

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LACTÉE : COURT MÉTRAGE SENSORIEL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR

ANDRÉE-ANNE ROUSSEL

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous remercions Guillaume Vallée, Sarah Mannering, Geneviève Dulude-De Celles, Fanny Drew, Colonelle Films, Ariane Castellanos, Inka Malovic, Isabeau Blanche, Marie-Eve Samson, Alexandre Domingue, Mylène Mackay, Emma Lane, Terence Chotard, Léa Lacroix, Olivier Binette, Jean Décarie, Louis-Claude Paquin, Fabrice Montal, Marjolaine Béland, Simon-Pierre Gourd, Charles Perraton, Paul Tana, Jean-François Renaud, Thomas Ouellet Fredericks, Alexis Bélanger, Michel Caron, Danièle Turgeon, Serge Abiaad, Jean-Sébastien Matte, Toshiya Kubo, Vincent Roy, Karine Schutt-Kimpton, Rachel Nadon, Guillaume Shea Blais, Olivier Lamarre, Erik Daniel, Josiane Lanthier, Carole Gauthier, Robert Roussel, Marie-Philippe Roussel, France Roussel, Raymond Boudreau, Normande Roussel, Gérard Roussel, Michel Laveaux, Clovis Gouaillier, Daniel Courville, Steve Bates, Hexagram CIAM, Prix Prends ça court!, Video MTL, Université du Québec à Montréal.

Ainsi que Jennyfer Desbiens, Emma Gomez, Luciana Marcos, Christophe Dalpé, Dominic Berthiaume, Alexandre Labbé, François Charron, Maxime Pouliot, Jean-Sébastien Beaudoin-Gagnon, Alexandre Sabourin, Ariel Methot, Cécile Gariépy, Caroline Laquerre, Erika Côté Gagnon, Marie-Anne Simard, Kathleen Cousineau, Marwa Laquerre-Tantawy, Rachel Nadon, Yann Cleary, Laurent Ouellette, Samuel Gagnon-Thibodeau, Julien Alix, Guillaume Pelletier, Anne-Marie Bousquet, Myriam Therrien, Marie Mello, Post Moderne.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ANCRAGES CONCEPTUELS.....	5
1.1 Le cinéma et les sensations.....	5
1.2 Un cinéma aux frontières, un cinéma des zones grises.....	9
1.3 Cinéma des sens au Québec.....	10
1.4 Le cinéma sensoriel.....	12
1.4.1 Le cinéma comme expérience sensorielle complète.....	13
1.4.2 Un cinéma hypersensible.....	16
1.4.3 Un cinéma qui brouille les frontières.....	18
1.4.4 Un cinéma en quête d'états altérés de conscience.....	20
1.5 Sensorialité au niveau de la forme.....	22
1.5.1 Intimité et espace haptique.....	23
1.5.2 Espace modifié et mouvements.....	28
1.6 Sensorialité au niveau du fond.....	29
1.7 Sensorialité et ambiguïté.....	32
CHAPITRE II	
CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL DE L'ŒUVRE.....	38
2.1 <i>Un Lac</i> de Philippe Grandrieux.....	38
2.1.1 L'haptique dans le récit.....	38

2.1.2	Conception sonore intime.....	40
2.1.3	Images haptiques	41
2.2	<i>Attenberg</i> de Athina Rachel Tsangari.....	43
2.2.1	Ambigüité dans la relation de Marina et Bella.....	43
2.2.2	Neutralité dans le jeu	44
2.3	<i>L'étuve</i> de Olivia Boudreau.....	44
2.3.1	Féminité et corps	45
2.3.2	Ambigüité et surréalisme.....	45
2.3.3	Flottement et contemplation	46
2.4	Autres œuvres de références.....	46

CHAPITRE III

	PROJET DE CRÉATION	50
3.1	<i>Lactée</i> : court métrage sensoriel (voir Annexe A DVD).....	50
3.1.1	Alternance entre scènes sensorielles et scènes plus conventionnelles	51
3.2	Sensorialité dans le scénario.....	51
3.2.1	Synopsis de <i>Lactée</i>	52
3.2.2	La relation ambiguë de Aude, Emma et Anne	52
3.2.3	La galactorrhée – le corps coulant.....	53
3.2.4	Rêve et symbolique	56
3.2.5	L'omniprésence du corps et du toucher.....	57
3.2.6	Ambigüité dans le jeu et dans la distribution des rôles	59
3.3	Sensorialité dans la forme	61
3.3.1	La texture de l'image et images haptiques	61
3.3.2	Intemporalité : lumières, costumes et huis clos.....	62
3.3.3	Mouvements et proximité dans l'image	62
3.3.4	Le choix du premier plan.....	64
3.3.5	Conception sonore intime et impressionniste.....	64
3.3.6	Spectre sonore complet et suspension musicale.....	66
3.3.7	Montage et contraste.....	67

3.4	Le processus créatif	68
3.5	Diffusion de l'œuvre et publics visés	71
CHAPITRE IV		
	COMPTE RENDU DE L'ŒUVRE.....	73
4.1	Réception de l'œuvre.....	73
4.1.1	Frontière brouillée	73
4.1.2	Symboles et interprétations	74
4.2	La découverte d'un cinéma	76
4.2.1	Retour vers une production artisanale	78
4.2.2	Expérimentations sonores.....	79
	CONCLUSION	81
	ANNEXE A CONTENU DU DVD	86
	ANNEXE B SCÉNARIO DE <i>LACTÉE</i>	87
	APPENDICE C FICHE TECHNIQUE DE <i>LACTÉE</i>	88
	RÉFÉRENCES	90

RESUME

Lactée : Dans un appartement clos et calme, trois femmes cohabitent. Aude, Emma et Anne entretiennent une relation ambiguë. Les seins de Aude commencent à sécréter du lait, sans raisons connues. Et puis les deux autres s'en aperçoivent. Ce qui entraîne une légère perturbation dans leur microcosme.

Ce mémoire accompagne la réalisation du court métrage sensoriel *Lactée*. Ce projet cinématographique traite du sujet de la peur du corps chez la femme tout en tentant de faire vivre une expérience sensorielle complète aux spectateurs. Un court métrage hypersensible et brouillant les frontières entre le cinéma de fiction conventionnel et le cinéma expérimental. Il cherche à rejoindre les différents sens des spectateurs à l'aide du concept de l'ambiguïté et de techniques visuelles, sonores et narratives. Cette réalisation s'inspire d'abord d'œuvres sensorielles telles le long métrage *Un Lac* de Philippe Grandrieux. Elle s'appuie ensuite sur une recherche théorique du cinéma des sens, contenant différents ouvrages d'auteurs s'étant intéressés à ce type de films.

Un DVD data accompagne ce document, contenant le court métrage *Lactée*, le scénario du projet, ainsi que quelques expérimentations visuelles et sonores réalisées au cours de la maîtrise.

Mots-clés : court métrage, cinéma sensoriel, ambiguïté, haptique.

INTRODUCTION

«The most terrifying fact about the universe is not that it is hostile but that it is indifferent; but if we can come to terms with this indifference and accept the challenges of life within the boundaries of death — however mutable man may be able to make them — our existence as a species can have genuine meaning and fulfilment. However vast the darkness, we must supply our own light¹.»

La vie est absurde. Pourquoi créer? Créer nous semble, comme le démontre Albert Camus dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*, la réponse la plus cohérente à l'absurdité du monde dans lequel nous vivons². Témoigner, à travers la création, de la diversité de notre monde, de l'absurdité de la condition humaine, de la vie elle-même. Face à l'incompréhension du monde dans lequel il vit, l'humain ressent le désir de tout unifier. En effet, «[q]uels que soient les jeux de mots et les acrobaties de la logique, comprendre c'est avant tout unifier³.» En quête éternelle de l'élément clé qui compose toutes existences, il aspire donc à comprendre par l'unification, à créer du sens dans ce grand tout chaotique. Bien que nous valorisons et que nous nous intéressions à la grande complexité de l'univers qui nous entoure, nous ressentons également ce désir profondément humain de tout unifier, afin d'y voir plus clair, de créer des liens. Depuis le début de notre pratique artistique, nous avons donc été

¹ Phillips, Gene D. (dir.) (2001). *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, p. 73.

² Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 129-141.

³ *Ibid.*, p. 34.

intéressée par les arts qui en rassemblent plusieurs, par cette idée d'un art englobant. Le cinéma, contenant à la fois littérature, théâtre, arts visuels et sonores, nous intéresse en ce sens :

Les uns savent, les autres croient, d'autres ne savent pas ni ne croient que le Cinématographe est non seulement un art, mais un art fort sérieux. Un Art de synthèse parfaite, qui les résumera tous de plus en plus, dans l'avenir. Et c'est le septième art.⁴

Le cinéaste possède en effet plusieurs outils pour toucher, atteindre, d'une manière ou d'une autre, le spectateur, et c'est ce qui rend ce médium si intéressant et inspirant :

«For me, it's so beautiful to think about these pictures and sounds flowing together in time and in sequence, making something that can be done only through cinema. It's not just words or music—it's a whole range of elements coming together and making something that didn't exist before. It's telling stories. It's devising a world, and experience, that people cannot have unless they see that film.⁵»

Nous croyons que le cinéma, comme toute forme d'art, doit être considéré comme une expérience sensorielle d'abord et avant tout. Comme nous le rappelle Deleuze, l'art est «le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres⁶.» Le cinéma ne doit pas se contenter de raconter une histoire, ni se contenter de représenter la réalité. Nous vivons le monde à travers nos différentes expériences, nous vivons le monde à travers notre corps :

⁴ Canudo, R. (1995) *L'usine aux images*. Paris : Séguier-Arte Éditions, p. 44. (dans le texte «Défendons le Cinématographe» *L'Epoca*, Rome, 1^{er} février 1920)

⁵ Lynch, David. (2007) *Catching the big fish : meditation, consciousness, and creativity*. New York : Penguin Group, p. 17.

⁶ Deleuze, Gilles et Félix Guattari. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, p. 154.

Entre la chair de l'homme et la chair du monde s'étend une continuité sensorielle de chaque instant. L'individu ne prend conscience de soi qu'à travers le sentir, il éprouve son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui ne cesse de le traverser. Il est inclus dans le mouvement des choses et se mêle à elles de tous ses sens. Pourtant, la perception n'est pas coïncidence avec les choses, mais interprétation. Tout homme chemine dans un univers sensoriel lié à ce que son histoire personnelle a fait de son éducation. Le monde est l'émanation d'un corps qui le traduit en termes de perception et de sens, l'un n'allant pas sans l'autre⁷.

Toutes nos sensations sont en effet causées par un contact direct avec nos organes perceptifs. Les œuvres d'art qui nous intéressent le plus sont celles qui ont réussi à atteindre notre sensorialité. Ces œuvres nous permettent de vivre l'art, de le ressentir. Dans le cadre de la maîtrise, nous avons donc délaissé l'idée d'un cinéma narratif conventionnel et adopté celle d'un cinéma des sens. Un cinéma qui soit une véritable expérience sensorielle et qui permette de vivre pleinement le moment présent. Un art qui ne nous incite pas à analyser, mais plutôt nous incite à vivre.

C'est dans ce contexte empli de contradictions que, tiraillés entre le désir de tout rassembler et celui de témoigner de la complexité de notre monde, nous avons entrepris ce projet de recherche et de création. Nous avons, dans le cadre de cette maîtrise en communication, réalisé un court métrage sensoriel qui, à travers le fond et la forme, sans toutefois délaissier toute forme de narrativité, cherche principalement à atteindre les différents sens du spectateur. Un cinéma hypersensible qui brouille les frontières entre le cinéma narratif conventionnel et le cinéma expérimental. Ces deux éléments, soit une haute sensibilité sensorielle et une pensée complexe (plutôt que simplifiante), font d'ailleurs partie intégrante de notre personnalité.

D'abord, nous avons étudié un corpus de films et d'œuvres sensoriels, afin d'y découvrir les différentes techniques utilisées par leurs créateurs. Nous souhaitions comprendre comment et par quels moyens ces œuvres nous atteignaient

⁷ Le Breton, David. (2008) *Anthropologie du corps et modernité* (5e éd.). Paris : Presses Universitaires de France, p. 159.

physiquement. Nous avons ensuite entamé une recherche approfondie de la littérature portant sur le cinéma des sens⁸. Nos lectures nous ont alors permis de découvrir d'autres techniques possibles pour arriver à nos objectifs. Nous avons ensuite expérimenté nous-mêmes certaines de ces techniques, afin d'en valider la faisabilité et l'efficacité dans notre contexte de production. Ces exercices de style nous ont permis de choisir les techniques qui nous apparaissaient les plus adéquates pour notre projet. Nous en avons donc retenu certaines et abandonné d'autres. Nous avons finalement, à travers diverses expérimentations, développé nos propres procédés formels et narratifs, formulés principalement autour du concept d'ambiguïté, permettant d'atteindre la sensorialité du spectateur à plusieurs niveaux. Nous éprouvions en effet un grand désir de réaliser une œuvre qui nous soit personnelle, qui soit originale et à notre image.

Ce mémoire fait donc état de nos recherches, de nos hypothèses, de nos découvertes, et de nos expérimentations dans le cadre de la réalisation de notre projet de création, court métrage sensoriel d'une durée de quinze minutes intitulé *Lactée*.

⁸ Au cours de ce mémoire, nous utiliserons à la fois les termes «cinéma sensoriel» et «cinéma des sens», qui font référence à la même approche cinématographique.

CHAPITRE I

ANCRAGES CONCEPTUELS

1.1 Le cinéma et les sensations

[L]e cinéma est en progrès effectif, incessant, vers un état idéal, qui est ou sera la reproduction parfaite et complète de tous les phénomènes, dans toutes leurs dimensions sensorielles. L'utopie d'un cinéma s'adressant à tous les sens – y compris l'odorat et le toucher – est ancienne (on la retrouve dans *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, en 1932), et d'un intérêt limité¹.

Depuis l'apparition du cinéma, la recherche d'atteindre la sensorialité, d'explorer les manifestations essentiellement sensuelles de la matérialité de ce médium, s'est exprimée à travers plusieurs courants artistiques, la plupart du temps des mouvements d'avant-garde ou demeurés underground, et à travers certaines révolutions technologiques. Les premières projections d'images en mouvement pourraient être considérées comme les plus sensorielles, tant les spectateurs étaient surpris, même apeurés, par cette nouvelle technologie. Les premiers cinémas relevaient en effet davantage du spectaculaire que du narratif. La première avant-garde française, le cinéma surréaliste (Man Ray, Luis Buñuel, Salvador Dalí, René Clair), le cinéma de transe (Maya Deren, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos) et puis le Nouveau

¹ Aumont, Jacques. (2010) *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Paris : Armand Colin, p. 83.

Cinéma Américain (structural filmmaking) ont aussi cherché à atteindre la sensorialité du spectateur et se sont beaucoup intéressés à la matérialité du médium filmique. Par contre, entre temps, la période du *Golden Age* à Hollywood, dominée par l'aspect industriel du cinéma, de la fin des années vingt au début des années soixante, s'est concentrée presque exclusivement à la narrativité au cinéma. S'en est suivi une grande tendance du cinéma narratif conventionnel :

Il fallait bien que le cinéma fût bien bon raconteur, qu'il eût la narrativité bien chevillée au corps, pour que les choses en soient venues si vite, et soient restées depuis, là où nous les voyons : c'est un trait frappant et singulier que cet envahissement absolu du cinéma par la fiction romanesque, alors que le film aurait tant d'autres emplois possibles, qui sont à peine exploités dans une société pourtant à l'affût de toute technologie nouvelle.²

Aujourd'hui, les nouvelles technologies au cinéma appellent en effet les réalisateurs d'Hollywood à faire vivre des sensations nouvelles aux spectateurs, mais les applications de ces nouvelles technologies relèvent davantage du sensationnalisme que du sensoriel. L'apparition de la vidéo durant les années soixante, qui a donné naissance à l'art vidéo, a aussi permis aux créateurs d'adopter une toute nouvelle approche des images en mouvement. Leur liberté de création étant bien plus grande, de nombreuses expérimentations sensorielles ont alors été réalisées.

Dès ses débuts, la vidéo affiche ses couleurs : ses adeptes parlent de démocratisation des outils de communication, d'économie, de légèreté, de maniabilité, de portabilité, d'instantanéité et, surtout... de liberté de création ! La vidéo ouvre la voie à l'immédiateté et au communautarisme. Elle devient vite un outil de changement dans les mains des activistes. Les artistes s'en emparent pour déconstruire le réel et jouer avec les images, ou encore expérimenter des nouvelles formes de création³.

² Metz, Christian. (1964) «Le cinéma : langue ou langage?», *Communications*, n° 4, Paris : Seuil, p. 62.

³ Bourdon, Luc et Philippe Gajan (décembre 2013 – janvier 2014). Les 50 ans de l'art vidéo. *Revue 24 images*, n° 165, p. 7.

Grâce à cette même liberté, la notion d'intimité s'est installée dans l'espace culturel⁴. En effet :

Vidéo signifie "je vois" en latin : cette technique naît donc en exploitant un rapport frontal au présent, à l'instant (immédiateté), mais peut-être surtout au sujet, ce "je" qui allait fournir aux artistes de la vidéo une assise jamais remise en cause⁵.

Les artistes vidéo souhaitent plutôt faire vivre une expérience au spectateur, puisque leurs œuvres sont généralement bien moins axées sur la narrativité, beaucoup plus conceptuelles. La vidéo pourrait être considérée comme un passage, une transition entre le médium filmique et le numérique. Il y a toujours eu une coexistence du «mainstream» et de l'«underground», mais ce n'est qu'à l'apparition du numérique, et la démocratisation des outils qui en résulte, que ces deux entités, autrefois bien distinctes, sont invitées tranquillement à se fusionner. L'ordinateur et la caméra numérique, ainsi que leur accessibilité de plus en plus grandissante, permettent de plus en plus le mélange de ces deux types de productions.

Mais depuis environ une vingtaine d'années, les créateurs de cinéma dit conventionnel, autant au niveau de la fiction que du documentaire, s'intéressent davantage, et même de plus en plus, à un type de cinéma plus sensoriel : des films qui font vivre une véritable expérience sensorielle au spectateur, plutôt que de lui raconter une histoire. On peut aussi observer, au niveau de la théorie et de la critique, un regain d'une approche du cinéma comme médium des sens depuis deux décennies. On assiste donc à une réintégration du corps dans le concept du spectateur⁶. Le corps

⁴ Lebovici, Elisabeth. (2004) *L'intime*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 12.

⁵ Bourdon, Luc et Philippe Gajan (décembre 2013 – janvier 2014). Les 50 ans de l'art vidéo. *Revue 24 images*, n° 165, p. 7.

⁶ À contrecourant d'une tendance dualiste bien ancrée dans le monde occidental, depuis Descartes : «However, Cartesian dualism is real in the sense that there is, in the contemporary Western world, a historical experience of being divided between mind and body, thought and emotion, which is lived by certain people in particular times and places.» (Burkitt, 1999, p. 8) Laura U. Marks propose une explication concernant ce dualisme omniprésent dans notre société : «A certain degree of separation

«as a complex yet indivisible surface of communication and perception⁷.» Une approche qui n'est pourtant pas nouvelle :

«In theories of embodied spectatorship, we are returning to the interest of modern cinema theorists such as Benjamin, Béla Balázs, and Dziga Vertov in the sympathetic relationship between the viewer's body and the cinematic image, bridging the decades in which cinema theory was dominated by theories of linguistic signification⁸.»

Des théoriciennes et théoriciens comme Vivian Sobchack, Laura U. Marks, Jennyfer M. Barker et Raymond Bellour ont développé des théories du cinéma, souvent basées sur la phénoménologie de Merleau-Ponty, qui incluent la notion de corps et rejettent la notion de cinéma comme un système de codes et de signes⁹. L'intérêt des cinéastes pour la sensorialité se traduit souvent par une intégration d'un cinéma expérimental dans un film narratif ou documentaire conventionnel. Un désir de brouiller la frontière qui sépare artificiellement ces deux types cinématographiques. Des cinéastes comme Philippe Grandrieux, Gaspar Noé, David Lynch et Lucien Castaing-Taylor en sont quelques exemples. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous intéresserons donc précisément à cette jonction, ces «crucial and fertile overlaps that occur between experimental and mainstream cinema¹⁰.»

C'est que le cinéma se heurte à une problématique qui lui est bien propre, soit la coexistence du cinéma comme industrie et du cinéma comme art. Et toute industrie se doit d'être rentable ou doit tendre vers cet objectif. Comme le rappelle Tarkovski :

from the body is necessary in order for our bodies to function. Imagine if our perceptions were so embodied that we could feel every step of our digestive process, the twitching of our neurons. We would be so attuned to the universe within that it would be impossible to focus on the world around us.» (Marks, 2000, p. 132)

⁷ Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. (2010) *Film Theory : an introduction through the senses*. New York : Routledge, p. 110.

⁸ Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the film*. Durham : Duke University Press, p. 171.

⁹ Voir, entre autres, *The Address of the Eye* de Vivian Sobchack, *Le corps du cinéma* de Raymond Bellour, *The skin of the film* de Laura U. Marks et *The Tactile Eye* de Jennifer M. Barker.

¹⁰ Propos tirés de la quatrième de couverture du livre : Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 292 p.

«Faut-il souligner qu'aucun autre art n'a jamais été soumis de la sorte à de pareils critères d'évaluation¹¹ ?» Cette double nature du cinéma semble appeler les cinéastes à répondre à certaines exigences commerciales, à plaire à un plus grand nombre de personnes possible :

Dans l'espace académique, le cinéma est généralement abordé en tant qu'art, et l'on adhère volontiers à cet engagement passionné qui a pour vocation d'exalter une poétique, de faire toujours renaître une pensée-cinéma et de promouvoir une théorie exigeante autour des œuvres. Il peut aussi être considéré comme spectacle, divertissement ou activité marquée par des logiques industrielles, financières et commerciales qui le traversent et participent de sa constitution hybride. Le cinéma est une muse impure dont l'ambiguïté est riche de tensions qui contribuent sans doute grandement à son alchimie créative.¹²

L'industrie du cinéma a toujours freiné, ou bien ralenti, l'expansion du cinéma vers l'expérimentation. Et c'est encore une fois la révolution numérique et la démocratisation des outils cinématographiques dans les années quatre-vingt-dix qui a en partie libéré le cinéma de l'industrie.

1.2 Un cinéma aux frontières, un cinéma des zones grises

Le cinéma sensoriel a quelques fois été expérimenté à travers la forme du documentaire. Les documentaires sensoriels, dans une approche anthropologique, tentent en effet de faire vivre l'expérience sensorielle d'un environnement étranger au spectateur, plutôt que de lui expliquer et lui décrire cet environnement. C'est le cas des films produits au *Sensory Ethnography Lab*, centre de recherche interdisciplinaire de l'université Harvard. Le documentaire *Leviathan* réalisé par Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor, par exemple, nous fait vivre, à travers plusieurs caméras *GoPro*, une expérience immersive à bord d'un bateau de pêche commerciale.

¹¹ Tarkovski, Andreï. (2014) *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey, p. 193.

¹² Creton, L. (2012). *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 3^e édition. Paris : Armand Colin, p. 7.

Ce genre a aussi été expérimenté à travers le film de fiction. Tel que relaté par Martine Beugnet dans son livre *Cinema and Sensation*, on peut observer un intérêt grandissant envers le cinéma des sens en Europe depuis le début des années quatre-vingt-dix¹³. Des réalisateurs comme Philippe Grandrieux, Chantal Akerman, Gaspar Noé, Lynne Ramsay, témoignent de cette tendance au cinéma des sensations. Ces réalisateurs brouillent la frontière entre le cinéma narratif et le cinéma expérimental, autant au niveau de la narrativité qu'au niveau formel. Il nous semble intéressant de noter que Philippe Grandrieux et Chantal Akerman sont, en plus d'être cinéastes, des artistes visuels, réalisant des projets d'installations vidéos, des œuvres audiovisuelles destinées à des musées et galeries d'art. Ce réalisateur et cette réalisatrice sont d'ailleurs considérés comme expérimentaux par certains critiques et théoriciens¹⁴.

1.3 Cinéma des sens au Québec

Au Québec, nous n'observons pas, au niveau des créateurs, un aussi grand enthousiasme envers le cinéma sensoriel au cours des dernières décennies. Plusieurs des films d'auteurs réalisés dans les dernières années ont une structure narrative de type «miniplot», pour utiliser le terme de Robert McKee, c'est à dire une recherche de narrativité minimale¹⁵. De plus, cette narrativité est plutôt de type réaliste. On ne cherche donc pas vraiment à atteindre la corporalité du spectateur, mais plutôt à lui raconter une histoire et à représenter notre réalité ; le cinéma comme miroir de la

¹³ Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Édinburgh : Edinburgh University Press, p. 8.

¹⁴ Il est encore difficile aujourd'hui de définir exactement le cinéma expérimental. Certains l'associent uniquement au cinéma-matière (cinéma non-narratif) et d'autres, comme André Parente, considèrent plutôt comme expérimental tout film qui expérimente dans le médium qu'est le cinéma. Voir le chapitre «Le cinéma expérimental» dans *Cinéma et narrativité* de André Parente.

¹⁵ Robert McKee, dans son livre *Story*, avance que toute histoire est contenue à l'intérieur du triangle de possibilités formelles. Les trois pointes du triangle sont nommées ainsi : «Archplot» (schéma classique), «Miniplot» (minimalisme narratif) et «Antiplot» (anti narratif). (McKee, 2005, p. 51)

société québécoise. Les films *Nuit #1* de Anne Émond et *Le Vendeur* de Sébastien Pilote adoptent ce genre d'approche du cinéma. Cette tendance a créé de nombreuses critiques au cours des dernières années. Le cinéma québécois, pour certains, est considéré comme déprimant, ennuyant. Pourtant, l'intérêt du public cinéophile québécois pour des cinéastes sensoriels est notable. La rétrospective consacrée au réalisateur Philippe Grandrieux qui a eu lieu dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma en 2013 le démontre bien.

Le type de financement, au Québec, incite peu les cinéastes à expérimenter. Certains réaliseurs ont tendance même à formater leur première version de scénario afin de répondre au type de cinéma recherché par les institutions. Ces dernières semblent accorder une plus grande importance à la narrativité d'un projet plutôt qu'à la réalisation formelle de celui-ci :

Le cinéma est trop souvent au service de la littérature, indique le cinéaste au cours d'un entretien accordé à *La Presse*. C'est d'ailleurs en fonction des scénarios écrits que tous les projets sont évalués. Les réalisateurs sont souvent des gens qui incarnent ces textes-là. On est plus près du théâtre que du cinéma¹⁶.

Alors, comme le mentionne également Robert Morin : «Il y a de plus en plus de belles histoires et de moins en moins de films¹⁷.» Les films narratifs qui tendent vers l'expérimentation sont donc souvent réalisés de façon indépendante, sans l'aide des institutions, comme certains films de Denis Côté et Robert Morin.¹⁸

¹⁶ Lussier, Marc-André. (2014, 6 avril). Robert Morin: à bas les clichés! *La Presse*. Récupéré de : <http://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/entrevues/201404/05/01-4754758-robert-morin-a-bas-les-cliches.php>

¹⁷ Tremblay, Odile. (2012, 16 février). Entretien avec Robert Morin - Un cinéma à réinventer. *Le Devoir*. Récupéré de : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/342833/entretien-avec-robert-morin-un-cinema-a-reinventer>

¹⁸ À noter que des cinéastes comme Robert Morin et Denis Côté s'adonnent certes à un cinéma non conventionnel, mais leurs expérimentations sont davantage par rapport au mélange des genres documentaire et fiction plutôt que fiction et expérimental, et aspirent à déranger, bousculer, choquer les spectateurs, plutôt que d'aspirer à leur faire vivre une expérience sensorielle complète.

Le médium du court métrage, par ses coûts moins élevés et par sa forme libre, représente une bonne occasion pour les cinéastes d'expérimenter, autant au niveau formel qu'au niveau narratif. Actuellement, certains courtmétragistes de fiction comme Olivier Godin (*La boutique de forge, Full love*), Yan Giroux (*Surveillant, Mi niña mi vida*) et Meryam Joobeur (*Gods, weeds & revolutions*) démontrent un intérêt à expérimenter dans la forme au cinéma, mais beaucoup de courts métrages réalisés au Québec dans les dernières années sont très axés sur la narrativité, et cette dernière demeure souvent plutôt conventionnelle. Présentement, l'aspect purement sensoriel du court métrage est expérimenté en grande partie, au Québec, dans la forme du cinéma expérimental abstrait. Nous pourrions nommer des réalisateurs tels que Karl Lemieux (*Mouvement de lumière, Western Sunburn*) Daïchi Saito (*All that rises, Chiasmus, Trees of Syntax, Leaves of Axis*) et Guillaume Vallée (*The Soft Giraffe, The Yellow Ghost*).

1.4 Le cinéma sensoriel

«Predisposed as we are to devote our attention to plot and character development and the 'realism' of special effects, it seems we have become largely desensitised to those qualities that initially define the specificity of the cinematic experience, and which early theorists hailed as the source of cinema's affective and evocative power: its changing audio-visual compositions of movement, light, contrasts, grain and volume, and the fluctuating relations of ground and foreground, form and figure that shape its figural space¹⁹.»

Notre définition du cinéma sensoriel se résume ainsi : un cinéma narratif (du moins contenant une certaine forme de narrativité), hypersensible, synesthésique, qui cherche à brouiller (de façon plus ou moins prononcée) la frontière séparant le cinéma narratif conventionnel et le cinéma expérimental non narratif et qui tend à recréer différents états altérés de conscience chez le spectateur. Mais avant tout, l'idée du

¹⁹ Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Édimbourg : Edinburgh University Press, p. 22.

cinéma des sens nous demande de concevoir le cinéma comme un art, et comme une expérience.

1.4.1 *Le cinéma comme expérience sensorielle complète*

Une œuvre littéraire ne peut être perçue qu'à travers des symboles, des concepts, en l'occurrence les mots. Alors que le cinéma, comme la musique, nous offre de percevoir une œuvre d'art directement par les sens²⁰.

Tandis que le théâtre est généralement considéré comme un art de l'évocation, le cinéma est plutôt considéré comme un art de la monstration. D'autres, adhérant à des théories structuralistes telles que la narratologie, le formalisme russe ou le néoformalisme (Bordwell), abordent le cinéma comme la littérature, un cinéma qui se réduit à l'histoire qu'il raconte. Nous croyons qu'il est plutôt un art de l'expérience. Il est préférable, pour apprécier le cinéma sensoriel, de changer de paradigme, et accorder un peu moins d'importance à la narrativité au cinéma. Puisque notre expérience du cinéma se fait à deux niveaux : intellectuel et corporel. Un film est d'abord perçu par notre corps :

Dans l'expérience immédiate coexistent donc deux évidences opposées : la perception se fait là-bas, dans le monde, et elle se fait en moi; elle rejoint la chose telle qu'elle est en soi et elle saisit cette chose à travers des états du sujet²¹.

Le cinéma peut alors être considéré comme une expression d'expériences, à travers une expérience :

²⁰ Tarkovski, Andreï. (2014) *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey, p. 208.

²¹ Barbaras, Renaud. (2009) *La perception : essai sur le sensible*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, p. 8.

«More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexivity felt and understood.²²»

Comme Maurice Merleau-Ponty l'indique, «c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit²³.» Georges Berkeley définit «les objets comme étant produits par la composition d'idées sensibles issues de la perception. Une pomme est ainsi l'agglomérat de sensations tactiles, odorantes et visuelles²⁴.» Nous considérons également l'œuvre cinématographique comme une somme d'impressions sensibles.

L'expérience du cinéma sensoriel s'adresse donc à tous les sens du spectateur ; ses perceptions «proximales» et «distales». Un cinéma qui, en plus de raconter une histoire, permet au public de vivre une expérience sensorielle complète. Le cinéma des sens appréhende donc le spectateur comme un corps. L'idée de l'engagement complet de la corporalité dans l'expérience esthétique n'est pas si récente, Dewey défend cette idée en 1934 dans *L'art comme expérience*²⁵. Nos recherches nous ont d'abord menée vers les théories du cinéma haptique, c'est-à-dire un cinéma qui s'adresse au sens du toucher des spectateurs, à leur peau comme organe de perception continu, à leur proprioception ainsi qu'à leur perception haptique²⁶. Puis, nous avons compris que le cinéma haptique prenait part dans un concept plus élargi, le cinéma sensoriel, qui s'adresse non seulement au sens du toucher, mais bien à tout son

²² Sobchack, Vivian. (1992). *The address of the eye : A Phenomenology of Film Experience*. Princeton : Princeton University Press, p. 3.

²³ Merleau-Ponty, Maurice. (1996) *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, p.68.

²⁴ Dekens, Olivier. (2007) *La philosophie sur grand écran – manuel de cinéphilosophie*. Paris : Éditions Ellipses, p. 27.

²⁵ Dewey, John. (2010). *L'art comme expérience*. Saint-Amand : Gallimard, 608 p.

²⁶ «Haptic perception is usually defined by psychologists as the combination of tactile, kinaesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies.» (Marks, 2000, p. 162)

sensorium. L'expérience vécue pourrait alors être qualifiée de holistique, le corps du spectateur étant engagé dans l'œuvre à plusieurs niveaux:

«Cinematic tactility, then, is a general attitude toward the cinema that the human body enacts in particular ways: haptically, at the tender surface of the body; kinaesthetically and muscularly, in the middle dimension of muscles, tendons, and bones that reach toward and through cinematic space; and viscerally, in the murky recesses of the body, where heart, lungs, pulsing fluids, and firing synapses receive, respond to, and re-enact the rhythms of cinema²⁷.»

Le cinéma sensoriel tente en effet d'atteindre la proprioception du spectateur. Le mouvement proprioceptif

«is not conceived as a physical movement across a physical space: no empirical measurement can discern it, nor can an optical model define it. This is a movement interior to both the gritty materiality of the body's location in space, and simultaneously to the carnality of an idea or experience. It is a movement of the entire embodied being towards a corporeal appropriation of or immersion in a space, an experience, a moment. It is a movement away from the self, yes, but away from the self conceived as the subject, in so far as this concept is a cognitive or disembodied one—a movement out of the constraints of the definable, knowable—a groping towards a connection, a link-up with the carnality of the idea, the affect of the body, the sensible resonances of experience²⁸.»

Le cinéma des sens est un cinéma dont on se souvient de l'expérience, des sensations physiques, des images, des sons, et pas seulement de l'intrigue. C'est en quelque sorte une approche plus primitive du cinéma, puisqu'après tout, notre premier contact avec un film est d'abord corporel :

«We take in films somatically, with our whole body, and we are affected by images even before cognitive information processing or unconscious identification addresses and envelops us on another level²⁹.»

²⁷ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. 3.

²⁸ Rutherford, *Cinema and Embodied Affect*. The Tactile Eye, p. 13.

²⁹ Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. (2010) *Film Theory : an introduction through the senses*. New York : Routledge, p. 117.

La philosophie empirique qu'est la phénoménologie est l'épistémologie qui s'accorde donc le mieux avec ce type de cinéma. Dans ce courant de pensée, un être vit et appréhende le monde à travers ses expériences : «la phénoménologie se refuse à expliquer le monde, elle veut être seulement une description du vécu³⁰.» C'est une doctrine «dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique³¹.»

1.4.2 Un cinéma hypersensible

Le cinéma est une combinaison d'images et de sons, deux éléments associés à la vue et à l'ouïe, aux sens distaux. Cet art semble donc s'adresser d'abord à ces sens. Le cinéma sensoriel, toujours constitué seulement de ces deux composantes, tente de rapprocher le spectateur au niveau de sa perception, afin d'atteindre ses sens intimes, soit le toucher, l'odorat, et le goût. C'est par synesthésie³² et en s'adressant à leur vision haptique que le cinéma des sens, cinéma hypersensible, permet aux spectateurs de vivre une expérience multisensorielle. Michel Chion décrit le cinéma d'Andreï Tarkovski comme étant hypersensible :

Ses films sont pleins d'impressions de la vie et de sensations qui sont celles d'un malade alité, hypersensible aux moindres événements de température et de lumière, aux rideaux qui bougent, aux bruits les plus ténus.³³

Un cinéma attentif donc, un cinéma qui se trouve à une distance intime³⁴ :

³⁰ Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, p. 65.

³¹ Merleau-Ponty, Maurice. (2011) *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, p. 7.

³² Richard E. Cytowic définit la synesthésie comme suit : «involuntary experience in which the stimulation of one sense cause[s] a perception in another». (Cytowic, 1993, p. 52)

³³ Chion, Michel. (2007) *Andreï Tarkovski*. Paris : Cahiers du cinéma / Le Monde, p. 15. Tarkovski avait en effet contracté la tuberculose à l'âge de 13 ans. Il recréa par la suite cet état d'attention accrue dans ses films.

³⁴ Selon Edward T. Hall, dans son essai *La dimension cachée*, la distance intime se situe entre 15 et 40 cm de notre corps.

À cette distance particulière, la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif. La vision (souvent déformée), l'odeur et la chaleur du corps de l'autre, le rythme de sa respiration, les signes irréfutables d'une relation d'engagement avec un autre corps.³⁵

À cette distance, l'altérité s'impose à tous nos sens. À celui de la vision et de l'ouïe, s'ajoutent les trois oubliés. On goûte, sent et touche l'autre; c'est une distance d'engagement, d'échange mutuel. Le cinéma sensoriel est, au sens figuré, odorant ; des effluves en émanent. Par l'odeur qu'il exhale, le film «devient transparent, se dévoile dans une nudité qui contraint l'autre à entrer dans sa sphère privée, dans son univers tout personnel et intime³⁶.» Par synesthésie, il utilise les sens distaux pour recréer les sens intimes; l'ouïe pour le toucher, la vue pour le toucher, la vue pour l'odeur, la vue pour la proprioception, etc. En s'adressant au sensorium du spectateur, il cherche à lui donner l'impression d'une hyperesthésie. La vision peut, comme l'avance Basile Boganis, être considérée elle-même synesthésique :

La vision est d'abord fascination pour tel ou tel objet, qui monopolise le regard, devient à lui-même son propre point de fuite, et estompe le volume et la silhouette des objets environnants «concurrents» ; de plus, l'objet triomphant qui concerne sur lui l'attention visuelle suscite, de la part de l'individu qui le perçoit, un rapport multisensoriel, où chaque sens, prolongeant la vision et la complétant, va apporter sa propre détermination à la perception d'ensemble : le toucher, touchant «à distance» l'objet perçu, en se projetant, en se coulant, en quelque sorte, dans le rayon visuel qui supprime la distance entre le corps et l'objet, complétera la vision en lui fournissant des informations d'ordre tactile : rugosité des surfaces colorées, angles, profondeur³⁷.

Nous pouvons donc définir la perception comme étant continuellement holistique. Les facultés sensorielles seraient ainsi naturellement interreliées :

³⁵ Hall, Edward T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil, p. 147.

³⁶ Méchin, Colette, Isabelle Bianquis et David Le Breton. (2004) *Le corps et ses orifices*. Paris : L'Harmattan. p. 199.

³⁷ Doganis, Basile. (2013) *Pensées du corps : La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (dans, théâtre, arts martiaux)* (2^e éd.). Paris : Les Belles Lettres, p. 78.

«That is, perception is not constituted as a sum of discrete senses (sight, touch, etc.), nor is it experienced as fragmented and decentered. *All* our senses are modalities of perception and, as such, are co-operative and commutable.³⁸»

La vision et la proprioception sont d'autant plus indissociables que peuvent l'être la vision et le toucher :

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état du corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois.³⁹

Le cinéma sensoriel tente donc de recréer cette complexité sensorielle, cette idée holistique de notre perception.

1.4.3 Un cinéma qui brouille les frontières

Au même sens que la synesthésie brouille les frontières entre les sens, les cinéastes sensoriels brouillent celles qui séparent le cinéma conventionnel narratif et le cinéma expérimental, les rendent fluides. Un cinéma hybride, sans genre. Les combinaisons possibles entre ces deux types de cinéma sont infinies et très diversifiées. Cet aspect du cinéma sensoriel s'accorde en effet très bien avec la pensée complexe de Edgar Morin :

³⁸ Sobchack, Vivian. (1992). *The address of the eye : A Phenomenology of Film Experience*. Princeton : Princeton University Press, p. 76.

³⁹ Godard, Hubert. (1995). «Le geste et sa perception», dans *La Danse au XXe siècle*, sous la direction de Michel Marcelle et Isabelle Ginot. Paris : Bordas, p. 227.

Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot "complexus", "ce qui est tissé ensemble". Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. [...] La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettront de relier.⁴⁰

Le cinéma sensoriel est non contraignant, élargi, pluridimensionnel. Un cinéma complexe plutôt que simplifiant, qui brouille, un cinéma flou, oscillant, ambigu, non manichéen et non dichotomique :

Une des conquêtes préliminaires dans l'étude du cerveau humain est de comprendre qu'une de ses supériorités sur l'ordinateur est de pouvoir travailler avec de l'insuffisant et du flou; il faut désormais accepter une certaine ambiguïté et une ambiguïté certaine (dans la relation sujet/objet, ordre/désordre, auto-hétéro-organisation).⁴¹

Antonin Artaud résume très bien cette voie qu'emprunte le cinéma sensoriel :

Deux voies semblent s'offrir actuellement au cinéma, dont aucune certainement ne peut revendiquer être la meilleure. Le cinéma pur ou absolu, d'une part, et de l'autre, cette sorte d'art vénial hybride qui s'obstine à traduire en images plus ou moins heureuses des situations psychologiques qui seraient parfaitement à leur place sur une scène de théâtre ou dans les pages d'un livre, mais pas sur l'écran, n'existant guère que comme le reflet d'un monde qui puise ailleurs sa matière en son sens. Entre l'abstraction visuelle purement linéaire (un jeu d'ombres et de lueurs est comme un jeu de lignes) et le film à fondements psychologiques qui relate le développement d'une histoire dramatique ou non, il y a une place pour un effort vers le cinéma véritable dont rien dans les films jusqu'ici présentés ne fait prévoir la matière ou le sens⁴².

⁴⁰ Morin, Edgar (1995). La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité. *Nouvelles perspectives en sciences sociales - Revue Internationale de Systémique*, vol 9, N° 2, 1995.

⁴¹ Id. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Éditions du Seuil, p. 50.

⁴² Artaud, Antonin. (1978). *Œuvres complètes*, vol. III. Paris : Gallimard, p. 21. («La coquille et le clergyman» [1927])

1.4.4 Un cinéma en quête d'états altérés de conscience

Le cinéma des sens tente de recréer légèrement différents états altérés de conscience (ÉAC) chez le spectateur, telles l'hypnose, le rêve et la méditation. Charles T. Tart, dans son essai *Altered States of Consciousness* définit les ÉAC comme suit :

«[A]ny mental state(s), induced by various physiological, psychological, or pharmacological maneuvers or agents, which can be recognized subjectively by the individual himself [...] as representing a sufficient deviation in subjective experience or psychological functioning from certain general norms for that individual during alert, waking consciousness. This sufficient deviation may be represented by a greater preoccupation than usual with internal sensations or mental processes, changes in the formal characteristics of thought, and impairment of reality testing to various degrees⁴³.»

Il indique également que ces états altérés de conscience peuvent être produits par différents facteurs qui interfèrent avec notre apport sensoriel habituel, tels qu'une réduction ou augmentation des stimulations extérieures ou de notre activité motrice⁴⁴. Les ÉAC modifient également notre conscience du temps. Tous ces phénomènes peuvent en effet être observés lors d'une projection en salle de cinéma. Le cinéma naît de l'hypnose, de la fascination que nous avons pour les images en mouvement qui défilent devant nous. Selon Raymond Bellour, deux facteurs provoquent l'hypnose au cinéma. Le premier est l'immobilité du corps et du regard, c'est à dire la fixation de l'œil sur un point fixe, et l'isolation perceptive partielle. Le deuxième facteur possible est la monotonie :

⁴³ Tart, Charles T. (1972). *Altered States of Consciousness*. New York : Doubleday, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

Elle est le garant de l'«adaptation sensorielle» susceptible de frapper tout organe récepteur selon deux modes : un stimulus d'intensité constante qui se développe sans interruption pendant un certain temps, ou un stimulus d'intensité constante, discontinu mais animé d'un rythme régulier. [...] Dans le processus classique de l'hypnose, les formules répétitives et circulaires de l'hypnotiseur, invitant ses patients au sommeil, assurent ce facteur rythmique qui contribue à soustraire ceux-ci à leur environnement en les invitant à s'abandonner à lui⁴⁵.

Une des définitions de la méditation peut se résumer ainsi : «a state of concentration in which consciousness is focused on only one object⁴⁶.» Cette pratique d'ÉAC représente un bon moyen de coordonner notre esprit et notre corps, qui peuvent parfois nous paraître totalement indépendants. Ces deux éléments ainsi réassociés nous permettent de vivre plus complètement l'expérience possible du cinéma sensoriel. C'est d'ailleurs cet état méditatif que ce type de cinéma tente, par moment, de recréer.

Le rêve en lui-même est aussi une référence au cinéma des sens, puisque nous croyons, comme l'indique le réalisateur Philippe Grandrieux dans cette entrevue, que le spectateur idéal pour une œuvre sensorielle serait dans un état de conscience onirique, se laissant complètement guider par l'expérience qu'il vit :

⁴⁵ Bellour, Raymond. (2009). *Le corps du cinéma*. Paris : P.O.L éditeur, p. 60.

⁴⁶ Varela, Francisco J., Evan Thompson et Eleanor Rosch. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge : The MIT Press, p. 23.

Le cinéma est particulièrement puissant pour nous placer, nous spectateur, dans ce type [...] de rapport qui a à voir, d'une certaine façon avec le rêve, mais [...] pas au sens d'une représentation du rêve justement. Je sais pas si j'arrive bien à être clair là-dessus parce que c'est important pour moi... [...] On pourrait se donner des images de rêves, mais la question elle n'est pas sur les images de rêves, elle est plus sur le dispositif dans lequel on est pris quand on rêve [...]. Il s'agit moins de produire des images de rêves, un peu surréalistes, que de nous placer dans des modes de perception où les choses sont ralenties, ou mal accessibles, ou trop accessibles, ou trop proches, ou trop lointaines. Dans une matière psychique, sensible, émotive, érotique, dans laquelle on pivote comme ça, comme des cosmonautes hors d'une capsule. C'est pour ça que c'est magnifique le film de Kubrick, parce que c'est profondément le cinéma ça; on s'éloigne, on tourne, on pivote. Les films devraient nous placer dans cette possibilité là d'être en apesanteur.⁴⁷

Dans cette même entrevue, Grandrieux fait aussi référence à la notion d'enfance, totalement en lien avec l'état du spectateur idéal, oubliant tous ses acquis, vivant complètement, de façon empathique et très brute, le film qu'il regarde et écoute.

1.5 Sensorialité au niveau de la forme

La relation image/son est d'autant plus importante dans un type de cinéma basé sur les expériences sensorielles. Daïchi Saïto, en parlant de son film *All That Rises*, exprime bien le potentiel illimité de la juxtaposition d'éléments sonores et visuels :

⁴⁷ GRANDRIEUX, Philippe. *Q & A / 10.10.2008* - Interview réalisée lors de l'avant-première de Un Lac au Cinéma *Les Variétés* dans le cadre du *Festival ActOral* et du *FID* le 10 octobre 2008 à Marseille. En ligne. <<http://www.grandrieux.com/>> Consulté le 20 septembre 2012.

«In this film, I wanted to create a piece of visual music in which the visual and sound have equal presence and importance, each fully and independently expressing its specific strength and identity and yet, at the same time, delineating an inexorable and inseparable relationship between the two. [...] It is not so much about the individual images and sound elements themselves as about the sensorial impact created by their collisions-through-juxtaposition. Visual and sonic elements in the film exist so as to evoke in the viewer's perception something external to the event happening within the surface of the screen. That's where things converge, if they ever do – somewhere between the screen and the viewer. The film simply points to such potentiality.⁴⁸»

Le son semble même avoir un pouvoir plus évocateur que l'image. En plus de produire du sens, il a une grande capacité de produire des sensations. Peut-être parce que le sens de l'ouïe précède le sens de la vue chez l'humain: «L'ouïe fut notre premier fournisseur de données, l'ouïe inscrivit en nous les formes qui sont devenues les référents de notre sensibilité⁴⁹.»

Peu importe le sujet d'un film, il existe une façon sensorielle de le faire découvrir au public. Nous relèverons ici certaines techniques formelles utilisées pour exprimer notre propos narratif de façon à d'atteindre la sensorialité du spectateur.

1.5.1 Intimité et espace haptique

«Exploring cinema's tactility thus opens up the possibility of cinema as an *intimate* experience and of our relationship with cinema as a *close* connection, rather than as a distant experience of observation, which the notion of cinema as a purely visual medium presumes⁵⁰.»

La notion d'intime pourrait se définir comme suit : «Caractère intime, intérieur et profond; ce qui est intérieur et secret⁵¹.» Ces aspects de l'intimité pourraient se

⁴⁸ Saïto, Daïchi. (2013) *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*. Montréal : Les éditions Le laps, p. 64.

⁴⁹ Deshays, Daniel. (2010). *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck, p. 16.

⁵⁰ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. 2.

⁵¹ Rey, Alain (dir. publ.). (2010) *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.

retrouver au niveau de la narrativité d'un film. Par contre, pour traiter de l'intime au niveau de la forme, c'est plutôt et seulement à la notion de distance intime de Edward T. Hall que nous nous attarderons. Rapprocher le spectateur du film, et vice versa, le plonger dans la zone intime de l'œuvre. L'intimité d'une scène ne résiderait donc pas uniquement dans le sujet de cette dernière, mais également dans sa réalisation. Une réalisation intime en serait une qui va au delà de l'expérience visuelle.

Premièrement, nous pouvons réduire la distance entre le spectateur et le sujet en utilisant les plans rapprochés. Les gros plans ont l'effet d'une loupe pour le spectateur et place ce dernier à l'intérieur de la distance intime du sujet filmique. En s'approchant ainsi de l'objet, certaines caractéristiques de ce dernier se dévoilent, invisibles pourtant à une plus grande distance. Des textures apparaissent, et ces dernières nous donnent l'impression du toucher. La proximité avec l'objet déforme aussi notre vision, toute forme de figuration s'efface en partie sous les formes, les textures et les mouvements :

L'espace haptique ne contient ni formes, ni sujets mais se peuple de forces et de flux, constituant un espace fluide, mouvant, sans points fixes, sans empreinte qui ne soit éphémère : comme le Sahara, ou le sourire infini des vagues.⁵²

Cette proximité au niveau de la vision se transforme par synesthésie à une impression de toucher : une vision haptique. «Les images haptiques encouragent ainsi un mode de perception visuelle proche du sens du toucher, où l'œil, rendu sensible à l'aspect concret de l'image, enregistre des qualités habituellement associées au contact avec la peau⁵³». L'impression de toucher l'image que l'on observe. En ce sens,

⁵² Buydens, Mireille. (2005). *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, p. 127. À noter que Deleuze définit l'art haptique comme étant non figuratif et *aformel*. Nous considérons, dans le cadre de ce mémoire, que le cinéma haptique peut tout de même s'ouvrir à une figuration, et donc à une narrativité, et que c'est d'abord cette proximité de l'objet qui est primordiale.

⁵³ Martine Beugnet «La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 55.

le cinéma sensoriel permettrait aux spectateurs de vivre une expérience sensorielle plus réelle.

Le contact avec l'objet est un rappel d'extériorité des choses ou des autres, une frontière sans cesse déplacée qui procure au sujet le sentiment de son existence propre, d'une différence qui le met à la fois face au monde et immergé en lui.⁵⁴

Si nous ajoutons l'effet de ralenti à ces plans rapprochés, nous nous attarderons encore plus à l'objet filmique. Nous créons ainsi une impression au spectateur de se concentrer entièrement sur un seul point précis, oubliant tout ce qui se trouve en hors champ. Notre notion du temps s'étire : «Le ralenti n'est pas seulement le ralenti de l'objet, mais celui du regard⁵⁵.» Cet état de conscience pourrait se comparer à celle que nous avons lors d'une séance méditative. Nous nous concentrons sur un point précis en oubliant tout le reste de notre environnement. Bien que le temps physique demeure le même, le temps subjectif semble alors être suspendu, une bulle semble se former tout autour de nous, masquant tous les bruits parasites, tous les autres éléments visibles mais hors de notre centre d'attention. Notre conscience du temps intime est étirée, par l'attention que nous portons à l'objet filmique. Aldous Huxley parle aussi de cet état de conscience accrue provoquée par la consommation de mescaline, mais aussi atteinte par l'artiste qui observe un objet quelconque afin de le peindre, de le représenter : «What the rest of us see only under the influence of mescaline, the artist is congenitally equipped to see all the time. His perception is not limited to what is biologically or socially useful⁵⁶.» Cette transmission des détails est donc aussi possible dans le médium du cinéma, entre autre en utilisant cette technique de proximité et de suspension temporelle décrite plus haut, soit la création de bulles

⁵⁴ Le Breton, David. (2008) *Anthropologie du corps et modernité* (5e éd.). Paris : Presses Universitaires de France, p. 179.

⁵⁵ Vincent Amiel «Des corps effacés par le flux : Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 21.

⁵⁶ Huxley, Aldous. (2009) *The Doors of Perception & Heaven and Hell*. New York : Harper Perennial Modern Classics, p. 33.

hyperesthésiques. Ces moments cinématographiques pourraient d'ailleurs être comparés aux moments descriptifs en littérature :

«This kind of stillness in the narrative may be likened to islands of repose for the reader, moments of collection. The hold that the level of plot, speech, and action exercises on him is loosened. His attention may wander, but it may also adjust to a changed mode of apprehension. I am suggesting that the more circumstantial the description and the more separate from the narrative in which it is embedded, the greater will be the reader's part, and the more he will be forced to assume a stance for which the narrative proper offers little support⁵⁷.»

Par contre, nous ne croyons pas que ce type de moments «descriptifs» au cinéma pourrait rendre le spectateur inattentif. Bien au contraire, nous pensons que ce dernier demeurerait captivé, se laissant bercer : «For if one always saw like this, one would never want to do anything else. Just looking, just being the divine Not-self of flower, of book, of chair, of flannel⁵⁸.» Cet état de conscience accrue pourrait en effet être comparé à un processus d'hyperesthésiation du spectateur provoquée par l'œuvre. L'hyperesthésie se définit par une «sensibilité exagérée, pathologique⁵⁹.» Cet état de conscience sensorielle élargie peut aussi être atteinte à travers la contemplation et la méditation.

L'hyperesthésie peut aussi être recréée au niveau du son. Une amplification au niveau du bruitage pourrait ainsi réduire la distance entre le spectateur et les objets sonores, recréant une certaine proximité avec l'œuvre, nous permettant de la ressentir davantage. Cette amplification permet aussi un sentiment d'hypnose, de conscience accrue, puisque les sons environnants se retrouvent masqués, presque inexistantes. Ce bruitage qu'on pourrait qualifier d'intime accentuerait l'effet de bulle hyperesthésique. L'utilisation de certains types de fréquences permet aussi d'atteindre davantage le

⁵⁷ Gelley, Alexander. (1987). *Narrative Crossings*. Baltimore : Johns Hopkins University, p. 14.

⁵⁸ Huxley, Aldous. *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Rey, Alain (dir. publ.). (2010) *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.

corps du spectateur. En effet, il est possible de ressentir physiquement les basses fréquences, nous en percevons les vibrations à travers notre organisme. Et les hautes fréquences, chez la plupart des personnes, peuvent provoquer un léger malaise auditif, nous atteignant directement, comme un pincement au tympan. L'utilisation accentuée de ces fréquences aux extrêmes du spectre auditif pourrait avoir une influence sur l'expérience vécue du spectateur. Et comme les différentes fréquences sonores agissent de façons différentes sur l'organisme, l'utilisation la plus complète de ce spectre pourrait entraîner une plus grande variété de sensations chez le spectateur. C'est d'ailleurs en quoi consiste en partie le travail du mixeur sonore au cinéma; modifier les timbres sonores afin d'en faire ressortir toutes les fréquences, une fois toutes les pistes audio combinées.

La texture d'une image peut aussi rendre cette dernière plus palpable pour le spectateur. Plus elle contient du grain, du bruit, plus sa matérialité est mise en évidence. En ce sens, l'utilisation de la pellicule est favorable à l'obtention du résultat souhaité. L'utilisation du hors focus peut aussi accentuer l'haptique des images. Puisque moins représentatives de la réalité, les images floues peuvent a priori nous éloigner du sujet filmé. Mais ce traitement vaporeux rejoint notre sens du toucher à un autre niveau. Par leur texture palpable, ces images semblent nous caresser, nous donnent l'impression qu'on peut les étreindre en retour, augmentant non pas la proximité que nous avons avec les personnages, mais celle que nous avons avec le film lui-même, avec cette lumière projetée, comme l'indique Jennifer M. Barker dans son essai *The Tactile Eye*⁶⁰.

⁶⁰ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. 32.

1.5.2 Espace modifié et mouvements

C'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.⁶¹

Dû à l'utilisation du mot «englobé», cette description de l'espace de Merleau-Ponty pourrait être comparée à une immersion liquide, notion que nous associons également au cinéma sensoriel. À l'aide de l'image et du son, ce type de cinéma tente de donner l'impression au spectateur d'être immergé. En plongée totale dans l'eau, notre espace-temps est modifié, les objets sont déformés, notre vision est brouillée. Les émotions et les sensations, comme l'avance Pierre Kaufmann dans son essai *L'expérience émotionnelle de l'espace*, peuvent être traduites par l'impression d'un espace personnel modifié :

L'expérience émotionnelle nous met en présence de certaines modifications de l'espace perceptif qui paraissent caractériser, à travers la diversité des situations et des personnes, des types assez bien délimités d'émotions : une masse menaçante, fût-elle immobile, grossit et se rapproche; une physionomie irritante nous impose le vis-à-vis d'une distorsion caricaturale; la joie dilate le monde et l'angoisse le contracte; la honte abolit les limites entre l'intériorité du sujet et l'extériorité corporelle où elle s'exprime; la pitié nous fait sentir à la fois la proximité de l'autrui et l'éloignement auquel nous voue notre localisation⁶².

Nos sensations pourraient être imaginées comme différentes pressions et détente exercées sur notre corps, perceptibles à travers notre proprioception. En recréant, à l'aide de l'image et du son, ce système de pression/détente au niveau spatial à travers un film, nous pourrions donc faire vivre des sensations au spectateur. Il est en effet possible de modifier l'espace proprioceptif du spectateur à l'aide de mouvements de caméra (travellings, mouvements rotatifs) et d'une spatialisation dans une conception

⁶¹ Merleau-Ponty, Maurice. (1964) *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard, p. 59.

⁶² Kaufmann, Pierre. (1999) *L'expérience émotionnelle de l'espace* (7^e éd.). Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, p. 17.

sonore ambiophonique. Ces mouvements à l'écran et au son pourraient être ensuite transposés dans le corps des spectateurs :

Les états psychique fondamentaux (calme, excitation, tension, détente, exaltation, dépression) [...] se traduisent ordinairement par des formes gestuelles ayant un rythme donné, par des tendances et des directions spatiales (ascension, dépression, horizontalité), par les modalités d'organisation des formes partielles au sein de formes globales (répétition obstinée, diversité, périodicité, évolution, etc.). [...] La transposition de ces rythmes, tendances, modalités de mouvement sur le plan sonore constitue le fondement du langage expressif de la musique⁶³.

Les travellings peuvent de plus permettre aux spectateurs de s'approcher d'un état hypnotique:

Le travelling, qui pénètre l'espace et semble le creuser, est en lui-même inducteur d'hypnose, par ses qualités de rythme soutenu comme par les valeurs d'intermittences dont il affecte toutes les manières qu'il découvre au fil de ses avancées, supposant des focalisations accrues du regard. [...] De façon générale, le mouvement de caméra, travelling mais aussi panoramique, capte l'œil et le conduit, lui impose ses rythmes et par là le captive en l'appelant vers les conditions d'une double pensée, la pensée que le film énonce et celle de sons dispositif⁶⁴.

1.6 Sensorialité au niveau du fond

Par contre, ce ne sont pas tous les sujets qui pourraient être considérés comme sensoriels. Le cinéma des sens s'adressant principalement aux impressions sensibles du spectateur, la présence de thèmes aussi en lien avec le corps et les sensations ne peut qu'améliorer la qualité de l'expérience. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous attarderons aux sujets de l'intimité et du corps malade. L'érotisme et la sensualité sont deux thèmes qui sont reliés à l'intimité. Lors d'une relation sexuelle ou d'un moment sensuel avec autrui, tous nos sens sont engagés. Le thème du corps malade

⁶³ Francès, Robert. (1984) *La perception de la musique*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, p. 302.

⁶⁴ Bellour, Raymond. (2009). *Le corps du cinéma*. Paris : P.O.L éditeur, p. 82.

nous apparaît aussi très pertinent pour un court métrage sensoriel. Bien que notre conception du monde soit moniste, la question du corps malade vient bouleverser nos paradigmes. Nous croyons que le corps et l'esprit humain ne font qu'un, mais pourtant il nous est impossible de ressentir la formation des premières cellules cancéreuses dans notre corps par exemple. Des symptômes physiques visibles ou bien des douleurs doivent apparaître pour nous donner des indices que quelque chose ne va pas. Notre organisme semble communiquer quelque chose à notre esprit, comme si ces derniers étaient distincts. Bien que certaines personnes y parviennent mieux que d'autres, il semble peu probable de ne faire qu'un avec son corps, de pouvoir le contrôler complètement :

«The mysterious, murky impression that we have of the internal organs has much to do with our lack of conscious control over their actions. While I can orchestrate my movements at the muscular level, instructing myself—whether automatically or habitually—to walk forward, duck to avoid a flying object, or pull back on the knob of a particularly sticky door as I turn the key in the lock, I have no such authority over the daily activities of my viscera⁶⁵.»

Cette absence de contrôle envers notre propre corps provoque chez nous une certaine crainte envers notre corporalité, une peur de l'inconnu, de l'invisible maladie qui pourrait naître à l'intérieur de nous, à tout moment. Cette peur se différencie de l'hypocondrie, bien qu'elle manifeste une peur plus profonde, celle de la mort. Cette peur de nous-même amplifie aussi la notion d'intérieur et d'extérieur, ou toute forme de dualisme, qui pourtant ne correspondent pas du tout à l'épistémologie de la phénoménologie. Une maladie qui est bien réelle pourrait être complètement imperceptible du point de vue extérieur. Ces cellules malades invisibles aux yeux des autres et à nos yeux, entraîneront la naissance de symptômes qui tôt ou tard feront surface, qui atteindront enfin notre conscience. La peur de notre propre corps

⁶⁵ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. 125.

devenant l'«autre», un corps *alter ego*⁶⁶. Ce sujet nous semble très semblable à l'expérience que peut vivre un spectateur lorsqu'il vit l'expérience d'une œuvre sensorielle. En effet, ce dernier ne contrôle pas les effets que cette dernière peut avoir sur sa proprioception par exemple. Il en ressent les effets, en est à la merci. C'est pourquoi nous souhaitons illustrer cette peur dans le cadre de notre projet de création, qu'elle en soit un des principaux sujets.

Les sujets faisant référence aux différents sens des personnages sont aussi à considérer. Représenter la vision d'un personnage en caméra subjective, représenter l'ouïe d'un personnage en modifiant le EQ d'un objet sonore, s'attarder à un personnage qui touche ou caresse une surface, observer de près un personnage qui goûte un aliment ou bien qui sent une odeur agréable ou non. Par mimétisme (du grec *mimeisthai*, «imiter») et principe synesthésique, le spectateur associera les images à l'écran avec les sensations qui leur sont reliées. Bien que le mimétisme s'apparente d'abord à une identification au niveau narratif (un personnage mange, nous goûtons), ce phénomène existe aussi à d'autres niveaux :

«Mimesis stresses the reflexive, rather than reflection; it brings the subject into intimate contact with the object, or other, in a tactile, performative, and sensuous form of perception, the result of which is an experience that transcends the traditional subject-object dichotomy. Through mimesis the subject is not stabilized or rigidified by means of its identifications. Indeed, mimesis *redefines* identification as process, a contagious movement that renders indeterminate, fluid, or porous the boundaries between inside and outside⁶⁷.»

La même affirmation peut s'appliquer à l'empathie. Nous pouvons être, grâce à nos neurones miroirs, empathiques envers des personnages, donc au niveau

⁶⁶ Voir le sous-chapitre *Le corps alter ego* dans Le Breton, David. (2013) *L'adieu au corps*. Paris : Éditions Métailié, 15-17.

⁶⁷ Bean, Jennifer M. (2001) Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body. *Camera Obscura* 48, *Early Women Stars*, vol. 16, no. 3, p. 46.

intellectuel et émotionnel, mais nous pouvons aussi être empathiques musculairement, donc au niveau corporel.

1.7 Sensorialité et ambiguïté

L'ambiguïté, notion qui nous a toujours intéressée dans le cadre de nos projets artistiques, autant au niveau de la forme qu'au niveau de la narrativité, nous apparaît comme un concept clé pour atteindre la sensorialité du spectateur à tous les niveaux. D'abord, qu'est-ce que l'ambiguïté ?

L'ambiguïté a plusieurs sens, plusieurs interprétations ; d'où obscurité, incertitude. Le double sens présente deux interprétations, qui peuvent être toutes deux manifestes et apparentes ; en cela il est plus général que l'équivoque, où l'un des sens est manifeste, tandis que l'autre, caché, fait une allusion.⁶⁸

L'ambiguïté, c'est laisser en suspens. Il est intéressant de souligner que différentes sociétés ont un point de vue très différent sur le concept d'ambiguïté. Pour certaines, comme la société nippone, généralement shintoïste et bouddhiste, l'ambiguïté est considérée comme une vertu et fait partie intégrante de leur philosophie, de leurs rapports aux autres⁶⁹. Pour d'autres, comme les sociétés nord-américaines, généralement chrétiennes ou catholiques, l'ambiguïté s'efface complètement sous une vision dichotomique et manichéenne. Mais avant tout, l'ambiguïté vient défier un désir profondément humain, soit le désir de comprendre :

«It is an enduring characteristic of humankind to seek full understanding of life and the world in which it is placed. Invariably, it seems, the quest for understanding entails the encounter of ambiguity, what the dictionary defines as

⁶⁸ Littré, Émile. (1873-1874) *Dictionnaire de la langue française*. Paris : L. Hachette. Version électronique créée par François Gannaz. Récupéré de : <http://www.littre.org>

⁶⁹ Les concepts du *Aimai* et du *Wabi-Sabi* et le *Haiku* démontrent bien la place importante qu'occupe l'ambiguïté dans la société traditionnelle japonaise. On retrouve d'ailleurs cet amour de l'ambiguïté dans le bouddhisme zen : «there is a tradition in Zen of maintaining ambiguity so that the mind does not get trapped focusing on the wrong thing.» (Juniper, 2003, p. 48)

the quality or state of having two or more possible meanings, or being indefinite, unclear, or vague.⁷⁰»

Mais ce désir de comprendre, d'unifier, dans le monde que nous vivons, est totalement absurde : «ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme⁷¹.» Choisir l'ambiguïté, c'est rejeter l'unification, c'est rejeter les lois universelles, c'est épouser la pensée complexe.

On pourrait comparer l'ambiguïté dans la narrativité cinématographique à la musique atonale. Du moins, les spectateurs, à l'écoute de ces deux types d'œuvres, pourraient réagir de façon similaire. Dans la musique tonale, c'est avant tout la tonalité et les mesures régulières qui permettent à l'auditeur la possibilité de prédire la suite des phrases musicales. En général, une phrase se termine sur l'accord tonique et lorsque l'auditeur entend cet accord, sans nécessairement pouvoir le nommer, ressent une impression de finale, de conclusion. Comme un signe de ponctuation. Le rythme régulier qu'on retrouve dans une chanson en 4/4 nous permet aussi de prédire la structure de la pièce, et nous permet aussi d'interagir avec la pièce, soit danser, taper du pied. Sans mesure régulière, sans tonalité, le spectateur se retrouve en quelque sorte en suspension, impossible pour lui de prédire ce qui suit. La même réaction se produit au cinéma, art aussi qualifié de temporel. La narrativité classique au cinéma permet au spectateur d'émettre des hypothèses quant à la suite de l'histoire racontée. L'histoire peut être surprenante, mais pas improbable. Ce jeu d'hypothèses et de surprises lui permet une interaction intellectuelle avec le film, et lui procure selon nous une expérience moins complète du film :

Le film, que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque "plan", est presque à tout coup

⁷⁰ Braendlin, Hans P. (1988). *Ambiguities in literature and film*. Gainesville : University Presses of Florida, p. 1.

⁷¹ Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, p. 39.

l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la "suite".⁷²

Si la narrativité est déconstruite, partiellement ou complètement absente, le spectateur, incapable de se projeter dans la suite du film, se retrouvera en suspension. Par contre, il est important de bien doser les informations contenues dans la trame narrative d'un film pour que cette dernière puisse être considérée comme ambiguë. Le spectateur doit obtenir assez d'indices narratifs pour pouvoir émettre des hypothèses, mais pas assez pour pouvoir les vérifier. Bien que cette suspension puisse être considérée au niveau figuratif, nous croyons qu'elle peut aussi être ressentie au niveau physique. L'ambiguïté narrative de l'œuvre pourrait donc influencer sur la proprioception du spectateur. La possibilité de prédire représente pour le spectateur quelque chose de rassurant, un pied à terre. L'état suspensif pourrait donc paraître inconfortable pour un public avide de comprendre chaque détail d'une œuvre. En effet, ce dernier, qui pourrait être habitué au cinéma hollywoodien et à la musique populaire, cherche constamment à comprendre ce qu'il entend, ce qu'il voit, à décoder les signes, à reconnaître une certaine logique au récit, aux phrasés. Pour ce public, une œuvre incompréhensible en est une difficile à apprécier. Parfois il est ardu d'abandonner toute tentative d'interprétation et de s'abandonner plutôt à l'expérience sensorielle du film. De plus, les spectateurs comprennent bien plus qu'ils n'en ont l'impression, comme le mentionne David Lynch dans ce passage :

«You don't need to put music into words right away—you just listen. Cinema is a lot like music. It can be very abstract, but people have a yearning to make intellectual sense of it, to put it right into words. And when they can't do that, it feels frustrating. But they can come up with an explanation from within, if they just allow it.»⁷³

⁷² Metz, Christian. (1964) «Le cinéma : langue ou langage?», *Communications*, n° 4, Paris : Seuil, p. 63.

⁷³ Lynch, David. (2007) *Catching the big fish : meditation, consciousness, and creativity*. New York : Penguin Group, p. 20.

Tant d'autres éléments contenus dans une œuvre cinématographique en valent l'expérience : les timbres, les textures, les mouvements, etc.

Quelques méthodes nous permettent d'atteindre l'ambiguïté dans la narrativité. Premièrement, la réduction de la narrativité à son minimum, la structure de type «miniplot⁷⁴». Moins les péripéties sont nombreuses, moins les courbes narratives sont grandes, plus nous nous attardons à des moments, plus le temps nous semble suspendu. Deuxièmement, bien que nous croyions, comme le souligne Dekens lorsqu'il résume la pensée de Nietzsche, qu'«il n'y a pas de faits bruts et objectifs, il n'y a que des interprétations⁷⁵», l'utilisation de symboles peut tout de même multiplier davantage les possibilités d'interprétation d'une œuvre. Le spectateur, pouvant à la fois interpréter un élément en son sens symbolique et en son sens littéral, se retrouve flottant en quelque sorte entre ces deux interprétations possibles. Troisièmement, l'utilisation du surréel peut aussi recréer ce flottement. Certains événements se trouvant à la frontière du probable et de l'improbable empêchent le spectateur de se poser sur une hypothèse assurée. Les références aux rêves peuvent avoir le même effet, la notion de rêve étant étroitement reliée au surréel. : «Je crois à la résolution future de ces deux états [...] que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de "surréalité," si l'on peut ainsi dire⁷⁶».

L'ambiguïté peut aussi se retrouver au niveau de la forme de l'œuvre. Une œuvre qui pourrait d'abord paraître aux yeux du spectateur comme narrative et plutôt classique (par son habillage, par la qualité de l'image, par la présence de personnages), mais qui par la suite pourrait ne plus convenir aux codes du cinéma de fiction conventionnel, pourrait en effet le déstabiliser et le placer, encore une fois,

⁷⁴ McKee, R. (2005) *Story*. Paris : Editions DIXIT. 415 p.

⁷⁵ Dekens, Olivier. (2007) *La philosophie sur grand écran – manuel de cinéphilosophie*. Paris : Éditions Ellipses, p. 127.

⁷⁶ Breton, André. (1985). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, p. 24.

dans un état suspensif, entre les différentes classifications de l'œuvre. Un film qui mélange les codes du cinéma narratif et du cinéma expérimental. À certains moments, le spectateur pourrait chercher à créer des liens, à comprendre une certaine intrigue, alors qu'à d'autres moments, il serait plutôt invité à ressentir le film pleinement, à travers le son et l'image. Des petits intermèdes de cinéma purement sensoriel.

L'ambiguïté est aussi, comme le cinéma sensoriel, un concept englobant. Une idée ambiguë n'est ni complètement noire, ni complètement blanche, ni complètement grise, mais tous ces qualificatifs en même temps : «Si l'on admet que l'ambiguïté consiste à hésiter constamment entre deux notions, à refuser toute frontière précise, alors le texte [ou le film] peut apparaître comme une expérience des limites⁷⁷.» L'ambiguïté, au même sens que la synesthésie et le cinéma des sens, brouille donc aussi des frontières.

Nous avons constaté que plusieurs thèmes pouvaient se retrouver à la fois dans le formel et dans le sujet de notre court métrage, comme une contamination à tous les niveaux : brouiller les frontières internes de l'œuvre. Par exemple, l'attention méditative, cet état altéré de conscience, exprimée par un plan rapproché et ralenti, se transforme en impression d'hyperesthésie chez le spectateur et lui donne l'impression d'une suspension temporelle. L'ambiguïté narrative donne aussi cette impression de flottement : «Est en suspens ce qui est momentanément arrêté, figé, dans l'attente, le suspens est donc un état particulier d'indécision et d'indétermination⁷⁸.» Et cette suspension, créée par la forme et le sujet, agit sur notre proprioception. La forme et le fond de l'œuvre ainsi reliés rendraient cette dernière plus forte, plus cohérente. L'alliance entre ces deux aspects de l'œuvre ne peut que renforcer les effets sur les

⁷⁷ Louvel, Liliane. (1992). «Cliffedge» de Graham Swift : l'ambiguïté comme stratégie narrative. *Caliban : L'ambiguïté*. n° 29, p. 116.

⁷⁸ «Suspens de la sculpture, une histoire de pétrifications» de Jérôme Dussuchalle dans Barral, Jacquie. (2012) *l'Art de la pause : ralenti, suspens, retrait*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 113.

sens du spectateur. Tous ces éléments formels ou narratifs qui renvoient au concept de cinéma haptique permettent au spectateur d'entretenir une relation fusionnelle, intime, voir érotique avec le film. Il se retrouve complètement immergé, son corps ainsi que le corps de l'œuvre ne font plus qu'un, comme une danse : «l'idéal d'un cinéma qui "prend" son spectateur, qui l'immerge par des moyens le plus directement sensoriels et émotionnels possible, sans l'interposition d'un "langage" d'images⁷⁹.» Dans l'espace clos qu'est la salle de cinéma, le temps est suspendu, du moins, jusqu'à ce qu'apparaissent les premières planches du générique de fin.

⁷⁹ Jacques Aumont résume ici la définition du «cinéma total» selon Michel Mourlet. Aumont, Jacques. (2010) *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Paris : Armand Colin, p. 83.

CHAPITRE II

CADRAGE ESTHETIQUE ET CULTUREL DE L'ŒUVRE

2.1 *Un Lac* de Philippe Grandrieux

Le film *Un Lac* du réalisateur Philippe Grandrieux a été pour nous une toute première expérience du cinéma sensoriel. Nous étions, à la sortie de la salle de cinéma, changée. C'est que ce film, pour des raisons que nous ignorions alors, avait chamboulé notre façon de voir le cinéma. Les images et les sons de ce film nous avaient atteint physiquement. Ce cinéaste s'intéresse aussi à la matérialité des corps, des objets, des images et des sons. «Ses longs métrages font partie de ce type de cinéma hybride qui, naviguant entre film expérimental et cinéma classique [...], participe, à sa manière, à un retour à une corporéité filmique¹.»

2.1.1 *L'haptique dans le récit*

Dans *Un Lac*, Grandrieux construit un univers mythique intemporel et universel. L'histoire se déroule dans une forêt austère, nordique, monochrome ; un lieu sans nom. Une famille vit dans une petite maison isolée près d'un lac, en total lien avec la nature ; un temps sans nom. Le frère, Alexi, un garçon épileptique, entretient une

¹ Martine Beugnet «La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 51.

relation fusionnelle avec sa petite sœur, Hege. Gravitent autour d'eux leur père, souvent absent, leur mère atteinte de cécité, ainsi que leur jeune frère plein de candeur. Puis, soudainement, un étranger arrive et vient bouleverser l'équilibre de leur microcosme. Bien que la trame narrative de *Un Lac* soit simple et claire, à l'instar de ses deux précédents longs métrages, le film ne se contente pas de simplement raconter une histoire, il nous fait vivre une expérience sensorielle, sensuelle, complexe. La conception sonore et visuelle de ses films agit directement sur notre perception et même sur notre proprioception. Enivrant, son cinéma projette en quelque sorte notre corps à l'extérieur de ses limites visibles², comme s'il flottait, tout au long du film, doucement bousculé à chaque changement de scène, chaque changement d'ambiance, à chaque passage qui frôle l'abstraction. Comme un souffle irrégulier. Dans *Un Lac*, de l'expérience visuelle et sonore, les deux principales composantes cinématographiques, émerge une troisième : l'expérience tactile.

Au niveau narratif et du choix des plans, le sens du toucher demeure omniprésent. Grandrieux y filme souvent les mains de ses personnages. La vue d'une main, une main qui touche quelque chose, qui en touche une autre, nous donne l'impression du toucher, à nous aussi. Le spectateur, par mimétisme, par empathie, répond musculairement au film³, à condition que ce dernier se sente investi dans ce qu'il voit, bien sûr. L'abondance de mains filmées, de caresses, de liens physiques entre les personnages nous donne l'impression d'un contact tactile général tout au long de l'œuvre. Une sensation de longue étreinte avec le film. Les personnages de *Un Lac* sont emplis d'un désir animiste qui essaime des uns aux autres. Que ce soit l'amour

² «affective investment ... projects both image and body outside their visible limits. Touched by the surface of the image and transformed itself into a surface, the body by no means becomes absent. Instead, ... the body is always outside its visible form.» - Elena del Río (*The body as foundation of the screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's Speaking Parts*) cité par Jennifer M. Barker (Barker, 2009, p. 33)

³ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. 73.

fusionnel qui lit Alexi et sa sœur, l'affection naissante de l'étranger et de Hege, les personnages s'enlacent, se caressent, s'effleurent. Sans oublier la mère aveugle, ce personnage qui voit avec ses mains⁴, qui explore le monde à tâtons, son sens du toucher témoignant de son amour pour ses proches, symbole de la relation du spectateur avec l'œuvre; on se retrouve immergé dans les textures du film, on en ressent les tremblements.

La corporalité est aussi très présente dans le récit de *Lactée*. Nous croyons également que l'omniprésence du toucher à l'écran peut grandement influencer l'expérience physique du spectateur. Dans *Un Lac*, le personnage principal est atteint d'épilepsie. Il est impossible pour lui d'éviter ses crises violentes, même si ces dernières sont déclenchées à l'intérieur de son propre corps. Cet aspect a fait inconsciemment écho dans le scénario de *Lactée*. En effet, Aude se voit impuissante face à l'écoulement anormal de ses seins, annonçant un possible cancer. Grandrieux, pour accéder à la sensorialité des images et des sons, choisit l'intensité et le chaos⁵. Nous choisissons plutôt l'ambiguïté.

2.1.2 Conception sonore intime

La conception sonore contribue également à la dimension intime et tactile du film, bien plus encore que peuvent le faire le traitement visuel et la trame narrative. Dans *Un Lac*, il n'y a aucune prise de son directe. En effet, toute la conception sonore a été conçue en postproduction (Grandrieux explique, par exemple, dans un «Q&R» que les coups de hache sont en fait le résultat de l'agencement, en salle de montage, d'une

⁴ «A prendre les choses ainsi, le mieux est de penser la lumière comme une action par contact, telle que celle des choses sur le bâton de l'aveugle. Les aveugles, dit Descartes, "voient des mains". Le modèle cartésien de la vision, c'est le toucher. Il nous débarrasse aussitôt de l'action à distance et de cette ubiquité qui fait toute la difficulté de la vision (et aussi toute sa vertu).» (Merleau-Ponty, 1964, p. 37)

⁵ Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Édinburgh : Edinburgh University Press, p. 3.

dizaine de sons superposés⁶). Les sons qui nous paraissent à première écoute réalistes, sont en fait totalement construits. Le bruitage est alors très expressif, très amplifié. La respiration haletante, le bruit sourd des coups de hache, tous ces sons sont brutalement positionnés à l'avant-plan sonore. Si proche qu'on les ressent physiquement. Le mixage ainsi effectué rend donc la conception sonore du film très tactile.

Aussi, à cette distance intime, comme nous l'indique Hall, les mots ont bien peu d'importance⁷. Dans cette zone aphone, ce sont nos corps qui communiquent, nous ressentons plutôt que nous parlons. *Un Lac* nous rattache donc encore à cette intimité par le quasi mutisme de ses personnages. En plus d'être laconiques, les personnages ne parlent pas bien français, ils ont tous des accents très prononcés, ce qui ajoute une dimension très sensuelle à la sonorité du film.

2.1.3 Images haptiques

L'utilisation du téléobjectif, les tremblements de la caméra et les images floutées sont trois éléments de la conception visuelle de *Un Lac* qui contribuent à créer la dimension haptique et intime du film. Philippe Grandrieux, qui fait lui-même la direction photo et le cadrage, filme souvent ses sujets en gros plans. Nous nous retrouvons au plus près de leur corps, suivant le rythme imposé par leurs mouvements. Ces cadrages très serrés nous plongent totalement dans l'espace privé des personnages, puisque nous nous retrouvons fréquemment à l'intérieur de leur zone intime, à une distance de moins de 40 centimètres (toujours selon la définition de Edward T. Hall). L'emploi du téléobjectif entraîne aussi automatiquement une certaine instabilité dans le cadre, ce qui peut entraîner des inconvénients techniques

⁶ GRANDRIEUX, Philippe. *Q & A / 10.10.2008* - Interview réalisée lors de l'avant-première de *Un Lac* au Cinéma *Les Variétés* dans le cadre du *Festival ActOral* et du *FID* le 10 octobre 2008 à Marseille. En ligne. <<http://www.grandrieux.com/>> Consulté le 20 septembre 2012.

⁷ Hall, Edward T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil, p. 148.

dans certaines situations de tournage. Le réalisateur de *Un Lac* utilise cependant cette caractéristique cinématographique de façon très pertinente. Les secousses de l'image renvoient au corps fébrile, à ses tremblements uniquement perceptibles à une certaine proximité de l'autre. On perçoit l'angoisse ou la nervosité des personnages, non seulement à travers leur jeu, mais directement avec notre rapport perceptif à l'objet filmique. À titre d'exemple, lorsqu'Alexi souffre d'une crise d'épilepsie, on ne se contente pas de l'observer, on tremble avec lui, la caméra devient à son tour spasmodique. Puisque moins représentatives de la réalité, les images floues peuvent a priori nous éloigner du sujet filmé. Mais ce flouté de l'image nous rejoint, tel que mentionné plus haut, à un niveau plus physique, il rejoint notre sens du toucher, réduisant d'abord la distance entre nous et les protagonistes, et ensuite la distance que nous avons avec la matérialité du médium.

Certains critiques ont considéré les films de ce réalisateur comme sensationnels, plutôt que sensoriels :

«The unconventional avant-garde direction pursued by Grandrieux has made him a divisive figure and the frequent target of moralistic critiques that claim his films to be unnecessarily extreme both in style and content.⁸»

Provenant du milieu du documentaire et du cinéma expérimental⁹, le cinéma de fiction de Grandrieux est en effet extrême et peu conventionnel. Pourtant, en se renseignant sur ses intentions, on peut constater que son objectif n'est certainement pas de faire un cinéma maniéré, trop stylé, mais bien de rendre compte, de la manière la plus exacte possible, de sa vision bien personnelle et unique de percevoir le monde dans lequel il vit. De plus, par son mélange des genres «film narratif/film expérimental», son cinéma n'obéit évidemment pas totalement aux règles du cinéma de fiction conventionnel. En effet, à plusieurs reprises, les plans narratifs d'une scène

⁸ Guest, Haden. (2010) *Darkness visible. Film Comment*, 6 (nov.-déc.), XLVI, page 43.

⁹ Les cinéastes expérimentaux explorent depuis plusieurs années la relation entre la perception et la corporalité. Il est donc logique de retrouver cet aspect dans les longs métrages de ce cinéaste.

se transforment tranquillement en plans abstraits; les figures reconnaissables laissent la place à des formes, des couleurs et des mouvements. Cette mixité des genres me paraît un des éléments les plus intéressants de l'œuvre de Grandrieux, un élément qu'il est d'autant plus pertinent d'exploiter à travers le médium du cinéma, médium qu'on pourrait considérer à la base, puisqu'étant à la fois un art de l'espace et du temps, comme un alliage artistique¹⁰.

2.2 *Attenberg* de Athina Rachel Tsangari

Le film *Attenberg* fait partie de ce que certains nomment la «Nouvelle vague grecque», un cinéma bizarre et radical, en réaction directe à la récente crise économique du pays. Le personnage Marina, jeune femme inexpérimentée sexuellement et éprouvant de la difficulté à entrer en relation avec les autres, vit avec son père architecte très malade. Bella, sa meilleure amie, l'initie sexuellement et Marina développe alors une nouvelle relation avec un homme qu'elle rencontre par hasard. Ce film n'est pas considéré comme une œuvre sensorielle. La psychologie des personnages et la construction du récit sont plutôt les éléments centraux de ce long métrage. L'intérêt de l'étude de ce film dans ce mémoire réside plutôt dans l'ambiguïté présente tout au long du récit, le niveau de jeu des comédiennes et la création d'un univers unique qui résulte de ceux-ci.

2.2.1 *Ambiguïté dans la relation de Marina et Bella*

Les deux protagonistes de *Attenberg* entretiennent une relation d'amitié très intime. Dans la première scène du film, Marina s'exerce à embrasser avec la langue avec Bella. Bien que leur baiser n'ait rien de bien sensuel, cette proximité amicale est toutefois surprenante, et incite le spectateur à se questionner sur la nature réelle de

¹⁰ Jost, François. (1991) "Le film comme œuvre", *Protée* vol. 19 n°3, *Le cinéma et les autres arts*, Université du Québec à Chicoutimi, mars, p. 10.

leur relation. Un peu plus tard dans le film, Marina explique à son amie à quel point elle admire les seins des femmes, sans toutefois les désirer. En réponse à ces propos, Bella lui demande de toucher sa poitrine, pour vérifier l'effet que ce geste peut provoquer chez elle. Marina confirme qu'elle ne sent rien. Celle-ci se questionne à d'autres moments dans le film sur son orientation sexuelle, voire sur sa possible asexualité. Tous ces éléments contribuent à l'ambiguïté présente tout au long de l'œuvre. Les protagonistes de *Lactée* entretiennent aussi une relation ambiguë. Démontrant de l'affection les unes pour les autres, elles semblent parfois complètement indifférentes. La présence d'une troisième personne dans la relation, contrairement à *Attenberg*, amplifie encore plus l'ambiguïté des liens qui les unissent.

2.2.2 Neutralité dans le jeu

Ce qui nous a paru le plus porteur d'ambiguïté dans *Attenberg* est le jeu des deux protagonistes ; un jeu très neutre, à l'opposé de celui des comédiens, totalement incarné, des films de Philippe Grandrieux. Ce type de d'interprétation semble selon nous avoir deux effets contradictoires ; une interprétation donc ambiguë. D'un côté, elle nous rappelle à une certaine théâtralité et une absurdité, et d'un autre, elle rend les personnages beaucoup plus réalistes à nos yeux. Le jeu neutre des comédiennes donne l'impression que les personnages sont complètement détachés de leur corps. Marina ne semble même pas ressentir de désir physique et en vient à questionner son propre rapport au corps et à celui des autres. Cette relation problématique à la corporalité se retrouve dans notre court métrage *Lactée*. Le jeu neutre se retrouve également dans notre œuvre sensorielle, puisqu'il s'accorde bien avec l'ambiance et l'univers que nous désirons y créer.

2.3 *L'étuve* de Olivia Boudreau

L'étuve de Olivia Boudreau est une installation vidéo d'une durée de vingt minutes. Nous avons découvert cette œuvre lors de la *Triennale québécoise* présentée

au Musée d'Art Contemporain de Montréal en 2011. Bien que cette installation ne se catégorise pas non plus dans un corpus de cinéma sensoriel, nous y avons retrouvé plusieurs éléments propres à ce genre de cinéma et qui se retrouvent dans le court métrage que nous avons réalisé, tels que l'intimité, la relation au corps, la féminité, l'ambiguïté, le surréel et le flottement.

2.3.1 *Féminité et corps*

L'étuve met en scène plusieurs femmes dans une étuve humide. Certaines d'entre elles sont complètement nues, d'autres partiellement couvertes. Tout au long de la vidéo, ces femmes semblent complètement isolées, n'interagissant pas les unes avec les autres. Le spectateur se retrouve donc dans une position de voyeurisme, observant ces différents corps féminins à l'écran, vivant un moment privilégié avec ceux-ci. Le statisme et le mutisme des personnages tout au long de la vidéo nous permettent d'observer les différents rapports qu'elles entretiennent avec leur corps. Et ces femmes vivent ensemble une situation plutôt intime, mais ces dernières semblent toutes dans un état de solitude. Le jeu des comédiennes est très neutre dans cette œuvre également, ce qui lui apporte du réalisme et un grand calme également. La féminité se retrouve au centre de l'œuvre, tout comme dans *Lactée*.

2.3.2 *Ambiguïté et surréalisme*

À quelques reprises dans l'œuvre, l'étuve se remplit de vapeur, et cette dernière se dissipe très tranquillement jusqu'à disparaître complètement. Cette vapeur dense vient brouiller totalement notre champ de vision pendant un instant, et puis lorsque nous voyons réapparaître tranquillement les femmes dans l'étuve, nous nous apercevons que leur nombre est différent; une femme a rejoint le groupe ou une autre a quitté le bain. Ces apparitions et disparitions, malgré leur potentiel réaliste, apportent un aspect mystique, ambigu, surréel à l'installation vidéo. Nous nous questionnons sur ce qui se déroule dans l'étuve lorsque notre vision est trouble. Et ces

apparitions créent aussi une certaine narrativité, le spectateur développant rapidement une curiosité lors de l'apparition du prochain masque vaporeux.

2.3.3 *Flottement et contemplation*

Ce qui nous a paru le plus puissant dans l'installation vidéo *L'étuve* de Olivia Boudreau est sa grande capacité d'agir sur notre proprioception en tant que spectateur. En effet, nous nous sommes retrouvée complètement absorbée dans cette expérience audiovisuelle, adoptant une position de contemplation, de plénitude. La narrativité minimale, plutôt que de nous ennuyer, nous plonge dans un état suspensif, hypnotique, et nous incite à vivre complètement le moment présent, à vivre une expérience. Lorsque l'écran se trouve envahi par la vapeur libérée à l'intérieur de l'étuve, un sentiment de flottement nous envahit. Ayant perdu tous nos repères visuels, notre corps et notre attention sont suspendus. Le temps semble en suspension également. Et plus la vapeur disparaît, plus nous avons la sensation de retomber tranquillement au plancher. Notre corps se laisse donc bercer au rythme cyclique des apparitions et disparitions.

Bien que cette installation s'intéresse d'abord à la question de la durée dans l'œuvre d'art, elle a su atteindre avec force notre corporalité en tant que spectateur. Bien plus qu'une installation sur l'attente, la durée et la répétition, *L'étuve* représente un bel exemple d'installation vidéo sensorielle. Nous désirons que cette même sensation de flottement et de suspension soit ressentie par les spectateurs de *Lactée*, car selon nous, un spectateur en flottement est un spectateur captif, possédé corporellement par l'œuvre.

2.4 Autres œuvres de références

Quelques autres films sensoriels ont influencé la forme du court métrage *Lactée*. *Enter the Void* de Gaspar Noé, *We Need to Talk about Kevin* de Lynne Ramsay et *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel en sont quelques exemples.

Au même titre que *Un Lac*, dû aux sensations physiques que nous avons ressenties lors de sa projection en salle, *Enter The Void* a aussi changé notre vision du cinéma. La caméra de ce long métrage est complètement subjective. Nous vivons, à travers le regard de celui-ci, la mort et la réincarnation d'Oscar, un jeune homme habitant à Tokyo. Suite à sa mort, l'âme d'Oscar se détache de son corps et nous errons, à travers une caméra flottante et un point de vue aérien, dans cette ville nipponne chaotique. Le constant flottement du dispositif nous plonge dans une infinie suspension. Nous avons tenté de recréer ce même type de mouvements de caméra dans une scène de notre court métrage, celle qui se déroule dans une forêt.

La réalisation de Lynne Ramsay, dans le film *We Need to talk about Kevin*, comme dans tous ses autres films, est très particulière ; elle lui est propre. Bien que ce film soit avant tout un film narratif plutôt conventionnel, quelques détails de réalisation accentuent l'expérience sensorielle du spectateur. Par exemple, pendant une des scènes du film, nous assistons à un souper de famille où règne une atmosphère de malaise. Le fils dément avoir commis l'acte dont sa mère l'accuse. Il ment. Il prend un litchi et, bien qu'il déteste ce fruit, le mâche très bruyamment. La caméra s'approche alors de la bouche du jeune homme, nous plongeant complètement dans celle-ci, et la conception sonore nous fait entendre les bruits de mastication à volume élevé, nous procurant ainsi un malaise au niveau des sens. Ce plan transforme toute la scène, qui jusqu'à ce moment était narrative et réaliste, en une scène sensorielle, qui, plutôt que de nous expliquer une situation, nous la fait ressentir physiquement.

Le film *Leviathan* a aussi transformé l'idée que nous avons de la forme documentaire. Tel que mentionné plus tôt, ce film nous plonge complètement dans l'expérience vécue par les pêcheurs sur un bateau commercial. Les caméras utilisées, de type *GoPro*, sont initialement destinées aux vidéos de sports extrêmes ou aux reportages. Dans ce long métrage, les réalisateurs les ont utilisées dans un tout autre contexte, nous donnant accès à de multiples points de vue originaux, enrichissant

ainsi notre expérience des lieux. Nous avons souhaité aussi utiliser ce genre de caméra dans un contexte différent, celui de la fiction. Sa petite taille et son imperméabilité nous ont permis de la positionner à des endroits habituellement inaccessibles aux caméras. En plaçant cet appareil sous l'eau dans l'évier, le point de vue du spectateur est complètement changé, et l'immersion liquide permet un tout autre type de conception sonore.

D'autres œuvres ont plutôt influencé *Lactée* au niveau narratif, c'est le cas du film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, de l'installation vidéo *Peas* de Wolfgang Tillmans, de la performance *Audience Piece No. 10* de Ben Vautier et de la photo *Couple in bed* de Nan Goldin.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman est un excellent exemple qui démontre la possibilité qu'un film a de créer un état d'hypnose chez le spectateur par sa monotonie. De longues séquences nous montrent Jeanne dans son quotidien des plus banals : elle coupe des légumes, prépare le souper, nettoie la vaisselle, etc. Cette répétition infinie de gestes nous hypnotise, modifie notre notion du temps. Le rapport au réel et l'esthétisme du réalisme de ce film nous ont grandement inspiré pour notre projet de création.

L'installation vidéo *Peas* de Wolfgang Tillmans nous montre, en plongée totale, la cuisson de petits pois dans une casserole. Au début de la vidéo, les pois verts immergés sont immobiles. Ensuite, plus la température de l'eau s'élève, plus ils s'agitent. Vers la fin de la vidéo, l'eau boue à gros bouillon et les petits pois bougent rapidement dans tous les sens. Cette installation vidéo d'une grande simplicité nous a paru très intéressante, puisque bien que les images soient figuratives (nous reconnaissons rapidement les petits pois), l'expérience du spectateur est toutefois très sensorielle. La mouvance des pois verts nous rappelle les mouvements chaotiques des atomes. La nature des objets filmés disparaît sous les mouvements, les couleurs et les formes contenus dans l'image. Nous avons décidé d'insérer un plan semblable dans le film *Lactée*. Tout comme les bulles tourbillonnantes dans les premiers plans du court

métrage, les mouvements des petits pois nous rappellent l'activité cellulaire qui se déroule dans le corps de Aude, sans qu'elle en soit consciente.

La performance *Audience Piece No. 10* de Ben Vautier se déroule ainsi : pendant que le public attend patiemment le début de la représentation, nous pouvons entendre une voix décrire physiquement les personnes qui composent l'auditoire. La personne qui en fait la description n'est pas visible aux yeux des spectateurs. Cette performance nous a inspiré une scène de notre court métrage. Emma, décrivant le corps des deux autres protagonistes, nous incite à en avoir un point de vue différent, et consolide l'idée de relation triangulaire. Cette narration change notre niveau d'attention portée aux corps des deux jeunes femmes.

Dans la photographie *Couple in bed* de Nan Goldin, on peut apercevoir une femme et un homme partager un lit, après avoir eu des relations sexuelles. «This image seems to express what Goldin perceives as the peculiar estrangement and alienation that often occurs after sex between men and women. Within intimacy, there is often a great distance¹¹.» Cette artiste traite souvent de ce thème de distance, de solitude :

«It shows a moment suspended in time and captures, as many of her images do, a sense of solitude and estrangement, even within a pleasure-filled situation, [...] representing simultaneously a physical and psychological interior and exterior.¹²»

Ce moment après l'amour, nous avons tenté de le reproduire lors d'une scène de notre court métrage. Après avoir eu des relations sexuelles, Aude et Anne se retrouvent silencieuses, et semblent complètement isolées l'une de l'autre. Cet instant, où se crée une distance entre les deux amantes, nous paraissait approprié pour accentuer l'ambiguïté de la relation triangulaire des trois protagonistes du film.

¹¹ Costa, Guido. (2001) *Nan Goldin*. London : Phaidon Press, p. 22

¹² *Ibid.*, p. 28.

CHAPITRE III

PROJET DE CREATION

3.1 *Lactée* : court métrage sensoriel (voir Annexe A DVD)

Le court métrage est aussi disponible à l'adresse suivante :

<http://vimeo.com/andreeanner/lacteeuqam>

Mot de passe : memoireuqam

Notre œuvre finale de création prend la forme d'un court métrage, d'une durée de quinze minutes, intitulé *Lactée*. Cette œuvre sensorielle et narrative s'intéresse à divers thèmes tels la maladie, la peur du corps et de la mort et la relation à l'autre. Ces thèmes sont, par contre, traités de manière très ambiguë. La sensorialité du spectateur tente d'être atteinte à travers différents aspects du scénario et du formel de l'œuvre. Nous avons tenté de créer un film qui, d'une part, correspond à la fois à l'idée d'un cinéma des sens et d'un cinéma plus conventionnel, et d'une autre, correspond à notre propre personne, nos pensées, nos intérêts, nos désirs. «But, after all, we see only our own image in the universe, —our particular idiosyncrasies dictate the mode of our perceptions¹.» Le désir d'apporter notre vision du monde aux

¹ Okakura, Kakuzo. (2006) *The Book of Tea* (c1906). Berkeley : Stone Bridge Press, p. 83.

spectateurs est d'ailleurs explicitement exprimée pendant la scène d'introduction du film, au moment où Aude dit : « Ces mobiles de chairs et de ficelle, mon apport personnel à l'univers². »

3.1.1 *Alternance entre scènes sensorielles et scènes plus conventionnelles*

Désirant maintenir un aspect plus conventionnel dans notre court métrage, nous souhaitons créer un film qui soit environ à mi-chemin entre le cinéma sensoriel et le cinéma narratif plus traditionnel. Apprivoiser doucement le monde du cinéma des sens. Dans cet optique, autant au niveau du scénario qu'au niveau du montage image, nous avons alterné entre des scènes complètement sensorielles et d'autres plus conventionnelles. Ce mélange d'approches cinématographiques enrichit l'expérience vécue lors du visionnement du court métrage, ce dernier étant plus difficile à classer dans une ou l'autre des catégories. Ces alternances, douces ou abruptes, entre ces deux types de scènes peuvent aussi agir sur notre proprioception. Les scènes plus sensorielles nous donnant l'impression de flotter, et les scènes plus réalistes nous donnant l'impression de retomber sur terre.

3.2 Sensorialité dans le scénario

La sensorialité dans le scénario est d'abord atteinte par l'omniprésence d'ambiguïté au niveau narratif, pour les raisons évoquées plus haut. *Lactée* traite, donc à travers une narrativité imprévisible et ambiguë, du sujet de la maladie et de la relation au corps. Toutefois, comme l'affirme William Empson, pour que le recours à l'ambiguïté soit pertinent, cette dernière ne doit pas défaire l'unité esthétique du scénario : « Evidently all the subsidiary meanings must be relevant, because anything [...] meant to be considered as a unit must be unitary, must stand for a single order of

² Roussel, Andrée-Anne. (2014) *Lactée*. Vidéo HD, coul., 15 min. Montréal : Colonelle Films.

the mind³.» De plus, l'utilisation du symbolique et la représentation du sens du toucher tout au long du film contribuent également au potentiel haptique du court métrage.

3.2.1 *Synopsis de Lactée*

«Dans un appartement clos et calme, trois femmes cohabitent. Aude, Emma et Anne entretiennent une relation ambiguë. Les seins de Aude commencent à sécréter du lait, sans raisons connues. Et puis les deux autres s'en aperçoivent. Ce qui entraîne une légère perturbation dans leur microcosme.» Ce synopsis témoigne d'une narrativité réduite, qui rappelle le film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman.

3.2.2 *La relation ambiguë de Aude, Emma et Anne*

Le désir de traiter de l'ambiguïté a précédé celui de traiter de la maladie et du corps. Nous souhaitions d'abord mettre en scène une relation ambiguë entre trois femmes habitant le même appartement. Un contexte narratif de triangle amoureux mystérieux nous paraissait, en effet, très approprié pour installer un climat ambigu tout au long du scénario et nous permettait de maintenir une narrativité plutôt aplatie, sans importantes péripéties. *Lactée* nous plonge donc dans l'intimité des trois protagonistes. À huis clos, ces dernières semblent à la fois très proches et très distantes les unes des autres, comme si un lien s'était brisé. Leurs relations érotiques semblent sans plaisir, leurs rares conversations sont emplies de malaise. Le court métrage comporte en effet peu de dialogues, et ces derniers n'expliquent pas beaucoup et sont emplies de sous-entendus. Les trois femmes communiquent davantage avec leur corps qu'avec leurs mots. *Lactée*, s'inspirant encore une fois de

³ Empson, William. (1966) *Seven Types of Ambiguity* (2^e éd.). New York : New Directions Publishing, p. 234.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, met en valeur les gestes du quotidien, tels la cuisine, la détente, les passe-temps.

Le quotidien, écrit Blanchot, c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle ont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritiques) mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative...⁴

Ces gestes à priori banals, y sont transformés en expériences sensorielles. La présence de différents aliments préparés ou ingérés à l'écran, par exemple, apporte un aspect gustatif au court métrage.

3.2.3 *La galactorrhée – le corps coulant*

Lors de l'écriture du scénario, nous étions toujours à la recherche d'un élément central au niveau narratif, un certain fil conducteur. Nous nous sommes intéressée à notre expérience personnelle. Nous nous sommes rappelée un événement marquant et touchant, le jour où une de nos amies nous avaient montré que du lait s'écoulait quotidiennement de ses seins et que la cause de cette galactorrhée était la présence d'une tumeur bénigne sur sa glande hypophyse. Cette glande, en effet, sécrète entre autre l'hormone prolactine, hormone qui stimule la synthèse du lait. Une tumeur sur cette glande provoque un débalancement dans la quantité d'hormones sécrétées, et ainsi un possible écoulement mamelonnaire. Cet écoulement nous paraissait un symptôme très ambigu, puisque bien qu'anormal, la production de lait mammaire chez une femme est aussi associée, à première vue, à plusieurs idées reliées à la vie, telles que la maternité, la transmission entre générations, l'amour, le réconfort. D'un autre côté, ces fuites de liquide peuvent aussi être causées par plusieurs phénomènes autres qu'une tumeur bénigne ou maligne à la glande hypophyse, tels qu'une

⁴ Elisabeth Lebovici paraphrasant Blanchot (*L'intime*, p. 18). Blanchot, Maurice. (1986). *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, p. 228.

infection du sein, une tumeur bénigne à l'intérieur d'un des canaux du mamelon, un fibroadénome, une ectasie des canaux galactophores, un trouble de la thyroïde, des effets secondaires de certains antidépresseurs ou antihypertenseurs, ou bien un cancer du sein⁵ ; toutes des idées reliées à la mort. «Morbide, le corps coulant incarne souvent un corps malade, en ruine ; organisme attaqué par la maladie, la pourriture, le dysfonctionnement ou bien par un corps étranger⁶.» La multitude des causes possibles de ce symptôme en amplifie d'ailleurs le mystère. L'idée de la galactorrhée contient alors des référents directs à la vie et à la mort, ce qui la rend complètement ambiguë, flottant entre ces deux pôles de signification. L'écoulement des seins pouvant aussi être causé par une stimulation sexuelle, cette idée devient aussi liée à l'érotisme, idée elle-même en lien à la fois avec la vie et avec la mort⁷. Il est, de plus, facile d'y voir une certaine symbolique qui renvoie à «un phénomène excluant ou propice à la dépossession de soi, [...] culturellement dévalorisant et stigmatisant une non maîtrise du corps»⁸, ce qui multiplie aussi toutes ces significations possibles.

Dans le court métrage *Lactée*, nous assistons donc à l'apparition des premiers symptômes, l'écoulement des seins, annonçant possiblement la naissance d'une maladie grave à l'intérieur du corps de la protagoniste. Nous observons une femme perdre le contrôle sur son corps, comme si son corps lui devenait étranger : «Eau, sang, urine, le corps ouvert, blessé ou défaillant qui perd ses fluides devient *coulant*, dynamique et déjà en devenir *d'autre chose*⁹.» Aude est une jeune femme qui semble complètement détachée de son corps, de ses sensations. Lorsque cette dernière

⁵ Voir Schorge, John. (dir.). (2008). *Williams Gynecology*. New York : McGraw-Hill, 174-176.

⁶ Lahuerta, Claire. (2011) *Humeurs – L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*. Paris : L'Harmattan, p. 33.

⁷ Georges Bataille avance en effet que l'érotisme est né au moment où l'humain est devenu conscient de sa propre mort. Voir (Bataille, 2009, 55-65).

⁸ Lahuerta, Claire. op. cit., p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

s'aperçoit de ses premiers écoulements de lait, elle semble se questionner, et il lui est impossible de déterminer ce qui lui arrive. Il est d'ailleurs aussi presque impossible pour le spectateur de comprendre la situation, d'autant plus que la galactorrhée est un symptôme rare et peu connu de tous. Aude ne réagit donc pas vraiment à la situation pourtant bien anormale qu'elle vit. Elle tente même de le cacher à ses compagnes, c'est son secret¹⁰.

L'intimité du corps, alors que ses humeurs l'abandonnent, se trouve confrontée à l'extériorité, à l'altérité en même temps qu'à sa propre altération. Dans sa faiblesse, plus aucune stratégie de défense n'est fiable. Ce qui jusque-là relevait du secret, de ce que l'on garde pour soi, en soi, devient tout à coup objet de convoitise et d'exhibition. Exposé, le corps dans les arts joue et déjoue admirablement ces hésitations frontalières et ces effets d'appartenance.¹¹

Peut-être est-elle dans le déni, puisqu'elle se doute de la possible gravité de la situation. Comme un déni de la mort, déni que beaucoup d'entre nous partagent avec Aude : «On ne s'étonnera cependant jamais assez de ce que tout le monde vive comme si personne "ne savait"¹².» Lorsque notre amie nous avait informé de sa situation, nous étions très étonnée de l'entendre nous dire ne pas avoir immédiatement accouru à la clinique médicale. Nous nous sommes alors questionnés : comment aurions-nous réagi à l'apparition de ce symptôme? Il est impossible de le prévoir. Aude finit tout de même par avouer son secret à ses compagnes à la fin du film :

¹⁰ «Secret : du latin *secretus*, mis à part. Qui est placé de façon à ne pas être vu. Le secret évoque ce qu'il y a de plus intime. L'adjectif *secrète*, jouant sur l'analogie phonique et la résonance des mots *secrète* et *sécrète*, renvoie à la notion de tabou qui entoure les sécrétions corporelles.» (Lahuerta, 2011, p. 14)

¹¹ Lahuerta, Claire. op. cit., p. 34.

¹² Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, p. 32.

Un film intime nous fait donc de l'œil avec ses secrets mais nous fait en même temps la promesse de rompre tout ou partie de ce secret. C'est là le second paradoxe : l'intimité ouvre à la fois sur le secret caché et sur la vérité révélée, cette vérité intime qui permettra peut-être de comprendre les personnages et leur mystère.¹³

La galactorrhée représente un accès au corps qui surprend. Ce sujet rejoint de plus celui de la peur du corps, qui nous intéressait aussi dans le cadre de la maîtrise. Peu importe notre façon de vivre, nous ne contrôlons jamais réellement notre corps. Cette perte de contrôle, l'impossibilité de ressentir la formation des premières cellules cancéreuses par exemple, peut nous paraître angoissante. Cette peur, c'est aussi la peur de la mort. La conscience de notre impermanence, de notre finalité, face à l'absurdité de la vie :

«We may wear blinders, use ruses to forget, ignore, or pretend otherwise—but all comes to nothing in the end. Everything wears down. The planets and stars, and even intangible things like reputation, family heritage, historical memory, scientific theorems, mathematical proofs, great art and literature (even in digital form)—all eventually fade into oblivion and nonexistence.¹⁴»

3.2.4 Rêve et symbolique

Bien que les symboles ne fassent pas vraiment partie du vocabulaire du cinéma sensoriel, il nous a paru intéressant, dû à la multiplication des significations créée par ceux-ci, d'en intégrer dans l'œuvre. Par exemple, vers la fin du court métrage, Aude raconte un rêve qu'elle a fait, dans lequel elle s'enfonce un fruit dans le crâne, entre les deux yeux. Pour nous, le fruit représente en fait la tumeur qui s'est formée sur sa glande hypophyse. Elle s'enfonce le fruit entre les deux yeux, puisque la glande hypophyse se trouve au centre du crâne, à la hauteur des yeux. Entre ces organes se trouve également le sixième chakra, *Ajna*, lui-même associé à l'hypophyse et la

¹³ *Cinéma intime* de Olivier Séguret. Dans Lebovici, Elisabeth. (2004) *L'intime*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 90.

¹⁴ Koren, Leonard. (2008). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Point Reyes : Imperfect Publishing, p. 49.

conscience. Ce songe pourrait donc symboliser la prise de conscience de Aude par rapport à sa maladie. Et cet onirisme, tel qu'expliqué plus tôt, est en lui-même une référence au cinéma des sens, le spectateur idéal pour ce type de cinéma se trouverait dans un état de conscience onirique.

3.2.5 *L'omniprésence du corps et du toucher*

Notre désir étant d'atteindre la corporalité du spectateur, il nous a paru naturel d'inclure le sujet du corps féminin, donc notre propre corps dans le film. Le corps vulnérable et possiblement malade de Aude, la danse, les scènes sensuelles, la nudité, toutes ces références nous permettent un constant retour au sujet du corps dans l'œuvre. Un corps abimé, coulant, des corps aux gestes lents et calculés, comme figés, des corps synchronisés, qui fusionnent et qui se repoussent : *Lactée* met en scène des corps, coincés dans un monde clos, qui semblent à la recherche de leurs propres limites, en vain. Bien que les protagonistes communiquent principalement avec leur langage corporel, ce dernier semble ambigu, peu révélateur. Elles semblent toutes les trois protégées d'une carapace épaisse.

À quelques reprises, les corps se retrouvent fragmentés. Une poitrine respire, un sein coule, des mains écaillent ; les corps parlent :

Selon Deleuze, le propre du cinéma moderne par rapport au classique – à savoir, d'avoir opéré un renversement des rapports entre mouvement et temps au profit de ce dernier – est qu'il ne fait plus du corps le simple instrument de la pensée, dont le siège avait toujours été, cinématographiquement parlant, le visage. Dans le cinéma moderne soutient Deleuze, le corps lui-même pense, en attitudes, en postures, en gestes. La pensée y a un corps¹⁵.

Nous avons également choisi de fragmenter les corps lors de la scène érotique. Dans cette séquence, les corps deviennent paysages : «the close-up creates a different

¹⁵ Jérôme Game «Images sans organes/récit sans télos : Carlos Reygadas et Gus Van Sant» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 159.

space for the camera to linger, opening to the gaze the realm of the 'body-landscape'¹⁶.» Les corps ainsi découpés deviennent alors anonymes :

«In contrast with the body caught in action in medium or long shot, filming in close-up makes it possible to evoke a body that is temporarily freed from its function as social, cultural and even gender signifier¹⁷.»

Les principales concernées semblent elles-mêmes indifférentes à l'identité du corps qu'elles caressent. C'est ce que nous semblons comprendre lorsque nous passons abruptement, vers la fin de la scène, d'une vision haptique à une vision optique. La vision haptique peut d'ailleurs elle-même être considérée comme érotique¹⁸. La présence de sensualité à l'intérieur d'une scène s'adressant à ce type de vision chez le spectateur renforce donc cette idée d'érotisme filmique.

La scène qui introduit les trois protagonistes nous dévoile ces dernières en train de répéter une chorégraphique, dans le silence. À la vue de cet enchaînement de mouvements lents, inspirés de la danse okinawan, le temps s'étire, il est en suspens ; un temps dans un autre temps. «Car il existe bien d'autres moyens de suggérer le caractère fluent de la réalité – la différence intensive des mouvements qui entrent dans une scène suffit souvent à cela¹⁹.» Ces mouvements qui rappellent les mouvements subaquatiques, mis à la suite des tournoiements de liquides, incarnent bien ce contraste de vitesse dont il est question dans cet énoncé.

De plus, à plusieurs reprises, nous observons les mains des protagonistes toucher, caresser, écaler. Par mimétisme, cette omniprésence du toucher rend l'œuvre bien plus haptique pour le spectateur.

¹⁶ Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Édinburgh : Edinburgh University Press, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the film*. Durham : Duke University Press, p. 185.

¹⁹ Elie During «L'image ralentie : de la caméra-œil au bullet-time» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 74.

3.2.6 Ambigüité dans le jeu et dans la distribution des rôles

La distribution des rôles pour *Lactée* s'est fait sans audition. Au cours de l'année précédant le tournage, nous avons rencontré par hasard les trois comédiennes du film dans différentes circonstances et nous avons eu des coups de cœur pour ces dernières. Suivant notre intuition, nous leur avons demandé de jouer pour nous. Puisque nous avons choisi les trois comédiennes par instinct, nous n'avons pas recherché un certain physique ou une certaine tranche d'âge, ce qui a permis de construire un casting très intéressant pour le film. Cette distribution des rôles a permis d'ajouter un autre niveau d'ambigüité au projet. En effet, l'écart d'âge entre le personnage d'Emma et les deux autres comédiennes rend le triangle relationnel encore plus mystérieux.

Ce qui nous a d'abord charmé chez la comédienne Emma Gomez, c'est son accent catalan. Il nous paraissait complètement hypnotisant. En plus d'ajouter un certain mystère au personnage, cette façon de parler met grandement en valeur la sonorité de la langue. Et ce soulignement de la sonorité de la langue, que nous pouvons retrouver dans *Un Lac*, contribue à la sensorialité de la conception sonore du film. En effet, l'accent prononcé nous fait porter plus attention aux consonnes et syllabes qu'aux mots et à leur signification. Comme si la langue était plus texturée. Comme une image floutée peut paraître plus palpable aux sens du spectateur, la voix de Emma semblera elle aussi plus palpable que celle du personnage de Aude. Les sonorités ainsi mises en valeur nous donnent l'impression d'une caresse à nos oreilles.

De plus, le court métrage ne nous donne aucun indice quant au passé des personnages. Où se sont-elles rencontrées? Depuis combien de temps cette relation dure-t-elle? Nul ne le sait, et même si les comédiennes auraient apprécié obtenir plus d'informations sur leur personnage, nous ne leur en avons pas fournies. En effet, la direction des comédiennes s'est faite sans référence au passé des protagonistes. Nous leur avons seulement demandé de jouer de façon neutre, afin de rendre leur relation encore plus ambiguë. Puisqu'il est presque impossible pour un acteur de jouer la neutralité parfaite, certaines émotions en sont ressorties, mais de façon très subtile.

Dans certaines scènes nous pouvons ressentir un léger mépris, dans d'autres une légère attitude de séduction, à d'autres moments une petite pointe de jalousie. De plus, nous avons toujours cru qu'un jeu subtil était bien plus convainquant qu'un jeu un tout petit peu exagéré : «Le cinéma n'a pas besoin d'acteurs qui "jouent", ils sont insupportables à regarder²⁰.» En exagérant les émotions des acteurs, en tentant de bien souligner nos propos, nous nous éloignons de la vie, et donc des spectateurs.

On nomme «jeu naturel» la mise en œuvre d'une convention grâce à laquelle se trouvent éliminées les réactions spontanées, le recul, l'élan, l'écart, tous ces réflexes au moyen desquels un individu manifeste, d'ordinaire, le léger flottement que provoque chaque nouvelle rencontre.²¹

Un jeu neutre signifie vivre à l'intérieur plutôt qu'à l'extérieur. Nous nous identifions davantage à cette façon d'exprimer nos émotions. Cette introversion fige en quelque sorte les personnages, comme si elles étaient prises dans leur intériorité, et cette rigidité peut être perçue comme une référence aux personnages de théâtre : «C'est ce gestus qui réagit sur le corps en lui donnant un hiératisme comme une austère théâtralisation, ou plutôt une "stylisation"²².» Notre choix au niveau de la réalisation qui consiste à demeurer sur un visage pendant une durée presque inconfortable, sans que ce dernier nous dévoile quoi que ce soit renforce aussi cette neutralité au niveau du jeu des comédiennes.

L'atmosphère mystérieuse créée par le niveau de jeu des comédiennes et par l'absence d'informations sur leurs personnages nous a permis, dans *Lactée*, de créer une réalité qui semble décalée, un monde parallèle; un univers qui lui est propre : «On ne raconte plus "d'histoires", on crée son univers²³.» Donc, en plus de tenter de rejoindre tous les sens du spectateur, nous tentons de l'immerger dans cet univers

²⁰ Tarkovski, Andreï. (2014) *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey, p. 183.

²¹ Pierre Sorlin «Des corps sans visages : ce que le cinéma fait avec les foules» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 195.

²² Deleuze, Gille. (1985) *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 255.

²³ Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, p. 137.

étranger que nous y avons construit. Il suffit d'espérer que le spectateur voudra bien croire à ce dernier :

L'artiste nous ouvre à son univers, et il ne tient qu'à nous d'y croire ou de le rejeter comme un objet inutile. L'image d'un auteur dépasse toujours sa pensée, qui devient insignifiante face à une vision émotionnelle du monde reçue comme une révélation.²⁴

3.3 Sensorialité dans la forme

La sensorialité formelle de *Lactée* est atteinte par différentes techniques au niveau de l'image, du son, et du montage.

3.3.1 La texture de l'image et images haptiques

Pour Laura U. Marks, la texture même du matériel filmique est une notion importante dans la conception d'une œuvre qui est considérée comme haptique²⁵. En effet, plus la texture est granuleuse, plus elle peut être perçue comme palpable pour le spectateur. Idéalement, nous aurions donc filmé le court métrage en pellicule à haut ISO, afin d'obtenir un grain intéressant et très présent. Notre budget ne nous le permettant pas, nous avons plutôt opté pour le format numérique. Puis, en post production, nous avons ajouté un grain numérique de bonne qualité, nous permettant de retrouver une certaine texture à l'image. D'autre part, plus une image est hors foyer, plus elle semblera palpable aux yeux des spectateurs. Pour cette raison, nous avons décidé d'ouvrir l'iris des objectifs aussi grand que possible, afin d'obtenir une faible profondeur de champ, et ainsi rendre l'image plus texturée. Par contre, un meilleur résultat aurait été obtenu si nous avions décidé de tourner en faible luminosité. Ce type d'éclairage nous aurait d'autant plus permis de créer des images plus abstraites, moins reconnaissables. Les images de la scène tournée dans l'évier

²⁴ Tarkovski, Andreï. op. cit., p. 53.

²⁵ Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the film*. Durham : Duke University Press, p. 163.

sont un bon exemple d'images haptiques. En effet, toujours selon Laura U. Marks : «Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is²⁶.» À la vue des premières images de cette scène, il est en effet impossible pour le spectateur de déterminer ce qu'il aperçoit, ce qui rend ces dernières plus sensorielles : «Amoindrir la lisibilité d'une séquence, c'est offrir au spectateur la possibilité d'une expérience plus sensuelle et moins contrôlée avec l'objet-film²⁷.»

3.3.2 *Intemporalité : lumières, costumes et huis clos*

Nous souhaitons, à travers la lumière, rendre l'image encore une fois plus palpable pour le spectateur. Nos expérimentations nous ont amenée à conclure qu'une lumière diffuse mettait bien plus en valeur les textures des objets filmés que peut le faire une lumière découpée et directe. Nous avons donc opté pour ce type de lumière tout au long du court métrage. L'éclairage demeurant semblable tout au long du film, la chronologie en devient ambiguë. Impossible de dire sur combien de temps se déroule l'histoire. À prime à bord, tout semble se dérouler pendant la même journée. Par contre, les trois protagonistes changent de costumes à chaque scène, indiquant plusieurs ellipses. Le fait que le court métrage soit en fait un huis clos nous empêche encore plus d'établir, en tant que spectateur, la chronologie exacte du film.

3.3.3 *Mouvements et proximité dans l'image*

Nous souhaitons, dans la dernière scène de *Lactée*, la scène du rêve et de la forêt, reproduire le même genre de mouvements de caméra, mouvements flottants, que nous pouvons apercevoir dans le film *Enter The Void*. Bien que nous ne disposions pas d'un budget nous autorisant à utiliser des dispositifs comme des grues permettant des

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁷ Martine Beugnet «La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran» dans Game, Jérôme. (dir.). (2010). *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Éditions, p. 56.

rotations 360°, nous avons néanmoins développé une technique très peu coûteuse nous donnant la chance de recréer des mouvements semblables. Nous avons utilisé une caméra *Canon 7D*, installée sur un trépied photo léger. Nous avons grimpé sur une chaise, et puis nous avons fait tourner le trépied au bout de nos bras, s'efforçant de créer des mouvements fluides. «I like to use small, handheld digital cameras for the performative and corporeal dimension they allow²⁸.» Cette performance très physique aurait évidemment été impossible à exécuter avec une caméra comme la *RED Scarlet*, avec laquelle nous avons tourné la majeure partie du film. Nous désirions intégrer ces mouvements de caméra en suspension qui ont un réel effet sur la proprioception du spectateur, puisque «the physical movement of the camera is the closest approximation of muscular movement of the human body²⁹.» Nous avons aussi utilisé quelques fois de lents travellings avant afin de recréer cet état hypnotique décrit plus tôt.

Nous avons de plus opté pour l'utilisation, à plusieurs reprises, de plans très rapprochés et parfois ralenti ; la scène où Aude écale des œufs en est un très bon exemple. Cette proximité visuelle nous plonge directement dans l'intimité et la sensorialité des personnages. Un plan rapproché éloigne aussi de notre conscience tout ce qui peut se trouver en hors champ, nous plongeant ainsi dans un état de suspension temporelle, un état méditatif. À cette distance, nous apercevons autant la texture de l'objet que l'objet même. Notre notion du temps est différente, comme dans un rêve :

Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions. Le rôle de l'agrandissement n'est pas simplement de rendre plus clair ce que l'on voit «de toute façon», seulement

²⁸ «With(in) each other : Sensorial strategies in recent audiovisual work» de Laurent Van Lancker. Schneider, Arnd et Christophe Wright. (2013) *Anthropology and art practice*. New Delhi : Bloomsbury Academic, p. 146.

²⁹ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. 73.

de façon moins nette, mais il fait apparaître des structures complètement nouvelles de la matière ; de même, le ralenti ne met pas simplement en relief des formes de mouvement que nous connaissons déjà, mais il découvre en elles d'autres formes, parfaitement inconnues «qui n'apparaissent nullement comme des ralentissement de mouvements rapides, mais comme des mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels.»³⁰

Nous avons également constaté que lorsque nous juxtaposons le plan tournoyant des bulles à celui de la danse des trois protagonistes, une illusion d'optique était créée. En effet, nous avons l'impression que le mouvement de rotation se poursuit dans le plan de danse. Cet effet est créé par le grand contraste des deux plans au niveau du mouvement; le premier plan étant très mouvementé, et le second très statique. Cette illusion a certainement un impact sur la proprioception du spectateur, une sensation de flottement étant ainsi créée.

3.3.4 *Le choix du premier plan*

Au scénario, la première scène nous montrait huit jeunes femmes discutant sur un lit. Ensuite, des plans d'établissement. Rien de très sensoriel. Un spectateur ainsi plongé dans l'œuvre s'attendrait à voir un court métrage narratif conventionnel. Nous avons donc décidé, au montage, de placer les images de bulles au tout début. Ces images plus abstraites que représentatives incitent le spectateur à adopter une position différente, le préparant à une expérience davantage sensorielle que narrative³¹.

3.3.5 *Conception sonore intime et impressionniste*

Il est facile d'oublier tout le potentiel créatif du son, d'oublier de considérer l'image sonore comme objet indépendant, mais «se priver d'une créativité sonore c'est se priver d'alimenter une part majeure du dispositif d'écriture

³⁰ Rudolph Arnheim dans Benjamin, Walter. (2003) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version 1939). Paris : Éditions Allia, p. 62.

³¹ Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Édimbourg : Edinburgh University Press, p. 7.

cinématographique³².» Il est aussi difficile d'éviter le synchronisme avec l'image. Nous sommes habitués à entendre tout ce qui est aperçu à l'écran. La conception sonore ayant lieu après la captation des images, il est alors naturel de mettre des sons sur des images plutôt que le contraire. De plus :

On sait qu'il suffit de très peu de sons synchrones pour instaurer tout un film sous la règle générale du synchronisme. Tous les sons non synchrones qui y seront ajoutés seront simplement pensés hors champ mais resteront considérés comme appartenant au même espace/temps.³³

Nous avons tout de même tenté dans *Lactée* de créer des paysages sonores impossibles. Nous y avons inclus des associations image/son non réalistes afin de faire émerger des images plus fortes et de sortir quelque peu du synchronisme. Par exemple, nous pouvons entendre des craquements de bois lorsque nous voyons les trois protagonistes danser à l'intérieur de leur appartement. Ces ambiances sonores permettent aussi de créer un univers qui soit unique au court métrage. Une façon créative d'utiliser le son sans toutefois abandonner la synchronie avec l'image est, comme le fait Grandrieux, d'apposer des sons étrangers mais synchrones sur les images. Tarkovski aussi utilise cette méthode :

Il suffit d'enlever les sons réels du monde qui est représenté à l'écran, et de les remplacer par des sons étrangers, ou encore de les distordre et qu'ils n'aient plus de rapport direct avec l'image, pour que le film se mette à sonner, à trouver une résonance.³⁴

Cette technique se réalise à donc à l'étape du bruitage. Le montage sonore et le mix permettent d'autant plus d'isoler certains sons, et d'en exclure d'autres. Dans plusieurs scènes du court métrage, nous avons exagéré le bruitage, donnant ainsi une plus grande impression de proximité au spectateur.

Le son a aussi un pouvoir immersif qui est supérieur à l'image :

³² Deshays, Daniel. (2010). *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 63.

³⁴ Tarkovski, Andreï. (2014) *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey, p. 191.

Si l'image visuelle, devant nous, reste à distance, déposée dans l'aplat, le son est une matière dans laquelle nous baignons, l'objet n'est pas fixé, même s'il a été fixé sur un support, il est remis en jeu dans l'espace dès sa projection par le haut-parleur.³⁵

L'utilisation d'une conception sonore ambiophonique peut accentuer encore plus cette immersion sonore³⁶. De plus, cette possibilité de spatialisation du son permet de modifier l'espace subjectif du spectateur. Par exemple, la progression des basses fréquences lorsque Emma et Anne dansent ensemble donne l'impression que l'espace diégétique se contracte.

3.3.6 *Spectre sonore complet et suspension musicale*

Les hautes et basses fréquences ayant un plus grand effet sur le corps humain, nous avons tenté de couvrir le spectre sonore complet lors de la conception sonore. Ainsi, les ambiances sonores composées principalement de basses fréquences que nous pouvons entendre à plusieurs reprises dans le film procurent un effet de suspension, de flottement au spectateur. Les scènes où nous pouvons entendre de très hautes fréquences, comme celle où Aude écale l'œuf, peuvent quant à elles, procurer un certain inconfort chez le spectateur. L'emphase est mise aux extrêmes du spectre auditif. Contrairement à la direction photo, nous pouvons donc définir la conception sonore de *Lactée* comme étant contrastée. Ce contraste est aussi présent au niveau des timbres sonores. Des timbres très doux sont suivis de timbres très stridents. Ces différents contrastes audio donnent lieu à différentes fluctuations dans la conception sonore.

À deux reprises dans le film, nous pouvons entendre des mélodies non résolues. Nous avons décidé de ne pas les résoudre pour créer à nouveau un effet suspensif. Une phrase musicale se terminant sur la tonique nous donne l'impression de mettre

³⁵ Deshays, Daniel. op. cit., p. 154.

³⁶ À noter qu'une version 5.1 du court métrage *Lactée* est disponible.

un pied à terre. Une phrase se terminant sur l'accord de dominante, ou tout autre accord, donne un effet d'interruption, nous laissant flotter jusqu'au prochain plan.

À noter que la pièce interprétée dans le court métrage, *Nuages gris* de Franz Liszt, est une œuvre pianistique qui se trouve, au même titre que le cinéma sensoriel, aux frontières de la musique tonale et atonale : «To sum up, *Nuages gris*, for all its brevity, represents a high point in the experimental idiom with respect to expressive compositional procedure³⁷.» En effet, bien que cette pièce, puisqu'en partie en mode lydien, ne soit pas complètement atonale, elle contient pourtant une grande quantité de dissonances. Son ambigüité tonale en fait donc une œuvre appropriée pour notre film.

3.3.7 Montage et contraste

Nous souhaitons que le montage, visuel et sonore, de *Lactée* donne l'impression d'un long flottement, comme des fluctuations liquides, tout en douceur. Par contre, nous avons remarqué que la plupart des films sensoriels, comme *Un Lac* de Grandrieux, étaient montés de façon très contrastée. Ces contrastes, puisque notre perception en est une relative et que nous ne percevons en fait que des différences, nous atteignent donc plus directement au niveau corporel³⁸ :

Dans le rapport au corps à l'espace, ce moment de la pause est à considérer comme une forme d'arrêt, de suspension à l'intérieur de l'énergie vitale. Mais comme tout arrêt, il suppose antérieurement la notion de mouvement dont il serait la fin ou l'accomplissement.³⁹

³⁷ Forte, Allen. (Spring, 1987) Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century. *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I, Berkeley : University of California Press, p. 227.

³⁸ La première scène du film *Ratcatcher* de Lynne Ramsay démontre bien cette idée.

³⁹ Barral, Jacquie. (2012) *l'Art de la pause : ralenti, suspens, retrait*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 19.

Dans ce souci de sensorialité, nous avons alors tout de même inclus quelques coupes abruptes au montage visuel et sonore. De plus, puisque nous croyons que les longs plans ont cette capacité d'étirer un peu le temps, nous avons décidé de donner une certaine longueur à chaque plan du film.

3.4 Le processus créatif

Or si l'œuvre est chemin [...], l'œuvre que constitue une thèse en arts plastiques ne propose le plus souvent aux chercheurs qu'un chemin qui bifurque. C'est un sentier où les cheminements ne cessent de diverger.⁴⁰

En effet, comme tout projet de mémoire recherche-crédation, l'idée que nous avions de notre projet au début de la maîtrise diffère grandement du résultat final. Au départ, nos intentions de recherche et de création gravitant alors autour d'idées telles que l'immersion, l'installation audiovisuelle, les émotions rendues et l'œuvre cyclique, notre désir était de créer une œuvre transmettant diverses émotions aux spectateurs autrement que par le jeu d'acteur ; cette idée était bien confuse et peu développée. Notre vocabulaire était d'ailleurs à ce moment très vague et approximatif puisque les prémices de notre projet de maîtrise provenaient de sensations très personnelles, sensations que nous avons quelques fois ressenties lors de projections cinématographiques mais que nous n'avions jamais verbalisées. Exactement comme l'indique Jennifer M. Barker en introduction à son livre *The Tactile Eye* : «This project began as a series of questions regarding an aspect of the cinema experience that moves me profoundly but which I couldn't quite put my finger on⁴¹.» Notre point de départ étant des impressions personnelles, nous avons eu plusieurs petites

⁴⁰ Tiré du texte *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi* de Jean Lancri, Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec. (2006) *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 16.

⁴¹ Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, p. xi.

illuminations au courant de notre recherche théorique, lorsque nous lisions des textes qui explicitaient exactement ce que nous ressentions. Au final, notre projet est devenu un court métrage sensoriel traitant de l'ambigüité et de la relation au corps. Nos idées de départ faisaient référence à des sensations, des ambiances, des aspects formels, et non pas à un récit ou des personnages. Le désir d'un cinéma sensoriel a donc précédé toute intention de raconter quelque histoire.

Il est bien vrai, selon notre expérience, que «le chemin qui va de l'idée confuse à l'idée claire n'est pas fait d'idées⁴².» Au cours de la maîtrise, nous avons été appelée à réaliser plusieurs expérimentations dans le but de tester certains aspects de notre projet de création. Avant même d'entamer la scénarisation du court métrage, nous avons donc expérimenté quelques éléments techniques et narratifs, tels que les images subaquatiques, les transitions visuelles du narratif à l'abstrait, l'ambigüité dans le dialogue, le niveau de jeu neutre, la sonorité de la langue étrangère et de l'accent catalan, le sens du toucher dans l'image, la lumière diffuse pour une image palpable, les mouvements de caméra flottants, le bruitage sur scène ralentie, etc. (Voir Annexe A DVD). Par la suite, nous avons réalisé un petit montage rassemblant ces différentes expérimentations et cet exercice nous a également donné de nouvelles idées formelles, telles que la superposition d'une narration sur des mouvements de caméra en suspension. Ce montage nous a aussi confirmé qu'il était possible de juxtaposer des scènes plus narratives à d'autres moins narratives. À notre grande surprise, bien que toutes ces vidéos n'étaient pas destinées à être intégrées dans l'œuvre finale, elles en ont finalement fait partie, indirectement. En effet, nous nous sommes grandement inspirée de ces expérimentations pour construire le scénario de *Lactée*. Ce dernier n'aurait jamais été le même si nous n'avions pas réalisé ces exercices. Plutôt que d'expérimenter certains aspects d'un scénario avant le tournage afin d'en vérifier la

⁴² Valéry, Paul. (2006). *Cahiers 1894-1914, vol. X (1910-11)*, Paris : Éditions Gallimard, p. 187.

faisabilité et l'efficacité, nous avons donc expérimenté des éléments indépendamment d'un scénario, pour les inclure dans celui-ci par la suite. Ces différentes étapes d'expérimentations nous amènent à qualifier notre parcours de création comme un processus heuristique par pulsations⁴³ et inversé. Ce type de processus, soit créer une œuvre à partir des expérimentations effectuées, s'apparente davantage au cinéma expérimental abstrait et matérialiste, mais il nous a paru tout aussi pertinent dans un contexte de court métrage sensoriel.

Bien que le tournage du court métrage n'avait rien de très improvisé (horaire, découpage technique, répétitions), nous avons tout de même agité avec intuition au cours des expérimentations (petits tournages où l'erreur était permise). Puisque nous n'avions pas de scénario précis pour ces dernières, nous avons souvent improvisé la scène dans le but de mettre en valeur le sujet à explorer. Et puisque ces scènes se sont retrouvées en partie dans l'œuvre finale, nous pouvons avancer que certaines séquences du court métrage ont été en partie improvisées.

Ce processus de création qu'on pourrait considérer à mi chemin entre l'improvisation totale et l'organisation très stricte reflète bien notre expérience dans le domaine du cinéma, jusqu'à présent. Un processus ambigu comme l'est notre perception du cinéma. D'un côté, nous avons appris, dans le cadre du baccalauréat, une technique assez classique du processus de production en cinéma. Processus qui est très efficace, certes, mais qui laisse un peu moins place à l'improvisation, à l'intuition, à l'instinct. D'un autre côté, nous sommes intéressée par des cinéastes réalisant des films sensoriels, qui improvisent beaucoup lors du tournage, et qui n'ont parfois qu'un synopsis à cette étape de production. Nous sommes aussi intéressée par le cinéma des sens et la vidéo expérimentale qui appellent souvent l'artiste à créer

⁴³ Éric Le Coguiec utilise ce terme lorsqu'il décrit le processus de création dans un contexte de recherche création : «En fait, toute progression linéaire et définitive est ici exclue au profit d'un développement par «pulsations». En bref, la démarche de création est ici pensée comme un processus organique et cyclique plutôt que mécanique.» (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 316)

avec instinct, à utiliser son inconscient. Nous avons donc, au cours des trois dernières années, développé un processus créatif qui soit à notre image, et qui s'est avéré efficace pour notre développement artistique.

De plus, comme la plupart des productions cinématographiques, beaucoup de changements ont eu lieu entre la version finale du scénario et la version finale du film. En effet, dans le montage final, l'ordre des scènes diffère grandement de celui qu'on retrouvait dans le scénario. Quelques idées nous sont venues à l'esprit pendant le processus du montage, d'autres pendant les séances de bruitage, d'autres pendant la conception sonore. Nous avons même éliminé entièrement quelques scènes tournées. Par soucis de qualité et de cohérence, nous avons dû également abandonner quelques aspects du projet qui auraient potentiellement amélioré son aspect sensoriel.

3.5 Diffusion de l'œuvre et publics visés

Nous souhaitons, bien sûr, que l'œuvre puisse être vue par un grand nombre de personnes. Par contre, nous souhaitons que ces dernières en vivent l'expérience dans des conditions adéquates de diffusion, autant au niveau visuel que sonore, soit dans une salle de cinéma, ou bien une salle de diffusion artistique. Nous croyons que le cinéma sensoriel s'apparente davantage à la salle de cinéma qu'à un écran d'ordinateur ou bien à un écran de téléphone cellulaire. Cette approche du cinéma invite en quelque sorte à contester les modes de diffusions contemporains (web-série, vidéo "fast-food" à consommer rapidement sur support mobile). Pour en vivre complètement l'expérience, le spectateur doit être immergé dans l'œuvre, sans pouvoir y échapper, sans grandes distractions autour de lui. «La salle reste un lieu essentiel [...] : le film n'existe vraiment que s'il peut rencontrer le public dans un cadre qui lui est spécialement destiné⁴⁴.» C'est donc dans le cadre de festivals de

⁴⁴ Creton, L. (2012). *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 3^e édition. Paris : Armand Colin, p. 109.

cinéma que *Lactée* aura le plus de chance de se faire voir dans de bonnes conditions de diffusion. Nous avons, en ce sens, entamé les envois du court métrage dans plusieurs festivals au Québec et à l'international.

«Each type of cinema (as well as every film theory) imagines an ideal spectator, which means it postulates a certain relation between the (body of the) spectator and the (properties of the) image on the screen⁴⁵.»

Le public idéal pour *Lactée* est un public enfant, comme le conçoit Philippe Grandrieux, doté d'une grande empathie, d'une grande sensibilité et facilement capable de s'identifier mimétiquement aux choses. Un spectateur qui, au lieu de tenter de comprendre chaque détail du film qu'il regarde, se laissera bercer par les images et les sons qu'il percevra, tel un adulte sous l'influence de la mescaline :

«Visual impressions are greatly intensified and the eye recovers some of the perceptual innocence of childhood, when the sensum was not immediately and automatically subordinated to the concept. Interest in space is diminished and interest in time falls almost to zero.⁴⁶»

⁴⁵ Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. (2010) *Film Theory : an introduction through the senses*. New York : Routledge, p. 4.

⁴⁶ Huxley, Aldous. (2009) *The Doors of Perception & Heaven and Hell*. New York : Harper Perennial Modern Classics, p. 25.

CHAPITRE IV

COMPTE RENDU DE L'ŒUVRE

4.1 Réception de l'œuvre

À différents moments au cours de la création, nous avons invité quelques personnes à lire le scénario, à visionner les multiples montages visuels et sonores et finalement à faire l'écoute du court métrage final, en leur demandant de nous faire part de leurs impressions, commentaires, questionnements. L'apport de ces opinions extérieures dans l'œuvre est notable.

4.1.1 *Frontière brouillée*

Nous avons présenté notre travail à quelques cinéastes expérimentaux et à quelques cinéastes narratifs conventionnels. Les deux groupes-témoins catégorisaient l'œuvre de façon très différente. En effet, pour les cinéastes plus expérimentaux, *Lactée* se catégorisait comme un court métrage de fiction plutôt conventionnel. Par contre, pour les cinéastes de fiction, notre œuvre était sans aucun doute expérimentale. Ces divergences d'opinions démontrent, en premier lieu, que notre objectif a en partie été atteint. Notre projet de création se situe donc bel et bien à la frontière brouillée entre le cinéma conventionnel et le cinéma expérimental. Là exactement où se situe le cinéma sensoriel.

Ces divergences démontrent, en second lieu, que le cinéma des sens n'est pas connu de tous, et reste un genre cinématographique peu exploré, du moins au Québec. La vision dichotomique du cinéma amène les gens à classer une œuvre dans un ou l'autre des pôles de création. D'ailleurs, les festivals de cinéma, par souci de cohérence des contenus de projections et par souci de l'intérêt des spectateurs, ont tendance à bâtir la programmation en classant les courts métrages dans trois catégories bien distinctes, soit : courts métrages documentaires, courts métrages de fiction et courts métrages expérimentaux. Les genres cinématographiques sont basés donc uniquement sur le type de narrativité et la forme, et non sur l'approche du cinéma, sur le type d'expérience recherchée, ni sur le processus filmique¹. Mais toutes ces frontières, de plus en plus brouillées à tous les niveaux, sont-elles nécessaires ?

4.1.2 *Symboles et interprétations*

Certaines personnes parmi celles qui ont bien voulu visionner notre œuvre au cours de notre processus de création ont tenté de déchiffrer la signification générale du court métrage, plutôt que de se laisser imprégner par les images et les sons du film. Certains ont suranalysé l'œuvre, attribuant une signification à toutes les scènes et toutes les actions des personnages présentes dans celles-ci. La diversité des significations soulevées par les spectateurs témoigne de l'ambiguïté de l'œuvre. Certains ont relevé de nombreux symboles de fertilité, comme celui de l'œuf, du lait maternel, déduisant ainsi que le sujet du film était la fécondité de la femme. Une de nos amies a même affirmé, suite à la lecture du scénario, que ces lignes semblaient avoir été écrites par une femme qui avait peur d'avoir des enfants, comme une angoisse de (pro)création. Bien sûr, nous souhaitons traiter de thèmes tels que le corps féminin et les relations intimes dans le court métrage *Lactée*. Par contre,

¹ Parente, André. (2005) *Cinéma et narrativité*. Paris : L'Harmattan, p. 107.

aborder des thèmes tels que la fécondité et la fertilité n'était pas dans nos intentions, du moins, consciemment : «Un symbole dépasse toujours celui qui en use et lui fait dire en réalité plus qu'il n'a conscience d'exprimer².» Nous apprécions cette diversité d'interprétations qu'a pu susciter notre court métrage jusqu'à maintenant.

Tous ont perçu une œuvre sans réponse, une œuvre ouverte. Aucun spectateur n'a affirmé avoir trouvé, à la fin du film, réponses à ses questionnements. Nous voulions en effet que la fin du film laisse le public en suspension, les laissant flotter pendant le générique de fin, imaginant à leur façon, ou non, la suite du récit : «La grandeur, et l'ambiguïté, de l'art est de ne rien prouver, de ne rien expliquer, de ne pas donner de solution³». De plus, toutes les personnes qui nous sont proches ont affirmé nous avoir reconnue dans le court métrage.

D'autres ont affirmé ne pas avoir pu apprécier le film puisqu'ils n'avaient pas bien compris le développement narratif. Nous leur avons mentionné qu'il n'était aucunement nécessaire de chercher à comprendre à tout pris le développement narratif du court métrage. La plupart d'entre nous avons en effet hérité d'une éducation cinématographique basée d'abord sur la structure narrative et sur le développement psychologique des personnages. Le cinéma sensoriel nous demande donc d'oublier en partie ces attentes narratives et d'adopter plutôt une position renouvelée, comparable à celle d'un enfant, qui pour la première fois vit l'expérience des images en mouvement : «There is no need for the mind's eye to be deadened after infancy, yet in these times the development of visual understanding is almost universally forsaken⁴.» Le réalisateur Philippe Grandrieux rêve en effet d'un public qui réagirait ainsi au cinéma :

² Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, p. 171.

³ Tarkovski, Andreï. (2014) *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey, p. 64.

⁴ Brakhage, Stan. (2001) *Essential Brakhage*. New York : McPherson, p. 13. Dans «Metaphors on vision» 12-13.

Le rêve, pour moi, serait un spectateur en état second, pris comme entre le sommeil et l'éveil. Pour y parvenir, cela demande au film une certaine opacité et, en même temps, un récit qui le tire vers la lumière. Prendre le spectateur par la main, pouvoir l'émerveiller, le méduser, le terrifier sans qu'il puisse obligatoirement tout comprendre. Comme un gosse.⁵

Ce spectateur pourrait percevoir les signes, les interpréter, sans toutefois y chercher une logique, une progression narrative. Au final, il nous sera toujours impossible de dicter l'interprétation des spectateurs, puisque c'est «dans la rencontre de l'attention spectatorielle et de l'intentionnalité de l'auteur que se décide le sort du film⁶.» Contrairement aux œuvres muséales contemporaines parfois accompagnées d'une fiche descriptive, expliquant le concept derrière celles-ci, le court métrage existe seul. Lorsque le film est terminé, il faut savoir, en tant que créateur, s'en détacher, le laisser vivre par lui-même, et être conscient que la réussite n'est pas garantie, qu'il est possible que certains interprètent son film tout autrement, une possibilité de demeurer «incompris», comme l'a affirmé Paul Valéry⁷.

4.2 La découverte d'un cinéma

Le projet *Lactée* nous a permis en premier lieu d'expérimenter plusieurs aspects techniques et narratifs dans le domaine du court métrage. Mais l'élaboration et la recherche qui ont mené à la version finale du projet représentent en quelque sorte une découverte d'un cinéma différent, d'une nouvelle approche, plus corporelle, par rapport à ce médium.

⁵ Valletoux, Thierry. (1999) «Philippe Grandrieux: Dans Sombre, ce puriste dissèque nos démons, en 24 images/secondes». *Studio*, no. 142 (fév), p. 42.

⁶ Jost, François. (1991) "Le film comme œuvre", *Protée* vol. 19 n°3, *Le cinéma et les autres arts*, Université du Québec à Chicoutimi, mars, p. 15.

⁷ Valéry, Paul. (1957) *Œuvres, tome I*. Paris : Gallimard, p. 1311.

«The idea of the body as sensory envelope, as perceptual membrane and material—mental interface, in relation to the cinematic image and to audio-visual perception, is thus more than a heuristic device and an aesthetic metaphor: it is the ontological, epistemological and phenomenological "ground" for the respective theories of film and cinema today⁸.»

Bien que ce type de cinéma nous était théoriquement inconnu au début de la maîtrise, nous pouvons maintenant affirmer que le cinéma sensoriel représente vraiment ce qui nous intéresse le plus dans le domaine cinématographique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la plupart des théoriciens s'étant intéressés au cinéma haptique sont en fait des femmes. Certains considèrent en effet la vision haptique comme une conception féminine de la perception. Voici la réponse, que nous trouvons intéressante, de Laura U. Marks à cette affirmation :

«[R]ather than embrace the notion of tactility as a feminine form of perception, I prefer to see the haptic as a visual strategy that can be used to describe alternative visual traditions, including women's and feminist practices, rather than a feminine quality in particular⁹.»

Ces recherches ont aussi grandement élargi nos intérêts artistiques. Nous désirons appliquer le concept de cinéma des sens à d'autres types de création, tels les installations vidéo, les installations sonores, les monobandes, les installations interactives ; vers une pratique élargie du cinéma. *Lactée* représente en quelque sorte notre première œuvre sensorielle, elle témoigne de notre introduction récente au cinéma des sens, de la transition d'un cinéma conventionnel à un cinéma sensoriel. De plus, ce processus créatif nous a permis de découvrir les thèmes récurrents dans notre pratique, soit l'ambiguïté, le corps, la féminité et la sensorialité¹⁰. À travers notre cheminement, nous avons donc appris à mieux nous connaître. Nous comptons

⁸ Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. (2010) *Film Theory : an introduction through the senses*. New York : Routledge, p. 11.

⁹ Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the film*. Durham : Duke University Press, p. 170.

¹⁰ Et ces thèmes nous accompagneront sans doute tout au long de notre pratique : «aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents.» (Camus, 1987, p. 133)

bien poursuivre notre démarche artistique dans ce sens, autant au niveau thématiques que formel, en tentant de ne jamais cesser d'expérimenter, d'essayer : «To me, every film, every project, is an experiment¹¹.»

Nous considérons ce mémoire création comme le compte rendu de l'évolution de notre démarche artistique au cours des trois dernières années. Nous sommes d'accord avec cette affirmation de Éric Le Coguiec, à propos de la recherche-crédation : «j'ai dès le départ assumé le fait que la représentation que j'allais réaliser n'allait pas être le décalque fidèle de ma pratique, mais plutôt un portrait à un moment donné de ma pratique¹².» À ce jour, cette dernière pourrait se résumer ainsi : Ambiguïté, hypersensibilité, sensorialité et pouvoir haptique des images en mouvement et du son au sein d'une pratique interdisciplinaire; contexte cinématographique, d'installation vidéo et d'installation sonore. Nous souhaitons par contre retrouver une approche de production qui soit plus artisanale.

4.2.1 Retour vers une production artisanale

Tel qu'il a été soulevé par quelques personnes, l'esthétique développée dans le cadre de nos expérimentations nous était plus personnelle. Dû à l'intimité de ces tournages, les images, autant au niveau du cadrage que des mouvements de caméra, étaient plus senties, plus en symbiose avec les objets filmés. L'utilisation d'un trépied dans *Lactée* a partiellement retiré cette proximité avec les sujets, et la lumière plus présente a quelque peu étouffé le potentiel palpable des images. D'ailleurs comme l'indique Olivier Séguret dans son texte *Cinéma intime* :

¹¹ Lynch, David. (2007) *Catching the big fish : meditation, consciousness, and creativity*. New York : Penguin Group, p. 29.

¹² Chapitre 10 : *Démarches de recherche et démarches de création* par Éric Le Coguiec dans Bruneau, Monik et André Villeneuve. (2007) *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 320.

Il n'y a pas que l'intimité de l'histoire racontée ou celle des personnages mis en scènes. Il y a l'intimité des moyens que l'on se donne ou non pour faire du cinéma. Et d'une certaine manière, il sera de plus en plus difficile de faire des films sincèrement intimes sans passer par des systèmes de création, de production, de fabrication eux-aussi résolument fondés sur l'intimité des rapports existants entre les personnes impliquées dans la fabrication de ce film, et cela à tous les étages de cette fabrication.¹³

Donc, une moins grande équipe, une plus grande improvisation, et des moyens de production moins coûteux donc plus légers permettront une création plus subjective, et permettra une plus grande atteinte des différents sens du spectateur, en particulier leur proprioception. La production artisanale, contrairement au type de production choisi pour le tournage de *Lactée* permet aussi d'expérimenter plus librement, de recommencer certaines scènes, de changer d'idée spontanément, etc. En effet, pour des raisons de budget, nous ne pouvions pas tourner plus de trois journées complètes pour ce court métrage. Et, après la fin du tournage, il nous était impensable de retourner une scène qui ne nous satisfaisait pas en post production. C'est d'ailleurs à ce moment que le montage devient une étape très importante, nous permettant de corriger certaines erreurs commises au tournage, de modifier le scénario ou de supprimer certaines scènes.

4.2.2 *Expérimentations sonores*

Bien que nous sommes satisfaite des expérimentations sonores réalisées dans le cadre du court métrage *Lactée*, nous sommes consciente que la conception sonore du film demeure en général sous l'emprise de l'image, de la synchronie avec cette dernière. Nous désirons dans le futur expérimenter davantage les différentes possibilités d'asynchronie dans la conception audio. Une trame sonore plus indépendante de l'image, plus évocatrice : «L'écoute des sons seuls est un premier

¹³ *Cinéma intime* de Olivier Séguret. Dans Lebovici, Elisabeth. (2004) *L'intime*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 93.

niveau de lecture qui doit précéder toute association son/image pour qu'on ait le temps d'observer patiemment ce que le matériau seul peut produire¹⁴.» Nous souhaitons accorder également plus d'importance à la prise de son (choix des micros et des accessoires selon leur sonorité), au hors champ sonore, à l'interruption du flux constant sonore habituel. Bref, penser davantage à la conception sonore en amont du tournage, inscrire beaucoup plus d'indications sonores directement dans le scénario, si scénario il y a. Un exercice intéressant pourrait être de créer des images à partir d'une conception sonore, plutôt que l'inverse.

¹⁴ Deshays, Daniel. (2010). *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck, p. 101.

CONCLUSION

Au commencement de la maîtrise, nous ne savions pas exactement ce qui nous intéressait le plus dans le cinéma. Nous avons rapidement compris que nous étions plus intéressée par l'expérience vécue au cinéma, que par les histoires qui nous y sont racontées. Nous avons d'abord ressenti le besoin de nous éloigner de toute narrativité, comme pour créer une césure. En effet, nos premières idées mettaient en scène des moments banals du quotidien, comme la coupe de légumes, le lavage de mains. Ces scènes étaient par contre réalisées d'une façon à faire ressentir des sensations aux spectateurs. Ce type de séquences répondait à notre désir de rejoindre le spectateur autrement que par la narrativité. Au fil de la maîtrise, nous nous sommes légèrement réconciliée avec l'idée du récit, admettant qu'un film pouvait bien à la fois contenir une certaine forme de narrativité, tout en focalisant principalement sur l'effet sur les sensations du spectateur. Nos recherches, motivées par un désir très personnel, celui d'aborder le cinéma d'une façon différente de celle qui nous avait été enseignée, nous ont permis de découvrir une littérature qui nous était alors inconnue, portant sur un certain type de cinéma, le cinéma haptique, sensoriel. Cet approche du cinéma était bel et bien ce que nous recherchions, nous avons alors trouvé ce qui nous intéressait dans ce domaine. La production contemporaine de courts métrages au Québec ne s'intégrant pas beaucoup dans ce type de cinématographie, il nous a paru un bon défi de réaliser un court métrage sensoriel. Nous avons par ce fait même réalisé que nous nous intéressions réellement, comme Daïchi Saïto, aux œuvres qui se situent aux frontières des genres :

«I have always been attracted to artworks that exist on the threshold of abstraction and figuration: artworks that create a tension between the two through the economy of expression, evoking an impression of figuration through abstraction or abstraction through figuration. My films often play with the blurring of the fine line that divides the two realms, moving constantly back and forth from one to the other, fragmenting images and leaving details out.¹⁶⁰»

Le projet *Lactée*, notre premier essai dans la réalisation de cinéma sensoriel, s'inspire à la fois d'un corpus s'identifiant à ce type de cinéma et de nos thématiques et obsessions personnelles. Les mouvements de caméra flottants, la proximité au niveau visuel et au niveau sonore, la texture dans l'image et le sens du toucher représenté dans les images sont quelques exemples de techniques inspirées de certains films sensoriels et de certaines lectures sur le sujet. Nous croyons toutefois avoir apporté un nouvel élément dans cette quête de sensorialité : l'ambiguïté. En plus de nous permettre de réaliser une œuvre qui soit davantage en harmonie avec nos goûts et intérêts, cet élément nouveau est aussi un de ceux qui permettent une cohésion, une cohérence entre le fond et la forme. Nous avons également réussi, tout en demeurant fidèles à nos intentions au niveau des sensations, à traiter de thèmes qui suscitent en nous un grand intérêt, tel la peur du corps chez la femme et la peur de la mort. Nous croyons donc avoir réalisé un court métrage fidèle à notre vision du monde, une œuvre à notre image : hypersensible au niveau sensoriel et abordant le cinéma avec une pensée complexe et non simplifiante.

En plus de nous faire découvrir de nouvelles approches du cinéma, autant au niveau créatif que théorique, nos recherches et notre projet ont suscité en nous plusieurs questionnements. Notamment la question du contexte de diffusion. Ce dernier nous semble d'autant plus important dans le cas du cinéma sensoriel. Pour qu'un spectateur ressente physiquement un film, il faut bien que certains critères soient, au moins en partie, respectés. Une conception sonore qui se veut

¹⁶⁰ Saïto, Daïchi. (2013) *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*. Montréal : Les éditions Le laps, p. 65.

synesthésique, ne parviendra pourtant peu ou pas à rejoindre le sens du toucher du spectateur si elle est diffusée à l'aide des hauts parleurs intégrés d'un ordinateur portable par exemple. La texture d'une image et les mouvements de caméra en suspension ne parviendront pas à toucher et désorienter les spectateurs si ces derniers en font l'expérience sur un écran de téléphone intelligent. La grandeur de l'écran, la qualité sonore et le contexte sombre et plutôt silencieux d'une salle de cinéma permet, à la base, une meilleure immersion sensorielle. La qualité technique de la diffusion dans laquelle nous avons vécu l'expérience du film *Un Lac* en a grandement influencé notre appréciation. Le cinéma de Philippe Grandrieux est en effet immergeant, grandement axé sur les perceptions sensorielles et corporelles, et ne peut être apprécié à sa juste valeur sur un petit écran et au travers de hauts parleurs de moindre qualité. Grandrieux en est d'ailleurs conscient. Selon lui, il est même primordial que la salle de cinéma soit dans l'obscurité totale. Obscurité qui donne la chance aux pupilles des spectateurs de se dilater complètement, leur permettant ainsi de vivre pleinement l'expérience cinématique¹⁶¹. Pourquoi, donc, choisir de réaliser des films sensoriels dans ce contexte éclaté de diffusion? Certes, nous pourrions choisir de diffuser notre œuvre seulement dans le cadre de festivals de films, de projections en salles. Notre film serait certainement vu par un moins grand nombre de personnes. Au Québec, présentement, plusieurs se questionnent sur les façons possibles de faire voir davantage les courts métrages. La vidéo sur demande, sur internet, revient souvent dans les réponses. Plutôt que de rechercher de meilleures conditions de diffusion, nous cherchons toujours à augmenter le nombre de visionnements. Rejoindre plus de gens, mais dans quelles conditions? Le cinéma sensoriel va donc à l'encontre de la tendance du cinéma à se rendre de plus en plus

¹⁶¹ GRANDRIEUX, Philippe. *Q & A / 10.10.2008* - Interview réalisée lors de l'avant-première de *Un Lac* au Cinéma *Les Variétés* dans le cadre du *Festival ActOral* et du *FID* le 10 octobre 2008 à Marseille. En ligne. <<http://www.grandrieux.com/>> Consulté le 20 septembre 2012.

disponible en ligne. Nous pourrions donc nous retrouver à choisir entre la qualité de diffusion et l'étendu de notre public. Nous croyons que le contexte de diffusion l'emporte. Pourquoi alors ne pas créer pour les galeries, les musées? Serait-ce une solution ? Les vidéos sont pourtant aussi maltraitées lorsque projetées dans ces lieux. Ces œuvres y trouveront certes un public plus averti, moins à la recherche de narrativité, mais ce dernier sera fragmenté, errant, libre de circuler. Les œuvres y seront, par ce fait même, fragmentées à leur tour : «sitôt qu'on est dans l'espace d'exposition c'est l'image elle-même (et le son) qui souffre au gré de la transformation du spectateur en visiteur¹⁶².» Ce n'est en effet pas le même corps qui regarde les œuvres dans une salle de cinéma et dans une galerie d'art ; d'une part le spectateur et de l'autre le visiteur :

[L]e visiteur, qui paraît plutôt mériter, dans les meilleurs des cas, d'être appelé un regardeur, ce qui suppose une attention plus grande ; et cela pour le distinguer du spectateur qu'il n'est pas, ne devient jamais vraiment : le spectateur de cinéma. Car si l'on sait ou croit savoir ce qu'est un spectateur de cinéma [...], on sait beaucoup moins ce qu'est ce visiteur qui n'est plus celui du musée ou de la galerie de peintures : le regardeur d'installations. On le sait moins parce qu'il est protéiforme, et que son identité tient avant tout à la dissemblance des expériences [...] auxquelles les installations et les expositions l'invitent.¹⁶³

Il est intéressant de souligner que Philippe Grandrieux s'est d'ailleurs dirigé vers les longs métrages de fiction afin d'élargir son public et quitter le musée. Nous nous questionnons toujours : le musée ou la salle de cinéma? Seules les salles de cinéma permettraient-elles la fascination, tel que l'entend Michel Mourlet ?

¹⁶² Bellour, Raymond. (2012) *La querelle des dispositifs : cinéma - installations, expositions*. Paris : P.O.L, p. 30.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 50.

L'absorption de la conscience par le spectacle se nomme fascination : impossibilité de s'arracher aux images, mouvement imperceptible vers l'écran de tout l'être tendu, abolition de soi dans les merveilles d'un univers où mourir même se situe à l'extrême du désir. Provoquer cette tension vers l'écran apparaît comme le projet fondamental du cinéaste¹⁶⁴.

Notre cheminement nous a en effet permis d'agrandir nos horizons créatifs, et nous a donné le désir de créer pour différents lieux de diffusion. Nous ressentons le besoin d'élargir notre pratique, sans toutefois délaisser le médium du cinéma. Nous désirons grandement poursuivre nos recherches en ce sens, afin de trouver de nouvelles méthodes, développer de nouvelles techniques, et orienter notre démarche artistique vers la multidisciplinarité. «To go on with the work, as if it were making honey. After all, isn't it the only antidote to nihilism¹⁶⁵?»

¹⁶⁴ Mourlet, Michel. (1965) *Sur un art ignoré*. Paris : Les Éditions de La Table Ronde, p. 36.

¹⁶⁵ Saïto, Daïchi. (2013) *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*. Montréal : Les éditions Le laps, p. 73.

ANNEXE A

CONTENU DU DVD

- 1- Court métrage *Lactée* (fichier .mov)
- 2- Expérimentations vidéo (fichier .mov)
- 3- Scénario (fichier .pdf)
- 4- Mémoire en format numérique (fichier .pdf)

ANNEXE B

SCÉNARIO DE *LACTÉE*

LACTÉE

de

Andrée-Anne Roussel

VERSION FINALE
MAI 2013

4289 De Lorimier, Montréal, H2H 2A9
514.347.0519

01. INT. CHAMBRE DE EMMA - JOUR - ÉTÉ

Dans une grande chambre, huit jeunes femmes discutent et rigolent. Elles écoutent de la musique. Plusieurs d'entre elles parlent simultanément. Une femme applique du vernis à ongles sur les orteils d'une autre. Une autre fait une tresse dans les cheveux d'une autre. On ne discerne que quelques mots de leurs conversations, mais on comprend qu'elles discutent de ce qui pourrait ressembler à la théorie des cordes et aux renaissances bouddhistes.

BASE DU MONOLOGUE EN BOUCLE

C'est encore plus petit que des atomes. Tout ce que tu vois, serait composé de minuscules cordes d'énergie. Ça voudrait dire que des événements pourraient se passer en même temps à deux endroits différents dans l'univers. Ça ouvre la possibilité des univers parallèles. Les renaissances, ça pourrait être nos cordes qui se déplacent. Parce que l'énergie ne disparaît jamais. Tout est intimement relié. Je suis la chaise. Les mêmes motifs se répètent à plusieurs échelles. De l'infiniment grand à l'infiniment petit. (retour à la première phrase)

Des plantes décorent la chambre. On remarque que les dialogues sont en canon. AUDE écoute une autre parler. ANNE regarde AUDE. EMMA regarde AUDE, et puis ANNE.

02. INT. APPARTEMENT - JOUR

On entend de l'eau qui coule d'un robinet, au loin. Un appartement vide. Plusieurs plantes décorent les pièces. L'appartement inspire le calme, les murs sont beiges. La plupart des meubles sont en bois foncé, des vieux meubles. Quelques cadres sont accrochés aux murs, et des livres empilés, ici et là. Une cuisine vide, la main de EMMA quitte rapidement le cadre, tenant un couteau. Puis on aperçoit EMMA qui se rince les mains dans la salle de bain, elle saigne du doigt. Elle porte des petits joncs. Ses mains tremblent un peu et elle fredonne. Un son la distrait, elle regarde vers la porte de la salle de bain.

03. INT. CUISINE - JOUR

Un collier repose sur la poitrine de EMMA. Il bouge au rythme de sa respiration, une respiration profonde. On entend un craquement de bois au ralenti, à volume élevé. (voir Expérimentation #4)

HUMEURS (le titre apparait sur le plan)

04. INT. CHAMBRE DE AUDE - JOUR

AUDE et ANNE partagent un lit. Une main caresse une hanche. Un pied glisse sur le matelas. Une main glisse sur le drap. Une cuisse touche une cuisse. Etc. Chaque main porte des joncs. Les mouvements sont très lents. Les images sont sombres, floues, presque abstraites. On entend du vent qui souffle, se mélangeant aux sons de caresses. (voir Expérimentation #4)

05. INT. CHAMBRE DE AUDE - JOUR

AUDE et ANNE sont maintenant assises sur le lit, adossées au mur, côte à côte. Elles ne se parlent pas. Des plantes décorent la chambre. Un portrait de femme encadré est cloué sur le mur derrière elles, la femme sur la photographie semble les regarder.

EMMA (V.O. EN CATALAN)

L'une a les cheveux roux, ondulés. Ses yeux sont bleus, sa peau a une teinte rosée et elle porte un bracelet doré. L'autre a les cheveux noirs, très longs. Elle a les yeux bruns, et deux grains de beauté sur la joue. Sa peau est douce. Quand c'est à mon tour, elles jouissent plus fort.

AUDE regarde vers la porte de la chambre, soudainement.

06. INT. CUISINE - JOUR

ANNE avale une pilule contraceptive. Elle compte les pilules restantes.

ANNE

Il m'en reste quatorze, déjà la moitié.

AUDE, EMMA et ANNE sont assises à la table de la cuisine. La cuisine est silencieuse, décorée de plantes, la lumière est douce. Pendant toute la scène, EMMA cogne tranquillement sa cuiller dans sa tasse à café. Un son répétitif, agressant, mais musical.

(voir Expérimentation #2)

ANNE (CONT'D)

Tu m'as déjà menti?

EMMA

Pourquoi je te mentirais? Je ne mens jamais.

ANNE

Je sais pas.

EMMA prend une gorgée.

AUDE

(s'adresse à ANNE)

T'aimes qui?

ANNE

J'aime tout.

EMMA

T'es certaine?

ANNE

Je ne sais pas.

AUDE

(à ANNE)

Tu devrais te couper les ongles.

ANNE

Oui.

EMMA

(à AUDE)

Tu as une tache sur ton chandail.

AUDE regarde son chandail.

EMMA (CONT'D)

C'est une blague.

EMMA regarde vers la fenêtre. AUDE regarde par terre. ANNE pose sa main subitement sur celle de EMMA, pour interrompre le tintement métallique de sa cuiller. Des petits pois bouillent dans une casserole posée sur la cuisinière.

07. INT. SALON - JOUR

EMMA, AUDE et ANNE, s'exercent dans le salon. Les trois femmes bougent très lentement, en synchronie. Un mélange entre du tai chi et du okinawan dance. Les trois font face à la fenêtre. On entend à nouveau un plancher de bois qui craque au ralenti. On entend aussi du vent.

08. INT. CHAMBRE DE AUDE - JOUR

AUDE, assise dans son lit, plie une feuille de papier (origami). Elle porte une bague au petit doigt et une chaîne au cou. Elle se gratte doucement un sein à travers sa brassière. Elle dépose le papier plié, prend une autre feuille, et recommence à plier. Elle se gratte le sein à l'intérieur de sa brassière, puis cesse son mouvement, et ressort sa main. Elle regarde sa main, il y a du lait sur le bout de ses doigts. On voit une goutte de lait épais qui tombe tranquillement de son index.

09. INT. SALON - JOUR

EMMA et ANNE dansent un slow en silence dans le salon. Elles se regardent dans les yeux. ANNE a un petit sourire en coin.

EMMA

Tu dis rien?

10. INT. CHAMBRE - JOUR

AUDE retire son chandail lentement. Elle défait l'agrafe de sa brassière tachée. On entend une ambiance sous-marine, l'ambiance sonore de la scène suivante.

11. INT. CUISINE - JOUR

Noir. L'ambiance sous-marine est toujours présente. Dans le lavabo, on voit AUDE qui lave une brassière et un chandail à la main au ralenti, en contre-plongée (image sous-marine). On entend des cliquetis aquatiques. L'eau se brouille un peu. (voir Expérimentation #1)

12. INT. CUISINE - JOUR

AUDE coupe des courgettes, un chou mauve, des pommes de terre, à différentes cadences. (voir Expérimentation #1, 60 p) Dans une casserole, deux oeufs dans une eau frétilante. AUDE écale un oeuf cuit dur.

On s'approche de l'oeuf, elle l'écale lentement. (voir Expérimentation #1 et #4) On est complètement absorbés par le son de la coquille qui se craque et qui se détache du blanc d'oeuf. La main de EMMA se dépose sur la hanche de AUDE. AUDE se retourne, très calme, l'oeuf dur dans une main. Elle observe l'oeuf.

AUDE

(EMMA caresse toujours les
hanches de AUDE)

Tu crois que ça entre dans ma
bouche?

EMMA

Oui, tu peux réussir.

EMMA dépose ses mains sur les seins de AUDE. AUDE l'empêche.

EMMA (CONT'D)

Pourquoi?

AUDE

Je me sens sale.

AUDE ne dit rien. EMMA l'embrasse. AUDE ne bouge toujours pas, un baiser imposé. On sonne à la porte. Le bruit agressant des vieilles sonnettes. EMMA et AUDE se tournent la tête en direction de l'entrée de l'appartement.

EMMA

C'est l'heure.

AUDE

Déjà.

AUDE met entièrement l'oeuf cuit dur dans sa bouche. La bouche est pleine. Une première bouchée.

CUT TO:

13. INT. SALON - JOUR

AUDE nous regarde. Une tige de plante, style pothos, longe le mur à côté de son visage. L'image se déforme quelques fois. On s'avance tranquillement. Un vent qui souffle.

AUDE

(lentement)

Je me souviens d'une partie du
rêve. J'étais au milieu d'une
forêt. j'attendais, j'observais les
arbres. Les feuilles scintillaient.

(MORE)

AUDE (CONT'D)

Un petit garçon s'est approché de moi et m'a tendu un abricot. J'ai pris le fruit dans ma main. Il était doux. Plus doux qu'à l'habitude, comme si l'abricot était fait de velours. Le petit garçon pointait mon front.

(Une caméra dans une forêt flotte et tournoie dans tous les sens, on aperçoit parfois AUDE debout au milieu des arbres. Voir Expérimentation #5)

AUDE (O.C.) (CONT'D)

J'ai pris l'abricot, je l'ai écrasé entre mes deux yeux. Le noyau s'enfonçait tranquillement dans mon crâne, j'appuyais très fort et je pouvais entendre des craquements sourds. La chair du fruit coulait lentement le long de mon visage, je ressentais l'acidité sur ma peau. C'était chaud. Je me suis essuyé les yeux. Au loin, j'apercevais une femme qui s'avançait vers moi. Elle marchait avec une canne. Et puis je me suis réveillée.

14. INT. SALON - JOUR

ANNE joue les dernière notes d'une pièce de piano classique, style impressionniste. (Au niveau sonore, le début du plan est agressif, on arrive tout juste après un accord.) Elle se lève, et va devant le divan, où EMMA et AUDE sont assises. Elle se prend les seins, les soulève et les laisse tomber.

ANNE

Vous trouvez que mes seins se tiennent?

EMMA

Je crois que ça va.

ANNE

Quand on ne porte pas de soutien-gorge, les pectoraux deviennent plus forts.

AUDE

Oui, et fais des pompes.

ANNE

Plus tard.

ANNE va s'asseoir sur les genoux de EMMA. Elle lui donne un baiser sur le front et lui flatte les cheveux.

EMMA

Si tu ne les fais pas maintenant,
tu ne les feras jamais.

AUDE

Une pompe, deux pompes, trois
pompes...

ANNE se retourne vers AUDE, qui se met du vernis à ongles.

ANNE

Qu'est-ce que tu as sur le
chandail?

On voit deux taches humides sur le chandail de AUDE, vis à vis ses mamelons.

AUDE regarde son chandail.

AUDE

Rien.

AUDE lève sa main et vérifie la qualité de l'application de son vernis à ongles, puis pointe le plafond. On voit toujours les deux taches.

15. INT. CHAMBRE - JOUR

Une main pince de la peau de cuisse, de fesses, de ventre. La main porte un jonc au petit doigt et au pouce.

16. INT. CHAMBRE - JOUR

AUDE soulève son t-shirt, pour montrer ses seins. ANNE et EMMA observent les seins de AUDE. Il y a des résidus de lait sur les mamelons.

EMMA

C'est quoi?

ANNE tâte le sein gauche de AUDE.

AUDE

Je vais enlever mes boucles
d'oreilles. Je vais m'étendre.
Comme si je m'enfonçais.

(MORE)

AUDE (CONT'D)

Ce sera bruyant. Je vais
apparaître, une tranche à la fois.

(Pendant les paroles de AUDE) EMMA regarde vers la porte de la chambre. EMMA soutient le regard. ANNE regarde EMMA. Puis AUDE regarde ANNE, puis EMMA.

Des images abstraites de teintes rouge envahissent tranquillement le visage de AUDE qui fixe le vide.

AUDE (V.O.)

Un intérieur étouffant qui glisse.
C'est moi. Ces mobiles de chair et
et de ficelle, mon apport personnel
à l'univers.

De la musique (voir Extrait sonore #1) se fait entendre, de plus en plus fort. On entend une flûte traversière. Des notes très fortes. La flûte fausse. Une chanteuse classique tient une note très forte et aigue.

CUT TO:

GÉNÉRIQUE DE FIN

On entend toujours la flûte. C'est pénible.

+++++

APPENDICE C

FICHE TECHNIQUE DE *LACTÉE*

Titre du film : *Lactée*

Durée du film : 14 minutes et 42 secondes

Année de production : 2014

Langues : français et catalan

Formats de tournage : RED format, Canon 7D et GoPro.

Équipe de production

Comédiennes : Jennifer Desbiens, Emma Gomez et Luciana Marcos

Scénariste et réalisatrice : Andrée-Anne Roussel

Productrices : Sarah Mannering, Fanny Drew et Geneviève Dulude-De Celles

Directeur photo : Christophe Dalpé

Assistants caméra : Dominic Berthiaume et Alexandre Labbé

Chef éclairagiste : François Charron

Éclairagiste-machiniste : Maxime Pouliot

Preneur de son : Jean-Sébastien Beaudoin-Gagnon

Responsable des données numériques : Alexandre Sabourin

Textures : Ariel Methot

Directrice artistique : Cécile Gariépy

Costumière : Caroline Laquerre

Maquilleuse : Érika Côté Gagnon

Assistante réalisatrice : Sarah Mannering

Scripte : Marie-Anne Simard

Régisseuse : Fanny Drew

Assistante de production : Kathleen Cousineau

Photographe de plateau : Léa Lacroix

Cantinières : Marwa Laquerre-Tantawy et Rachel Nadon

Monteur : Terence Chotard

Concepteur sonore : Yann Cleary

Bruiteur : Laurent Ouellette

Mixeur et preneur de son au bruitage : Samuel Gagnon-Thibodeau

Coloriste : Julien Alix

Pianiste : Andrée-Anne Roussel

Effets visuels et online : Guillaume Pelletier

Coordonnatrices Post-Moderne : Anne-Marie Bousquet et Myriam Therrien

Traduction : Marie Mello

REFERENCES

- Akerman, Chantal. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. (1975). Film 35 mm, coul., 201 min. Bruxelles : Paradise Films, Unité Trois.
- Artaud, Antonin. (1978). *Œuvres complètes*, vol. III. Paris : Gallimard, 336 p.
- Aumont, Jacques. (2010) *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Paris : Armand Colin, p. 188.
- Barbaras, Renaud. (2009) *La perception : essai sur le sensible*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 113 p.
- Barker, Jennifer M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and cinematic experience*. Berkeley : University of California Press, 196 p.
- Barral, Jacquie. (2012) *l'Art de la pause : ralenti, suspens, retrait*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 193 p.
- Bataille, Georges. (2009) *Les larmes d'Eros*. Paris : Éditions 10/18, 55-65.
- Bean, Jennifer M. (2001) Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body. *Camera Obscura* 48, *Early Women Stars*, vol. 16, no. 3, 8-57.
- Bellour, Raymond. (2009). *Le corps du cinéma*. Paris : P.O.L éditeur, 640 p.
- . (2012). *La querelle des dispositifs : cinéma - installations, expositions*. Paris : P.O.L, p. 573.
- Benjamin, Walter. (2003) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version 1939). Paris : Éditions Allia, 96 p.

- Beugnet, Martine. (2007). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 292 p.
- Blanchot, Maurice. (1986). *Le livre à venir*, 2^e édition. Paris : Gallimard, 304 p.
- Boudreau, Olivia. *L'été*. (2011). Séquence HD, coul., 20 min. Montréal : Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.
- Bourdon, Luc et Philippe Gajan (décembre 2013 – janvier 2014). Les 50 ans de l'art vidéo. *Revue 24 images*, n° 165, 6-7.
- Braendlin, Hans P. (1988). *Ambiguities in literature and film*. Gainesville : University Presses of Florida, 140 p.
- Brakhage, Stan. (2001) *Essential Brakhage*. New York : McPherson, 232 p.
- Breton, André. (1985). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 192 p.
- Bruneau, Monik et André Villeneuve. (2007) *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 320.
- Burkitt, Ian. (1999). *Bodies of Thought: Embodiment, Identity and Modernity*. Trowbridge: SAGE Publications, 163 p.
- Buydens, Mireille. (2005). *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, p. 127.
- Camus, Albert. (1987) *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 187 p.
- Canudo, R. (1995) *L'usine aux images*. Paris : Séguier-Arte Éditions, 381 p.
- Chion, Michel. (2007) *Andreï Tarkovski*. Paris : Cahiers du cinéma / Le Monde, 94 p.
- Costa, Guido. (2001) *Nan Goldin*. London : Phaidon Press, p. 127.
- Creton, L. (2012). *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 3^e édition. Paris : Armand Colin. 127 p.
- Cytowic, Richard E. (1993). *The Man Who Tasted Shapes*. Cambridge : The MIT Press, 274 p.

- Dekens, Olivier. (2007) *La philosophie sur grand écran – manuel de cinéphilosophie*. Paris : Éditions Ellipses, 208 p.
- Deshays, Daniel. (2010). *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck, 191 p.
- Deleuze, Gille. (1983) *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 298 p.
- . (1985) *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 379 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit, 219 p.
- Dewey, John. (2010). *L'art comme expérience*. Saint-Amand : Gallimard, 608 p.
- Doganis, Basile. (2013) *Pensées du corps : La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (dans, théâtre, arts martiaux)* (2^e éd.). Paris : Les Belles Lettres, 231 p.
- Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. (2010) *Film Theory : an introduction through the senses*. New York : Routledge, 222 p.
- Empson, William. (1966) *Seven Types of Ambiguity* (2^e éd.). New York : New Directions Publishing, 256 p.
- Forte, Allen. (Spring, 1987) Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century. *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I, Berkeley : University of California Press, 209-228. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/746436> Accessed: 02/04/2014 15:39
- Francès, Robert. (1984) *La perception de la musique*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 422 p.
- Gelley, Alexander. (1987). *Narrative Crossings*. Baltimore: Johns Hopkins University, p. 178.
- Godard, Hubert. (1995). «Le geste et sa perception», dans *La Danse au XXe siècle*, sous la direction de Michel Marcelle et Isabelle Ginot. Paris : Bordas, p. 227.
- Goldin, Nan. *Couple in bed*. (1977). Photographie 35 mm, coul., Chicago.

- Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec. (2006) *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 156 p.
- Grandrieux, Philippe. (2008). *Un Lac*. Mini DV, coul., 90 min. Paris : Mandrake Films, Arte France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma.
- . *Q & A / 10.10.2008* - Interview réalisée lors de l'avant-première de *Un Lac* au Cinéma *Les Variétés* dans le cadre du *Festival ActOral* et du *FID* le 10 octobre 2008 à Marseille. En ligne. <<http://www.grandrieux.com/>> Consulté le 20 septembre 2012.
- Guest, Haden. (2010) *Darkness visible*. *Film Comment*, 6 (nov.-déc.), XLVI.
- Hall, Edward T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Éditions du Seuil, 254 p.
- Huxley, Aldous. (2009) *The Doors of Perception & Heaven and Hell*. New York : Harper Perennial Modern Classics, 185 p.
- Jost, François. (1991) "Le film comme oeuvre", *Protée* vol. 19 n°3, *Le cinéma et les autres arts*, Université du Québec à Chicoutimi, mars.
- Juniper, Andrew. (2003) *Wabi Sabi : The Japanese Art of Impermanence*. North Clarendon : Tuttle Publishing, 165 p.
- Kaufmann, Pierre. (1999) *L'expérience émotionnelle de l'espace* (7^e éd.). Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 349 p.
- Koren, Leonard. (2008). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Point Reyes : Imperfect Publishing, 95 p.
- Lahuerta, Claire. (2011) *Humeurs – L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*. Paris : L'Harmattan, 295 p.
- Lebovici, Elisabeth. (2004) *L'intime*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, p. 143.
- Le Breton, David. (2008) *Anthropologie du corps et modernité* (5^e éd.). Paris : Presses Universitaires de France, 331 p.
- Liszt, Franz. (1881). *Nuages Gris*. Pièce pour piano solo.

- Littré, Émile. (1873-1874) *Dictionnaire de la langue française*. Paris : L. Hachette.
Version électronique créée par François Gannaz. Récupéré de :
<http://www.litre.org>
- Louvel, Liliane. (1992). «Cliffedge» de Graham Swift : l'ambiguïté comme stratégie narrative. *Caliban : L'ambiguïté*. n° 29, 109-120.
- Lussier, Marc-André. (2014, 6 avril). Robert Morin: à bas les clichés! *La Presse*.
Récupéré de :
<http://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/entrevues/201404/05/01-4754758-robert-morin-a-bas-les-cliches.php>
- Lynch, David. (2007) *Catching the big fish : meditation, consciousness, and creativity*. New York : Penguin Group, 183 p.
- Maldiney, Henri. (1994). *Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Age d'Homme, p. 194.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the film*. Durham : Duke University Press, 298 p.
- McKee, R. (2005) *Story*. Paris : Editions DIXIT. 415 p.
- Méchin, Colette, Isabelle Bianquis et David Le Breton. (2004) *Le corps et ses orifices*. Paris : L'Harmattan. 207 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964) *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard, p. 37.
- . (1996) *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, 225 p.
- . (2011) *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 537 p.
- Metz, Christian. (1964) «Le cinéma : langue ou langage?», *Communications*, n° 4, Paris : Seuil, pp. 52-90.
- Morin, Edgar. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Éditions du Seuil, 158 p.
- Mourlet, Michel. (1965) *Sur un art ignoré*. Paris : Les Éditions de La Table Ronde, 246 p.
- Noé, Gaspar. *Enter the Void*. (2010). Film 16 mm et 35 mm, coul., 161 min. Paris : Fidélité Films, Wild Bunch, BUF.

- Okakura, Kakuzo. (2006) *The Book of Tea* (c1906). Berkeley : Stone Bridge Press, 116 p.
- Parente, André. (2005) *Cinéma et narrativité*. Paris : L'Harmattan, 194 p.
- Phillips, Gene D. (dir.) (2001). *Stanley Kubrick: Interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 234 p.
- Ramsay, Lynne. *Ratcatcher*. (1999). Film 35 mm et 16 mm, coul., 94 min. Londres : Pathé Pictures International et BBC Films.
- Rey, Alain (dir. publ.). (2010) *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.
- Roussel, Andrée-Anne. (2014) *Lactée*. Vidéo HD, coul., 15 min. Montréal : Colonelle Films.
- Saïto, Daïchi. (2013) *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*. Montréal : Les éditions Le laps, 86 p.
- Schorge, John. (dir.). (2008). *Williams Gynecology*. New York : McGraw-Hill, 1401 p.
- Schneider, Arnd et Christophe Wright. (2013) *Anthropology and art practice*. New Delhi : Bloomsbury Academic, 184 p.
- Sobchack, Vivian. (1992). *The address of the eye : A Phenomenology of Film Experience*. Princeton : Princeton University Press, 330 p.
- . (2004). *Carnal Thoughts : Embodiment and moving image culture*. Berkeley : University of California Press, 328 p.
- Tarkovski, Andreï. (2014) *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey, p. 183.
- Tart, Charles T. (1972). *Altered States of Consciousness*. New York : Doubleday, 589 p.
- Tillmans, Wolfgang. *Peas*. (2003). Vidéo, coul., 3 min.
- Tremblay, Odile. (2012, 16 février). Entretien avec Robert Morin - Un cinéma à réinventer. *Le Devoir*. Récupéré de : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/342833/entretien-avec-robert-morin-un-cinema-a-reinventer> (consulté le 07 avril 2014)

Tsangari, Athina Rachel. (2010). *Attenberg*. Film Super 16, coul., 97 min. Athènes : Haos Film.

Valéry, Paul. (1957) *Œuvres, tome I*. Paris : Gallimard, p. 1857.

———. (2006). *Cahiers 1894-1914, vol. X (1910-11)*, Paris : Éditions Gallimard, 496 p.

Valletoux, Thierry. (1999) «Philippe Grandrieux: Dans Sombre, ce puriste dissèque nos démons, en 24 images/secondes». *Studio*, no. 142 (fév).

Varela, Francisco J., Evan Thompson et Eleanor Rosch. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge : The MIT Press, 308 p.

Vautier, Ben. (1965). *Audience Piece No. 10*. Performance : «An announcer hidden from view of the audience observes all who enter the theater with binoculars and describes each in detail over a public address system.»

Yuasa, Yasuo. (1987) *The Body : Toward an Eastern Mind-Body Theory*. Trad. Nagatomi Shigenori and T.P. Kasulis. Albany : State University of New York Press, 256 p.