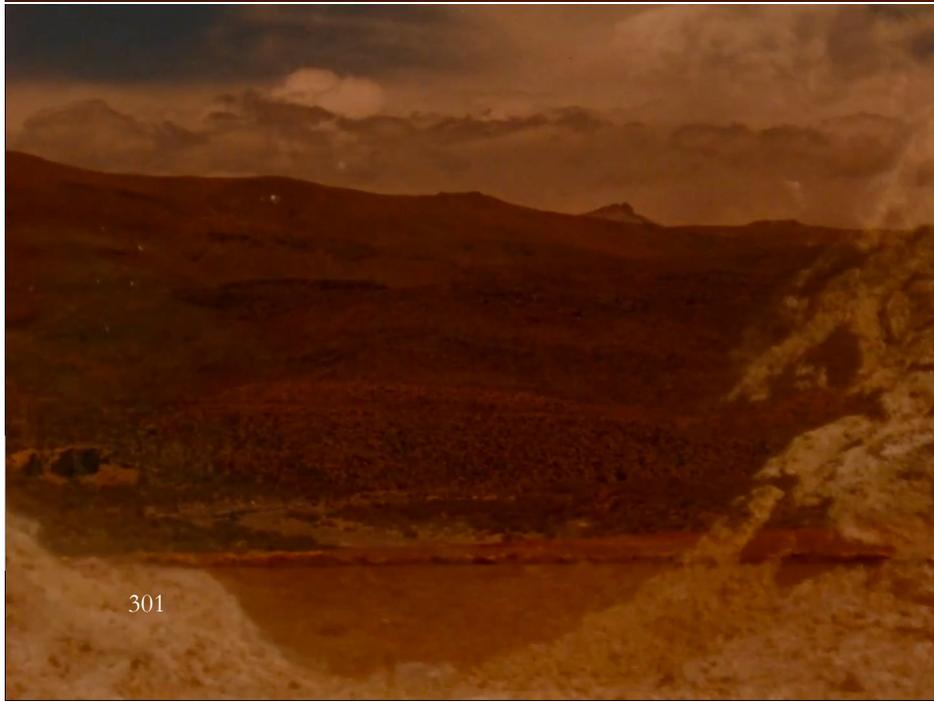


Figure 6

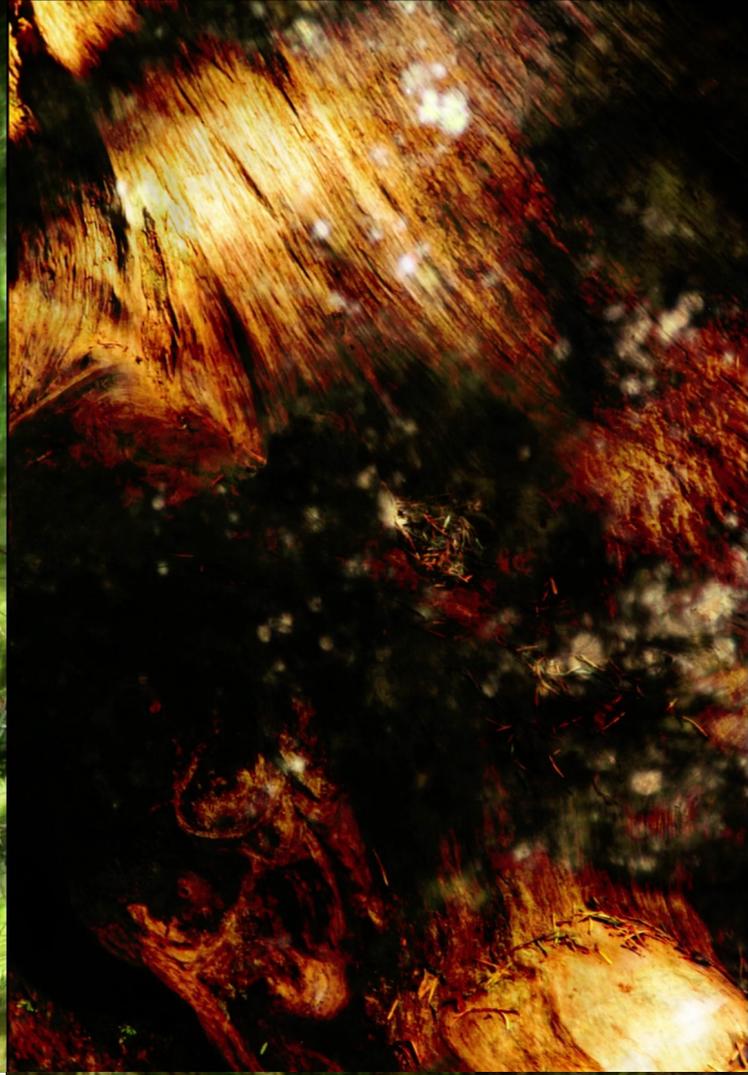
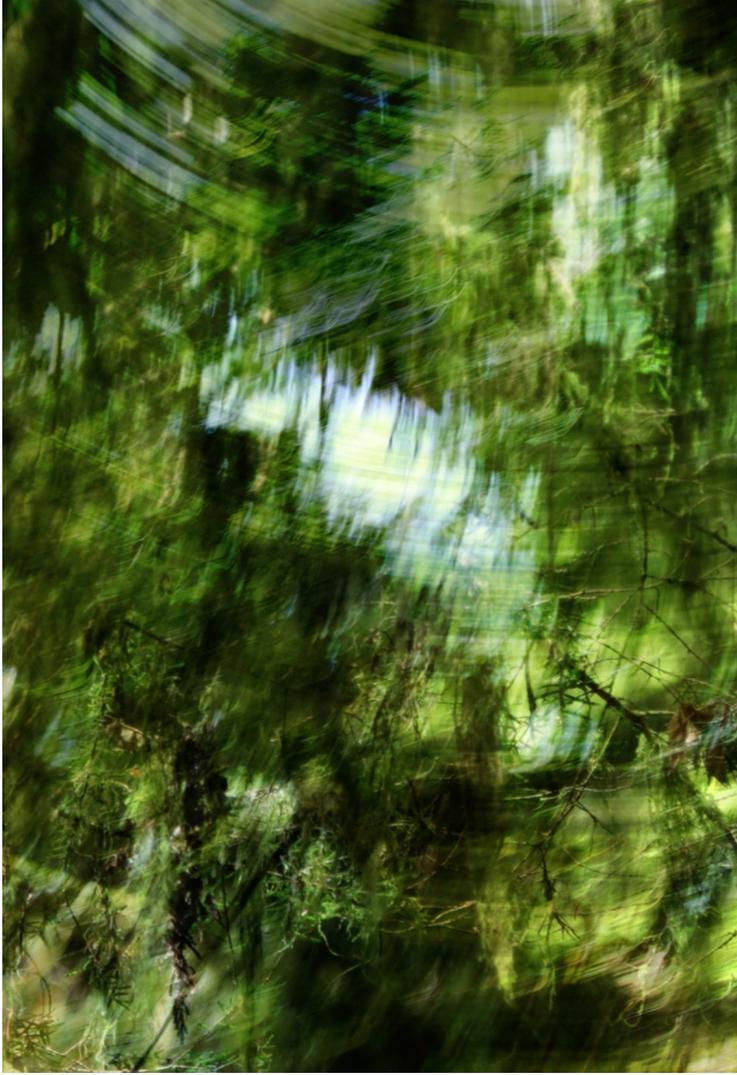


Figure 7

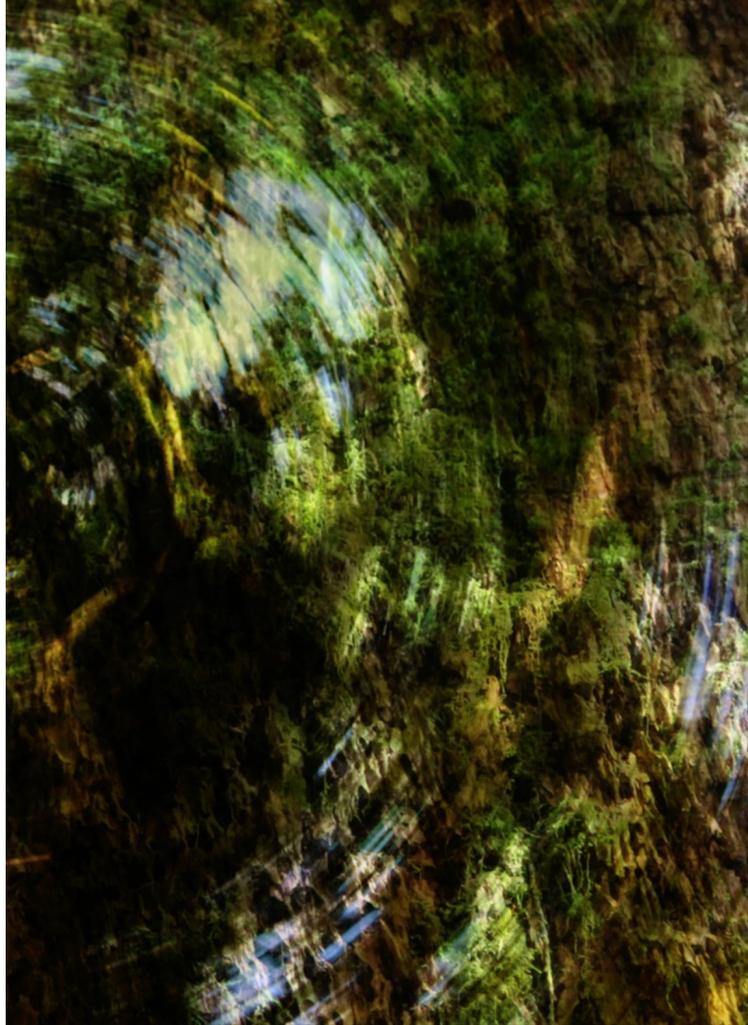
Figures 5, 6, 7. *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Time code : 4'54 ; 0'33 ; 8'06.

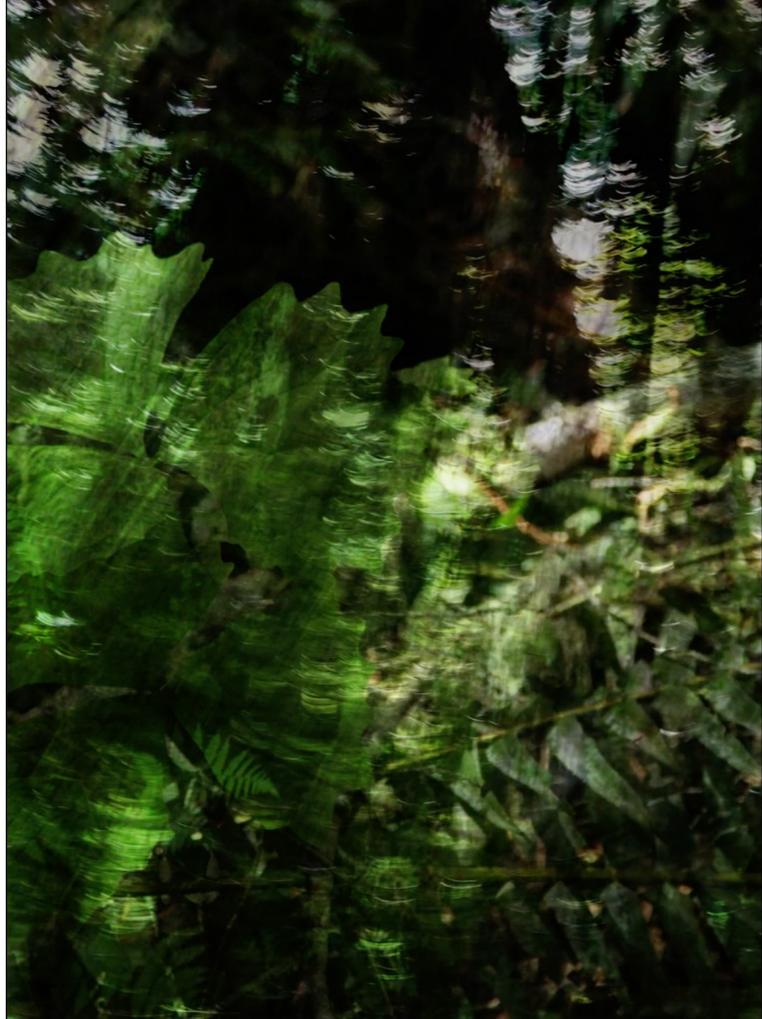
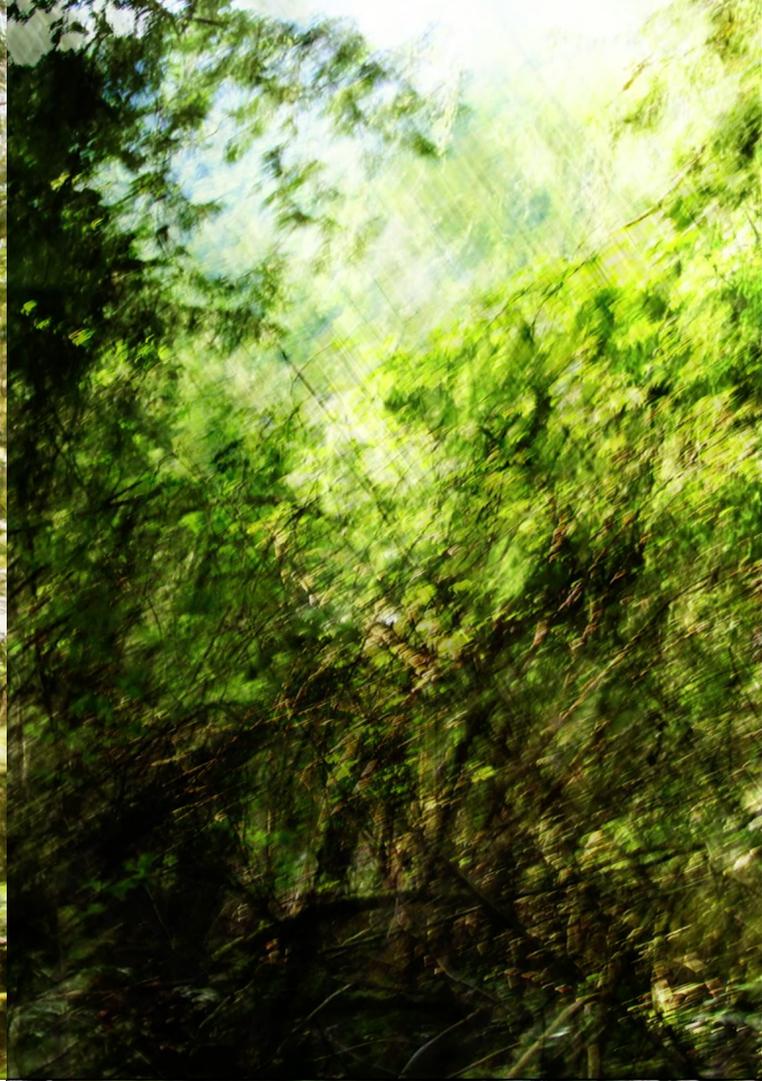


Figures 8, 9, 10. *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Time code : 0'44 ; 3'42 ; 3'51.



Figures 11, 12, 13. *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 4'21 ; 7'45 ; 2'16.

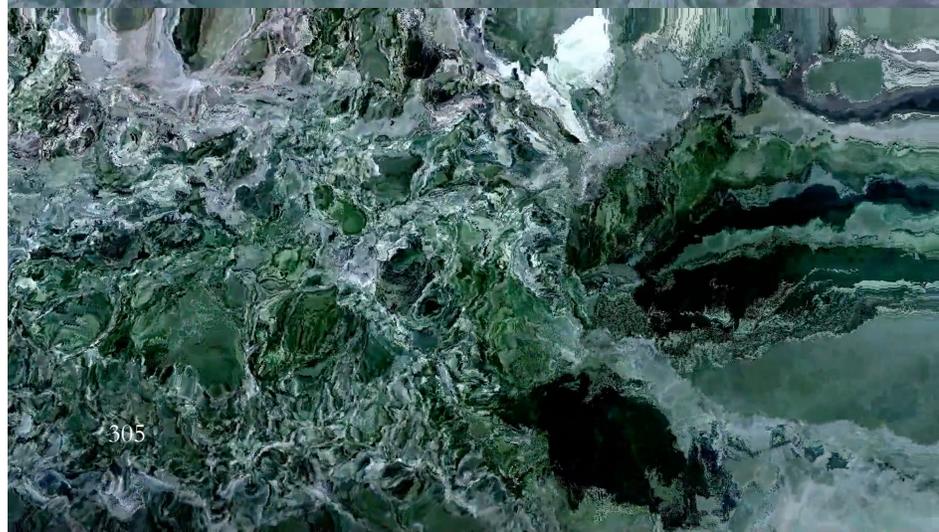
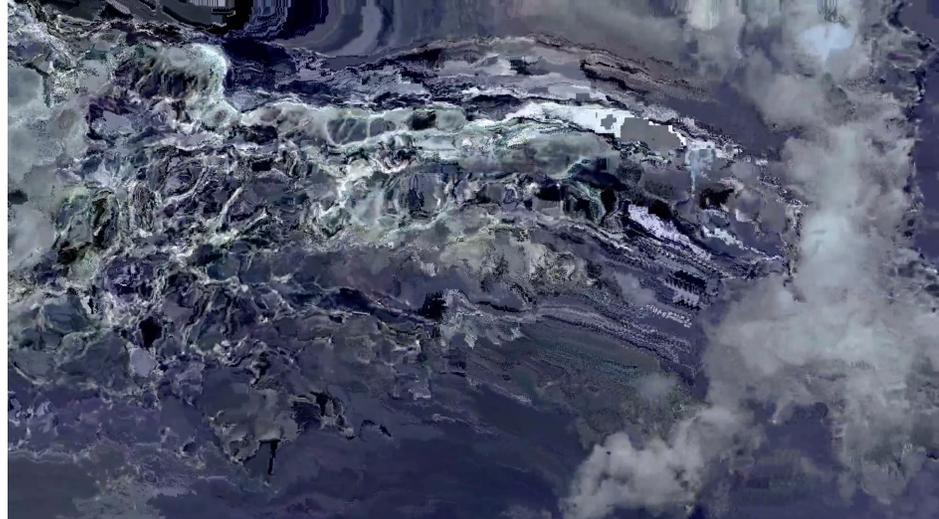
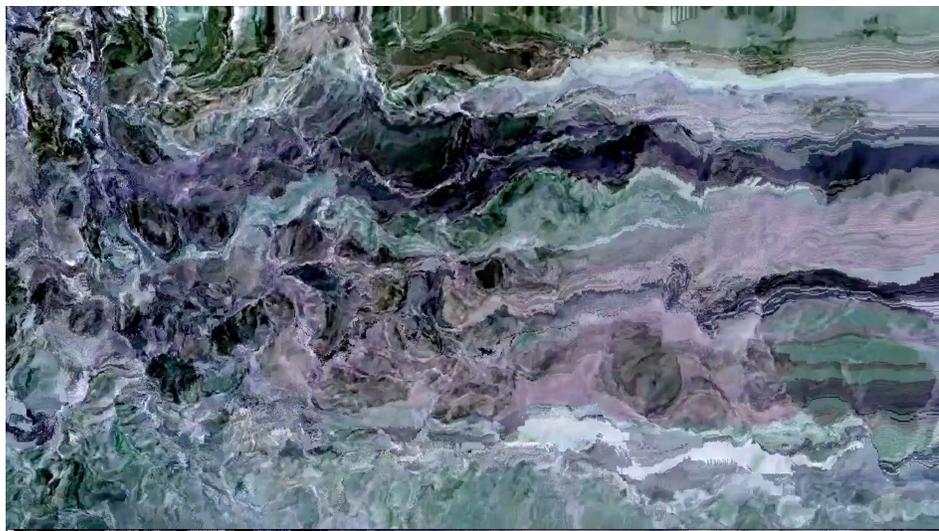




Figures 14, 15, 16. *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 0'36 ; 1'20 ; 3'38.



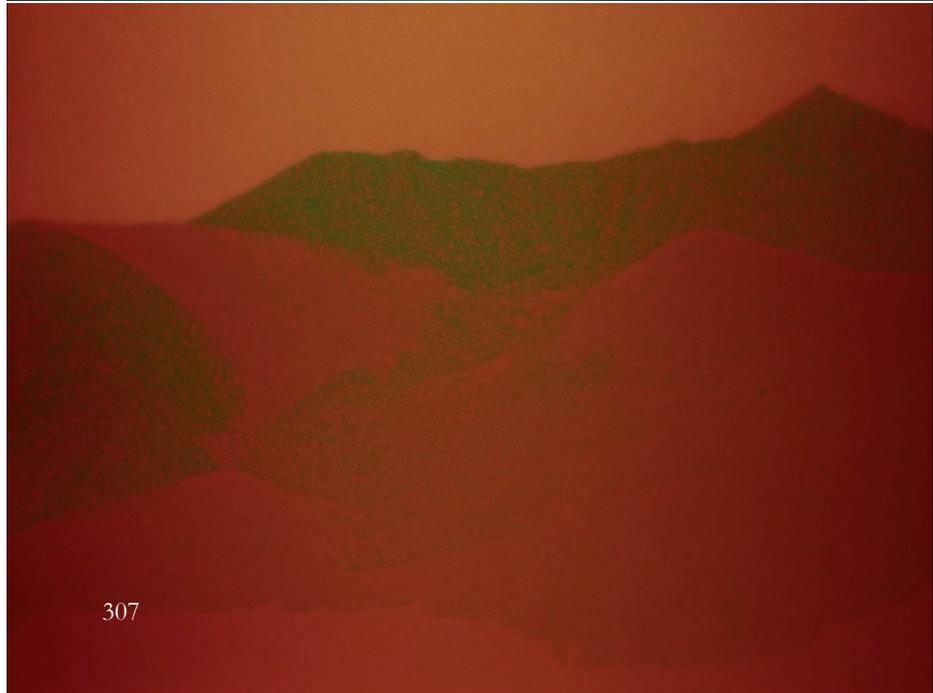
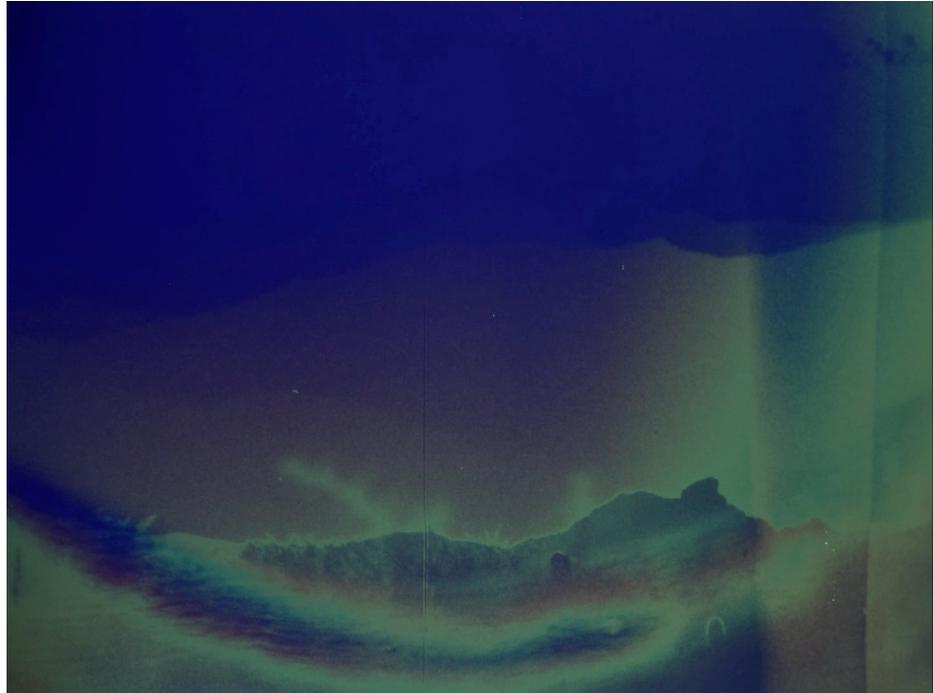
Figure 17. *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : de 10'36 à 10'46 environ.



Figures 18, 19, 20, 21. *L'écume du phare* . 2016.
Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 1'37 ; 2'00 ; 3'01 ; 5'35.



Figures 22, 23. *L'écume du phare*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 2'02 ; 2'47.



Figures 24, 25, 26. *earthearthearth*. 2021.
Réalisation de Daichi Saito. Canada.
Time code : 3'57 ; 5'42 ; 23'05.

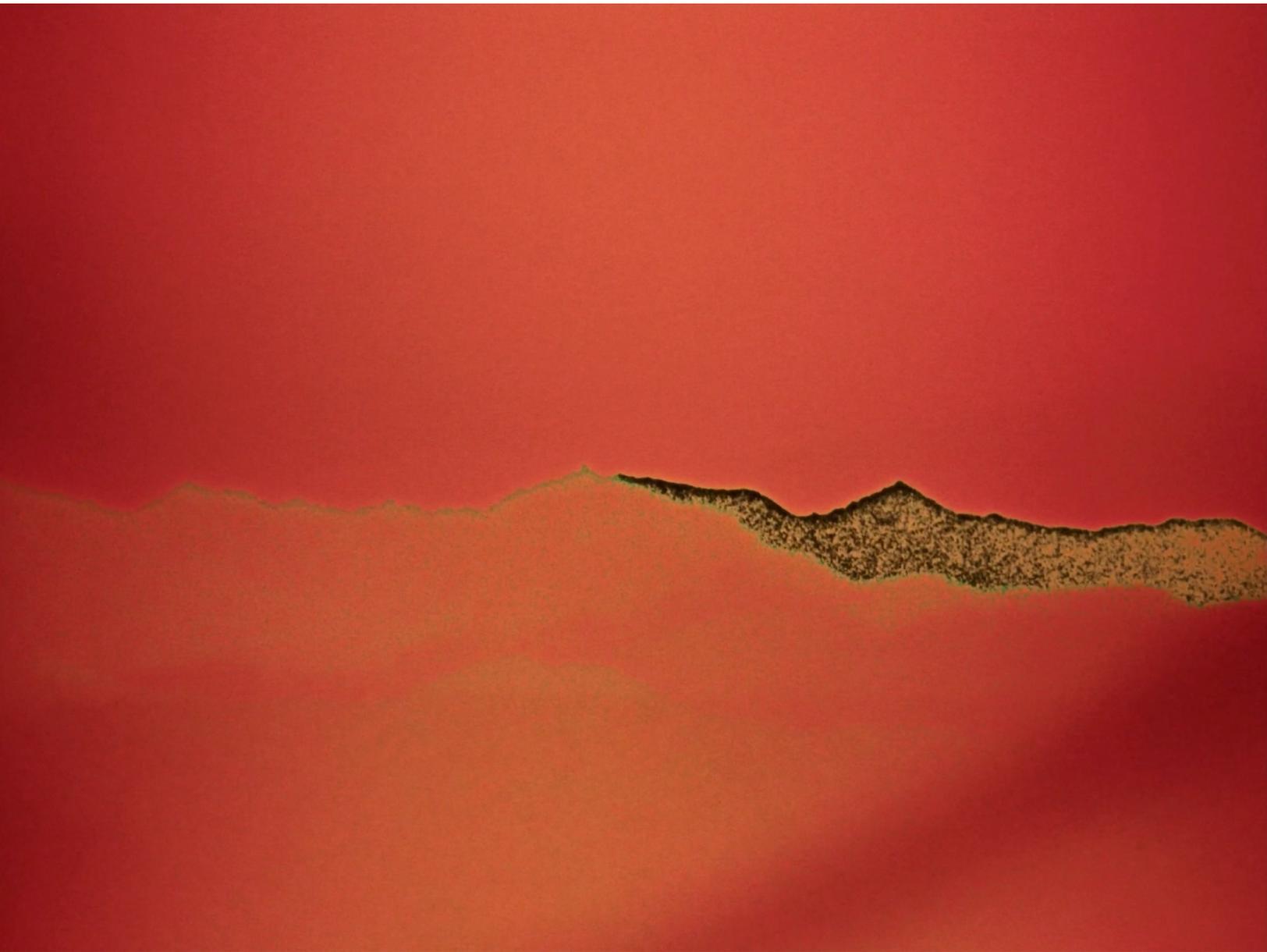


Figure 27. *earthearthearth*. 2021. Réalisation de Daïchi Saïto. Canada.
Time code : 22'47.

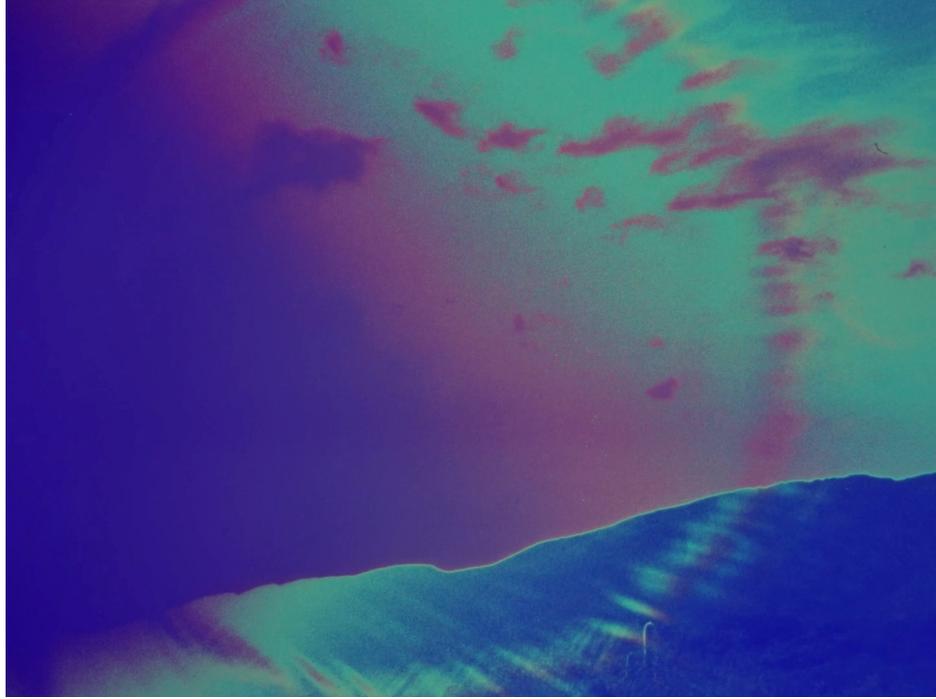


Figure 28

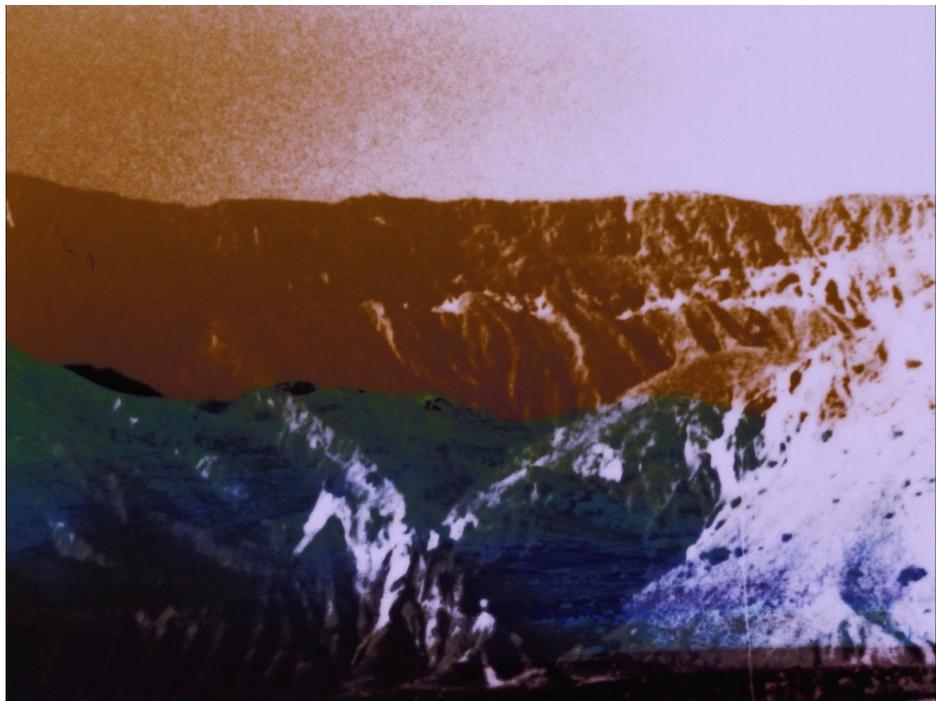


Figure 29

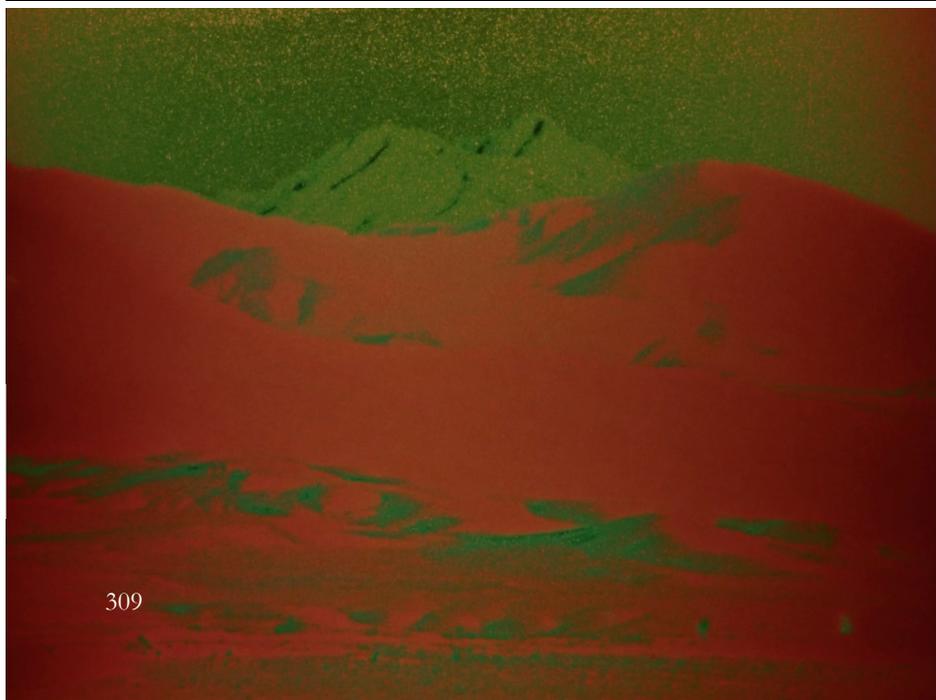


Figure 30

Figures 28, 29, 30. *earthearthearth*. 2021. Réalisation de Daïchi Saito. Canada.

Time code : 6'09 ; 8'16 ; 23'39.

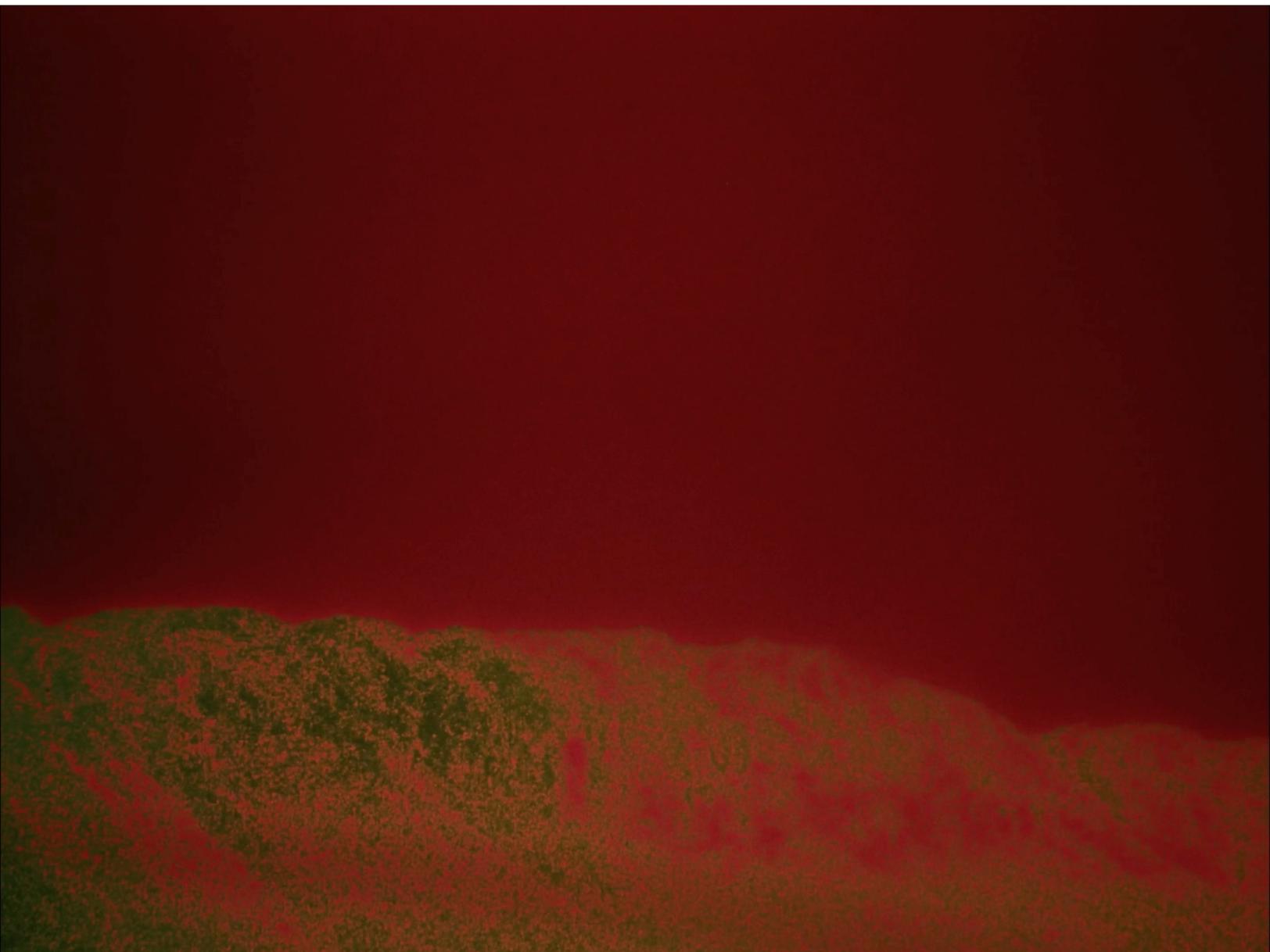


Figure 31. *earthearthearth*. 2021. Réalisation de Daïchi Saïto. Canada.
Time code : 27'59.

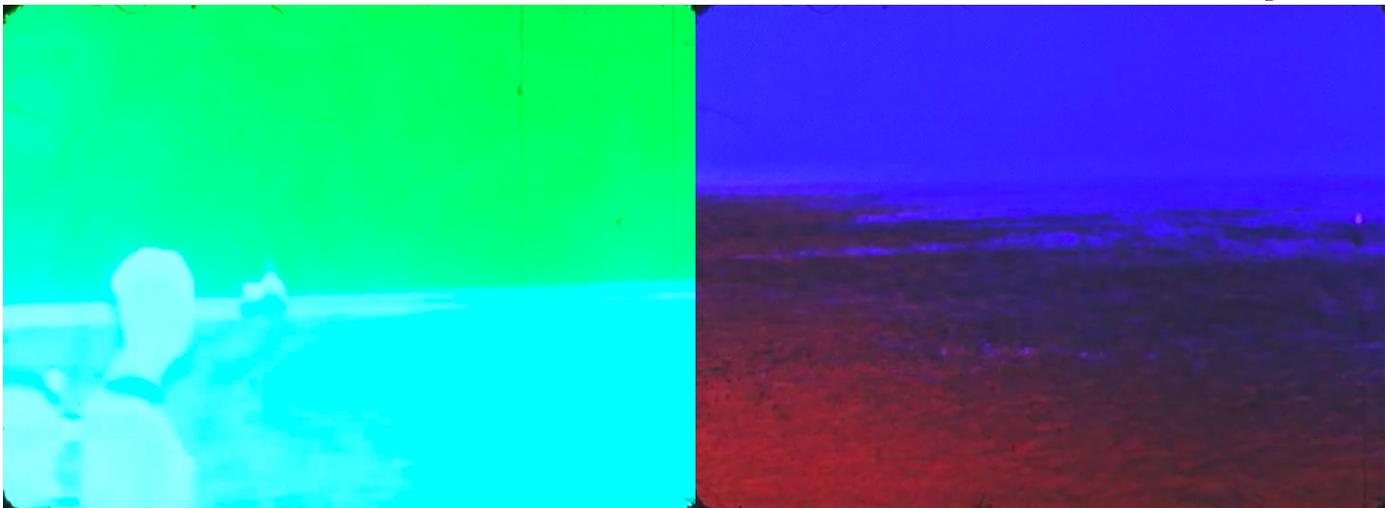
Figures 32, 33, 34. *Elli*. 2015-2016. Réalisation
d'Ester Urlus. Pays-Bas.
Time code : 1'00 ; 2'51 ; 3'45.

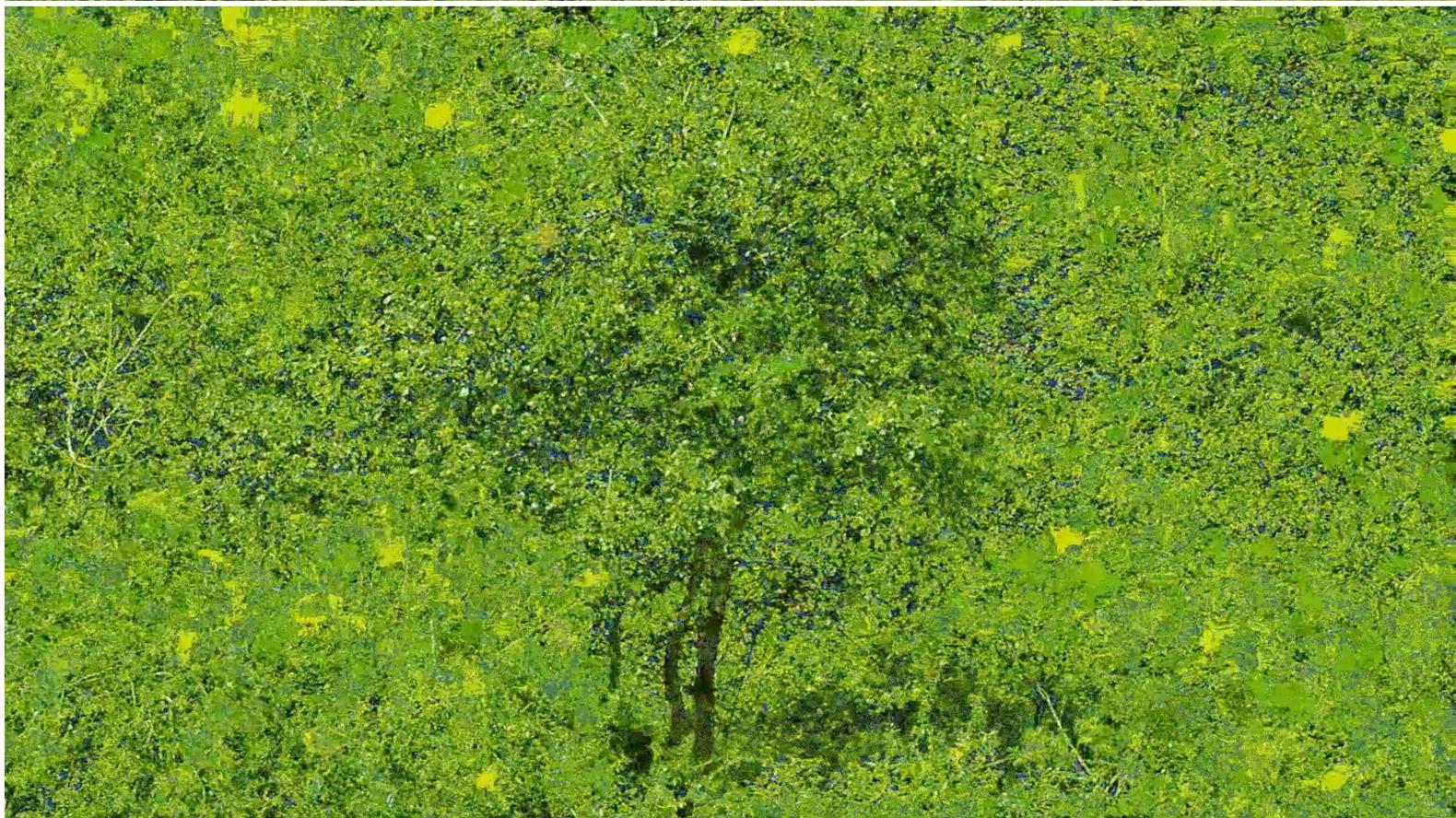
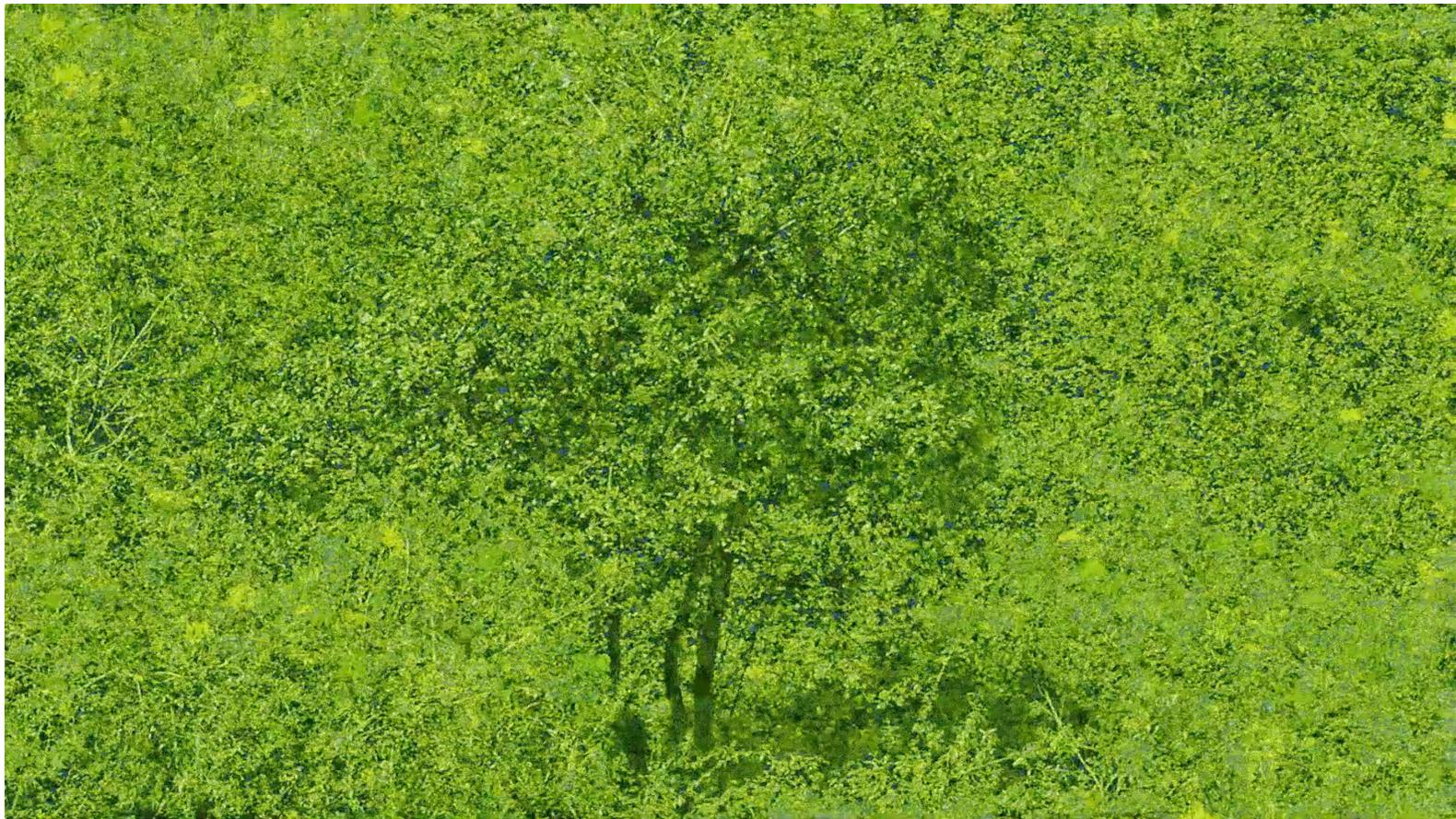


Figure 32

Figure 33

Figure 34





Figures 35, 36. *Arvore da vida* (2013). Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 2'15 ; 2'48.



Figures 37, 38. *Vingt-neuf minutes en mer.* 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 5'20 ; 6'31



Figures 39, 40. *Vingt-neuf minutes en mer.* 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 6'43 ; 7'18.



Figures 41, 42, 43. *Bellevue*. 2007. Réalisation de Michaela Schwentner. Autriche.
Time code : 0'25 ; 2'16 ; 5'11.

Figure 44

Figure 45

Figure 46

Figures 44, 45, 46. *Man Alone*. 2006.
Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Time code : 0'10 ; 1'27 ; 2'15.



Figure 47. *Man Alone*. 2006. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Time code : 2'53.

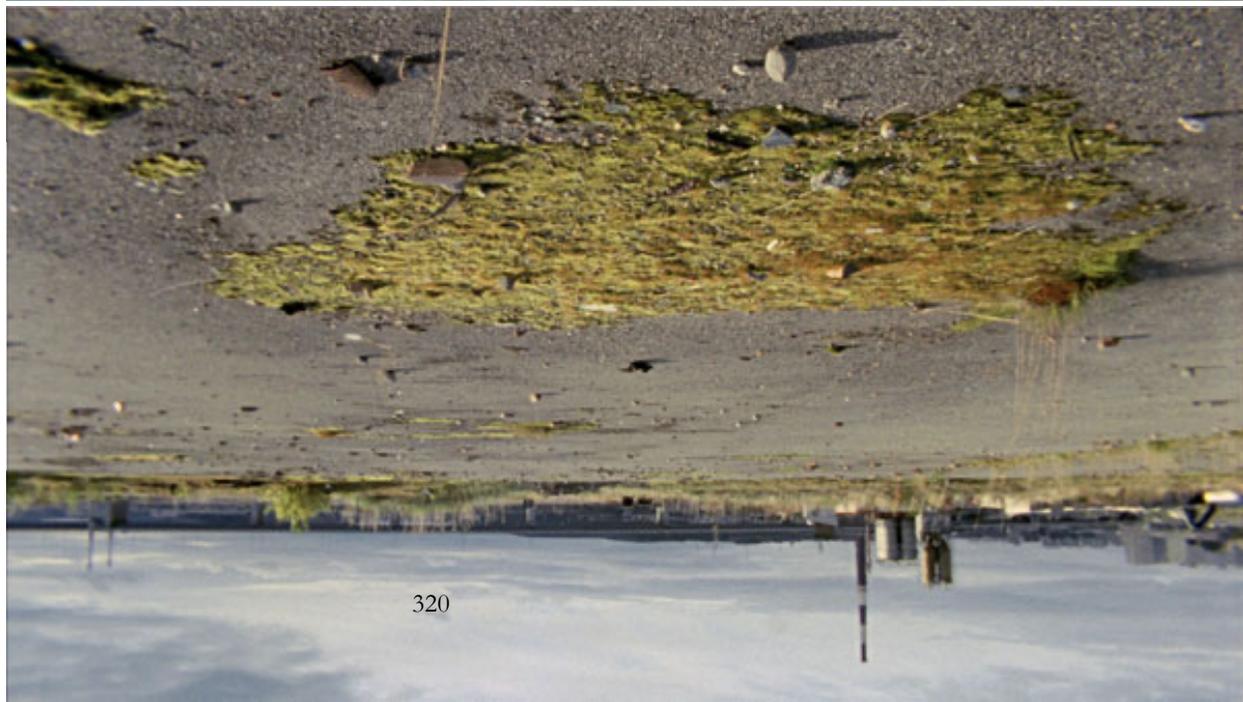


Figures 48, 49, 50, 51. *Proximity*. 2006. Réalisation d'Inger Lise Hansen. Norvège.

Source : https://www.ingerlisehansen.com/triology_pages/proximity.html.



Figures 52, 53. *Parallax*. 2009. Réalisation d'Inger Lise Hansen. Norvège.
Source : https://www.ingerlisehansen.com/triology_pages/parallax.html.



Figures 54, 55, 56.
Travelling Fields. 2009.
Réalisation d'Inger Lise
Hansen. Norvège.
Source :
https://www.ingerlisehanse.com/triology_pages/travelling_fields.html.

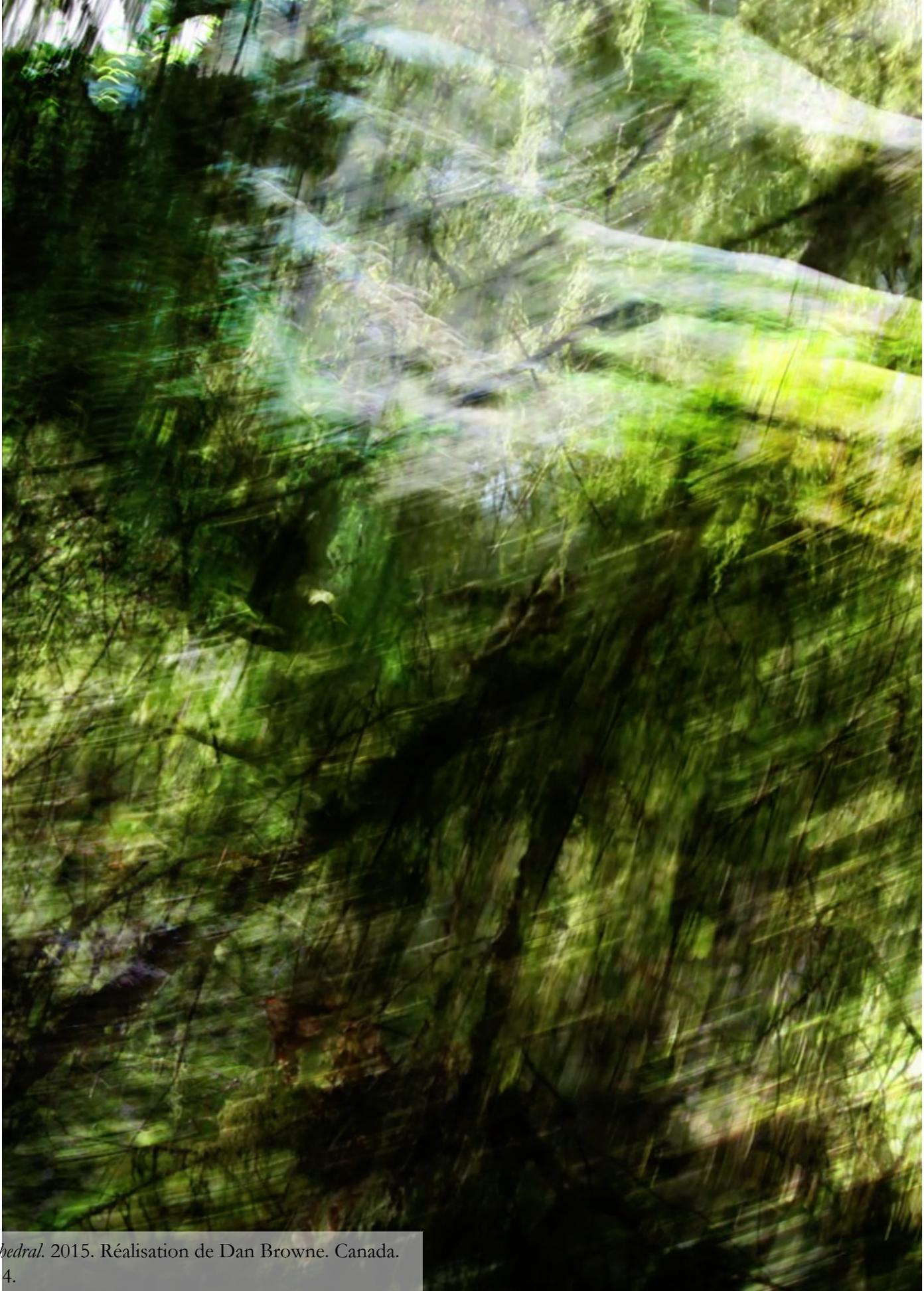


Figure 57. *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 1'14.

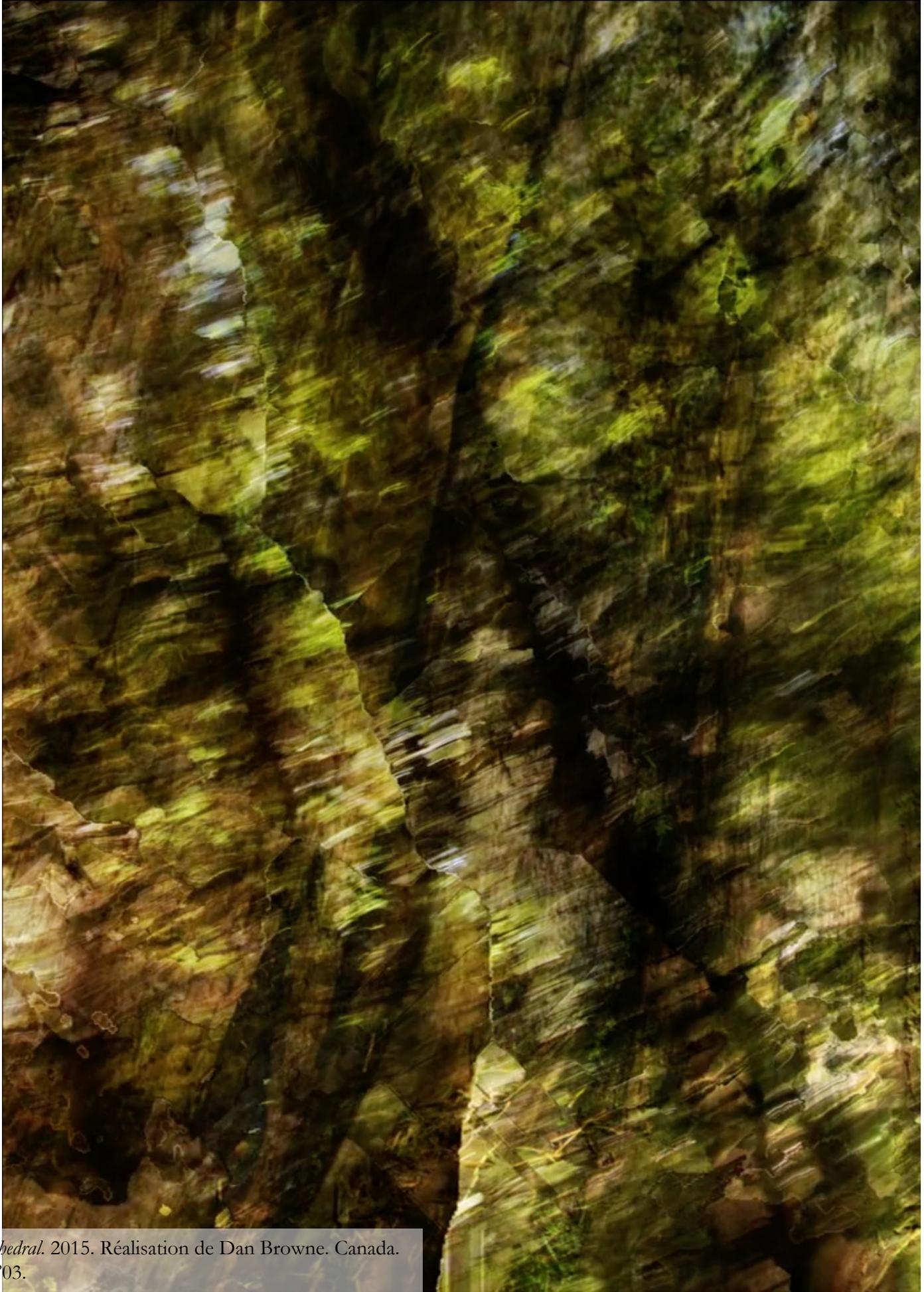


Figure 58. *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 13'03.



Figures 59, 60. *Concrescence*. 2017. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 0'21 ; 0'30.

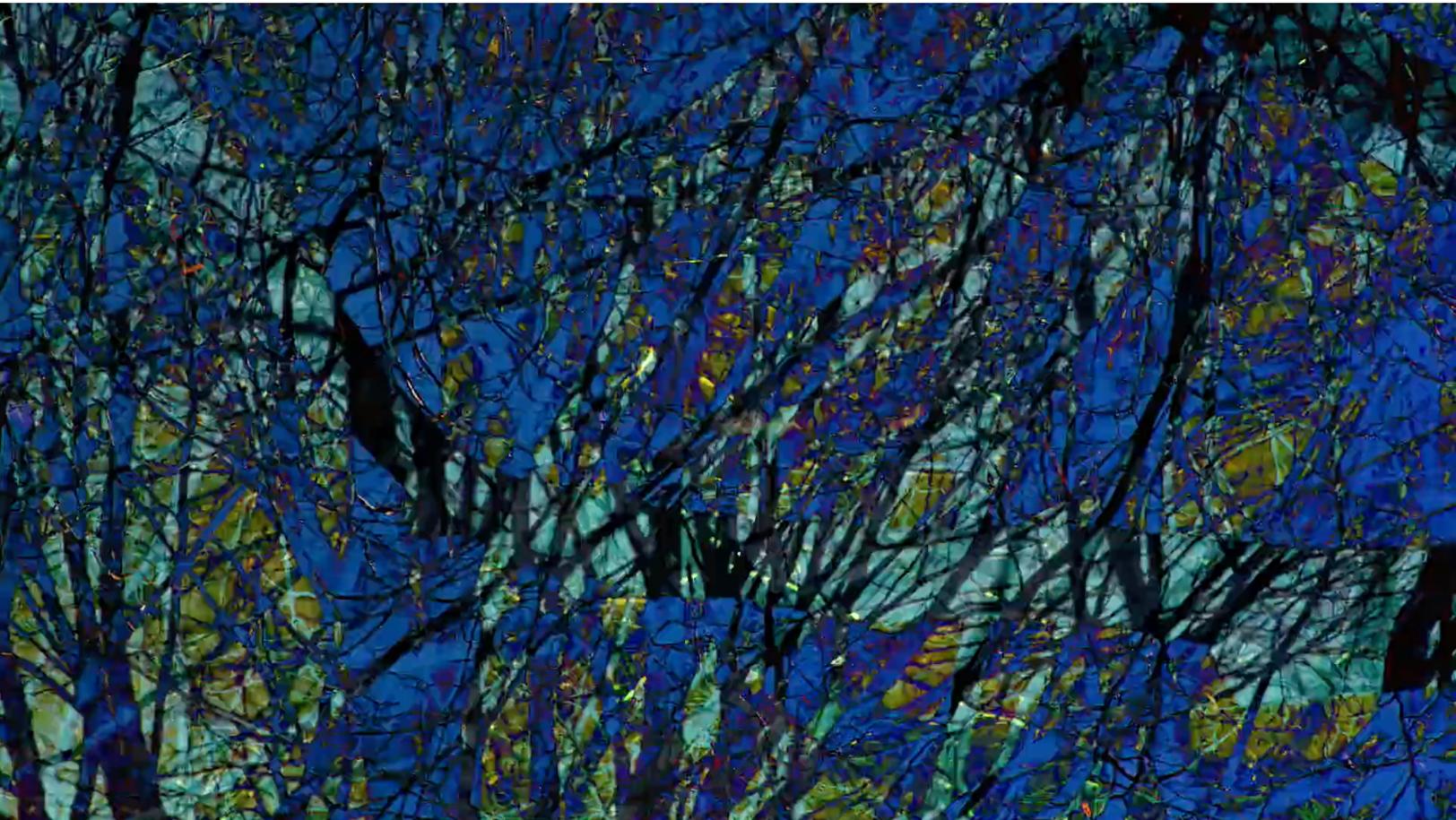
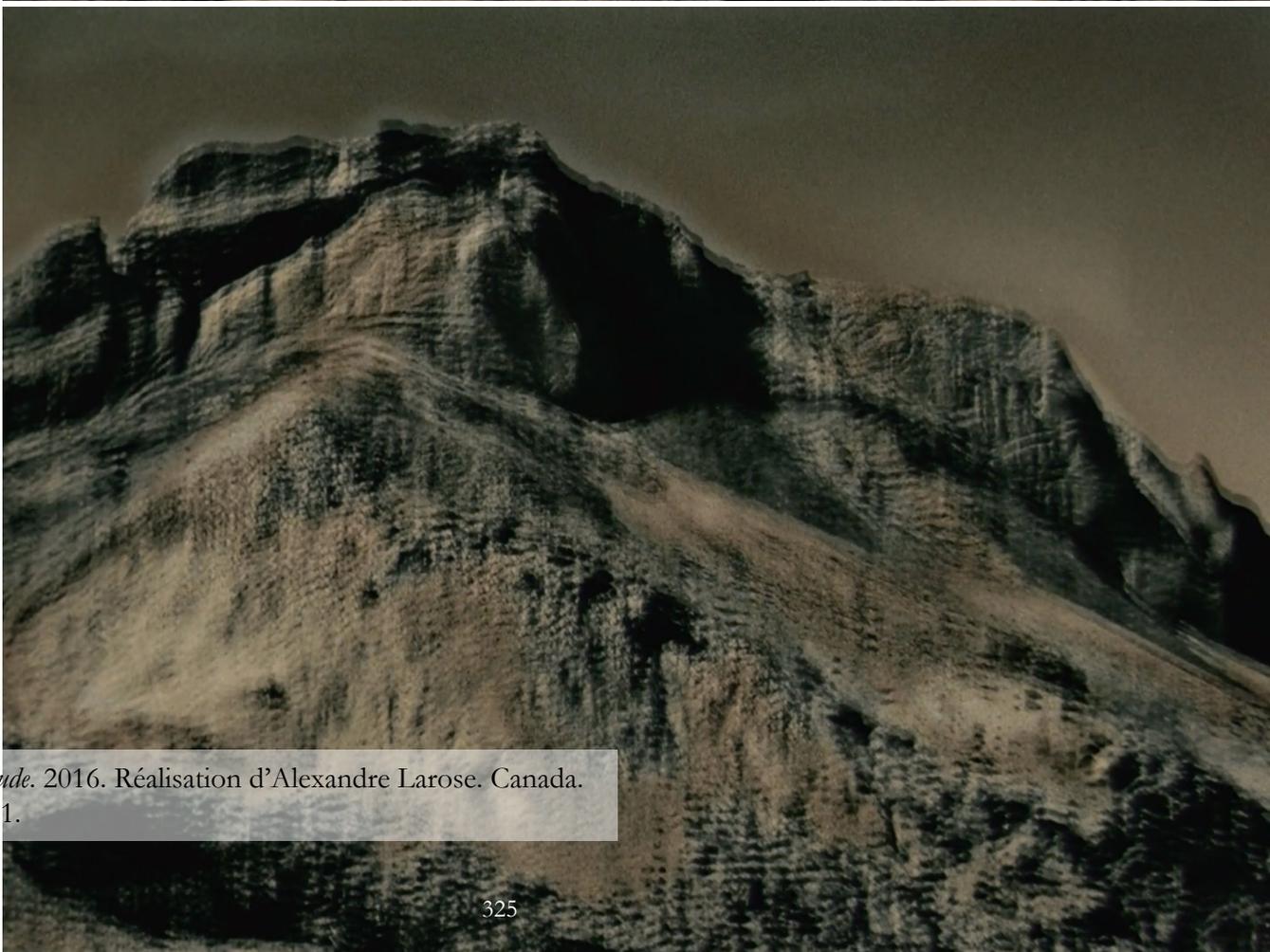
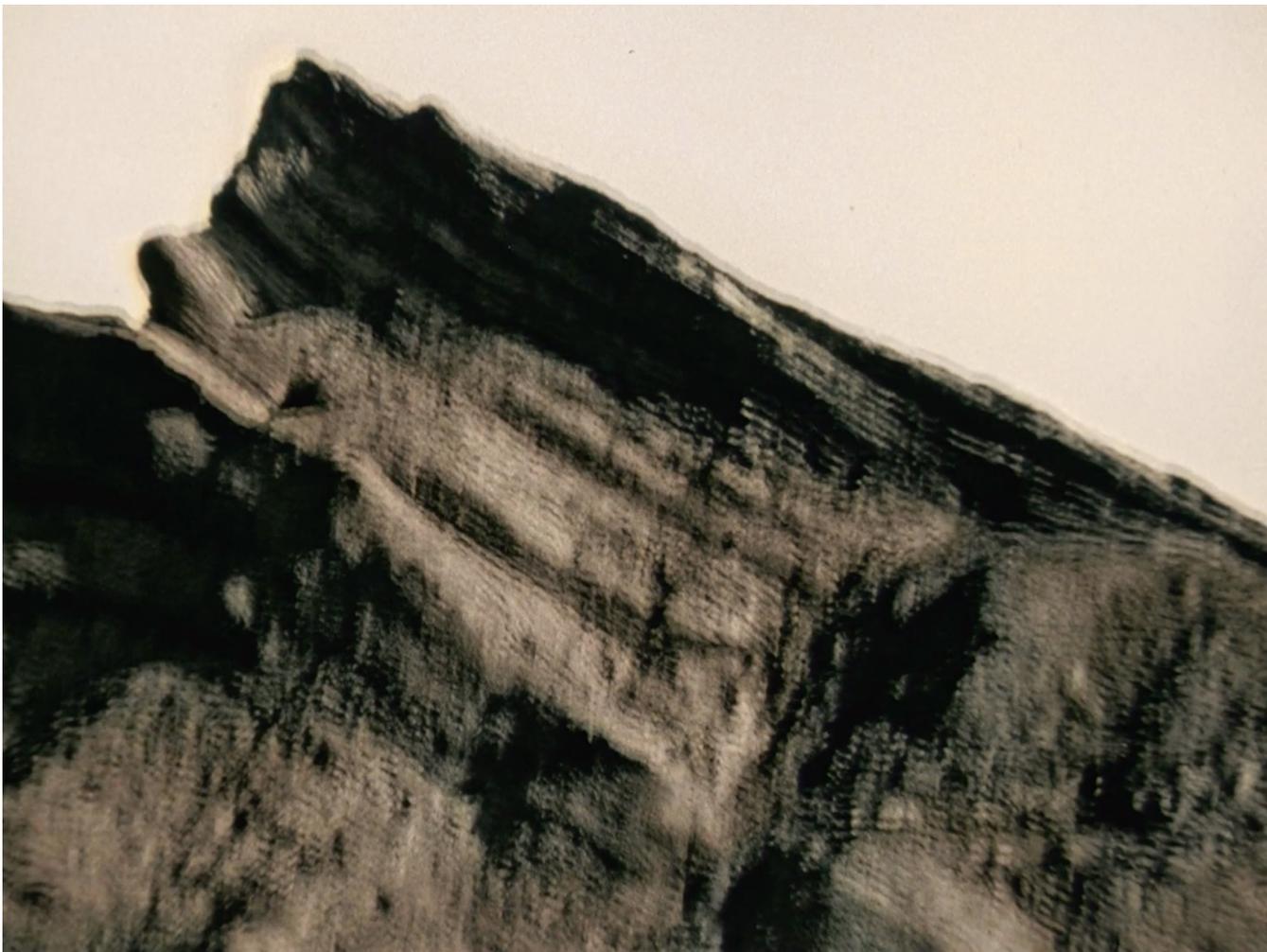


Figure 61. *Concrescence*. 2017. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 1'12.



Figures 62, 63. *Interlude*. 2016. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 0'19 ; 0'51.

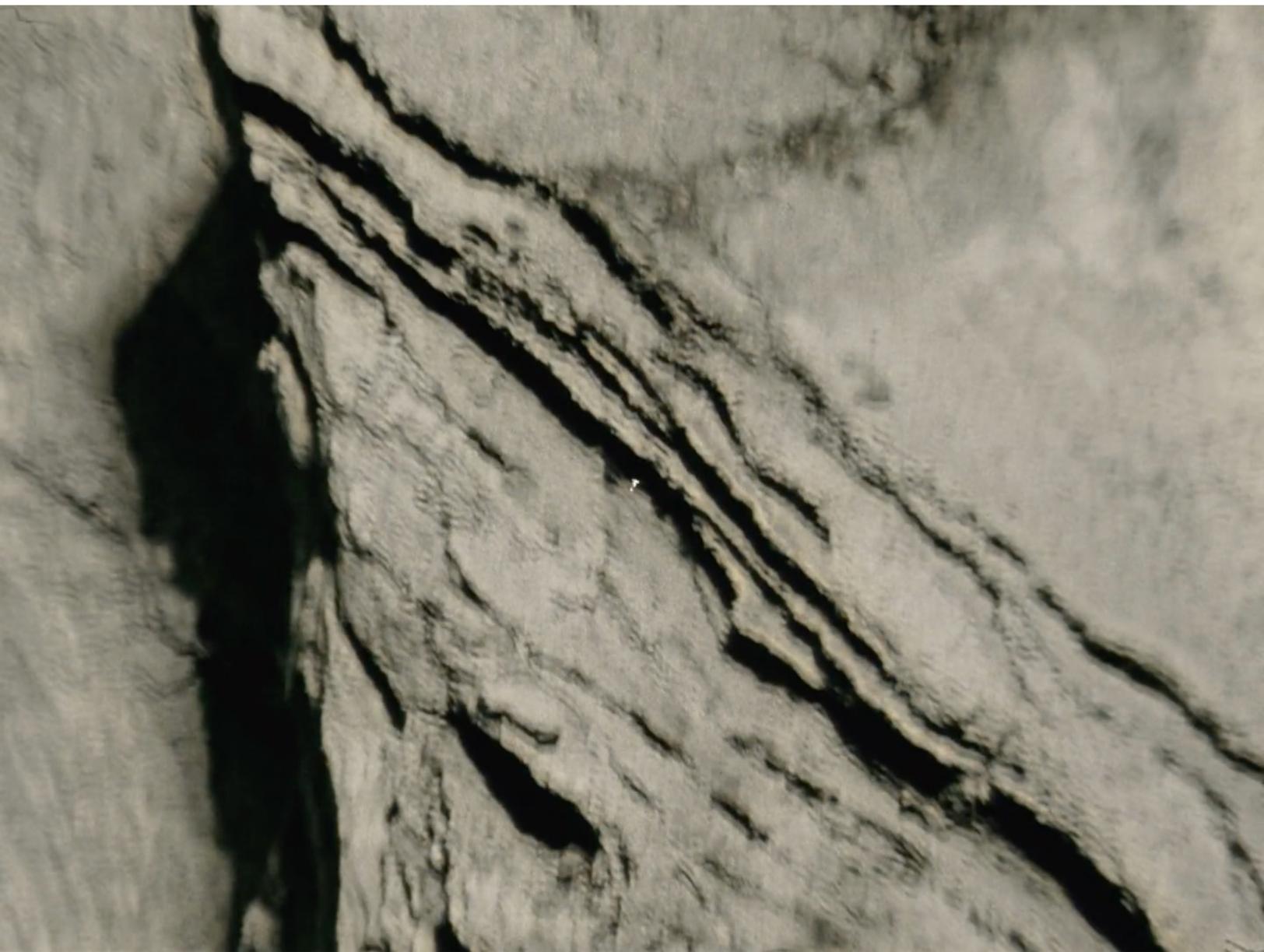


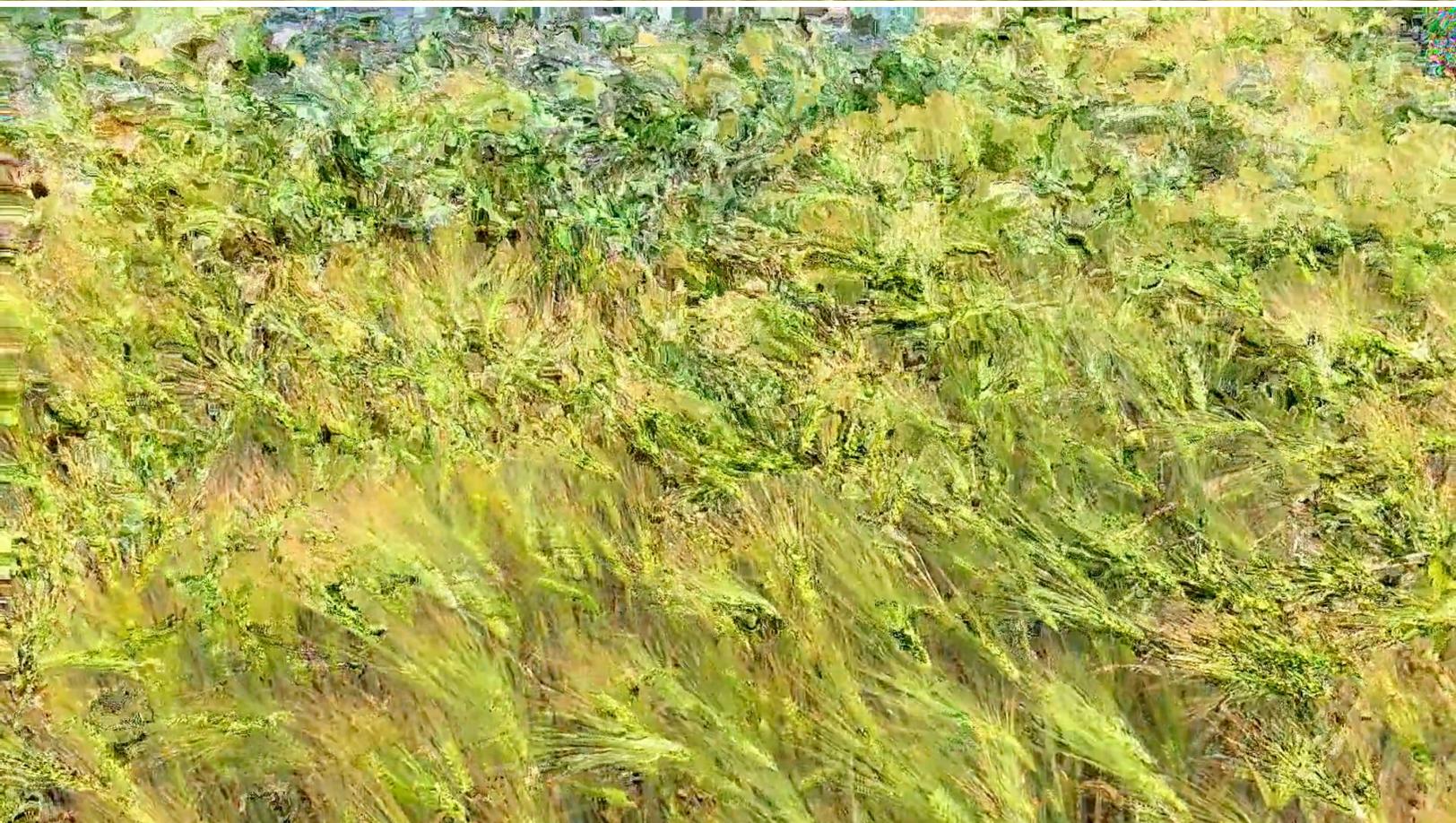
Figure 64. *Interlude*. 2016. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 1'04.



Figures 65, 66. *brouillard* #5-13-2-12-6. 2011-2013. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 1'23 ; 3'55.



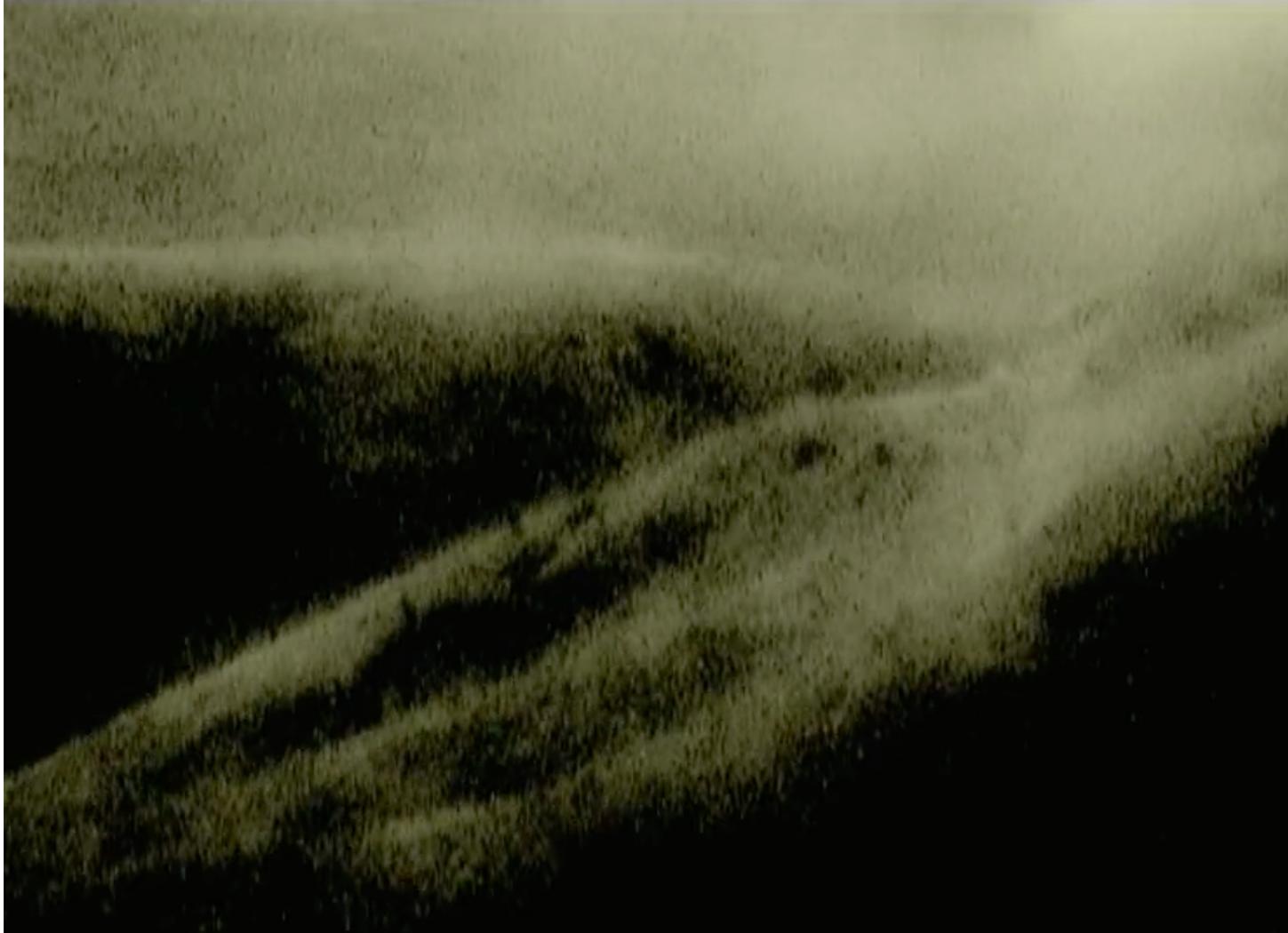
Figure 67. *brouillard* #5-13-2-12-6. 2011-2013. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 1'27.



Figures 68, 69. *Blés, Agenvillers*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 1 '33 ; 4'47.



Figures 70, 71. *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 13,52 ; 16'41.



Figures 72, 73. *Departure*. 2007. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Time code : 1'32 ; 1'41.



Figures 74, 75. *Disquiet.* 2011. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Time code : 1'08 ; 3'58.



Figures 76, 77. *Into The Great White Open.* 2015. Réalisation de Michaela Grill. Autriche, Canada.
Time code : 4'01 ; 4'17.



Figures 78, 79. *Into The Great White Open*. 2015. Réalisation de Michaela Grill. Autriche, Canada.
Time code : 9'35 ; 10'58.



Figures 80, 81. *brouillard #16*. 2014. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 0'12 ; 1'38.



Figure 82. *brouillard #16*. 2014. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 3'04.



Figures 83, 84. *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Time code : 4'49 ; 8'59.

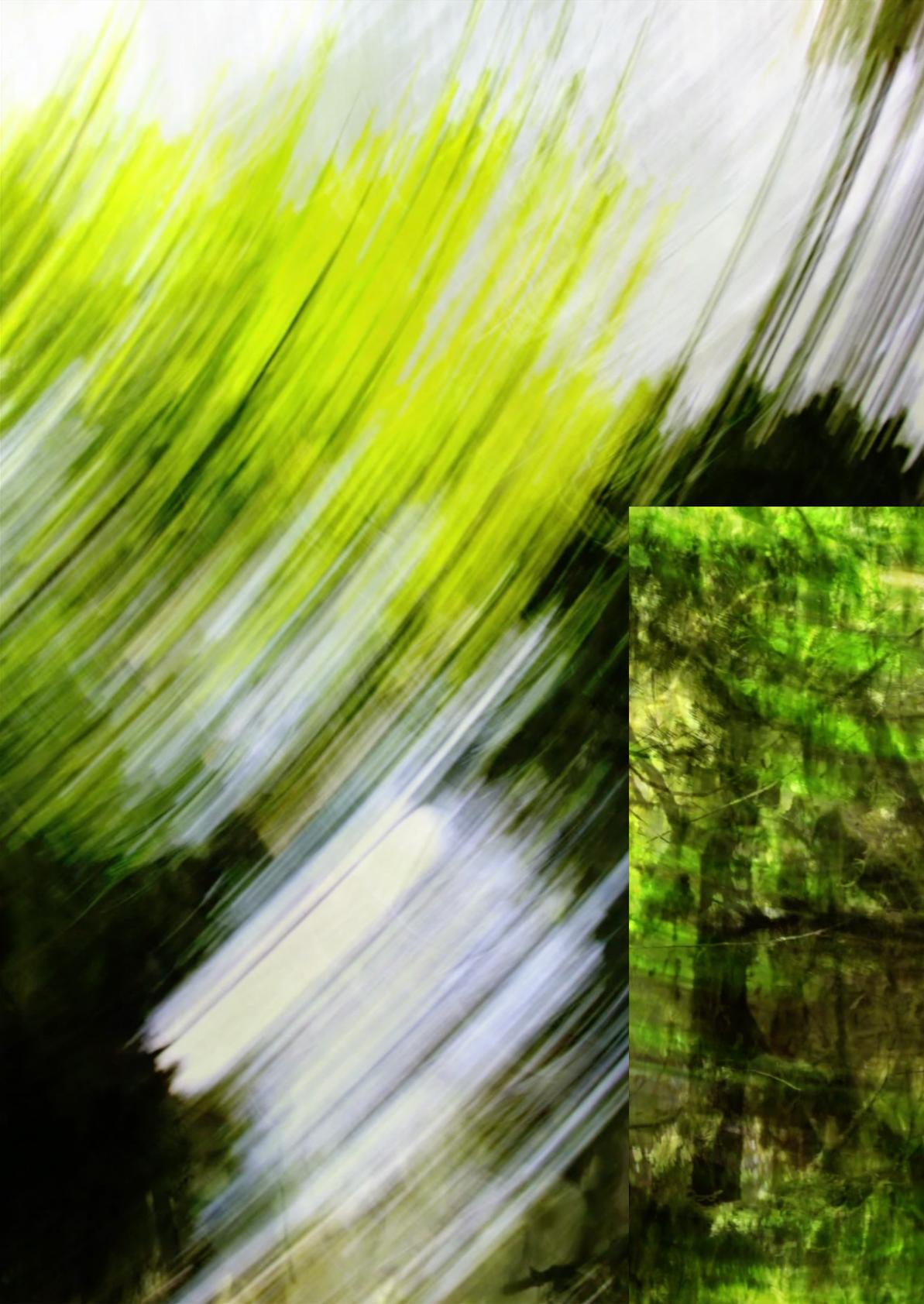




Figures 85, 86. *Convergence*. 2017. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 0'52 ; 1'12.



Figures 87, 88. *Vingt-neuf minutes en mer.* 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 6'28 ; 6'57.



Figures 89, 90. *Cathedral*. 2015. Réalisation de Dan Browne. Canada.
Time code : 4'06 ; 5'56.



Figures 91, 92. *Or / Aour, Vienna.* 2019. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 0'23 ; 7'59.



Figure 93. *Bellevue*. 2007. Réalisation de Michaela Schwentner. Autriche.
Time code : 6'15.



Figures 94, 95. *No Place To Rest.* 2013. Réalisation de SJ.Ramir. Australie.
Time code : 2'08 ; 2'22.



Figures 96, 97. *Bois de la Belle Goutte*. 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 1'56 ; 4'29.

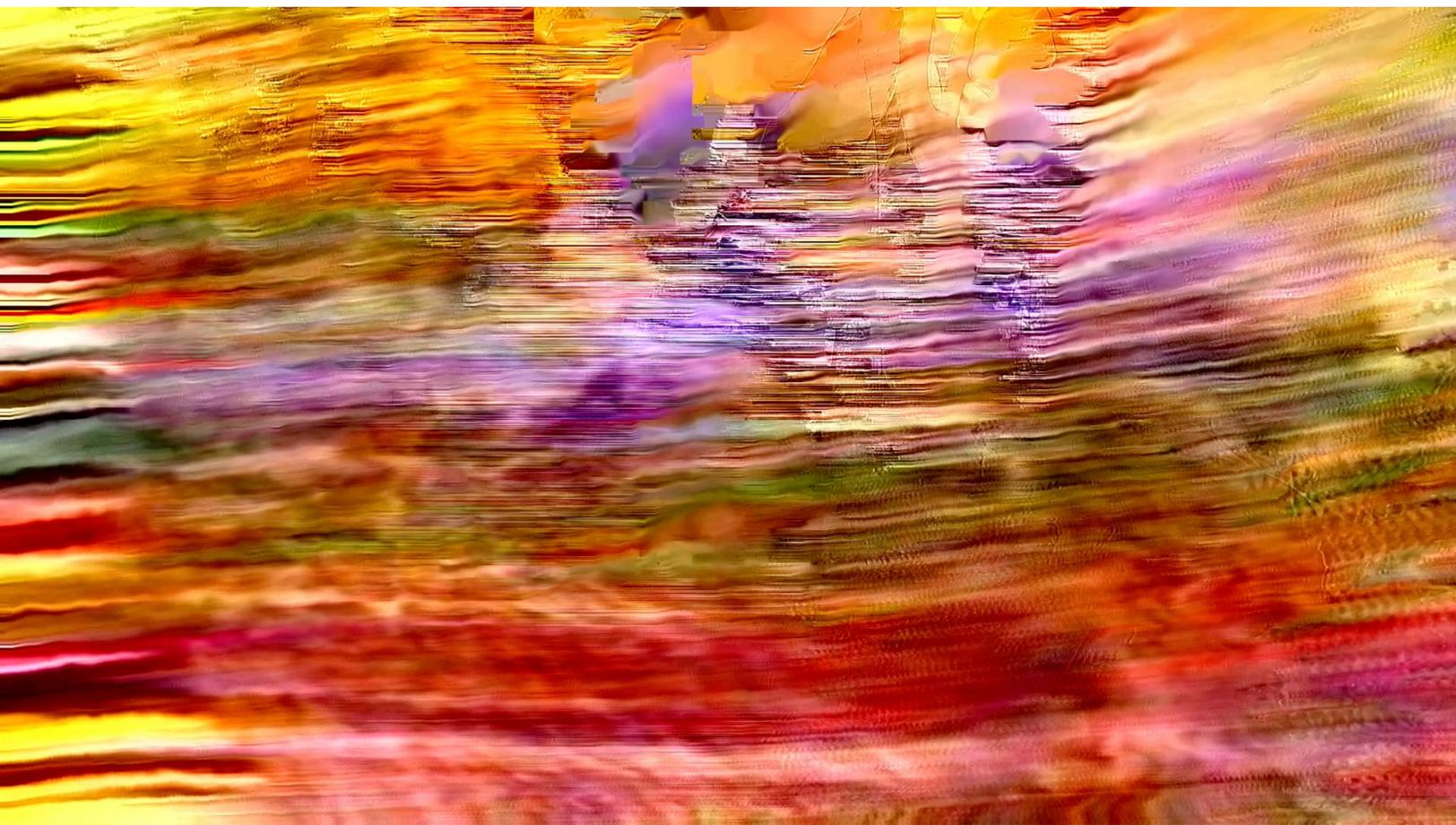


Figure 98. *Bois de la Belle Goutte*. 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 5'56.

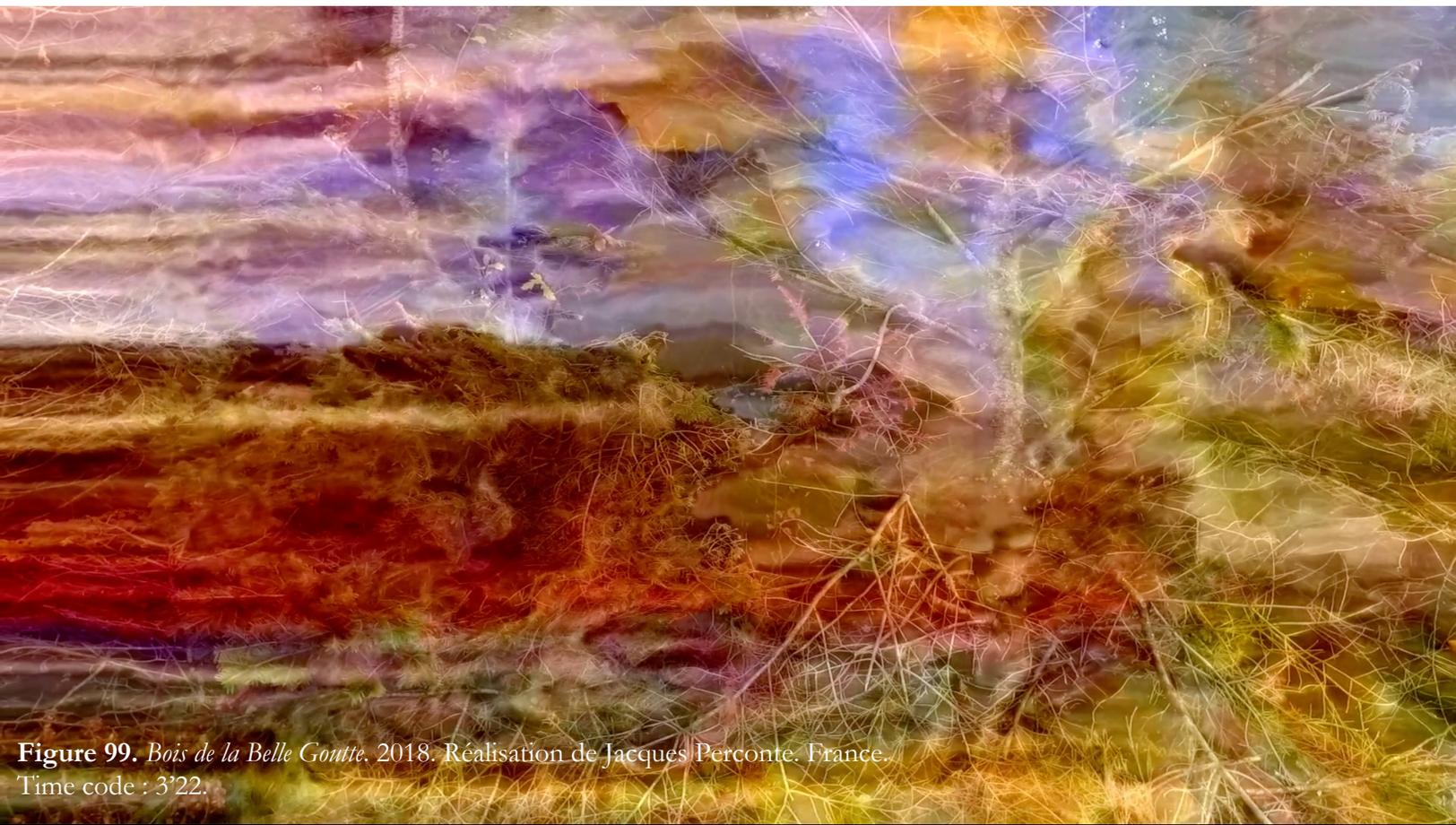


Figure 99. *Bois de la Belle Gontie*. 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 3'22.



Figure 100. *Buckleuch Church On The Kirk Burn*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 3'37.



Figure 101. *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 2'03.

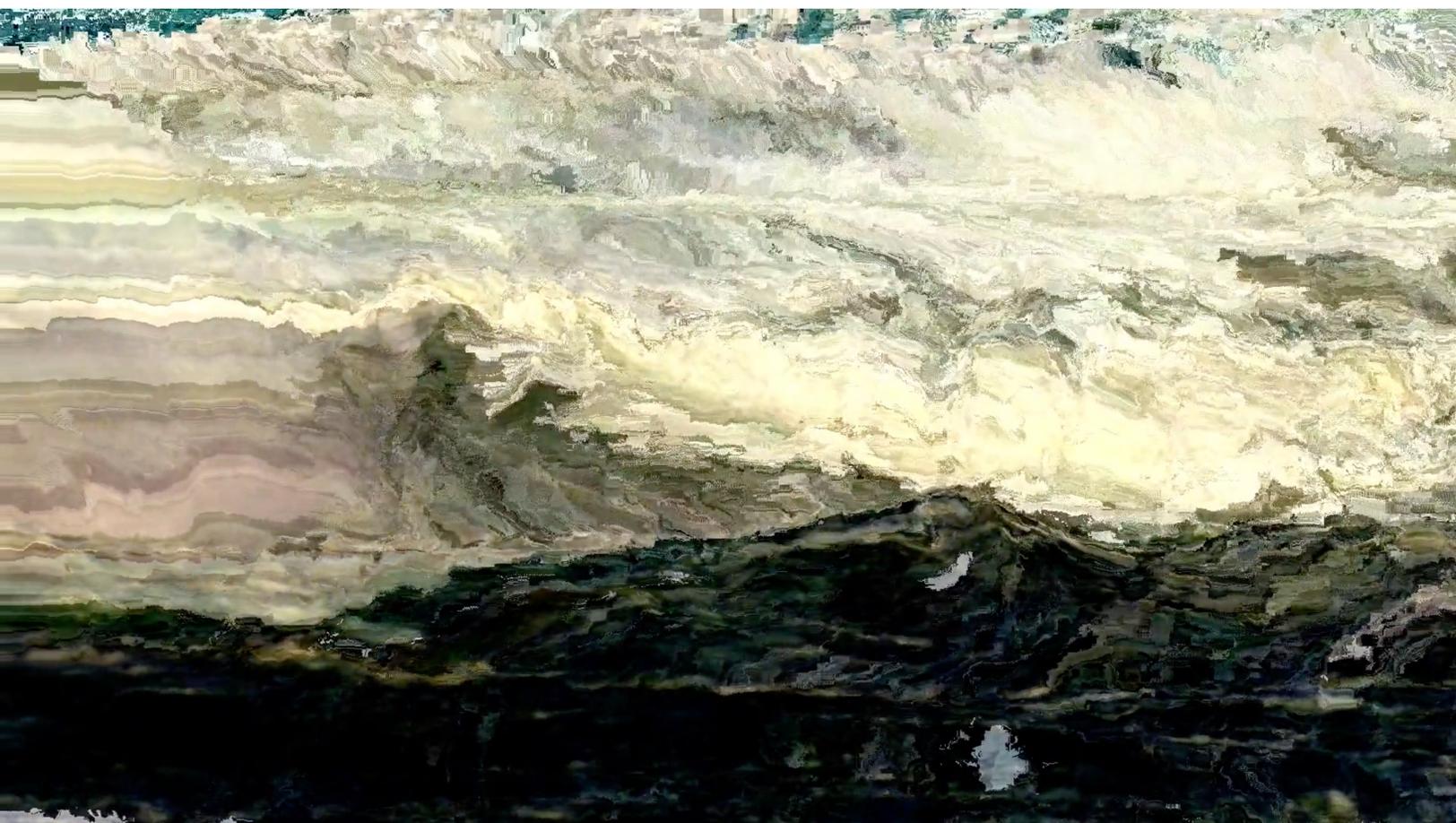


Figure 102. *Vielle-Saint-Girons, sans titre n°3*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 24'44.



Figure 103. *Or / Aour, Vienna.* 2019. Réalisation de Jacques Perconte. France. Time code : 2'30.

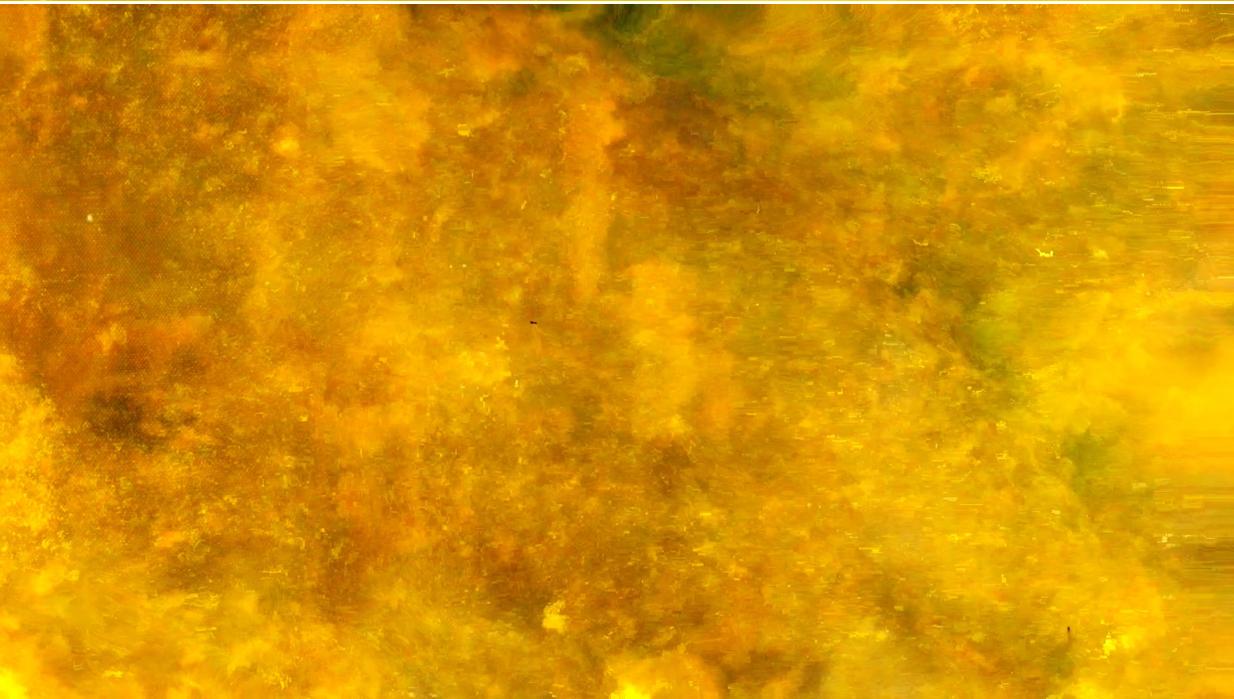


Figure 104. *Or / Or, Havick.* 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France. Time code : 0'28.

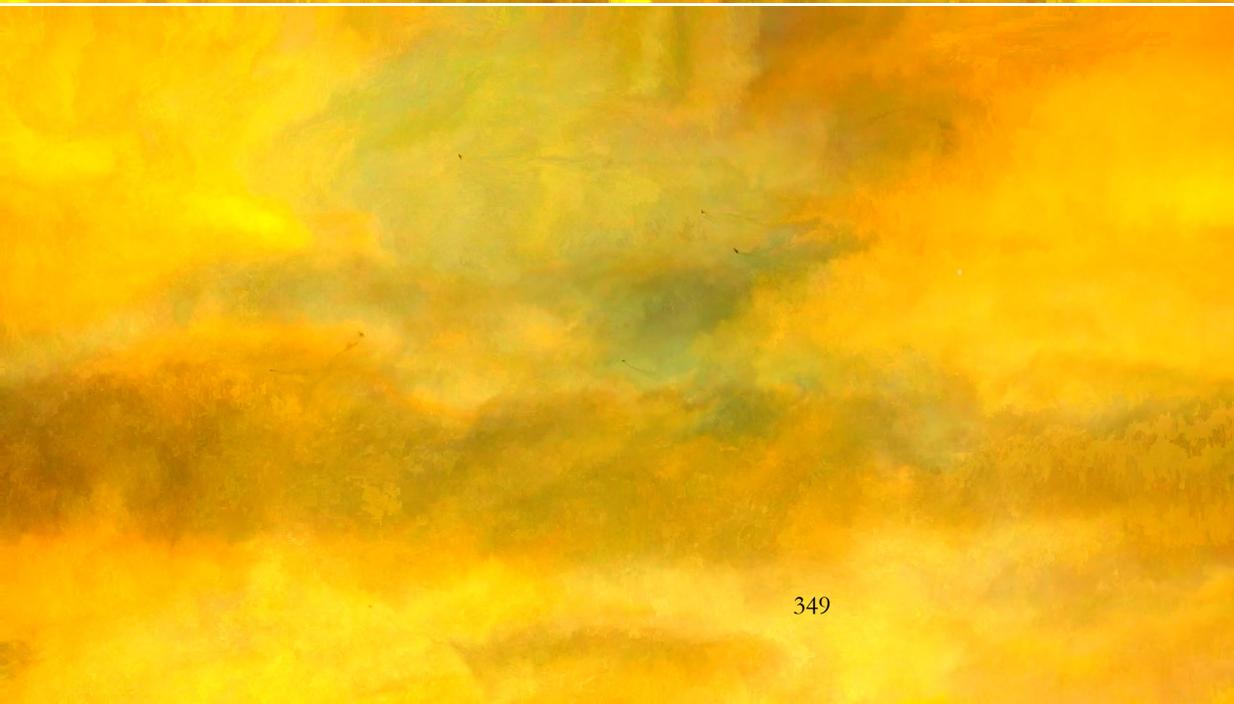


Figure 105. *Or / Aor, Budapest.* 2018. Réalisation de Jacques Perconte. France. Time code : 2'30.

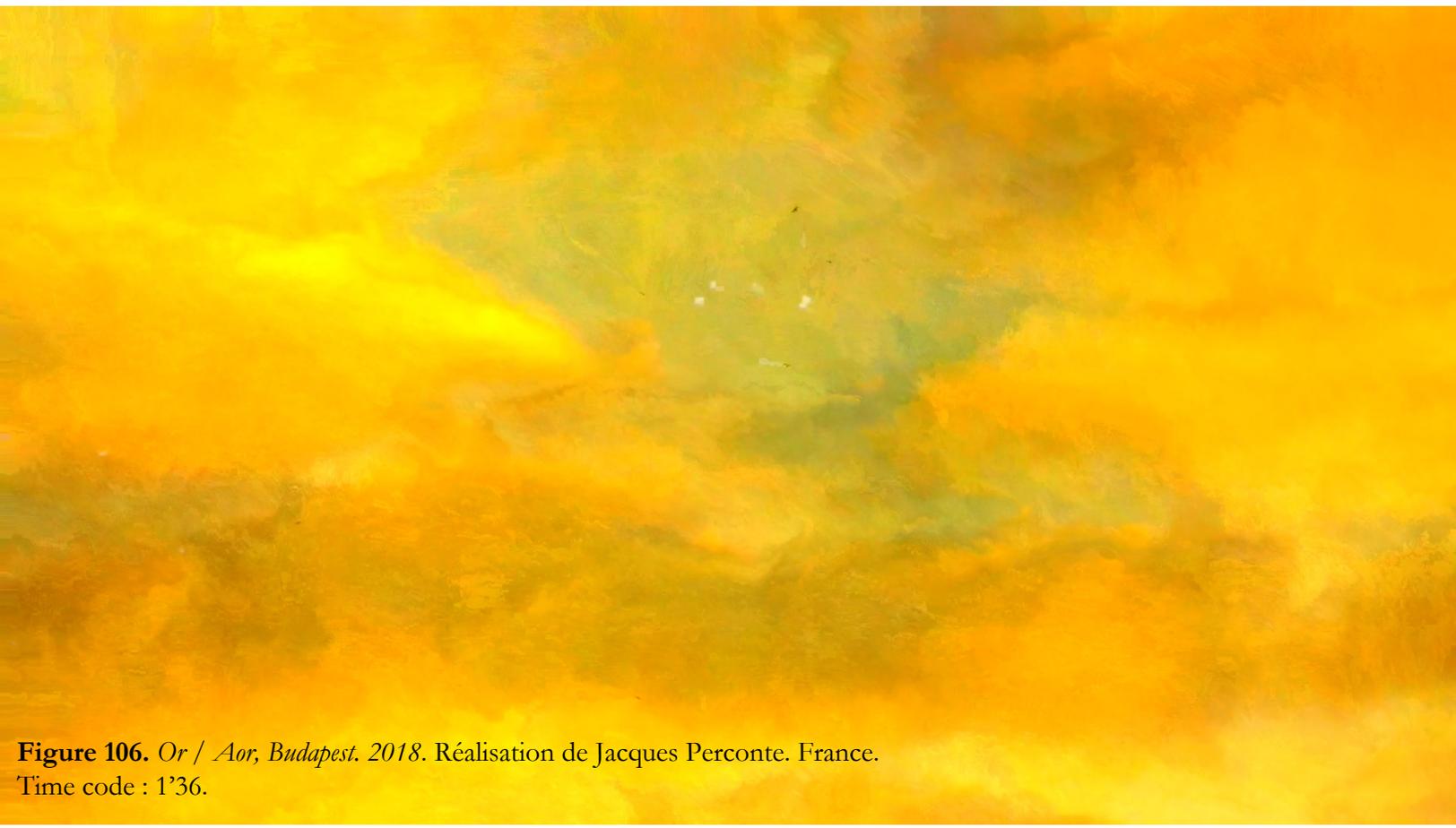


Figure 106. *Or / Aor, Budapest. 2018.* Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 1'36.



Figure 107. *Or / Or, Hawick. 2018.* Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 2,41.



Figures 108, 109. *Into The Great White Open*. 2015. Réalisation de Michaela Grill. Autriche, Canada.
Time code : 12'06 ; 5'09.



Figures 110, 111. *Blés, Agenvillers*. 2016. Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 1'18 ; 3'08.

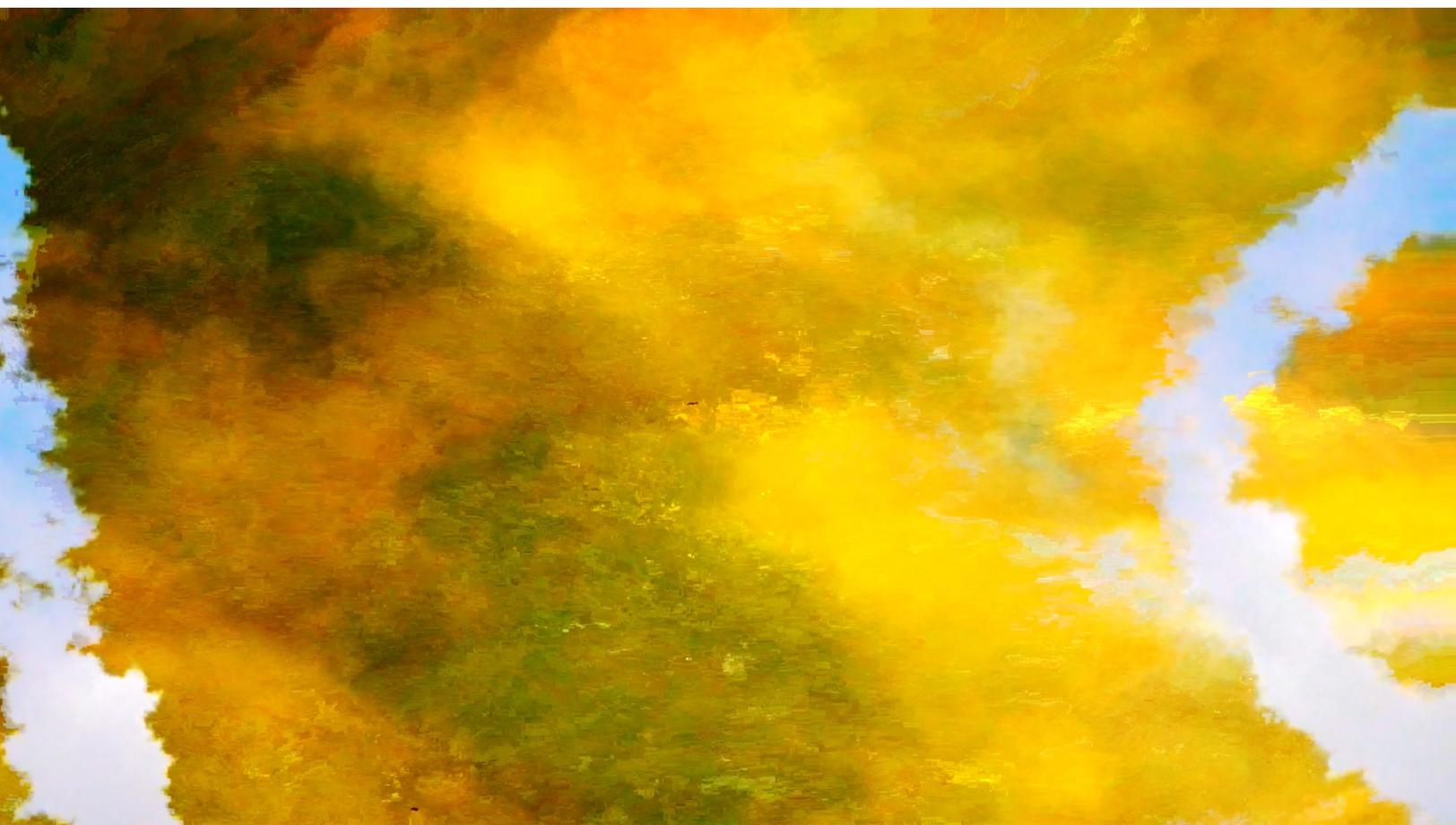
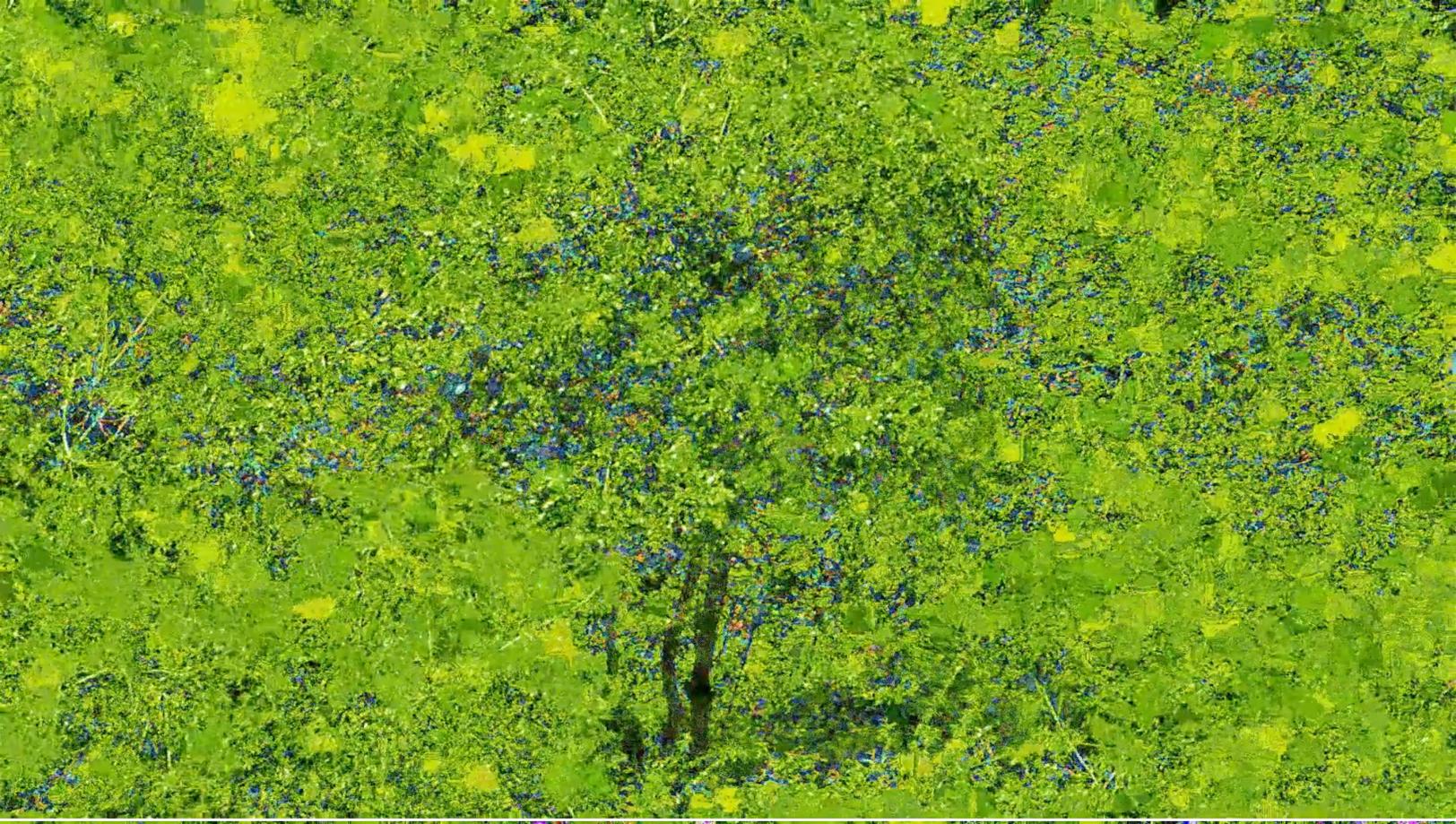


Figure 112. *Or / Or, Hamick, 2018.* Réalisation de Jacques Perconte. France.
Time code : 1'47.



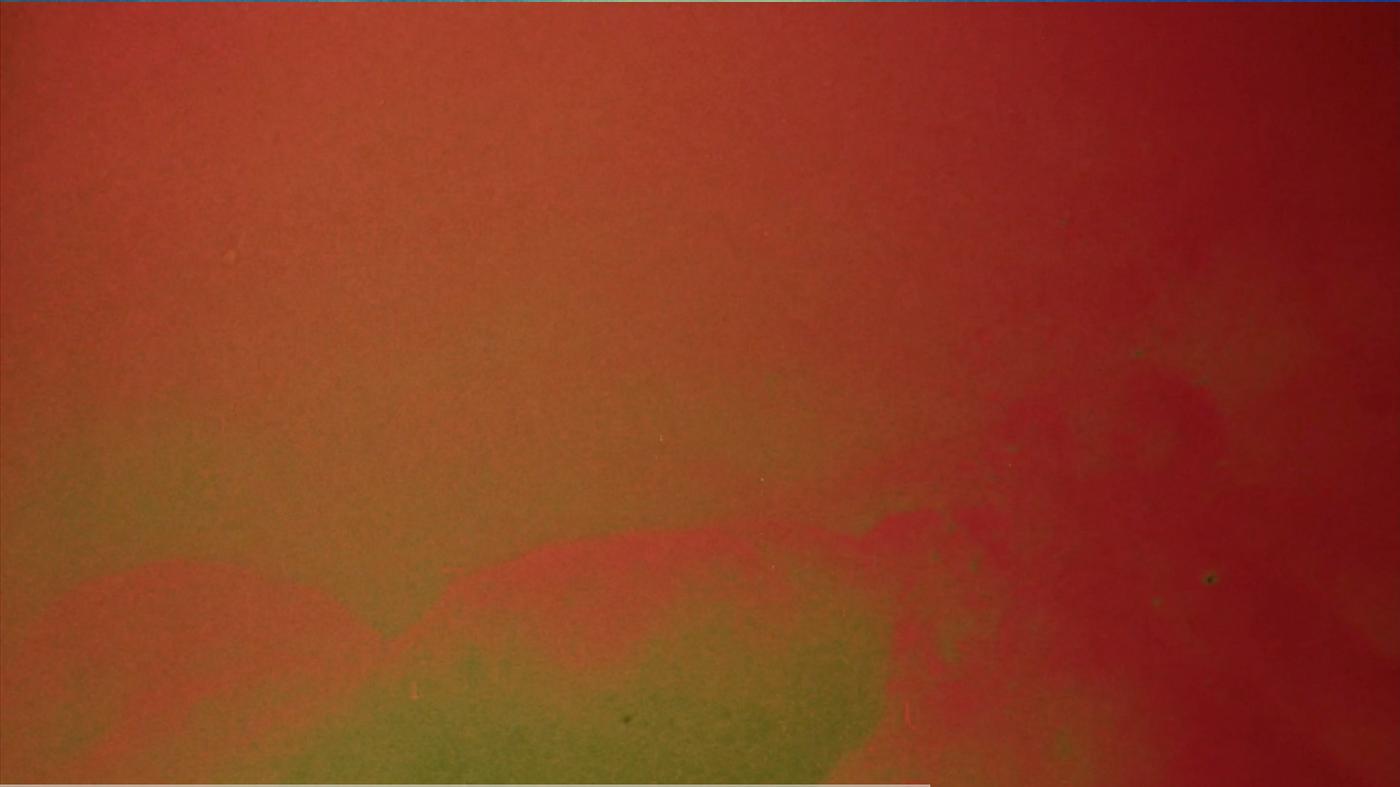
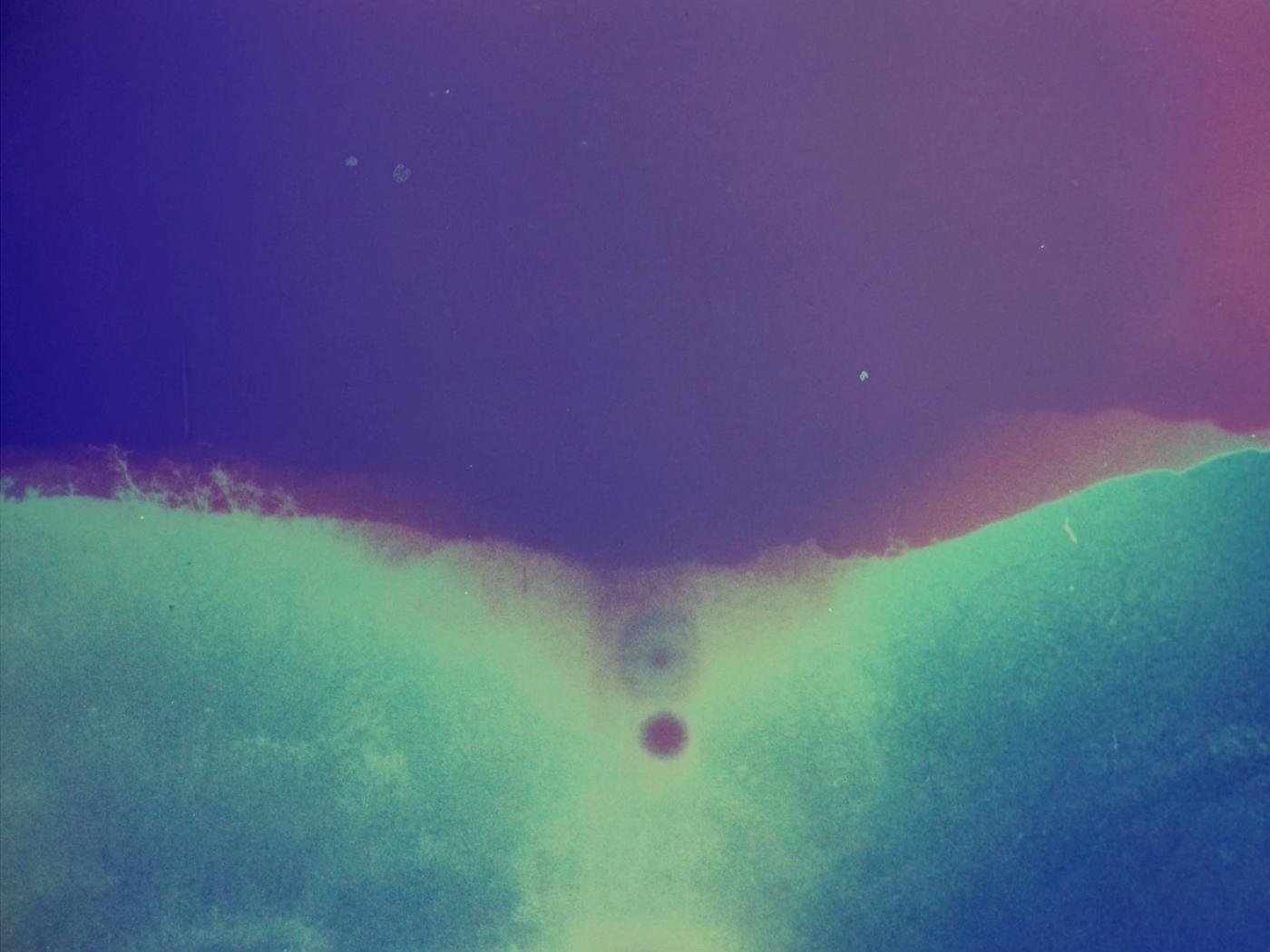
Figures 113, 114. *Elli*. 2015-2016. Réalisation d'Ester Urlus. Pays-Bas.
Time code : 0'48 ; 7'05.



Figures 115, 116. *Arvore da vida* (2013). Réalisation de Jacques Perconte. France. Time code : 3'37 ; 4'42.



Figures 117, 118. *Altiplano*. 2018. Réalisation de Malena Szlam. Chili, Argentine, Canada.
Time code : 8'34 ; 4'35.



Figures 119, 120. *earthearthearth*. 2021. Réalisation de Daïchi Saito. Canada. Time code : 5'50 ; 28'08.



Figures 121, 122. *bronillard #19*. 2015. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 0'11 ; 2'.

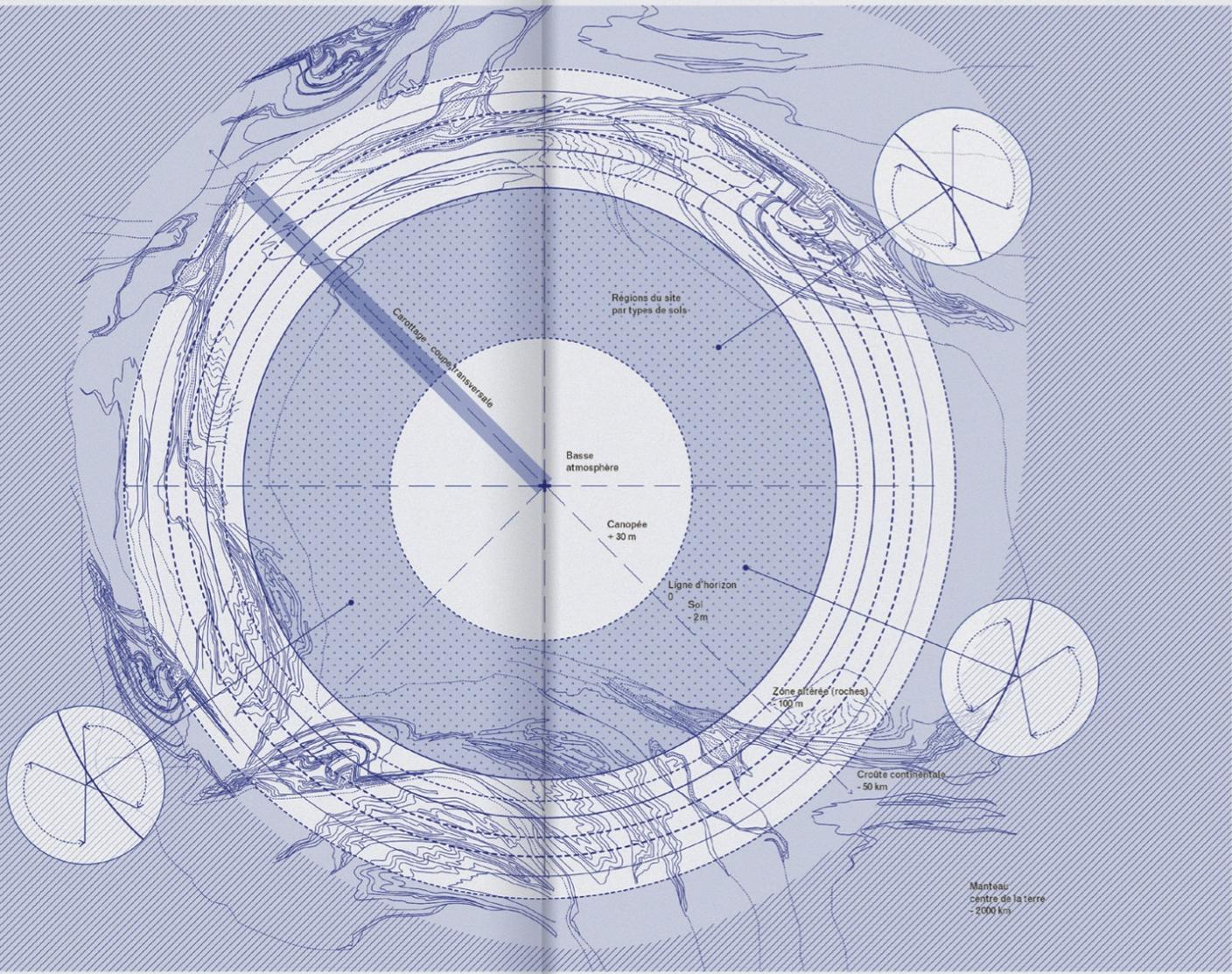


Figure 123. *brouillard #19*. 2015. Réalisation d'Alexandre Larose. Canada.
Time code : 5'37.



Figures 124, 125. *Becoming Sensor in an Oak Savannah.* 2016. Réalisation de Natasha Myers et Ayelen Liberona. Canada.
Time code : 4'35 ; 2'25.

**MODÈLE I
SOL**



Figures 126, 127. Terra Forma. 2019. Réalisation de F. Ait-Touati, A. Arènes et A. Grégoire.
Source : <https://www.ehess.fr/sites/default/files/publication/fichier/b42-terra-forma-communique.pdf>.
Avec la courtoisie des Éditions B42.

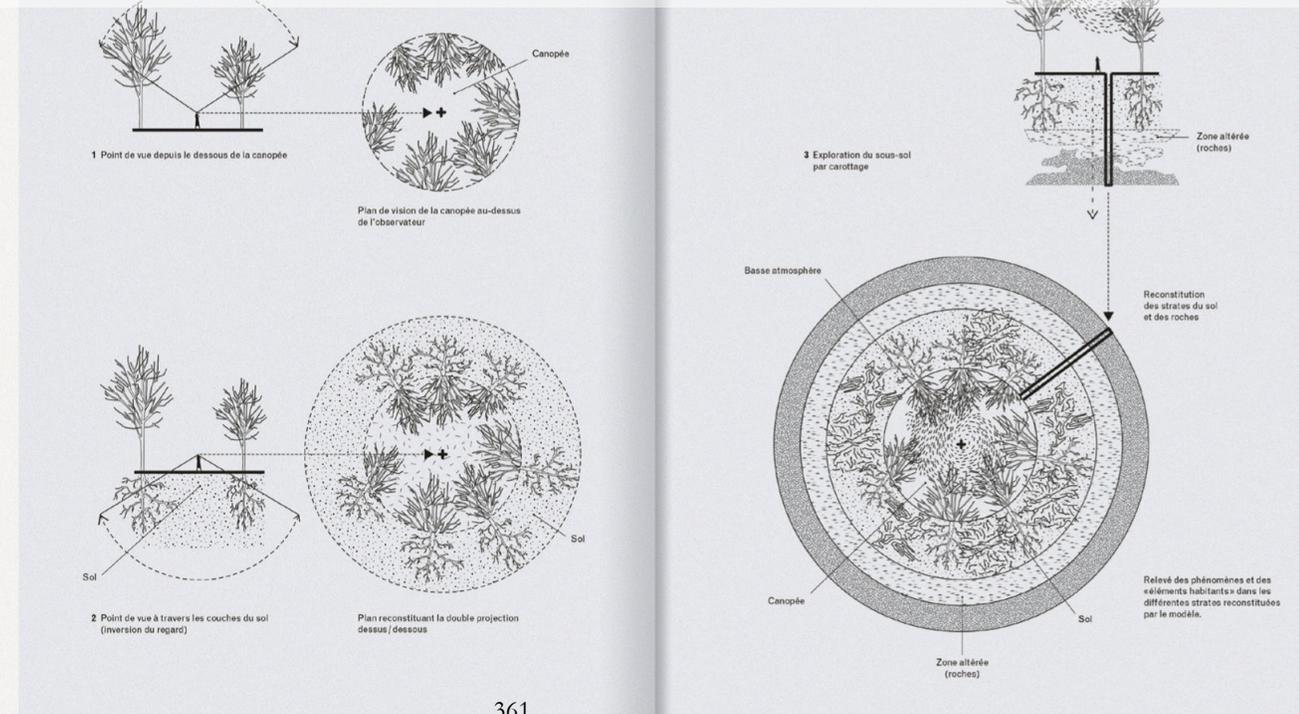


fig.7 Visualisation des strates verticales de la canopée aux roches à partir de plusieurs «points de vue» au niveau du sol
Recomposition en «plan et coupe», qui permet de saisir les dimensions de la zone critique, en profondeur et en surface.

