

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
TABLE DES FIGURES.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : L'EXPÉRIENCE CONTEMPLATIVE.....	4
1.1. La notion de contemplation.....	4
1.1.1. L'art de la contemplation.....	4
1.1.2. La contemplation dans l'art.....	7
1.2. Contemplation et image cinématographique	11
1.2.1. Le temps contemplatif.....	11
1.2.2. L'espace de la contemplation	16
1.2.3. Le récit contemplatif.....	20
CHAPITRE II : L'APPROCHE CONTEMPLATIVE DU TERRITOIRE NORDIQUE	24
2.1. Le Nord contemplatif.....	24
2.1.1. Le temps nomade	25
2.1.2. L'Imaginaire du Nord.....	27
2.2. Problématique.....	30
2.3. Méthodologie	31
CHAPITRE III : L'IMAGE RÉCIT	35
3.1. <i>Samsara</i> et le langage des images	36
3.2. <i>Les Rendez-vous d'Anna</i> : scénariser la lenteur	43
3.3. <i>Tuktuq</i> et l'espace du contemplateur.....	48
CHAPITRE IV : DE LA CONTEMPLATION À L'IMAGE.....	55
4.1. De l'analyse à l'exploration	55

4.1.1. Cinématographie et photographie	55
4.1.2. Méthodologie de création.....	56
4.1.3. Problématique de création	57
4.2. Le cinématographe contemplateur	58
4.2.1. D'immersion à contemplation.....	58
4.2.2. Anticosti ou le temps suspendu	62
4.2.3. Un retour à Manicouagan	67
4.3. Tshuëtin : de Sept-Îles à Schefferville	69
4.3.1. Le premier voyage	70
4.3.2. L'analyse expérientielle.....	72
4.3.3. Le deuxième voyage : le tournage.....	75
4.3.4. Le montage contemplatif.....	78
CONCLUSION	85
BIBLIOGRAPHIE.....	88
FILMOGRAPHIE	91

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1 : SAMSARA, DE RON FRICKE (2012)	39
FIGURE 2 : SAMSARA, DE RON FRICKE (2012)	40
FIGURE 3 : SAMSARA, DE RON FRICKE (2012)	40
FIGURE 4 : LES RENDEZ-VOUS D'ANNA, DE CHANTAL AKERMAN (1978)	44
FIGURE 5 : LES RENDEZ-VOUS D'ANNA, DE CHANTAL AKERMAN (1978)	46
FIGURE 6 : TUKTUQ, DE ROBIN AUBERT (2016)	50
FIGURE 7 : TUKTUQ, DE ROBIN AUBERT (2016)	51
FIGURE 8 : TUKTUQ, DE ROBIN AUBERT (2016)	52
FIGURE 9 : UAPISHKA, DE LOUIS MOULIN (2017)	61
FIGURE 10 : UAPISHKA, DE LOUIS MOULIN (2017)	61
FIGURE 11 : PHOTOGRAPHIE PRISE SUR L'ÎLE D'ANTICOSTI, DE LOUIS MOULIN (2017)	67
FIGURE 12 : PHOTOGRAPHIE PRISE SUR L'ÎLE D'ANTICOSTI, DE LOUIS MOULIN (2017)	67
FIGURE 13 : PLANCHE CONTACT DE PHOTOGRAPHIES PRISES A BORD DU TSHIQUETIN, DE LOUIS MOULIN (2018)	74
FIGURE 14 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	79
FIGURE 15 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	79
FIGURE 16 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	79
FIGURE 17 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	80
FIGURE 18 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	80
FIGURE 19 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	81
FIGURE 20 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	81
FIGURE 21 : TSHIQUETIN OU LA LENTEUR DU NORD, DE LOUIS MOULIN (2018)	82

INTRODUCTION

Il est difficile de savoir aujourd'hui quel a été mon premier rapport à la contemplation. Lorsque j'en parle autour de moi, je relie cette expérience au film *Samsara* réalisé par Ron Fricke en 2011¹, mais je ne pense pas que ce soit réellement mon premier contact avec la contemplation. Peut-être est-ce avec le cinéma de Gus Van Sant ? Dans ce cas, c'est certainement avec *Elephant* (2003)², après l'avoir étudié dans mes premiers cours de cinéma, dès l'âge de 16 ans, ou bien même *Gerry* (2002)³. Puis, en lisant Christophe Pellet⁴, je me suis rendu compte que la contemplation était présente dans ma vie depuis bien longtemps sans même en être conscient. Souvent, et ce depuis toujours, je me surprends à observer ce qui m'entoure, sans rien faire. Je reste là, à écouter, à voir, à sentir les choses autour de moi, sans porter aucun jugement. S'il faut que j'attende quinze minutes avant un rendez-vous, je ne m'ennuierai pas. S'il faut attendre trois heures avant mon prochain vol, l'aéroport est l'endroit le plus divertissant que je connaisse. Parfois, je suis même excité à l'idée de devoir attendre, car je trouve un grand plaisir à observer chaque personne dans son individualité et sa position face à l'environnement. Grâce à cette démarche en recherche-crédation, et par l'écriture de ce mémoire, je comprends maintenant que tous ces moments n'étaient ni plus ni moins que des expériences contemplatives. J'espère donc qu'en partageant cet essai, je serai en mesure de transmettre au lecteur une compréhension de la contemplation, et plus particulièrement de la contemplation appliquée au cinéma et à l'image en mouvement.

¹ Ron Fricke (réal.), *Samsara*, États-Unis, Mark Magidson, 2011.

² Gus Van Sant (réal.), *Elephant*, États-Unis, France, Jay ; Keaton Hernandez, Diane ; Leroy, Jt ; Robinson, Bill ; Wolf, Dany, 2003.

³ Gus Van Sant (réal.), *Gerry*, États-Unis, Argentine, Jordanie, Dany; Hernandez Jay Wolf, 2002.

⁴ Christophe Pellet, *Pour une contemplation subversive suivi de Notes pour un cinéma contemplatif*, Paris, L'Arche, 2012.

Le cinéma est apparu dans mon quotidien pendant mes études secondaires alors que j'étudiais les mathématiques et les sciences. À cette époque, et à travers mes premières réalisations hasardeuses, j'essayais déjà de transporter le spectateur dans une ambiance, une atmosphère fictionnelle et puissante. Aujourd'hui, le cinéma fait partie intégrante de ma vie, si bien que je souhaite transmettre mes expériences contemplatives à travers mes films.

À l'heure actuelle, notre société se développe très rapidement. En quelques décennies à peine, les progrès technologiques, médicaux, environnementaux ou autres ont été plus grands que durant les cinq derniers siècles. On constate un développement incroyable dans de nombreux pays et l'apparition d'une société dans laquelle tout est possible, et où tout y est disponible. Mais dans cette course au développement, le mode de vie s'accélère lui aussi. On achète plus rapidement, on profite plus rapidement, on se lasse plus rapidement, puis on jette plus rapidement. L'évolution de la société de consommation ne sera pas le sujet de cet essai, mais je pense qu'elle a transformé la vision du cinéma. Non pas sur l'aspect de la fréquentation des salles ou de l'état de la production cinématographique, mais sur l'apparition d'un nouveau type de créateur-filmeur en opposition à cette accélération. On constate avec le temps que les productions mondiales diminuent la durée de chaque plan pour ainsi dynamiser le film et ne pas perdre l'attention du spectateur, aujourd'hui rapidement ennuyé⁵. Aux côtés de l'accélération de la vie quotidienne, le cinéma suit le mouvement et accélère ses films. Aucune place n'est alors accordée à la lenteur et la notion de temporalité est totalement mise de côté⁶. C'est cette accélération même qui me pousse aujourd'hui à m'intéresser davantage à la contemplation et à son application au cinéma. En opposition à ce mouvement de consommation rapide (de

⁵ Harry Tuttle, *The State of Cinéma (M. Ciment)*, [En ligne], page consultée le 18 novembre 2018.

⁶ Je fais ici référence aux productions cinématographiques populaires dans lesquelles la lenteur est abolie (pour exemple : Doug Liman (réal.), *The Bourne Identity*, États-Unis, Allemagne, République tchèque, Universal Pictures The Kennedy/Marschall Company, 2002.), car il existe, même aujourd'hui, certain(e)s réalisateurs(trices) qui mettent au centre de leur production la notion de temporalité (pour exemple : Ruben Östlund (réal.), *Snow Therapy*, France, Suède, Plattform Produktion Motlys, Coproduction Office, 2014.).

produits physiques et visuels) est né un nouveau courant esthétique : le cinéma contemplatif, ou, comme nous le verrons plus loin, le *slow movie*. Au contraire, le cinéma lent met l'emphase sur la durée de chaque plan et sur le sujet présent à l'intérieur de celui-ci.

À travers ce mémoire, je tenterai tout d'abord de définir le concept de contemplation pour ensuite le relier plus spécifiquement au cinéma. Dans cette première partie, je poserai les bases théoriques du cinéma lent et de ses particularités en abordant les notions de temps, d'espace et de récit. Pour ce faire, je m'appuierai notamment sur des travaux de Christophe Pellet (2012), Gilles Deleuze (1985)⁷, Michel Ciment (2006) et Matthew Flanagan (2008)⁸. Puis, après avoir étudié la place du territoire nordique québécois dans ma recherche-crédation, je resserrerai mon approche en problématisant ma position de contemplateur-crédateur derrière la création d'une image contemplative. Dans une troisième partie, j'analyserai les choix filmiques des réalisateurs Ron Fricke (*Samsara*, 2011), Chantal Akerman (*Les Rendez-vous d'Anna*, 1978)⁹ et Robin Aubert (*Tuktuq*, 2016)¹⁰, pour mieux expliquer la place du contemplateur dans une œuvre cinématographique. Enfin, par le biais d'un quatrième chapitre, j'aborderai les différents laboratoires de création ainsi que mon projet final qui m'ont permis de comprendre les enjeux auxquels fait face le créateur-contemplateur dans son processus de production.

⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

⁸ Matthew Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, [En ligne], < http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm >, page consultée le 18 novembre 2018.

⁹ Chantal Akerman (réal.), *Les Rendez-vous d'Anna*, Allemagne, Belgique, France, Cca et al., 1978.

¹⁰ Robin Aubert (réal.), *Tuktuq*, Québec, Lynx Films et Prim Centre D'arts Médiatiques, 2016.

CHAPITRE I

L'EXPÉRIENCE CONTEMPLATIVE

1.1. La notion de contemplation

La contemplation fait donc partie de ma vie depuis longtemps. Cet état jusqu'à tout récemment inconnu pour moi, dans lequel je me plongeais sans même le savoir, a dorénavant un nom et je suis maintenant en mesure de mieux le comprendre. Selon le dictionnaire Larousse, *contempler* consiste à « Regarder longuement quelque chose, quelqu'un avec beaucoup d'attention, en s'absorbant dans cette observation¹¹ ». On retrouve le terme *s'absorbant*, qui pour moi est primordial à la compréhension de la contemplation, et qui fait appel à l'occupation entière et totale de l'esprit. On retrouve alors l'idée d'observation passive et celle d'action intense de l'esprit. Dans cette première partie, nous tenterons d'éclaircir la définition de la contemplation en s'appuyant sur l'ouvrage de Christophe Pellet, ainsi qu'en analysant la représentation de la contemplation plus spécifiquement dans l'art et par l'intermédiaire de l'ouvrage *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique* (Carus et Friedrich, 1983)¹² et les œuvres de Caspar David Friedrich.

1.1.1. L'art de la contemplation

Christophe Pellet, à travers son ouvrage *Pour une contemplation subversive suivi de Notes pour un cinéma contemplatif* (2012), nous propose une définition de la contemplation et par continuité, de ce qu'est un contemplateur que ce soit dans une dimension artistique,

¹¹ Larousse, *Contempler*, [En ligne], page consultée le 14 novembre 2018.

¹² Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983.

politique, sociale ou spirituelle. Christophe Pellet n'est pas un théoricien de l'art mais un écrivain et réalisateur. Son ouvrage est teinté de sa subjectivité et il aborde la contemplation seulement à travers ses propres expériences. Cependant, il développe un raisonnement autour de la contemplation dans l'art, mais aussi dans le cinéma, que j'estime tout à fait pertinent pour l'approfondissement de mes recherches. Essentiellement, son ouvrage constitue l'une des rares analyses de la position de contemplateur dans un processus de création artistique. En tant qu'écrivain, il relie très régulièrement l'expérience de la contemplation à l'écriture, sans pour autant éloigner les autres formes d'art, si bien que les dernières pages de son ouvrage sont consacrées plus spécifiquement à la contemplation au cinéma. Pour Pellet, la contemplation peut être présente partout : dans la vie quotidienne, dans la vie politique, mais aussi dans tout type d'art. À l'instar de Pellet, dans un premier temps, il sera pertinent de comprendre ce qu'est l'état de contemplation, sans le relier à quelque forme d'art que ce soit.

Pour Christophe Pellet (2012, p.13-14), la contemplation est un état de l'esprit et du corps qui permet à celui qui la pratique d'adopter un nouveau point de vue sur le monde qui l'entoure. Il n'existe pas de procédures spécifiques pour arriver à cet état-là, ni de règles, ni de lois, et encore moins d'instant précis pour la pratiquer ; il s'agit d'un état qui peut survenir à tout instant, dans tout endroit et à toute personne. Par le biais de l'inaction du corps et une disposition complète de l'esprit, les sens sont mis en éveil et l'on peut alors observer ce qui nous entoure sans perturbations. C'est un état qui ne demande aucun jugement, aucune interprétation, mais plutôt une attention précise aux événements qui se déroulent autour du contemplateur et qui lui permet alors de les voir, de les écouter, de les sentir sous un angle nouveau, généralement révélateur. Le contemplateur serait alors celui qui contemple, qui atteint l'état de contemplation. Cependant, il est intéressant de noter la différence entre le contemplateur et le contemplatif. Selon Christophe Pellet, « Le (la) contemplatif (ive) est une personne "qui se plait dans la contemplation, la méditation" (Petit Robert). L'action est

réduite à la pensée. [...] Le (la) contemplateur (trice) est une “personne qui contemple” (Petit Robert), et rien d’autre » (p.13). Pellet se permet de préciser la définition du contemplateur en nous expliquant qu’il « s’ancre dans le réel pour percevoir le concret des choses et des êtres jusqu’à les rendre abstraits » (p.13). Le contemplatif serait donc davantage lié à l’esprit, à la pensée, et aurait pour volonté de mieux s’intégrer dans le monde dans lequel il évolue et par conséquent atteindre un état d’apaisement. En opposition, le contemplateur serait lié à la matière, et par ce retour à l’état originel laisserait libre cours à sa réflexion, délié de toute éducation ou toute loi, « dans une pure appréhension physique de l’univers » (p.14). Le contemplatif se relie à l’esprit, alors que le contemplateur se relie à un corps à corps. Mais pour autant, le contemplateur n’est pas réduit qu’à une vision matérialiste : tout comme le contemplatif, il possède une vision idéaliste. Il s’agit d’une forme d’idéalisations de l’objet contemplé, mais aussi du contemplateur, qui, sensible à ses contemplations, se met à l’écoute du réel et de son idéalisant, sans censures. Ainsi, Pellet reprend les mots de Gaston Bachelard et parle de « psychologie des profondeurs » (p.14). Pour atteindre cet état, le contemplateur possède une capacité particulière qui, selon Victor Hugo et Le Clézio, consiste à s’ouvrir à un temps autre, un temps non productif (p.15). Ainsi, selon Pellet, le contemplateur entre en opposition à une société actuelle basée sur la rentabilité, la vitesse et la production de marchandises, une société qui « enferme et casse l’individu et plus particulièrement les femmes » (p.17). Il s’agit d’un point de vue féministe très intéressant, puisque Christophe Pellet pense ici l’état de contemplation comme un acte politique fort, à l’allure de rébellion. Par conséquent, le contemplateur peut être vu comme un révolutionnaire, ou tout du moins comme un acteur critique.

Finalement, le contemplateur ne serait pas si inactif que cela, du moins en son esprit. Cette action, qui paraît pour certains comme étant non-productive et inutile, se révèle comme étant une manière d’être dans son environnement, un état d’esprit, un état du corps, capable de

réfléchirait sur le monde, mais aussi – et peut-être même surtout – sur lui-même et sa propre existence. Par un rapport nouveau au temps, par ce retour à l’instant présent, le contemplateur ne chercherait plus à expliquer le passé, à deviner l’avenir, mais au contraire il est connecté avec le présent, un présent dans lequel tout se joue et tout se passe. Il n’est pas dans une horizontalité entre passé, présent et futur, mais davantage dans une verticalité liée au présent, et au présent seul. Il n’est alors plus sous l’emprise d’aucune loi, d’aucun système, il revient à un état que Pellet qualifie d’« animal¹³», rendu à la matière, et qui lui permet alors de se distancer de cette course au profit. Pour la suite de cet essai, nous appuierons nos recherches sur le concept de *contemplateur* plutôt que de *contemplatif*, plus éloigné de ma vision de la contemplation et finalement plus proche d’une méditation.

1.1.2. La contemplation dans l’art

Maintenant que la définition de la contemplation est repérée, et par extension celle du contemplateur, nous nous intéresserons à sa place dans le quotidien de l’artiste puis à son application dans l’art à travers l’œuvre de Caspar David Friedrich. Pour ce faire, nous appuierons notre discours sur l’ouvrage *De la peinture de paysage dans l’Allemagne romantique* (1983) dans lequel se retrouvent les liaisons épistolaires entre Carl Gustav Carus, Johann Wolfgang Goethe, Alexander Von Humboldt et Caspar David Friedrich, et qui sont considérées aujourd’hui comme étant un manifeste de la peinture de paysage dans l’Allemagne romantique, mais également de la contemplation dans la peinture de paysage. Par une analyse succincte du travail de Friedrich, nous tenterons de comprendre à quel niveau la contemplation peut apparaître à travers une image.

¹³ « Le contemplateur redevient une présence animale non domestiquée ancrée dans le réel : or l’animal et la nature furent exploités pendant des siècles, jusqu’à la revendication plus aiguë d’une prise de conscience écologique au XX^e siècle. » (2012, p.24)

L'art est pour Pellet un moyen de créer une nouvelle réalité, un moyen d'échapper à celle que nous vivons et dans laquelle nous ne sommes pas à l'aise. Mais sa vision ne s'arrête pas là. L'art, ainsi présenté, n'est pour lui en aucun cas une solution, une échappatoire, ou un refuge, car « tout ce que nous pourrions inventer pour fuir la réalité n'aboutira jamais qu'à une réalité tout aussi décevante qu'il faudra réinventer de nouveau » (2012, p.10). Il s'agit d'une vision assez pessimiste, mais qui lui permet de mettre en opposition les œuvres contemplatives et certaines œuvres d'art qui ne font que recréer une réalité tout aussi médiocre que celle dont elles veulent se distancer. L'état de contemplation est un état bien antérieur à celui de la création et de la production d'une œuvre d'art. Comme nous l'avons vu précédemment, la contemplation est un état d'inaction du corps et donc de non-production physique, ne permettant pas à l'artiste de créer d'œuvre matérielle pendant sa contemplation. C'est une fois sorti de cet état que l'artiste pourrait entrer, dans un second temps, en phase de production, l'esprit ouvert vers une vision nouvelle. Chaque artiste posséderait alors sa propre façon de transmettre à travers ses œuvres les révélations que la contemplation lui a offertes. Pour Christophe Pellet, lorsqu'il contemple, il se contemple lui-même, et lorsqu'il sort de cet état de contemplation pour rentrer dans une production écrite, il ne fait rien d'autre que dresser son autoportrait (p.10-11). La contemplation est interprétée ici par Pellet comme étant une révélation sur soi, comme une découverte profonde sur l'identité du contemplateur. Par conséquent, l'artiste contemplateur souhaitant transmettre sa contemplation ne ferait que représenter sa propre révélation intime et intérieure, soit finalement un autoportrait.

L'une des figures les plus marquantes de l'art contemplatif, et qui selon Christophe Pellet possède ce rapport à l'autoportrait, est le peintre allemand Caspar David Friedrich. Né en 1774 et décédé en 1840, Caspar David Friedrich est une référence dans la peinture de paysage et le romantisme allemand. À travers ces nombreuses représentations picturales de la mer Baltique, de l'île de Rügen ou encore des montagnes escarpées du

Harz et Riesengebirge, Friedrich peint d'une manière réaliste et précise pour aborder divers thèmes comme la mort, la foi, l'élévation ou la contemplation. Influencé par sa foi, il cherche à amener une spiritualité dans son œuvre par le biais de la représentation de la nature¹⁴. Reconnu pour ses mises en scène de paysages chaotiques et chargés d'intensité, Friedrich est décrit par ses pairs, notamment David d'Angers, comme étant l'inventeur de la « tragédie du paysage¹⁵ ». À cette époque, la peinture de paysage n'était pas très développée, mais surtout peu théorisée. En effet, un paysage était utilisé en peinture simplement pour mettre de l'avant une action humaine héroïque ou religieuse et ne servait que de décor (1983, p.31). En opposition, Friedrich se mit à symboliser le paysage, aussi bien dans sa forme que dans l'utilisation des couleurs, pour ainsi lui donner une place de personnage à part entière, comme il représenterait l'humain. Alors qu'il est intéressant d'étudier la représentation de la contemplation chez Friedrich, il est également intéressant de s'intéresser à la figure de la contemplation, et par extension au peintre lui-même. La quasi-totalité de ces peintures mettent en scène des paysages sans aucune présence humaine, mais il est tout de même possible de voir apparaître régulièrement quelques silhouettes d'hommes, de femmes ou d'enfants. Qu'elles soient au centre de la composition ou dans un coin du cadre, ces figures sont représentées de dos, en position de contemplateur. Ainsi, la contemplation apparaît à deux niveaux : dans le paysage et dans la figure du contemplateur, jusqu'à ne faire qu'un :

Cette figure marque la place où nous sommes, d'où nous voyons, le lieu mystique de l'union, où nous nous abolissons dans l'espace infiniment ouvert, de telle manière que le contemplant et le contemplé ne fassent plus qu'un. Vu de dos, le personnage efface les traits distinctifs de sa physiologie. Guide et initiateur, il est la forme, le lieu que le spectateur occupera, le point alchimique de la fusion du moi et du non-moi. (p.31)

¹⁴ Julie Ramos, « Friedrich Caspar David (1774-1840) », *Encyclopaedia Universalis [en ligne]*.

¹⁵ *Ibid.*

Ici, nous remarquons la place de la contemplation dans les œuvres de Friedrich qui se retrouve à la fois dans le paysage, dans une vision classique de la contemplation à l'image (malgré l'aspect novateur de cette mise en scène pour l'époque), mais également par l'intermédiaire d'une figure contemplative invitant le spectateur à prendre une position de contemplateur à son tour. Par le biais de la figure de la contemplation, Friedrich nous invite à prendre position dans le tableau et nous donne un point d'ancrage, pour mieux nous amener à la contemplation du paysage et à vivre une « expérience de la vie de la terre » (p.20) par laquelle il tente de transcender le visible et de nous faire découvrir l'invisible des éléments¹⁶. En adoptant la position des personnages dans l'image, le spectateur serait-il finalement invité à prendre la place d'un contemplateur présent dans la scène qui n'est autre que le peintre lui-même ? Cette représentation du moi intérieur, que Christophe Pellet relie à l'autoportrait, est alors clairement identifiable dans les œuvres de Friedrich.

La contemplation dans l'art peut donc se retrouver à plusieurs niveaux, aussi bien dans une proposition de paysage à contempler qu'à travers une figure représentant la contemplation. Ce qui est intéressant à noter, et que nous développerons plus loin avec la problématique ainsi que dans le projet final, est l'aspect d'autoportrait présent dans une œuvre qui se veut contemplative. Que ce soit dans les textes de Christophe Pellet ou bien les tableaux de Caspar David Friedrich, tous deux semblent sous l'emprise de cet inévitable introspection du créateur. Cependant, pour la suite de ce chapitre, nous nous rapprocherons du contemplateur-filmeur et nous tenterons de le distinguer du peintre ou de l'écrivain.

¹⁶ Par ailleurs, Friedrich cherche à travers ses peintures à transcender le visible à la recherche de Dieu, du divin, ou bien même d'une certaine spiritualité. Dans cet essai, nous ne parlerons pas de l'aspect religieux des peintures de Friedrich, car nous pensons que l'analyse de ces tableaux reste pertinente tout en faisant abstraction de cet aspect-ci.

1.2. Contemplation et image cinématographique

La contemplation fait partie de l'art depuis plusieurs siècles, mais elle a refait surface au cinéma depuis peu de temps. En effet, c'est en 2003 que Michel Ciment a été le premier à nommer ce nouveau genre cinématographique, ou plutôt cette nouvelle esthétique. C'est lors de son passage au 46^{ème} Festival international du film de San Francisco et à travers sa conférence sur l'état du cinéma qu'il utilisera le terme « slow movie » (2006), repris plus tard par de nombreux écrivains pour théoriser l'esthétique du cinéma lent, aussi appelé cinéma contemplatif. Dans cette partie, nous tenterons de comprendre les caractéristiques majeures du cinéma contemplatif en s'appuyant sur les théories de Michel Ciment, Matthew Flanagan et Tiago De Luca. Contrairement à une peinture ou une image fixe, le cinéma fait intervenir de nouveaux rapports à l'œuvre et c'est la raison pour laquelle nous nous intéresserons à la contemplation au cinéma suivant trois axes principaux : le temps, l'espace et le récit.

1.2.1. Le temps contemplatif

Afin d'approfondir la notion de temps contemplatif au cinéma, il est inévitable de mentionner quelques réflexions théoriques et philosophiques autour de la notion de temps cinématographique. En nous référant à l'ouvrage *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*¹⁷, nous aborderons de manière succincte deux approches du temps : l'une philosophique énoncée par Gilles Deleuze et l'autre poétique par Andreï Tarkovski. Finalement, nous évoquerons la conscientisation plus récente de Michel Ciment autour de la notion de temps dans ce qu'il appelle le *slow movie*.

En 1983 et 1985, le philosophe français Gilles Deleuze publie deux volumes de son ouvrage *Cinéma*, respectivement sous-titrés *L'image-mouvement*¹⁸ puis *L'image-temps*. À

¹⁷ J. Aumont et al., *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*, Malakoff [France], Armand Colin, 2016.

¹⁸ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, (coll. « Cinema »).

travers ces deux ouvrages, Deleuze nous propose une classification des formes filmiques qu'il sépare en deux groupes : les images-mouvements et les images-temps. Ces textes ne sont pas tant une analyse théorique du cinéma mais plutôt une réflexion philosophique autour des notions de concept et percept que Deleuze tente de faire émerger du cinéma. Dans leur chapitre « Le langage, et après », les auteurs de *Esthétique du film* montrent que la volonté du philosophe n'est pas de créer des cases dans lesquelles nous pourrions ensuite catégoriser les films mais plutôt de créer « une taxonomie vaste et minutieuse des façons dont le cinéma se présente » (2016, p.198). Ainsi, Deleuze développe tout d'abord la notion d'image-mouvement pour évoluer vers l'image-temps. Cette évolution suit l'arrivée du cinéma de la Nouvelle Vague et d'une nouvelle conception du temps qui l'accompagne. Alors que le cinéma classique pense par le biais de l'image-mouvement, le cinéma moderne tend davantage à penser par l'image-temps. Deleuze, dans son deuxième volume *L'Image-temps*, nous propose cette distinction et souligne l'intérêt du cinéma d'après-guerre pour une redéfinition du temps au cinéma qui n'est alors plus composé d'un présent unique, mais au contraire d'une multiplicité de présent (présent du passé, du présent, du futur). Plus loin dans leur livre, sur la partie « Les inventions esthétiques du cinéma », les historiens mettent en valeur à partir de *L'Image-temps* que « le temps n'est plus représenté comme une chronologie : il est en quelque sorte donné à voir » (p. 275). Il faut par ailleurs noter que l'image-temps n'est pas venue remplacer l'image-mouvement et que « les deux aspects de l'image filmique sont toujours coprésents » (p. 276), chacun divisé en plusieurs sous-catégories (on pensera notamment à l'image-perception, l'image-affection, l'image-action, l'image-cristal ou même l'image-pensée). Alors que le cinéma avait été pensé jusque-là comme un art du mouvement, le cinéma de la Nouvelle Vague le remet en cause pour en faire un art du temps. Dans le chapitre « Le film comme représentation », les auteurs joignent aux réflexions de Deleuze celles de Tarkovski qui aborde le cinéma comme un art qui sculpte le temps, et expliquent :

Pour l'un comme pour l'autre, le temps n'est pas assimilé à une durée mesurable ; c'est une donnée vécue, intériorisée, corporelle, que le film offre au spectateur. [...] La tâche du cinéaste est donc de traiter le temps (de le « sculpter ») : le recueillir, en le reproduisant tel qu'il existe dans la vie (tel que le temps est vivant) et, contradictoirement, lui donner forme (p. 59-60).

À la différence de Deleuze, Tarkovski recherche davantage une application cinématographique. Alors que l'arrivée du montage avait déjà provoqué de profondes réflexions autour des notions de temporalité et de rythme (Eisenstein, Koulechov, Poudovkine, etc.), c'est à l'intérieur du plan même que le temps est à présent « sculpté » et pensé selon Tarkovski : « Le rythme d'un film ne peut venir d'un montage, mais des plans, par ce qu'ils *contiennent* du temps, et le cinéaste sculpte le temps en mettant au jour les virtualités rythmiques contenues dans son matériau, c'est-à-dire dans les événements fixés affectivement » (p. 275).

De ces nouvelles réflexions et théories, le temps est devenu un composant majeur du cinéma moderne, tout comme il est essentiel à la contemplation. Comme nous l'avons démontré précédemment, la contemplation ne peut pas avoir lieu sans un abandon, une inaction du corps pour donner toute l'attention de l'esprit à l'éveil des sens, un lâcher prise qui impose une certaine temporalité. La durée est une dimension très importante au cinéma puisque c'est ce qui le distingue des autres formes d'arts, notamment la photographie. La durée inscrite dans les images en mouvement est par ailleurs l'un des principaux outils du cinéma contemplatif. D'après Michel Ciment (à travers une analyse historique cinématographique plus récente), le cinéma lent est apparu en réponse à une accélération de la production cinématographique. Non pas dans le sens où le nombre de productions cinématographiques ne cesse d'augmenter (même si cela est vrai aussi), mais plutôt dans le sens où la durée moyenne de chaque plan dans un film ne cesse de réduire au fil des ans. Ciment constate que lorsque la durée moyenne d'un plan « lasted 7.85 seconds in *Spartacus*, it was only 3.36 seconds long in *Gladiator*, 8.72 seconds in *The Fall of the Roman*

Empire and 2.07 seconds in *Armageddon*¹⁹» (2006). En réaction à cette accélération, de nombreux réalisateurs se sont dirigés vers « a cinema of slowness, of contemplation, as if they wanted to live again the sensuous experience of a moment revealed in its authenticity²⁰» (2006).

Après l'apparition du terme *slow movie* dans le lexique des théoriciens, quelques auteurs se sont intéressés à la notion de lenteur au cinéma, desquels fait partie Matthew Flanagan. Dans son article « Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema²¹» (2008), il écrit que les réalisateurs faisant appel à la lenteur dans leurs productions respectent généralement – voir exclusivement – certaines caractéristiques : « the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday²²» (2008). La longueur des prises de vues (associée également à la lenteur du montage) est donc le point central et évident du cinéma contemplatif. En travaillant la longueur de chaque plan, en imposant une temporalité étirée, le réalisateur propose au spectateur une nouvelle manière d'observer les images. Comme le souligne Flanagan, en utilisant les mots de Theo Angelopoulos, « the pauses, the dead time, give [the spectator] the chance not only to assess the film rationally, but also to create, or complete, the different meanings of a sequence²³» (2008). Grâce à ce temps volontairement conservé, le spectateur peut laisser son regard se déplacer librement dans l'image et peut alors découvrir des détails qui ne lui seraient pas apparus dans un mode de montage plus rapide. Michel Ciment explique également que l'intérêt des grands maîtres du cinéma a toujours été de trouver un équilibre

¹⁹ « d'une durée de 7.85 secondes dans *Spartacus*, il ne durait que 3.36 secondes dans *Gladiator*, 8.72 secondes dans *The Fall of the Roman Empire* et 2.07 secondes dans *Armageddon* » (ma traduction).

²⁰ « un cinéma de la lenteur, de la contemplation, comme s'ils voulaient vivre à nouveau l'expérience sensuelle d'un moment révélé dans son authenticité » (ma traduction).

²¹ « Vers une esthétique de la lenteur dans le cinéma contemporain » (ma traduction).

²² « L'emploi de longues prises de vues (parfois extrêmement longues), de modes narratifs décentrés et atténués, et une emphase profonde sur la quiétude et le quotidien » (ma traduction).

²³ « les pauses, les temps morts, donne [au spectateur] la chance non seulement d'évaluer le film rationnellement, mais aussi de créer, ou compléter, les différentes significations de la séquence » (ma traduction). Dans Tony Mitchell, « Animating Dead Space and Dead Time », *Sight and Sound*, vol. 50.1, 1980.

« between image and idea, between our sense and our intellect²⁴ » (2006) et que cet intérêt critique semble tranquillement disparaître des nouvelles productions cinématographiques qui au contraire ne font que transmettre un flux de lumières et de couleurs sans contraintes, « a cinema ruled exclusively by pulse and energy without the slightest critical distance²⁵ » (2006). Sur ce point-là, Tiago De Luca rejoint l'avis de Michel Ciment. Dans son article « Slow Time, Visible Cinema : Duration, Experience, and Spectatorship²⁶ » (2016), De Luca parle d'un cinéma qui a appris à contrôler « the intolerable instability », et qui sait se débarrasser des temps morts (2016, p.30). De ce fait, le cinéma lent, ou cinéma contemplatif, insiste sur de longues prises de vues combinées avec plusieurs autres éléments comme le silence, l'immobilité, le minimalisme et une emphase sur la durée elle-même (p.29), et ainsi entre directement en opposition à ce nouveau genre de production contemporaine qui ne cherche qu'à faire disparaître la temporalité de la projection. Par ailleurs, Matthew Flanagan n'hésite pas à citer André Bazin pour appuyer cette même vision du cinéma lent, qui, dans le chapitre « L'Évolution du langage cinématographique » paru dans son ouvrage « Qu'est-ce que le cinéma ? » (1958)²⁷ décrit les changements de points de vue de caméra comme étant inutiles, ne faisant que forcer la représentation de la réalité (p.32). D'après Bazin toujours, le point de vue de la caméra n'apportera rien de plus et ne changera pas l'objectivité inhérente à l'image ; une vision de l'image relativement proche du cinéma contemplatif pour qui – comme De Luca nous l'expliquait un peu plus tôt – l'immobilité est un outil privilégié. Il serait alors pertinent de questionner l'importance de cette immobilité dans la transmission d'un état contemplatif à l'image. Est-ce que le mouvement, aussi bien celui du cadre que celui inscrit dans l'image, pourrait être un frein à

²⁴ « entre image et idée, entre notre sens et notre intellect » (ma traduction).

²⁵ « un cinéma gouverné exclusivement par l'impulsion et l'énergie sans la moindre distance critique » (ma traduction).

²⁶ Tiago De Luca, « Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship », *Cinema Journal*, vol. 56, no 1, 2016.

²⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

la contemplation ? Nous reviendrons sur ce point dans le troisième chapitre ainsi qu'à travers mon projet final.

Finalement, la temporalité instaurée dans le cinéma contemplatif ne sert pas qu'à donner au spectateur un espace de réflexion plus profond sur le sujet du film, mais également sur lui-même. Comme nous l'avons explicité plus tôt, la contemplation est un état qui permet à chacun de prendre du recul sur le monde qui l'entoure et qui amène aussi à l'introspection. Le cinéma contemplatif opère selon cette même logique. Ainsi, lorsque le spectateur est confronté à la lenteur d'un plan, la temporalité instaurée forme un parcours et l'espace devient mouvant. Il est en mesure de contempler l'image, puis inévitablement la salle de cinéma, pour enfin se contempler lui-même.

1.2.2. L'espace de la contemplation

Comme nous avons pu le constater à travers l'article de Matthew Flanagan, l'une des caractéristiques principales du cinéma contemplatif est la notion de temps, mais il existe aussi celle de l'espace. En effet, la temporalité allongée si emblématique du cinéma lent nécessite certains paramètres supplémentaires pour préparer le spectateur à la réception du film. L'espace est lié à l'état de contemplation, puisque le corps, malgré son inactivité, est en contact direct avec l'environnement qui l'entoure, laissant alors tous les sens en éveil. Dans cette deuxième partie, nous expliquerons comment l'espace de projection du film influence sa réception et nous étudierons avec l'appui d'une étude de Tiago De Luca les deux lieux majeurs de diffusion du cinéma contemplatif.

Dans son article « Slow Time, Visible Cinema : Duration, Experience, and Spectatorship » (2016), Tiago De Luca semble penser que le cinéma lent ne peut pas se détacher de la salle de projection traditionnelle : « "slow cinema" seem to resist [these changes in traditional modes of spectatorship] through a mode of address that requires the

film theater for their spectatorial contract to be fully met²⁸» (2016, p.23). De Luca juge en effet qu'avec l'arrivée des nouvelles technologies ainsi que la miniaturisation des dispositifs de visionnement, le cinéma – mais également n'importe quel produit audiovisuel – n'a jamais subi autant de changement dans la façon dont il est consommé et apprécié. Ainsi, le cinéma de la lenteur est « unsuitable for domestic film viewing²⁹ » (p.24). Il est vrai que le cinéma contemplatif demande une disponibilité quasi complète du spectateur et impose un mode de visionnement dépourvu de distractions directes. Pour autant, il est intéressant de constater que De Luca ne souhaite pas non plus restreindre le spectateur dans un mode de visionnement complètement cloisonné et coupé de tous parasites potentiels, incluant les autres spectateurs. Au contraire, il défend la salle de cinéma comme lieu privilégié pour le visionnement d'un cinéma lent, non seulement parce qu'elle permet une connexion plus appropriée avec le film, mais également parce qu'elle offre un espace de contemplation collectif : « Through its contemplative mode of address, slow cinema elicits a heightened awareness of the viewing situation³⁰ » (p.25). Ainsi, De Luca suggère que le temps ralenti est susceptible de rendre le cinéma lui-même visible, transformant la salle de cinéma en un espace phénoménologique « in which a collectively shared experience of time is brought to light for reflection³¹ » (p.25). On peut alors comprendre ici comment l'espace de diffusion d'un film accompagne la temporalité proposée par les images et le montage, apportant alors une expérience complète au spectateur contemplateur. La salle de cinéma n'est donc plus utilisée comme un espace immersif, mais comme appui pour un engagement perceptuel

²⁸ « "le cinéma lent" semble résister [à ces changements dans les modes de spectateurs traditionnels] à travers un mode d'adresse qui requiert la salle de cinéma pour que son contrat spectatoriel soit complètement satisfait » (ma traduction).

²⁹ « ne convient pas à un visionnement filmique domestique » (ma traduction).

³⁰ « À travers son mode d'adresse contemplatif, le cinéma lent suscite une conscience augmentée de la situation de visionnement » (ma traduction).

³¹ « dans lequel une expérience collective partagée du temps est mise en lumière pour réflexion » (ma traduction).

avec l'élément audiovisuel à l'écran (p.26). En devenant un objet contemplé du spectateur, cet espace devient à son tour une source de réflexion.

Cependant, le cinéma contemplatif subit depuis quelques temps une tranquille migration vers un autre espace de diffusion : la galerie d'art (p.24). D'après De Luca, le cinéma lent n'avait trouvé sa place que dans les festivals internationaux, en raison de son format particulier. En salle, aux côtés de centaines de *blockbusters*, un film contemplatif n'est pas rentable et n'a donc aucune chance d'être projeté (p.35). En festival cependant, la lenteur ne pose pas beaucoup de problème, sachant que les spectateurs sont déjà dans un état d'esprit qui adoucit leur impatience, cherchant même l'originalité et l'expérimentation à travers des programmes courts ou longs. L'espace de la galerie s'est avéré être de plus en plus exploité par certains cinéastes tels Abbas Kiarostami, Chantal Akerman (dont nous analyserons le travail dans le prochain chapitre) ou plus récemment Julian Rosefeldt et son œuvre *Manifesto* (2015) présentée au Musée d'Art Contemporain de Montréal à l'automne 2018. Grâce à une flexibilité de création et de diffusion offerte par les musées – mais également une plus grande facilité de financement – nombreux sont les réalisateurs qui ont adapté leurs œuvres pour la galerie. En transformant certains de leurs longs plans en installations vidéo, ou bien même en utilisant des scènes entières, ces réalisateurs ont tiré profit de ce nouvel espace, à tel point que certains d'autres eux ont annoncé leur transition définitive vers la galerie (p.36)³². Cependant, De Luca remarque judicieusement la différence formelle d'espace de diffusion entre la salle de cinéma et la galerie ainsi que son effet potentiel sur le spectateur. Malgré le fait qu'une galerie d'art offre un espace d'expression ultime pour les cinéastes de la lenteur, le spectateur-visiteur de cette galerie n'est pas disposé à recevoir le film de la même manière. Comme De Luca le mentionne,

³² Tsai annonce en 2013 que son dixième film pourrait être son dernier, souhaitant maintenant se concentrer sur la réalisation de courts métrages d'art. Pourtant, pas plus tard qu'en 2014, il présente son nouveau court métrage en première au Festival de Berlin.

reprenant les mots de Pantenburg : « in “the cinema, temporality is also prescribed by the duration of the film, whereas the temporal calculations of a visit to an exhibition are mostly made independently of the time required to actually see the works”³³ » (p.36). En effet, lorsqu’un visiteur approche une projection audiovisuelle, il peut arriver à n’importe quel moment du film, aussi bien au début, au milieu qu’à la fin. Aussi, ce même visiteur ne restera généralement présent devant l’œuvre que le temps nécessaire pour qu’il obtienne une idée globale du sujet abordé, mais ne restera pas toujours jusqu’à en avoir vu l’entièreté. Ainsi, c’est le visiteur qui est en total contrôle du temps qu’il accordera à l’œuvre, et non l’inverse comme dans une salle de cinéma³⁴. De Luca questionne ceci : « is slow cinema “slow” in the gallery, given that it is the viewer, rather than the film, who largely controls the time spent watching?³⁵ » (p.37). Pour conclure, nous relierons cette notion d’espace aux différents modes de production de sens et d’émotions évoqués par Roger Odin dans son article « La question du public. Approche sémio-pragmatique³⁶ » (2000). Dans cette publication, Roger Odin explique que le public n’est pas libre de produire un sens ou une émotion d’une œuvre, mais qu’il est au contraire sous la contrainte d’un contexte, sous la pression de « déterminations » (p.54). Dépendamment du contexte de présentation d’une œuvre, le public sera orienté – généralement inconsciemment – dans la production de sens qu’il fera de cette œuvre. Ces contraintes sont créées par les différentes cultures et les symboliques qui les accompagnent et sont le fruit d’une façon de penser ancrée dans l’imaginaire commun depuis plusieurs générations. Ainsi, un film ne serait pas reçu de la même manière s’il était présenté dans un cadre familial, dans un cadre scolaire ou dans une salle de

³³ « dans “le cinéma, la temporalité est aussi prédite par la durée du film, alors que les calculs temporels d’une visite d’une exposition sont souvent fait indépendamment du temps en réalité requis pour voir le travail” » (ma traduction).

³⁴ Un spectateur d’une salle de cinéma peut choisir de sortir de la salle, mais sera davantage contraint que lors d’une visite d’un musée.

³⁵ « est-ce que le cinéma lent est lent dans une galerie, alors que c’est le visiteur, plutôt que le film, qui contrôle plus largement le temps passé à regarder ? » (ma traduction).

³⁶ Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, no 99, 2000.

cinéma. De la même façon, un film contemplatif ne pourrait pas être appréhendé d'une manière identique s'il est présenté dans une galerie que s'il est présenté dans une salle de cinéma et l'espace de diffusion du film devient au service du cinéaste qui souhaite partager une contemplation.

Finalement, on constate que l'espace de diffusion d'un film contemplatif peut influencer la temporalité proposée par le film. Grâce à un espace contrôlé mais ouvert, ne comportant que très peu de distraction et donnant toute la place à l'écran, le cinéaste peut orienter l'attention du spectateur vers la temporalité offerte par les images. Ainsi, il lui donne la possibilité de contempler le sujet du film, la salle de cinéma ou encore sa position de spectateur. Enfin, il existe une dernière caractéristique propre au cinéma lent qui elle aussi concentre l'attention du spectateur sur le temps allongé : le récit.

1.2.3. Le récit contemplatif

Comme nous l'avons vu à travers l'article de Matthew Flanagan, le cinéma lent repose régulièrement, voire même exclusivement sur de longues prises de vues mais également sur un mode de narration décentré et minimisé (2008).

En effet, Flanagan nous explique que le cinéma lent tend constamment à réduire l'impact dramatique d'une scène ou d'un plan : « In terms of storytelling, the familiar hegemony of drama, consequence and psychological motivation is consistently relaxed, reaching a point at which everything (content, performance, rhythm) becomes equivalent in representation³⁷ » (2008). La lenteur si caractéristique du cinéma contemplatif se retrouve alors dans le récit lui-même, mettant en scène des sujets relativement peu dramatiques et toujours dans la sobriété. De ce fait, alors que l'action d'un plan est terminée, ou bien même

³⁷ « en termes de narration, l'hégémonie familière du drame, des conséquences et de motivations psychologiques sont constamment détendus, atteignant un point où tout (le contenu, la performance, le rythme) devient équivalent en représentation » (ma traduction).

que l'acteur(trice) est sorti(e) du champ, le montage conserve le plan à l'écran. On notera notamment cette pratique chez la réalisatrice Chantal Akerman que nous étudierons plus loin. En effectuant ce genre de montage, Akerman prend le risque de faire disparaître son protagoniste et force le spectateur à observer le contexte qui entoure le sujet du film. L'action est finie, le sujet n'est plus dans le cadre, et pourtant l'image reste présente. Le spectateur peut alors prendre le temps de contempler le contexte du personnage, du film, et peut ouvrir sa réflexion sur le reste du cadre : « This extended deferral of the imminence of editing opens a space for reflection on events, encouraging a contemplation of presence, gesture and material detail³⁸ » (2008). L'esthétique de la lenteur encourage donc – au point parfois de l'exagérer – une dédramatisation des événements créant ainsi une distance émotionnelle face au récit. Ainsi, l'état de contemplation impliquerait-il une position neutre face au sujet contemplé ? Un contemplateur engagé émotionnellement avec son sujet contemplé peut-il obtenir une vision nouvelle et pourrait-il tout de même en tirer une réflexion ? De cette manière, le cinéma contemplatif ne trouve pas toujours son public, car cela implique un type de narration relativement ouvert laissant beaucoup d'autonomie au sujet ainsi qu'aux personnages, et qui peut faire fuir certains spectateurs. Comme le reconnaît Flanagan « This reduction often risks boredom on the part of the spectator, dissolving traditional components of storytelling to either the most rudimentary basis of central conflict or a series of de-centred digressive events³⁹ » (2008). On pourra relier cette théorie à celle de Gilles Deleuze sur *l'image-temps* qui détourne le spectateur du lien classique de *l'image-mouvement* entre action et réaction, et qui au contraire place la notion de temps comme élément moteur de l'image. Le spectateur fait alors face à un enchaînement non-habituel du mouvement de l'image à travers laquelle il doit laisser place à l'inattendu, l'imprévisible et le

³⁸ « ce report étendu de l'imminence du montage ouvre un espace de réflexion sur les événements, encourageant une contemplation de la présence, de la gestuelle et du détail matériel » (ma traduction).

³⁹ « Cette réduction risque souvent l'ennui chez le spectateur, dissolvant les composants traditionnels de narration jusqu'à la base la plus rudimentaire du conflit central ou une série d'événements décentrés dégressifs » (ma traduction).

dehors et qui met de l'avant la pensée. Cependant, chez certains réalisateurs, cette tendance à réduire l'impact dramatique d'une scène peut amener à une disparition de l'intrigue. Comme le fait remarquer Tiago De Luca, « As Tsai's unpopulated cinema vividly indicates, what is often the case in the contemporary slow aesthetic is that it proceeds through opaque and elusive images whose temporal indeterminacy far exceeds plot demands, if a plot even exists⁴⁰ » (2016, p.29). C'est également la raison pour laquelle certains critiques peuvent ressentir une frustration face au cinéma contemplatif, dans l'impossibilité de trouver un sens aux informations disponibles à l'écran. Il est alors possible que ces critiques, tout comme le spectateur, transforment ce manque d'informations en anxiété, ne disposant pas d'un récit traditionnel basé sur la narration (p.30). En citant de nouveau André Bazin, De Luca explique l'effet que cela apporte chez le spectateur : « "a more active mental attitude on the part of the spectator," who is then "called on to exercise at least a minimum of personal choice"⁴¹ » (p.29). C'est effectivement dans ce but que l'esthétique du cinéma lent tend à dédramatiser le récit et à réduire son impact émotionnel sur le spectateur, pour lui permettre de faire ses propres choix, sa propre opinion sur le sujet du film.

Pour résumer, nous avons choisi de déterminer le cinéma lent à partir de caractéristiques précises pour amener le spectateur dans un état de contemplation : le temps, l'espace et le récit. Mais finalement, on constate rapidement que tous les aspects de l'esthétique contemplative servent principalement la temporalité. Le récit est dédramatisé et volontairement minimisé pour que l'emphase soit faite sur les temps morts, sur les pauses, tout comme l'espace de diffusion du film qui ne fait que diriger et contrôler l'attention du

⁴⁰ « Comme l'indique vivement l'impopularité du cinéma de Tsai, ce qui est souvent le cas dans l'esthétique contemporaine de la lenteur est qu'elle procède à travers des images opaques et évasives dont l'indétermination temporelle excède largement la demande de l'intrigue, s'il existe une intrigue » (ma traduction).

⁴¹ « "une attitude mentale plus active de la part du spectateur," qui est alors "appelé à faire un minimum de choix personnels" » (ma traduction).

spectateur sur l'expérience de la temporalité. Le cinéma contemplatif est donc un moyen d'expression pour les cinéastes qui tentent de renouveler un rapport à la temporalité et qui souhaitent proposer des images à travers un nouveau mode spectatorial faisant appel à une expérience partagée et collective du temps. En offrant ce temps contemplatif au public, le cinéma lent permet un visionnement réflexif ouvrant vers une perception et une vision nouvelle du monde. Maintenant qu'une définition théorique non-exhaustive du cinéma de contemplation est faite, nous resserrerons notre approche sur la contemplation du créateur en abordant dans le prochain chapitre l'aspect contemplatif du territoire nordique québécois.

CHAPITRE II

L'APPROCHE CONTEMPLATIVE DU TERRITOIRE NORDIQUE

Nous avons vu avec les écrits de Matthew Flanagan et Tiago De Luca que l'espace fait partie intégrante de l'expérience contemplative. On peut alors supposer que l'espace qui entoure le contemplateur conditionne son expérience. Par le biais de cette recherche-crédation, je souhaite orienter le discours du point de vue du créateur et c'est la raison pour laquelle j'ai choisi de resserrer mon approche de la contemplation en lien avec un espace particulier : le territoire nordique québécois. Dans ce chapitre, j'apporterai un fondement théorique à mon choix pour mieux le relier à la problématique et la méthodologie adoptées dans ma recherche et dans mon processus de création.

2.1. Le Nord contemplatif

Le Nord attire depuis longtemps de nombreux artistes, et je n'y fais pas exception. Par exemple, Caspar David Friedrich faisait partie de ces peintres qui portaient une adoration profonde pour les paysages et les hommes nordiques ainsi que pour la mythologie qui en découle. Depuis mon arrivée au Saguenay en 2015, je n'ai cessé de m'intéresser aux territoires du Nord et à ses habitants. En découvrant la Côte-Nord, l'Île d'Anticosti et le cratère de Manicouagan, j'ai trouvé dans l'immensité et le calme de ces espaces une place riche pour ma contemplation. Grâce au silence, à une temporalité nouvelle et à une connexion avec la nature présents dans ces lieux, la contemplation y est facile et quasi inévitable. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'en faire le sujet de mon projet de film par le biais duquel je répondrai aux questionnements de ma recherche. Cependant, le Nord du Québec est indissociable de ses habitants et il m'apparaît incontournable de comprendre leur approche du territoire pour mieux saisir la notion de temps liée à cet espace. En donnant

une rapide définition de ce qu'est le Nord, son imaginaire et sa population, je tenterai de justifier mon choix propice à l'étude de la contemplation. Pour cela, je m'appuierai sur les écrits de Jean Désy dans son ouvrage *L'Esprit du Nord* (2010)⁴², ainsi que les études universitaires du chercheur et professeur Daniel Chartier qui est titulaire de la Chaire de recherche sur l'Imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique.

2.1.1. Le temps nomade

Jean Désy est un écrivain québécois, également enseignant à l'Université Laval. Depuis ses débuts professionnels, il voyage entre le Sud et le Nord pour exercer son premier métier, médecin. En sillonnant la Côte-Nord ou le Nunavut, il développe une relation étroite avec les communautés locales ainsi qu'avec le territoire nordique et consacre la grande majorité de ses écrits à la notion de nordicité. Il écrira notamment *La Nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*⁴³, écrivain québécois reconnu pour avoir élargi le vocabulaire de la langue française en rapport à la vie nordique. Il a également contribué à l'amélioration des discours entre le gouvernement et les communautés autochtones qu'il défend avec conviction. Dans son ouvrage *L'Esprit du Nord*, Jean Désy présente son approche du territoire nordique par le biais d'expériences personnelles et explique les différences entre les populations autochtones nomades et les populations du sud sédentaires. Grâce à cet ouvrage, on peut saisir les différences intrinsèques entre les populations natives (appelées également *premières*, autrement dit les populations autochtones) et les populations issues de la colonisation et d'origine occidentale. Définitivement nomades, les populations autochtones ont un tout autre rapport à l'environnement et au paysage. En marchant, en se déplaçant régulièrement sur de longues

⁴² Jean Désy, *L'Esprit du Nord*, Québec, Canada, Les Éditions XYZ, 2010.

⁴³ Louis-Edmond Hamelin et al., *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2014.

distances, la notion de temps leur apparaît totalement différente de la nôtre. Que ce soit pour suivre un troupeau de caribous, pour aller à la pêche ou bien pour visiter des amis, ces populations trouvent dans ces mouvements un temps méditatif :

« c'est en marchant que le nomade parvient le mieux à se débarrasser de ses scories, de ses épouvantails, de ses brisures. En marchant, seul ou avec d'autres, le nomade arrive à faire ce que le bouddhiste zen réussit si bien quand il médite sciemment » (2010, p.35).

Ainsi, « marcher devient une danse, une glissade, un envol » (p.35). À travers ces longs périple, le nomade peut donc prendre du recul sur sa place dans l'environnement, à la manière d'un contemplateur. Il est intéressant de constater ici que le mouvement du corps n'empêche pas la méditation et je me demande si l'état de contemplation pourrait également se pratiquer tout en gardant le corps actif. Sur ce point, je souhaite préciser la différence entre *méditation* et *contemplation*. Alors que la méditation est un état qui amène à l'apaisement et à l'intégration harmonieuse de soi dans l'environnement, la contemplation est un état qui n'implique pas nécessairement une relaxation. La contemplation est au contraire un état de conscientisation du monde sans pour autant y trouver un apaisement. Par cette méditation, le nomade « se sent alimenté par des forces à la fois telluriques et cosmiques » (p.36). Il devient connecté à la fois à la terre (les morts, les racines), au sol (l'espace du vivant), mais aussi au ciel (l'esprit). De cette manière, le nomade possède un rapport humble face aux éléments et cherchera toujours une intégration harmonieuse dans le monde. En conservant un respect face aux éléments naturels, le nomade rythme son quotidien en fonctions de ceux-ci :

« Le temps nomade dépend des pérégrinations et des déplacements des uns et des autres, des avancées et des reculs, des saisons et des époques, des arrêts obligés comme des pauses souhaités » (p.35).

Contrairement au sédentaire sudiste, le nomade garde en tête la puissance de la nature et ne cherche pas à la contrôler, ou bien même à la faire disparaître comme le font certaines villes du Sud. Les conditions de vie difficiles du territoire nordique imposent une certaine

prise de conscience car « à l'extrême de l'Extrême, on frôle constamment la perte de contrôle, l'irrationalité, l'abîme, le gouffre » (p.32). Toutefois, les populations autochtones modernes sont devenues progressivement sédentaires. Avec la création de réserves, les nomades se déplacent de moins en moins et perdent tranquillement l'idée de mouvement. L'une des motivations pour un départ était notamment la visite d'amis et de famille, mais se retrouvant aujourd'hui cloisonnés dans un même quartier, la nécessité de déplacement n'est plus justifiée. Néanmoins, « ces gens vivent encore en fonction de leur nomadisme mental intrinsèque » (p.39-40) et ont conservé un esprit mobile. Même s'ils ne se déplacent plus comme autrefois au rythme des troupeaux et des tempêtes, ils ont gardé leur rapport unique face au territoire et au temps nordique. Ainsi, l'esprit contemplateur fait partie intégrante de la culture du Nord, ce qui me pousse aujourd'hui à l'explorer à travers ma production cinématographique. Cependant, le Nord a toujours été pensé par des gens du Sud et par conséquent n'est généralement pas représenté d'une manière réaliste, mais plutôt suivant un « Imaginaire du Nord » que Daniel Chartier tente de conceptualiser.

2.1.2. L'Imaginaire du Nord

Daniel Chartier est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, et titulaire de la Chaire de recherche sur l'Imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique depuis 2015. Dans la lignée des travaux de Louis-Edmond Hamelin, Chartier tente de conceptualiser les notions de nordicité et d'hivernité dans la culture québécoise. Pour lui, le froid et l'hiver sont des éléments primordiaux dans la définition de la population québécoise qui a plutôt tendance à se définir par rapport à la saison estivale. Ainsi, par le biais de sa chaire de recherche et de ses publications, Chartier souhaite étudier et comparer les différentes représentations du Nord pour redéfinir un « imaginaire du Nord » plus juste et proche des réalités culturelles nordiques dont fait partie le Québec.

La notion « d'Imaginaire du Nord » a été développée par Daniel Chartier dans son article *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ?* (2016)⁴⁴. L'objectif du chercheur est d'analyser les diverses représentations artistiques et littéraires du monde froid (englobant le Québec mais aussi la Scandinavie, le Groenland, l'Arctique, la Sibérie, l'Alaska et le reste du Canada nordique, ensemble appelés le circumpolaire) et qui, d'après lui :

[...] se présentent le plus souvent dans un amalgame s'appuyant sur une simplification des formes – horizontalité – et des couleurs – blanc, bleu pâle, teintes rosées –, sur la présence de la glace, de la neige et de tout le registre du froid, sur des valeurs morales et éthiques – solidarité –, mais aussi, à sa jonction avec un « au-delà » où commence l'Arctique, sur la fin de l'écoumène européen et sur l'ouverture vers un monde « naturel », inconnu, vide, inhabité et éloigné : le Grand Nord. L'ensemble de ces représentations forme un système de signes, que j'appelle ici par commodité « l'imaginaire du Nord ». (p.190)

En effet, les représentations du Nord sont généralement stéréotypées et basées sur le silence, la solitude, la neige ou le froid extrême qui ne représentent qu'une partie de la réalité nordique voire même parfois en sont totalement en opposition. Afin de mieux comprendre l'existence de ce système de signes, Daniel Chartier explique son origine dans son article. Ce système a tout simplement été défini par des discours plus que par des expériences et « a la double particularité d'avoir été peu élaboré par ceux qui y habitent et celle d'avoir été pensé en grande part par d'autres qui n'y sont jamais allés » (p.193). Le Nord a longtemps été source d'imaginaire pour l'homme occidental qui y voyait une expédition et une conquête avant d'y voir une culture et un peuple. Ces représentations, « fruits d'un imaginaire principalement allemand, français, anglais, puis États-Unien, distinguent peu les différents espaces culturels du territoire et portent leur regard haut vers l'Arctique et les pôles » (p.190). De cette manière, le Nord est pensé et définit par le Sud ainsi que pour répondre à des besoins purement sudistes. La volonté de Chartier est alors

⁴⁴ Daniel Chartier, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? », *Études Germaniques*, vol. 282, no 2, 2016.

de déterminer cet ensemble de signes afin de mieux pouvoir le déconstruire. Pour ce faire, il évoque notamment l'idée du lieu. En effet, le Nord est largement et premièrement considéré comme un espace avant d'être considéré comme un lieu. En changeant ce détail terminologique, Chartier soulève l'intérêt de faire intervenir les notions d'expérience, de matérialité, de mémoire, de discours et de formes culturelles dont les lieux sont formés : « Parler d'imaginaire du Nord suppose l'existence d'un lien entre les représentations culturelles et le territoire – ce qui n'est pas une évidence –, et revient à suggérer qu'un lieu réel puisse avoir une incidence sur les formes de représentations qui en sont issues » (p.192). De ce fait, le réel, l'humain et la réalité peuvent alors revenir en avant et devenir un point d'ancrage pour les futures représentations du Nord. Cependant, Chartier souligne que cela ne doit pas obliger la matérialité à être reliée à l'idée du lieu, mais plutôt que « le discours ne puisse pas être entièrement détaché de la notion de réalité » (p.192). Ainsi, Daniel Chartier nous invite à réfléchir sur les rapports entre le lieu matériel, vécu, imaginé et représenté et par conséquent à « recomplexifier » le Nord et l'Arctique.

Cette réflexion ouverte est un point d'ancrage intéressant pour la réalisation de mon projet final puisqu'elle m'aide à saisir les diverses problématiques qui entourent la représentation du Nord et qui m'éviteront de tomber dans une représentation clichée et fautive de la réalité nordique. L'un des points que Daniel Chartier mentionne dans son article et qui me semble plus que pertinent pour le développement de ma recherche est la notion de silence. Alors qu'il classe le silence comme faisant partie des signes qui composent l'Imaginaire du Nord, il conseille tout de même l'utilisation de celui-ci pour aller chercher le point de vue autochtone, car « à défaut de le retrouver, il faudra laisser une place pour une "histoire du *silence*", significative des enjeux et rapports de force dans le Nord, pour éthiquement et honnêtement raconter certains événements historiques » (2016, p.198). Sur ce point, je pense que la contemplation peut alors devenir un allié pour légitimer la représentation du Nord d'un point de vue sudiste, en ce sens qu'elle apporte une part au

silence et à la temporalité très proche des réalités nordiques. Ainsi, en précisant ces approches de la nordicité, je suis en mesure de cerner davantage l'influence d'un tel contexte sur ma problématique et ma méthodologie.

2.2. Problématique

À travers mes recherches, j'ai pu constater que les approches théoriques du cinéma contemplatif ne sont pas très nombreuses et que l'approche de la contemplation sous le prisme du créateur l'est encore moins. Cependant, la lecture de Christophe Pellet sur la notion de contemplation m'a permis de conscientiser la place du contemplateur, premier à vivre l'expérience contemplative. Il semblerait également, comme j'ai pu l'étudier avec le peintre Caspar David Friedrich, que le paysage devient la source de l'expérience de contemplation. Une analyse qui semble démontrer que l'espace du contemplateur conditionne son expérience et qui me permet de resserrer le champ de cette recherche cinématographique sur un territoire en particulier : le nord québécois. Mais en quoi mon expérience du nord me permettra de mieux comprendre le concept de contemplateur ? Conséquemment, est-ce que les notions de lenteur, de silence et de récit ouvert étudiées plus haut seraient-elles mieux explorées ? Comment, à travers mon expérience nordique, puis-je comprendre la position du créateur dans son processus de production contemplatif ? Finalement, ma recherche-crédation soulève la question suivante : comment, en tant que cinématographe contemplateur, transmettre mon expérience contemplative du territoire nordique québécois à l'image ? Pour préciser le champ d'étude de mes recherches, j'utiliserai le terme *cinématographe* pour définir ma position de créateur. J'emploie ici ce terme en écho à la traduction anglaise de *cinematographer* et qui désigne le poste de directeur de la photographie sur un tournage, responsable de la mise en image et lumière du scénario. Alors que la *cinématographie* dans sa définition française englobe tous les arts mis en œuvre pour la réalisation d'un film, la définition anglaise de *cinematography* est

seulement reliée à l'image et représente l'art de la photographie en mouvement. Le terme *cinématographe* permet donc de spécifier mon angle de recherche exclusivement du point de vue de l'image. Ainsi, je n'étudierai pas la dimension sonore des films, sans pour autant négliger son importance et sa place dans la création d'une œuvre cinématographique. Aussi, en plaçant le créateur au centre de mes intérêts, le contexte et l'espace de création deviennent un point déterminant pour ma méthodologie.

2.3. Méthodologie

Le territoire nordique a une place d'importance majeure dans ma recherche. En effet, c'est un environnement qui m'intéresse depuis longtemps, mais c'est surtout un contexte de création primordial pour ma contemplation. À travers ma recherche, j'essaie de comprendre la place du créateur dans son processus de création d'un cinéma contemplatif, et plus particulièrement autour de ma propre création. Je tente de saisir comment ma contemplation peut influencer ma production, et surtout comment transmettre mon expérience contemplative à l'image. C'est pourquoi le territoire, en tant que lieu de ma recherche et environnement de mes expérimentations, devient un point clé pour saisir ma méthodologie. Ainsi, pour répondre à mes questionnements, j'ai opté pour une approche expérientielle en m'appuyant sur une méthodologie heuristique et autoethnographique.

Une approche expérientielle comme l'art expérientiel centré sur l'expérience du sujet, est une méthode qui consiste en l'apprentissage par le faire. Dans cette recherche, je questionne la position du créateur contemplateur face à son œuvre, un point de vue peu abordé par les théoriciens de la contemplation et peu étudié. Ainsi, pour tenter d'apporter une réponse à ma problématique, je dois expérimenter par moi-même les différentes hypothèses ou mises en situations afin d'en extraire un raisonnement ou une solution. C'est la raison pour laquelle je me rapproche tout d'abord d'une méthodologie heuristique. En effet, tel que l'énonce Jean-Pierre Chrétien-Goni, l'heuristique invite le chercheur à faire ses

propres découvertes par l'expérience : « Ce terme de méthodologie scientifique qualifie tous les outils intellectuels, tous les procédés et plus généralement toutes les démarches favorisant la découverte⁴⁵ ». C'est à travers l'expérience que le savoir peut surgir et c'est en gardant un esprit libre et ouvert aux découvertes que le chercheur pourra trouver une solution à son problème. De la même manière, le contemplateur gardera toujours un esprit ouvert et conscient sur le monde qui l'entoure pour peut-être vivre une révélation. L'heuristique et la contemplation deviennent alors proches, utilisant tous deux un lâcher prise offrant au chercheur d'un côté et au contemplateur de l'autre, la possibilité de changer de point de vue et de faire une découverte. Pour Peter Erik Craig, la méthode heuristique est une approche « basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité⁴⁶ » (Craig, 1978). Conséquemment, mon attitude vis-à-vis des laboratoires de recherches et de mon projet final sera libre, sans contraintes ni orientations amenées par une théorie quelconque ou un argumentaire prédéfini. L'heuristique consiste davantage à la découverte libre pour, dans un second temps, apporter un retour réflexif et constructif permettant la transmission de l'objet découvert. Selon Peter Erik Craig, l'approche l'heuristique se conceptualise en quatre étapes : 1) la question, permettant au chercheur de conscientiser une problématique précise, 2) l'exploration, pendant laquelle l'expérimentation prend place et la découverte peut avoir lieu, 3) la compréhension, qui permet au chercheur d'analyser la découverte et de la clarifier, 4) la communication, afin de transmettre la découverte aux autres⁴⁷.

Au-delà de la découverte et d'une méthodologie heuristique, ma recherche est orientée sur ma propre expérimentation. En effet, je tente de savoir comment transmettre à

⁴⁵ Jean-Pierre Chrétien-Goni, « Heuristique », *Encyclopaedia Universalis*.

⁴⁶ Peter Erik Craig, *The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*, Boston Université Graduate School of Education, 1978. Dans Marie-Hélène Breault, « L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans l'icicle de Robert Aitken », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, no 1, 2013.

⁴⁷ *Ibid.*

l'image ma propre expérience de la contemplation en lien avec un territoire. Ainsi, je me base également sur une deuxième méthodologie, l'autoethnographie. En se basant sur l'étymologie du mot, *auto* (soi), *ethno* (la culture) et *graphie* (la recherche), « L'autoethnographie peut être définie comme une narration de soi qui tient compte de la relation avec les autres dans des contextes culturels et sociaux⁴⁸ ». Ainsi, mon processus de recherche fait intervenir mon expérience contemplative et me place comme élément marquant dans celui-ci. En choisissant l'étude de ma contemplation, il est important que mon contexte contemplatif soit pris en compte et je ne peux pas minimiser son impact sur mes recherches. Ce qui est intéressant avec l'autoethnographie est l'ouverture du chercheur par rapport à l'environnement qui l'entoure et l'inter-influence que cela implique. Ce n'est pas une méthodologie de recherche à travers laquelle le chercheur se concentre sur sa seule expérience dans un contexte fermé et hermétique. Il s'agit davantage d'une réflexion personnelle prenant compte de l'influence du contexte culturel et social qui englobe l'expérimentation. À cet égard, Deborah Reed-Danahay différencie deux sens liés à l'autoethnographie, faisant référence d'une part à une recherche ethnographique d'un groupe par ce groupe, et d'autre part à une recherche autobiographique incluant un intérêt ethnographique (Reed-Danahay, 1997)⁴⁹. Pour ma part, je me situe du côté de l'autobiographie en lien avec l'ethnographie.

En m'intéressant particulièrement au territoire nordique québécois et à son potentiel contemplatif, je prendrai en compte l'influence de la culture et des peuples qui y habitent sur mes expérimentations, tout en essayant de répondre à ma propre problématique. Cette approche méthodologique permet d'étudier l'expérience de la contemplation sous l'angle du créateur plutôt que du spectateur, une approche que je conserverai pour la suite de ce

⁴⁸ Gabrielle Dubé, « L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive », *Présences*, vol. 9, 2016.

⁴⁹ Deborah Reed-Danahay, *Auto/ethnography rewriting the self and the social*, Oxford New York Berg, 1997.

mémoire. Pour approfondir l'étude de cette position de contemplateur créateur, j'analyserai maintenant trois extraits de films.

ClicCours.com

CHAPITRE III

L'IMAGE RÉCIT

Les trois œuvres présentées dans ce chapitre ont été choisies pour leur rapport singulier à la contemplation et notamment à la notion de temporalité. La première œuvre étudiée sera *Samsara* (2011) du réalisateur Ron Fricke, que je considère généralement comme étant mon premier contact avec la contemplation à l'image. Cependant, alors que désigné comme contemplatif⁵⁰, je tenterai d'expliquer les raisons pour lesquelles, de mon point de vue, ce film n'est pas entièrement un film contemplatif, dans la mesure où il tend souvent à orienter le point de vue du spectateur. Ensuite, je m'intéresserai de plus près à Chantal Akerman et à son film de fiction *Les Rendez-vous d'Anna* (1978). La filmographie complète d'Akerman aurait pu être analysée ici, mais j'ai choisi le film dont la mise en scène se déroule à bord d'un train. Cela me donnera également l'opportunité d'étudier la question du récit contemplatif à travers ce film de fiction. Enfin, ma troisième et dernière référence sera *Tuktuq* (2016) du réalisateur québécois Robin Aubert, qui oscille entre documentaire et fiction avec ce long métrage tourné au Nunavik, et qui me permettra d'analyser son rapport au territoire nordique ainsi que la place du réalisateur dans l'image. Pour ces trois analyses, je ne tiendrai pas compte de l'aspect sonore ni du montage car je m'intéresse dans ce mémoire simplement à la contemplation supportée par l'image et le récit, ainsi qu'à son rapport vis-à-vis du créateur. Je suis cependant conscient qu'il est difficile pour le spectateur de détacher l'image du son, ou bien même que la contemplation est en grande partie amenée par le rythme du montage.

⁵⁰ Sens Critique, *Top 25 des meilleurs films contemplatifs*, [En ligne], page consultée le 20 novembre 2018.

3.1. *Samsara* et le langage des images

Film documentaire non-verbal, *Samsara* est le quatrième long métrage du réalisateur américain Ron Fricke. En partenariat avec son ami et producteur Mark Magidson, il s'est lancé pour une deuxième fois consécutive dans un tour du monde à la recherche d'images et de regards singuliers. À l'instar de leur collaboration précédente sur le long métrage *Baraka* (1993), Fricke et Magidson, accompagnés d'une équipe relativement réduite, ont visité en cinq ans vingt-cinq pays différents.

La construction narrative et filmique de *Samsara* repose sur la signification du titre. Tiré de la langue Sanskrit, le terme *samsara* désigne dans le bouddhisme « le cycle de la vie, de la mort et de la renaissance⁵¹ ». Il s'agit d'un état qui intervient avant celui du *nirvana*, qui lui est plutôt « la cessation de la soif de renaître, la cessation des trois vices fondamentaux, désir, haine et erreur [...], l'épuisement des courants impurs, c'est-à-dire la suppression complète et définitive de tous les liens qui retenaient l'être dans la série des existences successives⁵² ». Par le biais de ses images et avec l'utilisation d'un montage maîtrisé, Ron Fricke tente de représenter cette transmigration associée au désir, à la haine et aux erreurs que l'humanité connaît. En accord avec une bande originale⁵³ tout aussi dramatique et émotionnelle que les images, le résultat est un film à la symbolique forte qui invite le spectateur à une réflexion profonde sur l'Homme et son existence ainsi que sur le cycle des éléments.

Avec ce film tourné entièrement en 70mm, l'intention du réalisateur est d'apporter un point de vue neutre sur les sujets filmés sans y apposer un jugement quelconque ou un point de vue politique : « we're walking the fine line between trying to not judge the subject

⁵¹ Larousse, « Samsara », *Dictionnaire de français*, 2018.

⁵² André Bareau, « NIRVANA ET SAMSARA », *Encyclopaedia Universalis*.

⁵³ Bande originale composée Michael Stearns, Lisa Gerrard et Marcello de Francisci.

matter as good or bad or have a strong political view with it⁵⁴ ». Il fait alors appel à des mouvements de caméra fluides et légers ainsi qu'à un montage lent pour limiter au maximum le sens que cela pourrait ajouter aux plans. En rapport avec cette notion de plan, il est pertinent de mentionner la réflexion de Pascal Bonitzer. En effet, alors qu'André Bazin pense qu'un changement de plan n'apportera rien de plus que s'il était resté fixe – comme je l'ai expliqué précédemment – Pascal Bonitzer parle de *signes cinématographiques* :

À partir du moment où l'on a commencé à détacher et articuler entre eux des plans [...], le cinéma s'est trouvé comme écartelé entre deux possibilités. D'un côté, par le passage, savant, des vues éloignées aux vues rapprochées, de la vision optique à la vision "haptique", la mise en scène pouvait diriger l'intérêt des spectateurs, [...] inventer et varier tout un ordre de sensations. D'un autre côté, et corrélativement, se créait ainsi tout un arsenal de signes cinématographiques, dont les metteurs en scène, désormais auteurs et démiurges et non plus comme aux premiers temps ingénieurs et techniciens, expérimentaient avec ivresse le pouvoir.⁵⁶

Bonitzer explique ici qu'au fil des années, des signes cinématographiques se sont créés autour du plan que les réalisateurs utilisent judicieusement pour transmettre leurs messages au spectateur. Aujourd'hui, ces signes cinématographiques que l'on pourrait nommer davantage « gestes » au regard de ma position en tant que praticien, peuvent alors être interprétés comme les déterminations dont parle Roger Odin, et qui conditionnent le visionnement d'une œuvre. Ainsi, il est difficile de conserver un cadrage neutre et une représentation objective des sujets filmés, et de ce fait le film est teinté du regard du réalisateur. Ce dernier explique lui-même la difficulté, lors du montage, de ne pas suggérer un sens, bon ou mauvais, aux images présentées : « It's not as easy as it looks, because when you start putting a couple of images together in the edit the sequences want to say something, either good or bad. That's something we want to stay away from because we're

⁵⁴ Edward Douglas, *Interview: The Filmmakers Behind Samsara*, [En ligne], page consultée le 20 novembre 2018.

⁵⁵ « Nous marchons sur cette ligne fine entre ne pas juger le sujet d'une manière positive ou négative et avoir une vision politique forte sur celui-ci » (ma traduction).

⁵⁶ Pascal Bonitzer, « Qu'est-ce qu'un plan », *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1982, (coll. « Le champ aveugle : essais sur le cinéma »).

not presenting our opinion⁵⁷⁵⁸ ». Malgré la désignation de *Samsara* comme étant un film contemplatif, Ron Fricke utilise un choix de cadrages et de mouvements de caméra symboliques. L'analyse qui suit porte justement sur ce point et tentera de saisir l'impact des choix de cadrages sur un film considéré comme étant contemplatif, ainsi que sur la tâche difficile du réalisateur de laisser son œuvre libre de son opinion. J'expliquerai également les raisons pour lesquelles ce film n'est finalement pas selon moi un film contemplatif et je l'utiliserai ici comme contre-exemple. Comme je l'indique dans l'introduction de ce chapitre, le son et le montage ne seront volontairement pas abordés, ou très peu, car je m'intéresse dans cette recherche uniquement à la contemplation en rapport à l'image. Pour illustrer mon propos, je prendrai appui sur la première séquence du film et plus précisément sur les premières quatre-vingt-dix secondes.

Dans cette scène, on peut voir trois jeunes danseuses balinaises interpréter une danse traditionnelle, le Legong. Les jeunes filles sont largement maquillées et habillées, à tel point qu'elles peuvent prendre l'apparence de poupées. Ron Fricke choisit tout d'abord de les montrer d'une manière objective. Le cadrage est dans le premier plan assez rapproché sur l'une des danseuses, pour s'élargir dans le second plan et nous montrer les trois danseuses dans leur environnement. Les points de vue sont frontaux, avec l'utilisation d'une focale moyenne ne déformant pas les perspectives des sujets filmés, avec des mouvements de caméra lents voire absents. Le début de la séquence se rapproche assez bien des intentions du réalisateur et de sa volonté de ne pas teinter le film de sa subjectivité, car, malgré une esthétique marquée des images, les plans montrent les danseuses d'une manière objective et ne font que témoigner d'une pratique traditionnelle.

⁵⁷ British Cinematographer, *Guided meditationn Ron Fricke - Samsara*, [En ligne], page consultée le 30 août 2018.

⁵⁸ « Ce n'est pas aussi simple que ça en a l'air, car lorsque l'on commence à mettre bout à bout certaines images au montage les séquences essaient de dire quelque chose, aussi bien positif que négatif. C'est un phénomène que nous voulons écarter car nous ne sommes pas en train de présenter notre opinion » (ma traduction).



Figure 1 : *Samsara*, de Ron Fricke (2012)

L'enchaînement des plans suit les mouvements des jeunes danseuses ainsi que la direction de leurs regards et la caméra ne possède pas de position de supériorité ou d'infériorité par rapport aux sujets. Ron Fricke se permet simplement de filmer certains points de vue en légère contre-plongée ce qui a tendance à mettre en valeur les danseuses et à accentuer le sentiment de merveilleux. Par ce geste simple et au premier abord anodin, il place tout de même les danseuses sur une sorte d'estrade donnant à la scène un sentiment relativement positif et grandiose, malgré l'aspect maquillé et contrôlé des gestes et postures des jeunes filles. Cette première sensation que Fricke crée dans le début de la scène n'est pas du tout hasardeuse mais au contraire totalement contrôlée afin de créer un clivage encore plus fort avec la fin de la scène. En effet, alors qu'il reste relativement proche de ses intentions dans cette première partie, il rompt complètement avec celles-ci dans le dernier plan de la séquence. Celui-ci commence avec un cadrage épaule fixe en contre-plongée sur l'une des danseuses, puis évolue doucement vers un gros plan du visage, cette fois-ci en plongée alors que la danse se termine.



Figure 2 : *Samsara*, de Ron Fricke (2012)



Figure 3 : *Samsara*, de Ron Fricke (2012)

Par l'utilisation de ce mouvement de caméra, Fricke vient orienter le sentiment et l'émotion que le spectateur va ressentir. En passant d'une contre-plongée à une plongée, il transforme totalement la position du sujet filmé, qui change alors de supériorité à infériorité⁵⁹. Alors que la caméra monte doucement au-dessus du visage de la danseuse, on peut voir son regard devenir beaucoup plus sombre et inquiet. Associé à un changement de tonalité dans la musique qui accompagne la scène, le sentiment positif présent jusqu'ici se dramatise en très peu de temps et se charge en émotion. L'objectivité tant recherchée de Fricke est ici

⁵⁹ « [...] la plongée signifiait l'écrasement du personnage, tout au moins une situation d'infériorité. À l'inverse, la contre-plongée valoriserait ce personnage, lui donnerait une aura ». Joël Magny, *Le point de vue : du regard du cinéaste à la vision du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001. p.37.

totallement absente puisqu'il vient quasiment « écraser » la jeune fille avec sa caméra⁶⁰. Par ce geste simple mais lourd, Fricke lui transfère des émotions semblables à la peur, l'inquiétude ou même le désespoir. Le choix de Fricke est chargé en symbolique et il sait pertinemment l'effet que celui-ci provoque sur le spectateur. À travers ce long métrage, Fricke et Magidson souhaitent élever le film « to the standard of great still photography, revealing the essence of a subject, not just its physical presence⁶¹⁶² ». En cela je pense que *Samsara* est réussi, puisqu'il arrive à nous faire voir les sujets filmés au-delà de leurs apparences. Cependant, je ne pense pas pour autant que l'on puisse le qualifier de contemplatif dans la mesure où il ne laisse pas de place au spectateur pour développer ses propres réflexions et émotions. En faisant appel à ces procédés cinématographiques, Fricke propose une interprétation des images que le spectateur suit inconsciemment. Ce dernier, réceptif à ces *gestes* n'est alors plus en contrôle sur l'impression qu'il porte aux images et suit le point de vue du réalisateur. Ainsi, le reste du film est construit de la même façon, en équilibre constant entre objectivité et subjectivité, et finit par apporter un jugement politique sur les sujets filmés.

Il est intéressant de constater l'impact d'un mouvement de caméra *a priori* si subtil et pourtant si puissant. En l'espace de quelques secondes, l'intention liée au plan change totalement et le spectateur suit les sensations vers lesquelles le réalisateur le dirige. Malgré un montage lent et des cadrages relativement fixes, le film amène le spectateur vers une fausse contemplation qui ne laisse pas toujours une place à l'interprétation. Comme j'ai tenté de le démontrer dans le premier chapitre, la contemplation est un état qui permet, par le biais d'une temporalité allongée, de changer notre point de vue sur ce que l'on voit ou entend. Ici, Ron Fricke ne laisse pas toujours cette place à la contemplation et profite

⁶⁰ Tourné avec une caméra 70mm très imposante, je pense en effet que le mouvement de caméra autour de la danseuse pouvait être intimidant et que le sentiment d'inquiétude était peut-être bien réel chez le sujet.

⁶¹ *About Samsara*, [En ligne], page consultée le 20 novembre 2018.

⁶² « au standard de l'image fixe révélant l'essence de l'objet, et non seulement sa présence physique » (ma traduction).

souvent du pouvoir de sa caméra et de la beauté de ses images pour appuyer son propre point de vue. Pour ma part, je pense que *Samsara* fait davantage partie des films dits *immersifs*, dans lesquels le spectateur se laisse porter, avec plus ou moins de contrôle, entre les divers messages que le réalisateur souhaite transmettre. Fricke semble vouloir disparaître de ses images pour ne pas teinter le film de son opinion, mais sa subjectivité paraît inévitable. En ce qui concerne le cinéma, le simple choix de cadrage est déjà considéré comme une interprétation et il est donc impensable de réaliser un film purement objectif. Le rapport au cadre du cinéaste devient plus important que le rapport au temps, si caractéristique de la contemplation. Fricke s'intéresse davantage à la beauté de ses images, à leur aspect sensationnel, qu'à une temporalité étirée qui offrirait plus de place à une lecture ouverte. On peut alors se demander si Ron Fricke n'utilise pas des images sensationnelles et spectaculaires pour faciliter la vente du film et sa diffusion. Fricke et Magidson tournent en 70mm pour créer une expérience de projection unique, appuyée par le sentiment de merveilleux présent dans les images. Finalement, ce ne sont peut-être que les critiques qui considèrent *Samsara* comme étant un film contemplatif puisque le réalisateur admet lui-même que son film est une « *guided meditation*⁶³ ». La question est alors de savoir si, dans la transmission d'une expérience contemplative, la figure du contemplateur ne doit pas rester présente. En disparaissant ainsi de son film, Fricke ne prend pas le risque de ce lâcher prise du cadre et du récit qui caractérise le plus souvent le cinéma contemplatif. Pour répondre à cette question, je m'appuierai sur le long métrage de fiction *Les Rendez-vous d'Anna*, de Chantal Akerman, qui n'hésite pas à prendre ce risque et qui se rapproche davantage de ma vision classique de la contemplation au cinéma en révélant sa position de contemplatrice derrière la caméra.

⁶³ *About Samsara*, [En ligne], page consultée le 20 novembre 2018.

3.2. *Les Rendez-vous d'Anna* : scénariser la lenteur

Le film *Les Rendez-vous d'Anna* est le cinquième long métrage de la réalisatrice belge Chantal Akerman. À travers ce road-movie d'un peu plus de deux heures, nous suivons la déambulation d'Anna (interprétée par Aurore Clément). Jeune réalisatrice voyageant de train en train, d'hôtel en hôtel, de ville en ville, elle suit la projection de son dernier film. Nous la suivons à travers ses multiples rencontres, parfois amicales, parfois amoureuses, souvent charnelles, mais dévoilant beaucoup de solitude chez cette jeune femme qui semble perdue au milieu d'un paysage incertain et faisant face à un sentiment de crise générale. Il s'agit d'un film autobiographique qui met en scène d'une manière neutre et quasi monotone une jeune cinéaste sous l'emprise de l'ennui et à l'écoute de son environnement.

Les Rendez-vous d'Anna est définitivement un film lent. Le rythme du montage ne s'intéresse qu'à la durée, qu'à l'étirement du temps, pour laisser parfois une scène au complet se dérouler dans le même cadrage. La caméra est immobile, ou tout du moins respirante, et seuls les rares personnages déambulent dans l'image. Parfois même, ils restent fixes, eux aussi, laissant le paysage défiler par la fenêtre du train. Un travail réaliste de la mise en scène, qui n'hésite pas à laisser de grands instants sans actions ni paroles et qui participent au sentiment de solitude et de vide présents chez le personnage principal.

La scène qui représente le mieux cette construction est celle qui se déroule à bord du train. Placée approximativement à la moitié du film, cette scène présente Anna qui se retrouve à déambuler dans le couloir d'un train à la recherche d'un coin tranquille. Après avoir traversé une foule de passagers, elle finit par trouver un wagon vide. Quelques secondes après, un homme la rejoint et lui offre une cigarette. Les deux protagonistes partagent alors un moment de leur voyage et se mettent à discuter. La scène au complet, depuis l'entrée d'Anna dans le train jusqu'à sa sortie, dure plus de vingt minutes, avec certains plans fixes pouvant dépasser deux minutes. L'un de ces plans est particulièrement intéressant. Il intervient dans le milieu de la scène, alors qu'Anna et son compagnon de voyage discutent déjà depuis quelques minutes, laissant défiler par la fenêtre un certain nombre de gares. C'est un plan fixe, cadrant Anna au niveau des épaules, utilisant une focale moyenne ne déformant pas les lignes directives de l'image ni le visage de l'actrice. Il s'agit d'un cadrage finalement très proche de celui que je viens d'analyser dans *Samsara*, mais qui est ici utilisé d'une manière bien différente.



Figure 4 : *Les Rendez-vous d'Anna*, de Chantal Akerman (1978)

À la différence de Ron Fricke, Chantal Akerman décide de ne pas donner de mouvement à la caméra, mais au contraire de laisser toute une partie de la scène se dérouler dans ce même cadrage, laissant alors beaucoup plus de place à la contemplation. En effet, l'élément important qui participe à la contemplation de cette image est le temps. S'écoulant sur un petit peu plus de deux minutes, le spectateur est confronté à un plan neutre, très sobre et comportant peu de mouvement, avec seulement quelques lumières floues défilant en arrière-plan. Le spectateur n'a d'autre choix que d'observer plus longuement l'image qui lui est présentée, étant par ailleurs privé de la vue d'un visage. Anna est en effet de dos sur la première moitié du plan, avant de se retourner face à la caméra pour continuer sa discussion. On ne peut alors voir aucune émotion, aucune réaction, aucun regard et seuls les cheveux d'Anna ainsi que le haut de ses épaules sont visibles. Akerman, de la même manière que Caspar David Friedrich, nous présente dans ce plan la figure de la contemplation. Elle nous offre un point de vue unique ne variant que très peu, que ce soit au niveau du personnage ou du paysage qui défile en arrière et qui nous force à observer plus longuement et plus en profondeur le dos de l'actrice. De ce fait, Akerman nous enlève le divertissement de l'image, nous invite à chercher des significations, des sensations et des émotions au-delà de celle-ci et propose au spectateur de se mettre à son tour dans une position de contemplateur. On peut d'ailleurs retrouver la notion d'*image-temps* proposée par Deleuze (1978) qui amène vers un temps introspectif et mental qui rompt avec l'habituel, le repérable. En utilisant une composition d'image minimaliste et sobre dans laquelle l'actrice se mêle au décor, le spectateur n'a d'autre choix que d'observer plus longuement le revers du personnage et de se laisser prendre par le temps, un temps qui creuse à l'intérieur de l'image, sa texture comme sa poétique. Chaque cadrage est pensé, équilibré et construit de cette manière, ce qui n'attire guère le regard du spectateur qui est alors amené à contempler l'intérieur du cadre. Après plusieurs secondes ou parfois même minutes, il pourra trouver une certaine beauté ou un intérêt autre que celui qui serait induit

dans une intrigue rythmée et l'image jusqu'ici minimaliste se complexifie grâce à cette temporalité. Puis, Anna se retourne pour faire face à la caméra, son visage devient visible, mais le jeu de l'actrice neutre ne laisse paraître aucune émotion.



Figure 5 : *Les Rendez-vous d'Anna*, de Chantal Akerman (1978)

En effet, Chantal Akerman décide de nous dévoiler les expressions de l'actrice, très neutres. Dans une approche plus classique du cinéma, le jeu d'acteur est généralement assez expressif, chaque geste est au service du récit et le spectateur est habitué à avoir face à lui – et rapidement – la majorité des données dont il a besoin pour comprendre au mieux le film. Matthew Flanagan cite d'ailleurs Béla Tar sur ce point, pour qui « the people of this generation know information-cut, information-cut, information-cut⁶⁴ » (2008). Ici, nous sommes loin d'une mise en scène classique. Les dialogues sont assez monotones, les informations qui y sont divulguées paraissent inutiles et il devient assez facile de s'ennuyer. Comme nous l'avons vu précédemment, le récit est un point clé de la contemplation au

⁶⁴ « La population de cette génération est habituée à une logique de montage que l'on pourrait nommer information-coupe, information-coupe, information-coupe » (ma traduction).

cinéma. C'est à ce moment-là, alors que le spectateur ne trouve pas ce qu'il veut, qu'il peut – ou plutôt qu'il doit – aller plus en profondeur dans l'image, dans le récit, dans le jeu d'acteur pour faire ressortir ce qu'il lui manque. En apportant une narration nouvelle concentrée sur la durée plutôt que sur la transmission d'informations, Chantal Akerman permet au spectateur de créer ou de compléter le sens présent dans la scène. En contemplant, on finit par poser nous-mêmes, de multiples sentiments sur ce visage neutre. Ainsi, alors que toute cette mise en scène ne semblait pas vouloir nous transmettre quoi que ce soit, les sentiments de solitude, d'ennui et de vide existentiel que Chantal Akerman souhaite nous transmettre sont bien présents. Grâce à la contemplation et à l'utilisation de cette lenteur parfois soporifique, elle parvient très bien à nous communiquer les sentiments que le personnage principal garde intérieurement. Au contraire, la temporalité étirée que nous impose Akerman dévoile au complet les émotions du jeu de l'actrice qui ne peut plus se cacher derrière les mimiques d'un personnage.

C'est donc grâce à la durée des plans et au minimalisme du récit que Chantal Akerman invite le spectateur à la contemplation. En utilisant des cadrages très simples, mais surtout dépourvus de symbolique lourde et encombrante, elle laisse place à l'interprétation et à la contemplation en nous offrant l'opportunité d'entrer en profondeur dans les scènes. On constate également que les pauses dans la mise en scène sont des instants nécessaires pour instaurer une certaine contemplation. Alors que le jeu de l'actrice paraît neutre, il représente en réalité une proposition temporelle qui nous invite à la contemplation. À travers ce parcours, ce train qu'il faut prendre et vivre de l'intérieur, notre position de spectateur-contemplateur devient active à l'instar de la cinéaste-contemplatrice.

Pour terminer ce chapitre, je m'intéresserai plus particulièrement au long métrage *Tuktuq* (2016) du réalisateur Robin Aubert, tourné au Nunavik et dont le rapport à l'espace comme à la présence du contemplateur s'affichent de manière évidente. À travers ce docu-

fiction⁶⁵ contemplatif, j'étudierai la question de l'espace et la position du réalisateur face au film.

3.3. *Tuktuq* et l'espace du contemplateur

Tuktuq est le quatrième long métrage du réalisateur québécois Robin Aubert. Toujours dans l'expérimentation de nouveau genre, Aubert se lance ici dans le docu-fiction et met en scène le personnage de Martin Brodeur (joué par Aubert lui-même), caméraman de télévision communautaire envoyé par le ministère québécois dans un village du Nunavik afin d'y réaliser des prises de vue. Sans trop savoir pour quelle raison il est ici, il comprend tranquillement par le biais d'échanges téléphoniques avec un sous-ministre peu scrupuleux (interprété par Robert Morin) que le village sera bientôt déplacé pour la réalisation d'un projet minier. Ses images seront donc les dernières traces du village, de ses habitants et de leurs coutumes locales.

Réalisé dans le cadre d'une résidence d'artiste à Kangiqsujaq, *Tuktuq* est un film inévitablement politique. Il aborde effectivement un sujet sensible, en l'occurrence la délocalisation d'habitants autochtones au profit d'une exploitation minière (aux allures d'un Plan Nord) et il remet surtout en cause le regard même du spectateur. Par le biais de ses choix narratifs, Robin Aubert propose au spectateur d'apporter un regard critique aux images qu'il regarde. En effet, le caméraman filme le village sans savoir comment seront utilisées ses images. À force de questionner son employeur, il s'aperçoit que celles-ci permettront de convaincre les derniers opposants au projet minier et accéléreront les démarches de construction. En filmant la chasse et le dépeçage d'un animal par exemple, le caméraman donne en réalité un argument supplémentaire au sous-ministre qui utilisera

⁶⁵ Je considère ici le docu-fiction comme une œuvre cinématographique hybride, mélangeant le genre documentaire et le genre fiction. Dans le cas de *Tuktuq*, les images sont documentaires (à l'exception des scènes d'introduction et de conclusion) et les voix-off sont des récits de fiction.

la violence de ces images pour faire réagir les défenseurs des animaux. Grâce aux échanges téléphoniques en voix-off, le personnage prend alors conscience des volontés du sous-ministre et change progressivement son regard sur les sujets qu'il place devant sa caméra. De la même manière, le spectateur remet constamment en question le regard qu'il porte sur les images et est forcé de changer sa vision avant d'apporter un regard critique. Ainsi, le film est constitué d'images purement documentaires et quasi ethnographiques du quotidien de cette communauté, ponctué par-ci par-là d'interventions téléphoniques en voix-off. Cela peut paraître minimaliste pour un long métrage de plus de quatre-vingt-dix minutes, mais c'est justement ce qui fait la force de ce film. En utilisant un montage lent et contemplatif parsemé de discours assez neutres (représentant l'état d'esprit du personnage qui n'a jamais voulu s'affirmer), Aubert laisse toute la place à la réflexion du spectateur alors capable d'apporter son propre jugement sur les images qui lui sont présentées. Par le biais de la voix-off, le réalisateur ne fait que questionner le spectateur sans jamais lui indiquer clairement le message qu'il doit comprendre.

Lorsque je dis que le film est constitué seulement d'images documentaires et d'une voix-off, ce n'est pas totalement vrai. Il y a, parsemées tout au long du film, des images du personnage (joué par le réalisateur, ne l'oublions pas) au milieu du territoire nordique. Rarement, il est possible de l'apercevoir aux côtés d'un habitant du village, mais il reste la plupart du temps seul dans l'image à observer l'horizon ou dans sa chambre, l'air pensif. Ce sont justement ces images-là qui m'intéressent et qui traduisent la relation du réalisateur face au territoire nordique. En effet, il choisit de passer en avant de la caméra et d'apparaître à l'image. Chacune de ces apparitions nous interrogent alors sur qui regarde. Est-ce le personnage ? Est-ce le réalisateur ? L'ambiguïté qu'Aubert crée dans son film entre fiction et documentaire force le spectateur à s'interroger sur le regard et le regardeur. Dans *La*

subjectivité au cinéma : représentations filmiques du subjectif (2011)⁶⁶, Dominique Chateau évoque la notion de point de vue et questionne « la posture du regard vis-à-vis de la réalité présente » (p.45). Chateau analyse cette posture qui, si elle existe, « est simulée par la caméra, tout se passant comme si elle regardait à l'instar d'une personne, mais *impersonnellement* – au vrai, sa possible "personnalité" renvoie à celle de l'humain qui en utilise la prothèse » (p.45). Lorsque le personnage apparaît à l'écran, une bande son accompagne les images ajoutant un aspect dramatique et fictionnel à la scène. Cependant, lorsque l'acteur disparaît, le spectateur garde en mémoire la présence du caméraman et la cherche à travers la suite des images, purement documentaires cette fois-ci. En procédant ainsi, Aubert rend l'image ambiguë et il questionne la subjectivité à la fois du personnage, de lui-même mais aussi du spectateur. Régulièrement, Robin Aubert se met en scène dans ces courtes scènes à travers lesquelles nous l'observons immerger dans le territoire. Généralement filmé en plan large, il se positionne dans l'espace et fait partie intégrante du paysage.



Figure 6 : *Tuktug*, de Robin Aubert (2016)

⁶⁶ Dominique Chateau, *La subjectivité au cinéma : représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.



Figure 7 : *Tuktuq*, de Robin Aubert (2016)

Identique à son personnage, Aubert ne possède pas de point de vue vis-à-vis des sujets qu'il filme. Il se contente de les cadrer de manière frontale en essayant de ne jamais trop esthétiser un plan et il n'hésite pas à montrer des aspects du territoire moins bucoliques, ou bien même une scène crue du dépeçage d'un caribou. Ainsi, tout au long du film, le spectateur ne sait jamais si ces images sont celles du réalisateur ou celles de caméraman. En suivant ce personnage évoluer dans le paysage et changer son regard, le spectateur questionne à son tour le sien et Aubert l'invite à conscientiser l'impact de son point de vue sur les images qui lui sont présentées. En faisant ce choix de mise en scène, Aubert nous offre son propre regard. Il nous indique que le film que nous sommes en train de regarder n'est autre que son propre point de vue – que ce soit celui du personnage ou du réalisateur – et ne fait que refléter son expérience du territoire. Comme il l'indique dans une entrevue, « J'ai vécu un véritable choc culturel. C'est dû à la perspective, il n'y a pas d'arbres et les steppes sont immenses. Tu te cherches dans cette immensité, tu te demandes qui tu es là-dedans⁶⁷ ». Dans un mode introspectif, ces images sont le reflet de son expérience physique

⁶⁷ Jean-Baptiste Hervé, *Tuktuq de Robin Aubert : lettre au père*, [En ligne], page consultée le 28 novembre 2018.

du territoire et traduisent une expérience personnelle, qu'elles soient mises en scène ou non. Pendant cette résidence d'artiste de deux mois, Robin Aubert a développé un nouveau rapport au territoire et c'est ce qu'il souhaite représenter dans le film. Cette expérience physique du Nord lui a offert une nouvelle vision du temps : « J'espère, au-delà de la brochure politique, que les gens ressentiront cette notion de temps totalement différente de la nôtre⁶⁸ ». Ainsi, lorsqu'arrive le dernier plan du film, le spectateur possède une toute autre approche du territoire. Dans ce plan unique de plus de six minutes, on observe un mouvement de caméra panoramique vers la gauche dévoilant très doucement les montagnes de l'autre côté d'un lac. Pendant ces six minutes, la caméra pivote sur elle-même pour nous offrir quasiment une vue à 360 degrés du territoire environnant.



Figure 8 : *Tuktuq*, de Robin Aubert (2016)

Dans la première moitié du plan, on peut entendre le dernier échange téléphonique entre le caméraman et le sous-ministre, discutant calmement des leçons tirées de cette expérience. En réalité, seul le caméraman fait part de son point de vue nouveau alors que le sous-ministre reste dans son discours sans état d'âme et moralisateur. Alors que les deux

⁶⁸ *Ibid.*

hommes débattent sur la légitimité de leur travail, le mouvement de caméra continue, nous laissant observer la tranquillité des lieux. Personne à l'horizon, seules quelques cabanes sur les rives témoignent d'une présence humaine et l'eau devient presque un miroir. Puis, la conversation téléphonique se termine et le son d'ambiance prend alors toute la place. Un grand silence se fait entendre et seulement quelques clapotements de l'eau raisonnent. Le mouvement de caméra continue et trois minutes plus tard, l'écran devient noir. Grâce à cette pause et ce temps mort pendant lesquels personne ne parle et rien ne se passe, Aubert offre au spectateur un dernier espace de contemplation. En laissant une telle longueur sur ce plan final, Aubert propose au spectateur un temps de réflexion pendant lequel il peut prendre du recul sur le récit. Malgré l'utilisation d'une représentation du nord stéréotypée et proche de « l'imaginaire du Nord » que définit Daniel Chartier, Aubert fait l'usage judicieux du silence pour offrir à chacun le temps pour construire sa propre opinion.

À travers ce film, Aubert ne cherche pas à nous imposer une quelconque vision. Par le biais de son expérience de contemplateur et de cette mise en scène presque autobiographique, il nous invite à partager son expérience du territoire nordique et nous propose d'observer le quotidien d'un village Inuit. Le rapport au temps présent là-haut ainsi que l'aridité du territoire lui ont permis de changer sa vision du monde et d'adopter une position de contemplateur qu'il tente de nous transmettre. Par le biais d'images contemplatives et d'un discours de fond controversé il nous propose de changer, à notre tour, notre regard sur le Nord et ses habitants. Ainsi, on constate que la contemplation à l'image ne nécessite pas toujours le retrait du réalisateur. Avec *Samsara*, Ron Fricke tente de représenter les sujets au-delà de leurs apparences pour révéler leur nature profonde. Pour y arriver, il choisit de ne jamais apparaître dans son film, aussi bien devant que derrière la caméra. En supprimant sa présence, il veut laisser parler les images d'elles-mêmes et tente de ne jamais apposer son opinion sur celles-ci. Mais Robin Aubert nous prouve avec *Tuktuq* que la présence du cinéaste n'est pas un frein à la contemplation, bien au contraire.

En assumant sa position de contemplateur face aux images qu'il nous présente et en assumant leur subjectivité – à tel point que cette subjectivité devient le sujet même du film – il invite le spectateur à prendre un recul critique sur ce qu'il regarde et à nuancer le pouvoir de son regard. Finalement, la présence du réalisateur-contemplateur dans son film est peut-être primordiale pour la transmission d'une expérience contemplative à l'image et cela me guide dans les choix de mon projet de création filmique.

ClicCours.com

CHAPITRE IV

DE LA CONTEMPLATION À L'IMAGE

4.1. De l'analyse à l'exploration

Comme j'ai pu l'étudier à travers les trois œuvres cinématographiques précédentes, la construction d'un film contemplatif se transmet par divers choix de mise en scène spécifiques. J'ai constaté que Ron Fricke, malgré sa volonté de ne pas transmettre son opinion dans son film, utilise un type de cadrage symbolique qui a tendance à orienter le spectateur vers le message qu'il souhaite transmettre. Dans l'autre sens, Chantal Akerman utilise une mise en scène minimaliste et une temporalité étirée invitant le spectateur à chercher plus en profondeur dans l'image pour y trouver un sens nouveau. Quant à Robin Aubert, c'est en questionnant le regard du spectateur sur ses images et en assumant la subjectivité de celles-ci qu'il parvient à transmettre un état contemplatif dans son film. Dans la suite de ce chapitre, j'exposerai ma propre pratique du contemplateur pour analyser ma représentation du territoire nordique québécois à l'image.

4.1.1. Cinématographie et photographie

Ma pratique artistique s'est toujours trouvée entre photographie et cinématographie. En tant que directeur photo, j'aborde la composition d'un plan de la même manière que j'aborderai celle d'une photographie fixe. J'aime travailler mon cadre, même en mouvement, afin que chaque photogramme traduise l'intention du plan au complet. Cependant, dans le contexte de cette recherche-crédation, la photographie a trouvé une place particulière dans mon processus créatif. La pratique de la photographie est intuitive pour moi et elle ne vient pas perturber mon état de contemplation. La caméra, dans l'autre sens, a un plus gros impact sur ma disponibilité mentale et me demande plus d'attention. Non pas qu'il soit plus

difficile pour moi de filmer que de photographier, mais la notion de durée imposée par l'acte filmique m'oblige à une disponibilité de l'esprit tandis que l'instantanéité de l'image fixe peut facilement s'insérer dans mon état contemplatif. Conséquemment, j'ai abordé la question de la contemplation à l'image d'une manière hybride. La photographie m'a servi comme outil de prise de notes et m'a permis de laisser libre cours à ma contemplation, pour dans un second temps revenir à une pratique cinématographique teintée de mes découvertes. À travers cette recherche, je m'intéresse précisément à la transmission de ma contemplation par l'image et non par le son ou le montage. Je suis conscient que certains aspects du cinéma ne peuvent difficilement être mis de côté pour l'analyse d'un film – et c'est d'ailleurs pour cela que j'expliquerai mon approche du montage dans mon projet final – mais je n'en ferai pas l'élément principal de mon analyse. À la manière de Tarkovski, comme je l'ai expliqué dans le chapitre I, j'aborderai le temps contemplatif à l'intérieur du plan et non par le biais du montage. Je pense qu'il est important de conserver un lien avec la photographie qui, malgré sa fixité, m'apporte un point de vue de la temporalité pertinent pour ma recherche-crédation. En conservant cette hybridité et cette inter-influence entre les deux médiums, je pense être en mesure de répondre au mieux à la question de la présence du contemplateur. Par le biais de la méthodologie liée à mon projet final et à mes laboratoires, j'expliquerai la place de l'image fixe dans mon processus de création et d'analyse.

4.1.2. Méthodologie de création

Comme je l'ai expliqué dans le chapitre II, j'utilise pour cette recherche une approche expérientielle à travers une méthodologie heuristique et autoethnographique. Ainsi, j'utiliserai les quatre étapes que Peter Erik Craig décrit pour structurer mes laboratoires (question, exploration, compréhension puis communication). Cependant, la méthodologie de mon projet final fera appel à une cinquième étape. Contrairement aux laboratoires pendant lesquels mon expérience contemplative se mêle avec l'exploration et la création,

j'ai décidé pour mon projet final d'apporter une cinquième étape me permettant de séparer contemplation et production. Après quelques expérimentations (que je détaillerai ensuite), je pense en effet qu'il est important pour moi de m'accorder un temps contemplatif libre et sans contraintes dans l'environnement que j'ai choisi et proche du sujet de mon film pour dans un second temps me consacrer pleinement à la production de l'œuvre. Ainsi, une étape supplémentaire est intervenue entre la compréhension et la communication. Après avoir exploré librement ma problématique et apporté un retour réflexif sur mes découvertes, je suis retourné dans le territoire de ma recherche pour réaliser les images du film qui feront alors office de communication. Quant à la photographie, elle est intervenue lors de mes étapes d'exploration comme outil de prise de notes. En effet, j'ai pris en notes lors de mes laboratoires les différentes découvertes que j'ai pu faire et la photographie s'inscrit dans les divers supports à ma disposition, s'ajoutant à ceux du carnet de voyage et d'enregistrements sonores. Par sa simplicité d'utilisation et son lien avec l'image, ce support m'a aidé à analyser et comprendre ma position de contemplateur face à la création d'une image.

4.1.3. Problématique de création

La problématique principale de ma recherche est donc de comprendre comment transmettre mon expérience contemplative d'un territoire à l'image. Pour ce faire, j'ai choisi le territoire nordique québécois, qui sera par conséquent le lieu de mes expérimentations et laboratoires. À travers ces derniers, je tente d'étudier et d'analyser l'impact de ma contemplation sur ma production, mais surtout de comprendre comment la transmettre dans mon œuvre. Ainsi, je questionne notamment ma position de créateur dans l'œuvre et essaie de savoir si ma présence dans celle-ci, aussi bien devant la caméra qu'en arrière, peut présenter un frein ou au contraire un atout pour la contemplation. Tout en questionnant l'importance d'un plan fixe et stable dans la transmission d'un état contemplatif à l'image, je m'intéresserai au récit induit dans celle-ci et expérimenterai la différence entre fiction et

documentaire. Pour explorer ces questionnements, j'ai besoin d'entrer en contact avec le territoire nordique québécois et c'est pourquoi les deux laboratoires présentés ci-dessous ont pris place dans deux lieux spécifiques : le cratère de Manicouagan et l'Île d'Anticosti.

4.2. Le cinématographe contemplateur

4.2.1. D'immersion à contemplation

Aux débuts de ma recherche, les termes *contemplation* et *contemplateur* ne faisaient pas encore partie de mon lexique et je me situais davantage du côté de *l'immersion*. Il était question à l'époque d'étudier l'importance de l'immersion du créateur dans un environnement singulier pour une meilleure représentation de celui-ci à l'image. Un questionnement assez flou qui, en analysant mes découvertes, s'est spécifié et précisé du point de vue de la contemplation. Pour mettre en pratique mon immersion, j'ai choisi de partir cinq jours à la Station Uapishka, située au centre des Monts Groulx et au pied du cratère Manicouagan. Lors de cet atelier de création, j'ai été accompagné par mon ami et collaborateur Gaëtan Reine, avec qui j'ai partagé l'écriture et la réalisation d'un court métrage intitulé *Uapishka*. À nous deux, nous avons cinq jours complets pour écrire, tourner et monter notre film, en immersion totale dans un territoire nordique. L'immersion à laquelle je faisais référence, plus proche du sensationnel et de l'émotionnel, ne représentait pas l'expérience que j'avais vécue ni celle que je souhaitais transmettre à l'image. C'est en analysant ce laboratoire que j'ai pu recadrer mes recherches et ma création vers la contemplation. Cependant, au moyen de cette expérimentation, j'ai pu découvrir les contraintes qu'imposent la présence d'un personnage dans un film contemplatif, ainsi que l'importance de la place du créateur-contemplateur dans l'écriture et le tournage d'un tel projet.

La Station Uapishka est un repère touristique et scientifique pour les visiteurs des Monts Groulx et du cratère Manicouagan. Située au kilomètre 336 de la route 389 reliant

Baie-Comeau à Fermont, la station est le seul lieu d'hébergement disponible dans un rayon de deux cents cinquante kilomètres. Dans cette auberge isolée de tout, il est possible de se loger, se nourrir, de planifier une randonnée ou une sortie en motoneige et d'étudier les nombreuses réserves biologiques et de biodiversité des alentours. Elle est placée au pied du réservoir Manicouagan et à l'Est du quatrième plus gros cratère météorique au monde. Ce dernier a été créé il y a plus de deux cent millions d'années par une météorite large de cinq kilomètres. Le choc fût si violent qu'un cratère de cent kilomètres de diamètre s'est formé au centre duquel, après l'éruption de lave, un massif montagneux est apparu. Après la construction du barrage hydroélectrique Daniel-Johnson par Hydro-Québec en 1968 (aussi appelé Manic 5) et à cause de la montée des eaux, on a pu observer l'île qui s'était formée au centre du cratère. Baptisée l'Île René-Levasseur et surnommée *l'Œil du Québec*, il est possible aujourd'hui de l'observer depuis l'espace. La taille du réservoir est si grande que lorsqu'on est au bord, il est impossible de voir le rond qu'il dessine, créant ainsi un rapport à l'espace totalement unique.

Nous sommes restés quatre nuits et cinq jours à la station pour réaliser ce laboratoire. Il est évident que l'écriture devait rester simple et efficace car le temps de production et de post-production était très court. Nous voulions mettre en scène l'immersion et nous sommes partis de la citation suivante de Jean Désy : « Partir, [...] ce n'est jamais fuir, c'est plutôt rester en quête » (2010, p.31). De cette phrase philosophique, nous avons choisi de mettre en scène le synopsis suivant : entre introspection et immersion, un homme traverse un environnement nordique hivernal. Dans notre scénario, un homme (interprété par Gaëtan Reine), après avoir utilisé son dernier baril d'essence, tombe en panne sèche sur la route 389. Il décide de continuer à pied et, après quelques pérégrinations, se retrouve au sommet d'une montagne, face au cratère de Manicouagan. Par l'intermédiaire de ce scénario non-verbal, nous pouvions facilement représenter quelques scènes immersives. Lors du tournage, nous avons pris une marche jusqu'au sommet du Massif Provencher pour

réaliser les dernières images du film qui représentaient le point de chute de la quête du personnage. Une histoire finalement proche de l'expérience que nous étions en train de vivre et inspirée de notre voyage. Nous étions nous aussi en quête d'un film encore à découvrir et inscrit dans le territoire.

L'une des problématiques majeures liées à ce laboratoire a été la création d'un personnage de fiction au centre d'un récit contemplatif. En analysant la construction narrative du court métrage, il est en effet apparu évident que la présence de ce personnage ne participait pas toujours à la contemplation. Les contraintes de création que nous avons choisies nous ont imposé un certain minimalisme dans l'écriture de notre scénario, ce qui se retrouva à l'écran. Alors que cet homme aurait pu servir de point d'accroche pour la contemplation du spectateur, il est en réalité devenu un point de questionnement attirant quasiment toute l'attention. Lors du montage, nous pensions avoir étiré au maximum la durée de chaque plan pour offrir un espace de contemplation, mais il s'avère qu'il n'était pas encore assez grand. En plaçant le personnage constamment à l'écran et en faisant coïncider les sorties et entrées de cadre avec les coupes du montage (excepté quelques-unes), la distance que nous pensions créer n'était en réalité pas assez marquée. La durée instaurée dans les plans était trop grande pour un film immersif et trop brève pour un film contemplatif. Le résultat est un court métrage à mi-chemin entre l'esthétisation du paysage nordique et une expérience contemplative dans celui-ci. C'est à ce moment-là que *Les Rendez-vous d'Anna* est arrivé dans mon corpus, m'offrant une analyse de la place du récit dans un film de fiction contemplatif. Cependant, la présence du personnage n'est pas la principale justification de ce résultat. Pour des raisons budgétaires et logistiques, nous avons seulement cinq jours pour réaliser ce projet de film. Par conséquent, le laboratoire s'est progressivement changé en course contre la montre et s'est éloigné de l'expérience contemplative que nous recherchions. De cette manière, notre position de contemplateurs n'a jamais pris la place qu'elle aurait dû prendre et notre propre expérience s'est effacée du

projet. Notre attention s'est focalisée sur la création d'un récit et d'un personnage au détriment de notre propre expérience contemplative. Je pense aujourd'hui que cette lacune a considérablement orienté notre création et aurait pu nous offrir un regard critique sur notre production.



Figure 9 : *Uapishka*, de Louis Moulin (2017)



Figure 10 : *Uapishka*, de Louis Moulin (2017)

Ce laboratoire a été un exercice décisif pour préciser l'orientation de ma recherche. Dans le montage final, on retrouve de longs plans fixes sur les déambulations du personnage qui parfois disparaît du cadre, laissant les arbres balancer au rythme des coups

de vent. On ne connaît rien de lui et son jeu conserve une certaine distance et une neutralité. Une construction similaire à celle que l'on trouve dans un film contemplatif et que j'ai conscientisé lors de l'analyse de mon exploration. En prenant du recul et en apportant un retour critique sur *Uapishka*, j'ai été en mesure de saisir la nuance entre *immersion* et *contemplation*. Alors que la seconde propose une temporalité nouvelle offrant à l'œuvre une certaine liberté d'interprétation, la première coupe cette distance critique et use du sensationnel et de l'émotionnel pour transporter le spectateur dans le contexte et l'environnement du film. En créant une œuvre immersive, l'artiste possède plus de contrôle sur les possibles interprétations du spectateur, mais surtout sur les émotions qu'il ressentira. Cette fois-ci le message est clair, assumé et contrôlé. À ce stade de ma recherche, *Samsara* faisait partie de mes références ancrées dans la contemplation, que plus tard j'associerai également à l'immersion.

Grâce à ce premier laboratoire, j'ai pu remettre en question ma place de contemplateur dans mon processus de production. Pour le suivant, je souhaitais donner toute la place à ma contemplation et ne pas me préoccuper de la création. Je voulais trouver un lieu d'expérimentation dans lequel je pourrais rester longtemps, sans contraintes, pour laisser libre cours à mon expérience contemplative du territoire et étudier l'influence de celle-ci sur ma production. C'est pourquoi, après avoir reçu une invitation pour une résidence d'artiste de trois semaines sur l'Île d'Anticosti, l'occasion était toute trouvée.

4.2.2. Anticosti ou le temps suspendu

L'Île d'Anticosti se situe dans le golfe du Saint-Laurent entre les villes de Havre-Saint-Pierre et Gaspé. Longue de deux cents vingt-deux kilomètres, elle est seulement peuplée de deux cents dix-huit habitants, principalement localisés au village de Port-Menier. Cependant, plus de cent cinquante milles chevreuils peuplent le reste de l'île. En 1895, le

riche chocolatier français Henri Menier achète l'île au gouvernement québécois pour la transformer en territoire de chasse. Il y insère alors deux cents vingt cerfs de Virginie qui se sont aujourd'hui considérablement reproduits. Après la construction de plusieurs villages et le développement économique de l'île, elle sera vendue en 1926 à une société d'exploitation forestière avant d'être rachetée par le gouvernement québécois en 1974. Aujourd'hui, l'île d'Anticosti constitue un lieu privilégié pour la chasse et la pêche, mais également pour la préservation du territoire et se qualifie pour le patrimoine mondial de l'UNESCO.

Pour ma part, je n'avais jamais entendu parler de ce lieu avant que l'on m'invite à y séjourner. Mon amie et artiste Karine Locatelli organise chaque été sur l'île une résidence d'artiste par l'intermédiaire de son organisme Résidences Nomades et m'a invité à y participer. Pendant trois semaines, j'ai vécu aux côtés de cinq autres artistes dans l'ancienne maison du gardien de phare de la pointe ouest de l'île. Seul lieu de vie dans un rayon de presque vingt-cinq kilomètres et sans connexion cellulaire ou internet, nous étions complètement coupés du monde extérieur. Une expérience unique qui fût le lieu de ma première contemplation. J'avais emporté avec moi différents appareils photo, ma caméra et un enregistreur son et je souhaitais expérimenter mon lien avec ces médiums pour ensuite analyser et comprendre l'impact de ma contemplation et du territoire sur ma création.

L'une des principales caractéristiques de l'île d'Anticosti, mais plus particulièrement de la pointe ouest, est la notion de temporalité. Sans internet, sans réseau cellulaire et sans montres ni horloges, mon rapport au temps a totalement changé durant mon séjour. Mes activités journalières étaient synchronisées avec le lever et le coucher du soleil et mon rythme de vie s'est considérablement ralenti. Non pas que je ne faisais rien de la journée, bien au contraire, mais je n'avais aucune obligation ni aucune contrainte, ce qui me permettait de prendre mon temps. Ce nouveau rapport au temps a progressivement changé mon rapport à la création et je n'ai finalement jamais utilisé ma caméra vidéo. Je souhaitais rester libre de créer sans m'obliger à utiliser tel ou tel médium. Je les avais tous à ma

disposition et je me laissais ouvert aux découvertes. Naturellement, je gardais toujours proche de moi mon appareil photo et prenais de nombreux clichés, mais je n'ai jamais ressenti le besoin de filmer. Sur le moment, je n'ai pas cherché à expliquer pourquoi car je souhaitais rester dans l'exploration intuitive. *A posteriori*, j'ai compris que la vidéo ne me permettait pas de représenter l'expérience que j'étais en train de vivre. En effet, la temporalité présente sur l'île était pour moi ralentie, mais elle devenait surtout de plus en plus fixe. Proche de notre maison se trouvait l'ancien village principal de l'île (Baie Sainte-Claire), aujourd'hui complètement détruit. À la place des rues et des quartiers se trouvent maintenant une grande prairie surplombée par la dernière maison encore debout. Un espace fantomatique dans lequel règne un grand silence. L'aspect historique de l'île et son lien tangible avec le passé a rendu mon approche filmique très compliquée, au point où je n'ai jamais ressenti l'intérêt d'enregistrer une seule seconde. Dans un même lieu, je pouvais sentir la trace du passé, du présent et même d'un avenir. La photographie au contraire, en fixant ces instants dans un temps unique dénué de mouvement, me paraissait beaucoup plus naturelle et correspondait au sentiment présent sur l'île. Par ailleurs, j'utilise uniquement la pellicule dans ma pratique photographique, ce qui m'impose un temps supplémentaire lorsque je souhaite prendre une photo. Avec un stock limité de pellicules (seulement une dizaine pour la totalité de mon séjour, ce qui représente entre deux cents cinquante et trois cents photos), je prends le temps pour cadrer et régler ma prise de vue, bien plus qu'en numérique. En développant ce nouveau lien avec la temporalité, c'est par l'image fixe que ma représentation de la contemplation sur l'Île d'Anticosti s'est avérée la plus proche de mon expérience de contemplateur.

En restant plus d'une vingtaine de jours à la pointe ouest, j'ai pu développer un nouveau rapport au temps mais également un nouveau rapport à l'espace. Pour rejoindre le village, il fallait emprunter une route de gravelle sur presque vingt-cinq kilomètres, un trajet que je ne faisais quasiment jamais (sauf en cas de nécessité). De ce fait, je suis resté

dans un rayon de deux kilomètres autour de mon lieu de résidence, accessibles à pied. À force de visiter toujours les mêmes endroits et d'avoir un nombre limité de point de vue, une certaine habitude s'est tranquillement installée. Je pensais connaître les lieux mais finalement, alors que je passais de plus en plus de temps à les observer, je les découvrais chaque jour sous un autre angle et ma vision d'eux a évolué.

Toujours accompagné de mon appareil photo, j'ai appris à changer le regard que je portais sur les sujets photographiés. Lorsque je suis revenu de l'île, j'ai pu développer mes pellicules et analyser mon approche des différents sujets photographiés. De ces planches contacts, trois types de photographies se sont dégagées : photographie de voyage, de documentaire et de paysage. Dans le premier type, on peut trouver des photographies de mon quotidien, de mon entourage et qui présentent un intérêt purement personnel. Ce laboratoire étant également une expérience personnelle unique, certains de mes clichés sont reliés à des souvenirs ou des instants vécus auxquels d'autres spectateurs ne s'identifieraient pas, ou très peu. Les photographies documentaires, que l'on pourrait également classer comme étant ethnographique, sont les témoins d'un mode de vie ou d'un quotidien propre à l'île et à ses habitants. Curieusement, c'est dans ces images que mon attention a été la plus portée sur la lumière et le cadre. Tout en gardant une certaine distance avec les sujets photographiés, dû à une timidité de ma part, j'ai effectivement travaillé davantage la composition et l'exposition. Le résultat est alors une image documentaire qui, parfois équivoque, laisse un doute sur la nature et le contexte de l'image. Cependant, comme nous le verrons dans le projet final, l'équivocité de l'image peut devenir source de contemplation. Enfin, les photographies de paysages sont celles qui représentent la contemplation d'une façon classique et picturale, à la manière de Caspar David Friedrich. Néanmoins, ce ne sont pas nécessairement les images qui transmettent le mieux ma contemplation. Je pensais que ce type de photographie serait le plus adapté pour traduire mon expérience contemplative, mais il s'avère qu'elles sont généralement plus esthétiques

que contemplatives. En travaillant les formes et les motifs, ces images deviennent de belles compositions avec souvent une atmosphère intéressante, mais n'amènent pas toujours à la contemplation. Les seules images de paysage apportant un aspect contemplatif sont celles qui comportent une présence humaine. Comme nous avons pu le voir dans les peintures de Friedrich, c'est à travers la figure humaine (associée à la figure de la contemplation) que le spectateur peut entrer plus facilement en état de contemplation. Je pense que cette présence offre un repère, un point d'accroche pour le spectateur qui peut alors s'absorber dans l'image. Finalement, tout comme Robin Aubert nous offre sa présence aussi bien à l'image qu'en arrière de la caméra, il semble important de créer un repère dans une œuvre qui souhaite transmettre un état contemplatif. Il s'agit d'un repère fondamental, par le biais duquel le spectateur peut retrouver la figure de la contemplation ou le contemplateur-créateur lui-même et à son tour atteindre un état de contemplation.

Grâce à ce voyage au cœur d'un territoire nordique, j'ai su développer un lien entre les notions de temps, d'espace et de contemplation, qui m'a permis de préciser ma démarche et d'analyser la représentation de ma contemplation à travers mes images. La temporalité unique de l'île d'Anticosti a eu une influence notable sur ma production artistique et a perturbé mon rapport à l'image en mouvement, devenu finalement inadéquate dans cet environnement. Ce que j'ai vécu comme une expérience contemplative dans l'espace de l'île ne s'est pas nécessairement retrouvé dans ma création photographique, ou tout du moins pas à l'endroit où je l'espérais. Alors que le paysage était pour moi l'objet de ma contemplation, ma représentation de celui-ci ne le traduisait pas assez bien. De la même manière que pour *Uapishka*, la représentation du paysage dans mes images était encore trop proche de la carte postale esthétiquement réussie, mais ne traduisant pas mon expérience de contemplateur. Finalement, c'est peut-être par le biais de ma position timide

d'observateur-contempleteur face à un sujet documentaire que je serai en mesure de transmettre mon expérience à l'image.



Figure 11 : photographie prise sur l'Île d'Anticosti, de Louis Moulin (2017)



Figure 12 : photographie prise sur l'Île d'Anticosti, de Louis Moulin (2017)

4.2.3. Un retour à Manicouagan

Ma réflexion sur ma position de contemplateur distant et sur un intérêt pour le documentaire n'est pas arrivée tout de suite après mon retour d'Anticosti. Alors que j'étais

encore en train de développer et d'analyser mes images, je m'étais d'ores et déjà engagé dans la construction de mon projet final. Je souhaitais retourner à la Station Uapishka pour réaliser un nouveau court métrage, cette fois-ci dirigé davantage autour de mon expérience contemplative. Je pensais qu'après avoir vécu cette première expérience sur les lieux, je serais en mesure de corriger mes erreurs pour aboutir à un film contemplatif plus proche de mes intentions. Je me suis lancé dans l'écriture d'un nouveau scénario et après quelques semaines de travail, j'étais satisfait du résultat. Je souhaitais mettre en scène un personnage féminin ayant vécu un traumatisme intime. Par l'intermédiaire d'une rencontre avec ce territoire nordique, elle parvenait à trouver une réponse à ses tourments et donnait un nouveau sens à son existence. Un personnage que j'avais pris le soin de développer pour qu'il ne se retrouve pas dans la même position que mon précédent et qu'il représente au contraire la figure de la contemplation. La prochaine étape était la réalisation et je me suis lancé dans la recherche de financement. Un tel projet impliquait au minimum six jours de tournage, une équipe d'une quinzaine de personnes et un budget dépassant quinze mille dollars. L'étape de pré-production était donc primordiale pour m'assurer une production réussie. Malheureusement, toute mon attention s'est portée sur ce travail et j'ai passé plus de trois mois à essayer de rassembler le financement nécessaire. Conséquemment, je me suis progressivement éloigné de l'aspect créatif et expérimental de ce projet, mais plus grave encore, je suis sorti du contexte de ma recherche-création. Ce projet, malgré tout l'intérêt et la pertinence qu'il pouvait avoir dans mon cursus scolaire, était devenu trop gros et trop contraignant pour me permettre d'explorer librement ma problématique. Alors que je cherchais à étudier ma place de contemplateur dans la création d'une œuvre cinématographique, l'ampleur d'une telle production me faisait perdre tout contrôle créatif. C'est pourquoi, après en avoir discuté avec mes codirecteurs de recherche, j'ai décidé de changer de projet final. Cette fois-ci, je devais trouver un lieu d'expérimentation accessible dans lequel je serais capable de faire plusieurs allers-retours, pour ainsi laisser toute la

place à l'exploration et l'expérimentation. Aussi, je souhaitais à travers ce nouveau projet aborder un sujet qui me permettrait de placer au centre du film mon expérience contemplative et sans utiliser un personnage de fiction comme je l'avais expérimenté. Je suis revenu sur mon laboratoire de l'Île d'Anticosti et j'ai repris mon questionnement autour de la position d'observateur-contempleteur. À l'issue de cette réflexion, j'ai choisi d'abandonner la réalisation de fiction pour m'orienter vers la réalisation d'un documentaire. Ainsi, il ne me manquait plus qu'à trouver le lieu et le sujet de ma création.

4.3. Tshiuetin : de Sept-Îles à Schefferville

Tshiuetin est le nom d'un train de passagers reliant Sept-Îles à Schefferville dans le nord du Québec. Créée en 2005 par trois nations autochtones (les Innus Takuaikan Uashat mak Mani Utenam, les Naskapis de Kawawachikamach et les Innus Matimekush-Lac-John), la compagnie Transport Ferroviaire Tshiuetin a aujourd'hui acheté la moitié de la voie de chemin de fer reliant les deux villes. L'existence de ce train m'a été présentée par une amie autochtone alors que nous discutons de ses voyages pour visiter sa famille. Lorsqu'elle m'a décrit la longueur et la lenteur du trajet à bord du Tshiuetin, j'ai tout de suite su que cela deviendrait le lieu idéal pour mes expérimentations. Pendant plus de douze heures (parfois même jusqu'à dix-huit heures selon les conditions) le train serpente lentement la rivière Moisie au départ de Sept-Îles jusqu'au lac Menihek aux abords de Schefferville, six cents kilomètres au nord. Dès la sortie de Sept-Îles, le train plonge en plein cœur de la forêt boréale qui évolue tranquillement en paysage de toundra dans lequel aucun village n'est visible. En réalité, il est possible de descendre du train au milieu du trajet. Certains usagers partent vers leur campement de chasse ou de pêche, ou bien travaillent sur des postes le long de la voie de chemin de fer. Le train s'arrête pour les laisser descendre et les reprend au retour quelques jours, quelques semaines, ou quelques mois plus tard. Ils sont alors laissés là, entre la voie ferrée et la forêt, au milieu de nulle part. Dans ce lieu fermé en

mouvement et contraint de devoir rester à l'intérieur, ma contemplation pouvait prendre toute la place dont elle avait besoin.

Avant de me lancer dans mon premier aller-retour à bord du train, j'ai effectué une recherche pour prendre connaissance des différents projets cinématographiques et photographiques qui avaient été réalisés auparavant dans le train. J'ai pu découvrir le reportage photographique de Chloé Ellingson réalisé en 2016 intitulé *Wind of the North*⁶⁹. La photographe de Toronto a fait plus d'une douzaine d'allers-retours à bord du train, à travers les quatre saisons de l'année pour tenter de dresser un portrait des usagers ainsi que de leur quotidien dans le train. Grâce à sa série photographique, Ellingson m'a permis d'anticiper et de mieux appréhender l'univers ferroviaire. J'expliquerai un peu plus loin comment ma démarche en photographie se distingue de la sienne. J'ai également découvert le documentaire *TSHIJETIN*⁷⁰ réalisé par Caroline Monnet en 2016. À travers ce court métrage de dix minutes, l'artiste en arts visuels et cinéaste nous fait vivre l'intensité et la frénésie d'un voyage à bord du train en plein hiver. En utilisant un montage assez rapide et une bande sonore très présente, Monnet souhaite transmettre la dureté des conditions du voyage pour les membres de l'équipe technique. Il s'agit d'un angle de vue que je ne souhaitais pas adopter pour mon projet.

4.3.1. Le premier voyage

Afin de ne pas reproduire la même erreur que celle de mon premier laboratoire, j'ai décidé de diviser la réalisation de ce projet en deux voyages. De cette manière, mon premier aller-retour m'a servi de repérage afin d'anticiper mes besoins cinématographiques mais il m'a surtout permis de vivre en premier lieu une expérience contemplative complète et libre à bord du train avant de filmer quoi que ce soit. De cette première exploration, j'ai pu vivre

⁶⁹ Chloé Ellingson, *Wind of the North*, Photographie, 2016.

⁷⁰ Caroline Monnet (réal.), *TSHIJETIN*, Desc, 2016.

pleinement ma contemplation sans contraintes créatives pour dans un second temps apporter un retour réflexif sur cette expérience et les possibles découvertes qu'elle m'avait apportée. Ensuite, de cette analyse, j'ai pu écrire mon projet documentaire et lors d'un deuxième voyage je me suis concentré sur les prises de vues et de sons. En séparant ainsi la production de mon projet de film, j'ai pu donner plus de place à ma position de contemplateur dans mon processus de création.

Lors de ce premier voyage, je me suis tout de même laissé la possibilité de prendre quelques photos. Accompagné de mon appareil Hasselblad Xpan utilisant un format panoramique, j'ai photographié quelques paysages, quelques visages et quelques situations. Tout comme à Anticosti, j'ai pris des notes écrites pendant mon voyage afin de retenir certains ressentis ou certaines découvertes. Au début de mon périple, j'ai notamment écrit ceci : « Je sens rapidement que je ne suis pas dans mon élément [...]. 80% des passagers sont autochtones ou des habitués et je suis clairement l'étranger. Certains portent [sur moi] un regard accueillant, d'autres moins ». Ce train de passagers sert en effet principalement aux habitants du territoire ainsi qu'aux travailleurs miniers et n'est emprunté que par quelques touristes. Cette position d'étranger, dans un premier temps, m'a surpris car je pensais être toujours au Québec. En voyageant à bord du train, j'ai rapidement saisi la notion de *pays à l'intérieur d'un pays* et les différences majeures que la vie nordique impose vis-à-vis de celle du sud. Je ne comprenais pas la langue que les usagers parlaient. Tantôt montagnais, tantôt naskapis, certaines familles parlaient en anglais et d'autres parlaient en français, créant alors un mélange de cultures unique. En observant d'un œil curieux l'attitude et le comportement de ses habitués, j'ai petit à petit changé mon regard sur le voyage. Comme je l'écris dans mon carnet « aucun passagers ne profite du paysage et ils contemplent encore moins. [...] Il faut dire que je dois être le seul à venir ici "pour le fun" ». Avec le temps, je me suis mis à contempler davantage l'intérieur du train que le paysage à l'extérieur de la fenêtre. Dans les wagons, toute une vie se recrée. Chacun

amène son oreiller, sa couverture, ses draps pour dresser une tente entre les sièges, sa tablette pour regarder des films ou bien même sa console de jeu et son écran pour se divertir pendant le long trajet. Finalement, en observant longtemps tous ces gestes anodins, j'ai changé ma vision de la contemplation. Alors que je la voyais comme un moyen de replacer mon existence face à la nature et face aux éléments, le train m'a permis de la replacer face à un peuple et une culture. C'est à ce moment-là que j'ai compris l'importance d'une méthodologie autoethnographique dans ma recherche et de l'influence du contexte socio-culturel qui englobe le contemplateur.

À la fin de ce premier aller, je suis resté quelques jours à Schefferville avant de faire le trajet du retour. Je savais déjà que mon film porterait seulement sur le train, mais je souhaitais tout de même découvrir le point de chute de tous ces passagers et la raison de leur départ. Cinq jours plus tard et après avoir connu la vie à Schefferville, je suis reparti sur les rails. Pendant ce retour, j'ai continué ce que j'avais commencé à l'aller et j'ai pris de nouvelles photos ainsi que quelques notes écrites.

4.3.2. L'analyse expérientielle

À mon retour au Saguenay, j'ai pris le temps de développer les pellicules pour analyser un peu plus en détail mon approche photographique et l'influence de ce voyage contemplatif sur celle-ci.

Lorsque je regarde les images que j'ai prises, je suis en mesure de retrouver quasiment les mêmes types d'images que j'ai réalisées à Anticosti mais surtout l'aspect équivoque qu'elles présentent. En observant ma position vis-à-vis des sujets photographiés, de la proximité que je pouvais avoir avec eux, j'ai pu remarquer la même timidité que j'avais sur l'île. À la différence de Chloé Ellingson, je conserve généralement une distance entre mon appareil photo et mes sujets car j'ai souvent une gêne en rapport à leur intimité. Je sais à quel point une photographie peut être perçue d'une manière négative à l'heure actuelle,

notamment à cause des réseaux sociaux et du partage incontrôlé d'une image et certaines personnes peuvent facilement être réticentes à l'idée de se faire photographier. De plus, ma position d'*étranger* dans le train ne me donnait pas la confiance ou la prétention nécessaire pour m'introduire dans l'intimité des passagers. Chloé Ellingson, quant à elle, semble avoir une plus grande facilité à approcher ses sujets photographiés ce qui lui permet de créer une proximité. Le résultat est alors plus proche d'un reportage journalistique que de la transmission d'une contemplation. Pour ma part, on ressent cette timidité à travers mes images qui deviennent alors ambiguës. Je ne suis pas assez proche des personnes pour que l'on s'intéresse à elles comme dans un documentaire ou un reportage, mais je ne suis pas non plus assez loin pour que l'on ne s'intéresse plus aux visages ni à l'identité des sujets. Ma présence en arrière de la caméra est alors devenue tangible et on peut sentir ma place de photographe en regardant mes clichés. En adoptant cette position d'observateur curieux (que j'étais) et en appuyant ma présence, il me semble avoir réussi à transmettre mon point de vue de contemplateur dans mon image.

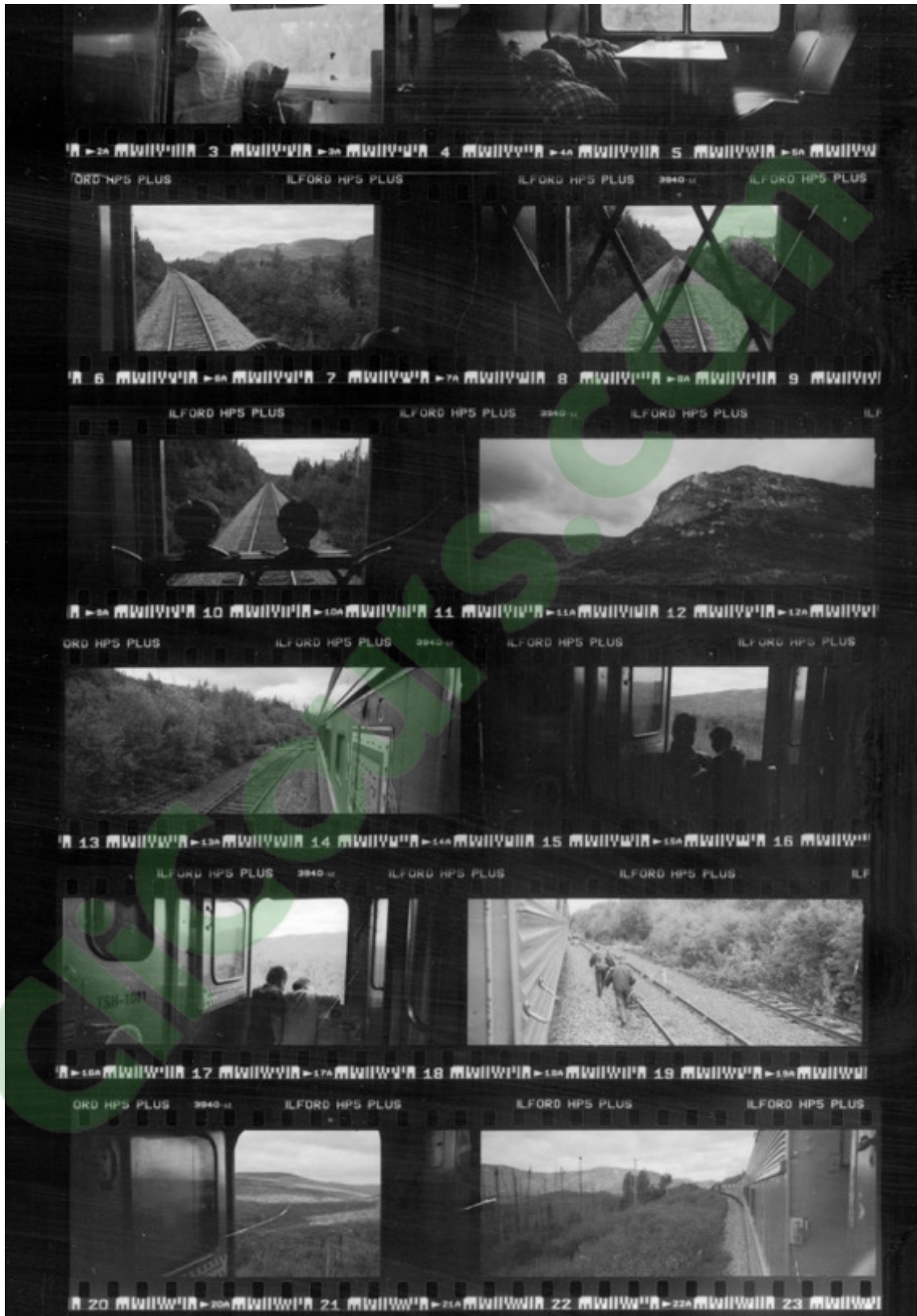


Figure 13 : planche contact de photographies prises à bord du Tshuetin, de Louis Moulin (2018)

À partir de ces observations, je suis passé à l'étape d'écriture de mon projet documentaire. Comme j'ai pu l'analyser dans *Tuktuq*, je pense que c'est en assumant ma position de cinématographe-contemplateur que je serai en mesure de transmettre à l'image une expérience contemplative et susciter un regard critique chez le spectateur. Contrairement à mes précédentes scénarisations dans le cadre de cette recherche-crédation, je ne voulais pas créer un quelconque personnage ni me focaliser sur un sujet éloigné de ma propre expérience. De ce fait, j'ai choisi de réaliser un documentaire non-verbal sur mon propre vécu de contemplateur. Mon but était donc de retourner à bord du train pour réaliser les images qui représenteraient le mieux l'expérience que j'avais vécue au cours de mon premier voyage, tout en prenant en compte les analyses que j'avais faites de mes photographies. Cependant, je souhaitais également que cette étape de production soit tout aussi libre que l'étape d'exploration. Chaque voyage étant unique, je savais que je ne rencontrerais pas les mêmes personnes et que les conditions ne seraient pas identiques au premier aller-retour. C'est pourquoi je suis parti en gardant en tête toutes les réflexions que j'avais développées auparavant mais en me laissant libre de faire d'autres découvertes. De cette manière, ma filmographie était entièrement teintée de mon expérience, à la fois passée mais aussi vécue.

4.3.3. Le deuxième voyage : le tournage

Maintenant que mon approche documentaire était fixée, il ne manquait plus qu'à organiser le tournage. Habituellement, une équipe de tournage (du point de vue technique) est au minimum constituée de deux personnes, soit un cadreur et un preneur de son. Pour ma part, je me suis questionné quelques temps sur la nécessité d'une équipe pour mon projet. En tant que directeur de la photographie et photographe, je réalise depuis le début de cette recherche mes propres images et je comptais continuer ainsi pour ce projet. Mais sachant que je ne savais pas encore ce que j'allais filmer et que cela dépendait beaucoup

de l'expérience que j'allais vivre, j'étais inconfortable avec l'idée de me faire accompagner d'un preneur de son. Sans parler du budget supplémentaire que cela impliquait, je voulais être totalement libre d'expérimenter et d'explorer tous les champs possibles sans avoir à diriger quelqu'un d'autre. Qui plus est, ne souhaitant pas faire d'entrevues, j'étais en mesure de prendre le son d'ambiance moi-même. Grâce également à la longueur et la lenteur du voyage aller-retour, j'avais assez de temps pour faire les prises de vues et les prises de sons dont j'avais besoin. Souhaitant privilégier au maximum la simplicité du tournage, j'ai donc décidé de partir seul à bord du train une fois l'autorisation de tournage obtenue⁷¹.

Lors de ce deuxième voyage, j'ai été surpris par la réception des passagers envers ma caméra. Pensant que la photographie pouvait rendre inconfortable les usagers et après mon premier voyage un peu distant, je m'imaginai que la présence de ma caméra dans les wagons les dérangerait davantage. Cependant, leur réaction fût tout à l'opposé et la plupart des passagers ont accueilli ma caméra à bras ouverts. Évidemment, certains sont restés discrets face à mon objectif et d'autres n'ont pas accepté que je les filme, mais j'ai pu approcher une grande majorité d'entre eux sans aucun problème. Je pense que mon statut de caméraman paraissait plus officiel et que par conséquent les usagers questionnaient moins ma place à bord du train. Néanmoins, j'ai compris un peu plus tard les vraies raisons de cette facilité. Lorsque je voulais filmer une personne, je devais lui demander l'autorisation avant de lancer l'enregistrement par souci d'éthique. De cette manière, je m'introduisais toujours d'une façon succincte et expliquais rapidement les raisons de mon tournage ainsi que l'utilisation de mes images afin que la personne puisse évaluer son intérêt à apparaître ou non dans mon film. Par le biais de ce court échange généralement très formel, j'avais tout simplement brisé l'image de l'étranger et j'avais maintenant un nom, une fonction et un

⁷¹ Pour obtenir l'autorisation de tournage de Transport Ferroviaire Tshietin il m'a fallu partager à la direction de la compagnie les intentions de mon projet ainsi que mes besoins pratiques. Après plusieurs semaines d'attente et d'insistance, j'ai finalement obtenu l'autorisation.

but précis à bord du train. Grâce à ce geste simple, nous pouvions à présent entrer en contact et partager davantage.

Comme je l'avais découvert avec mes photographies, j'ai essayé de retrouver cette équivocité dans mes images en mouvement. Mais la notion de durée, absente en photographie, m'a obligé à changer mon approche. En effet, une fois mon cadre choisi, je lançais l'enregistrement sans jamais trop savoir quand l'arrêter et ma position de contemplateur m'a posé problème. Comme je l'explique dans le chapitre I, la contemplation est un état qui peut intervenir à tout moment, dans tout contexte et à n'importe qui. Conséquemment, il est facile d'entrer en état de contemplation mais il est également facile d'y rester. Avec des plans pouvant durer parfois plus de dix minutes, un certain nombre d'actions avaient le temps de prendre place dans mon cadre indépendamment de mon contrôle. De cette manière, je choisissais mon cadre en fonction de ce qui pouvait s'y produire et non de ce qui s'y produisait au moment même (à l'exception de certains). C'est à cet instant là que j'ai vécu mes premiers moments de doute. En effet, filmer d'une manière contemplative s'est avéré plus complexe que prévu. Le fait que les actions à l'intérieur de mon cadre soient totalement indépendantes de mon contrôle, imprévisible, m'a amené à m'interroger sur l'importance même du cadre que j'étais en train de poser. Chaque seconde apportait une contemplation particulière et pertinente et la valeur d'un plan face à un autre a doucement disparu. Je choisissais de poser ma caméra à tel endroit, à tel moment, mais j'aurais pu la déplacer quelques mètres plus loin, quelques heures plus tard et cela n'aurait rien changé à la qualité ou la valeur que je donnais à ce cadre-ci. Évidemment, certaines actions me semblaient plus riches que d'autres face au récit de voyage que j'essayais de transmettre dans mon film. Cependant, la majorité des images que j'ai alors tournées était purement subjective et quasiment aléatoire, me faisant entrer dans une errance créative. J'appelle ici errance créative ces instants où tout choix et opinion créatifs étaient difficiles et presque futiles. Je reviendrai sur ce point lors de l'étape du montage.

Finalement, le dernier point de mon exploration faisait lui aussi écho à une spécificité cinématographique : le mouvement. À travers le corpus de films analysé au chapitre III, nous avons pu constater la présence subtile et délicate du mouvement de caméra dans le cinéma lent (voir absent). Je me suis alors questionné sur l'importance d'un plan stable dans la transmission d'un état contemplatif et j'ai choisi dans certains cas de porter ma caméra à la main. À la différence des plans sur trépied, j'étais davantage concentré sur l'aspect technique de mon cadre et je laissais moins de place à ma contemplation. Cependant, j'expliquerai dans la partie suivante en quoi ces images traduisent tout aussi bien, voire davantage mon expérience contemplative. En procédant ainsi, j'ai filmé durant trente heures de voyage et je suis revenu au Saguenay avec un peu plus de cinq heures de contenu.

4.3.4. Le montage contemplatif

Par le biais de cette recherche-crédation, je m'intéresse à la place du cinématographe contemplateur dans la représentation d'un territoire nordique québécois à l'image. Dès le chapitre II, j'ai défini mon champ de recherche en précisant que je ne m'intéresserai qu'à l'image et uniquement à l'image. Cependant, en tant qu'étape de réécriture, l'importance du montage dans un film contemplatif est à prendre en compte. En expliquant mon processus de création à l'étape du montage, j'analyserai également l'impact de mes choix de tournage sur la représentation de mon expérience contemplative, ainsi que la place du son dans ce film documentaire.

L'étape du montage est une véritable réécriture du scénario et mon plus gros défi a été de choisir les bons extraits dans ces longues prises de vues contemplatives. J'ai finalement discerné trois types d'images qui m'ont permis d'orienter mon choix. Premièrement, j'étais en présence d'images purement contemplatives qui conservent une équivocité intéressante. Dans ces images, on peut sentir la timidité dont je parle un peu plus haut et qui m'a permis de conserver la distance nécessaire amenant à la contemplation.



Figure 14 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)



Figure 15 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)



Figure 16 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)

Deuxièmement, j'ai réalisé une série d'images à la caméra épau­le traduisant assurément ma présence en tant que créateur. À travers ces images, on peut finalement ressentir ma présence en arrière de la caméra ainsi que la place de mon regard dans le cadre. Alors que Robin Aubert passe devant la caméra pour justifier sa présence, c'est par le mouvement de caméra portée que je suis parvenu le mieux à transmettre la mienne. De la même manière que dans *Tuktuq*, la subjectivité assumée de mes images participe à la transmission d'un état contemplatif.



Figure 17 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)



Figure 18 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)



Figure 19 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)

Puis troisièmement, j'ai recueilli un certain nombre d'images documentaires plus proche d'une recherche ethnographique. Le fait d'entrer en contact avec certains passagers a facilité mon approche sociale mais a rompu la distance à mon avis nécessaire pour instaurer une contemplation. Dans ce dernier type d'images, la contemplation est légèrement moins présente car elle se rapproche d'une vision reportage cherchant tout d'abord à communiquer une information plutôt qu'une expérience.



Figure 20 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)



Figure 21 : *Tshiuetin ou la lenteur du nord*, de Louis Moulin (2018)

Par ailleurs, j'ai choisi pour ce projet de filmer au format cinémascope 2.35:1, identique à celui que j'avais utilisé lors de mon premier voyage et à travers mes photographies. C'est un format que j'ai trouvé adéquat pour représenter l'étendu des paysages et la longueur des wagons. Avec un format vidéo standard 16:9, je trouvais que l'image comprimait un peu trop l'espace et qu'il n'était plus représentatif de mon vécu. Cependant, ce format apporte inévitablement un aspect cinématographique à ce projet de documentaire, ce qui a tendance à esthétiser l'image et peut parfois l'éloigner de son aspect contemplatif.

Au montage, mes choix de prises de vues se sont divisés principalement entre les deux premiers types, présentant d'une part une contemplation classique à travers des images parfois équivoques et présentant d'autre part, une contemplation à travers la subjectivité de mes images en mouvement. Cependant, en analysant plus en détail les étapes de créations de ce montage, j'ai pu découvrir que les trois types d'images identifiés plus haut se regroupaient en deux sous-groupes : le narratif et le poétique. D'un côté, j'étais en présence d'images contemplatives qui tentent de raconter le récit de mon voyage, ou

bien même de certains passagers auxquels on finit par s'attacher. De l'autre, j'avais à l'écran des images contemplatives plus orientées vers le poétique et qui font appel au percept et à l'affect. Je me suis longtemps questionné sur l'orientation que je souhaitais donner à mon court métrage et si je préférais qu'il soit narratif ou poétique. La poésie de l'image apporte nécessairement un espace d'interprétation et de liberté intéressant pour la transmission d'un état contemplatif, mais l'aspect narratif permet d'ancrer cette contemplation dans un contexte, un environnement et un territoire particulier. C'est pourquoi, après plusieurs réflexions, j'ai choisi d'assumer cette hybridité filmique qui oscille entre narratif et poétique et qui traduit également de manière plus juste mon vécu à bord du train. En revanche, j'ai constaté que le montage d'un film contemplatif demande une approche totalement différente que celle utilisée pour un film de fiction. De la même manière qu'au tournage, ma préférence sur un plan vis-à-vis d'un autre est doucement disparue au fil du montage. La contemplation est un état subjectif, chacun la vit à sa manière et personne n'en tirera les mêmes découvertes. Par conséquent, j'ai régulièrement perdu tout avis personnel sur la pertinence des images que j'avais choisies ou le rythme du montage que j'avais créé. Je n'étais plus en mesure de savoir si tel plan était trop long, si celui-ci devait arriver plus tôt, ou bien même si je devais le remplacer par un autre. Toutes options me paraissaient finalement équivalentes et pouvaient amener à une contemplation différente. Cette errance créative, découverte pendant le tournage, s'est alors retrouvée à l'étape du montage. Pour tenter de remédier à cela, j'ai réalisé le montage par petites séances de travail ne dépassant jamais trois heures. De cette manière, j'ai été capable de prendre du recul sur mon travail, de conserver une certaine objectivité et je pouvais continuer de travailler quelques heures après. Quant à la question du son, que je n'ai pas souhaité développer jusqu'ici, mon approche a été relativement simple et réaliste puisque j'ai décidé de conserver les prises de sons directs correspondant aux prises de vues. De cette manière, le bruit redondant du train

sur les rails accompagne tout le long du film les images, apportant également un certain rythme et dialoguant avec la contemplation de l'image.

Finalement, c'est à travers la lenteur imposée par Tshiuetin et par l'espace confiné des wagons que j'ai pu étudier ma place de contemplateur. C'est dans ce territoire nordique québécois que j'ai trouvé une place privilégiée pour ma contemplation et que j'ai su développer un nouveau rapport à la photographie et à la cinématographie. En analysant mon expérience ainsi que mes images, je suis en mesure de cerner l'impact du contemplateur sur un processus de production d'une image fixe et en mouvement. Ma présence derrière la caméra semble être un point fondamental dans la transmission d'une expérience contemplative et les mouvements de caméra ne sont pas toujours un frein à la contemplation. Par la réalisation de ce documentaire non-verbal, j'ai déterminé les difficultés qui entourent le contemplateur dans sa volonté de transmettre une expérience contemplative à l'image. La photographie m'est apparue plus adéquate et intuitive pour créer pendant ma contemplation, en opposition à la cinématographie qui m'a imposé de scinder en deux la production de ce film. Dans un premier temps, je devais vivre l'expérience de contemplateur, pour ensuite la transmettre dans l'image en mouvement qui me demandait plus de disponibilité créative. Ce sont les raisons pour lesquelles j'ai choisi d'accompagner la projection de ce film d'une exposition des photos prises à bord du train. À la fois outils privilégiés de ma contemplation et traces de mes explorations, je pense que ces photographies peuvent proposer une autre approche de l'image contemplative ainsi que de mon expérience de contemplateur et par conséquent elles s'intégreront aux côtés de la projection.

CONCLUSION

Lorsque j'ai commencé cette recherche-création, je ne savais pas encore dans quelle direction orienter ma réflexion. Ma passion pour l'image m'a permis de préciser mon champ de recherche, mais les concepts qui l'accompagnent ont pris du temps à se développer. C'est en lisant Christophe Pellet, au retour de mon premier laboratoire, que j'ai finalement concentré mon intérêt vers la notion de contemplation et son application au cinéma.

Les théories qui entourent le cinéma contemplatif, aussi appelé le cinéma lent, ne sont pas nombreuses. Comme nous l'avons vu avec l'article de Michel Ciment, c'est un courant esthétique qui s'est popularisé en parallèle de l'accélération de la vie moderne du XXI^{ me} siècle et qui veut mettre en avant la notion de temporalité. En proposant des images et un montage lent, en imposant une distance scénaristique, en minimisant la composition et les mouvements de caméra, ou bien en offrant un nouveau rapport à l'espace de projection, le cinéma lent tente de réactiver le regard critique du spectateur face aux sujets dans l'image et face à l'image elle-même. Mais ces théories ne sont orientées que du point de vue de la réception du spectateur et non de l'influence du cinéaste-contempleteur vis-à-vis de son œuvre.

Par le biais de cette recherche-création, j'ai valorisé la position de contempleteur en la questionnant dans mon processus de création d'une image et son impact sur la production d'un projet de film documentaire. En travaillant le cadre, la lumière et la composition, en cherchant une équivocité, une distance, un regard, la figure de la contemplation ou ma présence en arrière de la caméra, je pense avoir saisi les outils qui m'ont aidé à transmettre mon expérience contemplative. Au travers des différents laboratoires pratiques de ma recherche, j'ai placé mon expérience contemplative au centre de mes questionnements et j'ai développé un nouveau rapport au temps, à l'espace, mais aussi au récit contemplatif.

De cet état simple et anodin, j'ai eu l'opportunité de changer mon point de vue sur la nordicité du Québec. En adoptant cette position de contemplateur, j'ai observé et appréhendé d'un œil nouveau et ouvert le monde nordique et les populations qui y habitent. De cette manière, la contemplation peut facilement devenir un acte politique plaçant le contemplateur comme un acteur critique face à son environnement. Christophe Pellet décrit par ailleurs la contemplation comme « une révélation mais aussi une révolution de l'être ⁷² ». Cet état de conscientisation du monde sensible offre en effet un regard nouveau sur les autres mais également sur soi-même. La contemplation au cinéma serait peut-être un moyen de renouer avec une lenteur qui semble disparaître tranquillement de notre quotidien. En offrant ce nouveau rapport au temps et à l'espace, le cinéma lent semble offrir au spectateur une pause, un temps mort pendant lequel il peut prendre du recul sur le monde et sur lui-même. En tant que cinématographe contemplateur, c'est en tout cas ce que j'ai vécu.

En impliquant mon expérience de contemplateur dans cette recherche-crédation, il a été parfois difficile de laisser une place à ma position de créateur. Comme le questionne Christophe Pellet, « Ce temps arrêté du contemplateur sur la matière, mais aussi sur le flux immatériel, serait-il aussi un symptôme d'impuissance où tout désir de changement et toute aspiration révolutionnaire seraient annihilés, bloqués ? » (p.24). Il est pertinent de questionner l'état contemplatif qui, par l'inaction du corps et la liberté de l'esprit, pourrait amener à un état de blocage supprimant toutes volontés de révolutions. C'est en tout cas ce que j'ai pu expérimenter à certains instants de mes laboratoires. En contemplant, j'allais parfois jusqu'à me perdre dans mes pensées rendant alors l'étape de création beaucoup plus futile. De la même manière qu'il a été difficile de choisir les images de mon montage, il était souvent difficile de savoir quoi filmer. En tant que contemplateur, il est important de

⁷² Christophe Pellet, *Pour une contemplation subversive suivi de Notes pour un cinéma contemplatif*, Paris, L'Arche, 2012. P.14

savoir lâcher prise. Il faut être capable d'ouvrir ses sens à l'environnement qui nous entoure, ce qui peut présenter une part de risque. En tant que créateur-contemplateur, je pense avoir fait l'expérience de cette prise de risque, du doute, de l'errance et du lâcher prise. Mais finalement, c'est la sensation de perte que j'aimerais valoriser pour conclure ce projet. Une perte de contrôle envers le sujet, envers la caméra, envers le montage, envers le temps, qui me permettent aujourd'hui de me distancer de mon film et de le laisser vivre tel qu'il est, peu importe les nombreuses autres formes qu'il aurait pu prendre. Ce mémoire était peut-être davantage une recherche introspective sur ma relation de contemplateur à l'image plutôt qu'une étude des outils cinématographiques à disposition du contemplateur pour la transmission de son expérience contemplative.

Finalement, en explorant cette position subjective face à la contemplation filmique, j'ai appris beaucoup sur ma position de créateur, de réalisateur, de photographe, et j'ai même découvert celle de documentariste. Je n'avais jamais pensé un jour réaliser un documentaire, mais ce projet ouvre définitivement de nouveaux horizons pour moi et pour mon futur professionnel. Dès aujourd'hui, je constate la reconnaissance du milieu professionnel envers mon court métrage et l'intérêt qu'il a suscité chez le public, ce qui témoigne du devenir narrative et poétique de mes images.

BIBLIOGRAPHIE

About Samsara, [En ligne], < <http://www.barakasamsara.com/samsara/about> >, page consultée le 20 novembre 2018.

Aumont, J. et al. (2016), *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*, 4e édition revue et augmentée., Malakoff [France], Armand Colin, 335 pages.

BAREAU, André « NIRVANA ET SAMSARA », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], < <http://www.universalis-edu.com.sbioproxy.uqac.ca/encyclopedie/nirvana-et-samsara/> >, page consultée le 30 août 2018.

Bazin, André (1958), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 4 v.

Bonitzer, Pascal (1982), « Qu'est-ce qu'un plan », dans *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, p. p. 15-18.

Breault, Marie-Hélène (2013), « L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans *Icicle* de Robert Aitken », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 1, p. 17-24, [En ligne], < <https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/2013-v14-n1-sqrm0620/1016194ar/> >.

Carus, Carl Gustav et Caspar David Friedrich (1983), *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 173 p., 178 p. de pl.

Chartier, Daniel (2016), « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? », *Études Germaniques*, vol. 282, n° 2, p. 189-200.

Chateau, Dominique (2011), *La subjectivité au cinéma : représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 172 p.

Chrétien-Goni, Jean-Pierre « Heuristique », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/heuristique/> >, page consultée le 4 décembre 2018.

Cinematographer, British, *Guided meditationn Ron Fricke - Samsara*, [En ligne], < <https://britishcinematographer.co.uk/ron-fricke-samsara/> >, page consultée le 30 août 2018.

Craig, Peter Erik (1978), *The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*, Boston Université Graduate School of Education.

Critique, Sens (2018), *Top 25 des meilleurs films contemplatifs*, [En ligne], < https://www.senscritique.com/top/resultats/Les_meilleurs_films_contemplatifs/632370 >, page consultée le 20 novembre 2018.

Deleuze, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 298 p. (coll. « Cinema »).

Deleuze, Gilles (1985), *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 378 p. (coll. « Cinema »).

De Luca, Tiago (2016), « Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship », *Cinema Journal*, vol. 56, n° 1, p. 23-42.

Désy, Jean (2010), *L'Esprit du Nord*, Québec, Canada, Les Éditions XYZ, (228 pages).

Douglas, Edward (2012), *Interview: The Filmmakers Behind Samsara*, [En ligne], < <https://www.comingsoon.net/movies/features/93727-interview-the-filmmakers-behind-samsara> >, page consultée le 20 novembre 2018.

Dubé, Gabrielle (2016), « L'autoethnographie, une méthode de recherche inclusive », *Présences*, vol. 9, [En ligne], < https://www.uqar.ca/uqar/universite/a-propos-de-luqar/departements/psychosociologie_et_travail_social/presences-vol9-2-dube-lautoethnographie-une-methode-de-recherche-inclusive.pdf >, page consultée le 5 novembre 2018.

Flanagan, Matthew (2008), *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, [En ligne], < http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm >, page consultée le 18 novembre 2018.

Hamelin, Louis-Edmond et al. (2014), *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec (Québec), Presses de l'Université du Québec, 141 pages.

Hervé, Jean-Baptiste (2017), *Tuktuq de Robin Aubert : lettre au père*, [En ligne], < <https://voir.ca/cinema/2017/03/24/tuktuq-de-robin-aubertlettre-au-pere/> >, page consultée le 28 novembre 2018.

Larousse, *Contempler*, [En ligne], < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contempler/18557?q=contempler-18455> >, page consultée le 14 novembre 2018.

_____ (2018), « Samsara », *Dictionnaire de français*, [En ligne], < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/samsara/70800?q=samsara-70032> >, page consultée le 30 août 2018.

Magny, Joël (2001), *Le point de vue : du regard du cinéaste à la vision du spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, 94, [91] p.

Mitchell, Tony (1980), « Animating Dead Space and Dead Time », *Sight and Sound*, vol. 50.1, p. 29-33.

Odin, Roger (2000), « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, p. 49-72.

Pellet, Christophe (2012), *Pour une contemplation subversive suivi de Notes pour un cinéma contemplatif*, Paris, L'Arche, 107 pages, 108 pages non numérotées.

RAMOS, Julie « Friedrich Caspar David (1774-1840) », *Encyclopaedia Universalis [en ligne]*, [En ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/caspar-david-friedrich/> >, page consultée le 15 novembre 2018.

Reed-Danahay, Deborah (1997), *Auto/ethnography rewriting the self and the social*, Oxford New York Berg.

Tuttle, Harry (2006), *The State of Cinéma (M. Ciment)*, [En ligne], < <http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html> >, page consultée le 18 novembre 2018.

FILMOGRAPHIE

Akerman, Chantal (réal.), (1978), *Les Rendez-vous d'Anna*, Allemagne, Belgique, France, CCA et al., 127 minutes.

Aubert, Robin (réal.), (2016), *Tuktuq*, Docufiction, Québec, Films, Lynx et PRIM Centre D'arts Médiatiques, 95 minutes, [Film en ligne], < <https://vimeo.com/ondemand/tuktuq/243932011> >, page consultée le 27 novembre 2018.

Fricke, Ron (réal.), (2011), *Samsara*, Documentaire, États-Unis, Magidson, Mark, 102 minutes.

Liman, Doug (réal.), (2002), *The Bourne Identity*, Action, États-Unis, Allemagne, République tchèque, The Kennedy/Marschall Company, Universal Pictures, 119 minutes.

Monnet, Caroline (réal.), (2016), *TSHIUETIN*, Documentaire, DESC, 10 minutes, [Film en ligne], < <https://vimeo.com/158540500> >, page consultée le 27 avril 2019.

Östlund, Ruben (réal.), (2014), *Snow Therapy*, France, Suède, Motlys, Plattform Produktion, Coproduction Office, 118 minutes.

Van Sant, Gus (réal.), (2003), *Elephant*, Drame, États-Unis, France, Hernandez, Jay ; Keaton, Diane ; LeRoy, JT ; Robinson, Bill ; Wolf, Dany, 81 minutes.

Van Sant, Gus (réal.), (2002), *Gerry*, Drame, États-Unis, Argentine, Jordanie, Wolf, Dany; Hernandez Jay, 105 minutes.

Ellingson, Chloé (2016), *Wind of the North*, [En ligne], < <http://www.chloeellingson.com/wind-of-the-north/2y6uqj1m8hm2n5274e9wr3vrdsqtsj> >, page consultée le 27 avril 2019.