

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
LISTE DES FIGURES .....	vi
INTRODUCTION.....	7
<b>CHAPITRE I : UNE APPROCHE DU CINÉMA ET DE LA MUSIQUE.....</b>	<b>9</b>
1.1. Le désir de raconter.....	9
1.1.1. Expérience 1 : contexte immersif et observation contemplative .....	10
1.1.2. Expérience 2 : le montage est une écriture .....	11
1.1.3. Expérience 3 : du son à la musique.....	13
1.2. Repérage : le cinéma contemplatif comme expérience sensible.....	16
1.2.1. L'écriture par le montage dans le cinéma contemplatif.....	19
1.2.2. L'importance du son .....	23
1.2.3. Repérages historiques du ciné-concert .....	25
1.3. Problématique .....	28
<b>CHAPITRE II : QUAND LA CONTEMPLATION FILMIQUE ET MUSICALE</b>	
<b>CRÉE UN PHÉNOMÈNE MÉDITATIF CHEZ LE SPECTATEUR.....</b>	<b>29</b>
2.1. Le cinéma contemplatif des années 1970.....	29
2.1.1. Approche expérimentale avec Reggio et Fricke .....	30
2.2. En quoi peut-on dire qu'il y a une démarche expérimentale au cinéma contemplatif?.....	31
2.2.1. Godfrey Reggio : le rythme et la présence du temps contemplatif.....	33
a) Le son qui accompagne .....	34
b) Le son qui domine .....	36
c) Le son qui anime .....	38

2.2.2. Temps passage chez Fricke : le montage et ses effets dans le cinéma contemplatif.....	40
a) Le montage pour méditer .....	41
b) Le montage en bloc-thématique .....	44
c) Le montage critique .....	46
2.3. La mise en scène de la contemplation en direct sous forme de ciné-concert chez Yoann Lemoine (Woodkid) .....	48
2.3.1. La présence de l'orchestre.....	49
2.3.2. L'écran .....	50
2.3.3. L'usage de la lumière.....	53
<b>CHAPITRE III : GENESIS, CRÉATION D'UN FILM CONTEMPLATIF ET D'UN GENRE MUSICAL À SE RÉAPPROPRIER .....</b>	<b>56</b>
3.1. Parcours méthodologique : une recherche immersive pour un état méditatif .....	56
3.1.1. Méthodologie collaborative et interartistique : une écriture en équipe .....	57
a) Storyboard .....	60
b) Effets visuels numériques.....	63
3.1.2. Méthodologie expérimentale : les immersions du projet <i>Genesis</i> .....	65
3.1.3. Méthodologie heuristique.....	67
3.2. Le montage du projet <i>Genesis</i> , la question du rythme .....	69
3.2.1. Agencer et créer la dialectique des blocs-thématiques.....	69
3.2.2. Raconter l'histoire avec la contemplation.....	70
3.3. L'expérience du projet final.....	71
3.3.1. La projection-test.....	71
3.3.2. Les limites de mon concept de « ciné-théâtralité ».....	73
CONCLUSION .....	77
BIBLIOGRAPHIE .....	80
FILMOGRAPHIE .....	84
ANNEXE.....	85

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Kenny Leguier <i>Passage I</i> .....	10
Figure 2 : Conviction Délirante .....	11
Figure 3 : <i>Citylights</i> .....	14
Figure 4 : <i>Dark Town</i> .....	15
Figure 5 : <i>Koyaanisqatsi</i> .....	33
Figure 6 : <i>Koyaanisqatsi</i> .....	36
Figure 7 : Ciné-concert : <i>Koyaanisqatsi</i> au Barbican Hall de Londres (2012).....	38
Figure 8 : <i>Samsara</i> .....	41
Figure 9 : <i>Samsara</i> .....	43
Figure 10 : <i>The Golden Age</i> de Woodkid au Grand Rex de Paris (2012).....	48
Figure 11 : <i>The Golden Age</i> de Woodkid au Grand Rex de Paris (2012).....	53
Figure 12 : Tournage du film <i>Genesis</i> (2014).....	60
Figure 13 : <i>Storyboard</i> de tournage du film <i>Genesis</i> (2015) .....	61
Figure 14 : Répétitions avec le comédien et extrait du film <i>Genesis</i> (2015) .....	62
Figure 15 : <i>Genesis</i> : <i>Storyboard</i> de la séquence « cosmos ».....	63
Figure 16 : <i>Genesis</i> : Animatique en image de synthèse de la séquence cosmos .....	64
Figure 17 : <i>Genesis</i> : La représentation.....	75

## INTRODUCTION

Je me souviens de cette période de mon enfance où, avec ma famille, je partais dans les hauteurs montagneuses de l'île de la Guadeloupe. C'étaient précisément ces longs trajets que nous parcourions où se dévoilaient ces paysages majestueux, à mesure que nous nous approchions, qui me marquaient. Ce rapport aux paysages et à la nature sur mon île natale fut déterminant dans ma manière d'observer le monde qui m'entoure si je peux dire. D'autre part, mon expérience avec l'image et la musique, dans lesquelles j'eus la possibilité de baigner très tôt par l'intermédiaire des spectacles organisés par ma mère, se produisit dans des décors inédits qui contribuèrent à développer un certain regard vis-à-vis de la performance musicale sur la scène. Enfin, je peux repérer les autres moteurs de ma pratique à la vue de représentations encore plus élaborées d'artistes internationaux en Europe, tel Woodkid, ou le visionnement d'œuvres de cinéastes comme Godfrey Reggio avec la trilogie des *Qatsi*. Autant d'influences qui m'ont définitivement parlé tout au long de mon parcours de vie et de mes déplacements artistiques.

Pour aborder cette thématique qui est mienne dans ce mémoire, j'ai souhaité en premier lieu m'intéresser à la littérature et aux théoriciens qui ont abordé les questions de la contemplation esthétique et de la présence du son et de la musique au cinéma. Cette description m'a permis d'alimenter et de développer ma problématique pour la voir prolonger au chapitre II, avec un regard critique et analytique sur mes référents cinématographiques observés essentiellement sous un angle esthétique.

Toutefois, dans cette recherche, il ne s'agit pas pour moi de prétendre faire le tour de la question du film contemplatif. Effectivement, je vois des limites à mon écriture, puisqu'il s'agit d'une démarche de recherche-crédation où j'ai voulu créer un lien heuristique entre mes lectures théoriques et mes explorations pratiques, tout en cherchant des pistes d'expériences et de réflexion en tant qu'artiste. Par conséquent, fort de cette exploration et observation théorico-esthétique, je vous présenterai ma propre démarche avec la réalisation de mon court-métrage contemplatif et expérimental dans la troisième et dernière partie. Dans cette proposition au spectateur, j'ai souhaité allier cinéma de contemplation et ciné-concert, à travers un concept que je nomme « ciné-théâtralité », où le son sur scène et l'image dans l'écran tentent de susciter des émotions qui permettent d'atteindre des états méditatifs. De plus, j'ai préféré me concentrer sur certains collaborateurs qui étaient mes plus proches partenaires de travail.

Ainsi, je vais développer, tout au long de ce mémoire, la problématique de ma recherche qui concerne le cinéma de contemplation, et plus précisément, la mesure avec laquelle le ciné-concert favorise l'état méditatif et d'immersion par l'expérience de la représentation en direct.

## CHAPITRE I

### UNE APPROCHE DU CINÉMA ET DE LA MUSIQUE

#### 1.1. Le désir de raconter

S'il est un exercice que je considère à la fois comme passionnant et complexe au cinéma, c'est sans aucun doute celui qui consiste à raconter avec les images et les sons pour happer le spectateur jusqu'à l'entraîner dans un état de suspension.

C'est précisément cette envie basée sur la perception et la sensibilité du metteur en scène qui se retrouve au centre même de ma pratique. Pour le simple rêveur et observateur que je suis, le cinéma continue d'exercer une fascination sur moi par ses images, sa musique et l'association des éléments indispensables qui lui sont propres. Ainsi, je cherche à mon tour, en tant que cinéaste, à restituer ces sensations qui peuvent me traverser, et cela le plus souvent à travers une observation active. Ces moments, où dans ma position de regardeur, je suis absorbé et frappé par ce que j'observe avec attention, deviennent précisément les expériences perceptives qui m'interpellent et me conduisent dans ma démarche artistique à les partager avec le public. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, un ensemble de multiples genres narratifs filmiques a été conçu au cinéma pour procurer, au-delà du simple visionnement, des sensations et des émotions au public. C'est lors de mon intégration à la maîtrise en art de l'UQAC que le film contemplatif s'est imposé pour répondre à cette démarche artistique de l'observateur que je suis depuis l'école des Beaux-arts de Poitiers.

### 1.1.1. Expérience 1 : contexte immersif et observation contemplative

Tout d'abord, j'ai entamé mon travail photographique et vidéographique à partir d'expériences introspectives. À travers l'observation de ma personne dans des passages urbains, il était question de mon histoire, des effets du déracinement et de la notion d'identité. Dans les séries photo et vidéo *Passages I et II* (2009-2012), on y contemplait essentiellement des actions performatives consistant à me voir immobile dans les allées de villes très fréquentées telles Paris ou Bordeaux. En filmant et photographiant ces lieux, je laissais ma caméra devant moi capter en continu ces évènements fugaces et instantanés du passage, et ce, jusqu'à ce que l'action performative cesse. Ces séries immersives me confrontaient à des notions identitaires et à la conscience de soi en tant que Français Guadeloupéen qui s'interroge sur sa double culture française et créole. Ces plongées urbaines et ces questionnements culturels reposaient sur un contact sensible et phénoménologique; contact qui cherchait à faire vivre aux spectateurs ma condition d'observateur, seul parmi cette foule d'anonymes, qui se déplaçait frénétiquement et presque silencieusement autour de moi.



Figure 1 : Les autoperformances *Passages I* de Kenny Leguier (2010-2012)

Ce sont ces autotémoignages filmiques et performatifs qui firent naître l'idée d'une méthode immersive pour me construire une situation « d'observateur contemplatif ». D'autant qu'au cours de cette série, je passais des paysages naturels et montagneux de la Guadeloupe, à ceux très urbanisés et architecturaux de la France métropolitaine, ce qui constituait en plus de ces expériences processuelles une première approche esthétique en m'appuyant sur le potentiel photographique pour élargir mon décor immersif.

### 1.1.2. Expérience 2 : le montage est une écriture



Figure 2 : *Conviction Délirante* de Kenny Leguier (2011)

Le travail cinématographique que j'ai mené dans mes recherches m'a conduit à la fiction avec le film *Conviction Délirante* (2011). Dans ce court-métrage, je

racontais l'histoire d'une jeune femme prénommée Elsa, atteinte d'érotomanie, se persuadant que son voisin Alexis était secrètement amoureux d'elle.

Ce film a été l'occasion pour moi de stimuler les sens du spectateur par le son, mais aussi par la narration et une approche plus esthétique de l'image. En découpant le film entre scènes réelles et scènes oniriques, je voyais l'occasion de concevoir une structure de montage permettant de faire naviguer le public subtilement à travers les états de délires amoureux de la jeune femme. Par cette circulation, entre rêve et réalité, je cherchais à brouiller la frontière entre le réel et l'imaginaire, tant chez le spectateur que chez le personnage d'Elsa.

Cette expérience filmique de fiction m'a permis d'apprendre à construire non seulement un récit dramatique sur le plan scénaristique, sur le plan sonore mais aussi sur celui du montage, notamment en développant des ambiances spécifiques accentuant la psychologie de la jeune femme. Le travail de montage dans la fiction n'est pas qu'un simple rassemblement d'unités de temps et d'actions pour aider à la cohérence du métrage; en fait, le rythme et la tension du film s'instaurent à mesure que la sensibilité du réalisateur et du monteur s'affirme. C'est justement l'une des particularités du cinéma que j'ai comprise lors de la postproduction de *Conviction Délirante*.

Effectivement, si le scénario sert de base à la narration, le montage va plus loin en prenant en compte le rapport entre le son et l'image. Au-delà du récit, ce « mixage » entre ces deux éléments donne en quelque sorte l'atmosphère du film. Prenons comme exemple les choix esthétiques de l'image (cadrage, intensité du jeu

d'acteur, ...) ainsi que les sonorités qui parcourent le film; ce sont véritablement ces éléments qui apportent la substance du métrage.

Ce travail de choix fait du montage une étape fondamentale capable de marier autant d'éléments essentiels qui font partie intégrante du cinéma, et ce, quelle que soit sa forme (fictive ou expérimentale). Au terme de cette expérience filmique narrative qu'a représenté *Conviction Délirante*, il y a toujours un questionnement sur la présence et la non-présence d'un des éléments contributeurs du film : le son. En effet, le son peut être dans une certaine mesure un identificateur visuel du métrage, et ce, avec un usage judicieux de la musique pour appuyer les actions qui se déroulent à l'écran. Sur ce terrain, la musique a non seulement un rôle d'accompagnateur, mais aussi de lien avec le son brut ou pur (bruits et ambiances captés lors du tournage) et l'image en mouvement. En effet, la musique de film peut contenir elle-même une valeur narrative quand elle qualifie le film à l'aide d'un motif musical repérable.

### **1.1.3. Expérience 3 : du son à la musique**

Durant mes années de production artistique à l'École supérieure de l'image (Beaux-arts de Poitiers), les courts-métrages d'animation *Citylights* (2010) et *Dark Town* (2011) ont été des réalisations déterminantes dans mon cheminement. Ces dernières étaient essentiellement des déambulations virtuelles dans des villes utopiques et dystopiques. Je suis parti de la fascination que j'avais pour l'urbanisation nord-américaine pour laquelle je récupérais sur Internet les photographies de gratte-

ciels de multiples villes (Montréal, New York, Hong-Kong, etc.) que j'assemblais pour créer de nouvelles perspectives topographiques.

C'est ainsi que j'ai construit des espaces personnalisés et fantasques à partir desquels s'amoncelaient des immeubles aux formes architecturales toujours plus imposantes et impossibles. Ces deux projets étaient accompagnés de musiques et de sons d'ambiances pour leur conférer une atmosphère particulière : paisible pour *Citylights* ou oppressante pour *Dark Town*.



Figure 3 : *Citylights* de Kenny Leguier (2010)

Mon désir de raconter dans ces projets était motivé, cette fois, par ces ballades visuelles. Si *Citylights* était dépouillé d'histoire, c'est à travers la musique et les bruitages urbains que je pouvais rythmer la déambulation et le regard du spectateur. Ma visée première dans ce court film consistait en une immersion dans un lieu urbain onirique et fantastique. Un contexte citadin amplifié où les immeubles éblouiraient le spectateur. Avec *Dark Town*, là aussi, ce sont les effets sonores qui créaient cette atmosphère à la fois étrange, repoussante, mais surtout fascinante.



Figure 4 : *Dark Town* de Kenny Leguier (2011)

Je voyais dans cette dernière démarche l'occasion de stimuler de nouveau les sens, non par une approche musicale et berçante, mais par le développement sonore tiré de voix et de sons digitaux (récupérés sur une bande sonore du compositeur américain Martin O'Donnell<sup>1</sup>). Ainsi, en se liant à l'image particulièrement froide et

---

<sup>1</sup> Martin O'Donnell (1955), compositeur américain de musique de jeux-vidéos.

glauque de *Dark Town*, le son me parut être une belle dynamique à explorer pour une forme cinématographique très esthétisée, ce qui m'intéressait. La contemplation des espaces immersifs capturés à travers ma caméra et le dialogue avec le son commençait donc à s'affirmer et, avec du recul, je constate que cela a été une proposition qui a émergé naturellement de ma pratique : raconter en contemplant.

## **1.2. Repérage : le cinéma contemplatif comme expérience sensible**

Au cours de ce chapitre, je vous propose de définir davantage l'aspect expérientiel du style filmique contemplatif à partir de réflexions sur l'histoire du cinéma, plutôt que d'établir une démarche faisant le point complet sur l'approche elle-même.

Le cinéma contemplatif, pouvant prendre aussi le nom de film non verbal<sup>2</sup>, peut-être reconnu en tant que style expérimental et documentaire. En effet, né en partie dans les années 1970 avec une nouvelle vague de cinéastes américains très ambitieux ayant puisé dans les pensées spirituelles, zen et méditatives orientales<sup>3</sup>, l'on peut considérer qu'il existe une certaine filiation philosophique entre eux et ces « mémoires ancestrales », et ce, par la réappropriation conceptuelle de prophéties et

---

<sup>2</sup> FRICKE, R. et M. MAGIDSON (2011). *Samsara*. « About *Samsara* ». [En ligne] <<http://www.barakasamsara.com/samsara/about>> Page consultée le 10 juin 2015.

<sup>3</sup> DORMEHL, L. (2012) *A Journey Through Documentary Film*, Oldcastle Books, p. 139. Extrait original: I have always been very interested in documentary films from a very spiritual frame of reference Fricke has said. '[Baraka's] concept is humanity's relation to the eternal, and I made it as guided meditation without actors, words or a story.

proverbes de premières nations et civilisations. À ce sujet, peut-on parler de l'existence d'un genre contemplatif? La question reste ouverte, mais l'on peut établir quelques liens évidents avec les films des premiers temps qui documentaient les évènements du quotidien, entre autres *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895) des frères Louis et Auguste Lumière et *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov, qui constituaient chacun en leur temps des films d'observation ayant un traitement quelque peu contemplatif si l'on peut dire.

Nous comprenons alors que le cinéma contemplatif défend une approche visuelle qui repose sur une volonté affirmée d'observer le réel par les sens. Pour Christophe Pellet, dramaturge et cinéaste, « L'art du cinéma est de fait contemplatif : il en appelle à la perception, par le regard et l'ouïe, d'une assemblée ou d'un seul spectateur, dans un lieu et un temps donnés »<sup>4</sup>. Cet appel des sens est motivé par un réel observé, analysé et scruté dans ses moindres détails. Pourtant, nous savons que le cinéaste, en termes de captation, ne peut entièrement fabriquer la contemplation qui se déroule sous ses yeux en temps réel, et qu'il doit accepter que des phénomènes inattendus participent à la concevoir malgré lui. Ce que Pellet confirme en écrivant que cette position de la contemplation du filmeur regardeur est l'occasion de laisser ce qui « ... [qui] survient et ne se décide pas »<sup>5</sup>. En poursuivant son propos, l'expérience de la contemplation est non seulement celle du cinéaste qui filme l'évènement qui se déroule devant lui, mais aussi, et surtout par la suite, celle du spectateur qui prolonge ce regard filmique. En effet, le spectateur endosse le rôle du

---

<sup>4</sup> PELLET, C. (2012). *Pour une contemplation subversive* suivi de *Notes pour un cinéma contemplatif et subversif*, Paris, Éditions L'Arche, p. 95.

<sup>5</sup> Ibid. PELLET, C., p. 100.

regardeur qui se laisse absorber à son tour par les sons et les images. En définitive, le cinéaste finit par s'approprier ce réel dans lequel il entraînera, telle une immersion, son public.

Pour le spécialiste américain en histoire du cinéma et film expérimentaux et d'avant-garde Rick Warner, le cinéma contemplatif se définit en tant qu'esthétique lente, pensive, minimale et dans certains cas en tant que forme « d'anti-cinéma » qui se distingue des habitudes cinématographiques classiques de par son approche non narrative<sup>6</sup>. Cette nouvelle idée intéressante vient donc alimenter notre réflexion sur l'expérience sensible et phénoménologique que représente le film contemplatif, puisque, comme l'auteur le souligne, cette construction cinématographique lente par la durée des plans met l'accent sur les lieux et éléments observés, qui prennent le pas sur le scénario. D'autre part, cet aspect spirituel et métaphysique souvent présent dans le cinéma contemplatif nous ramène aux pensées et philosophies ancestrales orientales, ce que nous observerons plus en détail au chapitre deux avec les esthétiques et concepts zen et méditatifs développés chez Ron Fricke.

À travers ce bref repérage, nous avons voulu déterminer les aspects qui, à notre avis, constituent les éléments clés au sein du cinéma contemplatif en tant qu'expérience sensible dans le filmage ainsi que lors de sa restitution. Ainsi, nous constatons que le cinéma contemplatif est le fruit d'une observation soutenue dans le temps, faisant surgir inopinément des phénomènes non maîtrisés par le cinéaste. Dans

---

<sup>6</sup> Warner, R. *Filming a miracle : Ordet, Silent Light, and the spirit of contemplative cinema*. Critical Quaterly volume 57, Issue 2, p. 46. 24 Juillet 2015 [En ligne]  
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/criq.12196/abstract>> Page consultée le 7 février 2016.

cette position d'observateur, nous pouvons comprendre que le filmeur devient lui-même plus un simple regardeur qu'un metteur en scène proprement dit.

Effectivement, le regard filmique va au-delà de la réception. C'est une position expérientielle qui peut mener à un état de suspension, et ce, particulièrement, par la perception des images contemplatives. Le choix d'images et de sons spécifiques, ordonnés par le cinéaste sur la table de montage, est ce qui peut susciter une forme de rêverie dans l'audience. Alors, posons-nous la question suivante : jusqu'à quel point le montage participe-t-il à restituer la force contemplative qui a retenu l'attention du filmeur au moment du filmage?

### **1.2.1. L'écriture par le montage dans le cinéma contemplatif**

Nous arrivons à l'étape charnière dans la construction cinématographique : le montage. Comme énoncé brièvement au cours des précédentes parties du sujet, son rôle est déterminant et ne peut être diminué. Le montage est inhérent au cinéma et confère le sens de lecture de l'œuvre, c'est justement cette dialectique basée sur le passage d'un plan à un autre de manière émotionnelle qui sert d'appui au cinéma contemplatif. Francois Niney, critique spécialiste du cinéma documentaire, dit à ce propos que :

[...] le montage, ça cause : ça agence des gestes, des intentions, des mobiles pour tout dire; ça donne visage aux choses comme aux gens. Son

apparence forcément documentaire fait de l'enchaînement des prises de vues un discours du monde, une histoire. »<sup>7</sup>

Voici une idée pertinente dans laquelle nous nous inscrivons, car en somme, le montage s'allie de pair avec le contenu du film en l'enrichissant par une structure organisée qui contribue à la narration. Précisément, dans le cadre du cinéma contemplatif, style filmique plutôt éloigné de la fiction<sup>8</sup>, et plus proche du cinéma documentaire, si le plus souvent l'organisation des unités temporelles cherche à exprimer visuellement les états qui ont traversé l'auteur au moment du filmage, l'écriture du montage doit néanmoins trouver sa signification et donc sa structure narrative. Certains cinéastes tels Godfrey Reggio et Ron Fricke, par exemple, optent pour ce que je nomme les « blocs-thématiques ». Ces segments se relient autour de sujets distincts et sur une durée qui amènent le film dans des directions précises (observation des nuages, quotidien des villes et mégalo-poles, etc.).

À ce propos, l'on reconnaît chez quelques auteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle une influence considérable à venir dans l'aspect esthétique et formel du montage cinématographique contemplatif. En effet, l'on peut remarquer du côté du cinéma soviétique, que la théorie du montage intellectuel d'Eisenstein, fondée sur les affects et partis pris du réalisateur (utilisée par Vertov et Koulechov) et du montage de type tonal faisant suite au montage rythmique pour la construction émotionnelle des plans, peuvent constituer une source d'inspiration pour les approches de montage d'auteurs

---

<sup>7</sup> NINEY, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran*, 2<sup>e</sup> édition, Éditions de Boeck, p. 54.

<sup>8</sup> Cependant, nous apporterons une nuance à notre propos, puisque le cinéaste américain Terrence Mallick, par exemple, en tant qu'auteur et réalisateur, s'empare de l'esthétique contemplative pour alimenter sa démarche fictionnelle. Une approche qui prend en compte l'esthétique de l'image, mais aussi la phénoménologie des lieux qu'il parcourt (éclairage naturel, environnement, animaux) tout en insérant un récit fictif pour dialoguer avec les images contemplatives.

et cinéastes contemplatif contemporain des années 1970<sup>9</sup>. Ce premier constat prouve à quel point ces créateurs ont su s'approprier et maîtriser ces procédés pour enrichir leurs récits avec sensibilité et brio, ce que nous observerons plus précisément dans les paragraphes à venir.

Aussi, nous pouvons observer que le cinéma contemplatif, également appelé Slow cinéma dans le milieu cinématographique et artistique contemporain, fait intervenir par l'intermédiaire de son style particulier une temporalité qui s'exprime par la lenteur, ce qui peut créer chez le spectateur une expérience unique et subjective comme l'affirment en substance les chercheurs et spécialistes brésiliens de films Tiago De Luca et Jorge Nuno Barradas.<sup>10</sup> Cette conception de la lenteur et du rythme qu'ils défendent avec de multiples exemples fait prendre conscience de ce parti pris esthétique allant dans une direction opposée aux formes filmiques classiques. L'on peut voir dans la recherche de ces auteurs un approfondissement de l'idée énoncé par Rick Warner mentionné précédemment<sup>11</sup>. Mais, pour autant, faut-il nécessairement de la lenteur et des plans longs pour créer la contemplation? Cette question que nous posons nous amènera à réfléchir sur la construction du rythme par le montage pour procurer des émotions.

---

<sup>9</sup> EISENSTEIN, S.M (1976). *Le film, sa forme/son sens*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, p. 65.

<sup>10</sup> DE LUCA, T. et NUNO BARRADAS, J. (2015). *Slow Cinema*, Edinburgh, U.K, Edinburgh University Press, p. 4.

<sup>11</sup> Voir les concepts de Rick Warner sur le cinéma contemplatif, p. 18.

Des réalisateurs, comme Terrence Mallick ou Stanley Kubrick, par exemple, préfèrent en revanche de courtes séquences silencieuses qui entrecourent des passages de fictions dans un cinéma plus classique et dramatique. Mais d'une manière générale, on rejoint Pellet qui montre que « la contemplation devient alors, le temps du montage, méditation, une méditation qui questionne l'harmonie d'un ensemble de plans et d'une durée. »<sup>12</sup> On pourrait alors interpréter cette réflexion en disant qu'en somme le phénomène contemplatif déborde du filmage pour s'inscrire dans l'écriture du montage qui transforme la durée en un temps de méditation, dans le sens où elle aide à articuler un discours esthétique, le temps de chaque plan, pour mieux s'y immerger et s'en imprégner.

On peut également dire que le montage alimente l'écriture sensible et expérientielle d'un film contemplatif (encore une fois, nous reviendrons davantage sur son aspect formel au chapitre II). Le philosophe Georges Didi-Huberman, qui compare effectivement le montage à l'essai et le monteur à l'essayiste, observe que :

C'est en détachant la chose de ses interprétations obvies, c'est en la démontant – en la séparant – de ses stéréotypes et en la remontant par un tout autre jeu d'affinités inattendues que l'essayiste, ou le monteur, parviennent à ce « moment de la chose inextinguible ». Ce « feu inextinguible » de la chose, pourrait-on dire.<sup>13</sup>

Cette remarque de l'anthropologue de l'image montre parfaitement que le monteur à travers son processus d'assemblage entre lui-même dans une immersion

---

<sup>12</sup> Op. Cit. PELLET, C., p. 103.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Paris, Éditions de Minuit, p. 97.

intense pour trouver la force rythmique, narrative et esthétique<sup>14</sup> qui rejoindra autant le filmeur que les émotions des spectateurs. D'autant que si ce travail de démontage-remontage concerne l'image, il puise aussi sa dimension contemplative dans le champ sonore et musical.

### 1.2.2. L'importance du son

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le son revêt une importance cruciale au cinéma, car sa captation et son mixage participent à l'immersion visuelle. Si la présence du son est nécessaire pour accompagner les images et créer ou restituer des ambiances spécifiques, son utilisation judicieuse va valoriser le discours du cinéaste selon ses envies, que ce soit en temps réel sur le lieu du tournage ou avec du recul, en salle de montage, comme nous le confirme Gilles Mouëllic<sup>15</sup>, professeur en études cinématographiques. Il poursuit son analyse en nous montrant que cela peut même provoquer une démarche inusitée puisque « ce n'est qu'une fois ce travail effectué qu'il monte les images destinées à illustrer le son »<sup>16</sup>. Cette approche sonore du réel monté et influencé par les sens amène une continuité filmique qui constitue une méthode pour le moins avant-gardiste pour certains cinéastes de l'époque. On pense particulièrement à Jacques Rozier qui improvisait les sons et les montait en postproduction avant d'assembler les images dans le film *Du côté d'Orouët* (1973).

Réfléchissons à cet aspect qui attise notre intérêt : dans quelle mesure ces approches

---

<sup>14</sup> Dans le cadre du cinéma contemplatif, nous savons que de multiples approches de montage existent pour créer ces phénomènes méditatifs, voire de suspension chez le public, sur lesquelles nous reviendrons au chapitre II.

<sup>15</sup> MOUËLLIC, G. (2013). « Improvisation et son direct Entre théorie du son et mutations technologiques », *Cinemas : Revue d'études cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 24/n°1, automne, *Nouvelles Pistes sur le son, Histoire, Technologies Et Pratiques Sonores*, Université de Montréal, Montréal, Canada, p. 98.

<sup>16</sup> Ibid., MOUËLLIC, G., p. 98.

sonores peuvent-elles se rapprocher du cinéma contemplatif et de la musique en direct? Comment peut-on créer un état méditatif chez le spectateur avec de telles méthodes sonores?

La démonstration n'est plus à faire concernant le lien dynamique évident entre ces deux médiums « son et image ». Cependant, on pourrait en dégager deux approches complémentaires : celle où la captation sonore se produit en direct sur le tournage, et où le cinéaste cherche à restituer ce réel filmé; et au contraire, celle où l'usage de la musique au montage agit comme une nouvelle synthèse sonore, mais mélodique. Le théoricien français Michel Chion nous déclare à ce sujet que la musique permet surtout de moduler le temps : « Elle servait surtout à contracter espace et temps. À l'inverse, elle permet aussi de les dilater... c'est elle qui fait accepter la convention d'une durée figée éternisée par le montage. »<sup>17</sup>

De même, on peut constater une complémentarité entre le son et la musique surtout lorsque cette dernière aide à faire accepter la durée de l'image déterminée au montage. D'ailleurs, Chion distingue au sein du cinéma deux types de musique, la musique de fosse (l'orchestre) et la musique d'écran. L'une repose sur la présence scénique de l'orchestre de type opéra; l'autre, au contraire, repose sur la musique diégétique par l'usage d'une musique en tant que source au sein du métrage. Il s'agit ici de deux approches qui participent à garder le public dans le récit filmique. Quelle que soit sa situation filmique ou scénique, la musique possède ses propres avantages puisqu'elle navigue constamment dans une temporalité sans forcément se faire

---

<sup>17</sup> CHION, M. (1990). *L'audio-vision son et image au cinéma*, Paris, Nathan Université, p. 72.

remarquer pour nous faire entrer en état de suspension dans lequel nous sommes entraînés et nous en faire sortir.

Cependant, au fur et à mesure de notre avancée réflexive, nous explorerons l'aspect sonore musical scénique et le rapport intime entre la scène et l'écran, plus particulièrement à travers le ciné-concert.

### **1.2.3. Repérages historiques du ciné-concert**

Pour nous situer, nous sommes au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, dans le courant des années 1900; le cinéma muet est unanimement populaire. Le sonore et le parlant, eux, n'arriveront qu'aux alentours des années 1920, quand les techniques le permettront. Les salles de cinéma et de *music-halls*, et autres lieux hautement renommés, accueillent les métrages qui sont accompagnés par des musiciens jouant des partitions devant les projections. Le piano devient rapidement l'un des instruments acoustiques les plus utilisés lors des représentations, et ce, essentiellement afin de couvrir les nuisances sonores des dispositifs de projections bien trop bruyants<sup>18</sup>. Si l'instrument offre un certain attrait musical, cet engouement autour de la musique provient des pièces de théâtre du siècle précédent avec les mélodrames qui comme leurs noms l'indiquent utilisaient les compositions mélodiques pour dépeindre des situations capables de garder l'intérêt du public<sup>19</sup>. On peut également citer les concertos et les opéras qui ont eu une très grande influence sur les ciné-concerts avec les orchestres. C'est ainsi que le cinéma devient le lieu

---

<sup>18</sup> ROBINSON, D. (1995). *Musique et cinéma muet*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 28.

<sup>19</sup> Idem, p. 13.

parfait pour voir se jumeler les formes artistiques et scéniques de la musique en direct avec la projection cinématographique.

Nés en Europe et aux États-Unis les ciné-concerts débutent en 1895, alors qu'en France a lieu la toute première projection publique. Ces ciné-concerts permettent par la présence physique des musiciens sur scène de rajouter en quelque sorte un supplément d'âme : la musique, habituellement jouée par un orchestre caché dans la fosse, est ici rendue visible, voire incarnée de manière minimale par le pianiste. Cette nouvelle dimension du son sur la scène a un fort impact en termes de composition musicale, car c'est un dialogue qui se tisse entre le film, la musique et le public. En effet, tout le monde vient apprécier et profiter de l'image en mouvement, en plus de venir écouter les musiques jouées en salle. Le cinéaste franco-américain Noël Burch dira même à ce sujet qu'« elle crée un espace "supérieur" qui englobe à la fois l'espace de la salle et celui figuré à l'écran, formant une sorte de barrière autour de chaque spectateur. »<sup>20</sup> Cependant, Hugo Münsterberg montre que la musique ne s'empare pas de l'intrigue et ne vole pas la place des images, mais « renforce le contexte émotif »<sup>21</sup>.

Effectivement, nous constatons de cette manière que la musique composée ponctue les actions du film, qu'elle suit la temporalité de l'image, son rythme, tout

---

<sup>20</sup> BURCH, N. (1991). *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, p. 224. PISANO, G. (2002). « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 38, 31 janvier 2007. [En ligne] <<http://1895.revues.org/218>> Page consultée le 6 avril 2015.

<sup>21</sup> MÜNSTERBERG, H. (1970) [1916]. *The Film : A Psychological Study*, New York, Dover Publications, cité d'après l'édition italienne : *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980, p. III. PISANO, G. (2002). « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 38, 31 janvier 2007. [En ligne] <<http://1895.revues.org/218>> Page consultée le 6 avril 2015.

comme sa durée et dramatise les évènements dépeints. S'il s'agit de séquences de joie, de tristesse ou de mélancolie par exemple, les partitions s'allient de pair avec ces thèmes, ce qui est nécessaire pour que le spectateur se laisse porter par la diégèse.

À cette époque, l'improvisation, elle, est une technique très risquée dans le cadre du ciné-concert. On craint que cette approche offre une liberté d'action aux musiciens qui peut se révéler inefficace, risquant le hors-sujet et devenant un simple « meublage » sonore. N'est-ce pas ce danger lié à l'inspiration immédiate devant la projection qui peut aussi dans un premier temps être une manière de créer une rencontre organique et pas seulement illustrative entre le musicien et l'œuvre cinématographique? Car concernant notre recherche d'un cinéma contemplatif contemporain, est-ce que la musique en direct peut accompagner le film sans que celui-ci ne soit qu'un simple décor vidéo? Ou encore, y a-t-il un rapport dominant dominé dans ce jumelage entre musique jouée en direct et image projetée?

### **1.3. Problématique**

La réflexion que je mène gravite autour de ces deux concepts que j'ai analysés précédemment : le cinéma de contemplation et la musique en direct. Cette association ou cette rencontre convoque à la fois une image cinématographique en tant qu'expérience phénoménologique captée sous forme documentaire, mais aussi une composition sonore jouée en direct en tant qu'élément d'accompagnement et vecteur d'émotions chez le spectateur. Je vois dans ce rapprochement s'ouvrir le problème suivant : comment réussir à créer un état méditatif à partir de ces deux approches

distinctes qui peuvent être conjointement liées, le film contemplatif et la musique en direct? Je vais tenter d'entamer cette réflexion en étudiant ce qui a déjà été expérimenté du côté du cinéma contemplatif, mais aussi du ciné-concert moderne dont le but consiste à élargir l'immersion du spectateur dans l'image, le son et la musique, grâce à cette forme scénique que j'aime nommer « ciné-théâtralité ».

## CHAPITRE II

### QUAND LA CONTEMPLATION FILMIQUE ET MUSICALE CRÉE UN PHÉNOMÈNE MÉDITATIF CHEZ LE SPECTATEUR

#### 2.1. Le cinéma contemplatif des années 1970

Nous l'avons évoqué au chapitre précédent, le courant des années 1970 a vu naître une nouvelle génération de metteurs en scène et de musiciens qui, venant essentiellement d'Amérique du Nord<sup>22</sup>, ont changé la scène cinématographique expérimentale et documentaire. En effet, tout au long de ce second chapitre, nous retracerons les cheminements des pratiques artistiques de ces créateurs et cinéastes qui ont marqué notre époque par leurs approches respectives et qui continuent de le faire, ce qui nous amènera à affiner notre propre champ esthétique et méthodologique ainsi que notre questionnement que nous développerons au chapitre III.

Tout d'abord, pour comprendre ce renouveau filmique, il nous faut remonter à la période postmoderniste américaine. En effet, c'est au cours des années 1960-1970 que le courant minimaliste se développe et influence divers genres, telle la musique, alors que le genre cinématographique expérimental et documentaire probablement inspiré par le mouvement *flou* lui-même par s'assumer comme un traitement contemplatif et non verbal. De Godfrey Reggio à Ron Fricke, en passant par le

---

<sup>22</sup> Afin de traiter de notre problématique, nous nous concentrerons tout au long de ce chapitre sur les cinéastes américains qui ont participé au style filmique contemplatif. Cependant, nous ne pouvons omettre l'apport des cinéastes orientaux tel Andreï Tarkovski, Béla Tarr et tant d'autres metteurs en scène contemporains de ceux-ci qui furent productifs de cette esthétique cinématographique.

cinéaste Terrence Mallick et le musicien Phillip Glass, des artistes visionnaires auxquels nous allons spécifiquement nous intéresser, constituent en quelque sorte le cœur de ce que l'on pourrait nommer comme une démarche filmique expérimentale et contemplative.

À ce propos, l'on peut s'interroger sur les fondements du style filmique contemplatif et avant-gardiste. Se pourrait-il que le cinéma documentaire et contemplatif ait puisé du côté de la spiritualité avec Godfrey Reggio et Ron Fricke ou de la dramaturgie avec Terrence Mallick ainsi que dans la musique répétitive avec Phillip Glass? Nous nous pencherons sur cette question au cours de ce deuxième chapitre<sup>23</sup>.

### **2.1.1. Approche expérimentale avec Reggio et Fricke**

Comme nous l'avons déjà souligné au chapitre I, Godfrey Reggio et Ron Fricke sont considérés comme des pionniers de cette renaissance filmique documentaire et expérimentale qu'est le cinéma contemplatif. Leur toute première collaboration a lieu sur le film *Koyaanisqatsi*, où ils officient respectivement au poste de réalisateur et de directeur de la photographie-monteur durant les huit années de création du long-métrage, de 1975 à 1982<sup>24</sup>. Le style qu'ils développent conjointement les amène à innover, mais également à contribuer à certaines avancées

---

<sup>23</sup> Cependant, si je souhaite partager avec les lecteurs le fruit de cette recherche, n'ayant pu énoncer tous les référents artistiques du genre tout au long de ces chapitres, seules les personnes les plus représentatives ont été citées et analysées afin de ne pas complexifier la lecture.

<sup>24</sup> REGGIO, G., (1982). *Koyaanisqatsi*, Site officiel. [En ligne]  
<<http://www.koyaanisqatsi.com/films/koyaanisqatsi.php>> Consulté le 29 mai 2015.

techniques, dont l'usage du premier *time-lapse* pour un long-métrage<sup>26</sup>. C'est donc avec le temps que les deux hommes vont réaliser chacun de leur côté leurs propres styles et approches avec leurs trilogies respectives les *Qatsi* (1982, 1987, 2002) pour Reggio et *Chronos/Baraka/Samsara* (1985, 1992, 2011) pour Fricke, lorgnant du côté de la spiritualité, de l'observation et de la philosophie.

D'ailleurs, on remarquera que leur processus de création respectif, bien que similaires, de prime abord par l'absence de *voix off* et de dialogues, se différencient l'un de l'autre dans la restitution, que ce soit par l'usage de la musique (minimaliste pour l'un et digitale pour l'autre) et du son pur<sup>27</sup>. Si Godfrey Reggio construit sa trilogie autour de trois prophéties hopis, son collègue, lui, préfère s'inspirer de proverbes de peuples arabes et tibétains, ce qui donne lieu à un dialogue visuel et esthétique distinct, ainsi qu'à un parti pris du montage très critique. C'est effectivement ces caractéristiques propres à chacun dont nous traiterons en poursuivant notre analyse.

## **2.2. En quoi peut-on dire qu'il y a une démarche expérimentale au cinéma contemplatif?**

En nous posant cette question, nous savons pertinemment que le cinéma contemplatif est un genre qui se dissocie clairement de la fiction. Pourtant, comment pouvons-nous affirmer qu'il y a une démarche expérimentale derrière celui-ci? Est-ce par le processus de filmage? À travers le propos des métrages? Par le montage? Ou

---

<sup>26</sup> GOLD, R. (1984). "American Cinematographer", *The untold tales of Koyaanisqats*, March, p. 68.

<sup>27</sup> On peut comprendre par « son pur » le son obtenu par captation sur le tournage, donc la « prise sonore témoin ».

encore, est-ce à l'aide de la musique, appui essentiel au phénomène de contemplation?

La distinction est nette entre le cinéma d'observation et le cinéma de fiction classique qui s'organise autour de récits déterminés par des codes et fonctions narratives préétablies (personnages, enjeux dramatiques, évolution-transformation...). C'est effectivement ce que dira Chevrier : « On dit généralement d'une histoire qu'elle est classique [...] quand l'histoire et le personnage restent indissociables »<sup>28</sup>. Cependant, si le cinéma contemplatif, ou cinéma non verbal<sup>29</sup>, se dessine à l'instar des autres genres autour d'un ensemble comprenant les plans, le rythme du montage ainsi que la musique, il les agence de telle manière à ce qu'il permet l'immersion dans l'image qui devient dès lors un tableau que l'on contemple.

C'est la force de cette association (plan, rythme du montage, musique) qui se recoupe dans ce genre filmique qui nous intéresse. Pour développer cette idée, il s'agit le plus souvent de longues scènes, dénuées de dialogues ou marquées par un travail de composition picturale des plans et d'une rythmicité des images, ce qui précisément l'éloigne du cinéma traditionnel. Cela nous indique que nous sommes dans une forme d'expérience cinématographique allant à contre-courant des normes et des codifications classiques filmiques. Ces films non verbaux, sans être uniquement narratifs, sont alors à mi-chemin du film documentaire et de celui

---

<sup>28</sup> CHEVRIER, H.-P. (2005). *Le langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, Édition revue et augmentée, p. 17.

<sup>29</sup> RAYTON, P. et P. RAYTON (2010). *A conversation with Mark Magidson and Ron Fricke*, April 30. [En ligne] <<http://www.in70mm.com/news/2011/magidson/index.htm>> Page consultée le 20 aout 2015.

d'avant-garde, soit une forme de cinéma-vérité qui implique pour le créateur un engagement physique et spirituel dans une recherche esthétique (au moment du tournage comme à celui du montage). Par conséquent, en touchant les sens cognitifs et critiques du spectateur en tant qu'expérience immersive, l'on peut considérer qu'il y a une démarche expérimentale qui compose le cinéma contemplatif.

### 2.2.1. Godfrey Reggio : le rythme et la présence du temps contemplatif



Figure 5 : *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio (1982)

Le tout premier volet de la trilogie des *Qatsi* réalisé par le cinéaste américain Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi : Life out of balance* (1982), tire son nom de la prophétie hopi éponyme signifiant à peu près dans les mots suivants : « existence déséquilibrée ». En effet, traitant d'un mode de vie instable et d'un rapport allant à l'encontre de la nature déstabilisée, la définition qui suit exprime clairement le propos

de ce présage « Ko.yaa.nis.qatsi (tiré de la langue Hopi), nom. 1. vie folle. 2. vie tumultueuse. 3. vie se désagrégeant. 4. vie déséquilibrée. 5. un état d'existence qui exige un autre mode de vie »<sup>30</sup>.

C'est en plusieurs actes que Godfrey Reggio conte avec sa caméra et son montage cette prédiction qui met en relief le fonctionnement et surtout l'aberration de la société occidentale, n'hésitant pas à comparer, dissocier et montrer subtilement ce rapport avec une nature et un environnement qui perd ses droits et dont l'individu s'éloigne au profit de technologies cannibalisant et aliénant sa propre existence. *Koyaanisqatsi* est en quelque sorte le témoignage du cinéaste qui assiste à l'état d'un monde en décadence, avec ses mutations économiques et sociales, et qui le capte silencieusement avec sa caméra. Ce renvoi à la prophétie hopi va nous pousser à nous intéresser plus particulièrement à un segment qui constitue lui-même une grande partie du travail et de l'approche esthétique de Reggio : le rythme et la présence du temps contemplatif.

#### a) **Le son qui accompagne**

Véritable temps fort du métrage, la séquence *Pruitt Igoe*, d'une durée de huit minutes, est accompagnée par la partition musicale de Phillip Glass qui rythme la destruction d'immeubles du quartier populaire éponyme. Pour nous aider à saisir ce moment, conceptualisons d'abord ce que représente cette séquence si particulière.

---

<sup>30</sup> Reggio, G. (1982). *Koyaanisqatsi*, Site officiel. [En ligne]  
< <http://www.koyaanisqatsi.com/films/koyaanisqatsi.php>> Page consultée le 29 mai 2015.

*Pruitt Igoe* est un ancien quartier de classes populaires créées en 1950 dans le Missouri, issu de l'association des noms de deux personnages emblématiques des États-Unis, le pilote afro-américain de la Seconde Guerre, Wendell O. Pruitt, ainsi qu'un ex-élu du congrès, William L. Igoe.

Le quartier était donc séparé en logements pour noirs avec *Pruitt* et appartements pour blancs avec *Igoe*<sup>31</sup>. À travers ce segment, Reggio capte avec une telle intensité toute la violence de la destruction de ces « habitats » sociaux après seulement 20 ans d'utilisation en faisant preuve d'une découpe temporelle repérable en trois unités : l'exposition (géospatialisation) la destruction (démolition des logements) et enfin la résolution (observation du paysage en guise de conclusion). La caméra de Godfrey Reggio débute, comme souvent, par une déambulation : ce sont divers espaces urbains comprenant le quartier de Wall Street qui lui servent d'introduction ainsi que quelques quartiers pauvres et insalubres de New York, et ce, jusqu'à la fameuse cité désertée *Pruitt Igoe*. Cette traversée des lieux et des espaces nous permet de nous situer dans la méthode exploratrice du cinéaste qui nous fait observer avec lui les disparités sociales nord-américaines, tout en pointant l'une des grandes contradictions du pays, à savoir l'« extrême richesse face à [l'] extrême pauvreté ».

Le cinéaste nous fait assister à une séquence somme toute assez longue qui finit par s'emballer avec des plans aériens précédents le dynamitage du quartier à partir de la deuxième minute. Rythmée par l'envolée des chœurs tout en étant

---

<sup>31</sup> BRISTOL, G. K. (1991). *The Pruitt Igoe Myth*, University of California Berkeley, p. 165.

synchrone aux désintégrations qu'il capte, on remarquera surtout que ces plans s'allient parfaitement aux grands mouvements de la composition musicale qui continue de ponctuer les scènes intenses de destruction.



Figure 6 : *Pruitt Igoe*, séquence de *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio (1982)

## b) Le son qui domine

La particularité du cinéma de Godfrey Reggio réside dans le soin apporté à la présence de la musique de Phillip Glass. Tout au long de leur fructueuse collaboration, la trilogie des *Qatsi* a souvent été identifiée grâce à la musique répétitive du musicien minimaliste. Le dialogue entre Phillip Glass et Reggio n'est pas basé sur le seul accompagnement musical, mais surtout sur une fascination du réalisateur qui, déjà envoûté par les partitions du musicien, n'hésita pas à apposer dans ses premiers essais du film quelques compositions, avant même l'accord du compositeur.<sup>32</sup> Ainsi, l'image réflexive de Reggio s'appuie sur des symboliques fortes (portraits sociaux, monstration des disparités...) pour prendre une position critique sur l'état de notre société, tout en trouvant dans la musique de Glass une complicité pour renforcer son discours.

---

<sup>32</sup> ZUCKERMAN, A. (2005). "Conversation : Philip Glass and Godfrey Reggio", *New York Magazine*, Official site, June. [En ligne] <<http://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/11895/>> Consulté le 16 juin 2015.

Les plans aériens, le dynamitage des bâtisses ainsi que la mélodie de Glass aident à mesurer la décadence du mode de vie. En ce sens, la musique prenante et viscérale donne une dimension à l'image contemplative qui, hypnotique, finit par être fascinante. L'alternance des plans, qui crée la rythmicité de l'image, lente ou à vitesse constante, est toujours accompagnée par la musique de Philip Glass. La mélodie répétitive du compositeur sert à affirmer les raccords de plans, et ce, par son omniprésence sur l'image. Par exemple, les plans rythmés par l'envolée des chœurs, tout en étant synchrones aux désintégrations que Godfrey Reggio capte, s'allient parfaitement avec les grands mouvements de la composition musicale qui ponctuent les scènes intenses de destructions.

D'ailleurs, nous remarquons que la fin de la séquence se conclut par un long plan d'ensemble dévoilant une mégalopole balayée par des nuages, comme un retour à l'accalmie initiale de la phase introductive. On peut y voir en effet, un rappel qui prend la forme d'un *time lapse* où la musique revient à ses lentes variations répétitives du premier acte (géospatialisation). C'est précisément en cela que la musique s'accorde elle-même en tant que cellule suivant les temps de Reggio : exposition, destruction et résolution. Les partitions de la boucle répétitive très mélodieuses agissent sur le spectateur, car le montage est fortement influencé par celle-ci. La musique rythme et suscite les réactions les plus sensibles du segment. En poursuivant le visionnement de ladite séquence, il est clair que chaque unité de temps s'est construite sur la partition, car les raccords et la rythmicité des images (panoramiques et *travelling* lent) s'accordent avec la musique très douce du début,

tout comme les moments de destructions frénétiques qui suivent le rythme des chœurs accompagnateurs.

En définitive, la musique de Philip Glass constitue une grande influence dans l'esthétique contemplative du cinéaste, au point où les harmonies prennent le pas sur l'image pour structurer le film. Une approche méthodologique passionnante, où la musique, plus qu'une synthèse additive, devient une entité à part entière qui agit en tant qu'élément dominant, parce qu'indispensable dans la construction du sens des images au montage.

c) **Le son qui anime**



Figure 7 : Ciné-concert *Koyaanisqatsi* au Barbican Hall, Londres (2012)

Lorsque l'on parle de la musique de Phillip Glass qui s'allie au métrage de Reggio, l'on pense à son apport dominant sur les images comme nous l'avons vu précédemment, ce qui fait d'elle l'élément central de la contemplation. Pourtant, l'on ne peut omettre que le son peut émerger de l'écran pour être mis en scène et faire face au spectateur à son tour.

C'est en 1968 que le musicien minimaliste constitua son groupe éponyme, *Le Phillip Glass Ensemble*<sup>33</sup>, qui reprenait et jouait ses partitions majeures. En 1983, motivés par le succès du premier volet de la trilogie des *Qatsi*, le compositeur et le cinéaste mettent en œuvre une série de ciné-concerts dans l'optique de prolonger l'expérience contemplative du film avec la musique en direct.

Ici, l'on peut considérer que le son anime l'image, car celui-ci dépasse les frontières posées par l'écran pour se rendre sur scène et aller directement chercher le spectateur à l'aide de la mise en scène et du jeu des instrumentistes présents. Comme il est possible au théâtre, cette présence scénique des musiciens est renforcée par les effets d'éclairage qui mettent en valeur leurs moments opportuns. Ainsi, par le biais du ciné-concert, la musique devient l'un des premiers vecteurs d'émotions selon deux aspects essentiels : d'une part en prenant appui sur l'espace scénique qui, grâce à ses outils (rapport scène/salle, lumière, dispositif scénographique), est capable de « théâtraliser » l'orchestration des musiciens, des chœurs et du chef d'orchestre lui-même. D'autre part, en stimulant cette réalité physique, le son participe à l'émergence du film sur la scène si l'on peut dire. C'est précisément cette stimulation visuelle et

---

<sup>33</sup> RILEY, T., S. REICH and P. GLASS (2002). *Four Musical Minimalists: La Monte Young*, (Music in the Twentieth Century), Keith Potter Cambridge University Press, p. 284.

auditive amplifiée où les performances musicales prennent vie devant l'audience qui procure des sensations immersives inusitées.

Ce rapport scène/écran sous forme du ciné-concert mené par le chef d'orchestre Michael Riesman et joué par Philip Glass fait sens avec la musique opératique du film qui se retrouve désormais restituée en direct. Les ciné-concerts de la trilogie des *Qatsi*, réalisés entre les années 1980 et 2010, attestent de l'engouement du public pour le genre. Nous reviendrons plus en détail sur les représentations du genre, cette fois-ci modernisé avec les projections contemporaines en dernière partie du chapitre.

### **2.2.2. Temps passage chez Fricke : le montage et ses effets dans le cinéma contemplatif**

Très globalement, au cinéma, le montage constitue un passage obligé et déterminant pour composer à la fois le rythme et l'atmosphère du film. Cette atmosphère particulière qui habite le film et qui peut procurer des sensations représente précisément ce que certains cinéastes développent. Ron Fricke, avec sa trilogie contemplative de *Chronos* à *Samsara* en passant par *Baraka*, a eu la possibilité selon moi, d'exploiter des approches qui caractérisent son écriture filmique contemplative et méditative essentiellement par l'intermédiaire du montage.

a) **Le montage pour méditer**

Sorti en 2011, *Samsara* est le dernier volet de la trilogie contemplative de Ron Fricke. Son nom provient du terme sanskrit *Samsāra*, voulant dire « ensemble qui circule », et qui en tibétain traduit littéralement signifie « cycle de l'existence »<sup>34</sup>. Il est donc question de naissance, de réincarnation, d'existence et des morts dans le dernier long-métrage du cinéaste. Dépourvu de *voix off* comme à l'accoutumée, mais porté uniquement par l'image, le son et les musiques du monde (thème balinais, asiatique, électronique, etc.), le film nous dévoile les cultures, rites et pratiques spirituelles des peuples et villageois que le cinéaste capte dans divers pays et lieux de cultes.



Figure 8 : *Samsara* de Ron Fricke (2011)

---

<sup>34</sup> FRICKE, R. et M. MAGIDSON (2011). *Samsara*. "About Samsara". [En ligne] <<http://www.barakasamsara.com/samsara/about>> Page consultée le 10 juin 2015.

Nous allons nous intéresser à un extrait précis du métrage qui fait partie des « mini-blocs<sup>35</sup> », autrement dit, des segments thématiques développés sur une durée déterminée par le cinéaste. Le plan en question débute au château de Versailles dès la dix-neuvième minute du film, et c'est précisément la composition symétrique de l'espace qu'il visite qui nous frappe. Le cinéaste laisse apparaître progressivement les éléments disposés dans le couloir du château, et ce, par un mouvement de *travelling* lent et silencieux. Cette technique propre à l'esthétique de Ron Fricke consiste en tant que mouvement cinématographique à suivre un sujet en se rapprochant ou en le contournant par un mouvement stable, pour en révéler de nouveaux aspects. Dans ce plan très soigné, on remarque que le *travelling* est surtout utilisé dans l'optique de guider une observation silencieuse.

Également, on note que la musique de Michael Stearns, soit une composition d'ambiance, essentiellement froide et digitale, permet à Ron Fricke d'évoquer la musique religieuse (musique de cathédrale). Effectivement, l'apport musical esthétiquement zen plutôt que mélodique se marie avec le montage qui se veut une méditation résultant d'une harmonie basée sur les ambiances sonores. Ainsi, fidèle à sa thématique des flux, le cinéaste fait circuler sa caméra dans l'espace qu'il traverse, en prenant soin de créer une cohérence avec les plans qui se succèdent sans jamais

---

<sup>35</sup> DOUGLAS, E. (2012). "The Filmmakers Behind Samsara", Commingsoon.net, August 21. [En ligne] <<http://www.comingsoon.net/movies/features/93727-interview-the-filmmakers-behind-samsara>> Page consultée le 1<sup>er</sup> juin 2015. Extrait original : Fricke and Magidson emphasized avoiding a particular political view in assembling the film. Fricke said, "We just try to keep it in the middle and then we form little blocks of content and then we set them aside until we had enough. We did all of this without music or sound effects. We just let the image guide the flow and then we started stringing the blocks together."

briser leur rythme dans le bloc-thématique. La visite de Fricke nous amène jusqu'aux peintures religieuses du château, comme une volonté de nous faire contempler avec lui les espaces sacralisés de l'illustre monument.

S'il y a inévitablement un rappel au premier film de sa saga avec *Chronos* (1985) qui touchait particulièrement au sujet de la religion, on constatera que le cinéaste cherche surtout à amener le spectateur dans les cathédrales pour scruter ces lieux sacrés et l'invite à admirer ceux-ci avec lui par la suite.

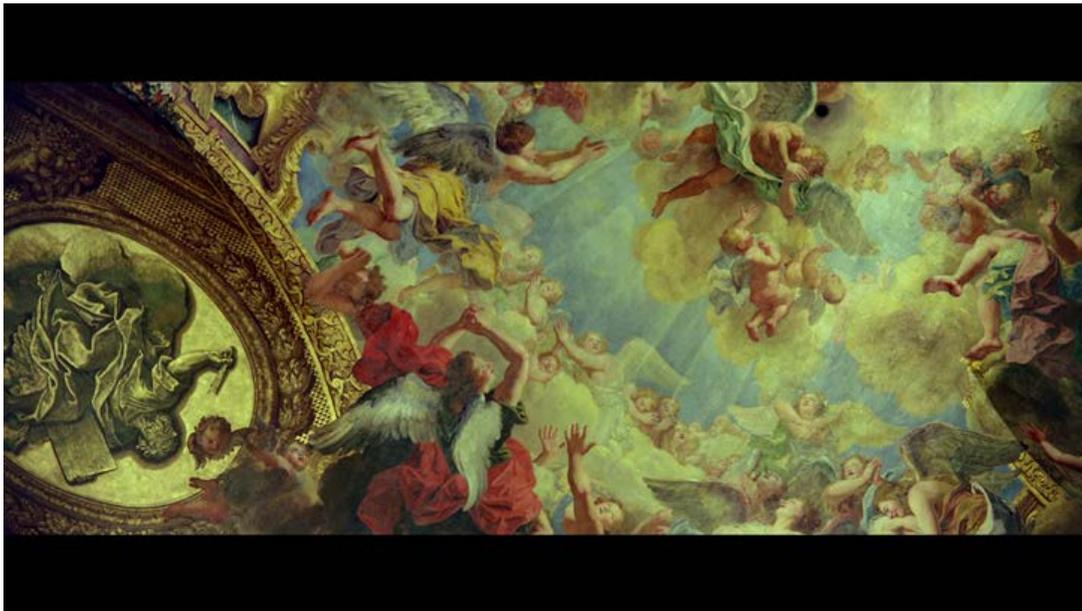


Figure 9 : *Samsara* de Ron Fricke (2011)

Ce « mini-bloc », ayant trait à la religion chrétienne, amène subtilement à des amplitudes musicales pas aussi grandiloquentes qu'un Phillip Glass sur *Koyaanisqatsi*, mais sous forme d'accompagnement lent et doux à l'orgue. Ces ambiances placées délicatement au cours de la séquence composée elle-même de longs plans révèlent une image paisible fluidifiée par les mouvements qui peuvent

mener le spectateur à un état de méditation, soit dans une absorption profonde en rapport avec son sujet, ici le sacré. Pour étayer notre propos, il nous apparaît que l'usage de sons précis, tels les gongs tibétains, les Dungchen (cors du Tibet), les vibrations ainsi que les percussions, renforce ce sentiment méditatif et de bien-être.

C'est spécifiquement par des synthèses sonores que l'on peut établir l'équation qui suit : *Sons digitaux -> Musique du monde -> son pur*. Une telle opération qui permet au film de gagner en sensibilité et force visuelle et sonore. Pour continuer sur le montage, on peut décrire celui-ci de la manière suivante :

*Mouvement travelling -> Sujet contemplé -> Raccords esthétiques des plans*

Ce tout forme ce que l'on peut voir comme un cycle, ou mantra, que le cinéaste répète inlassablement et fait de *Samsara* un voyage méditatif<sup>36</sup> qui travaille un rythme cyclique, des ambiances sonores zen ainsi que des plans sous forme de tableaux qui laissent au spectateur une liberté d'interprétation.

## **b) Le montage en bloc-thématique**

Ron Fricke et son producteur Mark Magidson déclaraient tous deux au cours d'une entrevue qu'ils essayaient de structurer le film en forme de « mini-bloc », ce que nous avons pu décrire précédemment. Effectivement, les images dépourvues de sons sur la table de montage les ont guidés et aidés à créer le rythme puis, une fois le

---

<sup>36</sup> FRICKE, R. et M. MAGIDSON (2011). *Samsara*. "About Samsara". [En ligne] <<http://www.barakasamsara.com/samsara/about>> Page consultée le 10 juin 2015.

montage validé, l'ensemble était relié par la musique<sup>37</sup>.

Pourtant, avec les passages « tableau à tableau », par le biais du mouvement qui montre les cycles de l'existence, nous pouvons analyser que le montage en blocs-thématiques ne change et ne dévie jamais de la trajectoire définie par le réalisateur. Précisément, ces blocs-thématiques qui se suivent exposent des sujets universels tels la religion, les rites, l'héritage culturel, constituant pour le cinéaste une ligne qui relie sa pensée empreinte de philosophie et ses actions filmiques. Cette manière de raconter nous fait subtilement traverser les continents. Par conséquent, nous constatons que les effets de ce montage se veulent toujours conformes à la réflexion de sa trilogie, c'est-à-dire à la quête d'un état méditatif et de bien-être par le regard, et c'est effectivement grâce au montage en blocs-thématiques que le cinéaste y parvient.

Ron Fricke considère son œuvre comme une visite méditative<sup>38</sup>, en construisant un montage qui rend compte de ses voyages sous forme de thématiques philosophiques évidentes. Un bloc comprend donc un sujet décrit et observé longuement avant de basculer sur une autre thématique. Il est évident que Ron Fricke conçoit son montage autour de détails esthétiques que lui seul remarque, et relie ces

---

<sup>37</sup> DOUGLAS, E. (2012). "The Filmmakers Behind Samsara", Comingsoon.net, August 21. [En ligne] <<http://www.comingsoon.net/movies/features/93727-interview-the-filmmakers-behind-samsara>> Page consultée le 1<sup>er</sup> juin 2015. Extrait original : Fricke and Magidson emphasized avoiding a particular political view in assembling the film. Fricke said, "We just try to keep it in the middle and then we form little blocks of content and then we set them aside until we had enough. We did all of this without music or sound effects. We just let the image guide the flow and then we started stringing the blocks together.

<sup>38</sup> RAYTON, P. et P. RAYTON (2010). *A conversation with Mark Magidson and Ron Fricke*. April 30. [En ligne] <<http://www.in70mm.com/news/2011/magidson/index.htm>> Page consultée le 20 aout 2015.

lieux et espaces qu'il visite par des allégories sous-jacentes (religions, cultures, nations tribales, société de consommation et de loisirs, etc.). De la sorte, le cinéaste américain accompagne son public en l'immergeant dans l'image, quitte à le laisser se perdre dans les détails de celle-ci, pour susciter ses propres interprétations.

### c) **Le montage critique**

Nous avons effectivement souligné au cours du paragraphe précédent que dans son approche du montage Ron Fricke construit son métrage sans écouter la musique. Cela lui offre la possibilité de mettre en avant ses images et d'observer leurs effets sur le spectateur sans avoir à se soucier immédiatement de l'aspect sonore. Nous constatons d'ailleurs que certains passages du film *Samsara* ont une portée qui va au-delà même de la simple appréciation de la beauté, car la réflexion derrière l'image peut se révéler subtilement un message contestataire. Pour illustrer cette idée, nous pensons notamment à un bloc-thématique très critique sur l'industrie agroalimentaire qui montre le fonctionnement de la chaîne industrielle de l'alimentation avec les « hyper élevages bovins » se concluant dans les rayons de ventes d'enseignes. Si Fricke utilise ce bloc, c'est pour pointer du doigt des problèmes inhérents de notre société, de la même manière que le faisait Reggio (richesse-pauvreté, technologies...), mais sur d'autres échelles qui sont encore plus explicites et qu'il filme comme cela n'a pas été fait ailleurs (abattoirs poussifs, consumérisme...), là où *Koyaanisqatsi* prenait bien plus de recul et restait bien plus réservé sur ces sujets délicats.

Nous le voyons dès les premières secondes des dites séquences contestataires avec les effets stylistiques d'accélération de rythme et les multiplications de plans brutaux qui modulent et se substituent aux images habituellement lentes et soignées. Nous ressentons néanmoins l'empreinte du cinéaste, qui par cette approche se voulant plus intense, nous amène à observer un très grand nombre d'images en peu de temps, ponctuées de quelques souffles, pour marquer l'esprit par une vue crue (abattoirs, chair animale, chaîne alimentaire...) et une musique plus rythmique (percussions).

Ainsi, cette méthode du montage accéléré et constitué de plusieurs plans fait surgir un espace critique, où de toute évidence, le contenu renforce ce sentiment de malaise chez le spectateur. C'est de cette manière que l'image subversive devient elle-même contemplative et s'accepte à la fois en tant qu'émotions et pensée critique chez le spectateur.

### 2.3. La mise en scène de la contemplation en direct sous forme de ciné-concert chez Yoann Lemoine (Woodkid)



Figure 10 : *The Golden Age* de Woodkid au Grand Rex de Paris (2012)

Yoann Lemoine est un artiste, musicien et vidéaste français né en 1983 à Lyon. Étudiant de l'école d'animation Émile Cohl de Lyon, il s'est fait connaître tant que réalisateur de vidéoclips et clips publicitaires (Campagne AIDES en 2010), ce qui lui a valu de nombreuses récompenses ainsi que la reconnaissance dans le milieu artistique.

C'est en 2011 qu'il se fait connaître sous le nom de scène de Woodkid en présentant son projet musical et visuel *The Golden Age*, portant le titre *IRON*, musique alternative qui puise du côté des orchestrations symphoniques et de la musique « pop », donnant un mélange hybride que l'artiste et la critique aiment

nommer « pop-symphonie »<sup>39</sup>. Les concerts *The Golden Age* se présentent en une tournée mise en scène par le musicien lui-même et produite de 2012 à 2015 dans le monde entier. L'univers de Woodkid traite visuellement et musicalement du passage de l'enfance à l'âge adulte, et ce, de manière poétique en utilisant aussi bien des symboles et références personnelles (les clés papales pour la religion, la sexualité naissante, etc.) que des souvenirs d'enfance (monstres imaginaires, etc.). Lemoine nous immerge donc dans son univers fantaisiste et sobre, en noir et blanc, où sa musique à la fois harmonieuse, calme et quelquefois percussive est élevée par sa voix plus douce et apaisante.

### **2.3.1. La présence de l'orchestre**

Tout d'abord, Woodkid nous intéresse pour ses représentations musicales accompagnées par un orchestre de 32 musiciens dès son tout premier concert (22 cordes, 6 cuivres, 2 claviéristes et 2 batteurs au Grand Rex à Paris<sup>40</sup>). L'artiste place son spectateur face à cette scène sur laquelle un écran surplombe l'ensemble de sa scénographie avec en avant-centre les instrumentistes. Il nous faut voir dans ce travail de composition scénique le rôle déterminant de « dialoguiste sonore » que représente l'orchestre en tant que musique en direct qui accompagne la projection.

---

<sup>39</sup> PARISIEN (Le) (2013). « La Pop-symphonique de Woodkid alliée à l'Orchestre national de Lyon aux Nuits de Fourvière », 9 juin. [En ligne] <<http://www.leparisien.fr/lyon-69000/la-pop-symphonique-de-woodkid-alliee-a-l-orchestre-national-de-lyon-aux-nuits-de-fourviere-09-06-2013-2879537.php>> Page consultée le 31 août 2015.

<sup>40</sup> BARON, J. (2012). « The premiere of Woodkid's majestic performance At Grand Rex », Grand Rex de Paris, Concert *The Golden Age* de Woodkid, 26 septembre. [En ligne] <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/the-premiere-of-woodkids-majestic-performance-at-grand-rex>> Page consultée le 15 juin 2015.

Woodkid est en effet un artiste passionné par l'image et le cinéma. En concert, l'artiste emprunte également aux ciné-concerts ne serait-ce que par cette présence de l'orchestre symphonique (Orchestre de Paris et Orchestre national de France) qui, devant le public, captive celui-ci en prolongeant sur la scène l'image projetée.

Ainsi, le rapport instrumentistes-écran créé par le vidéaste nous amène à ce mode de restitution filmique des premiers temps qu'est effectivement le ciné-concert. La présence scénique immersive constitue l'une des grandes forces de ses concerts qui s'allient avec l'image en totale synchronie. L'association orchestration-écran a tendance à agir comme un vecteur d'émotions sur le public durant les représentations. S'il y a une dimension performative du côté des instrumentistes, on ne peut pas omettre que la musique particulièrement épique et grandiose de type opéra, participe aussi à créer des sensations dans l'audience. En effet, les chœurs, percussions et trompettes procurant des sentiments et sensations variés de triomphe ou de satisfaction allant même jusqu'à l'euphorie (les titres *Run Boy Run* et *Stabat Mater* illustrent bien cette recherche sensitive) prouvent qu'il y a définitivement un effet procuré par l'action conjointe de la scène et de l'écran. C'est effectivement ce que nous allons tenter de comprendre avec l'usage de la projection qui sert à rythmer visuellement sa pièce.

### **2.3.2. L'écran**

Nous avons vu auparavant que la musique de Woodkid est fortement liée à l'image, comme souvent dans ses concerts : la projection assiste la musique et agit en tant que prolongation immersive de l'univers graphique du vidéaste. À ce propos,

l'artiste est reconnue pour sa froideur esthétique avec l'usage du noir et blanc, des ralentis et mouvements de caméra type *travelling*. Les images contemplatives de paysages ainsi que les formes architecturales abstraites et organiques à la limite de l'hypnotisme deviennent fascinantes lors de ses concerts, ce qui redouble l'attention du public déjà plongé dans la musique.

Le jeu des présences et des non-présences de l'image qui apparaît ou disparaît au cours du concert fait naviguer le regard du public d'un médium à l'autre. De cette manière, l'on décrypte les choix d'interprétation du chanteur qui, par les effets esthétisants, procurent des sensations en relation avec les images dans l'écran qui devient plus qu'un simple décor vidéo, mais un élément clé accompagnateur de la musique orchestrale. Pour résumer, on peut dire que ces deux vecteurs « orchestre-écran » deviennent des catalyseurs d'émotions pour happer l'audience, la stimuler visuellement et se compléter l'un l'autre scéniquement.

À propos de ses concerts et de l'esthétique de ses vidéos, Woodkid déclarera même au cours d'une entrevue : « Dans mon live, par exemple, tout ce qui est joué à l'orgue, je le convertis visuellement en marbre, c'est une émotion froide et mystique pour moi. Pour le titre *Conquest of Spaces*, j'avais envie de créer une émotion très clinique, froide et futuriste, inspirée par *2001...* de Kubrick – une grande influence pour moi<sup>41</sup>. » Nous le constatons à mesure de notre cheminement, mais c'est effectivement un nouveau stimulus qui sollicite le regard. On notera également que la

---

<sup>41</sup> GOHSN, J. (2013). « Woodkid : "J'ai l'intuition que je vais mourir jeune" », 25 mars. [En ligne] <<http://obsession.nouvelobs.com/musique/20130318.OBS2216/woodkid-j-ai-l-intuition-que-je-vais-mourir-jeune.html>> Page consultée le 27 mai 2015.

plupart des concerts modernes font appel aux projections vidéographiques et Woodkid ne déroge pas de cette logique immersive, à la seule différence qu'il ose amener avec lui sur scène les modes opératique et cinématographique, le tout lié à sa propre musique « pop symphonique ».

Ce sont précisément ses recherches visuelles qui sont au cœur de la démarche. Une approche que l'on pourrait considérer comme une retranscription graphique de sa musique qui emprunte au cinéma par son aspect pompeux et grandiloquent et tout autant au théâtre. En plus de l'usage de l'écran, on remarque le soin apporté à la mise en scène à partir du travail sophistiqué d'éclairage qui constitue l'un des appuis essentiels aux représentations de l'artiste.

### 2.3.3. L'usage de la lumière



Figure 11 : *The Golden Age* de Woodkid au Grand Rex de Paris (2012)

La scénographie des concerts de Woodkid se recoupe en deux éléments que nous avons vus précédemment : 1) les musiciens sur scène (avec Woodkid) et 2) l'écran en arrière-plan de la scène. Nous pouvons ajouter une troisième conception tout aussi importante aux représentations, la présence de la lumière. Effectivement, l'utilisation de l'éclairage dans les représentations de l'artiste constitue l'un des derniers vecteurs d'émotions nécessaires au concert.

Le jeu des faisceaux lumineux donne à l'artiste la possibilité d'éclairer son propre espace scénique en mettant en valeur son orchestre, ce qui apporte une dimension ouvertement théâtralisée à sa prestation régulièrement baignée par des douches lumineuses. Si la lumière dans un tel concert est un travail subtil pour mettre l'accent sur les instrumentistes de la scène, c'est aussi une écriture complexe qui

représente à elle seule un véritable spectacle en raison de sa synchronicité et des motifs qu'elle développe en relation avec les mouvements dans l'espace scénique et les interventions de l'écran.

Pour poursuivre sur cet aspect, nous pouvons ajouter que les éclairages synchrones à chaque morceau interprété ont des fonctions préalablement déterminées d'un point de vue technique (douche lumineuse, mouvement latéral et circulaire selon les instruments joués, effets stroboscopiques pour les percussions), ce qui amène de nouvelles sensations au spectateur qui se retrouve donc maintenant happé par trois éléments : musique en direct, écran et lumière. En définitive, le concert *The Golden Age* est un mélange esthétique et conceptuel issu de divers genres, partant du cinéma contemplatif pour ses moments d'observation, au ciné-concert et même des concerts « opéras-rock » contemporains. C'est en quelque sorte un spectacle visuel et auditif moderne, où le bonimenteur devient désormais chanteur et se voit enfin accompagné sur la scène par un orchestre.

À travers ce chapitre, nous avons analysé différentes pratiques d'artistes et de créateurs qui ont su développer une approche contemplative. Il en ressort surtout que chaque métrage, musique et représentation scénique met en jeu des stratégies discursives, esthétiques et technologiques qui, placées judicieusement, portent le spectateur au cœur même de la contemplation. Alors l'on peut se poser la question suivante : dans quelle mesure à partir de ma propre pratique, puis-je créer un phénomène de suspension et de contemplation? C'est précisément ce que nous

aborderons dans le troisième chapitre à partir du concept de ciné-théâtralité que j'ai souhaité développer au sein d'un cinéma contemplatif et non verbal.

## CHAPITRE III

### ***GENESIS, CRÉATION D'UN FILM CONTEMPLATIF ET D'UN GENRE MUSICAL À SE RÉAPPROPRIER***

#### **3.1. Parcours méthodologique : une recherche immersive pour un état méditatif**

Comme nous l'avons vu au cours du chapitre précédent, le cinéma contemplatif repose sur des caractéristiques fondamentales qui lui sont propres, avec entre autres un usage très particulier du montage qui peut s'apparenter au montage soviétique de type intellectuel et même tonal. Cette écriture lui permet d'appuyer les thématiques philosophiques abordées par un découpage visuel sensitif et réflexif, parfois magnifié à l'aide d'un accompagnement musical qui exalte d'autant plus les affects chez le spectateur. Ainsi avant d'intégrer ma maîtrise au sein de l'UQAC, j'ai œuvré pendant plusieurs mois afin de comprendre et de décortiquer ces champs qui m'intéressaient, tout d'abord en appréhendant le principe de composition musicale et sa restitution en direct avec un compositeur. Ainsi, il me semblait logique de poursuivre cette recherche interartistique entre ma pratique de réalisateur-vidéaste et celle de la composition musicale qui m'était inconnue pour les combiner et observer leurs effets sur le spectateur. À mon tour, je pouvais aussi me confronter directement aux réalités phénoménologiques qu'implique le cinéma contemplatif et non verbal, que ce soit par le filmage, la composition musicale ou le montage. En somme, l'association de ces multiples facteurs intervenant tout au long du processus de

création de mon court-métrage est ce que nous analyserons tout au long de ce troisième chapitre. Par conséquent, en continuant cette recherche, nous allons approfondir ma problématique sous l'aspect concret de la démarche de création, plus particulièrement par l'application de méthodologies de travail qui occupent cette recherche sur le style contemplatif.

### **3.1.1. Méthodologie collaborative et interartistique : une écriture en équipe**

Afin de comprendre les tenants et aboutissants du projet cinématographique sur lequel j'ai travaillé au long de mon cursus en termes de filmage, de composition musicale et de développement du concept, je vais vous définir mon court-métrage. Le film que j'ai conçu et réalisé s'intitule *Genesis* et tire son nom du mot « genèse », signifiant : système cosmogonique et naissance des éléments anatomiques<sup>43</sup>. En d'autres mots, ce projet revient surtout à mon désir de conter une histoire en présentant cette fois-ci des lieux et espaces vierges, où les thématiques de naissance, d'émergence de la nature et de passages du temps dans l'environnement sont au cœur du film. Avec ces notions existentielles ainsi que cette nature sublimée, j'ai souhaité faire découvrir un environnement vu à certains moments des yeux d'un personnage guide qui s'autorise une traversée dans ce vaste espace qu'il découvre.

---

<sup>43</sup> LITTRÉ, Émile (1978). *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, Edition Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, p. 2748.

Pour élaborer cet ensemble visuel et musical de ma création sous forme de ciné-concert, je me suis entouré non seulement d'une équipe pour le tournage physique (chef opérateur et assistant-réalisateur), mais aussi de professionnels pour l'animation numérique (animateurs 3D) et enfin d'un compositeur et d'un musicien interprète pour la partie scénique et ciné-théâtrale du film. Ce projet, se situant à la chevauchée de diverses pratiques artistiques, a exigé une supervision globale pour concrétiser cette vision, et ce, dès son introduction conceptuelle auprès de chaque collaborateur.

En effet, pour la phase de tournage, le film s'écoulant à travers différentes saisons climatiques nécessitait que je me constitue une petite équipe de collaborateurs afin de filmer l'environnement naturel. C'est ainsi que j'ai fait appel à ma collègue Laurie-Ann Dufour-Guérin, directrice de la photographie sur le projet, dont le rôle consistait à retranscrire visuellement mon esthétique à l'aide de la photographie en éclairage naturel. Mon assistant-réalisateur, Maxime Girard, était responsable de la logistique et de la coordination de nos déplacements (repérages, planification, cadrages), ce qui nous fut bénéfique tout au long de nos blocs répartis sur un an et demi de filmage que nous avons entamés tout deux lors du premier « clap » de filmage. En bâtissant cette collaboration, je pouvais mettre sur pieds les bases visuelles du film avec un ensemble d'expertises capable de servir le projet.

Justement, pour capter ce qui m'intéressait de cet environnement, nous organisons des blocs de tournage répartis entre l'automne, l'hiver et le printemps, ce

qui nous offrait des périodes correspondant aux saisons afin de répondre aux thématiques du film.

Ces phases de filmage que j'encadrais prenaient en compte la lumière naturelle et les conditions météorologiques avec lesquelles nous devions composer. De la sorte, devant ces variations climatiques, nous nous adaptions constamment en développant un esprit d'initiative; entre autres, en filmant ensemble sur la banquise les bourrasques de vent avec la directrice de la photographie et l'assistant-réalisateur pour obtenir des plans panoramiques des paysages.

Encore un autre exemple : nos déplacements dans les hauteurs montagneuses de la région nous permettaient de capter la brume matinale en accord avec les feuilles de route que je proposais. Ces propositions thématiques journalières servaient la partie créative du filmage en reflétant ma vision ainsi que mes partis pris esthétiques (cadrages, mouvements de caméra, éléments à filmer) tout en étant ouvertes aux suggestions de mes collaborateurs. Pour illustrer ce principe, citons l'une des feuilles de route d'hiver qui se résumait en cette ligne : « Appréhender la nature morte, le monde à ses débuts ». Pour ce travail en équipe, les exercices étaient délimités et offraient un terrain d'exploration pour chacun en matière d'exercices. Par exemple, en filmant, nous pouvions écouter la musique du compositeur Arthur Knoerr, tout en captant ce monde de glace, muni d'un lecteur audio.

Dans cette optique, chacun suivait les directives des feuilles de route qui expliquaient point par point les thématiques à aborder. De la sorte, en offrant une marge de manœuvre ouverte aux propositions en rapport avec le sujet, nous pouvions

faire une synthèse des plans obtenus et, à l'issue de nos journées, observer sur le plan esthétique ce qui fonctionnait ou non. Cette méthodologie de travail s'est révélée être un véritable défi pour notre équipe, en termes d'investissement personnel et de surpassement de soi avec les conditions météorologiques changeantes tout en nous efforçant de garder la ligne directrice de l'œuvre.



Figure 12 : Tournage du film *Genesis* (2014)

#### a) **Storyboard**

L'usage des *storyboards* nous a apporté une tout autre approche de filmage. En effet, puisqu'un personnage allait servir de guide au spectateur, dans cette partie du film, nous nous retrouvions dans un cinéma plus formel et traditionnel. Les *storyboards* nous ont aidés à définir et à visualiser précisément, case après case, ce que l'on devait filmer. Mon intention de départ avec le personnage-clé était de faire contempler par le spectateur cette nature que cet homme irait lui-même découvrir tout en se montrant très tactile avec elle.



manière, j'ai pu approcher la direction de l'acteur un peu plus sereinement, en ayant une idée précise des plans, avec des mouvements simples et mécaniques.

Je peux dire qu'à l'issue de ce bloc de tournage plus narratif, il m'est paru moins fastidieux qu'avant de proposer des gestes au comédien, mais je considère que mon travail de direction d'acteur est perfectible, ne serait-ce qu'en explication simplifiée des actions. Ce sont précisément les séances de répétition en studio qui ont aidé à développer cette gestuelle avec le comédien, tout en nous appuyant sur les visuels préétablis de l'homme.



Figure 14 : Répétitions avec le comédien et extrait du film *Genesis* (2015)

Puisque le personnage ne parlait pas, il était très important qu'il transmette des émotions par son corps, son regard et ses mouvements, ce que nous avons souhaité travailler avec le comédien. Étape par étape, nous avons réfléchi et composé la manière dont le personnage pourrait se dévoiler et évoluer dans la nature, notamment par cette gestuelle que j'évoque et qui devait finir par devenir un langage pour le spectateur. À ce propos, à défaut d'être purement narratif, le film est ponctué par la traversée du personnage qui passe par différents états, tels que la fragilité et l'innocence, pour toucher et interroger le spectateur, quitte à le sortir de son état de passivité.

C'est aussi ce rapport tactile et palpable avec l'environnement qui permet de souligner cette évolution, ce que j'ai souhaité figurer avec le découpage du *storyboard*, puisque dans cet environnement vierge et sauvage, le personnage traverse lui aussi des moments difficiles (chaleur et humidité).

## b) Effets visuels numériques

Également, dans un tout autre registre de production du court-métrage, on peut souligner le travail numérique réalisé en collaboration avec l'équipe d'animateurs composée des professionnels issus du centre NAD, Patrick Parenteau (animateur modelleur 3D) et Jihane Geadah (*compositing* 3D). Dans cette phase de recherche, j'ai cherché à exposer mes concepts très figuratifs du cosmos qui venaient s'insérer dès le début du film. En effet, cette coopération s'est bâtie autour de références visuelles et artistiques ainsi qu'autour d'un *storyboard* dépeignant précisément un voyage dans l'univers, ce qui me tenait à cœur.

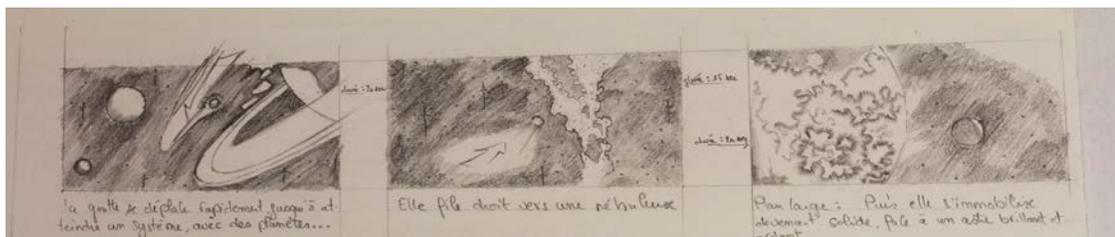


Figure 15 : *Storyboard* de la séquence « cosmos »

Cette partie de la production s'est avérée enrichissante et passionnante sur plusieurs plans, notamment pour parvenir à trouver un équilibre esthétique et technique tout en conservant la substance de la séquence conceptualisée et dessinée.

C'est ainsi que chaque membre de l'équipe virtuelle avait un rôle précis, allant de l'animation pour Patrick, qui consistait à concevoir les séquences en image de synthèse jusqu'au rassemblement des animations réalisées par Jihane, tout en suivant mes recommandations. En effet, cette partie du travail appelée *compositing 3D* exigeait de nous de la coopération pour effectuer les correctifs des plans ainsi que les synthèses additives d'effets pour améliorer les images.

Tout au long du processus de création, les essais réalisés en termes de variantes de textures et d'animations nous permettaient d'apporter les modifications aux éléments construits (nuages cosmiques, sphère et reflets) pour mieux correspondre à la séquence que j'espérais obtenir.

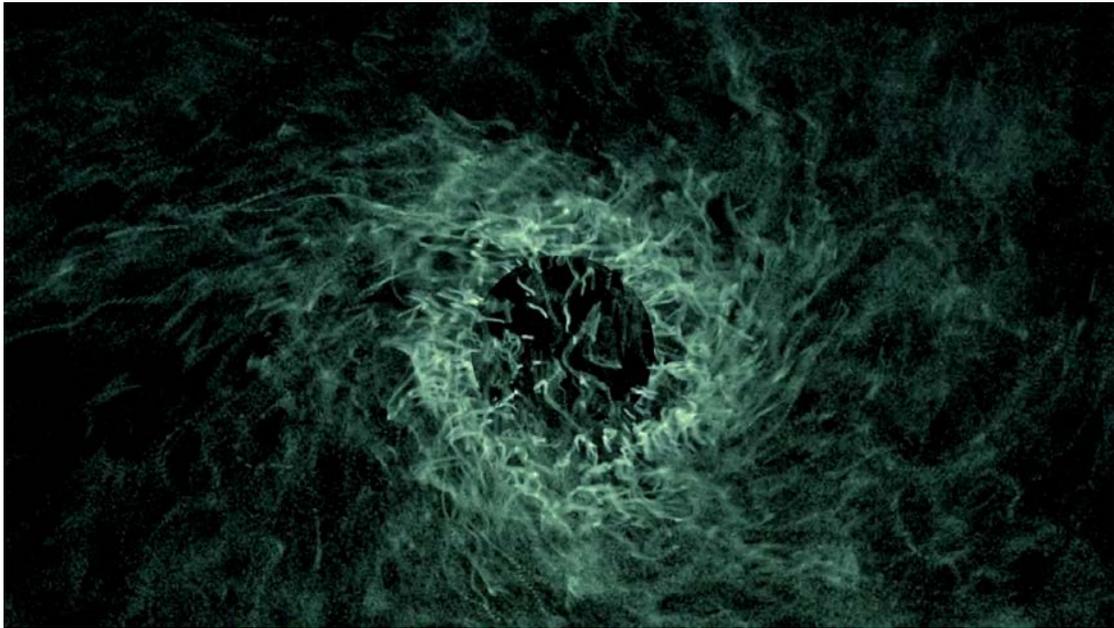


Figure 16 : Animatique en image de synthèse de la séquence « cosmos »

Cette méthodologie collaborative nous a permis de construire notre propre mode d'échange tout au long de la production du film. Une approche créative qui a favorisé le développement des idées et la constitution du projet. Je peux d'ailleurs dire que cette méthodologie de travail pour l'animation 3D s'est révélée à peu de choses près similaire à celle de la composition musicale indispensable à l'écriture du film. En effet, la circulation des concepts s'est produite sous forme d'échanges réguliers à distance, comprenant croquis, *storyboard* et animatique sommaire pour mieux concevoir la séquence, et ce, jusqu'à l'animation 3D définitive.

### **3.1.2. Méthodologie expérimentale : les immersions du projet *Genesis***

La nécessité d'allier image et son afin que les deux se complètent et ne fassent plus qu'un a été la clé de voûte de l'ensemble du projet, puisque c'est avec les multiples collaborations de cette alliance que nous avons fait mûrir l'aspect immersif du film. La toute première assise du court-métrage s'est produite avec mon premier collaborateur : le compositeur Arthur Knoerr, spécialisé dans la musique acoustique et les musiques du monde (brésilienne, africaine...).

Effectivement, l'apport de cette rencontre interartistique avec le compositeur a façonné l'identité du court-métrage. C'est spécifiquement cette recherche musicale, qui s'est produite longtemps avant le début du tournage en 2013, qui nous a offert à tous les deux l'opportunité de forger la musicalité du projet, qu'il s'agisse d'ambiances et d'influences. Nos rencontres ont permis de travailler des textures et des maquettes sonores pour servir de base aux premières ébauches conceptuelles de

*Genesis* durant deux ans et demi de production et de postproduction. Pour expliquer comment fonctionnait cette méthodologie de travail, il faut comprendre que nous avançons étape par étape en définissant les grandes thématiques et notions du film, un peu à la manière du filmage. Puisque nous savions déjà quels étaient les enjeux du métrage (l'homme, la naissance, l'environnement et le passage du temps), cette première base et la vision réciproque du film ont permis d'instaurer une recherche commune jusqu'à l'aboutissement du projet, à savoir un ciné-concert.

Avant d'aborder plus en détail la vision du ciné-concert, on peut se pencher sur la méthodologie immersive de cette collaboration. En effet, ne sachant jouer d'instruments, je me devais de réfléchir aux sonorités qui pouvaient accompagner les images que j'avais en tête. C'est pour cela que je proposais au musicien des instruments et des effets pour appuyer mes intentions visuelles tout en ayant une identité musicale forte pour les segments du film. Par exemple, la partie introductive « cosmos » allait puiser dans le courant minimaliste de Phillip Glass en créant des cellules répétitives, alors que les segments « éveil de la nature » et « l'homme » se plaçaient dans une approche quelque peu plus tribale avec usage des percussions et textures mélodiques inspirées des musiques du monde (musique africaine particulièrement). Enfin, la dernière composition, « la mort », était la moins mélodique des propositions que j'avais émises au musicien. Elle était conçue comme une ambiance froide et désincarnée, soit une partition plus sobre et digitale à la fois. Ces ébauches ont servi avant et pendant le tournage du film, puisque notre équipe de tournage a pu s'en imprégner, comme nous l'avons vu précédemment.

### 3.1.3. Méthodologie heuristique

En étant sur le terrain de la création du film *Genesis*, il était nécessaire d'analyser avec recul dans quelle mesure les palettes de sensations, émotions et états méditatifs étaient réalisables aussi bien chez moi, en tant qu'artiste, que chez le spectateur. Pour ce faire, la méthodologie heuristique est ce que je considère comme une avancée du projet sous forme d'étapes de montage progressives, comprenant des allers-retours entre le tournage et ce montage.

Je peux dire à ce sujet que cette démarche de recherche-crédation avec le film a été entièrement conçue de cette manière jusqu'à la restitution finale du projet *Genesis*. Ce va-et-vient que j'évoque plus haut, entre le tournage et les essais de montage me donnait la possibilité de me positionner en tant qu'observateur pour atteindre ces sensations de rêverie presque comme un état de flottement ou de suspension en me laissant happer par les images. Ainsi, il me fallait trouver le rythme du film. C'est pour cela que les retours critiques se sont produits en trois temps après chaque expérience de tournage. Ces commentaires venant de mes proches collaborateurs et codirecteurs de recherche m'ont permis de faire un état de lieux sur le contenu du film et les éléments potentiels à exploiter dans ces essais. C'est à l'aide de cet espace critique que j'ai pu concevoir cinq versions de prémontage durant les saisons d'automne, d'hiver et d'été.

Pour aborder ce travail de montage, la première ébauche structurée du film s'est avérée décevante en raison d'une ligne directrice peu définie, manquant d'articulation malgré la variété et la qualité des visuels. Je peux dire avec beaucoup

de distance que le principal problème venait de l'usage de la musique répétitive de Philip Glass qui, par son omniprésence, nuisait au rythme des images des deux premières versions de montage. En effet, la musique répétitive de l'auteur-compositeur ne convenait ni au rythme ni aux images, et encore moins au contenu du film. Il me fallait donc forger l'identité musicale avec les quelques maquettes déjà composées par Arthur Knoerr, puisque sa musique était en lien direct avec l'écriture de mon film, créant un dialogue bien plus organique.

Ainsi, en m'appuyant sur nos premières maquettes musicales, le film commençait à émerger et à prendre ses marques. Cette méthodologie du montage en dialogue du tournage m'a donné l'opportunité de construire une unité visuelle jusqu'à l'étape finale de sa conception. À ce propos, j'entends par étape finale l'approche que je suis parvenu à construire, à la manière de Ron Fricke, comme nous l'avons vu auparavant au chapitre II, en m'affranchissant des influences sonores et musicales, et en ne priorisant que l'image silencieuse par son propre rythme. Je pouvais apprécier davantage mes plans dans leur dimension contemplative et non verbale pure, si je peux dire. D'ailleurs, travailler de la sorte me permettait de développer une certaine acuité visuelle de ces segments qui cohabiteraient entre eux. Pour montrer combien cette écriture du montage se révèle centrale dans ma démarche, je vais l'aborder plus précisément dans les paragraphes à venir.

## **3.2. Le montage du projet *Genesis*, la question du rythme**

### **3.2.1. Agencer et créer la dialectique des blocs-thématiques**

La question du rythme du film s'est posée très tôt dans la composition et l'agencement des blocs-thématiques du film. C'est à partir des saisons que j'ai construit les raccords narratifs pour faire suivre les sujets qui m'intéressaient dans l'environnement. Pour illustrer cet exemple, je pouvais établir des dialogues entre les plans hivernaux des montagnes qui correspondaient à ceux d'automne aux mêmes endroits. C'est ainsi que ces périodes différentes disséminées tout au long du film pouvaient se répondre les unes aux autres par l'usage des mini-blocs.

Pour créer cette structure en forme de thématique et instants contemplatifs, le travail de montage s'est imposé comme un élément déterminant et vital afin de créer la dialectique de ces segments. En effet, concevoir ce voyage méditatif que représente *Genesis* s'est concrétisé à mesure que mes expérimentations avec les structures de montage s'avéraient concluantes. Il faut comprendre que pour m'imprégner de l'image et de la philosophie du projet *Genesis*, en alliant les pratiques des uns à celles des autres, telles la musique ou l'image numérique, je trouvais un rythme aux images qui, déjà lentes par leur nature, parvenaient par bâtir un tout cohérent en accord avec la musique accompagnatrice. Les tableaux que je montrais devaient prendre vie assez longtemps pour que l'œil du spectateur s'en accommode au point de se perdre dans l'image.

Le rythme du film s'installe aussi avec la musique qui par sa présence berce ces tableaux contemplatifs et participe à l'immersion sonore du spectateur. Ce rythme

se ressent pour moi sur la table de montage par la longueur des plans et les variations de la musique et du son pur qui peuvent provoquer un effet de flottement menant à cet état méditatif que je recherche. En effet, cet état méditatif que je souhaite créer consiste à immerger le public au cœur du sujet que je lui montre tout au long de cette narration non verbale. C'est le point ce que j'ai abordé au cours de la projection-test d'une séquence du film, que j'évoquerai dans les prochains paragraphes.

### **3.2.2. Raconter l'histoire avec la contemplation**

Pour atteindre la forme d'un récit contemplatif, la partie fictive en présence de l'homme, comme dit au début du chapitre, pouvait guider le spectateur dans la découverte du paysage. Si je souhaitais, avec le film *Genesis*, me détacher de la fiction narrative grâce aux dialogues, il me semblait pertinent d'apporter au spectateur des « clés de compréhension » pour qu'ils s'attachent aux tableaux observés. Le personnage de l'homme servait précisément de référent, car cet individu muet et en pleine traversée permettait à la fois de briser l'état de passivité du public, tout en le poussant à s'impliquer et à se questionner sur celui-ci. Qui est cet homme? Que lui est-il arrivé? Que cherche-t-il? Voilà quelques-uns des questionnements que je souhaitais voir émerger chez le spectateur.

En inscrivant l'histoire au sein d'un environnement filmé de manière contemplative, avec les images silencieuses de nature et les ambiances sonores, cette partie du film portée par l'homme pouvait également constituer un vecteur d'émotions non négligeable, susceptible d'apporter un nouveau souffle au spectateur

à des moments inattendus. En effet, les gestes simples tels que courir, marcher ou traverser une rivière avaient cette possibilité de susciter d'une nouvelle manière l'intérêt du public. La contemplation, étant basée sur l'observation soutenue et prolongée de phénomènes, comme nous l'avons vu au chapitre I, pouvait s'appuyer aussi sur la monstration de cet être que je considère comme « l'élément libre » du récit. De cette façon, j'étais capable d'allier les images contemplatives de la nature neutre à celles de l'homme qui, plongé dans une quête, parcourt et découvre en même temps cet environnement avec nous.

### **3.3. L'expérience du projet final**

#### **3.3.1. La projection-test**

La progression du film tout au long des mois de production et de postproduction a conduit à la constitution de laboratoires expérimentaux. Les rassemblements que nous menions à trois avec le compositeur Arthur Knoerr, le musicien interprète au piano Hicham Adib (étudiant de l'UQAC) et moi-même en tant que coordinateur ont permis de nous préparer à la partie ciné-théâtrale du film. Avec ces essais pratiques nous avons pu chercher la symbiose entre les deux artistes, en faisant de la composition un accompagnement en direct qui prend vie dans l'espace scénique.

Les répétitions musicales entre Hicham, le pianiste, et le compositeur nous ont donné la possibilité de revoir les structures musicales, de les espacer et de les ajuster avec des variations et nouvelles gammes, tout en pensant à la présence des

instrumentistes dans l'espace comprenant la scène et l'écran. C'est justement en cela que la grammaire cinématographique du film *Genesis* devait laisser part aux interventions en direct de la musique, mais aussi aux silences et aux sons diégétiques pour favoriser l'expérience filmique et ciné-théâtrale complète. Avec le pianiste, mon travail a consisté à observer de quelle manière l'usage du piano pouvait amener une nouvelle dimension plus intimiste et prenante au film, tout en étant une source acoustique complémentaire aux sons ambiants intradiégétiques qui venaient de l'écran. Sans forcément être dans un aspect purement formel des ciné-concerts d'antan, notre recherche avec les musiciens consistait à légitimer leur présence par leurs apparitions progressives dans les temps forts du film avec cette nature et ce personnage inconnu.

La projection-test, qui s'est déroulée le 16 septembre 2015 à l'UQAC, a été le laboratoire grandeur nature le plus proche de l'expérience filmique finale, pour m'aider à comprendre la réception du public. En pointant directement les forces et les faiblesses du projet avec la scène, l'écran et la musique en direct par le biais d'un questionnaire remis aux spectateurs, ceux-ci pouvaient participer à son amélioration. L'étude menée en présence d'une vingtaine de personnes issue de plusieurs programmes universitaires a fait ressortir pour la plus grande majorité un sentiment d'immersion général dans ces images et sons de natures. Pourtant, c'est un contraste entre les bruitages et la présence du piano qui semble avoir retenu l'attention du public en créant un décalage, à tel point que le silence a été évoqué comme expérience contemplative aussi prenante que la musique.

Je peux également ajouter à cela qu'une grande partie de l'audience a apprécié l'intervention du pianiste, dans l'aspect ciné-concert, mais a regretté le manque de présence sonore dans l'extrait (5 minutes). D'autre part, la question de l'image par rapport à la taille de l'écran a également surgi, puisque beaucoup ont fait mention des dimensions trop petites qui n'ont pu jouer en faveur de l'amplification immersive. En ayant un écran adéquat (grande taille) pour accueillir les visuels, il est certain qu'un tout autre rapport aurait pu être développé avec le public. Pour expliquer une partie de ce ressenti, il faut comprendre que la séquence présentée concernait un segment narratif avec le personnage, où la musique accompagnait sa traversée en créant une atmosphère froide. Le public, n'ayant pas accédé aux autres thématiques du film, a vécu l'expérience en se questionnant sur la présence de l'homme, tout en percevant les plans de paysages sans le temps nécessaire pour atteindre un état méditatif. C'est précisément ces retours qui me font penser que le court-métrage, de par son découpage en blocs-thématiques, semble faire émerger quelques réactions attendues (interrogations sur le personnage), mais aussi inattendues concernant le mariage entre le son et la musique en direct, qui doit être réfléchi à nouveau.

### **3.3.2. Les limites de mon concept de « ciné-théâtralité »**

Le principe de ciné-théâtralité que j'ai brièvement évoqué au cours des pages précédentes repose idéalement sur le mode de représentation cinématographique qui forme une alliance commune entre la scène musicale en direct et le film. En assistant à la projection filmique, le spectateur prend place dans un espace qui tire son inspiration en partie du théâtre, notamment avec les entrées en scène des musiciens.

D'un point de vue expérientiel, après ce premier lancement, je peux enfin me rendre compte des limites de la mise en scène de ce premier ciné-concert tenu le 16 décembre 2015. Effectivement, pour comprendre et décortiquer les failles du projet, l'on peut tout d'abord souligner le fait que le film a été essentiellement travaillé du côté des images et de la bande sonore avec mon partenaire de travail Arthur Knoerr. La partie scénique a été intégrée un peu tard au sein du processus par un manque de temps, de moyens et d'expérience dans ce domaine. Le rapport scène-spectateur que j'évoque plus haut a sans doute manqué de légitimité avec la musique qui n'était pas entièrement en direct, en provoquant un détachement entre les instrumentistes et le public. D'autre part, citons un des problèmes scéniques majeurs venant de la distance avec les musiciens face à l'écran. Cette séparation entre les instrumentistes et le film a créée un inconfort visuel chez le public du fait qu'elle n'était pas suffisamment valorisée par la lumière. Cependant, si j'ai choisi de mettre davantage le film contemplatif en avant, en tant que premier vecteur d'émotions, je reconnais qu'un véritable défi se pose à moi actuellement pour faire circuler le spectateur entre les deux médiums, le film contemplatif et la musique en direct. Il semble, après de multiples discussions avec mes collaborateurs et le public, que l'usage d'une musique acoustique jouée majoritairement en direct s'avèrerait plus efficace que l'usage de la bande sonore, comme ce fut le cas.



Figure 17 : Les musiciens jouant en direct face à la projection

Pour en venir au sujet des émotions procurées chez le public par le film, plusieurs commentaires sur les sensations de pertes d'échelles entre les images démesurée de microcosme et de macrocosme m'ont été adressés, ce qui m'a conforté dans mon parti pris esthétique du film. Également, le constat que je fais à l'issue de cette première tentative avec la scène vient de cette coprésence entre le film projeté et le son des instrumentistes à spatialiser. L'on peut voir dans ce double concept une union et une désunion possible entre ces deux médiums, puisque la navigation visuelle et auditive du spectateur entre l'espace filmique (la projection) et les instrumentistes donne à réfléchir à de nouvelles perspectives scénographique (positionnement des musiciens dans l'espace scène-écran face ou dos au spectateur, présence d'un chef d'orchestre, etc.). Ce projet de recherche immersive est un processus de création qui débute une réflexion que nous allons poursuivre avec mes collaborateurs, en pratiquant davantage la scène avec la musique en direct.

Pour ces raisons évoquées précédemment, la poursuite du projet prendra la forme d'une nouvelle collaboration, avec un metteur en scène travaillant spécifiquement à la représentation d'ouverture de la 20<sup>e</sup> édition du Festival du court métrage au Saguenay *Regard sur le court-métrage*<sup>44</sup>. L'implication du *Centre d'Expérimentation Musical* à cette ouverture m'offre la possibilité de pousser encore plus loin l'aspect ciné-théâtral en faisant non seulement du film une expérience visuelle, mais aussi une expérience sonore avec un trio de multi-instrumentistes qui jouera chaque partition de notre compositeur Arthur Knoerr en direct. Je vois effectivement en cela un nouvel apport collaboratif précieux pour travailler dans une configuration scénographique plus proche du concept ciné-théâtralité que je veux proposer au spectateur.

---

<sup>44</sup> Le festival est prévu le 16 mars 2016 au Théâtre Banque National de Chicoutimi.

## CONCLUSION

Pour refermer mon projet de recherche-création cinématographique, il convient, après ma réflexion sur le cinéma contemplatif et la musique en direct comme vecteur d'émotions chez le spectateur, que cette alliance subtile et savante entre le son, l'image et la musique restituées en direct favorise ces  tats et sensations tant recherchés par le cinéaste. En effet, on peut voir dans les réflexions des théoriciens étudiées précédemment quelques réponses à ma question : comment réussir à créer un état méditatif à partir des deux approches distinctes et conjointement liées, le film contemplatif et la musique en direct? Cela est possible, notamment par la position du regardeur-filmeur qui, dès la captation, laisse surgir devant sa caméra des  v nements fugaces et inopinés amplifiant en quelque sorte sa perception du réel. D'autre part, l'on ne peut omettre l'étape du montage, considérée par George Didi-Huberman et François Niney comme une caractéristique primordiale du processus filmique, ce qui conduit le monteur à assembler les images tout en s'immergeant intensément dans le métrage pour trouver la rythmique, la cohésion et l'esthétique même du film, en quelque sorte ce « feu inextinguible », dans lequel le film se crée. C'est aussi ce que nous avons vérifié sur le plan esthétique à travers le cinéma de Godfrey Reggio, de Ron Fricke et, dans une autre mesure, de Terrence Mallick, ainsi qu'à travers les représentations plus modernisées de Woodkid. Tous vont dans cette direction d'un cinéma non verbal qui tend à donner au spectateur plus

qu'une image contemplative et esthétisée, mais une nouvelle dimension sonore et musicale encore plus prenante en termes d'immersion.

Ces auteurs viennent ainsi nourrir le concept de ciné-théâtralité que j'avance dans cette recherche et que j'ai tenté de développer tout au long de mon projet cinématographique *Genesis*, tant à travers ma collaboration avec le compositeur Arthur Knoerr et le pianiste Hicham Adib qu'au moment de la forme finale. Pour cette dernière, dans une volonté d'approfondissement des effets immersifs, je transforme la projection filmique en la prolongeant d'une dimension scénique qui est l'occasion pour moi d'allier les médiums et pratiques artistiques des différents intervenants.

En revanche, si je peux y voir un rapport intime au ciné-concert d'antan, cette ciné-théâtralité que je veux proposer ne s'appuie pas totalement sur un cinéma muet dépourvu de son. Au contraire, j'ai conçu une association subtile entre le son du film et la musique jouée en direct que j'ai ensuite mise en scène à la manière d'un dialogue baigné par la projection. Cette démarche conceptuelle est le fruit d'une méthodologie collaborative appliquée dès le filmage, jusqu'au montage, en passant par la composition et la postproduction, jusqu'à la partie scénique. Un processus qui fait de ce projet un espace expérimental et hybride où se mêlent à la fois le cinéma de contemplation, la musique en direct et, dans une autre mesure, le théâtre, si je peux dire, par la valorisation des instrumentistes dans cette frontière qu'est la scène.

Finalement, l'objectif de cette recherche a consisté avant tout à poser un regard sur un genre filmique qui m'a semblé quelque peu méconnu et assez peu traité

en raison de ses particularités, et c'est en développant une réflexion théorique, esthétique et critique sur ce rapport entre le spectateur, la scène et l'écran que j'espère avoir ouvert une brèche dans ce passionnant sujet. Concernant le film *Genesis*, je compte réaliser des séries de représentations musicales dans la région du Saguenay dès l'année 2016, mais aussi soumettre le film à divers festivals dans les mois à venir, dont l'ouverture de la 20<sup>e</sup> édition du Festival international *Regard sur le court métrage* au Saguenay. Actuellement, je vise un approfondissement de cette démarche pour concevoir avec le temps des contenus cinématographiques contemplatifs tout en développant de nouvelles collaborations avec des musiciens dans l'optique de mettre en scène mes films sous forme de cinés-concerts.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARON, Julie (2012). « The premiere of Woodkid's majestic performance At Grand Rex », Grand Rex de Paris, Concert *The Golden Age* de Woodkid, 26 septembre. [En ligne] <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/the-premiere-of-woodkids-majestic-performance-at-grand-rex>> Page consultée le 15 juin 2015.
- BRISTOL G., Katharine (1991). *The Pruitt Igoe Myth*, Berkeley, University of California, 165 p.
- BURCH, Noël (1991). *La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, p. 224. PISANO, Giusy (2002). « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 38, 31 janvier 2007. [En ligne] <<http://1895.revues.org/218>> Page consultée le 6 avril 2015.
- CHEVRIER, Henri-Paul (2005). *Le langage du cinéma narratif*, Montréal, Les 400 coups, Édition revue et augmentée, 176 p.
- CHION, Michel (1990). *L'audio-vision son et image au cinéma*, Paris, Nathan Université, 186 p.
- DE LUCA, Tiago et NUNO BARRADAS Jorge (2015). *Slow Cinema*, Edinburgh, U.K, Edinburgh University Press, 352 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Paris, Éditions de Minuit, 272 p.

- DORMEL, Luke (2012). *A Journey Through Documentary Film*, Oldcastle Books, Harpenden, United Kingdom, 160 p.
- DOUGLAS, Edward (2012). "The Filmmakers Behind Samsara", *Commingsoon.net*, August 21. [En ligne] <<http://www.comingsoon.net/movies/features/93727-interview-the-filmmakers-behind-samsara>> Page consultée le 1<sup>er</sup> juin 2015.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch (1976). *Le film sa forme/son sens*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 413 p.
- FRICKE, Ron et Mark MAGIDSON (2011). *Samsara*. "About Samsara". Site officiel. [En ligne] <<http://www.barakasamsara.com/samsara/about>> Page consultée le 10 juin 2015.
- GOHSN, Joseph (2013). « Woodkid : "J'ai l'intuition que je vais mourir jeune" », 25 mars, *Le cahier tendances de l'OBS*. [En ligne] <<http://obsession.nouvelobs.com/musique/20130318.OBS2216/woodkid-j-ai-l-intuition-que-je-vais-mourir-jeune.html>> Page consultée le 27 mai 2015.
- GOLD, Ron (1984). "The untold tales of Koyaanisqatsi", *American Cinematographer*, March, pp. 62-74.
- LITTRÉ, Émile (1978). *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, Chicago, Editions Encyclopaedia Britannica Inc., 3319 p.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1980). *A Psychological Study*, New York, Dover Publications, 1970 [1916], cité d'après l'édition italienne : *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, p. III. PISANO, Giusy (2002). « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », 1895. *Mille huit cent*

*quatre-vingt-quinze*, 38, 31 janvier 2007. [En ligne] <<http://1895.revues.org/218>> Page consultée le 6 avril 2015.

NINEY, Francois (2002). *L'épreuve du réel à l'écran*, 2<sup>e</sup> édition, Bruxelles, Éditions de Boeck, 348 p.

PARISIEN (Le) (2013). « La Pop-symphonique de Woodkid alliée à l'Orchestre national de Lyon aux Nuits de Fourvière », 9 juin. [En ligne] <<http://www.leparisien.fr/lyon-69000/la-pop-symphonique-de-woodkid-alliee-a-l-orchestre-national-de-lyon-aux-nuits-de-fourviere-09-06-2013-2879537.php>> Page consultée le 31 août 2015.

PELLET, Christophe (2012). *Pour une contemplation subversive suivi de Notes pour un cinéma contemplatif et subversif*. Paris, Éditions L'Arche, 107 p.

PISANO, Giusy (2002). « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet ». 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 38, mis en ligne le 31 janvier 2007, pp. 1-13. [En ligne], <<http://1895.revues.org/218>> Page consultée le 6 avril 2015.

RAYTON, Peggy et Paul RAYTON (2010). *A conversation with Mark Magidson and Ron Fricke*, April 30. [En ligne] <<http://www.in70mm.com/news/2011/magidson/index.htm>> Page consultée le 20 août 2015.

MOUËLLIC, Gilles (2013). « Improvisation et son direct Entre théorie du son et mutations technologiques », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 24/n°1, automne, *Nouvelles Pistes sur le son, Histoire, Technologies Et Pratiques Sonores*, Université de Montréal, Montréal, Canada.

REGGIO, Godfrey (1982). *Koyaanisqatsi*, Site officiel. [En ligne] <<http://www.koyaanisqatsi.com/films/koyaanisqatsi.php>> Page consultée le 29 mai 2015.

ROBINSON, David (1995). *Musique et cinéma muet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 140 p.

WARNER, Rick (2015). Filming a miracle : *Ordet*, *Silent Light*, and the spirit of contemplative cinema. *Critical Quaterly* volume 57, Issue 2, 131 p. 24 Juillet 2015 [En ligne] <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/criq.12196/abstract>> Page consultée le 7 février 2016.

YOUNG, Terry RILEY, Steve REICH and Philip GLASS (2002). *Four Musical Minimalists: La Monte* (Music in the Twentieth Century), Cambridge, Keith Potter Cambridge University Press, 390 p.

ZUCKERMAN, Alicia (2005). *Conversation: Philip Glass and Godfrey Reggio*, New York Magazine, 6 juin. [En ligne] <<http://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/11895/>> Page consultée le 16 juin 2015.

## FILMOGRAPHIE

FRICKE, Ron (2011). *Samsara*. 70mm, 102min.

LEGUIER, Kenny (2011). *Conviction Délirante*. 15min.

LEGUIER, Kenny (2011). *Dark Town*. 1,05min.

LEGUIER, Kenny (2010). *Citylights*. 2,56min.

REGGIO, Godfrey (1982). *Koyaanisqatsi*, 35mm, 86min.

