

L'oeil qui roule. Invertir le paysage investi

Fabrice Montal

Numéro 69, hiver 1998

Paysages

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46307ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

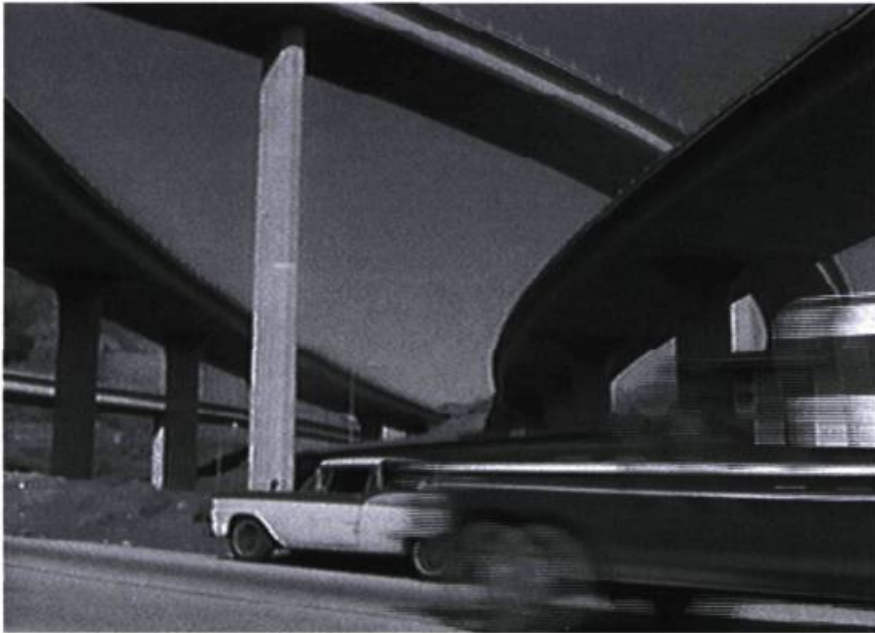
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Montal, F. (1998). L'oeil qui roule. Invertir le paysage investi. *Inter*, (69), 16–17.

L'œil qui roule. Invertir le paysage investi

Fabrice MONTAL



Parler du paysage dans le cinéma, la vidéo ou l'image électronique n'a de sens que si l'on considère que le cinéma, ou l'idée que l'on se fait de toute image animée, n'est qu'une réduction du réel, même en processus fictionnel. L'image vidéographique, malgré l'apport de son immédiateté, ne naît que d'un processus de translation. Toute image captée dans le mouvement impose avec le recul contraint par les conditions de son visionnement une re-com-position de la position même du capteur.

L'œil cinétique roule au milieu du paysage qui s'invente au milieu du regard qui bouge en captant partiellement les morceaux qui deviendront les futures notions de définition d'un nouveau paysage. Le paysage se fragmente à chaque enregistrement. Il est toujours proposé comme fondement dans le même temps où il se transforme en question, présenté à la fois comme apparition et comme disparition.

Ciné/vidéo/mouvement/dynamique : création d'un paysage à perception non bipédique. L'art du mouvement des images a été aussi celui de la reconstitution de la perception des véhicules motorisés, le train et l'automobile. Dans ce domaine, l'invention du paysage, c'est le temps qui glisse dans le mouvement de la fenêtre qui taille et détaille. Affirmation critique d'une œuvre : dans *La région centrale* (1971) de Michael SNOW, la machine est à l'œuvre.

Une dimension temporelle est liée à celle de l'espace du paysage. L'image animée génère une mémoire partielle, « incomplétante » : incomplète et incompétente. On ne se souvient que par flash. Toute mise en branle génère l'oubli. C'est le déracinement de l'arbre. *Le Sacrifice* (1986) de Andrei TARKOVSKY.

Paysage, vision, visage, âge

Woody et Steina VASULKA, dans leur bande vidéo *Art of memory* (1987), utilisent les paysages les moins humainement empreints de traces, ceux des façades des canyons du Colorado ou de l'Arizona, comme support écranique à des images électroniques recomposant la mémoire événementielle du vingtième siècle.

Chez Chris MARKER, l'axe individuel se sert de la médiation du paysage pour rejoindre la donnée collective (*Lettres de Sibérie* [1957], *Sans Soleil* [1982]).

Il est des paysages que l'on refuse de voir ou que l'on veut oublier, même si on les côtoie quotidiennement. Chez Gilles GROULX (dans *Le chat dans le sac* [1964] comme dans *Vingt-quatre heures ou plus* [1971-1976]), voir un paysage redonne la mémoire. La franchise du documentariste fait son œuvre en montrant ce que le pouvoir occulte. Rien n'est plus proche des images d'une émeute que celles d'un volcan en activité. Avancée, recul, opposition et fusion : les moments de crise se ressemblent et révèlent.

Chez Thierry KNAUPF, les vues du jardin à la française dans son film *Le sphinx* (1986), variation sur *Un captif amoureux* de Jean GENET, est un commentaire contrapuntique qui fait inversion tout en rehaussant l'impact de la description vocale de la vie quotidienne des camps de réfugiés palestiniens au Liban. Dans ce cas-ci, le paysage inventé est-il vraiment celui que nous ne voyons pas?

Les intermédiaires artistiques proposent un cadre qui prend le paysage et le redonne comme ersatz. Déplacer le regard du spectateur serait dès lors une juxtaposition de plusieurs choix de paysages partiels et palliatifs qui correspondent à l'histoire, à la forme ou à l'idée qui est au centre de l'œuvre, et qui sont placés en succession vers l'à-découvrir. De même Wim WENDERS, dans *Les ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin* [1987]), utilise la figure de l'ange pour justifier un procédé cinématographique qui lui permettait d'appréhender

der la cité berlinoise selon des angles et des points de vue jamais tentés. Le texte de Peter HANDKE était à la remorque du désir de cinéma.

En lui-même, le médium génère sa représentation du monde, son illusion, son propre paysage. Cinéma/vidéo/images électroniques : trois territoires, trois paysages : captation partielle du réel, mais en même temps projection délocalisée de ce même réel ; irruption de ce réel au sein de la fiction la plus souveraine et insinuation de la narration du réel sur la narration prévue, prévue. Le discours audiovisuel offre la panoplie des nouveaux paysages.

À cet égard, l'utilisation du paysage comme matériau formel se retrouve dans plusieurs œuvres de la vidéo récente comme chez Irit BATSRY, Alain PELLETIER ou Bill VIOLA.

Chez ce dernier, la plus léonienne (Sergio) de nos stars de la vidéo contemporaine, elle est presque une marque de commerce avec l'utilisation de trucages électroniques qui en arrivent à dématérialiser un paysage comme dans un mirage ou un hyper-ralenti dans *Chott el-Djerid* (*A Portrait in light and heat*) (1979) ou *Desert* (1996), d'après VARÈSE. Le visage, chez lui aussi, est traité comme une réserve de topographies, dans *Reverse Television — Portrait of Viewers* (1984) ou *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986).

Peut-on croire au paysage chez BATSRY ? La notion de paysage y est évacuée au profit d'une suggestion où nous n'avons désormais droit qu'à la trace du spectre d'un réel. Et l'on croit y recon-



[Extraits de films] *Paris-Texas*, Wim WENDERS, 1985 – 145 min. (p. de gauche) ; *Breaking the Waves*, Lars von TRIER, 1996 – 152 min. (p. de droite)

section	reflexion
ville	
auteur(s)/situation	Fabrice MONTAL (Québec)
dossier	projet
inter	numéro 69
	page
	16 de 92

naître, soit le toit d'une usine, soit une gare de triage, soit une enfilade de poteaux téléphoniques. Les jeux formels suggérés servent enfin un but poétique en supportant un discours tournant autour de la dénonciation de l'évanescence existentielle à laquelle se confrontent de plus en plus de gens. Le titre de son œuvre la plus célèbre n'est-il pas *Traces of A Presence to Come* (1993) ?

Chez Alain PELLETIER, on retrouve l'utilisation du paysage comme matériau abstrait. Dans *Faust médusé* (1995) par exemple, ou dans l'installation vidéographique récente qu'il a conçue pour Monique LEBLANC, *13'13 pour voix défigurées* (1997), on sent très bien qu'un paysage peut être recréé par la vitesse à laquelle on le traverse. De la même façon que, lorsque l'on accélère, l'horizon devient comme un mur.

Pour un panorama crispé

Un panorama existe à partir du moment où l'on décide d'aménager un point de vue, un belvédère par exemple, pour l'observer à loisir. Ce point de vue aménagé, par le fait même de son aménagement, modifie non pas le panorama que l'on veut observer, mais le paysage qui l'englobe. Cette modification se perçoit dans l'envers topographique du panorama que l'on croyait pouvoir capter dans sa belle plénitude à partir du point de vue initial du belvédère. Avec la vue d'en bas, la montagne est trouée, le parapet bétonné, les jumelles reflètent. Ainsi en va-t-il de l'image en mouvement. Dans un autre ordre toutefois.

À partir du moment où un paysage quel qu'il soit est enregistré par une caméra ou une machine de vision, il l'est dans une conjoncture spatio-temporelle déterminée. Ainsi une autre modification s'opère face à la modification structurelle permanente subie par tout paysage.

« Le paysage qui disparaît » de façon naturelle apparaîtra de façon beaucoup plus tangible et perceptible. Par son enregistrement (par la caméra), même s'il est disparu à son tour, il n'en demeure pas moins fixé sur la pellicule comme témoin de sa propre disparition. On peut dès lors le confronter à sa fugace réalité.

Le paysage qui disparaît est en voie d'apparition

Ainsi les paysages inventés par des images de synthèse prétendent à autant de sincérité d'existence qu'un paysage réel qui lui-même sera toujours confronté à l'éphémère de sa propre perception par le bipède.

L'image artificielle animée devient elle-même un nouveau paysage qui scrute et s'incruste dans nos panoramas quotidiens. La juxtaposition de plusieurs réalités à l'aide de caches et de filtres forme des paysages inventés féeriques qui tiennent lieu de têtes de chapitre dans *Breaking the Waves* (1996) de Lars von TRIER, associé au directeur photo Robby MÜLLER. Il s'agissait pour eux de fabriquer un commentaire optique et physique simple, faisant appel à des techniques des pre-

miers temps du cinéma ou carrément héritées de la lanterne magique, qui viendrait narguer la cohorte des nouvelles images digitales récupérée par Hollywood.

L'écran, paysage en croissance

Pour déguster un panorama, il faut croire en son propre avenir.

Le confinement de l'écran comme paysage est décrété par les petites téléologies quotidiennes, ces sauts d'espoir à temps partiel auxquels se raccrochent les membres du très sélect club de la majorité. Une existence qui se confronte au spectacle de la géographie doit pouvoir y mesurer sa propre durée. De plus en plus, de moins en moins de possibilités. On a le regard de son quartier.

La nature, demeure vaste et dévastée

Image en récurrence dans le cinéma contemporain : le corps sur le pont de l'autoroute. Un être seul qui regarde le train des automobiles sur des voies parallèles. Il est juché sur un pont qui les surplombe. Quel paysage contemple-t-il ? Quel lieu représente-t-il ? De quel point de vue regarde-t-il ? Son paysage se disloque. Ses cibles se délocalisent.

L'envers de l'autoroute est aussi un lieu privilégié par les cinéastes de la fin du siècle. C'est le refuge des exclus. Stéréotype de la marge, le dessous des autoroutes est l'espace réinvesti par le bipède retrouvé, dans la mesure où c'est le lieu du personnage en quête d'une révélation. C'est l'endroit où l'on se cache de la vie qui roule. C'est un des retranchements du bipède face au béton dans ce qu'il a de plus spectaculaire. *Eldorado* (1995) de Charles BINAMÉ, *De beaux lendemains* (1997) d'Atom EGOYAN, *Crash* (1996) de David CRONENBERG ou *Paris-Texas* (1985) au moment de la première sortie en automobile, au début de la quête de la mère perdue, au moment de la première véritable discussion entre le père et le fils retrouvé, où le réalisateur ne choisit pas un parc pittoresque, mais plutôt les dessous d'un échangeur d'autoroute.

Ce sont des lieux délocalisés, déréalisés, dont la consistance est immédiate et qui sont le siège de « paysages nomades » en fluctuation continue.

Il en va de même avec l'hyperlien qui nous amène au pays des hypolieux, des lieux faibles, sans passé, sans avenir, sans prégnance, qui ne doivent leur existence qu'au renvoi existant antérieurement et ultérieurement. Une théorie des hypolieux reste à faire, celle des lieux indexés sans présence réelle.

Le paysage se met en mouvement.

