

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

Mémoire final

de MASTER 2

Mention : Études cinématographiques et audiovisuelles

Spécialité : Recherche

KOYAANISQATSI

L'EXPRESSION D'UN CONCEPT AU CINÉMA ?

AUTEUR : Leyokki

Mémoire final dirigé par Teresa CASTRO

Soutenu à la session de septembre 2013

SOMMAIRE

Introduction : enjeux, définitions.....	5
0.1.Présentation.....	7
0.2.Enjeux du mémoire.....	8
0.3.Définitions et précisions méthodologiques.....	9
0.3.1.Sens du film, analyse et interprétation.....	9
0.3.2.Corpus secondaire.....	10
0.3.3.Pensée / Idées / Discours.....	11
0.3.4.Koyaanisqatsi et l'idée de la philosophie au cinéma.....	13
0.3.5.Abstractions audio-visuelles.....	15
0.3.6.Outils méthodologiques.....	16
0.3.7.Trois fonctions complémentaires.....	18
Partie 1 : Ce qui ouvre (à) la pensée	
(Analyse de la séquence introductive).....	22
1.1 Délimitations.....	24
1.2 Premier mouvement : la mise à distance des constituants audio-visuels du film.....	26
1.2.1 Disjonction image / son.....	26
1.2.1.1 Disjonction des sources.....	26
1.2.1.2 Disjonction quant à la « nature » des éléments.....	28
1.2.1.3 Disjonction image / son : régimes temporels opposés.....	29
1.2.1.4 En résumé, la disjonction crée de « l'irréalité ».....	34
1.2.2 Une structure audio-visuelle « transparente ».....	34
1.2.2.1 « Structure transparente » de la musique répétitive.....	34
1.2.2.2 Images défaillantes (1) : montage répétitif et montage sériel.....	35
1.2.2.3 Images défaillantes (2) : questions de temporalité.....	37
1.2.2.4 Images défaillantes (3) : Insuffisance de l'image à montrer le monde.....	39
1.3 Deuxième mouvement : mise en place d'un régime descriptif.....	42
1.3.1 Épuisement de la narration	43
1.3.1.1 Épuisement par les motifs : absence de personnage.....	43
1.3.1.2 Épuisement temporel : négation de l'action.....	44
1.3.1.3 Épuisement musical : absence de narration et dimension hypnotique.....	45
1.3.1.4 Discussion.....	46

1.3.2	Détail des quatre premiers plans.....	46
1.3.3	Régime descriptif : vers la notion de « vue ».....	48
1.3.3.1	Un regard indéterminé.....	49
1.3.3.2	A-focalisation des plans.....	50
1.3.3.3	Effets de présence du paysage.....	53
1.4	La description comme moteur de pensée.....	56
1.4.1	La description comme construction.....	56
1.4.2	Descriptions organiques et cristallines.....	57
1.4.3	Koyaanisqatsi : au-delà de l'image-mouvement, en-dehors de l'image-temps ?..	59
Partie 2 : Vers la constitution d'abstractions audio-visuelles.....		62
2.1	Des paysages au camion : éléments théoriques.....	64
2.1.1	Des plans au camion.....	64
2.1.2	Structure et effets de sens.....	66
2.1.3	Abstractions audio-visuelles (Arnheim).....	68
2.1.4	Koyaanisqatsi et le « montage intellectuel » (Eisenstein).....	69
2.2	Construction des abstractions / 1 : à travers les plans.....	74
2.2.1	Phénomène d'insistance.....	74
2.2.1.1	Paramètre visuel : unicité du motif, absence de mouvement.....	75
2.2.1.2	Paramètre temporel : existence de « degrés d'insistance ».....	75
2.2.1.3	Abstraction « préscisive » : en quoi le fait d'insister tend vers l'abstraction.....	76
2.2.2	Importance des motifs : épaisseur sémiotique.....	76
2.2.3	Mise en jeu des motifs : intérêt visuel.....	78
2.2.3.1	Effort de composition.....	78
2.2.3.2	Dimension spectaculaire des plans : le film comme expérience.....	82
2.3	Construction des abstractions / 2 : agencement des plans.....	86
2.3.1	Délimitations.....	86
2.3.1.1	Ouverture et clôture en miroir.....	86
2.3.1.2	Le « développement » du film : découpage en séquences.....	87
2.3.2	Structure des séquences : établissement d'abstractions.....	89
2.3.2.1	« Simple » description.....	91
2.3.2.2	Sauts abstraits / 1.....	91
2.3.2.3	Sauts abstraits / 2 : au sein d'une « catégorie ».....	92
2.3.2.4	Raccords pseudo-narratifs / 1 : Définition.....	93
2.3.2.5	Régime pseudo-narratif / 2 : « personnages abstraits ».....	94

2.3.2.6 Complexité des régimes de plans.....	95
2.4 Construction des abstractions /3 : agencement des séquences et effets de clôture.	100
2.4.1 Ce qui définit les ruptures.....	100
2.4.2 Ce qui fonde les ruptures : les disjonctions.....	102
2.4.3 Ce qui fonde les ruptures /2 : « Points de non-retour ».....	103
2.4.4 Ce qui fonde les ruptures /3 : plans de relance.....	104
2.5 Séquences dites « interludes » : relance de l'idéation.....	108
Partie 3 : Vers la constitution d'abstractions audio-visuelles.....	110
3.1 Effets de sens et rhétorique.....	112
3.2 Rhétorique musicale.....	114
3.2.1 Rhétorique musicale harmonique : dissonances.....	116
3.2.2 Rhétorique musicale mélodique.....	117
3.2.3 Rhétorique musicale structurelle.....	118
3.3 Rhétorique visuelle : dans le plan.....	122
3.3.1 Rhétorique spatiale : effets de cadre.....	122
3.3.2 Effets temporels.....	123
3.3.2.1 Effets de masse et cycles supérieurs de répétition.....	124
3.3.2.2 Plans subjectifs et rhétorique de la sensation.....	125
3.3.2.3 L'étrangeté des ralentis.....	126
3.4 Rhétorique visuelle : par le montage.....	128
3.4.1 Effet rhétorique du montage : la comparaison comme transition.....	128
3.4.2 Effet rhétorique du montage : orientation des séquences sur le mode de la gradation.....	130
3.4.3 Clôture du film : retour au point initial.....	131
3.5 La place du texte.....	134
3.5.1 Ironie dans les publicités.....	134
3.5.2 La définition de Koyaanisqatsi.....	135
Conclusion	136

Nombre de caractères : 245058

INTRODUCTION : ENJEUX, DÉFINITIONS

0.1. PRÉSENTATION

Koyaanisqatsi est un mot du langage Hopi, peuple amérindien du sud des États-unis, qui signifie :

« 1. vie folle. 2. vie tumultueuse. 3. vie se désagrégeant. 4. vie déséquilibrée. 5. un état d'existence qui exige un autre mode de vie. »

Le film éponyme, objet de notre étude, paraît en 1983, dans un contexte de critique de la société de consommation. Produit par Francis Ford Coppola, réalisé par Godfrey Reggio, il révèle cette vie folle et tumultueuse du peuple américain à travers différentes catégories : l'exploitation du sol, les transports, le logement, l'aliénation des hommes dans les chaînes de montage industrielles et dans l'excitation du supermarché. Surtout, le film se caractérise par l'emploi d'effets techniques très complexes à l'époque, rendus possibles par le chef opérateur Ron Fricke : mouvements de caméra, variations temporelles d'accélérés ou de ralentis extrêmes. Ces dernières s'accroissent d'ailleurs au fur et à mesure du film, jusqu'à diluer les formes dans des lignes et les foules dans des flux incessants.

Un des aspects frappant du film est l'absence de personnage. Il s'agit plutôt d'une forme de « documentaire impersonnel » : des paysages, des villes, des foules, parfois des personnes, mais jamais suivis sur plus d'un plan. La caméra, généralement située en hauteur et à distance, se place en observateur de la société. Le film nous montre alors, de ce point de vue distancié, une société américaine arrivant à son point de rupture.

Mais l'originalité du film est ailleurs. Elle tient dans la radicalité de sa proposition : se passer de mots pour arriver à faire comprendre le « koyaanisqatsi ». Car la définition ne nous est donnée qu'à la fin du film. Le titre au début, sa définition à la fin ; entre les deux, le film est un continuum d'images et de sons qui se passe de mots¹. Et pourtant, nous semble-t-il, quand arrive la définition finale, le spectateur l'a déjà comprise. Elle paraît être une révélation ; elle se révèle une confirmation.

¹ À l'exception de trois plans, situés au trois quarts du film, contenant des publicités. Nous aurons à revenir sur ces plans.

0.2. ENJEUX DU MÉMOIRE

Nous cherchons à déterminer les *fonctions créatrices de sens* à l'œuvre dans le film, comment elles arrivent à nous faire penser et appréhender la signification du mot *Koyaanisqatsi*.

Il s'agit pour nous d'interroger le cinéma en tant que mode de « connaissance sensible », c'est-à-dire dans une démarche proprement esthétique. Notre ambition serait d'arriver à décerner un ensemble de mécanismes et de structures, ré-employables dans le cadre de futures réalisations cinématographiques exprimant un concept ou une idée. Dans cette optique, *Koyaanisqatsi* constitue une œuvre essentielle, car elle permet d'aborder le cinéma dans sa spécificité audio-visuelle, dans une absence presque totale de mots. Nous postulons que ce film pose des bases suffisamment solides pour construire et développer une pensée par des images, et permet d'envisager la possibilité de produire une forme de discours uniquement dans l'audio-visuel.

Par ailleurs, ajoutons que ce mémoire renvoie à notre projet d'articuler les deux mouvements qui nous animent depuis plusieurs années : d'une part la réalisation de films privilégiant les effets de l'image et du son plutôt que la narration ; d'autre part, la réflexion sur le sens des images et leur faculté à exprimer une pensée théorique.

0.3. DÉFINITIONS ET PRÉCISIONS MÉTHODOLOGIQUES

Avant de poursuivre et d'énoncer nos principales pistes, il nous semble nécessaire de définir certaines des notions ou idées qui s'avèreront fondamentales par la suite.

0.3.1. SENS DU FILM, ANALYSE ET INTERPRÉTATION

La première notion est celle de « sens » du film. Par « sens », nous entendons les significations qui se dégagent du film, et, d'une certaine façon, ce qu'il veut dire, étant donné qu'il est rapporté à une signification écrite, la définition finale. Précisons que si nous voulons comprendre comment le sens se forme, *nous ne chercherons pas à le fixer*. Notre analyse se place du côté du sens dégagé par le film, plutôt que du côté de sa réception. Spéculer sur ce que « le » spectateur comprend serait une tâche vaine, rendue caduque par la nature profondément polysémique de l'image et l'impossibilité, dans le cadre de notre étude, de réaliser des études statistiques probantes. Si la réduction de cette polysémie à un sens précis est impossible, notre objectif est en revanche de déterminer ce qui, dans le film, *limite* cette polysémie, et arrive à nous faire comprendre un sens plus ou moins clair du film, qui correspond à la définition.

Notre travail n'est alors pas tant une interprétation que véritablement une analyse : comprendre *comment* le film exprime, plutôt que ce qu'il exprime. Dans ce cadre, notre postulat est que la définition du titre du film, intervenant à la fin, correspond à ce qui est globalement compris par le spectateur. Cela implique que le film « fonctionne », c'est-à-dire que ce qu'il énonce est compris.

Une des difficultés de l'analyse sera alors de rendre compte de ce qui, justement, ne fonctionne pas. Il s'agit là d'une difficulté d'ordre méthodologique : l'analyse théorique se fonde nécessairement sur des objets existants, et il serait extrêmement risqué de chercher à

produire l'analyse d'un objet qui serait à faire. Si notre analyse se concentre essentiellement sur le film de *Koyaanisqatsi*, il nous a donc semblé nécessaire de faire appel à d'autres films, dans l'idée d'une approche comparative.

0.3.2. CORPUS SECONDAIRE

Pour que ce corpus « secondaire » soit efficient, nous avons voulu rester dans « l'esprit » de *Koyaanisqatsi* ; nous nous sommes ainsi limité à des films qui ne s'appuient pas, ou peu, sur le langage verbal. De cette façon, nous nous sommes référés à quatre catégories de films.

Il y a, tout d'abord, les autres films de Godfrey Reggio, à savoir *Anima Mundi*², *Evidence*³ (1995) et les autres « Qatsi », qui forment une trilogie avec *Koyaanisqatsi* : *Powaqqatsi*⁴ et *Naqoyqatsi*⁵. Il s'agit principalement, à partir de ces autres films, d'observer des comportements systématiques, notamment autour de l'idée d'un retour au point d'origine du film. De plus, certains films comme *Anima Mundi* ne semblent pas produire un discours clair, et cette différence sera analysée.

Ensuite, des films basés sur le même principe mais d'un autre réalisateur : les films de Ron Fricke, chef opérateur des films de Reggio. Nous avons donc fait appel à *Baraka*⁶ et *Chronos*⁷. Les films de Ron Fricke sont intéressants au titre qu'ils produisent un discours moins « profond », plus convenu, que *Koyaanisqatsi*, mais au profit d'une écriture visuelle plus spectaculaire.

Troisième figure paradigmatique, les « symphonies urbaines » du début du siècle. À l'instar de *Koyaanisqatsi*, leur travail documentaire, parfois expérimental, porte sur des villes et n'utilise pas, ou peu, de mots. Dans cette catégorie, nous ferons surtout appel à *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov⁸. Le lien que nous faisons entre ce film et celui de Reggio se

2 REGGIO Godfrey, *Anima Mundi*, 27 minutes, États-Unis, 1991.

3 REGGIO Godfrey, *Evidence*, 8 minutes, États-Unis, 1995.

4 REGGIO Godfrey, *Powaqqatsi*, 99 minutes, États-Unis, 1988.

5 REGGIO Godfrey, *Naqoyqatsi*, 89 minutes, États-Unis, 2002.

6 FRICKE Ron, *Baraka*, 96 minutes, États-Unis, 1985.

7 FRICKE Ron, *Chronos*, 43 minutes, États-Unis, 1992.

8 VERTOV Dziga, *L'Homme à la caméra*, 68 minutes, URSS, 1929.

joue simultanément dans l'absence de verbe, dans la construction a-narrative et dans les liens du film soviétique avec la pensée, tel que l'a notamment analysé Jacques Aumont dans *À quoi pensent les films*⁹.

Enfin, nous terminons notre corpus avec un film singulier, puisqu'il se veut une réponse pratique à notre recherche théorique. Comme nous l'avons précédemment souligné, la limite de l'analyse théorique se situe dans les objets qu'elle doit étudier, et qui sont en nombre limité. Face à cet impératif, il nous a semblé important de réaliser, à notre tour, un court-métrage, qui serait fondé sur les acquis théoriques de l'analyse. Ce film nous permet alors à la fois de valider ou non certains résultats théoriques, la pratique étant à notre avis le seul moyen concret de vérification, et en même il pourra servir d'outils à une critique future de nos remarques ici développées. Visible en ligne¹⁰, il est fondé sur une démarche singulière, présentée en annexe.

Par ailleurs, malgré ce corpus secondaire, nous avons décidé de centrer notre mémoire sur une analyse très précise de *Koyaanisqatsi*. Le corpus secondaire sera donc peu cité dans le reste du mémoire, bien qu'il nous ait servi de référent dans nos analyses. De plus, si nous avons dû répertorier, pour les besoins de notre analyse, les 432 plans du film, il nous a semblé absurde de chercher à les montrer ici dans leur totalité. Aussi, nous avons choisi de montrer l'ensemble des plans de la séquence introductive, objet de notre première partie (voir en annexe) ; les autres plans, à moins d'être indiqués par le renvoi à une figure numérotée, ne seront pas illustrés.

0.3.3. PENSÉE / IDÉES / DISCOURS

Maintenant que nous avons défini ce que nous entendons par « sens » du film, et annoncé notre corpus, il est nécessaire de préciser le cadre de notre démarche.

9 J. AUMONT, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, coll. « Collection noire », 1996.

10 LEYOKKI, *Analyse Visuelle #1*, 5 minutes, France, 2012.

<http://vimeo.com/leyokki/analysis> (password : analysis)

Le film est également inclus sur le DVD en Annexes.

En effet, face à aux « fonctions créatrices de sens », deux premières approches sont envisageables. Elles sont à la fois distinctes et complémentaires. La première concerne la *pensée* développée par le film, la seconde son *discours*. Il nous semble que, dans sa construction, le film favorise d'abord le développement de la pensée chez le spectateur : le film nous pousse à réfléchir, dans son déroulement même, sur les images qu'il nous montre et qu'il associe. Ce processus pourrait alors être qualifié d'idéation, c'est-à-dire de « formation et d'enchaînement des idées »¹¹.

Mais ce serait alors manquer une seconde distinction, celle de la pensée et des idées. Dire que le film nous fait penser n'implique pas qu'il nous donne à voir, entendre ou comprendre des « idées ». Nous entendons « idées » dans un sens philosophique, qui se confond avec celui du « concept », c'est-à-dire *d'un objet de la pensée ayant une dimension abstraite et générale*¹². Vis-à-vis de la production de pensées chez le spectateur, il y a donc un pas supplémentaire à franchir pour atteindre à la production d'idées.

Cependant, dans la suite de ce mémoire, nous conserverons la notion d'idéation pour ce qui se réfère à la production de pensée, plus que d'idées. Cela tient notamment du fait que Jacques Aumont, dont certaines analyses nous seront utiles par la suite, semble utiliser le terme « d'idéation » dans ce sens. Entre la pensée et les idées, il y a une différence de l'ordre de la précision : s'il y a une expression d'idées par le film, celles-ci sont plus précises que les idées développées par le spectateur lorsqu'il pense devant le film. Nous rattacherons ainsi la formation des idées à un processus plutôt cognitif, apportant une connaissance sur le monde ou sur l'objet décrit par le film.

Ensuite, si notre définition d'idée est souvent confondue avec celle du concept, nous conserverons pour l'instant le terme d' « idée », essentiellement à cause de l'œuvre de Gilles Deleuze : pour le philosophe, dont plusieurs théories seront primordiales, le terme de « concept » ne peut s'appliquer qu'à la philosophie. Il s'agit donc maintenant voir dans quelle mesure *Koyaanisqatsi* pourrait être rapproché d'une entreprise d'ordre philosophique.

11 André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 445.

12 Nous reprenons ici la définition du concept : « l'idée, (...) en tant qu'abstraite et générale, ou du moins susceptible de généralisation. » (André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 160).

0.3.4. KOYAANISQATSI ET L'IDÉE DE LA PHILOSOPHIE AU CINÉMA

À certains égards, *Koyaanisqatsi* nous semblerait digne d'une forme d'incursion cinématographique dans le champ de la philosophie. C'est-à-dire qu'il répondrait à la définition deleuzienne : « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts »¹³, étant entendu que, selon sa propre terminologie, un concept est « un tout, [...] mais un tout fragmentaire »¹⁴ et il « renvoie à un problème »¹⁵. Ce qui nous conduit à préciser deux choses : est-ce que « *koyaanisqatsi* » peut être un concept ? Quelle relation le film entretient-il avec la définition du mot qu'il est sensé recouvrir ?

Il nous faut donc vérifier la présence de ces deux dimensions, fragmentaire et problématique. Que « *Koyaanisqatsi* » soit fragmentaire, cela nous semble clair, aussi bien dans la définition verbale – avec, rappelons-le, la nécessité de cinq définitions – que dans son expression cinématographique, puisque, et cela sera l'enjeu de notre mémoire, nous montrerons que le film tient globalement d'un régime descriptif plus que narratif, et que la description est un genre, par excellence, fragmentaire.

La dimension problématique est en revanche moins certaine, du moins selon ce qui est entendu sous le vocable de « problématique ». En effet, s'il existe un « problème » dans le film, il prend place dans sa dimension politique : il s'agit, en fin de compte, d'une critique de la société de consommation. *Koyaanisqatsi* serait alors un concept permettant de décrire cette société problématique, ou plutôt d'exprimer le problème dans la société. Cependant, la nature de ce problème tend à faire du film une expression « idéologique ». Quoi qu'en dise le réalisateur¹⁶, il semble en effet que le film dispose d'une portée critique et politique affirmée. Nous montrerons essentiellement cela dans notre dernière partie, qui

13 DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, Qu'est-ce que la philosophie ?, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p.8.

14 *Ibid.*, p. 21.

15 *Ibid.*, p. 22.

16 Dans le *Making off*, Godfrey Reggio affirme que « pour certains, c'est un film sur l'écologie ; pour d'autres, c'est une ode à la technologie ; pour d'autres encore c'est des conneries » (« *For some people it's an environmental film, for some people it's an ode to technology and for some people it's a piece of shit* », CARSON Greg, *Making off de Koyaanisqatsi*, 25 min, États-Unis, 2002, 0'55). Or il ne nous semble pas que ce film puisse être lu comme une ode à la technologie.

traitera de la dimension discursive du film. Mais si la dimension problématique prend une teinte politique, peut-être le film manque-t-il la dimension philosophie, en s'inscrivant résolument *en réaction* à quelque chose, au détriment d'une dimension positive.

Il nous semble donc que le film est, structurellement, une proposition intéressante vis-à-vis de l'élaboration d'une pensée des images. Cependant, le contexte du film et son objet politique peuvent être un frein à un développement ultérieur, et enfermer finalement le film au rang de la simple critique, ou du pamphlet visuel – forme intéressante, mais hélas en deçà d'une construction véritablement philosophique.

Restent à donner quelques précisions sur les liens entre le film et le terme « Koyaanisqatsi ». Sur un plan philosophique, le film ne suit pas certaines pistes : il n'est ainsi pas un dialogue avec d'autres philosophes ou concepts proprement philosophiques, comment ont pu le rechercher par exemple Eisenstein (le projet du *Capital*, sur lequel nous aurons à revenir) ou Guy Debord (*La Société du spectacle*, 1973¹⁷).

Au contraire, le film produit une forme de *définition* ou *d'illustration* du terme proposé. Le film s'oppose ainsi à la démonstration mathématique et au traité philosophique en ce qu'il ne présente pas une suite de propositions logiques, ni ne met en relation un ensemble de concepts, mais se développe plutôt sur la compréhension d'un seul concept. Or l'expression de ce concept va passer par l'agencement de nombreuses séquences ; il nous semble même, que le film, par sa construction descriptive, rend possible l'établissement de deux niveaux d'abstractions. D'un côté, la séquence, qui effectuerait un mouvement d'abstraction premier ; de l'autre, l'ensemble des séquences, constituant le film dans sa totalité, agencant ces abstractions dans l'objectif de produire une abstraction seconde, « Koyaanisqatsi ». Il nous faudra donc, dans le cadre de ce mémoire, déterminer la façon dont s'agencent les plans et ce que cela provoque.

17 DEBORD Guy, *La société du spectacle*, France, 1973.

0.3.5. ABSTRACTIONS AUDIO-VISUELLES

Appliquer la notion d'idées à ce que produit le cinéma revient donc à postuler que le cinéma serait capable de former et d'agencer des abstractions. Cette idée est fortement problématique, si l'on s'en réfère au champ sémiologique, dans lequel il a été maintes fois montré qu'un plan ne serait justement jamais une idée, mais toujours une représentation extrêmement précise et singulière ; qu'elle serait peut-être plus proche de la phrase ou de l'énoncé que du mot¹⁸. Un des enjeux de notre mémoire sera alors de montrer comment *Koyaanisqatsi* parvient justement à évacuer cette dimension spécifique de la représentation, pour parvenir à des formes d'abstractions « audio-visuelles »

Ce qui nous amène à définir ce que nous entendons sous ce terme d'abstractions « audio-visuelles ». À l'instar des abstractions du langage verbal, il s'agit d'outils utiles à l'expression d'une pensée. Nous nous référons ici en grande part à *La pensée visuelle* de Rudolf Arnheim¹⁹, sur lequel nous aurons à revenir dans notre seconde partie. La dimension abstraite résulte alors d'une forme de « distillé de quelque entité ou type d'entité plus complexe »²⁰ ; en fait, l'adjectif « audio-visuel » définit plutôt le substrat à partir duquel les abstractions sont produites. Autrement dit, les abstractions sont en fait les outils propres à la pensée, et ces outils peuvent être exprimés à partir de mots ou de formes audio-visuelles. Si les abstractions peuvent ensuite être qualifiées « d'images » au sein d'un « pensée en image », il ne semble s'agir en aucun cas d'images *précises* comme celles du cinéma ou des arts graphiques. Notre objectif, vis-à-vis de *Koyaanisqatsi*, va être de déterminer le mode de production et d'agencement de ces abstractions audio-visuelles.

Un des points d'opposition entre ces deux formes d'abstractions se joue dans l'absence de « neutralité » des abstractions audio-visuelles. Quand une séquence traite des logements de la société américaine en y associant l'abandon, la ruine et la destruction, il est évident que l'abstraction ne concerne pas seulement le terme « logement » mais plutôt une forme d'expression sur les « logements abandonnés ». Que cette absence de neutralité soit le fait de

18 Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma. Tomes I et II*, Klincksieck., Paris, 2003, p. 70.

19 Rudolf ARNHEIM, *La Pensée visuelle*, traduit par Marc LE CANNU, [Paris], Flammarion, 1997.

20 *Ibid.*, p. 164.

la portée critique, politique et idéologique indéniable du film, ou soit le fait même du cinéma ne pourra être tranchée dans le cadre de cette analyse, bien que cette question nous semble fondamentale dans la recherche d'une pensée des images.

Nous avons ainsi posé la distinction entre la pensée et les idées, ainsi que défini ce que nous entendons par abstractions « audio-visuelles ». En fait, il est probable que ce qui est entendu par « idées » correspond à l'ensemble abstrait constitué par une abstraction verbale et une abstraction visuelle ou audio-visuelle. L'ensemble de ces idées, agencées d'une certaine façon, peut alors être rapportable à un discours, c'est-à-dire à un « propos » exprimé sur un objet. La figure 1 synthétise ces définitions.

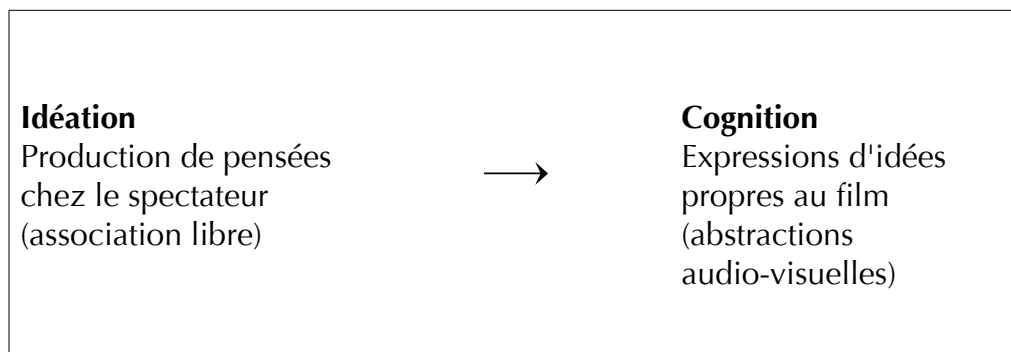


Figure 1. Schéma récapitulatif

0.3.6. OUTILS MÉTHODOLOGIQUES

Il nous reste encore quelques points à préciser, cette fois-ci d'ordre méthodologique. Notre approche du film, en effet, prend appui sur deux domaines de référence : d'une part la sémiologie, d'autre part la philosophie de Gilles Deleuze.

La première est fondamentale parce qu'elle est idéalement le domaine d'étude du « sens », et que de nombreuses recherches ont déjà envisagé la question du cinéma. Nous sommes parti des travaux de Christian Metz, sur l'idée du cinéma comme « langage sans langue »²¹. Cependant, cette piste, si elle nous paru riche à l'origine, se révéla manquer notre objet, en ce que, par exemple, la « grande syntagmatique » de Metz ne s'attache exclusivement à des récits, ce que n'est pas *Koyaanisqatsi*. Notre utilisation de la sémiotique s'est donc plutôt tournée vers les effets de l'ordre de la rhétorique, à savoir des « effets de sens » précis dus aux images ou à la musique.

L'autre optique envisage l'idée d'une pensée qui se développe à partir du film. Cette pensée est donc, par opposition au discours, plus « flottante », moins définie. À cet égard, la pensée de Gilles Deleuze sera fondamentale dans notre analyse. Il est tout d'abord un des premiers à avoir fait du cinéma un « objet philosophique »²². Ce qui nous intéresse, dans cette approche, ce sont les liens que le philosophe établit justement entre le cinéma et la pensée. Ses deux ouvrages, *L'image-mouvement* et *L'image-temps*, mettent en place deux formes de cinéma, qui se succèdent et s'opposent. La première forme place le mouvement et la continuité en son centre ; elle est narrative, et s'articule autour de ce que Deleuze appelle le « schème sensori-moteur », c'est-à-dire que l'ensemble du film est construit de telle sorte que le schéma de continuité logique soit respecté, que les raccords soient justes et que le film forme une sorte de « tout » organique. La seconde, l'image-temps, par opposition, met en défaut ce schème sensori-moteur, elle joue sur les intervalles, les faux raccords et une indiscernabilité entre le vrai et le faux. Elle met ainsi en place une forme « d'impensable dans la pensée », qui, paradoxalement, force à penser. Il s'agira donc, dans notre approche, d'envisager les liens possibles entre l'objet de notre étude et ce que Gilles Deleuze a pu qualifier d'image-temps, de voir dans quelle mesure ses observations peuvent ou non s'appliquer ici.

À ce propos, la distinction que le philosophe fait entre image-mouvement et image-temps se joue également dans un régime singulier d'images, celui de la description. Il y oppose, sans rentrer immédiatement dans le détail, la description « organique » de l'image-mouvement à celle dite « cristalline » de l'image-temps. Si nous évoquons cette opposition dès maintenant, c'est qu'elle nous sera également fondamentale : la première partie de notre

21 Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma. Tomes I et II, op. cit.*, p. 52.

22 Éric COSTEIX, *Cinéma et pensée*, Atelier National de Reproduction des Thèses., Villeneuve, 2004, p. 51.

analyse aura pour but de montrer, entre autres, comment *Koyaanisqatsi* atteint à un régime globalement descriptif plutôt que narratif. La distinction deleuzienne sera alors vue avec intérêt, afin de définir de quelle « type » de description il s'agit.

0.3.7. TROIS FONCTIONS COMPLÉMENTAIRES

Il y aurait donc une triple distinction à opérer pour approcher les « fonctions créatrices de sens » : d'abord la pensée, ensuite les idées, enfin le discours. Cette triade va constituer les trois axes principaux de notre mémoire, à travers la distinction de trois fonctions complémentaires : une première d'ouverture à un processus de pensée (*fonction idéative*), une seconde de construction d'abstractions « audio-visuelles » (*fonction cognitive*), une dernière d'ordre rhétorique qui fige les abstractions dans une lecture donnée (*fonction discursive*).

Dans ces fonctions, il y a l'idée d'une progression, d'une « précision » de ce qui serait signifié, depuis la libre production de pensées jusqu'à la présence d'effets de sens précis : en ce sens, ces fonctions constituent des dynamiques. Cependant, malgré cette apparente succession, si nous parlons de dynamiques plutôt que de niveaux, c'est que ces fonctions sont complémentaires et simultanées : chaque plan, chaque séquence, participe de ces trois « dynamiques » *en même temps, bien qu'avec des intensités différentes*.

En fait, c'est du côté de la perception du film que se situeraient les niveaux. En voyant le film, le spectateur passe d'une vision pure à l'élaboration d'abstractions puis à la compréhension du discours du film. Là où ces fonctions sont simultanées, c'est que, *rétrospectivement*, chaque plan agit à la fois dans les idées et le discours. Il y a ainsi, dès le début du film, une dimension rhétorique qui oriente la lecture du film, et il ne serait pas possible d'envisager le film en supprimant du discours les séquences supposées « libre » d'interprétation. D'une autre façon, ces séquences, si elles ne font pas sens lors de leur déroulement, en obtiennent après coup.

Il y a également une temporalité très complexe vis à vis de ces trois « dynamiques ». Il semble même que la succession perceptive pensée / idées / discours ne soit pas linéaire, puisque le film en lui-même présente certains plans qui n'ont ni signification précise, ni ne

sont rapportables à des abstractions « audio-visuelles », bien qu'ils suivent des séquences productrices « d'abstractions ». Nous aurons donc à évaluer, lors de notre seconde partie, la nécessité de ces retours à des passages de pure pensée.

Si notre analyse prend alors pour objet ce film, c'est non seulement qu'il se passe de mots, mais également qu'il arrive à produire de la pensée, des idées et du discours lors de son déroulement même. En cela, il s'oppose aux tentatives dans lesquelles les idées sont déduites à la fin du film, une fois celui-ci terminé. La production de sens, dans *Koyaanisqatsi*, se fait de manière « directe », et c'est là sa force.

Nous allons maintenant reprendre et analyser les trois fonctions que nous avons mises en avant. Celles-ci, nous l'avons dit, vont constituer les trois axes principaux de ce mémoire.

La première, l'idéation, est une dynamique de *libération* ou de *provocation* : avant même de créer du sens, le film doit mettre en mouvement la pensée, lui permettre une certaine forme d'autonomie à l'intérieur du film. Celle-ci doit se dégager du film, et permettre ainsi au spectateur de produire ce travail « d'idéation » nécessaire à l'appréhension d'un sens abstrait.

Dans l'essentiel, notre analyse se portera ici sur la séquence introductive du film, à savoir les dix-sept premières minutes. Cette séquence est en effet celle qui, chronologiquement, instaure des « conditions favorables » à l'idéation : d'un côté, l'idée d'une distanciation du film par le spectateur, provoquée par une mise à distance de ce que nous appellerons les « constituants audio-visuels » du film ; de l'autre, l'abandon de la possibilité d'un développement narratif du film, au profit d'un régime descriptif, comme condition préalable à une forme d'appréhension discursive. Cette partie s'appuiera essentiellement sur une analyse de la musique et de l'image, et des liens entre les deux. Nous partirons, dans l'analyse de la musique, de l'ouvrage de Johan Girard sur la musique minimaliste²³, fondamental dans notre recherche, ainsi que des travaux de Michel Chion sur la musique au cinéma²⁴. À ce propos, précisons que les extraits musicaux étudiés ont tous été

23 Johan GIRARD, *Répétitions: l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

24 Michel CHION, *L'audio-vision: son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

transcrits à l'oreille, la partition n'étant ni accessible au public ni aux chercheurs. Enfin, en conclusion de cette première partie, il s'agira d'analyser les liens entre descriptif et pensée, en mettant notamment en relation les travaux de Deleuze sur l'image-temps et les différentes formes de description (organique, cristalline) avec le travail de Philippe Hamon sur le descriptif²⁵.

La seconde dynamique, la cognition, est un mouvement d'*abstraction*. Condition nécessaire pour aborder le terrain philosophique, le film se devrait de manier des abstractions. Comme nous l'avons rapidement évoqué, il nous semble que le film arrive, d'une certaine façon, à se détacher du caractère « concret » inhérent à l'image de cinéma, afin de produire des abstractions.

Nous passerons par trois « échelles » d'analyse pour mettre en avant ce qui permet la construction de telles abstractions.

La première de ces échelles concerne le plan en lui-même, et nous insisterons sur une tendance symbolique de l'image, produite essentiellement par le travail de composition et de performance technique. Nous analyserons les liens entre performance technique et description, notamment à partir du travail de Philippe Hamon.

La seconde échelle portera sur l'agencement des plans à l'intérieur de séquences, qui vient renforcer la tendance abstraite des plans. Il s'agira donc de découper le film en une pluralité de séquences, puis de poser la distinction entre trois régimes d'images présents à l'intérieur de ces séquences : régime descriptif, régime narratif et régime thématique.

Enfin, l'échelle la plus large comprendra le film dans sa globalité, l'ensemble des séquences. Il s'agira ici d'analyser l'agencement des séquences, et la façon dont celles-ci rendent possible la construction d'une « abstraction seconde » sur les abstractions « premières » des séquences.

25 Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981.

Notre mémoire s'achèvera par l'analyse de la troisième dynamique, le mouvement de *création de sens*. Cette partie sera à la fois fondamentale et restreinte. Fondamentale, parce qu'elle concerne le sens du film en lui-même, objet *a priori* final de notre travail. Mais parce que cette partie reviendra, d'une certaine façon, à analyser une rhétorique filmique déjà largement étudiée dans de nombreux ouvrages, il s'agira de restreindre cette part de l'analyse. Nous n'envisagerons pas ici une typologie exhaustive des effets rhétoriques à l'œuvre dans le film, qui serait fastidieuse et peu intéressante à moins d'avoir la dimension suffisante pour pouvoir être développée. Au contraire, nous voulons nous concentrer sur quelques points particuliers de la rhétorique cinématographique, témoins d'une forme d'originalité et de complexité du film. Trois points seront ainsi abordés.

Nous commencerons par l'étude de la rhétorique musicale, en croisant deux approches d'ordre sémiologiques, l'une de Leonard Meyer²⁶ et l'autre d'Eero Tarasti²⁷. Nous analyserons ainsi trois lieux de cette rhétorique : en termes d'harmonie, de mélodies et de structure.

Ensuite, nous nous attacherons à la rhétorique visuelle, à l'intérieur des plans, en nous concentrant notamment sur les effets temporels. Nous verrons comment ces effets, à propos desquels nous ferons intervenir quelques écrits d'Epstein, parviennent à « figurer » le propos du film.

Puis, l'étude rhétorique visuelle sera complétée par celle du montage, à travers trois figures : la comparaison, la gradation, et le retour au point initial comme forme de clôture.

Enfin, nous achèverons cette troisième partie en revenant au texte, à l'importance des définitions et à l'usage de trois plans contenant des publicités.

Nous allons maintenant entrer dans l'analyse proprement dite avec la première fonction : ce qui suscite l'idéation.

26 Leonard B MEYER, *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes sud, 2011.

27 Eero TARASTI, *La musique et les signes: précis de sémiotique musicale*, Paris, Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2006.

PARTIE 1 : CE QUI OUVRE (À) LA PENSÉE

(ANALYSE DE LA SÉQUENCE INTRODUCTIVE)

1.1 DÉLIMITATIONS

Conformément à ce que nous avons annoncé dans l'introduction (voir corpus secondaire), l'ensemble des plans de la séquence introductive est visible en annexe.

Ouverture du film, la séquence introductive est fondamentale parce qu'elle crée les conditions favorables à l'appréhension du concept de « *koyaanisqatsi* », qui se construira à partir de cette séquence et en opposition à celle-ci. Ces « conditions favorables » correspondent à un régime d'images – et de sons – propre à l'idéation, images qui ne laissent au spectateur pas d'autre choix que de se laisser porter par elles ou de réfléchir sur ces images. Cette notion « d'idéation » est centrale : elle renvoie à la production de pensées suscitée par le film, par le moyen de ses divers composants que sont l'image, le son, le montage. Par cette production, le film sera à même d'exprimer, par la suite, des idées.

En ce qui concerne la délimitation de la séquence dite « introductive », nous considérons qu'elle se déroule jusqu'à la dix-septième minute (17'38), c'est-à-dire jusqu'au plan 60 où apparaît un camion²⁸. Ce découpage est justifié par un argument essentiel : la fin de la séquence est marquée par un changement musical doublé d'un raccord visuel.

Accessoirement, nous pourrions avancer que cette séquence se caractérise par l'absence notable de figure humaine – et même une absence totale, si l'on admet que les plans qui ouvrent la séquence (pétroglyphes²⁹, fusée) et ceux qui la ferment (deux explosions) ne sont que des *indices* de présence humaine. En effet, on a là des signes, soit d'une présence disparue (pétroglyphes), soit d'une activité technologique (explosions, fusée). De ce fait, le camion du plan 60 produit véritablement une rupture par sa position centrale dans l'image.

28 Nous considérons le titre comme le premier plan du film, étant donné que la musique le lie nettement avec la suite du film.

29 inscriptions faites dans un milieu naturel montagnard, dont la date est estimée à plus de 4000 ans. Voir TIPPS, Betsy L., *Barrier Canyon Rock Art Dating*, National Park Service, Moab, Utah, États-Unis, 1994 ; consulté sur <http://www.nps.gov/cany/planyourvisit/horseshoehistory.htm>, le 09/06/2012.

Notre propos dans cette première partie est en conséquence de dégager, de mettre en évidence les deux mouvements, les deux déplacements nécessaires à l'obtention d'un régime propre à l'idéation.

D'abord, la première nécessité pour penser *sur* les images, c'est d'être « au-dessus » de ces images : nous décrirons donc un premier déplacement qui consiste à prendre de la distance par rapport aux constituants audio-visuels du film. Ensuite, le second mouvement, c'est abolir la *possibilité narrative* au profit d'un *régime descriptif*, qui libère le regard en même temps que la pensée.

1.2 PREMIER MOUVEMENT : LA MISE À DISTANCE DES CONSTITUANTS AUDIO-VISUELS DU FILM

Voir l'image en tant qu'image et entendre le son en tant que son, s'échapper de « l'illusion de réalité » qui me fait croire que je vois le monde tel qu'il est : c'est là le premier mouvement qui libère la pensée, produit par un effet de distanciation qui détache les composants les uns des autres en même temps qu'il révèle leur nature illusoire. Dans la séquence introductive, de fait, cette mise à distance se construit, se crée, en deux endroits : dans « l'entre », d'une part, dans le « dedans », de l'autre. D'un côté, la mise à distance se construit *entre* les images et le son, dans une triple disjonction : celle de leur *source*, c'est-à-dire le lieu de provenance de l'enregistrement ; celle de leur *nature*, faisant jouer une opposition entre un cadre « naturel » et un cadre « artificiel » ; celui de la machine donc de l'homme ; enfin celle de leur *temporalité*. D'un autre côté, nous pouvons observer la mise à distance *dans* l'image et *dans* la musique, l'une comme l'autre mettant en place une « structure transparente », accessible au spectateur.

L'analyse va donc porter sur cette disjonction image/son, avec ses trois faces (source, nature, temps) puis sur la transparence image et son.

1.2.1 DISJONCTION IMAGE / SON

1.2.1.1 DISJONCTION DES SOURCES

Entre l'image et le son, une disjonction de sources s'opère dès le premier plan du film, c'est-à-dire le titre (plan 1, voir figure 2) : une suite horizontale de pointillés rouges s'étend dans la dimension verticale jusqu'à former un mot : « *Koyaanisqatsi* ». Tandis que ce premier plan amorce l'espace d'un univers quasiment abstrait, constitué en lignes colorées, puis en texte, (mais non en figure, au sens d'un plan « figuratif »), la musique débute ; la

première note, « ré », se fait entendre. La phrase musicale se poursuit ensuite jusqu'à l'apparition complète du titre, puis se répète avec l'arrivée du premier plan figuratif (plan 2, figure 3).

S'il y a ici disjonction de sources, c'est qu'aucune musique ne peut provenir de ce « non-lieu » qu'est le titre, autrement que par l'artifice du montage. Cette disjonction correspond à ce que Michel Chion, dans *L'Audio-vision*, nomme « musique de fosse », par opposition à une « musique d'écran ». Cette musique de fosse « [accompagne] l'image depuis une position *off*, en dehors du lieu et du temps de l'action », tandis que la musique d'écran « émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action »³⁰.

Il s'agit bien ici d'une musique de fosse, parce que l'artifice qui la relie à l'image est dévoilé au commencement du film, parce qu'elle est liée à une image qui ne peut être reliée qu'artificiellement à du son.

Cela posé, il s'agit de voir maintenant comment cette disjonction initiale des images et des sons se renforce ensuite, en termes de « nature » et de « temporalité ».

30 Michel CHION, *L'audio-vision*, op. cit., p. 71.

1.2.1.2 DISJONCTION QUANT À LA « NATURE » DES ÉLÉMENTS

Considérons ce qu'il en est de la « nature » des images et des sons. Dans notre séquence introductive, les sons s'opposent aux images : les premiers sont de nature artificielle (orgue électronique) tandis que celles-ci ont été prises dans un cadre doublement « naturel ». En effet, elles relèvent d'un mode d'enregistrement du réel – ce ne sont pas des images de synthèse – et leurs motifs eux-mêmes renvoient à un milieu naturel : montagnes, nuages, eau. De ce fait, les images et le son ne peuvent coexister dans un même espace (cela accroît d'ailleurs le sentiment qu'il s'agit d'une musique de fosse).

Cette origine artificielle de la musique est en outre renforcée par la répétitivité de la musique. Sur ce point, nous nous référons pour l'essentiel à l'ouvrage de Johan Girard, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*³¹. Dans la première partie, l'auteur affirme :

« Que ce soit par l'import de procédés structurels (chez Reich et Riley) ou par la création de textures sonores à l'« artificialité » marquée (chez Glass et Riley), l'incidence de l'écriture pour bande est déterminante pour comprendre la spécificité de l'esthétique répétitive américaine. »³²

Dans cette même partie, l'auteur fait « l'hypothèse que le modèle poïétique des répétitifs américains prend source dans la répétition "mécanique" de l'enregistrement sur bande magnétique, et que certaines spécificités esthétiques liées au médium, *en tant qu'il est répétitif*, sont transférées vers le jeu instrumental, faisant que la répétition prend un tour "mécaniste" »³³.

En ce qui concerne Philip Glass, qui n'a pourtant pas travaillé sur bande, Girard note cependant que ses œuvres « apparaissent plus "mécanistes" que celles de Riley et de Reich »³⁴ et que s'opère bien un « procédé technomorphe » consistant à « transpos[er] des

31 Johan GIRARD, *Répétitions*, op. cit.

32 *Ibid.*, p. 60.

33 *Ibid.*, p. 43.

34 *Ibid.*, p. 54.

modèles électroniques dans le domaine de la musique instrumentale »³⁵. La répétitivité à l'œuvre dans la musique de Philip Glass peut donc être assimilée à une répétition mécaniste, qui renforce le caractère « artificiel », par opposition à une forme de « naturalité » des objets filmés.

Cependant, si l'on revient à *Koyaanisqatsi*, la « bande-son » est constituée de deux éléments eux-mêmes hétérogènes : d'un côté, l'orgue électronique, instrument de synthèse propre à une société technologique, de l'autre un ensemble de voix de basses qui psalmodient le titre du film, « *Koyaanisqatsi* ».

Les voix s'opposent de fait doublement à la musique. D'abord, il s'agit d'un instrument vocal, non reproduit synthétiquement, ensuite elles témoignent d'une forme d'archaïsme. La psalmodie évoque le rituel et la prière, *a priori* primitifs, d'autant qu'elle survient en même temps que l'entrée en fondu du premier plan, où surgissent des pétroglyphes multi-millénaires.

Cette partie de la bande-son pourrait donc être en partie liée à l'image (par la voix) et en partie disjointe (par la musique). Mais un troisième lieu va imposer une rupture entre ces deux « bandes » que sont l'image et le son : le régime de temporalité des deux constituants.

1.2.1.3 DISJONCTION IMAGE / SON : RÉGIMES TEMPORELS OPPOSÉS

L'opposition, ici, se joue entre la continuité du flux et la discontinuité de la coupe. La musique, malgré l'existence de notes et de phrases musicales discernables, ne s'arrête jamais. Elle correspond à ce que dit Michel Chion à propos de la « musique de fosse qui, en échappant à la notion de temps et d'espace réels, coule les images dans un même flux. »³⁶

En outre, cet aspect de flux ininterrompu est renforcé par le caractère répétitif de la musique, en ce qu'elle est soumise à des « processus » : « [la répétition-variation] n'est pas orientée vers un développement fait de tensions et de résolutions, mais elle est constituée d'une succession de processus pouvant se poursuivre à l'infini. »

35 WILSON P. N., « Vers une "écologie des sons". *Partiels* de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe l'itinéraire », p.68, cité par GIRARD J., *op. cit.*, p. 43

36 Michel CHION, *L'audio-vision*, *op. cit.*, p. 43.

Cependant, cette notion de processus, telle qu'elle est décrite dans l'ouvrage de Girard, concernerait particulièrement la musique écrite par Glass « entre le milieu des années 60 et le milieu des années 70 »³⁷, donc bien avant *Koyaanisqatsi*. Il est alors nécessaire de revenir sur cette notion pour voir dans quelle mesure elle peut encore s'appliquer à la séquence étudiée.

L'idée de processus, constitutive de la musique répétitive, est introduite par l'article manifeste de Steve Reich, « *La Musique comme processus graduel* », en 1968. Les traits essentiels de l'article sont résumés comme suite dans l'ouvrage de Johan Girard :

- « (i) l'oeuvre est conçue comme un « processus » ;
- (ii) ce processus doit être perceptible à l'audition ; par l'usage de la répétition, le processus est « graduel » (au sens de : « progressif ») et doit être « audible » en tant que tel ;
- (iii) puisque le processus est « audible », il n'y a pas de « mystères » structurels ; les « mystères » seront perceptuels, constitués par les « sous-produits psychoacoustiques involontaires et impersonnels des processus intentionnels » ;
- (iv) l'intentionnalité du processus consiste en la détermination par le compositeur d'une règle d'engendrement, l'application de la règle, quant à elle, étant considérée comme « impersonnelle » ;
- (v) puisque l'audibilité donne accès au processus dans le temps de son déploiement, son et processus sont conçus comme « une seule et même chose » ;
- (vi) la saisie du « processus graduel » requiert concentration et permet une attention aux détails infimes ;
- (vii) les concepts de « processus graduel » et d'improvisation sont mutuellement exclusifs. »

Nous reviendrons sur certains de ces points dans la suite de l'analyse, mais pour l'instant nous nous concentrerons sur le 4^e point, qui définit le processus comme étant « une règle d'engendrement ». La musique de Philip Glass, au moins durant les années 60 – 70,

37 Johan GIRARD, *Répétitions*, op. cit., p. 114-115.

utilise une règle similaire, en tant qu'elle est composée d'une suite de processus additifs et soustractifs. Afin d'expliquer ces processus, nous allons reprendre les exemples proposés par Keith Potter dans son livre sur le minimalisme, à partir d'un extrait de *Music in Similar Motion* (Glass, 1969)³⁸. Le terme de « processus additifs » correspond à une suite de « figures », construites à partir de cellules ou motifs. Nous reprenons ici la distinction entre thème et motif, empruntée au *Larousse de la musique*, le thème étant une « phrase musicale bien caractérisée »³⁹, contrairement au motif, « groupement d'éléments plus courts ou "cellules" »⁴⁰.

Ces cellules sont formées de deux ou trois notes, à partir d'un ensemble restreint de notes. Dans l'exemple pris par Potter, l'ensemble restreint comprend cinq notes, associées à un chiffre pour plus de lisibilité : Sol (1), Bi bémol (2), Do (3), Ré (4) et Fa (5). Ces notes sont alors combinées pour former différentes cellules : 12, 123, 432, 52, etc. Le morceau de Glass se développe ensuite en une série de figures, constituées de plusieurs cellules. Le passage d'une figure à la suivante est le résultat de l'addition ou de la soustraction d'une ou plusieurs cellules. Notons également que l'addition (respectivement, la soustraction) peut être harmonique, avec l'ajout (la suppression) d'une quarte, d'une basse ou d'une septième tout au long de la figure. Les six premières « figures » sont ainsi établies (la figure 4 donne la notation musicale équivalente) :

38 Keith POTTER, *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, coll. « Music in the twentieth century », 2000, p. 297.

39 *Larousse de la musique*. 2, Librairie Larousse., Paris, 1986, p. 1551.

40 *Ibid* (p.1062)

Figure No.

- | | |
|----|--|
| 1 | 12 123 432 |
| 2 | 12 123 123 432 |
| 3 | 12 123 123 432 12 52 |
| 4 | 123 123 43 432 12 52 |
| 5 | 123 43 432 12 52 |
| 6* | 123 43 432 12 52 (avec l'ajout d'une quarte en dessous). |

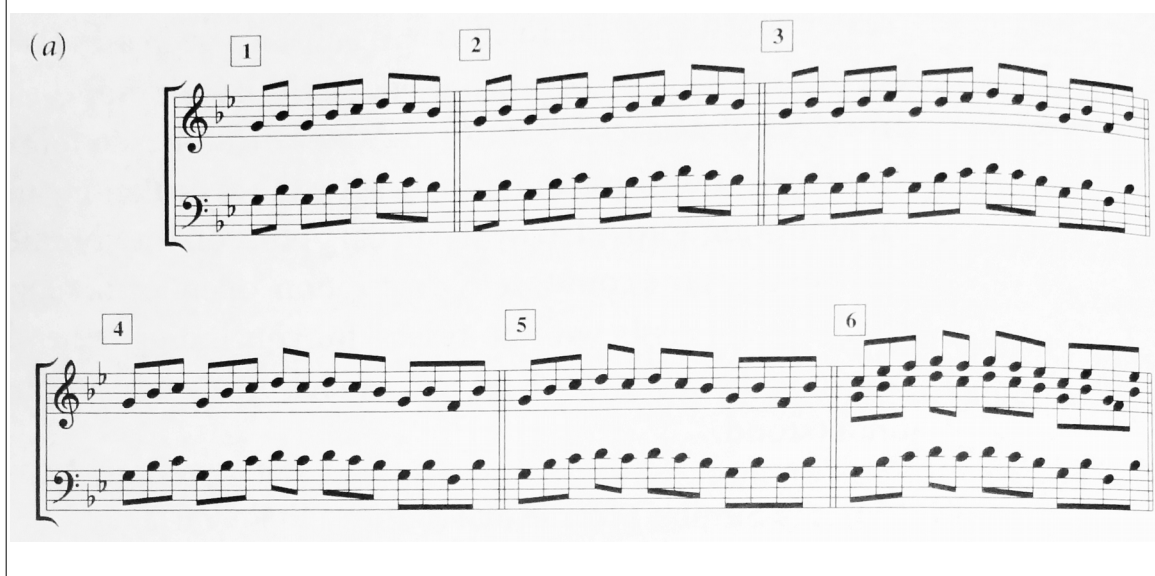


Figure 4. Les 6 premières « figures » de *Music in Similar Motion* (Glass, 1969)

Dans le cas de *Koyaanisqatsi*, la séquence dans son intégralité n'est pas soumise à un processus fixe, puisqu'il y a deux ruptures, en fait deux effets de « fade off » (le volume diminue jusqu'à être inaudible) qui conduisent à quelques secondes de silence, avant qu'une autre musique reprenne, fondée sur un motif différent. Ces ruptures dans la répétition correspondent donc à un changement, un non respect de la « règle » du processus.

En revanche, entre ces points de rupture, la musique retrouve ces processus : processus harmoniques, additifs et soustractifs dans la première partie (ajout de notes « *sur* » le thème initial) ; processus mélodiques (ajout de notes à la suite des autres) et harmoniques dans les autres parties.

La musique d'ouverture est donc soumise à des effets de « tension et de résolution » qui découpent cette séquence en trois sous-parties : les plans 1 à 4, les plans 5 à 33, les plans 34 à 59. Au sein de ces sous-parties cependant, la musique se développe sous forme de flux continu, par sa nature répétitive autant que parce qu'elle ne s'arrête pas.

À l'inverse, les plans ne forment pas de véritable unité visuelle. Les quatre premiers, bien que reliés par des fondus enchaînés – abolition des coupes – diffèrent sur de nombreux points : après le titre, les pétroglyphes, filmés dans leur ensemble par un zoom arrière, s'enchaînent et s'opposent à un gros plan fixe sur un « détail » du décollage d'une fusée – c'est-à-dire un milieu « non naturel », datant au maximum d'une vingtaine d'années par rapport à la sortie du film, témoin d'une société technologique. Le quatrième plan, quant à lui, est un lent travelling sur des montagnes, dans un milieu identique à celui des pétroglyphes, s'opposant ainsi au plan précédent.

Sur cette opposition entre éléments technologiques et éléments archaïques ou naturels, il est intéressant de noter que la musique et l'image, encore une fois, procèdent différemment. Au niveau visuel, nous l'avons vu, les deux éléments sont juxtaposés, mis côte à côte, malgré la tentative de continuité par les fondus enchaînés. Quand, par la suite, l'enchaînement se fera entre des plans aux motifs similaires, les coupes *cut* seront marquées sans fondus.

À l'inverse, la bande-son confond les deux éléments et les superpose : lors du fondu d'ouverture du film, les voix s'ajoutent à la série de notes proposés sur le titre et sont répétés par la suite, en suivant une rythmique similaire. Le terme « *koyaanisqatsi* » est ainsi divisé en trois parties, *koyaa/nis/qatsi* », « *koyaa* » et « *qatsi* » étant prononcés sur les temps forts, à savoir respectivement le premier et le troisième temps. Si, au niveau sonore, il existe une adéquation entre les deux sources sonores différenciées, au cœur d'une unité musicale, celles-ci contrastent plus qu'elles ne s'assemblent dans le cadre visuel.

1.2.1.4 EN RÉSUMÉ, LA DISJONCTION CRÉE DE « L'IRRÉALITÉ »

Les différences en termes de source, de nature et de temporalité créent donc une disjonction de l'image et du son, révélant l'artificialité de la jointure des deux composants. À l'encontre d'une « impression de réalité », cela provoque un effet de distanciation.

On pourrait nous objecter que cette mise en évidence du montage comme lieu de liaisons entre l'image et le son pourrait être contrebalancée par le fait que, dans le film projeté, les deux composantes travaillent en symbiose. En effet, assemblées artificiellement, elles se rejoignent dans des effets de synchronisme, et parfois les variations sonores se doublent de raccords visuels. Il est d'ailleurs amusant de savoir que la musique a été écrite en même temps que le film se tournait, dans un va et vient perpétuel, ainsi que l'exprime Philip Glass : « [Godfrey Reggio] me montrait des images, je lui faisais écouter de la musique / il redécoupait, je recomposais / nous nous retrouvions / et nous regardions à nouveau le résultat / chaque séquence de *Koyaanisqatsi* subit ce traitement »⁴¹.

Toutefois, en plus de se situer entre les images et les sons, la mise à distance s'inscrit à l'intérieur même de ces composants : l'image, comme le son, renvoient à leur nature et à leur processus de création, de manière à former une structure « transparente ».

1.2.2 UNE STRUCTURE AUDIO-VISUELLE « TRANSPARENTE »

1.2.2.1 « STRUCTURE TRANSPARENTE » DE LA MUSIQUE RÉPÉTITIVE

Si l'on se réfère à l'ouvrage de Johan Girard, la musique répétitive, en tant qu'elle serait processuelle, développerait une « structure transparente »⁴², c'est-à-dire qu'elle rend sa structure apparente parce que les variations, ou plutôt les processus, sont « audibles ». Fondée sur le « double rejet (...) du sérialisme (...) et de l'indétermination prônée par John

41 CARSON Greg, *Making off* de *Koyaanisqatsi*, MGM, 2002 (de 17:57 à 18:05), consulté sur http://www.youtube.com/watch?v=Mr26_m5rGQ le 11/06

42 Titre du second chapitre de l'ouvrage de Johan Girard.

Cage », elle se veut plus accessible. D'ailleurs, selon l'expression de Schönberg : « plus on désire qu'un morceau soit accessible, plus souvent il faudra en répéter des éléments, brefs ou développés ; en revanche, plus courts seront les éléments répétés et moins souvent ils seront répétés, plus l'ensemble sera difficile à saisir. »⁴³

Le motif est répété et par cela assimilé ; le processus qui s'y applique « graduellement » est alors rendu audible puisqu'il s'agit d'une variation minime, elle-même répétée jusqu'à être comprise. « La répétition est ici conçue comme vecteur de l'audibilité structurelle »⁴⁴ : c'est donc la structure que les multiples répétitions laissent entendre.

L'image aussi, mais d'une autre façon, met en avant sa structure et son processus de fabrication ; d'une autre façon, parce que cela se joue selon trois « défaillances » de l'image et de son montage, défaillances entendues comme déchirures dans le voile de l'impression de réalité, laissant alors apercevoir la nature factice de « l'enregistrement ».

Ces trois failles, spatiale, temporelle, la troisième liée au cadre, sont : l'absence de contiguïté entre les plans ; l'impossibilité de saisir le régime temporel initial des images ; l'insuffisance de l'image à montrer le monde qui l'entoure, par des effets d'aplanissement ou par l'appel au hors-champ. Nous allons reprendre ces trois failles.

1.2.2.2 IMAGES DÉFAILLANTES (1) : MONTAGE RÉPÉTITIF ET MONTAGE SÉRIEL

Nous avons déjà vu la nette discontinuité dans l'enchaînement des plans, que ceux-ci soient liés par des fondus mais fortement contrastés par leurs motifs, ou au contraire que les motifs les rapprochent mais qu'ils soient séparés par des coupes *cut*. Cette opposition aboutit à l'absence d'une unité spatio-temporelle, franche dans le cas des quatre premiers plans, plus « légère » dans la suite de la séquence. Nous allons maintenant détailler la façon dont cette suite se déroule.

43 SCHÖNBERG Arnold, *Le Style et l'idée*, tr. fr. de Lisle, Christiane, Buchet/Chastel, Paris, 1977, (p.85), cité par GIRARD J., *op. cit.*, (pp. 102 – 103)

44 Johan GIRARD, *Répétitions*, *op. cit.*, p. 114.

Notons que les motifs sont similaires : un univers montagnard du plan 4 au plan 35, puis des nuages et de l'eau jusqu'au plan 54. Les derniers plans mélangent à égale partie l'eau, les nuages et les montagnes, jusqu'aux plans 58 et 59 qui marquent la clôture de la séquence.

Pourtant, les espaces ne se rejoignent pas, et cette absence de contiguïté est d'autant plus flagrante que les motifs sont similaires, qu'ils auraient pu être contigus. Ces plans sont autant de points de vue différents sur un même espace, l'Ouest américain, qui ne peut être appréhendé dans sa totalité. La séquence fonctionne alors, semble-t-il, à la manière d'une musique répétitive : additions ou soustraction d'éléments à partir d'un même motif, cette fois-ci visuel et non plus sonore. Le tableau 1 effectue une synthèse de ces processus additifs et soustractifs.

{ montagne }			(plans 10 à 18)
{ montagne }	+ fumée		(plans 19 à 22)
{ montagne + fumée }	+ désert	→ { montagne de sable + vent }	(plans 23 à 26)
{ montagne + vent }	– désert	→ { montagne + nuages }	(plans 27 à 29)
{ montagnes + nuages }	–nuages	→ { montagne + ombres }	(plans 30 à 32)
{ montagnes + ombre }	/ inversée	→ { grotte + fumée blanche }	(plans 33 à 35)

Commentaires : entre accolades {}, à gauche, les motifs initiaux. Au milieu, précédée d'un '+' ou d'un '-', la présence d'un motif (fumée, désert, nuage) qui vient soit s'ajouter ou se soustraire à l'ensemble, soit modifier cet ensemble, enfin, amorcé par une flèche → le nouvel ensemble, entre accolades lui aussi.

Par exemple, l'ajout du motif désertique au plan 23 ne perturbe pas les éléments du groupe, qui reste { montagne + souffle }, mais en change la tonalité générale : les montagnes deviennent de sable, la fumée se mue en vent.

La dernière opération, qui fait intervenir le symbole '/', correspond à une autre variation, propre au visuel, qui consiste simplement à inverser le clair et le sombre. Si tous les motifs sont perturbés, la variation semble aussi unique que dans le cas de l'ajout du motif « désert ».

Tableau 1. Fonctionnement du montage par processus additifs – soustractifs

Cette proposition d'un montage « répétitif » appelle trois remarques. D'abord, cette répétition concerne plus des *catégories* de motifs que les motifs eux-mêmes, qui peuvent être soumis à variation. Pour que le schéma soit opérant, il faut donc comprendre le vent et la fumée comme deux matérialisations du *souffle*, et les ombres comme associées au nuages parce qu'elles signent leur présence. Ensuite, en caractérisant le montage de répétitif, il est probable que l'on puisse lui trouver des effets similaires à ceux de la musique minimaliste, notamment en ce qui concerne la « transparence » de la structure et du processus de variation. Enfin, il serait intéressant de reconsidérer les premiers plans, et d'examiner s'ils répondent ou non à une forme répétitive.

Cette reconsidération, nous allons la faire tout de suite. Au contraire d'un enchaînement répétitif, les quatre premiers plans ont déjà été décrits comme s'opposant en tous points ; de plus, ils ne forment pas d'unité. En poursuivant la comparaison musicale, il est alors possible d'envisager ces quatre plans comme répondant à un montage « sériel ». Celui-ci serait mû par l'exigence d'une forme de dodécaphonisme visuel qui imposerait que tous les éléments de la série soient utilisés avant de pouvoir en répéter un seul, et de former ainsi une nouvelle série. Or nous observons bien une sorte d'épuisement des motifs, entre : le texte, la figure humanoïde, la machine et la nature ; un mouvement descendant, un zoom arrière, un plan fixe et un travelling ; une extériorité au temps par sa nature (le générique) ou un effet (le ralenti) ; un non-lieu (générique), une grotte, un espace technologique et une montagne...

Souvenons-nous maintenant de la formule de Schönberg évoquée précédemment, qui mettait l'accent sur le caractère « difficile à saisir » de la musique atonale : de ce fait, le montage « sériel » sera propice à susciter le mystérieux, et donc à exciter la pensée.

1.2.2.3 IMAGES DÉFAILLANTES (2) : QUESTIONS DE TEMPORALITÉ

La première défaillance de l'image concernait donc son montage : *sériel*, il n'arrive pas à cacher la brutalité de la coupe sous l'effet du fondu enchaîné ; *répétitif*, il rend sensible à la moindre variation et révèle ainsi les coupes. S'ajoute ensuite une seconde défaillance, concernant l'impossibilité de saisir une temporalité de référence originelle, c'est-à-dire de reconnaître dans le plan la durée de son enregistrement. Dans cette optique, nous pouvons distinguer deux sortes de motifs.

il y a tout d'abord des motifs dont nous ne pouvons pas définir la temporalité de référence, parce que cette temporalité échappe au motif lui-même. Sont concernés ici tous les plans qui ne présentent aucun élément mobile par lui-même, à l'instar des pétroglyphes ou des montagnes sur lesquelles ne défile pas l'ombre de nuages (plans 4 à 16). Ces plans ne nous donnent aucune indication temporelle ; le mouvement de caméra a pu être accéléré ou ralenti sans que cela ne se remarque ; d'une certaine manière, ces plans sont hors du temps.

On relève ensuite les motifs dont nous avons au contraire une connaissance de la temporalité initiale. Ils sont de quatre sortes : la fusée, les explosions, l'eau et les nuages. Seulement, si nous envisageons une temporalité de référence, il semble clair que celle-ci n'est pas respectée, du fait d'une forme de brouillage permanente.

Ainsi, les plans de vagues et celui de la fusée sont très nettement ralentis, ce qui les « dé-réalise » en les détachant de leur référent réel. À l'inverse, de nombreux plans de nuages ou d'ombres de nuages sont accélérés, de telle sorte qu'ils rendent compte d'une vitesse uniforme. Là encore un brouillage s'opère. Il s'agit ici d'une vitesse *résultante* uniforme, qui s'oppose à une vitesse *d'origine* identique : lors de l'enregistrement, ces plans ont été filmés à différentes vitesses, en perdant la vitesse initiale, mais de façon à obtenir un rendu homogène.

Ce brouillage devient particulièrement opérant face à des plans dont on ne peut décider s'ils ont été modifiés ou non. Les plans 19 à 22, où des volutes de fumée s'insèrent au cœur de montagnes, ont-ils été ralentis, ou accélérés ? – rien ne nous l'indique, et notre interrogation restera sans réponse.

Le film, s'il « oublie » la vitesse originelle d'enregistrement des images, paraît donc le faire dans un but normatif : construire une temporalité propre au film, temporalité dans laquelle les vagues se meuvent à la même vitesse que les nuages. Les images se détachent ainsi du réel pour s'intégrer au film, dans un mouvement qui est à la fois celui d'une perte de l'impression de réalité classique mais aussi un mouvement d'établissement d'une nouvelle réalité, celle du film. En reprenant la distinction entre les deux termes, résumée par Teresa Castro dans *La pensée cartographique des images*, il y a ici un gain d'effet de réel, malgré la perte de l'impression de réalité : celui-ci est « lié à l'ensemble du film et au fait que son "signifié" (son aspect narratif) ait été rendu complètement inopérant », à l'inverse de l'impression de réalité, « identification par le spectateur des images filmées à la réalité »⁴⁵. Par cette perte du signifié narratif, la séquence basculera dans le discursif et dans un autre ordre de signifié. Cette idée sera reprise dans l'étude des trois moteurs esthétiques propres à l'idéation, ainsi que dans l'analyse de ce qui construit le sens.

1.2.2.4 IMAGES DÉFAILLANTES (3) : INSUFFISANCE DE L'IMAGE À MONTRER LE MONDE

Reste un troisième lieu par laquelle l'image montre une faille : dans son insuffisance à nous montrer le monde, insuffisance qui se traduit par des effets nous obligeant à « sortir » du cadre et à en dépasser les limites.

Ces effets peuvent être traduits de deux manières : soit par une forme d'aplanissement de l'image, soit par l'esquisse du dévoilement du monde qui se développe hors de l'image. Bien sûr, il arrive que les deux éléments se combinent.

⁴⁵ Teresa CASTRO, *La pensée cartographique des images cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, p. 218.

L'aplanissement, première forme de limitation, consiste en une absence de profondeur de champ. Il se traduit par trois opérations complémentaires : l'usage de focales longues, l'absence d'avant ou d'arrière-plan et la frontalité de la caméra.

L'utilisation de la longue focale prédomine dans les plans où il existe du mouvement (plan de la fusée, plans de nuages, plans de mer). Elle implique, de par la nature même de la longue focale, une baisse considérable de la profondeur de champ : tous les objets semblent positionnés – écrasés pourrait-on dire – sur un même plan.

Outre la suppression de profondeur provoquée par la longue focale, ces même plans ont la particularité de ne présenter qu'un seul motif, avec un fond uniforme. il y a par exemple une masse de fumée sur fond de grotte sombre, ou une masse de nuage sur fond de ciel bleu (plans 44, 46, voir figure 5). La mise à feu d'une fusée (plan 3), en particulier, se propage dans un espace abstrait, avec un fond noir évoquant celui du titre (évocation renforcée par l'effet de résonance entre la dominante rougeoyante de l'explosion et la couleur du titre).

Troisième opération : l'absence de premier plan de composition. Ainsi, exemple marquant, le plan de la fusée se déroule en deux temps, qui font intervenir deux espaces : la mise à feu (plan 3a, figure 6), qui se déroule en avant-plan, disparaît complètement avant que nous soit montré le décollage (plan 3b, figure 6), en arrière plan. Seule la présence de petits débris incandescents crée la continuité et l'idée qu'il ne s'agit que d'un seul plan.

Quant à l'inverse, plusieurs plans de composition existent, la frontalité de la caméra crée l'aplanissement, en faisant ressembler ces différents plans à des couches planes qui se superposent les unes aux autres plus qu'elles ne se développent réellement dans la profondeur.

Parfois, au contraire d'un aplanissement, l'image jouit d'une grande profondeur de champ, accompagnée d'une courte focale. Mais, là encore, les images invitent à leur propre dépassement, qui peut être provoqué de deux façons.

Tout d'abord, le dévoilement récurrent du hors-champ suscite l'imagination de l'espace encore non exploré, en renforçant la dimension centrifuge de l'image. Ce dévoilement peut être produit par un zoom arrière (plan 2, plan 19), mais également par les nombreux panoramiques (plan 11, plan 15) et travellings latéraux (plan 4, plan 5, plan 10).

À ces différents mouvements de dévoilement de hors-champ dans la première partie de la séquence (jusqu'au plan 35), viennent s'ajouter par la suite les motifs interne à l'image, nuages et eaux. Ils reconduisent cette dynamique de dévoilement en établissant un déplacement rectiligne qui a son origine hors de l'image, et dont le point d'arrivée est situé de l'autre côté de l'image, par exemple certains nuages (plans 38 ou 44 par exemple). Certains plans, dont l'objet en mouvement occupe tout l'espace (plans 38, 45 ou 46 par exemple), simulent même une forme de travelling.

L'importance accordée au hors-champ insiste ainsi sur les limites du cadre, sur l'inaptitude de la caméra à montrer autre chose que des morceaux, des fragments d'espace et de temps ; bref, l'aspect partiel de la vue nous rappelle constamment que nous ne sommes pas face au réel mais en face d'une image.

1.3 DEUXIÈME MOUVEMENT : MISE EN PLACE D'UN RÉGIME DESCRIPTIF

Nous avons mis en avant ce qui crée la distance, à travers une structure conçue comme transparente ainsi que par de multiples effets de disjonction qui rappellent que le film est une construction. Il nous faut maintenant voir comment la séquence abandonne la possibilité d'un développement narratif pour basculer vers un régime que nous qualifierons de descriptif, à partir d'une double définition, celles d'Amengual et de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Barthélémy Amengual, dans un article publié dans la revue *Cinémathèque*, explique que la description est un « bloc autonome, voire autosuffisant, (...) susceptible d'une saisie globale, fixé dans sa permanence et obscurément intemporel. »⁴⁶

De son côté, celle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, citée par André Gardies, dans *Décrire à l'écran*, annonce : « La Description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. »⁴⁷

Ces deux définitions se complètent, la première traitant de la nature de la description, de ce qu'elle est, tandis que la seconde s'attache à son effet : « rendre visible ». Nous allons procéder en trois temps : d'abord, conformément à la définition d'Amengual, nous voulons montrer dans quelle mesure les plans forment des blocs autonomes et « épuisent » la possibilité d'une narration, par l'absence de personnage, d'action et de dramaturgie musicale ; ensuite, nous passerons par une analyse approfondie des quatre premiers plans, en tant qu'ils constituent le point de basculement entre une possibilité narrative et une effectivité descriptive ; enfin, nous retrouverons la seconde définition et analyserons ce qui distingue, dans cette séquence, la description d'une simple monstration, au travers de la liberté accordée au regard comme à ce qui est rendu « présent ».

Commençons donc par les trois lieux « d'épuisement » de la narration : motifs, actions, musique.

46 Barthélémy AMENGUAL, « Le cinéma : un art de la description ? », *Cinémathèque*, 1995, n° 8, p. 12.

47 André GARDIES, *Décrire à l'écran*, Québec, Nota bene éditeur, 1999, p. 42.

1.3.1 ÉPUISEMENT DE LA NARRATION

1.3.1.1 ÉPUISEMENT PAR LES MOTIFS : ABSENCE DE PERSONNAGE

Le premier « épuisement » que nous pouvons identifier dans le film concerne l'image et ses motifs : s'il n'y a pas d'histoire, c'est qu'il n'y a pas de personnage. La séquence privilégie les motifs naturels sur la figure humaine, qui d'ailleurs n'existe qu'à l'état de traces : dans les pétroglyphes, par le plan de la fusée – où le gros plan produit deux effets : d'une part, il dénature trop l'objet pour qu'il soit vu dans sa totalité ; de l'autre, il assimile le décollage de la fusée à une sorte de décor, mais un décor vide de tout personnage –, ou encore par les explosions, indices indirects, formes de *conséquences* de la présence humaine. Nous pouvons également apercevoir une forme humanoïde se détachant du fond de la grotte au plan 31 (figure 7) ; toutefois, cette forme est trop fixe, l'image trop sombre et la caméra trop éloignée pour qu'il soit possible d'établir avec certitude une présence humaine.

Au contraire de la figure humaine, ce qui nous est montré, ce sont trois catégories de motifs naturels : terrestre (montagnes, de roc ou de sable), aérienne (nuages, ciel) et aquatique (eau), dans l'ordre chronologique. La chronologie a ici son importance : pour chaque catégorie, un motif est d'abord présent seul, puis un motif de la catégorie suivante s'associe à ce premier motif, permettant ainsi le basculement progressif vers cette seconde catégorie. Cela rejoint l'idée du montage répétitif, fonctionnant par addition ou par soustraction de catégories de motifs, ou encore par actualisation des catégories représentées dans un autre milieu.

Nous pouvons dès lors distinguer deux formes d'associations, dont le rôle est de permettre le passage d'une catégorie de motif à une autre. D'un côté, l'on note la simple réunion physique des deux éléments, à l'instar du plan 19 par exemple, où s'opère, au cœur des montagnes, l'addition d'un motif « aérien », la fumée. D'un autre côté, on relève une association formelle, de l'ordre de l'analogie, comme celle qui relie la vague (plans 47 / 48) aux flots de nuages (plans 49 à 51), parce que leurs mouvements sont similaires.

L'absence de personnage est ainsi comblée par l'importance donnée aux motifs, seuls sujets des images autant que des raccords. Cette importance sera reprise dans la suite, à travers l'expression d'un *effet de présence* du paysage.

1.3.1.2 ÉPUISEMENT TEMPOREL : NÉGATION DE L'ACTION

S'il n'y a pas de personnage humain, il ne semble pas non plus que les motifs soient en mesure d'assumer ce rôle : aucune action ne leur est associée.

Jusqu'à la huitième minute (plan 18), en dehors de ce qui est mû par les mouvements de caméra (panoramiques, zoom, travellings), rien ne bouge, à l'exception du plan sur la fusée – mais dont l'extrême ralenti annule quasiment le mouvement. Pendant cinq minutes, il n'y a ainsi aucun mouvement autre que celui de la caméra.

Cette immobilité est également renforcée par la longueur des plans, qui peuvent durer plusieurs minutes. Il en est ainsi du travelling sur des montagnes inertes (plan 4) qui paraît se prolonger dans le plan suivant jusqu'à atteindre deux minutes. Cet effet de prolongement nous apparaît par le biais d'une description des deux plans. En effet, un énoncé tel que :

« lent travelling droite-gauche, en légère plongée, probablement pris depuis un hélicoptère, de montagnes arides de l'Ouest américain. Lumière forte qui semble venir de la droite et éclaire le haut des montagnes, laissant le reste dans l'ombre. Pris en fin ou en début de journée. »

est aussi adapté à décrire le plan 4 que le plan 5. La répétition du mouvement de ce premier plan dans le second porte l'idée que le travelling peut être infiniment reconduit, alors qu'il n'y a aucune « action ».

En conséquence, cette lenteur et cette immobilité mettent en défaut la possibilité d'une action. Dans la suite de la séquence cependant, le mouvement est introduit par des plans de nuages et d'eau. Mais celui-ci relève plutôt de l'ordre du mouvement perpétuel, dont l'uniformité laisse penser qu'il continuera après la fin du plan. De ce fait, s'il n'y a plus d'action, la possibilité d'une progression, nécessaire au récit, s'effondre également.

1.3.1.3 ÉPUISEMENT MUSICAL : ABSENCE DE NARRATION ET DIMENSION HYPNOTIQUE

Si l'on considère maintenant la musique, sa nature même de « répétitive » constitue une négation de la narration. Dans l'ouvrage précédemment évoqué, après avoir discuté de la notion de narrativité en musique, Girard conclut : « Si la "narrativité" musicale, à supposer qu'on accepte cette catégorie problématique, convoque un jeu de tensions et de résolutions telles qu'elles se distribuent en fonction des pôles d'attraction tonals, la musique répétitive ne ressortit pas de ce régime »⁴⁸.

Il faudrait en conséquence doubler cette absence de narration d'une dimension hypnotique, propre à la musique répétitive, quoiqu'en dise Girard. En effet, s'il stigmatise, au début de son ouvrage, ceux qui entendent dans la musique minimale une « qualité hypnotique, parce qu'elle est extrêmement répétitive, et recourt à une texture régulière, plutôt que de la construire ou de la développer de façon traditionnelle⁴⁹ », cela correspond à un désir de « comprendre » la musique des répétitifs et d'envisager « la communication musicale [comme] un jeu réglé, et que le compositeur en fixe certaines règles, mais non pas toutes »⁵⁰. Or dans le cadre d'un film, la question de savoir ce qu'il « faut » écouter est à relativiser face à ce qui est percevable, même si cette perception tient d'une méconnaissance de la musique.

Il nous semble donc qu'il n'est pas faux, dans le cas de *Koyaanisqatsi*, de rattacher à la musique une dimension hypnotique, qui va d'ailleurs dans le sens d'une posture non narrative, plus contemplative.

Nous avons vu, au début de cette partie, comment la musique était scindée en trois parties par deux ruptures dans la continuité répétitive. Au sein de ces parties, les processus répétitifs sont conservés et la musique échappe bien au type de narrativité décrit par Girard. Mais les ruptures elles-mêmes ne répondent pas à une fonction téléologique, propre à une

48 Johan GIRARD, *Répétitions*, op. cit., p. 178.

49 JOHNSON Tom, « Philip Glass's New Parts », cité par POTTER, Keith, *4 Musical Minimalist : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, 2000 (p.2), originellement publié dans *The Village Voice*, New York, 6 avril 1972. Nous traduisons « it has a hypnotic quality because it is highly repetitious, and employs a consistent texture, rather than building or developing in traditional ways. »

50 Johan GIRARD, *Répétitions*, op. cit., p. 12.

narration, puisqu'elles partent d'une autre motif. Il ne semble pas y avoir de « progression » d'une séquence répétitive à l'autre, ni d'échange : chacune se développe indépendamment de ce qui a précédé. En résumé, la rupture ne résout rien, si ce n'est la fin de la séquence.

1.3.1.4 DISCUSSION

La narration est ainsi rejetée par trois mécanismes : l'absence de personnage, la dilution de l'action, le « statisme » musical. Ce triple rejet est la conséquence de la rupture qui se situe entre les plans 3 et 4, par laquelle nous basculons d'une forme de montage sériel vers un forme répétitive, et donc d'un sentiment de confusion et d'incompréhension – pouvant être éclairci à travers un récit –, à l'établissement explicite qu'il n'y aura pas d'histoire, mais simplement une description de motifs.

On pourrait cependant nous objecter un récit possible : celui de la formation du monde, depuis une terre aride et sèche (montagnes) à l'apparition de nuages et d'eau, avant, enfin, celle de la vie : l'homme. Si ce récit est une lecture possible de la séquence, notons qu'il ne peut être que métaphorique et elliptique. Les montagnes et les nuages montrés sont contemporains, le passage de l'eau à la vie est un raccourci puisque c'est l'homme qui succède directement à l'eau, sans passer par d'autres formes de vies. il y a une lecture narrative possible, mais elle est de l'ordre du trope, discursive et indirecte : la monstration est déjà dépassée par l'interprétation. Nous pouvons donc affirmer que la possibilité d'une narration *explicite* est abandonnée.

Il nous faut maintenant revenir sur l'enchaînement des quatre premiers plans, brève séquence qui mène précisément à la clôture de la possibilité narrative.

1.3.2 DÉTAIL DES QUATRE PREMIERS PLANS

Commençons par le premier plan, celui du titre : il nous offre un double mouvement d'ouverture à un développement sémiotique.

Il y a d'abord un effet de dévoilement, induit par le double développement des pointillés sur le plan horizontal puis vertical. Cet effet qui se traduit par un appel à l'imaginaire et donc à une ouverture figurale – « qu'est-ce que c'est ? ». La seconde ouverture est en fait un déplacement de cette première ouverture, à savoir que les attentes provoquées par les effets de dévoilement du premier mouvement aboutissent à l'écriture du titre. Autrement dit, les attentes figuratives se soldent par une nouvelle attente, cette fois-ci lexicale : « que veut dire ce mot ? ».

D'une certaine façon, le double mouvement qui s'accomplit dans ce titre exprime bien celui qui va s'opérer dans la suite de la séquence : un déplacement des attentes narratives et figurales vers des attentes sémiotiques.

Le second plan est un zoom-arrière sur des pétroglyphes. Là encore, le double mouvement se produit : a) mouvement de dévoilement (zoom) qui révèle du hors-champ et crée un espace d'attente figuratif (« qu'est-ce qui nous est montré ? ») ; b) mouvement de requalification de nos attentes (« maintenant que nous savons ce qu'il y a à voir, qu'est-ce que cela signifie ? »).

Le troisième plan montre le décollage de la fusée. Ce plan s'établit en deux parties : d'abord la mise à feu, ensuite un gros plan sur le réacteur de la fusée, au début du décollage. Ce plan-ci contraste totalement avec le précédent, comme nous l'avons vu dans la première partie, et par cela reconduit l'attente sémiotique. En outre, il ne forme pas non plus d'unité avec le plan 4, qui est le lieu où la possibilité narrative s'estompe.

Cependant, dans ces trois premiers plans, la musique se déploie selon un processus additif propre à Philip Glass : un premier thème est mis en place lors du titre ; il est repris ; enfin s'y ajoute des voix avec le second plan – il est à ce propos notable que les voix chantent le titre et, par cela, nous rappellent avec insistance nos attentes sémiotiques créées par le premier plan. Puis cet ensemble {thème ; thème + voix} est à nouveau répété avec le plan de la fusée, cette fois-ci avec l'addition d'une mélodie sur l'ensemble. Le processus

additif crée alors une unité à ces trois plans, malgré leurs disjonctions visuelles très forte : il manque encore une étape pour que la disjonction soit complète, et que les attentes « d'explication » cessent.

La clôture de cet ensemble de répétitions arrive alors au 4e plan : le fondu au blanc qui permet le passage de la fusée vers le plan 4 se double d'un « épurement » de la musique, où l'ensemble des motifs musicaux introduits depuis le début du film disparaissent au profit d'une seule note, un *ré* – en fait la première note du thème initial. Mais, au lieu de se poursuivre par un *do* et de reconduire ce thème, le *ré* est tenu et s'étend pendant une trentaine de secondes, tandis que le plan ne change pas. La durée de la note équivaut alors au triple de celle de l'exposition du thème, annulant d'une certaine manière l'idée de rythme et de pulsation, dans un contraste avec la musique précédente. Qui plus est, ce maintien s'accompagne d'une augmentation progressive du volume, de telle sorte que cette note crée une tension et accentue les attentes créées depuis le début du film.

Pourtant, cette tension se relâche avant la fin du plan. Le volume s'abaisse et de *ré* nous passons à un *fa*, intervalle dissonant de tension vers l'arrivée d'un nouveau motif. Cependant, l'image, elle, poursuit un mouvement uniforme, et même se prolonge dans le plan suivant, comme nous l'avons remarqué dans la partie sur l'épuisement temporel. L'achèvement de nos attentes se produit donc à l'intérieur du même plan : s'il n'y a pas d'action dans le plan, il n'y en pas non plus en dehors. La tension se clôt par du vide. Le changement attendu, la « révélation » espérée n'est que le retour du même. Les quatre premiers plans du film achèvent ainsi la possibilité d'une narration, laissant place à une vision descriptive.

1.3.3 RÉGIME DESCRIPTIF : VERS LA NOTION DE « VUE »

Trois paramètres nous permettent alors de définir la séquence introductive comme descriptive. Tout d'abord, le triple épuisement narratif, que nous venons de décrire, est à rapprocher de l'« enlèvement du récit » propre à la description, selon l'expression de Jean Ricardou⁵¹. Ensuite, il y a l'idée de « blocs autonomes », proposée cette fois-ci par

51 Cité par André GARDIES, *Décrire à l'écran*, op. cit., p. 47.

Amengual : elle se retrouve dans la conjonction de plans juxtaposés et des phénomènes d'épuisement temporel. Enfin, le montage répétitif est rapportable à la « structure arborescente » de Gardies, en tant qu'il répond à la « double contrainte (...) [d'une] poussée inflationniste et [d'une] cohérence unitaire »⁵² : le processus additif est assimilable à un « principe d'expansion »⁵³ à partir d'une même catégorie de motifs.

La séquence est donc rapportable à du descriptif. Dans l'optique de saisir ce qui libère la pensée, nous allons maintenant interroger trois aspects de ce descriptif : *qui regarde ? quel regard ? quel objet ?*

1.3.3.1 UN REGARD INDÉTERMINÉ

Le premier lieu interrogé sera donc celui de la place de la caméra, en termes de cadre et d'angle, afin de déterminer l'auteur du regard qui nous est montré. Le point de départ sera le plan 4, puisque nous avons vu que c'est à partir de ce moment que la narration est abolie, et que la description commence.

Or, à partir de ce plan, la caméra se place toujours au dessus des montagnes et des nuages, au moins au même niveau (à l'exception du plan 9). Le point de vue est « au-dessus », mais il n'est cependant pas précisément localisé : du fait de l'absence de premier plan de composition, nous n'avons en général aucun indice du lieu d'où sont pris les plans.

À ce propos, deux exemples sont significatifs.

Le premier est rapporté par Philip Glass, qui s'amuse de ce que « parmi les plans de nuages, certains semblaient avoir été filmés en avion, alors qu'ils avaient été pris depuis le sommet de la montagne⁵⁴ ». il y aurait donc une impossibilité à authentifier l'emplacement du regard de la caméra.

Le second concerne le premier plan portant exclusivement sur des nuages (plan 34, figure 8). Il s'agit d'une sorte de travelling sur le ciel et des nuages, qui nous semble à première vue pris à partir d'un hélicoptère situé au-dessus des nuages. Cependant, les nuages

⁵² *Ibid.*, p. 50.

⁵³ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁴ Richard KOSTELANETZ et Robert FLEMMING, *Writings on Glass : Essays, Interviews, Criticism*, Schirmer Books., New York, 1997, p. 138.

gris se trouvent au-dessus des nuages blancs, à l'instar de l'ombre de ces derniers, comme si la lumière venait d'en bas. C'est qu'en fait ce plan nous est présenté à *l'envers* : l'hélicoptère était sous les nuages, mais le plan a été renversé au montage, de manière à produire cet effet étonnant.

Ce regard « au-dessus » crée donc à chaque fois une distance, comme si tout ce qui nous est montré était vu par un observateur éloigné. Il n'y a cependant pas de personnage, ce qui laisse l'identité de l'observateur indéfinie. Serait-ce donc le regard du chef opérateur ? Mais cette possibilité est contredite par l'absence d'éléments indiquant la localisation de la caméra : celle-ci semble parfois voler au milieu des airs, ce qui fait croire à une sorte « d'objectivité » du regard de la caméra. La caméra semble filmer seule, avec pour unique subjectivité celle de son objectif ; le point de vue s'assimile alors à une forme de description « pure » : la caméra nous décrit le monde.

1.3.3.2 A-FOCALISATION DES PLANS

Intervient ensuite un second élément, qui concerne le déploiement du regard. S'il n'y a pas de personnage précis à qui rattacher ce regard, peut-être pourrait-on déceler un effet de « direction » du regard, par les mouvements de caméra ou la composition du plan. Toutefois, plusieurs effets vont à l'encontre d'un regard dirigé, qui se traduirait par une hiérarchisation des éléments au sein du plan. D'abord, en termes de mouvements : ou bien rien ne bouge (plans sur les montagnes), ou bien tout est mêlé par un mouvement uniforme (plans sur les nuages) : en dehors des plans 19 à 22 et 33 à 35, qui mettent en valeur des volutes de fumée et sur lesquels nous devons revenir, aucun élément ne prédomine. Ensuite, l'aplanissement de l'image unifie les plans de netteté : il n'y a pas de hiérarchisation entre des éléments flous et d'autres nets. Enfin, la lumière également n'induit aucune focalisation :

– soit elle est uniforme et place tous les éléments sur une même échelle (plans 2, 18 ou 45) ;

– soit elle joue d'un fort contraste qui contrebalance les effets de distance, en valorisant un élément situé au fond du plan et occulté par d'autres éléments placés devant (plans 13, 14, 37 ou 39) ;

– soit, enfin, elle opère une focalisation sur un espace vide ou de clôture, dans des percées de lumière qui ne débouchent que sur de l'indiscernable (fumée aux plans 34 et 35) ou de l'infranchissable (ciel uniformément blanc du plan 9).

S'il n'y pas de focalisation induite par la lumière ou par les plans de netteté, le film se constitue cependant autour de mouvements d'exploration que nous propose la caméra. Les travellings et panoramiques se déplacent comme si la caméra était à la recherche de quelque chose, recherche renforcée par les attentes créées chez le spectateur depuis le début de la séquence. Rien ne nous est montré, mais il y aurait quelque chose à voir, que cherche avec nous la caméra.

Ce mouvement exploratoire est notamment mis en action lors de l'enchaînement des plans 6 à 9 (figure 9). Il s'agit des plans situés directement après la brève séquence dans laquelle s'effectue la perte de la possibilité du régime narratif. Contrairement aux deux plans précédents, il ne s'agit plus ici de montrer un ensemble de paysages de montagne mais d'explorer une grotte qui semble se situer, par ses formes autant que par ses couleurs, au cœur des montagnes précédemment décrites.

Cette exploration se déroule comme suit :

Plan 6 : déplacement ascendant gauche par dessus un rocher ; il s'enfonce dans la grotte pour aller *voir derrière*.

Plan 7 : l'image s'assombrit (nous sommes au fond de la grotte). Cette fois le mouvement se fait descendant gauche, en suivant la diagonale formée par la roche : on continue profondément.

Plan 8 : cette fois-ci, mouvement latéral droit (de gauche à droite), presque un travelling, mais qui s'enfoncé toujours un peu. Étonnamment, ce mouvement vers la droite, en dépassant un bloc de roche⁵⁵, nous révèle d'abord l'espace situé à gauche. Cet écart entre le mouvement dextrogyre de la caméra et celui, lévogyre, de notre œil crée une sorte de vertige, qui se résout dans le plan 9.

Plan 9 : dernier plan de cette brève séquence. Panoramique vers le haut, vers l'ouverture et la sortie de la grotte. Si cette ouverture est un aboutissement, elle le fait cependant sur une fermeture : le ciel uniformément blanc se pose comme un mur, comme un obstacle à la vision, comme une percée dans l'image qui révélerait l'écran.

Encore une fois, la recherche de sens est provoquée et reconduite, de telle sorte qu'il paraît clair qu'il faut chercher en dehors de l'image pour trouver ce que celle-ci signifie, nous incitant à une exploration des paysages montrés.

« Pas de personnage dans le film, pas de foyer d'énonciation intradiégétique, pas de focalisation »⁵⁶ : si cette expression pourrait décrire *Koyaanisqatsi*, elle en fait extraite d'une analyse de *L'homme à la caméra* (Vertov, 1929) par Jacques Aumont. Ce film, à l'instar de *Koyaanisqatsi*, est une forme de « documentaire » sans mots, jouant d'effets formels très forts. Dans l'analyse qu'en produit Jacques Aumont, il est montré que ce film, par le dispositif que nous venons de décrire, parvient à susciter de l'idéation. En fait, ce dispositif très particulier donne aux plans la valeur d'une « vue » au sens des frères Lumière, c'est-à-dire qu'ils n'impliquent « pas d'espace narratif »⁵⁷. C'est alors cette absence d'espace narratif qui force la production de pensées.

Si la comparaison est possible, deux différences sont néanmoins manifestes : la durée des plans, les motifs présentés. Contrairement à Vertov, Godfrey Reggio fait durer chacun de ses plans, nous l'avons vu. Cela permet un déplacement du regard du spectateur au sein de l'image, un regard qui explore l'image, et qui donc la décrit. En ce cas, quel est l'objet de ce regard ?

55 (bloc par ailleurs mis en avant car légèrement plus contrasté que le reste de la grotte)

56 J. AUMONT, *A quoi pensent les films*, op. cit., p. 50.

57 *Ibid.*

1.3.3.3 EFFETS DE PRÉSENCE DU PAYSAGE

Tout naturellement, l'objet du regard sera la contemplation du paysage et des motifs filmés : montagnes, ciel, nuages, fumées. Toutefois, la musique intervient également, en ce qu'elle crée ce que nous appellerons des « effets de présence ». Ces effets de présence concernent l'activité de la description par excellence, en la distinguant d'une simple monstration : elle rend visible à l'esprit.

Cette présence est ici rendue par ce que Michel Chion appelle les « points de synchronisation », à savoir un « moment saillant de rencontre entre un moment sonore et un moment visuel⁵⁸ ». Dans le film, ces points de synchronisation prennent deux formes.

D'une part, nous relevons des synchronisations entre les changements de plans et la musique. Entre les plans 5 et 10 par exemple, chaque raccord correspond ainsi à un changement d'accord. La coupe est rendue plus présente à l'esprit, puisque renforcée par le son ; or la coupe consiste en une disparition (celle du plan précédent), et une apparition (le plan suivant) : ces deux aspects sont de ce fait valorisés et, dans le même mouvement, est valorisée la présence de ce qui arrive ou s'en va, c'est-à-dire le motif. Notons cependant que ces effets de synchronisation ne sont pas systématiques, même s'ils concernent toujours une adéquation rythmique entre l'image et le son. Ainsi, du plan 11 au plan 14, les changements d'accords ne se feront plus sur les coupes, mais sur les contretemps. Cette « variation » de l'effet de synchronisation permet alors de ne pas « l'anesthésier » par un usage trop systématique, et donc de reconduire plusieurs fois ce principe de présence.

D'autre part, nous observons des effets de synchronisation de l'image avec la voix. Nous avons distingué cet effet du précédent pour trois raisons : la voix constitue à elle seule une présence d'autant plus forte qu'elle est liée à une source humaine ; elle se réfère à un mot mystérieux qui est le titre, appelant en cela la présence d'une culture singulière ; elle intervient enfin dans un cadre particulier : les plans 20, 24 et 31 (figure 10), qu'il va falloir détailler. Des trois plans dans lesquels la voix s'insère, nous avons déjà vu que le 22 et le 33 étaient particuliers, parce qu'ils faisaient partie des deux seules séries où le mouvement et la

58 Michel CHION, *L'audio-vision*, op. cit., p. 52.

lumière focalisent sur un objet : la fumée. Cette focalisation peut être rapprochée d'une forme de présence : « puisque c'est ici qu'il faut regarder, c'est qu'il y a *quelque chose* à voir ». Ces deux plans intriguent, d'autant qu'ils montrent une forme insaisissable, que ce soit la volute de fumée qui s'échappe du sol (plan 20) ou une silhouette humanoïde trop sombre et trop éloignée pour être distinguée clairement (plan 31). Reste le plan 24, qui ne montre rien de précis. Seulement, en écho à une présence inscrite au plan 20, et parce qu'elle formera une triade avec le plan 31, l'idée d'une chose à observer par-delà les apparences garde sa pertinence.

Il nous faut maintenant achever l'analyse des effets de présence en notant l'usage de bruits indéfinissables, « derrière » la musique, grondement ou souffle aux plans 10 à 18, cris de chauves-souris aux plans 32 à 35, qui renforcent l'idée d'une présence invisible.

Nous avons ainsi vu comment le film crée la distance entre nous et ce qui nous est montré, à l'encontre de l'impression de réalité, puis comment, dans le même temps, il abolit la possibilité narrative : comment, en fait, le film nous montre une description. Ce qu'il reste à voir, c'est en quoi cette description va de pair avec un développement de la pensée, et comment cette séquence *force* à la pensée.

1.4 LA DESCRIPTION COMME MOTEUR DE PENSÉE

1.4.1 LA DESCRIPTION COMME CONSTRUCTION

André Gardies, dans *Décrire à l'écran*, définit un triple regard mis en place par le régime descriptif : un regard centré (dans l'image), un regard posé (sur l'image), un regard cognitif (par l'image).

Le premier regard correspond à l'idée que « l'ici se suffit à lui-même⁵⁹ », dans une absence de hors-champ : la description forme des blocs autonomes. Le second parcourt l'espace, et « s'ouvre à une forme d'errance, voire de contemplation », selon deux conditions, auxquelles justement le film répond : le plan descriptif doit se prolonger (épuisement narratif) et le regard doit « se dégager des hiérarchies instruites par la composition du cadre⁶⁰ » (a-focalisation). Le troisième regard, quant à lui, est celui au travers duquel « du savoir s'élabore⁶¹ ». Gardies distingue alors deux formes de savoir : un « savoir assertif [et] un savoir hypothétique⁶² », le premier rattaché au descriptif, le second au narratif.

C'est que, l'auteur l'affirme, « la description n'est pas une opération de monstration (...) mais un processus de construction⁶³ ». Il ajoute ensuite que cette construction est produite par « un ensemble d'opérations discursives (...) :

- a) fragmentation et juxtaposition (...)
- b) désactivation du hors-champ (...)
- c) choix pro-filmiques supposant à la fois diversité (...) et similitudes (...) ⁶⁴ ».

Ces opérations, nous les retrouvons dans le film : a) discontiguïté et raccords cut ; b) autonomie des plans ; c) montage répétitif.

Le régime descriptif produirait donc un *effet de contemplation* qui mettrait en mouvement la pensée, et déboucherait sur la construction d'un savoir.

59 André GARDIES, *Décrire à l'écran*, op. cit., p. 70.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 74.

63 *Ibid.*, p. 65.

64 *Ibid.*

Pourtant, après avoir vu la séquence introductive de *Koyaanisqatsi*, il est clair que le descriptif ne construit pas de véritable savoir. Au contraire, la séquence reste profondément polysémique, elle demeure un ensemble de faits que le spectateur doit assembler en un hypothétique discours. La question est donc de définir la nature du savoir dont nous parle Gardies. Afin de le comprendre, nous allons recourir à Deleuze.

1.4.2 DESCRIPTIONS ORGANIQUES ET CRISTALLINES

Le travail de Gilles Deleuze nous intéresse pour les liens très forts qu'il établit entre le cinéma et la pensée. Nous avons fait intervenir *Qu'est-ce que la philosophie*, écrit avec Félix Guattari, pour poser les définitions d'idées et de concepts dans notre introduction. Il s'agit maintenant de reprendre les deux ouvrages qui traitent directement du cinéma, à savoir *L'image-mouvement* (1983) et *L'image-temps* (1985). Ces deux tomes tentent de définir deux régimes de signes selon lesquels le cinéma a été envisagé.

D'un côté, il y a ce qui correspond à l'image-mouvement, et au cinéma « classique » : ce qui prévaut, c'est le mouvement, c'est un ensemble de « situations sensori-motrices »⁶⁵, c'est-à-dire d'enchaînements qui répondent à une logique de l'action et de la réaction, c'est l'invention du raccord. Que ce soit dans ces raccords de continuité du cinéma américain, ou dans le montage dialectique d'Eisenstein, c'est le film considéré comme un tout organique qui prime⁶⁶. Nous aurons à revenir sur le cinéma d'Eisenstein, soulignons donc maintenant que le montage dit « d'opposition » du cinéaste soviétique n'existe qu'en vue de produire une synthèse à un niveau supérieur.

À l'opposé de l'image-mouvement, se constitue ensuite un cinéma de « l'image-temps ». Il s'agit cette fois de sortir des situations sensori-motrices, et d'y substituer des « situations purement optiques et sonores »⁶⁷, déconnectées les unes des autres. C'est maintenant la primauté du « faux raccord ». Il n'y a plus d'enchaînement d'action / réaction d'un plan à l'autre, mais uniquement du son et de l'image, les personnages n'agissent plus,

65 Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Collection « Critique » », n° 2, 1985, p. 13.

66 Serguei EISENSTEIN, *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean SCHNITZER, Paris, Union générale d'éditions, coll. « His Œuvres ; t. 2- », 1975, p. 48.: « l'organisme, c'est évidemment la plus haute unité »

67 Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 29.

ils en sont réduits à être des « spectateurs »⁶⁸. Cette déconnexion radicale des parties évacue la possibilité de reconstruire le « Tout » : au contraire, c'est un « impensable », un « intolérable » qui est mis en place, quelque chose qui ne peut jamais être saisi. Ce sera le cinéma d'Antonioni, de Godard, de Dreyer ou de Visconti.

La séquence que nous étudions, avec ses espaces déconnectés et son absence de personnage, nous semble bien ressortir d'une forme d'image-temps. Une forme poussée à son paroxysme même, si l'on considère l'absence de personnage comme une forme accentuée de leur incapacité à être « acteurs » des situations, et donc, d'une certaine façon, à exister.

L'intérêt du rapprochement se situe vis à vis de la description. Pour définir l'opposition entre image-mouvement et image-temps, Deleuze fait appel à la description, dont il distingue deux formes. L'une *organique*, l'autre *cristalline*. La première « suppose l'indépendance de son objet », la seconde « vaut pour son objet, (...) le remplace, le crée et le gomme à la fois⁶⁹ » : dans un cas, l'objet prime sur la description, dans le second, c'est la description qui forme l'objet. Chacune de ces descriptions correspond à un régime d'images (organique – image-mouvement / cristalline – image-temps) ; ce sera ici la seconde qui nous intéresse. Ce que nous dit Deleuze, c'est que dans ce régime là, « le virtuel (...) se met à valoir pour lui-même ». Dans cette optique, c'est « l'idée » de l'objet qui prime, à travers une forme d'inventaire de ce que *peut* recouvrir cette idée : non pas une montagne précise, vue sous différents angles, mais tout ce qui peut être rassemblé sous le terme de « montagne » (et même plutôt de « montagne aride »). Ce « sont de véritables *catégories* par lesquelles le film passe⁷⁰ », et il s'agira en l'occurrence ici de catégories « naturelles » : catégories terrestres, aériennes, aquatiques.

Philip Glass ne dit pas autre chose, quand il énonce qu'il a eu à écrire « un morceau de “dix minutes de nuages”, mais sans référence à une image de nuage en particulier⁷¹ ». Ce développement des motifs en catégories, propre à la description cristalline, nous paraît ici essentiel, parce que cette forme est propice à la construction d'idées : c'est ce que nous allons voir à présent.

⁶⁸ *Ibid.*.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 241.

⁷¹ Richard KOSTELANETZ et Robert FLEMMING, *Writings on Glass : Essays, Interviews, Criticism*, op. cit., p. 136.

À la fin de *L'Image-temps*, Deleuze développe justement un chapitre sur le cinéma et la pensée. Il rappelle que déjà, avec Eisenstein et l'image-mouvement, se pose la question de faire penser le spectateur : « l'image cinématographique doit avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout.⁷² » Pour ce faire, il s'agit de faire « choquer » les images entre elles, par le choc des raccords, conçu comme « la forme même de la communication du mouvement dans les images »⁷³, mais aussi par le choc des métaphores ainsi que par l'impression d'affects dans les éléments mêmes de l'image⁷⁴. Sauf que cela ne fonctionne pas, et comme le dit si bien Deleuze : « Chacun sait que, si un art imposait nécessairement le choc ou la vibration, le monde aurait depuis longtemps changé, et les hommes penseraient depuis longtemps. »⁷⁵

C'est alors qu'interviennent les espaces déconnectés, fragmentés de l'image-temps, puisque selon le philosophe, seul un « impensable dans la pensée »⁷⁶, peut nous forcer à penser. En ce sens, l'appartenance de *Koyaanisqatsi* à un régime de « l'image-temps » rendrait compte de sa propension à provoquer la pensée chez le spectateur.

1.4.3 KOYAANISQATSI : AU-DELÀ DE L'IMAGE-MOUVEMENT, EN-DEHORS DE L'IMAGE-TEMPS ?

Seulement, est-il totalement juste de dire que *Koyaanisqatsi* appartient au régime de l'image-temps ?

Le problème est le suivant : si les séquences sont déconnectées et échappent aux raccords de mouvement, il semble cependant bien que le film construise une forme de « tout », notamment par le biais de la musique. Nous avons déjà souligné le fait que les variations sonores doublent les raccords visuels. il y a ainsi une forme de symbiose qui *fait* le film, malgré les disjonctions de nature et de sources entre les deux. Cette symbiose irait alors,

72 Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, op. cit., p. 206.

73 *Ibid.*, p. 205.

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*, p. 204.

76 *Ibid.*, p. 221.

en quelque sorte, à l'encontre de l'idée d'une image-temps. S'il n'y a pas d'unité dans le raccord visuel, c'est le lien image / son qui reconstitue le « tout ». Quelle est alors la place de la pensée, retrouve-t-on réellement cet impensable qui la provoque ?

En fait, il nous semble que cette question se résout en termes de degrés, ou « d'intensités », pour reprendre un terme souvent employé par Deleuze. Ce sont des degrés de connexion entre les plans, ou plutôt de « déconnexion ». Nous en avons repéré quatre.

La première forme serait celle de la description organique : elle décrit un objet concret. La déconnexion est ici d'ordre temporel, et la description agit comme une « pause » dans le récit.

La seconde tient de l'image-temps : c'est la description cristalline. Elle *construit* un objet qui ne se borne plus à un objet « physique », mais tient plutôt de l'idée, de la catégorie d'objet. C'est cette forme qui fera l'objet de notre seconde partie, puisqu'elle permettrait l'émergence d'abstractions audio-visuelles.

Vient ensuite une forme un peu plus incertaine de description cristalline. Cette forme, c'est ce que nous avons qualifié de « montage répétitif », qui fonctionne par « addition ». La nature additive du processus est essentielle ici, parce que ce processus est potentiellement infini : il semble toujours possible d'ajouter. En ce sens, cette forme perd l'objet qu'elle construit au fur et à mesure de son développement.

La dernière forme est celle que nous avons nommée « montage sériel » : cette fois-ci, les plans n'ont plus de rapport entre eux. Cette forme est alors celle qui provoque le plus la pensée : il n'y a plus que de l'impensable, un écart infini entre les plans qui *doit* être résolu.

Si *Koyaanisqatsi* échappe clairement à l'image-mouvement, il relève cependant d'une construction différente de l'image-temps, ou plutôt s'échelonne sur trois de ses degrés, que nous venons de définir.

Avant de poursuivre, résumons donc les observations de cette première partie. La séquence introductive repose sur une structure à la fois « transparente » et fondée sur des disjonctions, entre les images, et entre les images et le son. Cette structure, qui se passe de personnage, provoque l'abandon de la possibilité narrative. Cet abandon entraîne alors une lecture à la fois plus « sensible » et plus intellectuelle du film.

Plus sensible, parce que les images, et les sons, vont être vues pour « eux-mêmes », c'est-à-dire dégagés de toute fonction dans le récit. Le film convoque ici un plaisir esthétique, qui participe de son succès.

Plus intellectuel également, parce qu'à l'appréhension esthétique va s'ajouter la possibilité d'une lecture discursive. Si les images ne fonctionnent pas selon un schéma d'action et de réaction, selon un « schème sensori-moteur », elles ont cependant un *sens*, et ne doivent pas leur présence au hasard. Ce sens est induit par le fait que le film est, malgré tout, construit ; au régime narratif va ainsi se substituer un régime globalement descriptif, à travers au moins trois formes différentes : montage sériel, montage répétitif, image-temps.

Il y a, d'ailleurs, une gradation dans cette succession. Le montage sériel est le plus « libre », il est celui qui provoque le plus la pensée. Il est, en ce sens, logique qu'il soit le premier, puisque le plus radicalement opposé au régime narratif normalement attendu. À l'opposé, ce que nous retrouvons de l'image-temps se place du côté d'une construction, construction de catégories ou d'idées. Le montage répétitif marque ainsi la transition, permet le passage depuis la forme ouverte de la séquence introductive jusqu'à la production d'un discours purement audio-visuel. Nous allons donc maintenant analyser la production de ce discours, en commençant, et ce sera notre seconde partie, par la façon dont le film arrive à mettre en place des idées, ou, plutôt, des formes « d'abstractions audio-visuelles ».

PARTIE 2 : VERS LA CONSTITUTION D'ABSTRACTIONS AUDIO-VISUELLES

2.1 DES PAYSAGES AU CAMION : ÉLÉMENTS THÉORIQUES

2.1.1 DES PLANS AU CAMION

Changement de régime

La première partie de ce mémoire nous a permis de distinguer, au cœur de la séquence d'ouverture du film, la mise en place d'un régime singulier d'images, « ouvrant », effectivement, à une forme de libération de la pensée et du sens. Ce régime s'appuyait essentiellement sur une mise à distance des constituants audio-visuels du film, dont résultait l'abandon de la possibilité d'un développement narratif, au profit d'un régime descriptif.

En dehors des divers effets que nous avons remarqués, autour de la structure des images comme de la musique, c'est surtout l'absence de personnage qui fondait ce régime descriptif. Le vide laissé par cette absence était comblé par l'importance donnée aux paysages, éléments de la description par excellence.

Avec l'entrée du camion comme motif principal du plan (plan 60, figure 11), c'est une autre dynamique qui est convoquée. En effet, certains des phénomènes que nous avons observés, comme l'impossibilité de connaître la durée originelle, l'insuffisance de l'image à montrer le monde dans l'absence de focalisation, ou même l'absence de personnage sont remis en cause par ce plan : la vitesse moyenne d'un camion nous est connue, le camion est en gros plan et centré (c'est-à-dire focalisé), et une action minimale est introduite (il avance). (voir tableau 2).

Tableau 2. Différences entre la séquence introductive et le camion.

Plans	Paysages (plans 3 à 59)	Plan du camion (plan 60)
Durée d'origine	Inconnue	Connue
Focalisation	Non	Oui
Action	Non	Action minimale

Amorce du « sens » du film

Par le plan du camion, c'est à la fois *la présence humaine* et *la construction du sens* du film qui apparaissent. En effet, ce premier plan contient, sous forme condensée, l'ensemble du « message » du film : l'homme, dans sa pratique industrielle, détruit la nature et le monde qui l'entoure.

Tout d'abord, ce conflit entre le camion et la nature est provoqué par des effets de montage. Nous avons eu, précédemment, deux plans sur des explosions de roches et de terre. Ces explosions suivent avec la séquence introductive, elles nous semblent ainsi détruire le paysage. À cela s'ajoute une proximité colorimétrique entre les plans de ces explosions et les paysages précédents : cette proximité lie les plans, donne l'impression qu'ils sont situés dans un même espace.

Or, ces explosions existent immédiatement en tant qu'indice, c'est-à-dire qu'elles sont nécessairement rapportables à une cause autre qu'elles mêmes. Le raccord sur le camion crée donc un lien de causalité entre ce camion et ces explosions, et relie par la même occasion le camion à la destruction.

Ensuite, c'est au niveau du cadrage que le plan est signifiant. Premier très gros plan du film, il s'oppose aux paysages précédents à la fois parce que ceux-ci étaient généralement vus en courte focale, mais surtout parce que ces plans laissaient la place à beaucoup de vide, ou « d'air ». Au contraire, ici, une seule partie du camion, constituée globalement de la plaque d'immatriculation et d'une roue, remplit toute l'image. Il n'y a aucune place pour autre chose, d'autant qu'il n'y a là qu'une partie du camion, c'est-à-dire que le hors-champ lui même est rempli de ce « personnage ». C'est donc une forme d'étouffement qui est introduite ici, par opposition à l'espace laissé libre des paysages précédents.

Enfin, il est essentiel de noter ici que dans ce plan se situe la première forme potentiellement symbolique, la première forme codifiée depuis le titre : le chiffre « 6 », situé sur la plaque du camion. Ce chiffre appelle deux remarques.

D'abord, ce chiffre est d'abord un moyen de « nommer » ce camion, d'affirmer sa singularité, face à l'anonymat des montages et des nuages précédents⁷⁷.

Ensuite, ce « 6 » est aussi une référence extrêmement précise pour un public occidental de culture chrétienne, puisqu'il renvoie directement au « chiffre de la bête » biblique⁷⁸. Cette référence va alors dans le même sens que les autres effets qui lient le plan à l'idée de violence.

C'est donc à la fois dans le montage, dans le cadrage, ainsi que dans les codifications externes (le chiffre 6) apportées par le motif en lui-même (le camion), que s'établit une signification du plan. Cette signification vient à la fois annoncer et résumer la suite du film, et le sens qui lui sera donné par la définition finale.

2.1.2 STRUCTURE ET EFFETS DE SENS

À partir de ce plan, vont se développer simultanément une *structure de sens* et des *effets de sens*.

La « structure de sens » est ce qui permet au film de produire et de manipuler des « abstractions audio-visuelles ». Cela diffère de la séquence introductive, dans laquelle toute construction signifiante était épuisée par l'enchaînement de deux formes :

- d'abord une forme sérielle, celle des quatre premiers plans, à fort potentiel signifiant ;
- ensuite, une forme répétitive, dans lequel la recherche d'un sens se dilue au profit de la pure contemplation.

⁷⁷ Bien entendu, nous évacuons ici le fait que pour les personnes vivant à proximité de ces montagnes, celles-ci ont un nom.

⁷⁸ Il faut ici rappeler, pour que cette remarque soit pertinente, que le réalisateur est à l'origine un homme religieux (voir making-off, 01:42).

En cela, le plan du camion, hautement chargé de sens ou « d'effets » de sens – par le motif « humain », par le raccord, par le cadre, ainsi que par le « code » chiffré auquel il fait appel – marque le changement de régime.

Si nous préférons parler « d'effets » de sens plutôt que de sens, c'est qu'il nous semble que le sens d'un plan en lui-même n'est jamais clairement défini, tandis que ses effets, les formes qui provoquent le sens, elles, peuvent l'être. L'étude de ces effets de sens, qui s'apparente en fait à une rhétorique audio-visuelle, sera le lieu de notre troisième partie.

Nous allons donc maintenant interroger, et tenter de définir, la structure de sens. Ce que nous voudrions mettre en avant, c'est la capacité du film à élaborer des éléments « abstraits », qui se distinguent d'un simple rapport iconique avec le réel. Dans les études sémiologiques qui ont eu lieu sur le cinéma, de nombreux auteurs ont mis l'accent sur l'ancrage très fort du cinéma dans le réel. Ainsi, Christian Metz mettait l'accent sur le fait que le plan soit « une unité actualisée, une unité du discours, une assertion, contrairement au mot (qui est une unité de lexique, purement virtuelle), mais pareillement à l'énoncé, qui se réfère toujours au réel »⁷⁹. Le film va donc avoir à répondre à deux objectifs : d'un côté, atteindre une dimension plus virtuelle, abstraite, de l'ordre de l'idée, sans pourtant mettre hors jeu cette actualité du plan, utile au discours ; de l'autre côté, créer des ponts et des relations, dans cet univers « intellectuel », de façon à composer un ensemble complexe à partir de cette « association » d'idées.

Nous allons maintenant suivre deux auteurs, dont les ouvrages semblent définir quelque chose d'assez proche de ce que nous entendons par « structure de sens ».

⁷⁹ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma. Tomes I et II*, Klincksieck., Paris, 2003, p. 118.

2.1.3 ABSTRACTIONS AUDIO-VISUELLES (ARNHEIM)

Le premier auteur est Rudolf Arnheim. Nous avons évoqué, lors de l'introduction, *La pensée visuelle*, afin de définir nos « abstractions audio-visuelles ». Dans cet ouvrage, Arnheim met en avant l'importance de la perception, dans la pensée et dans l'élaboration de concepts. Il y prend le parti d'une pensée par images, faisant du langage verbal un simple outil, utile mais non indispensable à la pensée. Selon sa définition, « les concepts [sont] des images perceptives et (...) les opérations de la pensée [consistent] à traiter ces images. »⁸⁰.

De ce fait, il s'intéresse à une possible dimension abstraite des images. Il s'oppose d'abord à la dichotomie concret / abstrait, qui associe traditionnellement le concret au matériel et l'abstrait au mental ; pour Arnheim, « toutes [ces expériences] sont invariablement concrètes. »⁸¹. Cela est fondamental dans notre approche, car pour atteindre à l'abstraction, il n'est plus nécessaire de s'éloigner du « concret ». En ce sens, le cinéma, qui filme le réel, est à même de produire des abstractions.

La notion d'abstraction est ensuite redéfinie, à partir de l'idée que « faire abstraction de quelque chose, c'est l'écarter, ne pas en tenir compte. »⁸² L'abstraction devient donc un « distillé de quelque entité ou type d'entité plus complexe »⁸³, autrement dit, elle « joue le rôle d'une représentation »⁸⁴ ce qui lui permet d'être « générative »⁸⁵. Cette aspect génératif est ce qui permet à l'abstraction d'être fonctionnelle, c'est-à-dire d'avoir une validité hors d'un seul cas singulier.

Nos « abstractions audio-visuelles » ne sont pas autre chose qu'un équivalent, au cinéma, des abstractions du langage verbal. De la même façon, elles constituent une forme d'outils, utiles dans l'expression d'une pensée.

Leur mode de constitution est le même que celui d'autres abstractions, et en cela l'ouvrage de Rudolf Arnheim nous permet de définir deux modes de production d'abstraction, à partir d'un retrait du « contexte » :

80 Rudolf ARNHEIM, *La Pensée visuelle*, op. cit., p. 240.

81 *Ibid.*, p. 162.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*, p. 164.

84 *Ibid.*, p. 165.

85 *Ibid.*, p. 183.

– un premier qui consiste à « se détacher du contexte afin d'obtenir l'objet tel qu'il est et se comporte en soi, comme s'il existait à l'état complètement isolé »⁸⁶ ;

– un second où il s'agit de « se renseigner sur l'objet en étudiant tous les changements que celui-ci subit et provoque du fait de sa position et de sa fonction dans le milieu qui l'entoure. »⁸⁷ .

La structure de sens est alors ce qui permet de construire ces abstractions audiovisuelles ; il nous reste à voir sous lequel de ces deux modes les abstractions vont être produites. Pour cela, nous en venons au deuxième auteur, Eisenstein.

2.1.4 KOYAANISQATSI ET LE « MONTAGE INTELLECTUEL » (EISENSTEIN)

La structure de sens, par bien des aspects, se rapproche de ce que le réalisateur soviétique Sergueï Eisenstein entendait par l'expression « montage intellectuel ». Nous allons donc y revenir.

L'intérêt de l'œuvre d'Eisenstein est double : il est l'un des premiers à penser la fonction idéative du cinéma, et dans le même temps sa réflexion se pose, pour l'essentiel, à l'heure où le cinéma n'est pas « sonore » ou, plus exactement, n'est pas *parlant*. C'est dans les images, et plus particulièrement le montage d'image (et par la suite, de sons), que le réalisateur trouve une matière propre à l'idéation.

Étant donné le caractère extrêmement fragmentaire de l'œuvre théorique d'Eisenstein, nous précisons qu'il sera souvent fait référence, dans la suite de notre travail, à la synthèse très riche de Jacques Aumont dans *Montage Eisenstein*.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁷ *Ibid.*

Premier point essentiel, le « montage intellectuel » associe le sensible à l'idée. Cette association du sensible et de l'idée nous semble proche du rapprochement que fait Arnheim entre le concept et le percept. Cela s'oppose, par ailleurs, et le malentendu fut grand à l'origine⁸⁸, à l'idée d'un cinéma de « hiéroglyphes », où chaque plan serait codé, et où le spectateur chercherait à déchiffrer le sens du film plan par plan, à l'image d'un rébus⁸⁹.

L'association du sensible et de l'idée passe alors par une forme singulière, appelée « montage des attractions »⁹⁰. Cette forme, à l'origine expérimentée par Eisenstein au théâtre, consiste en un « moment agressif », « c'est-à-dire tout élément [...] soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique »⁹¹, qui produit alors un « choc émotionnel ». L'esthétique du choc d'Eisenstein se place alors dans une forme dialectique : le montage « choque » les plans, conçus comme *fragments*, et force le spectateur à en établir la synthèse. De cette synthèse émerge alors la dimension intellectuelle, l'idée. C'est ainsi une *cause émotionnelle et psychologique* qui provoque l'idée.

Un autre exemple, plus développé, bien que purement théorique (Eisenstein ne le réalisera jamais) est un projet de réalisation du *Capital* de Marx, comme forme « ultime » de cinéma intellectuel. De ce projet, Jacques Aumont synthétise quatre points essentiels, que nous nous permettons de citer en grande partie :

« 1° Le film ne visera pas à représenter des choses ni des événements pour eux-mêmes. (...)

2° Tout le matériau concret de départ, s'il n'a donc, pris isolément, aucune valeur sémantique, aura en revanche une valeur émotionnelle. (...)

3° (...) Les unités à partir desquelles on raisonne ne sont plus les unités événementielles, mais des unités d'idées, élaborées secondairement, à partir du matériau primaire de l'anecdote, par tous les procédés de confrontation et de montage. Chaque fragment, qui figure un certain matériau, ne vaut pas par cette figuration, mais par le sens partiel

88 Jacques AUMONT, *Montage Eisenstein*, Édition Images Modernes., Paris, 2005, p. 207.

89 *Ibid.*, p. 209.

90 « Cinéma intellectuel, (...) montage... » (*Ibid.*, p. 208.)

91 Sergueï EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions., Paris, coll. « Cahiers du cinéma », 1974, p. 117.

(psychologique) que viendra lui donner sa place dans un ensemble : ma production de sens se fait, à partir des fragments et de leurs représentants, en ne retenant de chacun d'eux qu'un (ou quelques uns) des sens connotés qu'ils peuvent délivrer. (...)

4° Enfin, dans l'œuvre de Marx, l'objet choisi (...) n'est pas un objet théorique, un des concepts clefs du *Capital*. Sautant carrément une étape, Eisenstein fait de la méthode marxiste elle-même son véritable objet. »⁹²

Ces remarques nous permettent d'envisager déjà certains aspects de *Koyaanisqatsi*.

Tout d'abord, l'idée simple mais essentielle que la dimension intellectuelle s'acquiert par le montage. Et, surtout, que cette dimension nécessite une charge émotionnelle dans chacun de ces plans. Nous verrons que s'il y a peu de montage dialectique dans *Koyaanisqatsi*, l'idée d'une *attraction* par le spectaculaire est essentielle.

Ensuite, la dimension « anecdotique » est inhérente au cinéma (dans sa capacité à enregistrer « le réel »), et doit constamment être court-circuitée. Jacques Aumont le rappelle à un autre endroit, « la désanecdotalisation est au principe même de tout montage intellectuel »⁹³.

En ce sens, nous verrons comment le film de Godfrey Reggio doit composer avec la nature, à la fois événementielle et anecdotique, de ses plans. Nous pouvons déjà remarquer une caractéristique essentielle qui oppose *Koyaanisqatsi* aux films d'Eisenstein, et facilite cette « désanecdotalisation » : l'absence de récit, et de personnage. Nous l'avons vu dans la séquence introductive, et cela se poursuit, bien que de façon légèrement différente, dans la suite du film : deux plans qui s'enchaînent ne font jamais intervenir *exactement* le même « sujet ». La citation de Jacques Aumont s'applique donc parfaitement ici.

Il y a cependant une autre différence, qui concerne le rythme. Si cette notion est fondamentale chez Eisenstein⁹⁴, il est cependant notable que la quasi totalité des plans du cinéaste soviétique sont très brefs. Cela est évidemment lié à l'idée du choc, d'une dialectique qui doit être vive et brève pour mettre d'autant plus en mouvement, d'un montage dans lequel tout doit vibrer, sauter, jaillir sans jamais s'arrêter. Les plans d'Eisenstein ne durent jamais plus de cinq secondes, tandis que la moyenne dans *Koyaanisqatsi* est de

92 Jacques AUMONT, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 223.

93 *Ibid.*, p. 221.

94 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens*, Paris, C.Bourgois, 1976, p. 63-71.

l'ordre de dix secondes. De ce fait, le film de Godfrey Reggio ne peut jouer sur la dimension « dynamique » de la rupture, comme la dimension intellectuelle s'essoufflerait dans la durée. En ce sens, si l'idée d'une désanecdotalisation nous semble pertinente, il semble clair que :

- les plans, en eux-mêmes, et dans leur durée, doivent déjà jouer sur une double dimension intellectuelle et sensible ;

- si le véritable processus d'idéation s'effectue au raccord, ceux-ci doivent observer une autre règle que la « simple » dialectique pour parvenir à dégager une dimension intellectuelle ;

- dans le même temps, si la dimension intellectuelle s'établit sur des durées plus longues, il est probable que les processus d'idéation se développent et dans les raccords de plans et dans les éventuels raccords entre séquences ;

Ce qui nous permet de définir trois échelles dans la structure de sens : dans le plan, dans la séquence, et entre les séquences.

La structure de sens se jouera ainsi à travers deux modes, deux niveaux, et trois « échelles ».

Les deux modes sont ceux définis par Arnheim : d'un côté, abstraire le contexte en isolant l'objet ; de l'autre, abstraire ce même contexte en le faisant varier, en le mettant en variation autour d'un même objet. Les deux niveaux sont propres au cinéma : le plan, et le montage. Nous verrons alors qu'à ces deux niveaux correspondent les deux modes précédents : au sein du plan, une désanecdotalisation qui consiste en une abstraction du contexte, lors du montage, la mise en variation.

Les abstractions audio-visuelles seront ainsi formées au niveau des séquences. L'agencement de ces dernières, troisième échelle de la structure de sens, correspondra alors à l'articulation d'abstractions audio-visuelles, de façon à produire une abstraction de degré supérieur.

Nous allons donc maintenant analyser la construction des abstractions à travers ces trois échelles : le plan, la séquence, et l'agencement des séquences.

2.2 CONSTRUCTION DES ABSTRACTIONS / 1 : À TRAVERS LES PLANS

Le premier niveau d'analyse, dans l'idée d'une structure productive de sens, est celui des plans eux-mêmes.

Nous analyserons ici trois aspects : un phénomène général d'insistance des plans, la présence d'une « épaisseur symbolique » spécifique à certains plans, enfin l'existence d'une dimension spectaculaire propre au film.

2.2.1 PHÉNOMÈNE D'INSISTANCE

De manière globale, le film « insiste » sur les motifs qu'il met en jeu : chaque plan dure bien au-delà de ce qui est nécessaire à sa simple monstration. Cela est à rapprocher du fait, rappelé par Rudolf Arnheim, que « percevoir requiert du temps »⁹⁵. Perception et abstraction étant liées, l'insistance facilite alors, dans le même temps, les deux.

Ce phénomène d'insistance est dû à deux paramètres :

- un premier d'ordre *visuel*. Pour avoir l'impression que les plans sont longs, il faut qu'il y ait peu à voir, relativement à la durée du plan.

- un second d'ordre *temporel*. La durée moyenne d'un plan dans *Koyaanisqatsi* est de dix secondes (rappelons, en guise de comparaison, que les plans des films d'Eisenstein durent rarement plus de cinq secondes).

⁹⁵ Rudolf ARNHEIM, *La Pensée visuelle*, op. cit., p. 39.

2.2.1.1 PARAMÈTRE VISUEL : UNICITÉ DU MOTIF, ABSENCE DE MOUVEMENT.

Visuellement, nous avons énoncé l'idée d'un « peu à voir » dans les plans. Par cette expression, nous entendons en fait que *l'ensemble du plan est rapidement appréhendé*. Il reste toujours à voir, mais ce visible est de l'ordre du détail et non plus du global.

Cet effet est rendu par deux éléments du plan :

- d'un côté, *l'unicité du motif convoqué*. Cette unicité s'effectue à la fois dans une autre unicité, celle du plan de composition (qui était déjà effective dans la séquence d'introduction, voir partie 1), et à la fois dans la présence de motifs « seuls » (par exemple, un avion sur fond gris – plan 84) ou d'une « multiplicité » unifiée par son uniformité (flux de voitures – plan 90). (voir figure 12)

- de l'autre, *la présence de mouvements « simples »*. Les plans et motifs sont soit fixes, soit animés d'un mouvement uniforme : travelling et panoramique pour la caméra, flux de voitures et travail à la chaîne pour les « motifs ».

2.2.1.2 PARAMÈTRE TEMPOREL : EXISTENCE DE « DEGRÉS D'INSISTANCE ».

Cependant, l'« insistance » n'est pas uniforme, mais elle existe sous forme de *degrés*. Si les plans ont en moyenne dix secondes, une quarantaine de ceux-ci durent plus de vingt secondes. Qui plus est, une trentaine de ces mêmes plans ne contiennent aucun mouvement de caméra : l'effet d'insistance y est donc accru.

Or ces mêmes plans, d'une part sont répartis de façon régulière et *ponctuent* le film, d'autre part sont des plans bien spécifiques, en ce qu'ils sont dotés de ce que nous appellerons une « épaisseur symbolique » : ils condensent un ensemble de symboles et de références.

2.2.1.3 ABSTRACTION « PRÉSCISIVE » : EN QUOI LE FAIT D'INSISTER TEND VERS L'ABSTRACTION.

Peirce, auquel Deleuze se réfère dans l'image-temps, faisait la distinction entre deux formes d'abstraction : une abstraction *hypostatique*, de l'ordre de la généralisation, et une abstraction *préscisive*, qui considère un élément singulier sans prêter attention aux autres éléments⁹⁶.

Dans *Koyaanisqatsi*, la façon dont les motifs sont mis en valeur est de l'ordre de la précision : le cadrage autant que l'étalonnage abstraient le motif de son contexte (le monde réel), en supprimant tout élément qui viendrait perturber sa présentation.

À partir de cela, l'insistance donne de l'importance à ces motifs : s'ils sont montrés plus longtemps que « nécessaire », c'est qu'il y a quelque chose de plus, à voir, à comprendre ou à penser. Trois possibilités sont alors ouvertes : les plans sont réalisés au hasard, ou bien ils signifient quelque chose « au-delà » du référent réel, ou encore ils correspondent à un plaisir esthétique.

La force du film est d'arriver à croiser les deux dernières approches, à rendre des plans esthétiques potentiellement signifiants. C'est ce double aspect que nous allons maintenant montrer, à travers d'une part, le potentiel signifiant présent dans les motifs convoqués (leur « épaisseur symbolique »), et d'autre part la force esthétique de la dimension spectaculaire des plans.

2.2.2 IMPORTANCE DES MOTIFS : ÉPAISSEUR SÉMIOTIQUE

Au delà du phénomène d'insistance, il y a une importance accordée aux motifs : ceux-ci n'ont pas été choisis au hasard. En fait, il est possible de percevoir une forme « d'épaisseur sémiotique », qui peut s'effectuer à trois niveaux : symbolique, historique et anthropologique.

⁹⁶ Nous reprenons ici le résumé donné dans COSTEIX Éric, *Cinéma et pensée*, Atelier National de Reproduction des thèses, Villeneuve, 2004, p.48.

Au niveau symbolique tout d'abord : les motifs sur lesquels le film insiste le plus condensent une somme de représentations, d'idées ou de pensées associées. En cela, ils sont dotés d'une épaisseur symbolique. Prenons quelques exemples.

- le gratte-ciel (plan 83) condense au moins trois éléments qui renvoient à la démesure : dans son gigantisme physique d'abord ; dans son nom ensuite, le ciel restant quelque chose "d'inatteignable" pour l'homme ; dans la représentation « classique » qui lui est associée, celle de la tour de Babel⁹⁷ ;

- l'avion (plan 84) fait pendant au gratte-ciel : machine par excellence d'accession au ciel, il abolit les distances – forme ultime de transport – et se voit associé, à la limite, d'une autre démesure, le vol d'Icare ;

- l'explosion atomique (plan 80) est une forme, ultime aussi, de destruction. En cela, elle est une forme condensée de la guerre. Cette dimension est renforcée par l'apparence physique du champignon atomique, qui s'élève et dévoile quasiment une forme de tête. C'est, dans sa présentation, une forme de bombe-personnage : une *figure* de la guerre. (voir figure 13).

À cette épaisseur symbolique propre à certains plans répondent une dimension historique et anthropologique sur l'ensemble du film. Elle tient du fait que les images ont été prises, pour la plupart, dans une courte période précédant le film (moins d'une dizaine d'années).

La dimension historique est mise en évidence par l'usage d'images d'archives. Par exemple, celles des immeubles de Pruitt Igoe, dont le film montre la ruine puis la démolition. La destruction de ces immeubles fut historiquement le signe de l'échec d'une politique sociale d'urbanisation aux États-Unis. Cette signification vient alors s'ajouter à toutes celles impliquées par l'effondrement de ces « barres » massives et démesurées. Notons qu'il y a là une dimension référentielle, sur laquelle nous aurons à revenir par la suite.

⁹⁷ La célèbre peinture de Bruegel sur la *Tour de Babel* sera d'ailleurs le plan d'ouverture du troisième film de la trilogie des Qatsi, *Naqoyqatsi* (Reggio, 2002).

La dimension anthropologique, elle, se révèle dans les séries de portraits qui parsèment le film. Ces plans montrent, simplement, de l'humain. Ils ne sont, *a priori*, rattachés à aucun sens précis, et dans le même temps ils ouvrent un autre espace de vision : situés à hauteur d'homme, ils répondent aux autres plans, majoritairement placés en hauteur. La caméra se place ainsi à la fois comme témoin de l'histoire et observateur du quotidien, dans un mouvement qui lie l'événement et l'anecdote.

2.2.3 MISE EN JEU DES MOTIFS : INTÉRÊT VISUEL

Pourtant, si les plans sont dotés d'une force ou d'une épaisseur symbolique potentielle, leur durée excessive pose la question de « l'intérêt » : « pour *quoi* ces plans durent-ils ? »

Du fait notamment de sa nature référentielle, l'épaisseur sémiotique n'est pas toujours évidente ni actualisée. De plus, l'idéation, qui fut très forte lors de la séquence introductive, reste présente de façon plus diffuse tout au long du film, et il est toujours possible que la pensée se mette en mouvement en dehors du système « prévu » par le film.

La force du film tient alors dans le fait que chaque plan est à la fois signifiant et non signifiant. Cela permet au film d'éviter une aridité intellectuelle qui constituerait à devoir lire le film comme un rébus, alors que la possibilité est justement donnée de voir ou de lire. C'est donc sur l'importance du voir, et sa complémentarité avec le lire, que nous voudrions maintenant mettre l'accent.

En effet, la lenteur des plans est contrebalancée par une forme « d'intérêt » visuel, qui résulte de deux facteurs : la composition des plans, et leur dimension spectaculaire.

2.2.3.1 EFFORT DE COMPOSITION

Le premier facteur de l'intérêt visuel est celui de la composition. De façon remarquable, chaque plan est soumis à un « effort de composition » : il est construit selon des axes bien marqués, autour de lignes de compositions précises.

Prenons par exemple les plans 60 et 61. Le plan 60, rappelons-le, dévoile un camion, par un cadrage extrêmement serré sur la plaque d'immatriculation, marquée « 6 ». Le rectangle de la plaque est horizontalement situé au milieu de l'image, et verticalement entre le milieu et les 2/3 haut, c'est-à-dire au niveau du premier regard porté sur l'image. Au cadre de la plaque répondent les roues, exactement alignées avec le bord gauche de l'image : dans le plan, il n'y a que des verticales et des horizontales. Tout ce qui est autre est rendu minime.

La suite du plan comprend un zoom arrière, et révèle le camion dans sa globalité, ainsi que l'espace désertique-montagneux environnant. Malgré le mouvement de caméra, l'aspect géométrique du camion est conservé, voire renforcé. L'angle de vue reste frontal, et ce qui est autour du camion apparaît uni et informe : la couleur de la fumée se confond avec celle du sol et ne laisse visible qu'un ciel bleu uni. Cette masse informe accentue alors, dans le contraste qu'elle crée, la rigidité du motif central.

Le plan 61 (voir figure 14) montre un pipeline, et là encore, c'est l'aspect géométrique de l'objet qui prime, placé sur un fond uni. il y a ici trois « temps » du plan : d'abord un gros plan sur un univers métallique, puis le mouvement de caméra dévoilant l'enchaînement des tuyaux, avant d'intégrer totalement le pipeline au désert. Malgré le mouvement, l'image ne cesse jamais d'être composée de lignes directrices bien marquées : d'abord deux formes arrondies sont répétées en écho dans la profondeur de l'image (61a) ; puis un axe vertical fort s'enchaîne avec une courbe qui démarre au bas de la verticale et s'achève sur le bord droit de l'image (61b) ; enfin, une seule verticale se confond dans l'ensemble, lui aussi extrêmement vertical, du désert (61c).

Nous prendrons un dernier exemple, le plan 138 (voir figure 15). Il montre une façade d'immeuble, devant laquelle un ruban blanc flotte dans le ciel. Ici, les dynamiques sont clairement verticales pour l'immeuble, et obliques pour le ruban. Mais on peut noter qu'une ombre sur l'immeuble joue exactement le rôle de contrepoint visuel, et marque une oblique inverse du ruban.

Chaque plan est ainsi fortement composé, ce qui induit trois effets.

D'abord, l'image est rapidement saisie. En effet, les plans sont composés de manière à la fois simple et efficace. Il n'y a jamais plus de deux directions mises en avant (par exemple : horizontale et verticale, oblique et verticale, etc). De plus, les dynamiques de composition ne perturbent jamais la vision de ce qui est montré ; bien au contraire, elle simplifient et clarifient la lecture de l'image. La lecture de l'image est donc rendue plus facile⁹⁸, ce qui accentue l'effet de lenteur relative du plan (le fait que le plan dure au-delà de la simple monstration, puisque la clarification donne l'impression que l'essentiel).

Ensuite, cette composition permet d'apprécier l'image dans sa dimension « esthétique », au sens d'une « belle » image, bien construite. C'est donc une forme de *plaisir de la contemplation* qui est ici mis en jeu, et renvoie à la double vision toujours possible du film.

À cela, nous voudrions enfin ajouter une caractéristique notée par Eisenstein, pour qui la « composition » justement fut fondamentale : cet effort de composition serait à la base « d'un passage organique de certains éléments figuratifs à d'autres, de contenu pourtant tout à fait différent »⁹⁹. Autrement dit, cet effort de composition serait une condition idéale pour permettre, de façon justifiée¹⁰⁰, des ponts entre des plans éloignés : nous le verrons, l'analogie formelle sera, en effet, un des moteurs de nos « sauts abstraits ».

98 Ainsi que le note très simplement Rudolf Arnheim : « On peut, en principe, reconnaître un modèle visuel de forme très complexe, voire extravagante ; mais plus le modèle est simple, plus la tâche est aisée. » (Rudolf ARNHEIM, *La Pensée visuelle*, op. cit., p. 41)

99 Sergueï EISENSTEIN, *Cinématisme: peinture et cinéma*, [Dijon]; [Paris], les Presses du réel ; Kargo, 2009, p. 143.

100 Il nous semble, en fait, que ce qui est « organique » peut être compris comme étant « justifié » par la « logique » du film.

2.2.3.2 DIMENSION SPECTACULAIRE DES PLANS : LE FILM COMME EXPÉRIENCE

À cette idée de plans fortement composés vient s'ajouter une dimension spectaculaire, et fait du film une expérience sensorielle. Cette dimension prend place par le biais de trois effets : des effets de cadre (mouvements de caméra), des effets temporels (accélérés, ralentis) et des effets de texture (chaleur, reflets).

Effets de cadre

Le premier effet est celui du cadre : la caméra nous fait voir ce que nous ne serions pas capable d'approcher. Cela se joue de deux manières.

D'une part, du fait de la localisation de la caméra (voir figure 16). Celle-ci se trouve placée en des lieux improbables : sur l'empennage d'un avion (plan 100), dans l'espace (plan 103), à l'intérieur d'une voiture en train de rouler à toute vitesse (plan 308) ou sur une chaîne de montage (plan 321). De plus, d'une manière générale, la caméra est souvent placée en hauteur, de façon à obtenir un point de vue privilégié.

D'autre part, il y a la sensation que le chef opérateur était là au « bon moment ». Qu'il s'agisse d'explosions, de démolitions, d'un coucher de soleil, d'une poussette avec un enfant qui entre dans le métro... il y a une singularité de l'événement montré, de son unicité et de son caractère éphémère : à ce niveau se situe une forte proximité de l'événement historique et de l'anecdote, les deux formant au même titre des instants privilégiés (la bombe atomique comme la poussette).

Dans cette optique, soulignons également l'importance de l'étalonnage, producteur d'une unité entre les images d'archives et celles du chef opérateur. Les deux variétés de plans s'assemblent alors parfaitement, donnant l'idée que l'ensemble du film provient d'une seule caméra ; cet assemblage renforce l'impression d'une démonstration technique du chef opérateur, à même d'enregistrer aussi bien un élément anecdotique sur un effet, comme un coucher de soleil reflété sur un immeuble vitré, que l'explosion d'une bombe atomique.

Effets temporels

À ces cadrages spectaculaires s'ajoutent ensuite des effets « temporels » : le chef opérateur modifie la vitesse d'enregistrement, et produit des accélérés ou des ralentis. Ces effets participent à la fois d'une habileté technique – d'autant plus grands que le film est tourné en pellicule – et d'une expérience modifiée du monde, rendue possible uniquement par le biais de la caméra. Pour autant que les accélérés et ralentis participent d'une modification de la temporalité du monde, leurs effets ne sont pas les mêmes :

- les ralentis renforcent l'idée d'un point de vue privilégié, en donnant le temps d'une libre exploration de ce qui est filmé, par exemple des explosions ;

- les accélérés « déforment » le monde, et donnent lieu à trois types de perturbation : d'abord, de la façon la plus évidente, un changement de *rythme* (foules, flux de voitures) ; ensuite, des flous de mouvements avec conservation de la forme, lors des accélérés de jour (plans 203 à 213 par exemple) ; enfin, dislocation des contours dans l'allongement du temps de pose dans la nuit (plans 189 à 201, et surtout 332 à 364 (voir figure 17).

Effets de texture

Les effets de texture rendent d'abord l'image surprenante, car ils correspondent à une vision « altérée » du réel. Ils peuvent être de l'ordre de la déformation optique, comme les effets de chaleur sur le plan de l'avion (plan 84), ou des jeux de reflets (plans 83, 214, 401, 413 – voir figure 18) ; mais aussi comme des effets de rapports de taille, à l'exemple de la lune gigantesque se cachant derrière un immeuble (plan 195).

Dans le même temps, ils sont systématiquement motivés (ou justifiés), car propres aux motifs filmés. De ce fait, la dimension spectaculaire ne brouille pas la lecture du motif. Par exemple, le plan sur l'avion au décollage (plan 84) peut jouer sur des effets de déformation dus à la chaleur parce que celle-ci est produite par l'avion lui-même. De même, les gratte-ciel permettent des effets de réflexion du ciel, car ces effets sont provoqués par les vitres mêmes des immeubles. Dans tous ces cas, il n'est jamais question d'imposer un jeu optique

sur un motif qui ne le justifierait pas : cela aurait pour conséquence de complexifier l'image¹⁰¹. Il semble qu'au contraire, le film essaye toujours d'en rester à une image simple, à une unicité du motif et du plan de composition.

En résumé, si les plans sont dotés d'une composante spectaculaire, cela rejoint l'idée de description, que nous avons mis en avant lors de la séquence introductive. Le spectaculaire serait une forme d'équivalent visuel du « savoir-faire » littéraire de celui qui décrit.

En effet, dans son ouvrage sur le descriptif, Philippe Hamon note que « la description est toujours, plus ou moins, ostentation, de la part du descripteur, de son savoir (encyclopédique et lexical), démonstration tout autant que « monstration » de l'étendue d'un lexique, démonstration aussi de son savoir-faire rhétorique » ; Hamon conclut : « la description est (...) une compétition de compétences »¹⁰². Dans l'optique d'une transposition du descriptif littéraire vers un descriptif cinématographique, cette affirmation reste pertinente. En effet, le film nous apparaît exemplairement comme une démonstration, non plus d'un savoir « encyclopédique et lexical », mais d'un savoir-faire technique, une affirmation de l'habileté du chef opérateur à nous montrer, par des mouvements ou des effets complexes, des images enregistrées en extérieur (par opposition au studio). Ce qui sous-tend ce savoir-faire, c'est de rendre la description intéressante en elle-même : elle témoigne d'une technique dont le spectateur peut se satisfaire, à défaut de trouver de l'intérêt dans ce qui est décrit. Ici, il s'agit exactement de cela : *donner une composante artistique à un film de nature intellectuelle*.

101 Un effet non justifié renverrait à la question de sa cause (qui produit cet effet?), et provoquerait des attentes hors de ce qui est montré. Or, ici, l'intérêt est totalement centripète, « tout » est dans le cadre.

102 Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 43.

2.3 CONSTRUCTION DES ABSTRACTIONS / 2 : AGENCEMENT DES PLANS

2.3.1 DÉLIMITATIONS

Nous allons maintenant interroger l'agencement des plans, c'est-à-dire la façon dont les raccords sont établis et les régimes d'images qu'ils génèrent. À cet égard, la première distinction à opérer tient entre les raccords qui marquent une continuité ou une unité dans l'enchaînement, et ceux qui marquent une rupture, et permettent ainsi de constituer des séquences.

À partir de cette distinction, nous avons découpé le film en deux niveaux d'analyse :

- le premier niveau considère le film comme un long développement, entouré d'une ouverture et d'une clôture qui se répondent en miroir.
- le second niveau redécoupe le développement en huit séquences.

2.3.1.1 OUVERTURE ET CLÔTURE EN MIROIR

L'ouverture correspond aux trois premiers plans du film (titre, pétroglyphes, fusée), qui trouvent leur répondant dans les derniers plans, de manière à former une clôture en miroir (fusée, pétroglyphes, définition du titre). À noter que la séquence de clôture, en plus de répondre sous forme de miroir, « achève » l'ouverture : la fusée poursuit le décollage amorcé au début, au zoom avant sur les pétroglyphes répond un zoom arrière sur d'autres pétroglyphes, et la définition finale explicite le titre du début. Ce ne sont donc pas les mêmes plans qui ouvrent et qui ferment le film : il y a eu, entre temps, un cheminement.

Par ailleurs, au-delà de la reprise en miroir et de l'« achèvement », ce découpage peut également se justifier par le fait que l'ouverture, comme la clôture, font appel à un régime d'image tout à fait particulier, que nous avons mis en évidence lors de la première partie comme étant de l'ordre du « montage sériel ».

À l'inverse, le reste du film tient globalement d'un régime descriptif et d'une forme de montage qui serait « répétitive ». De cette façon, on peut remarquer que les séquences que nous allons étudier disposent d'une unité interne, c'est-à-dire qu'elles décrivent un objet, tandis que les formes introductives et conclusives n'ont ici d'unité que par défaut, en se distinguant des séquences.

Nous aurons à revenir, dans notre troisième partie, sur la clôture du film. Pour ce qui est de la création d'abstractions audio-visuelles, nous nous concentrerons sur le développement du film, découpé en séquences.

2.3.1.2 LE « DÉVELOPPEMENT » DU FILM : DÉCOUPAGE EN SÉQUENCES

Le découpage des séquences met en jeu deux paramètres : le prolongement d'un « motif plastique »¹⁰³ ou d'une catégorie de motifs dans le raccord, et la continuité musicale.

Découpage selon les motifs

À partir des catégories de motifs, nous avons distingué huit séquences, dont six « principales » – paysage, pollution, industrie, logement, aliénation, mort –, entrecoupées de deux « d'interludes », c'est-à-dire de zones non rapportables à des catégories de motifs précises. En termes de durées, cela donne :

Paysage (13'49) | Pollution (4'43) | Interlude (3'26) | Industrie (4'17) | Logement (7'36)
| Interlude (5'57) | Aliénation (20'45) | Mort (9'21).

¹⁰³Par « motif plastique », nous comprenons aussi bien la conservation du motif en tant qu'objet (raccord de voitures sur d'autres voitures) que la conservation d'un agencement de motifs visuels, indépendamment des objets qu'ils représentent (raccord de voitures alignées sur des chars alignés selon une disposition similaire, par exemple).

Cela nous permet déjà de repérer que les séquences sont groupées sous forme de duos (paysage/pollution ; industrie/logement ; aliénation/misère).

Découpage musical.

Pour la piste musicale, nous nous sommes ensuite reportés au CD audio extrait du film¹⁰⁴. Ce découpage a donné lieu à neuf séquences (toujours hors de l'ouverture et de la clôture) :

Organic (« Organique », 4'57) | Clouds (« Nuages », 4'38) | Ressource (« Ressources », 6'36) | Vessels (« Vaisseaux », 8'13) | Pruitt Igoe (7'51) | Pruitt Igoe Coda (1'17) | Slow Motion People (3'20) | The Grid Intro (3'24) | The Grid (« Le réseau », 18'06) | Micro (1'47) | Prophecies (« Prophéties », 10'34).

La différence de nombre entre séquences audio et séquences visuelles est due au dédoublement de la première séquence (la séquence introductive) en deux moments, d'abord « montagnes »¹⁰⁵ puis « nuages », au lieu d'un seul bloc de « paysage ». En dehors de cette distinction, il y a identité des séquences musicales et des séquences visuelles.

Une remarque cependant : les changements musicaux correspondent toujours à *peu près* aux raccords visuels. Mais jamais exactement ; ou plutôt : la musique s'arrête toujours un peu avant la séquence visuelle. Ce décalage, qui marque, avec un autre paramètre (nous le verrons), la fin de la séquence, montre que malgré une forme de découpage thématique en séquence, le film se présente comme une forme de « tout » organique. Le décalage entre les coupures visuelles et sonores atténue la rupture : les séquences sont des unités, mais elles sont partiellement interdépendantes.

104 GLASS Philip, *Koyaanisqatsi* : Bande originale du film de Godfrey Reggio, Orange Mountain Disc, États-Unis, 2009.

105 À ce propos, la désignation de cette séquence comme « organique » par le CD audio nous a surpris.

Après avoir noté les décalages entre coupures visuelles et sonores, une seconde remarque s'impose : les différentes séquences sont marquées par de profondes inégalités en termes de durée. Pour les rendre similaires, il faudrait, par exemple, les regrouper comme suit :

{ Introduction, Paysage, Pollution } (21'47)

{ Interlude, Industrie, Logement, Interlude } (21'16)

Aliénation (20'45)

{ Mort, Conclusion } (15'04)

Nous observons alors que la partie dite « Aliénation » (« The Grid » pour la musique), qui concerne l'accélération progressive de l'image et de la musique jusqu'à un état « d'abrutissement », occupe une des parties les plus importantes. Comparativement, il faut ajouter la partie sur l'industrie à celle sur le logement pour obtenir une durée globale à peine supérieure. Nous aurons à revenir sur ce découpage et sur les questions de durée dans la troisième partie de ce mémoire. Il est cependant essentiel d'opérer le découpage dès à présent, puisque nous allons maintenant étudier les régimes d'images et les formes de raccords.

2.3.2 STRUCTURE DES SÉQUENCES : ÉTABLISSEMENT D'ABSTRACTIONS

Nous avons vu, dans la première partie de ce mémoire, que le film se détachait de la narration pour aboutir à une forme de description. Cette idée de description est toujours présente dans la suite du film, notamment à travers la dimension spectaculaire des plans.

La description, rappelons-le, est un processus de construction : elle construit l'objet qu'elle décrit. De plus, dans la description cinématographique, chaque plan fait toujours intervenir au moins deux éléments : l'objet, et son contexte (sa « situation »)¹⁰⁶. Cela implique alors l'existence, au moins théorique, de deux cas limite : soit l'objet est nié, soit la situation.

Le premier est le cas le plus fréquent. C'est l'identité de l'objet et de la situation (l'objet décrit est une situation) : par exemple, dans le paysage.

Le second va nous intéresser plus particulièrement ici. Il s'agit d'évacuer la situation pour mettre en avant l'objet, « d'abstraire » l'objet de son contexte. Cela rejoint l'idée de « désanecdotaliser » les plans, ainsi qu'Eisenstein le préconisait.

Deux modalités sont envisageables :

- une *négation visuelle* (abstraction préscisive) et *temporelle* (la description est par exemple une « pause » dans le récit) de tout ce qui n'est pas l'objet visé.

- une *mise en variation de la situation* (abstraction hypostatique). Il s'agit d'évacuer la situation, en multipliant les plans qui font intervenir le « même » objet dans des situations différentes.

Dans *Koyaanisqatsi*, la construction d'abstraction va de fait être effectuée par un croisement de ces deux modalités : abstraction préscisive dans le plan, abstraction hypostatique à travers les raccords et l'agencement des séquences.

Nous avons vu comment les plans amorçaient cette abstraction, par le triple phénomène d'insistance, d'épaisseur sémiotique et de dimension spectaculaire. Tout l'enjeu du montage est alors d'arriver à mettre en place cette « mise en variation » : de la rendre lisible, puis de l'effectuer. Nous avons ainsi repéré trois étapes, présentes chronologiquement au début de chaque séquences : tout d'abord, une suite de raccords simplement descriptifs, dans lesquels la situation semble conservée ; puis, l'apparition de ce que nous appellerons des « sauts abstraits » ; enfin, le film réinvestit des raccords narratifs, mais d'une façon singulière.

¹⁰⁶Nous précisons que par « cinématographique » nous excluons toutes les formes « d'animation », car elles ne consistent pas en un enregistrement du « réel ».

2.3.2.1 « SIMPLE » DESCRIPTION

Au début de la séquence, l'objet de la description est « plein » : il n'y a pas de disjonction entre l'objet et sa situation, ce qui est décrit, c'est l'objet pris avec un contexte. Ce sera, par exemple, la suite de plans sur des voitures en train de rouler (plans 85 à 94), ou bien encore une série de plans entre des immeubles (plans 128 à 137). Ces suites de plans sont dotées de trois composantes essentielles : similarité, indifférenciation, orientation.

La *similarité* est ce qui fonde l'idée de « suite » : *l'ensemble {objet, contexte} est similaire* d'un plan à l'autre. Cette similarité est présentée à la fois dans les motifs – des voitures d'une même époque, sur des routes semblables – et dans leur mise en scène – dans l'angle de vue (en plongée), l'étalonnage (tous les plans semblent pris à un même moment de la journée).

À cette similarité s'ajoute une *indifférenciation des motifs*. Jamais une même voiture ne se retrouve dans deux plans, de même que rien n'indique que les mêmes immeubles sont filmés. C'est l'ensemble qui prime, l'idée de flux de voiture, ou d'un ensemble de gratte-ciel. Cette indifférenciation permet une certaine souplesse.

Malgré cette similarité, il existe une forme d'*orientation* : la suite va du plan d'ensemble au plan rapproché, dans une progression linéaire. La suite descriptive prend ainsi la tournure d'une exploration. De cette exploration naissent des attentes, vis-à-vis de son « but », attentes fondamentales dans l'idée d'un changement de régime. En effet, la résolution des attentes, à travers la présence d'un objet « lisible » et « complet » permet, avec d'autres paramètres que nous allons maintenant détailler, un changement fluide de régime.

2.3.2.2 SAUTS ABSTRAITS / 1

Après les raccords descriptifs se mettent en place des « sauts abstraits » : des raccords qui font « sauter » la situation, l'évacuent de façon à mettre en valeur l'objet dans sa dimension *abstraite*.

Ce sera, pour faire suite à l'exemple précédent, le passage du flux de voiture (plan 93) à la masse de voitures garées (plan 94), puis aux chars alignés sur la plage (plan 95). Chaque raccord effectue ici un bond qualitatif, vers des notions « abstraites » (90/91 : la voiture comme produit de masse ; 91/92 : la société industrielle produit, dans un même mouvement, du transport et de l'armement, des voitures comme des chars).

Ou encore, après les immeubles, une suite de vitres brisées (plan 139), toboggan délaissé (140), lampadaire explosé (141), boîtes aux lettres éventrées (142) : autant d'exemples d'une ville en ruine, raccordés selon un axe thématique. Seulement, si le raccord fonctionne, au-delà du raccord purement thématique, c'est qu'il est fondé sur une *analogie formelle*. Entre les plans 94 et 95, ce sont les mêmes motifs qui sont convoqués (des voitures), avec, globalement, un étalonnage similaire. Entre les plans 95 et 96, c'est par le biais d'une analogie de disposition que le raccord fonctionne : les voitures, comme les chars, sont « garés », alignés, et vus depuis le ciel.

En cela, le « saut » se distingue du « choc » d'Eisenstein : le choc est un mouvement dialectique, il s'appuie sur une opposition ; en revanche, *Koyaanisqatsi* passe par des raccords visuels, de l'ordre de la composition et de l'étalonnage. Il s'agit, globalement, d'une forme de raccord par comparaison : l'objet du plan A est comme celui du plan B, il y a donc un lien entre les deux ; si les chars sont alignés comme des voitures, c'est qu'ils ont une nature commune.

2.3.2.3 SAUTS ABSTRAITS / 2 : AU SEIN D'UNE « CATÉGORIE »

Au plan des chars, s'enchaîne un plan sur les mêmes blindés (plan 96). Celui-ci est raccordé à la façon d'une description de situation classique, avec une redondance des motifs.

Apparaît ensuite un avion militaire (plan 97). À nouveau un saut abstrait, mais cette fois-ci à la façon d'Eisenstein : le raccord ne conserve pas l'objet, et visuellement la diagonale des chars est l'inverse de celle de l'avion. Pourquoi, en ce cas, le raccord fonctionne-t-il, alors qu'il n'aurait pas pu, à notre avis, fonctionner précédemment ?

C'est qu'il y a, en fait, deux formes de liens « intellectuels » qui sont ici proposés. Le passage des chars à l'avion de chasse, comme celui des voitures qui roulent à l'ensemble des voitures alignées, sont des *raccords catégoriels* : le raccord se fonde sur une catégorie pré-existante (machines de guerre, voitures en série). En cela, il correspond à une forme de description, à la description d'une catégorie. Le raccord des voitures jusques aux chars tient, lui, de la *comparaison* : c'est le saut d'une catégorie à une autre. Il est donc notable que *le raccord catégoriel tolère le raccord dialectique*, qui le dynamise, tandis que *la comparaison doit s'ancrer sur une similarité formelle évidente*.

2.3.2.4 RACCORDS PSEUDO-NARRATIFS / 1 : DÉFINITION

Suite aux raccords par sauts abstraits, surgit une nouvelle forme de raccords, que nous appellerons « pseudo-narratifs ». Il s'agit d'un *raccord artificiel fondé sur le principe de la conservation du mouvement*. Autrement dit, il y a deux composantes fondamentales.

D'un côté, ce qui fait que le raccord est dit « narratif », c'est qu'il cherche la continuité. C'est l'idée, chez Deleuze, du schème sensori-moteur, de la description organique, dans laquelle « le réel supposé se reconnaît à sa continuité, même interrompue, aux raccords qui la rétablissent, aux lois qui déterminent les successions, les simultanités, les permanences : c'est un régime de relations localisables, d'enchaînements actuels, de connexions légales, causales et logiques. »¹⁰⁷ La continuité va alors être maintenue par le biais, par exemple, de raccord de mouvement ou de raccord de regard, en champ contre-champ.

Mais, d'un autre côté, ce sont des raccords *pseudo* narratif. Les plans raccordés ne peuvent l'être qu'artificiellement. À l'enchaînement « narratif » correspond une incompatibilité physique, qui rend évident la disjonction.

Le premier exemple d'un tel raccord pseudo-narratif se situe entre le plan sur un groupe de touristes (plan 82) et sur un gratte-ciel (plan 83) (voir figure 19). Le modèle est celui d'un raccord de regards : aux visages des touristes, levés vers le ciel, répond la contre-plongée violente du deuxième plan. Le gratte-ciel paraît être l'objet de l'attention des visiteurs, qui semblent, eux, situés dans une centrale électrique : les espaces sont, malgré le raccord,

¹⁰⁷Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, op. cit., p. 166.

difficilement compatibles. L'impossibilité est d'autant plus criante si l'on considère le plan précédent (plan 81) : celui-ci nous montrait une forme d'usine en plan d'ensemble. Or ce plan d'ensemble ne laisse clairement pas la place au gratte-ciel du plan 83. Ainsi, soit la centrale est la même entre les plans 82 et 83, et dans ce cas l'immeuble est artificiellement raccordé, soit les plans 81 et 82 sont contigus, et les plans 82 et 83 ne le sont pas (il reste également la possibilité qu'aucun des trois plans ne soit situé dans un même espace, ce qui va également dans notre sens). *Le raccord pseudo-narratif fonctionne donc visuellement mais non logiquement, du fait de l'enchaînement des trois plans.*

Cependant, dans l'exemple que nous venons de citer, le raccord pseudo-narratif servait uniquement de transition dans une suite de plans elle-même instable, un moment de passage depuis la séquence sur la pollution vers la séquence sur les voitures. La force de ces raccords est d'autant plus importante lorsqu'elle fait suite à une série de sauts abstraits.

2.3.2.5 RÉGIME PSEUDO-NARRATIF / 2 : « PERSONNAGES ABSTRAITS »

Après les plans descriptifs sur les flux de voiture (plans 85 à 94) et les sauts abstraits vers les machines de guerre industrielles (plans 95 à 97), l'enchaînement des plans 98 à 102 fonctionne sur le modèle du raccord pseudo-narratif : c'est le passage à des formes de « personnages abstraits ».

Au plan sur l'avion de chasse (plan 98), succède un bombardier (99) par le biais d'un raccord de mouvement simulé : tous deux suivent un déplacement vers la droite du plan, et se préparent à un décollage (d'abord l'abaissement du cockpit au plan 98, puis l'orientation vers la piste au plan 99). Avec le plan 100, c'est encore un autre avion de chasse qui est dans les airs. Puis c'est un missile qui tombe lentement vers le sol (plan 101), objectif logique du vol de l'avion. À ce missile répond un autre (plan 102), envoyé depuis la terre vers le ciel. C'est presque un *enchaînement logique, narratif et continu* (malgré quelques ellipses). Et quand, quelques plans plus tard, un objet atteindra enfin le sol, y répondront une série d'explosions, de détonations et de destructions (plans 108 à 127).

La fin de la séquence agit alors à la façon *d'un récit de l'idée de guerre*. Récit parce qu'il y a une orientation, depuis l'alignement des troupes et le décollage des avions jusqu'à la destruction de l'ennemi. Mais idée, parce que les plans appartiennent à des espaces et à des temps différents, et disjoints.

Nous pouvons d'ailleurs noter, dans cette optique d'une résurgence du récit et de constitution d'abstraction en personnages abstraits, le retour d'un dispositif de focalisation. Les trois plans d'avions (plans 97 à 100) sont tous trois des gros plans, centrés sur l'avion, dans lesquels le fond est quasiment inexistant. Auparavant, ce qui permettait la description de catégorie, c'était à la fois la durée des plans, et le principe d'a-focalisation, de dissolution de l'objet singulier dans une multitude quasi abstraite (par exemple, le flux de voitures). Or ici, bien que la temporalité soit équivalente, la focalisation empêche d'en rester à la description. L'avion ne peut plus être seulement compris comme un objet abstrait, il devient le « sujet » du plan.

2.3.2.6 COMPLEXITÉ DES RÉGIMES DE PLANS

Nous voudrions achever l'analyse en mettant en avant une certaine complexité des régimes de plans : à l'intérieur d'une séquence, il y a une mixité des régimes précédemment étudiés.

Pour continuer sur le même exemple, nous allons nous attacher à l'existence de trois plans singuliers, insérés au cœur du pseudo-récit (plans 103 à 105, voir figure 20). La force de ces plans est de nous faire revenir, avec une grande fluidité, depuis la logique pseudo-narrative à une forme de l'ordre de l'idéation. Cela se déroule donc en trois temps.

Le premier plan a un double impératif : se raccorder aux plans précédents, et permettre le changement de régime.

Le raccord se fait au sein du système pseudo-narratif, selon un schéma d'action et de réaction : à chaque missile en un répond un autre, avec une alternance des axes. L'objet enflammé, largué depuis l'espace (ciel → terre, plan 103) répond au missile envoyé vers le ciel (terre → ciel, plan 102), qui lui même répondait alors à la chute d'une autre bombe (ciel → terre, plan 101).

Le plan 103 ensuite suscite des attentes car il est difficile à lire, l'attente permettra enfin le changement de régime. Certes, le plan est focalisé, l'objet qui se détache est centré ; mais cet objet reste indistinct, de multiples pièces en jaillissent, la vue est étriquée, d'autant que l'angle de vue est peu courant ; surtout, dans un second temps, le plan va durer bien après la disparition de l'objet : le centre de focalisation disparaît aussitôt, et le plan se prête alors à une pure exploration du visible. Cette exploration libre, proche de celle des paysages de la séquence introductive, est à l'origine de fortes attentes : n'importe quel raccord est alors permis, du moment qu'il comble ces attentes.

Le plan 104 répond aux attentes précédemment suscitées par un plan à la fois visuellement très simple et sémiotiquement très riche. Simple, car il s'agit d'une bombe, cette fois-ci au repos, centrée, sur un fond noir quasiment uni, vers laquelle la caméra s'approche, à travers une légère contre-plongée en courte focale qui ajoute à la dimension impressionnante de la bombe. Riche en même temps, car cette bombe condense tout les paramètres que nous avons vus dans la construction d'abstraction au niveau des plans : il y a une très forte insistance (plan long, motif fixe et central), un intérêt visuel (les lignes de composition sont induites par la bombe elle-même en plein cadre), et surtout, une épaisseur symbolique (symbole de la guerre). Ce plan prolonge ainsi la pause amenée par le plan 103, en développant une forme de fascination mêlée de questionnements et de réflexions.

Enfin, le plan 105 fonde toute son efficacité sur une dimension référentielle : un porte-avion, vu du ciel, sur lequel un groupe de marins forme les lettres « $E=MC^2$ ». Il s'agit du premier plan signifiant par le biais de lettres, c'est-à-dire d'un code précis. À cet égard, il est remarquable que ce premier « code » soit un code mathématique, fondé sur des symboles. Mais, outre sa nature, ce code est lui-même doté d'une épaisseur symbolique : $E=mc^2$ est l'équation d'Einstein, à l'origine des premiers essais de bombe atomique.

Or, toute la force de cette formule est d'être intégrée dans un plan, ce qui lui donne trois atouts.

D'abord, la force d'une « vérité » : l'équation n'est pas plaquée par le biais d'un carton au milieu de la séquence, elle est, à l'origine, ostensiblement affichée par le « sujet » de la séquence, l'industrie (militaire) américaine. L'archive est ici d'importance, elle témoigne d'une réalité encore plus « objective » : les images n'ont, à l'origine, pas été faites pour le film.

Ensuite, il y a une forme d'ironie, qui se joue à deux niveaux : intellectuellement, dans le hiatus entre l'idée d'une science qui explique le monde ($E=mc^2$) et l'application de ses résultats dans une machine de destruction de ce monde (la bombe atomique) ; visuellement, dans la simplicité de la formule et la difficulté apparente de sa mise en place (aligner des centaines de marins).

Enfin, ce plan a une valeur historique : ces images font à l'origine partie d'un tour du monde d'un groupe aéronaval à propulsion nucléaire. La valeur historique relie alors la formule d'Einstein, et l'industrie militaire, à la notion de transport, telle qu'elle était mise en avant par les premiers plans de la séquence (avion de transport, flux de voitures).

La séquence s'achève alors sur une suite d'explosions très brèves (2 secondes en moyenne), parfois immédiatement répétées (plans 120 et 121), jusqu'au point de rupture, enchaîné avec un plan d'ensemble d'immeubles. C'est ainsi le retour d'un mode descriptif, fondé sur l'accumulation et la saturation.

Nous avons ainsi mis en avant l'existence d'un processus d'abstraction fondé sur le schéma

{ descriptif – thématique – pseudo-narratif }

auquel correspondent des « types » des raccords précis : raccord descriptif, sauts abstraits (catégoriels ou fondés sur une similarité formelle), pseudo-narratifs (avec l'existence de « personnages abstraits »). Un résumé de ce schéma est donné à la figure 21.

À partir de ce schéma se développe une alternance libre des régimes des plans, libre en ce que chaque changement peut être amené de façon très simple, tout en restant fluide.

2.4 CONSTRUCTION DES ABSTRACTIONS /3 : AGENCEMENT DES SÉQUENCES ET EFFETS DE CLÔTURE

Nous allons maintenant aborder la façon dont les séquences, au-delà des plans, sont agencées : ce qui marque leur début et leur fin, la façon dont elles évoluent, ainsi que leur évolution à l'échelle du film.

2.4.1 CE QUI DÉFINIT LES RUPTURES

Nous allons commencer par l'analyse de ce qui marque la fin d'une séquence et le début d'un autre, à savoir, les « raccords » de ruptures. Nous entendons évidemment ici « raccord » au sens large, de ce qui « enchaîne deux plans » ; le raccord de rupture est alors un cas limite du raccord, au sens où il sépare plus qu'il ne relie.

Définir les ruptures est essentiel, car il s'agit d'un problème spécifique à la description. En effet, le descriptif fonctionne par accumulation d'éléments, points de vue, détails, de l'objet décrit ; à l'image d'une liste, la description est hypothétiquement infinie, puisque l'objet décrit sera toujours plus vaste que ce que l'on peut en dire, ou en montrer. De ce fait, Philippe Hamon, dans son ouvrage sur le descriptif, note « qu'*a priori*, un système descriptif possède une clôture beaucoup moins prévisible que celle d'un système narratif »¹⁰⁸,

Dans *Koyaanisqatsi*, relativement aux huit séquences précédemment évoquées, il existe sept raccords de rupture (voir figure 22) :

- des paysages à la pollution : plans 59 / 60
- de la pollution au premier interlude : plans 80 / 81
- du 1^{er} interlude à l'industrie : plans 84 / 85
- de l'industrie au logement : plans 127 / 128
- du logement au 2^e interlude : plans 164 / 165

¹⁰⁸Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 45.

- du 2^e interlude à la consommation : plans 184 / 185
- de la consommation à la misère : plans 379 / 380

Dans la suite de l'analyse, nous nous attacherons aux ruptures « totales » qui existent entre la fin d'une séquence et le début d'une autre, en mettant de côté les ruptures « partielles » propres à la fin des deux interludes.

Pour des raisons de commodité, nous nommerons les plans qui marquent la fin d'une séquence des « plans d'arrêts », et ceux qui leur succèdent, des « plans de relance », car c'est à partir d'eux que la séquence suivante se développe.

2.4.2 CE QUI FONDE LES RUPTURES : LES DISJONCTIONS

Le principe de la rupture est d'abord celui d'une disjonction très forte entre les deux plans qui s'enchaînent. Cette disjonction s'établit à travers deux mécanismes :

D'une part, il y a d'abord une *absence de rapport entre les motifs*, qu'il soit visuel ou logique, entre les plans d'arrêts et les plans de relance.

Cette absence de rapport se trouve d'abord *dans les plans eux mêmes*. D'un côté, ce sont des destructions (bombe, champignon nucléaire, démolition) ou des perturbations visuelles ; de l'autre, c'est un camion, des gens endormis sur une plage, ou bien des immeubles.

Cette absence de rapport est ensuite *renforcée par les plans précédant et suivant les ruptures* : les plans d'arrêts succèdent à une suite de plans qui leurs sont similaires (explosions, par exemple), tandis que les plans de relance *sont poursuivis* par des plans qui leurs sont similaires, sur un mode descriptif.

Enfin, ce « non-rapport » est doublé d'un *principe de tension / résolution* : les plans d'arrêts sont souvent chargés d'une tension, inhérente à leur motif (explosion) ainsi qu'à leur durée (ils font suite à des plans qui durent en moyenne 5 secondes et durent eux-mêmes rarement plus de 10 secondes) ; à l'inverse, les plans de relance sont sans tension, présentent des situations « au repos » (gens assoupis, immeubles) de façon prolongée (la moyenne est ici de l'ordre de 30 secondes). À noter que la musique marque un silence au niveau des ruptures, ce qui va dans le sens d'une baisse de tension.

D'autre part, si les plans sont sans rapports au niveau des motifs, leurs compositions, elles, s'opposent. Cette opposition se joue dans trois lieux.

Dans *l'aspect formel des motifs* : les plans d'arrêts sont des explosions ou des perturbations informes ; au contraire, les plans de relance sont des images nettes et détaillées, fondées sur un seul axe de composition ou sur une forme très géométrique. Notons, à cet égard, que la rupture des plans 80 / 81 fonctionne sur le schéma inverse :

détail et verticalité du champignon atomique face à l'horizontalité et le flou des gens endormis. L'essentiel est dans le fait que les plans s'opposent, la mécanique fonctionne donc.

Dans *les angles de vue*. À des gros plans pour les plans d'arrêts répondent des plans de relance plus larges (mis à part les plans 80 / 81, encore une fois).

Dans *la lumière et l'étalonnage*, enfin : les dominantes sont inversées pour les plans 80/81 (fond bleu avec centre couleur sable, puis l'opposé) et 379 /380 (traits lumineux sur fond noir / ville en plein jour) ; à l'ensemble des couleurs chaudes/froides du plan 127 répond l'uniformité du plan 128.

2.4.3 CE QUI FONDE LES RUPTURES /2 : « POINTS DE NON-RETOUR »

Au delà de l'effet disjonctif, il est remarquable qu'à la fois les plans d'arrêts et les plans de relances sont similaires entre eux.

Nous l'avons vu, les plans d'arrêts sont tous des sortes de destruction : des explosions, mais aussi une forme de destruction visuelle dans la dilution des formes des accélérés (plan 379). En fait, ces destructions vont s'apparenter à ce que nous allons appeler des « points de non-retour », essentiels dans le cadre du descriptif.

Nous l'avons précédemment noté, un système descriptif est hypothétiquement infini. En cela, un point d'arrêt lui est nécessaire. Or, ici, toutes ces explosions consistent en une forme de *destruction absolue*. Cette dimension absolue peut se trouver :

- dans le motif en lui-même (plan 80 : la bombe atomique comme l'absolu de la destruction) ;
- par des effets de série (plan 127 : suite potentiellement infinie d'explosions militaires) ;
- par des effets de cadre (plan 164 : l'explosion plein-champ de la dernière démolition) ;

– par des effets de matière (plan 379 : la dissolution de la forme comme forme de destruction absolue).

Nous pouvons ajouter ici le plan 429, début de la clôture du film, dans lequel une fusée au décollage explose. Renvoi explicite à l'ouverture, la destruction porte alors, par référence, au film conçu comme totalité.

Seule la séquence d'introduction ne semble pas répondre à ce phénomène de destruction absolue (plan 59), mais il s'agit en fait des premières explosions : la destruction en elle-même a quelque chose d'absolu, ce qui est détruit l'est de manière définitive. Cela nous mène à considérer qu'il y a un phénomène de gradation, permettant d'actualiser à chaque fois l'idée de cet absolu de la destruction ; nous aurons à y revenir dans notre troisième partie.

La destruction, dans son caractère absolu, fonde alors l'existence de ces « points de non-retour » : au-delà de ces plans, il n'est plus possible d'avancer, il n'y a plus rien à décrire parce que l'objet considéré est détruit. La destruction apparaît ainsi à la fois comme finalité des séquences (ce vers quoi elles tendent toutes) et comme moteur essentiel d'un changement de catégorie d'objet.

Les points de non-retour peuvent donc être définis comme une réponse rhétorique à un problème pratique. La destruction de la catégorie décrite au sein de la séquence marque à la fois une nécessité de changer de catégorie, puisque celle-ci n'est plus, et en même temps témoigne d'une forme de finalité terriblement critique de cette catégorie : l'exploitation industrielle du sol mène à la bombe atomique, les voitures produites en masse mènent aux chars, aux avions et à la mort, tandis que les buildings sont voués à la démolition.

2.4.4 CE QUI FONDE LES RUPTURES /3 : PLANS DE RELANCE

Face à ces points de non-retour, il existe, également, des similarités entre les plans de relance, du moins à partir de la 5^e séquence (plan 128) : à chaque fois, la relance est faite sur des immeubles. Ce phénomène semble correspondre à une seconde dimension du

descriptif : le « système descriptif » peut être défini par Philippe Hamon comme « un jeu d'équivalence hiérarchisé [c'est-à-dire une] équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte). »¹⁰⁹ Ici, c'est donc l'idée que chaque séquence renvoie au même point, la « ville », en tant que « dénomination visuelle ».

Il existe alors une articulation globalement descriptive, similaire entre les séquences et les plans situés dans ces séquences. En effet, la similarité des plans de relance s'intègre dans un schéma globalement commun à toutes les séquences : un objet, ou une catégorie d'objet, sont décrits, jusqu'à ce que la description aboutisse à la destruction de l'objet. Le film dans sa totalité se présente ainsi comme une accumulation de descriptions. Le point de relance récurrent sur la ville permet alors d'affirmer que l'objet décrit par le film, c'est la société américaine, dans ses rapports avec la ville.

Cependant, cette dénomination visuelle fait pendant à une autre dénomination, cette fois-ci verbale : le titre. Le film est une expression audio-visuelle de ce que signifie le titre. Les deux formes de dénomination sont alors liées, parce qu'elles sont les deux « sujets » du film. Mais elles ne s'opposent pas, car elles sont situées à différents niveaux : la ville est un objet, et « *koyaanisqatsi* » un état, un « mode de vie ». La syntaxe est ici essentielle : l'objet est donné en premier – car le titre ne « donne » rien de sa définition –, il amorce chaque séquence, tandis que l'état est ce vers quoi tend l'objet, à la fois point de non-retour et définition finale du film.

Ce système prend ainsi la forme d'une double articulation (à l'intérieur d'une séquence et entre les séquences), ce qui semble rejoindre les suggestions d'Eisenstein, dans son projet de film sur le Capital. L'objectif du cinéaste soviétique était d'exprimer une *méthode*, un *mode de pensée dialectique*, à la fois résultant du film et actif entre les plans. Dans *Koyaanisqatsi*, c'est quelque chose de très similaire : rendre l'idée de « *koyaanisqatsi* » à l'intérieur des séquences et entre ces séquences mêmes. S'il y a peut-être quelque chose ici d'une composante fondamentale à l'expression d'une idée au cinéma, cela nous amène à explorer la *dimension rhétorique* du film, ou la façon dont le film est rendu lisible et

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 127.

compréhensible par certains *effets* précis : ce sera l'enjeu de notre troisième et dernière partie. Cependant, avant de s'attacher à la rhétorique, il nous reste une dernière forme de séquence à étudier : les séquences interludes.

2.5 SÉQUENCES DITES « INTERLUDES » : RELANCE DE L'IDÉATION

Nous allons maintenant revenir sur les deux séquences dites « interludes », à savoir les plans 81 à 84 et 165 à 184 (voir précédemment la figure 22, sur les raccords de rupture). Ces deux séquences diffèrent structurellement de ce que nous avons précédemment étudié, à la fois dans les raccords finaux et dans leur structuration interne.

Nous avons précédemment vu que les séquences, à leur aboutissement, marquaient une nette séparation entre leur dernier plan et le premier plan de la séquence suivante. Cela s'effectuait alors de diverses manières : silence au niveau de la musique ; contraste dans le cadre, dans les dynamiques, ainsi que dans la durée (durée courte initialement contre une durée longue). Or la fin des interludes n'est pas tant fondé sur une opposition que sur une absence de rapport : il n'y a pas de lien évident, ni de contraste marqué.

Cela se voit d'abord au niveau des motifs : il n'y a pas de lien évident entre un avion en gros plan, individué, et une suite de voitures qui défilent (plans 84/85) ou entre un groupe de femme en train de poser devant la caméra et la façade d'un gratte-ciel, de nuit (plans 184/185).

Cependant, la disjonction des motifs n'est pas confirmée par l'étalement ou le cadrage : à chaque fois, les plans semblent pris au même moment (journée pour les plans 84/85, nuit pour les plans 184/185), et les focales sont toutes longues.

Qui plus est, la musique ne s'arrête pas brusquement. La disjonction n'est donc pas complète, et il n'y a pas de rupture dans le raccord.

Mais ce qui marque un effet très particulier, c'est la différence de durée entre les derniers plans des interludes et les plans suivants. Le plan de l'avion (84), comme celui du groupe de femmes (184), sont extrêmement longs, tandis que le plan est fixe : 124 secondes pour le plan de l'avion, dans lequel il y a du mouvement, et 25 secondes pour le plan des femmes, totalement fixe. Cette longueur provoque inévitablement des attentes ; or les plans

suivants, les plans 85 et 185, sont deux plans très neutres – plans serrés, sans profondeur de champ, en camaïeux gris ou noir – ce qui ne comble absolument pas les attentes. Ces deux séquences semblent donc totalement déconnectées des autres séquences.

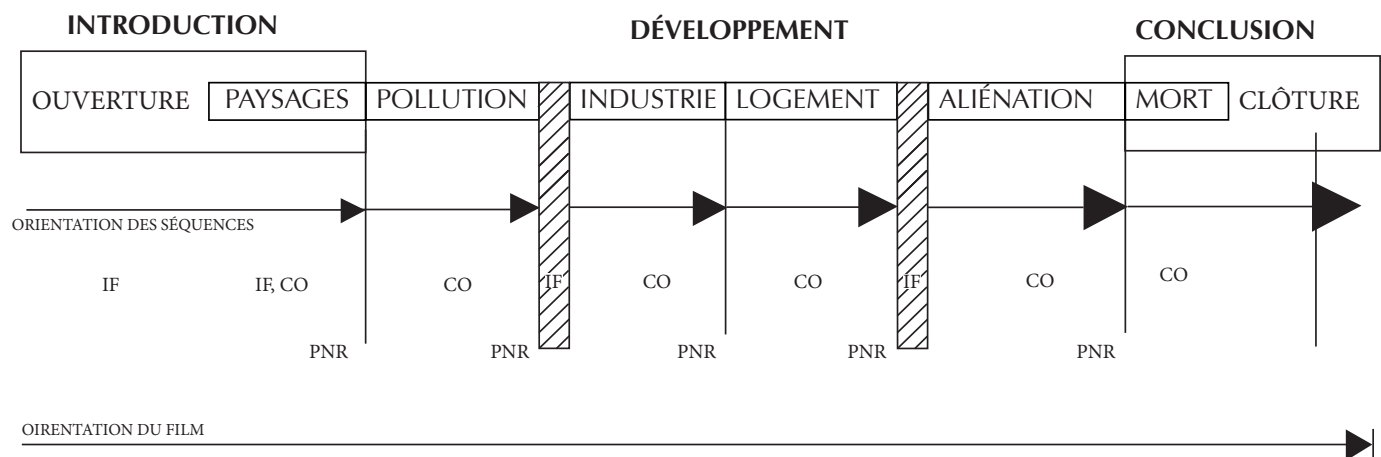
Dans leur structure se trouve également une absence de rapport, qui marque un retour à un montage d'ordre sériel et une relance de l'idéation.

Nous avons déjà vu que les raccords entre les plans 81/82/83 étaient de l'ordre du pseudo-narratif, avec cependant des rapports dyadiques entre les plans : ou bien le raccord des plans 81/82 fonctionne, ou bien c'est celui des plans 82/83, mais jamais l'ensemble 81/82/83 ; il y a nécessairement une absence de rapport entre deux de ces trois plans.

Dans la suite de cette séquence, il n'y a pas non plus de lien simple entre les plans 83 et 84 : d'un côté, une façade de gratte-ciel en contre-plongée, de l'autre, un avion vu frontalement ; la couleur et la lumière sont assez proches. Ces deux plans, cependant, font partie de ceux que nous avons noté comme étant dotés d'une forte épaisseur sémiotique. Par cette épaisseur, ces plans favorisent l'idéation ; leur absence de rapport accentue alors cette idéation, car elle force à chercher un lien entre ces plans.

De même, la suite de portraits des plans 181 à 184 force à l'idéation. Sans autre lien que leur appartenance à une même époque et une même société, ces figures semblent marquer uniquement un intérêt pour l'individu.

Le film est alors découpé, à deux intervalles réguliers, de séquences qui relancent l'idéation, marquant une forme de pause dans le travail cognitif et discursif des séquences d'abstractions audio-visuelles. La figure 23 établit une synthèse de notre seconde partie, en mettant en avant les différentes fonctions par rapport aux séquences. Nous allons maintenant nous attacher à la troisième dimension du film, d'ordre discursive, qui traduit véritablement le propos du film.



Légende

IF	Idéation Forte
CO	Cognition
PNR	Point de non-retour
→	Sens de l'orientation
▨	Interlude

Figure 23 : Schéma récapitulatif des interactions entre idéation et cognition.

PARTIE 3 : VERS LA CONSTITUTION D'ABSTRACTIONS AUDIO-VISUELLES

Notre dernière partie concerne la dimension *discursive* du film : le film est une critique de la société consommation. Cette dimension s'appuie sur une rhétorique, c'est-à-dire un ensemble d'*effets de sens*, affectant une valeur ou une tonalité aux abstractions audiovisuelles. Ces valeurs ou tonalités donnent ainsi une coloration globalement positive ou négative à ce qui est montré. Ainsi, la séquence sur les productions de la société industrielle (voitures, véhicules militaires) n'est pas seulement un constat : dans le même temps, il s'agit de montrer que cette production est néfaste, qu'elle étouffe et mène à la mort.

Le fait que cela se produise « dans le même temps » est essentiel. Il ne s'agit pas, comme cela serait possible dans la langue verbale, d'énoncer un sujet, ou un objet, puis de lui attribuer des qualités (positives ou négatives). L'image est trop riche pour cela, elle ne peut le faire que dans un seul mouvement : nous présenter des voitures, mais selon un certain axe, un certain ordre et certaines sonorités qui influencent notre appréhension de ces abstractions.

Notre objectif, dans cette dernière partie, est donc d'explorer cette dimension rhétorique. Notre recherche vise à mettre en avant certaines formes particulières, qui révèlent la complexité du film, sans soucis d'exhaustivité. Pour cela, nous étudierons quatre domaines de la rhétorique : la musique, le plan, le montage (le plan et le montage faisant tous deux partie d'une rhétorique visuelle), et le texte.

3.2 RHÉTORIQUE MUSICALE

Nous commençons par l'analyse de la musique, pour deux raisons.

La première tient dans le fait que, jusqu'à maintenant, la musique avait été entendue dans sa dimension, réflexive, de « structure transparente » (voir partie 1). Or tout l'intérêt de la rhétorique du film est de s'insérer dans l'ensemble des plans que nous avons jusqu'à présent décrit, de telle sorte que les principales dynamiques, l'ouverture à la pensée, le jeu sur les abstractions audio-visuelles et la rhétorique sont toujours complémentaires. En ce sens, l'analyse de la musique nous paraît exemplaire parce que c'est véritablement dans un même mouvement qu'elle est répétitive et rhétorique.

La deuxième raison renvoie au fait que la sémiotique musicale a déjà été largement étudiée, et que ses effets en terme de sens ont été largement définis. Nous nous fonderons sur deux ouvrages : d'un côté, celui de Léonard B. Meyer, *Émotion et signification dans la musique*¹¹⁰, ouvrage majeur de musicologie, bien qu'aujourd'hui daté (1956) ; de l'autre, un livre plus récent, *La musique et les signes*¹¹¹, d'Eero Tarasti.

L'intérêt du travail de Meyer est d'avoir été une référence aux États-Unis, et que ses théories furent certainement connues des minimalistes, quand bien même ceux-ci composèrent en premier lieu hors de la tonalité (nous y reviendrons). Sa théorie se fonde sur l'idée que « le sens musical (...) est un produit de l'attente. »¹¹² Il faut entendre ici le sens musical que Meyer appelle « immanent », interne à la musique, par opposition à un sens « désignatif » qui lui serait rajouté par le biais d'un texte ou autre (par exemple, dans la musique à programme). Ensuite, être un « produit de l'attente » correspond à l'idée que « si sur la base d'expériences passées, un stimulus présent nous amène à attendre un événement musical subséquent plus ou moins défini, alors ce stimulus a un sens. »¹¹³. Toute la question

110 Léonard B MEYER, *Émotion et signification en musique*, op. cit. [1956].

111 Eero TARASTI, *La musique et les signes*, op. cit.

112 Léonard B MEYER, *Émotion et signification en musique*, op. cit., p. 82.

113 *Ibid.*

de la signification en musique se fonde alors sur un schème de tensions et de résolutions vis-à-vis de ces attentes. En ce sens, « traduire » la peur ou un danger face à quelque chose revient à lui associer une tension.

L'ouvrage d'Eero Tarasti nous sert alors à valider certaines des affirmations de Meyer, vis-à-vis des effets reconnus de la musique tonale. Il se fonde sur une approche sémiologique pour expliquer les mécanismes de signification en musique. *La musique et les signes* commence par un historique des travaux de sémiologie musicale, et cite d'ailleurs Leonard Meyer, bien que ce dernier n'ait jamais réclamé le « label de la "sémiotique" »¹¹⁴.

Notre objectif n'est pas de discuter en profondeur leurs travaux, mais plutôt de montrer la prégnance de certaines relations entre musique et signification, comme par exemple le lien entre la dissonance et une forme de malaise.

Avant de poursuivre, nous devons préciser que les relations que nous allons mettre en avant dans notre analyse sont ancrées sur une lecture occidentale de la musique. Nous justifions ce choix pour deux raisons. D'un côté, *Koyaanisqatsi* est un film américain, fait, en premier lieu, pour un public américain ou « occidental », vivant dans la société de consommation critiquée. De l'autre côté, ainsi que le note Eero Tarasti, les effets propres à la tonalité ont été prolongés dans le cinéma, la télévision, et « la "musique d'ambiance" des salles d'attente », de telle sorte que « l'invasion de ces pratiques a sensibilisé presque tous les habitants de la planète à ce mécanisme de tension-et-détente propre à la musique tonale. »¹¹⁵

Nous allons maintenant analyser la musique de *Koyaanisqatsi* sous trois de ses aspects, mélodique, harmonique et structural, afin d'en dégager certains effets rhétoriques.

¹¹⁴Eero TARASTI, *La musique et les signes*, op. cit., p. 84.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 75.

Electronic Organ

Et. Org.

Et. Org.

Et. Org.

The image displays four systems of musical notation. The first system is for 'Electronic Organ' and consists of three measures. The second and third systems are for 'Et. Org.' and each consists of five measures. The fourth system is also for 'Et. Org.' and consists of five measures. The music is written in 12/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The 'Electronic Organ' part features a steady eighth-note pattern in the right hand and a single eighth note in the left hand. The 'Et. Org.' parts feature a more complex pattern with eighth notes and rests in the right hand, and a steady eighth-note pattern in the left hand. The seventh chords are indicated by the notes in the right hand of the 'Et. Org.' parts.

Figure 24 : Extrait de la musique utilisée lors de la séquence des pylônes électriques. Les accords sont des accords de septième, porteurs de tension.

3.2.1 RHÉTORIQUE MUSICALE HARMONIQUE : DISSONANCES

Le point le plus simple à analyser, dans l'optique de montrer des effets de tensions, est celui des *dissonances*, puisqu'elles sont par excellence le lieu d'une tension. Citant Appel, un autre musicologue, Meyer note que « si la consonance "représente l'élément de normalité et de repos, [la dissonance] l'élément non moins important d'irrégularité et de perturbation" (Apel, 1945, p.18). En bref, les dissonances sont des tendances »¹¹⁶. Or ces « tendances », justement, sont causes d'attentes, et par là de tensions. De même, Tarasti rappelle le rapprochement, dans la musique tonale, entre les « valeurs émotionnelles de la dissonance et de la consonance » et « le dysphorique et l'euphorique »¹¹⁷.

Dans *Koyaanisqatsi*, un exemple s'en trouve dans la suite de plans sur des pylônes électriques (plans 61 à 66). Ces plans, *a priori* purement descriptifs, sont ponctués d'accords de septième mineure, à l'orgue électronique (voir figure 24). Ces accords, soutenus par des arpèges, sont dissonants. Ils fonctionnent par groupe de deux, un temps long et un temps bref : le premier crée une tension, qui ne se résout pas dans la répétition de ce même accord ; ainsi, la résolution est repoussée à chaque fois, et la tension renouvelée. Ajoutons à cela la sonorité nette, mécanique, propre de l'orgue électronique, et les jeux d'anches choisies, au son « aigre ».

Ces dissonances influent alors sur la lecture de ces pylônes, qui sont déjà vus sous forme de tension (par saturation de l'espace, nous le verrons dans la suite du chapitre). Il y a ainsi un effet de *redondance* entre le visuel et le sonore. De ce fait, le discours est rapidement saisi ; le perceptible l'étant également (voir partie 2, chapitre 1), et les plans étant longs, cela permet de se détacher du film, ce qui renforce l'idéation. Par cette redondance, il y a ainsi à la fois une clarification du discours et un appel à l'idéation. C'est, encore une fois, le lien entre les trois composantes essentielles du film, idéation, cognition et discours, qui est ici marqué.

¹¹⁶Leonard B MEYER, *Émotion et signification en musique*, op. cit., p. 268.

¹¹⁷Eero TARASTI, *La musique et les signes*, op. cit., p. 54.

3.2.2 RHÉTORIQUE MUSICALE MÉLODIQUE

Le second exemple que nous voudrions prendre se joue cette fois-ci en termes mélodiques. Il s'agit de la séquence des immeubles en ruine (plans 128 à 144). La musique prend pour thème une mélodie jouée à l'unisson par des violons, violoncelle et contrebasse (voir figure 25). Cette mélodie est à la fois en mode mineur et construite par une suite de motifs descendants.

Or, « le mode mineur est non seulement associé à une intensité générale de sentiment, mais aussi, en particulier, à l'expression de la tristesse, de la souffrance ou de l'angoisse. »¹¹⁸. À cela s'ajoute la suite descendante, ainsi que le timbre des violoncelles, qui ressort lors des passages graves, timbre généralement associé, dans la période romantique, au « délaissement et [au] désastre »¹¹⁹.

La musique ajoute ainsi une « ambiance » teintée de vide, tristesse ou désespoir, qui convient tout à fait à ces immeubles abandonnés, à moitié détruits.



Figure 25 : Mélodie en La mineur, associée à la séquence des immeubles en ruine.

À partir de ces deux premiers exemples, qui sont à la fois simples et efficaces, il nous semble utile de reprendre l'analyse que faisait Gardies de la musique minimaliste. Il affirmait, en effet, qu'elle n'était pas narrative, puisque soumise à un processus, de telle sorte qu'au final, l'ensemble était prévisible. Il est évident qu'ici Philip Glass ne respecte pas le « principe » minimaliste qui voudrait qu'un morceau soit réduit à un processus. Ou, s'il le respecte lorsqu'il compose, le film, lui, fait appel à divers morceaux, de telle sorte que l'ensemble du film est doté d'une forme de narrativité musicale. D'ailleurs, à ce niveau-là, il est intéressant de noter que c'est le *thème* qui crée la signification. Dans les deux exemples

¹¹⁸Leonard B MEYER, *Émotion et signification en musique*, op. cit., p. 264.

¹¹⁹Eero TARASTI, *La musique et les signes*, op. cit., p. 64.

que nous avons venons de mentionner, ce sont en effet deux thèmes qui fondent la dimension rhétorique : un premier fondé sur la dissonance, le second, en mode mineur, joué par un violoncelle. À ce niveau, l'effet a-narratif de la musique répétitive n'est pas remis en cause, il est simplement déjoué par la variation des morceaux.

3.2.3 RHÉTORIQUE MUSICALE STRUCTURELLE

Pour finir, nous voudrions maintenant mettre l'accent sur un passage qui montre que la musique, en elle-même et dans son intégralité, et donc dans sa structure minimaliste même, produit du sens.

À la fin du film, les plans s'accélèrent de plus en plus, jusqu'à n'être plus que des lignes lumineuses, des lignes de flux, de purs contours (plans 332 à 364). Ce mouvement fait ressentir, par la difficulté perceptive qu'il provoque, l'inhumanité du mouvement de la machine, et la dissolution de l'homme au sein de ces flux interminables.

Or, il est ici frappant que la musique aille, elle aussi, dans le même sens, selon sa propre structure. La structure répétitive apparaît, en elle-même, impossible à suivre, abrutissante, fondant les formes et les notes en un flux continu. Nous pouvons noter que c'est d'ailleurs la société industrielle, critiquée par *Koyaanisqatsi*, qui, dans sa mécanique reproductive, est à l'origine de cette forme musicale.

Sur les plans 308 à 318, la musique joue sur des effets rythmiques perturbants (voir la figure 26).

(A) 8 x 6 | 8 x 6 | 8 x 6 | 8 x 6 | 8 x 6 | 8 x 6 |

(B) 8 x 4 | 8 x 6 | 8 x 4 | 8 x 6 | 8 x 4 | 8 x 6 |

(C) 6 x 4 | 6 x 6 | 6 x 4 | 6 x 6 | 6 x 4 | 6 x 6 |

Notation : premier chiffre : nombre de mesures

second chiffre : 6 = sextolets, 4 = quatolets

Figure 26. Schéma récapitulatif des rythmes. (A), (B) et (C) correspondent aux trois phases de l'extrait musical étudié.

(A) L'extrait commence par une suite de quarante-huit sextolets, avec de légères variations mélodiques, sur un rythme à quatre temps (douze groupes de quatre sextolets). Cette partie est en elle-même difficile à suivre, aussi bien par sa vitesse que par les groupements de sextolets en eux-mêmes, et son aspect de flux interminable.

(B) Des quatolets prennent le suite des sextolets, toujours sur une base à quatre temps (deux groupes de quatre) ; sextolets et quatolets alternent alors par groupes de deux fois quatre temps, sur douze mesure. Le passage des sextolets aux quatolets produit alors un effet de ralenti, cependant que la pulsation reste fixe (quatre temps).

(C) C'est alors la pulsation elle-même qui est soumise à variation, passant de quatre à trois temps. Cela brouille le suivi, tandis que le flux semble interminable. Les sextolets et quatolets alternent encore, cette fois-ci sur des mesures à trois temps, pendant six mesures, avant de reprendre un rythme à quatre temps.

La musique alterne ainsi entre d'une part des groupes de sextolets et quatolets, en eux-mêmes difficiles à suivre, et d'autre part des changements de mesure, alternant trois et quatre temps. Ce jeu se poursuit jusqu'à la fin de la séquence dite « Aliénation », et renforce ainsi la perturbation due aux accélérés.

De ce fait, tandis qu'elle nous était apparu originellement comme dotée principalement d'une dynamique d'ouverture à la pensée, la musique révèle dans un même mouvement, qu'elle participe fortement de la rhétorique du film. Il est d'ailleurs net que l'appréciation de certaines images soit entièrement influencé par la musique. Nous avons fait ainsi une expérience très simple, celle de substituer à la musique de Philip Glass un divertimento mozartien, par exemple lors du passage dans l'usine automobile : ce n'est alors plus l'aliénation de la société américaine qui est ressenti, mais l'Amérique en train de se construire, dans un mouvement enthousiaste¹²⁰.

L'importance de cette rhétorique musicale révèle ainsi une difficulté majeure vis à vis de notre objectif initial. Notre but avoué, que nous avons exprimé en introduction, serait l'établissement de structures et « d'effets » aptes à la construction d'idées au cinéma, de telle sorte que ce travail de recherche puisse mener à d'autres réalisations. Or, ce que nous venons de constater, c'est que la musique répétitive, que nous avons remarqué pour ses qualités « idéatives » (propres à susciter l'idéation), joue dans le même temps dans le discours critique sur la société industrielle. De cette façon, tout emploi de ce genre de musique risque d'être limité aux films « critiques ».

Après la rhétorique musicale, nous allons nous attacher à la rhétorique visuelle. Celle-ci peut être observée à deux niveaux : dans le plan, et dans le montage. Nous commencerons par analyser ce qui relève du plan, avant de voir le montage au chapitre suivant.

¹²⁰Nous avons réalisé cette « expérience », disponible sur le DVD en Annexes.

3.3 RHÉTORIQUE VISUELLE : DANS LE PLAN

Au sein du plan, nous diviserons notre analyse entre une rhétorique spatiale d'un côté, et une rhétorique liée aux variations temporelles de l'autre.

3.3.1 RHÉTORIQUE SPATIALE : EFFETS DE CADRE

La rhétorique « spatiale » concerne tous les effets propre à la mise en espace : cadre, angle de prise de vue, mouvements de caméra. Elle est utilisée, dans *Koyaanisqatsi*, de façon relativement classique. Nous en donnerons deux exemples.

Le plus simple est celui de la contre-plongée violente sur les plans de présentation des gratte-ciels (plans 83 et 167 à 170, voir figure 27). Cette contre-plongée, selon la définition du *Langage Cinématographique*, « donne en général une impression de supériorité, d'exaltation et de triomphe »¹²¹. Cette contre-plongée est d'autant plus forte qu'il s'agit d'un plan serré, de focale courte ; elle s'oppose ainsi à la majorité des plans du film, pris depuis des points de vue aériens, en plongée, soit en gros plan et longue focale, soit en plan d'ensemble avec une courte focale.

Un autre exemple peut être le plan 66 : un long travelling sur des pylônes électriques, au cœur du désert. Ce plan fait partie de la suite déjà marquée par la présence d'une rhétorique musicale d'ordre harmonique (les dissonances). Visuellement, ce plan est aussi doté d'une tension : il s'agit d'un plan serré, dans lequel les pylônes couvrent la majeure partie de l'espace ; placés en premier plan, ils empêchent de voir le paysage à l'arrière ; le panoramique renforce par contraste cet effet, car il s'agit *a priori* d'un mouvement d'exploration – or c'est la vision elle-même qui est perturbée. il y a ainsi une forme d'étouffement due à la place que prennent ces pylônes ; et cet étouffement est d'autant plus fort qu'il contraste avec la séquence précédente, qui laissait clairement voir le paysage.

¹²¹ Marcel MARTIN, *Le langage cinématographique*, Paris, Ed. du Cerf, 2001, p. 44.

Ces effets sont donc relativement « classiques » dans leur simplicité : la saturation de l'espace étouffe (les pylônes), la contre-plongée impressionne (gratte-ciel). Cependant, il est à noter que si ces effets fonctionnent simplement, c'est qu'ils sont également en contraste avec la majorité des autres plans – saturation contre plans d'ensembles (séquence introductive), contre-plongée face à une majorité en plongée (vue en hélicoptère) – et que la musique est redondante – dissonance avec obstruction visuelle, effet de révélation sur le gratte-ciel.

Nous allons maintenant nous pencher plus en détail sur les effets temporels, propres à *Koyaanisqatsi*.

3.3.2 EFFETS TEMPORELS

Ces effets temporels suivent deux formes : des accélérés, ou des ralentis.

Ces effets sont particulièrement présents dans la séquence que nous avons intitulée « Aliénation ». Nous nous focaliserons donc sur elle. Rappelons que cette séquence a durée égale au double des autres. Elle intervient à la fin, et précède une courte séquence sur la mort de l'individu. De ce fait, elle occupe une place singulière dans la construction du film.

Dans cette séquence, les accélérés occupent la place dominante ; les ralentis, eux, agissent sous forme de ponctuation (plans 324, 325, 365). Nous commencerons donc notre analyse par les accélérés.

Ces accélérés agissent de deux façons différentes : le jour, malgré la présence d'un flou de « bouger », les individus restent visibles (plans 203 à 285, 306 à 308, 314 à 328) ; la nuit, au contraire, ce ne sont plus que des flux lumineux. Ces différences tiennent essentiellement aux objets filmés, d'une part, avec d'un côté des passants et de l'autre des voitures dont seuls les phares ressortent, et au temps de pose, d'autre part, avec une augmentation de ce dernier pour les plans de nuit. Aux flous diurnes répondent alors les dissolutions nocturnes, dans un mouvement qui est celui de la gradation : les choses s'accélèrent de plus en plus, jusqu'à n'être que des purs flux.

Relativement à ces différentes formes d'accélérés, deux points de vue sont alors adoptés.

3.3.2.1 EFFETS DE MASSE ET CYCLES SUPÉRIEURS DE RÉPÉTITION

Le premier de ces points de vue est le plan fixe, d'ensemble ou large, sur des masses, par exemple la foule grouillante au bas d'un escalator (plan 216). Il s'agit d'ensembles denses, voire saturés, dans lesquels l'individu se dissout ; l'accélééré renforce alors cet aspect, en rendant négligeable les déplacements des personnes (devenus flous), au profit des mouvements de masse.

Par cela, une nouvelle forme de vision est impliquée, dans une prise à distance à la fois spatiale (vue aérienne ou éloignée) et temporelle (accélérés qui relativisent notre appréhension de la durée). Il nous semble pertinent de faire intervenir ici Jean Epstein, un des premiers auteurs à avoir mis en avant l'importance de la variation temporelle. Dans *Le monde fluide de l'écran*, il note :

« Prolifération de rythmes, qui ne va pas sans mettre de la confusion dans les comparaisons de vitesses et les règles de temps, précédemment conçues, mais qui apporte aussi une foule d'apparences auparavant inconnues. »¹²²

C'est exactement cela dont il s'agit : en jouant sur les vitesses, ainsi que nous l'avions déjà noté dans l'analyse de la séquence introductive (partie 1), le film fond l'ensemble des plans de manière à former un « tout » organique, unifié ; et, dans le même temps, cette temporalité permet d'atteindre à une autre vision, celle par exemple qui met en avant les mouvements de masse sur les individus.

Car ce qui frappe, c'est la stabilité de ces « masses » : s'il y a des déplacements internes, la forme globale, elle, reste fixe. C'est par exemple le cas des flux (plans 233/234/235), mais aussi des voitures sur les routes (plans 203 à 207) ou encore de la foule au pied de l'escalator (plan 216).

¹²²Jean EPSTEIN, « Le monde fluide de l'écran », 1950, n° 56, coll. « Les Temps modernes », p. 7.

En fait, ce que ces accélérés nous permettent de percevoir, ce sont des *cycles supérieurs de répétition*. Ceci est frappant lors de plans sur une chaîne de montage d'ordinateurs (plan 229). Habituellement, c'est par le montage que vient l'idée de répétition, dans la répétition des plans eux-mêmes. Or, par le biais des accélérés, c'est un seul plan qui nous montre le cycle complet de la chaîne de montage, jusqu'au point de répétition.

3.3.2.2 PLANS SUBJECTIFS ET RHÉTORIQUE DE LA SENSATION

Face aux plans d'ensemble, il y a les plans « subjectifs », c'est-à-dire de focale moyenne, dans lesquels la caméra est placée dans une voiture, sur une chaîne de montage, ou au niveau d'un caddie. Par opposition aux plans précédents, il est important de noter que la caméra est en mouvement, et non plus fixe, renforçant ainsi l'aspect « subjectif ».

La force de ces plans, c'est de nous faire véritablement *ressentir* le « *koyaanisqatsi* » de la société de consommation, cet « état qui nécessite de changer de mode de vie », impossible à suivre. Par l'accélération, et la position de la caméra, nous sommes violemment confrontés à un défilement trop bref pour être appréhendé. Ce défilement insaisissable, dans sa difficulté perceptive, crée une fatigue, un épuisement dans la recherche du voir, et c'est alors le corps qui est impliqué : nous ressentons physiquement cette dissolution.

Dans cette optique de flux, les accélérés de nuit ont ceci de particulier qu'il y est très difficile de saisir les coupes. En effet, basé sur un temps de pose très long, et une accélération très grande, il y a, même dans les images tournées en continu, un fort effet de discontinuité. D'autant qu'il n'existe pas vraiment de repère visuel, hormis des lignes « abstraites ». Qui plus est, les arrêts fréquents de la voiture-caméra (feux rouge, etc) sont impossibles à localiser les uns et par rapport aux autres, et par rapport aux moments mouvements. Les plans de nuit fusionnent ainsi, dans une forme d'indistinction à la fois des formes locales et de l'espace global dans lequel ils évoluent.

En ce sens, les effets d'accélérés complètent, par une forme de figuration, le discours initié dans les premières séquences dans la construction d'abstractions audio-visuelles. Auparavant, si la perception occupait une part importante, c'était à la fois pour donner de

l'intérêt à travers une dimension spectaculaire (point de vue depuis un avion), et à la fois dans un processus de construction par analogie, par association. Ici, la dissolution de l'individu et la violence de ce monde de flux est directement ressentie.

3.3.2.3 L'ÉTRANGETÉ DES RALENTIS

Viennent enfin les ralentis (plans 329, 330, 371), qui s'insèrent en tant que « pause » dans la suite de plans accélérés. À leur propos, Epstein notait que « le ralentissement du temps mortifie »¹²³. De ce fait, c'est un rapport très étrange qui est proposé avec des individus – car ces ralentis ne font intervenir que des humains, seuls ou en couple, de façon extrêmement focalisée.

Ces ralentis sont d'abord des pauses, c'est-à-dire qu'ils sont à nouveau un lieu de libération de la pensée, à l'instar de la pure description de la séquence introductive, ou des interludes précédents.

Dans le même temps, la pensée concentre ce qui a été ressenti et le condense sur ces individus. Ceux-ci apparaissent en tant que réceptacles idéaux du discours critique, des « clichés », dans le double sens du cliché photographique et du « stéréotype » ; c'est-à-dire des individus produits par la société de consommation. Ce sont des individus plutôt riches : d'abord un homme, un aigle sur le t-shirt, d'allure fière ; ensuite une femme, plutôt marquée, à la coiffe singulière ; enfin, un couple qui semble horrifié (la femme se tient le cœur) par les explosions précédentes. Dans tous les cas, ces individus nous semblent, aujourd'hui, extrêmement datés, éléments presque caricaturaux d'une époque.

Dans le même temps, ces plans marquent un intérêt pour l'humain. Ils sont frontaux et de focale moyenne, et ne participent donc pas de la rhétorique spatiale précédemment décrite. La profondeur de champ est faible, ce qui focalise l'attention sur l'individu filmé, par ailleurs en position centrale. Tout l'intérêt de ces plans est ainsi concentré sur ces hommes et ces femmes ; ils renvoient à l'interlude précédent et à la suite de portraits, qui agissait déjà comme pause et comme vecteur d'idéation.

¹²³Jean EPSTEIN, *L'intelligence d'une machine*, Éd. Jacques Melot., Paris, 1946, p. 23.

Il y a alors une forme d'indistinction, entre une tendance à l'inclusion de ces individus dans le discours critique, et une autre tendance plus simplement anthropologique, idéative ou réflexive, qui montre des humains, des hommes et des femmes, extrêmement différents bien que d'une même époque.

3.4 RHÉTORIQUE VISUELLE : PAR LE MONTAGE

Après les effets propres aux plans, il existe des effets rhétoriques dus au montage, dont deux nous intéressent particulièrement : la comparaison, et la gradation.

3.4.1 EFFET RHÉTORIQUE DU MONTAGE : LA COMPARAISON COMME TRANSITION

La comparaison¹²⁴ est un effet assez commun dans l'histoire du cinéma. Cependant nous voudrions montrer l'usage particulier qu'en fait *Koyaanisqatsi*. Nous prendrons pour exemple le raccord entre une foule en train de monter des escalators (plans 216/217) et une machine d'emballage de saucisses (plan 218). La comparaison se base sur une analogie de mouvement, et nous fait apparaître les mouvements de foule comme une mécanique bien huilée.

Outre son aspect provocateur, l'intérêt de cette comparaison est de servir de *transition*. Cela s'oppose notamment à une conception plus « classique » de la comparaison, qui veut qu'il y ait un retour au sujet initial après ce trope. Par exemple, chez Eisenstein, pour reprendre l'exemple le plus connu, celui de *La Grève*¹²⁵, quelques plans d'un bœuf égorgé se mêlent à la répression des ouvriers. Cependant, le mode est ici celui de *l'alternance* : quelques plans sur l'insurrection ouvrière, puis quelques autres sur le bœuf, retour ensuite à l'insurrection, puis au bœuf, et ainsi de suite, jusqu'à un plan d'ensemble sur les ouvriers gisants, par centaines.

Cela étant, la seule comparaison peut ne pas atteindre ses effets. En effet, à l'époque d'Eisenstein, le montage n'avait, apparemment, pas fonctionné. Selon Eisenstein, cela était dû au fait que pour les ouvriers, il n'y avait rien de choquant dans l'égorgement d'un bœuf. Selon nous, cependant, le « raté » de l'effet tient plutôt de l'absence de

124 Parmi les figures de l'analogie, il nous semble qu'il s'agit ici plus d'une comparaison que d'une métaphore, si l'on considère qu'elle s'effectue au montage et non dans le plan. À l'inverse, lors des effets d'accélérés, une forme de métaphore qui est convoquée (les individus, dans leur course effrénée, paraissent des fourmis).

125 EISENSTEIN Sergueï, *Octobre*, 95 minutes, URSS, 1928.

« désanecdotalisation » : la séquence est trop individualisée, sur un des plans on ne voit que le boucher et non l'égorgement (voir figure 28). Dans tous les cas, il est toujours possible qu'une comparaison ne fonctionne pas : ou bien qu'elle soit trop évidente, et perde son effet par la faiblesse de sa mise en scène, ou bien qu'elle soit trop subtile, et que le spectateur ne la comprenne pas comme telle.

La parade de *Koyaanisqatsi*, vis-à-vis de cette éventualité de ne pas saisir la comparaison, tient dans le fait que celle-ci est dans le même temps une transition : elle n'alterne pas avec la foule, mais se prolonge par des plans sur d'autres machines, qui font défiler des saucisses, des steaks hachés, puis du courrier, des jeans, et ainsi de suite. De la sorte, si la comparaison n'est pas comprise, elle n'induit pas de hiatus, de questionnement sur « pourquoi ce plan ? » : l'enchaînement, dans tous les cas, est fluide. Le raccord a donc un sens comme transition en même temps qu'un sens comme comparaison.

Pourtant, il y a, en fin de compte, une *alternance*, mais *différée*. En effet, les plans 233/234 réalisent le chemin inverse de la comparaison initiale : depuis un flux de saucisses (plan 233) vers un flux de personnes sur des escalators (plan 234). Mais, puisqu'il y a eu, entre-temps, de nombreux autres plans, le montage est plus une nouvelle comparaison qu'une alternance. En effet, ce n'est plus la même composante qui est comparée, car le plan 234 s'enchaîne avec une flux de voitures qui défilent en accéléré (plan 235). La première comparaison-transition (plans 216/217) mettait en avant une mécanique, une interminable répétition ; à la seconde (plans 233/234), il n'y a plus de répétition, juste un flux continu.

En fait, l'utilisation de comparaisons en tant que transition est à la base du fonctionnement du montage par « sauts abstraits ». Par exemple, les plans 95/96, qui nous faisaient passer de voitures à des chars, agissent de la même façon, et se prolongent vers des avions, sans revenir aux voitures. Cette forme de montage permet ainsi une plus grande fluidité, puisque toute disposition similaire (voiture/chars ; escalators/machines) peut servir de transition. *À la logique cumulative du descriptif s'ajoute ainsi une dimension digressive, fondée sur l'analogie, qui permet d'établir le propos du film.*

3.4.2 EFFET RHÉTORIQUE DU MONTAGE : ORIENTATION DES SÉQUENCES SUR LE MODE DE LA GRADATION

Le second effet rhétorique du montage sur lequel nous voudrions insister est celui de la *gradation*, comme moteur de l'orientation du film.

Lorsque nous avons précédemment analysé les points de non-retour (partie 2), nous avons pu remarquer qu'il existait une forme de gradation, chaque point de non-retour étant une destruction « plus grande » que la précédente. Le film suit ainsi le schéma suivant :

- simples explosions ;
- bombe atomique vue de loin, qui agit plus comme *figure* de la guerre que comme une destruction effective (il s'agit d'un *essai* atomique) ;
- une suite d'explosions très brèves, images de guerre ;
- une suite de démolitions d'immeubles, jusqu'à une explosion qui couvre tout le champ de la caméra ;
- une dissolution des contours, c'est-à-dire une destruction du visible, qui réduit les corps à n'être qu'un amas de lignes ;
- la mort d'individu (ce qui s'oppose aux explosions « impersonnelles »), puis l'explosion de la fusée, qui renvoie au début et donc à l'ensemble du film.

Cette gradation est également doublée d'une autre orientation, celle du « sujet » des séquences, qui se rapproche de plus en plus de l'homme. Ainsi, se succèdent :

- la destruction de la nature (extérieure à l'homme) ;
- la destruction militaire (donc de « l'autre », « l'ennemi ») ;
- la destruction des bâtiments abandonnés (cette fois, l'« autre » *dans* la cité) ;
- ensuite l'aliénation de l'homme dans la société de consommation, à travers des effets de masse ;

– enfin, la mort de l'homme, de l'individu.

Ainsi, la destruction, point d'aboutissement de toutes les séquences, se fait de plus en plus proche et de plus en plus violente. Par la gradation, au travers de cette double orientation (des sujets, et de la destruction), le propos du film est rendu lisible, et la description prend une coloration discursive.

De ce fait, la gradation génère, peu à peu, une sorte de narration. Cependant, à première vision, cette orientation du film nous paraît plus ressentie que perçue. Le film conserve ainsi l'impression d'être, dans sa totalité, descriptif. Ce qui nous amène à repenser la question de la clôture, cette fois-ci à l'échelle du film.

3.4.3 CLÔTURE DU FILM : RETOUR AU POINT INITIAL

Les points de non-retour sont devenus, par leur répétition et leur systématisme, associés à une fin de séquence, et hypothétiquement, au début d'une autre. Finir le film après un de ces points de non-retour serait pour le moins brutal, puisqu'une nouvelle séquence serait attendue. C'est donc une autre forme de clôture qui est convoquée : le retour au point initial, le cycle comme forme close. La conclusion est ainsi une forme de réponse en miroir à l'introduction.

C'est alors de trois façons que ce retour clôt le film : par la destruction de la fusée, comme point de non-retour ; par un zoom arrière depuis les pétroglyphes, opposé au zoom avant initial, comme une forme de dégagement ; par une définition, qui explicite le titre resté jusque là mystérieux. Cette résolution se double d'un effet de révélation : ce qui était mystérieux jusque là, à savoir le sens de « *Koyaanisqatsi* » est d'un coup dévoilé. Ce dévoilement va avec celui de prophéties, dont la traduction nous est également donnée, alors que le spectateur n'avait probablement pas remarqué leur présence.

À cet égard, remarquons que tous les films de Godfrey Reggio s'achèvent par un retour au point initial : définition du titre dans les autres films de la trilogie (*Powaqqatsi*, *Naqoyqatsi*), mais également précisions textuelles (respectivement, une citation de Platon, « ce monde est véritablement un être vivant pourvu d'une âme et d'un intellect », et « *the*

Evidence was filmed in March of 1995 : Children watching television ») dans Anima Mundi et Evidence. Cette nécessité du retour au point d'origine s'apparente à une forme de construction en introduction et conclusion, faisant ainsi passer l'ensemble du film comme une forme de long développement, voire comme une suite d'exemples qui illustrent l'idée du film, à savoir que la société américaine « doit changer de mode de vie ».

3.5 LA PLACE DU TEXTE

L'analyse du film ne serait pas complète sans situer la place du texte dans *Koyaanisqatsi*. En effet, le film ne se passe pas complètement de mots : il y a, d'une part, le générique de fin, et d'autre part, quatre plans contiennent du texte : les plans 105 (« $E=mc^2$ »), 177 (« Have a barrel of fun »), 178 (« Grand Illusion ») et 312 (« A Place in the Sun ») (voir figure 29). Nous commencerons par quelques remarques sur ces plans, avant d'analyser le texte de la définition en lui-même.

3.5.1 IRONIE DANS LES PUBLICITÉS

Ces textes, tout d'abord, sont tous justifiés parce qu'*inclus dans l'image*. Le $E=mc^2$ est inscrit sur le porte-avion, les trois autres sont des publicités occupant la place centrale, bien qu'elles soient placées en arrière-plan. Ces inscriptions sont réduites à quelques mots, un message simple et clair, typique de la publicité.

Ensuite, tous ces textes ont une *dimension ironique* indéniable. Nous avons déjà évoqué la formule mathématique ; le « barrel of fun » et la « grande illusion » sont évidemment terribles parce que placés après les trois séquences de pollution, industrie et logement, trois lieux de dégradation de la société. Enfin, à la « Place au soleil » suit le plan d'une plage, polluée, saturée de gens, dans une composition grisâtre et peu enviable (plan 313).

Dans cette ironie, les textes se placent ainsi en *contrepoin*t de l'image. Ils ne rendent pas tant évident un contenu latent de l'image que le discours critique du film ; à l'instar de la musique, ils n'ont pas la place de pléonasm

3.5.2 LA DÉFINITION DE *KOYAANISQATSI*

Nous allons maintenant nous intéresser à la définition du titre, qui donne son « sens » au film.

Cette définition, comme une entrée de dictionnaire, est une suite de cinq définitions :

« 1. vie folle. 2. vie tumultueuse. 3. vie se désagrégeant. 4. vie déséquilibrée. 5. un état d'existence qui exige un autre mode de vie. »

À l'instar du film construit en séquences disjointes, c'est un ensemble de définitions qui tente donc de rendre compte du terme « Koyaanisqatsi ».

Il y a cependant une dimension péjorative indéniable dans ces définitions. « Folle », « tumultueuse », « se désagrégeant » et « déséquilibrée », notamment, pointent une défaillance dans ce qui est sujet au *koyaanisqatsi*. Seule la cinquième proposition serait plutôt ambivalente, puisqu'elle peut être rattachée à une simple forme de transition, au passage d'un état à un autre, sans connotation négative. Mais cette proposition, écrite en dernier, est donc sous l'influence et le recoupement de toutes les précédentes. Dans ces définitions se profile ainsi, de manière évidente, la dimension critique du film.

Par la suite, est proposée la traduction des prophéties, chantées pendant le film. Celles-ci confirment la dimension critique, vers une forme apocalyptique. La société américaine de consommation aurait ainsi atteint une forme de point de non-retour général, un *koyaanisqatsi* :

« Si l'on extrait des choses précieuses de la terre, on invite le désastre.

« Près du Jour de Purification, il y aura des toiles d'araignées tissées d'un bout à l'autre du ciel.

« Un récipient de cendres pourrait un jour être lancé du ciel et il pourrait faire flamber la terre et bouillir les océans. »

Se joue alors quelque chose de tout à fait particulier entre ces prophéties et les cinq propositions de définition. *A priori*, les définitions seraient une forme de révélation : elles rendraient clair, tout d'un coup, le sens du titre, et par là celui du film. Seulement, et c'est ce qui fait toute la force du film, à la fin de *Koyaanisqatsi*, le spectateur a parfaitement saisi de quoi il retournait ; la définition est en fait une confirmation.

CONCLUSION

L'objectif de notre étude était de savoir comment *Koyaanisqatsi* arriverait à exprimer, par l'audio-visuel pur, une forme de concept, ou d'idée : le mot hopi de « *koyaanisqatsi* ».

Pour ce faire, nous avons établi et analysé les trois fonctions créatrices de sens essentielles que le film doit posséder pour atteindre ce but:

- la fonction *idéative*, par laquelle le film favorise la *production de pensées* chez le spectateur, de l'ordre de la libre association ;
- la fonction *cognitive*, qui intervient ensuite pour produire des abstractions audio-visuelles c'est-à-dire *des idées définies*, dégagées par le film et comprises par le spectateur – ces abstractions sont un équivalent des abstractions du langage, tout en étant produites par une structure purement audio-visuelle – ;
- la fonction *discursive* du film, enfin, correspond à l'établissement du *propos* du film : celui-ci s'avère, en fin de compte, une critique de la société technologique et de consommation.

Ces trois fonctions sont de fait toujours présentes lors du film, mais à des *intensités différentes*, en fonction de son déroulement. Aussi, notre exposé a suivi cette chronologie :

- d'abord, une forte idéation dans l'introduction (partie 1) ;
- ensuite, la progression de l'aspect cognitif dans l'établissement des abstractions audio-visuelles (partie 2) ;
- enfin, l'« expérience » discursive dans la séquence des accélérés, jusqu'à la révélation du « sens » du film (partie 3).

Cela nous a ainsi permis de comprendre comment ces fonctions étaient établies et fonctionnaient.

L'idéation est une forme première, instable mais autonome, présupposée de la cognition. Elle apparaît sous deux formes : une forme locale, d'idéation forte, dans l'ouverture, la clôture, et les deux « interludes » du film ; une forme plus diffuse, lors de la séquence introductive et du début des autres séquences du film.

Globalement, elle est produite par la conjonction de quatre éléments principaux :

- une structure « transparente », c'est-à-dire une structure qui met en évidence sa propre structure (montage et musique répétitifs)
- une triple disjonction entre les composants audio-visuels du film (quant aux sources, à la nature et aux régimes temporels de l'image et du son)
- une épaisseur sémiotique
- et une forme de « déconnexion » entre les plans du film.

Le degré de cette déconnexion fait alors la différence entre les deux formes d'idéation : l'idéation forte repose sur une déconnexion quasi totale (montage sériel), l'idéation diffuse est fondée sur une déconnexion faible (montage répétitif). Si la forme « forte » se suffit du montage sériel pour susciter l'idéation, ajoutons que la forme « diffuse » se fonde également sur une vue aérienne et un phénomène d'a-focalisation.

La cognition – l'établissement des abstractions – apparaît ensuite comme une forme d'aboutissement de l'idéation, et répond aux attentes suscitées par cette dernière. Les abstractions audio-visuelles sont ainsi générées à partir des séquences d'idéation diffuse, par le biais de sauts abstraits, fondés par des analogies formelles ou de « catégories » d'objets (par exemple, celle des véhicules militaires). Nous avons pu observer, à partir de ces abstractions, l'apparition d'une forme de narration utilisant ces « abstractions » comme personnages.

Le discours se place alors au-delà de la dichotomie idéation/cognition. Il apparaît, de façon ponctuelle, par le biais de certains effets de sens (rhétorique musicale ou visuelle, ironie) dans la présentation des abstractions audio-visuelles, ainsi que dans l'orientation des séquences, qui débouchent sur des points de non-retour ; il est ensuite clairement défini par l'avant-dernière séquence du film, dans laquelle le spectateur fait l'expérience du propos (séquence des accélérés) puis se cristallise dans la définition finale.

La figure 30 synthétise les principaux aspects déterminés parmi ces trois fonctions.

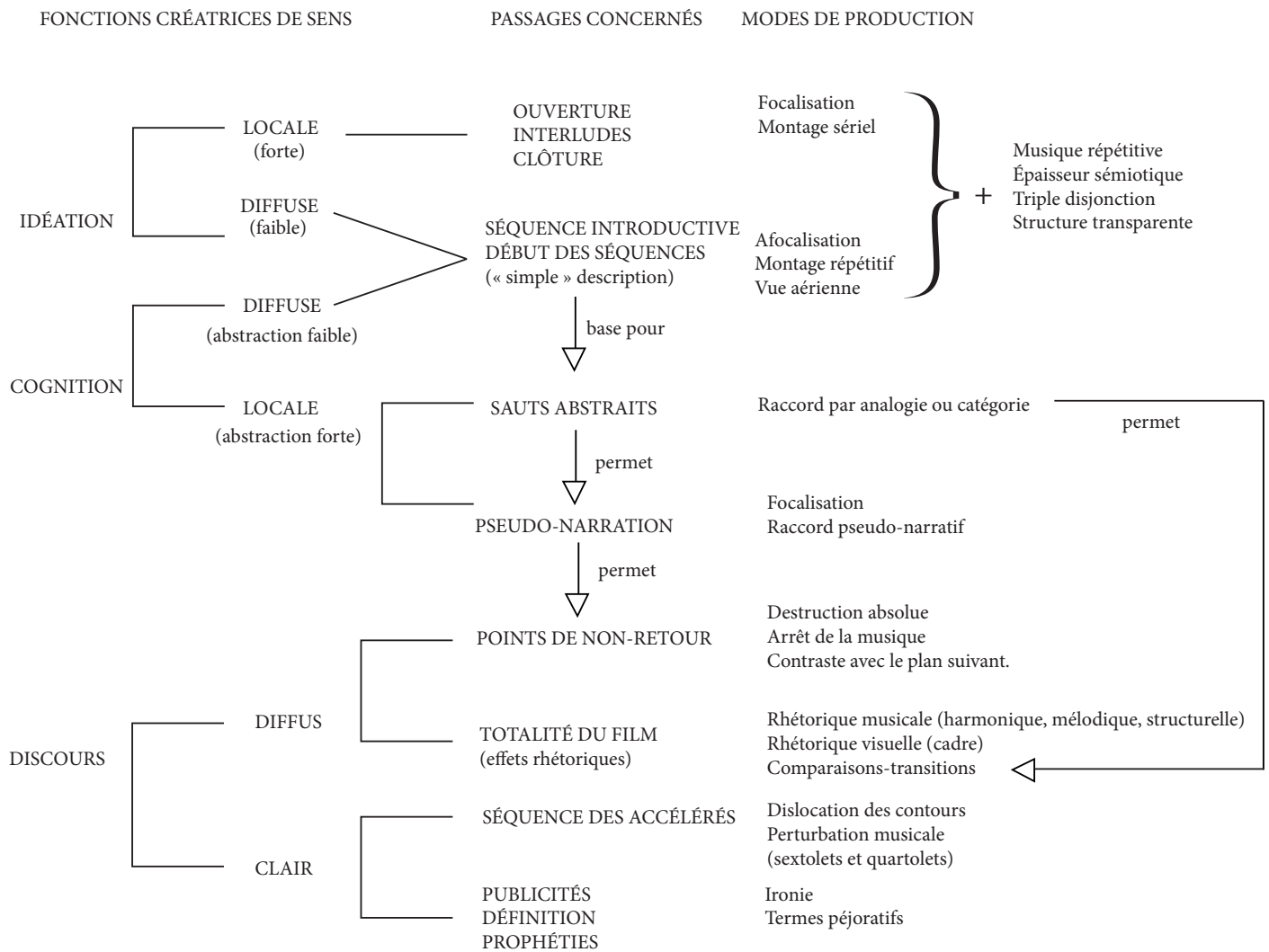


Figure 30 : Schéma de synthèse du fonctionnement des trois fonctions, idéatives, cognitives et discursives.

Nous pouvons enfin ajouter que ces trois fonctions sont déterminées par la synthèse complexe d'une logique descriptive et d'une logique narrative qui oriente le film.

Le descriptif, à partir du montage d'ordre « sériel », permet de développer l'idéation chez le spectateur, en même temps qu'il est un mode de constitution des abstractions audio-visuelles.

Le narratif, s'il se joue parfois au sein des abstractions (régime pseudo-narratif), est une forme de liant, de « fil conducteur » facilitant le suivi du film et la constitution de ces abstractions. Le narratif s'applique, en filigrane, aux régimes et aux séquences à tonalité descriptive.

De la collision de ces deux logiques naît alors la dimension discursive. Elle se joue aussi bien dans les digressions qui débouchent sur une comparaison (comparaison - transition) que dans l'orientation générale des séquences et du film, tous tendus vers la mort et la destruction.

Une définition audio-visuelle ?

Maintenant que nous avons résumé l'essentiel de nos trois fonctions, nous voudrions explorer un des points fondamentaux de notre question d'origine : le mode d'expression de *Koyaanisqatsi* est-il celui d'une « définition audio-visuelle » ?

À l'instar de la définition verbale, les séquences du film sont autant de propositions visant à l'expression du « *koyaanisqatsi* ». Seulement, précisons que la définition écrite n'est pas tant une définition qu'une traduction : il s'agit de faire passer le sens d'un mode de pensée (le hopi) à un autre (l'anglais). En ce sens, les cinq propositions nous paraissent plus fondées sur le mode du recoupement plutôt que sur celui de l'alternative (ce qui serait le cas d'une simple définition).

Dans l'idée de cette opposition, les propositions de *Koyaanisqatsi* se recoupent plus qu'elles ne s'ajoutent : à chaque fois, on retrouve le même « *koyaanisqatsi* », appliqué à différents objets (le « sujet » de la séquence). Nous devons également rappeler que les propositions ne sont jamais purement intellectuelles, mais toujours sensibles, avec quelques passages réellement intellectuels (les « sauts abstraits », bien qu'essentiels, sont rares). Il s'agit donc de faire « sentir » le « *koyaanisqatsi* » dans chaque séquence, et de faire abstraire

ce ressenti à l'échelle du film. En ce sens, l'expression d'une « définition audio-visuelle » est peut-être abusive ; il y a cependant l'existence d'une structure de l'ordre d'une définition de type « traduction » qui sous-tend le film. À l'intérieur de cette structure, le fonctionnement du film serait alors plus de l'ordre de la « révélation », sous deux modes différents.

D'un côté, la séquence des accélérés exprime ce que peut-être le « *koyaanisqatsi* » en faisant directement ressentir au spectateur un état de déséquilibre : ce dernier en fait *l'expérience*. C'est donc une connaissance vécue, la plus intime qui soit.

Ce mode de l'expérience restreindrait pourtant la « définition » à s'appliquer à des « modes de vie » ou à des « rapports au monde », auxquels s'attachent d'ailleurs tous les films de Godfrey Reggio¹²⁶. Cette limite s'observe par exemple dans les deux autres films de la trilogie, *Powaqqatsi* et *Naqoyqatsi*, qui ne sont pas liés à un sentiment propre à un individu (le déséquilibre) mais à l'état d'une relation (vampirisme dans *Powaqqatsi*, état de conflit permanent dans *Naqoyqatsi*). De ce fait, ils ne contiennent pas de séquence d'« expérience » comme celle des accélérés.

Mais, de fait, la définition peut, de l'autre côté, prendre une forme différente de l'expérience – une forme qui est celle des abstractions audio-visuelles. Cette forme serait alors plutôt de l'ordre de la *reconnaissance*, provoquée par le retour fréquent de certaines images : gratte-ciel, voitures, avion (les sujets du film) ; les explosions (ce qui est « exprimé » sur ces sujets : leur lien irréductible à la destruction) ; et la fusée en ouverture et en clôture (forme symbolique). Si la reconnaissance participe de la « révélation », c'est qu'elle crée des liens entre les séquences du film et fait ainsi apparaître leur complémentarité, le fait qu'elles expriment toutes quelque chose de commun, qui, lors de leur agencement, sera le « révélé ».

Cependant, si cet agencement final est possible, cela est dû à une forme sur laquelle nous voudrions revenir : la dimension organique du film, le fait que, malgré ses multiples disjonctions, il apparaît comme un « tout ».

126 *Powaqqatsi* : « une entité, une façon de vivre qui consume les forces vitales des autres être dans le but de favoriser sa propre existence » ; *Naqoyqatsi* : « la guerre comme mode de vie » ; *Evidence*, court-métrage de Godfrey Reggio, montre l'état d'enfants devant la télévision.

Un organisme constitué sur une structure cristalline

Nous avons souligné, lors de l'analyse de la séquence introductive, le lien permanent entre le son et l'image, chaque raccord étant par exemple ponctué d'un changement d'accord ; qui plus est, la musique était composée en fonction des catégories de motifs, par exemple « un morceau de “dix minutes de nuages” »¹²⁷. Ce lien entre l'image et le son se prolonge ensuite tout au long du film, avec l'ajout d'une dimension rhétorique (la musique produisant des effets de sens vis-à-vis de l'image). De la sorte, le lien constant entre les deux composantes audio-visuelles crée une forme de « tout », d'organisme : bien que la musique soit nécessairement disjointe des plans à l'origine, le montage réalise une nouvelle unité des deux éléments.

La notion « d'organisme » fait alors écho à l'opposition deleuzienne entre les descriptions organiques et cristallines : l'organique est celle de l'image-mouvement, établie sur la continuité du mouvement et de l'objet qu'elle décrit ; la description cristalline, elle, ne cesse de reformer et de déplacer l'objet en même temps qu'elle le construit, et abouti à une construction par catégories.

La description à l'œuvre dans *Koyaanisqatsi* nous a paru cristalline parce qu'elle développait l'idéation et fonctionnait par catégories. Nous avons d'ailleurs ajouté l'existence de deux formes, le montage répétitif et le montage sériel, en tant que formes de déconnexion plus grande entre les plans, que ne le ferait la description cristalline.

Si *Koyaanisqatsi*, majoritairement descriptif, croise les approches cristallines et organiques, cela se joue en fait en termes d'échelle : *le film est un organisme composé sur une structure cristalline*.

Importance de l'organisme

Que *Koyaanisqatsi* soit un organisme est essentiel, parce que cela nous permet d'apercevoir un autre aspect du film, jusqu'ici non développé. Lors de l'introduction, nous avons exprimé une réserve vis-à-vis de l'appartenance de « *koyaanisqatsi* » à un concept philosophique. Il nous semblait, en effet, que le film risquait, en se plaçant du côté de la

¹²⁷Richard KOSTELANETZ et Robert FLEMMING, *Writings on Glass : Essays, Interviews, Criticism*, op. cit., p. 136.

critique, c'est-à-dire *contre* quelque chose, de rater la dimension positive nécessaire à la philosophie. Or, cette dimension positive, si elle n'est peut-être pas de l'ordre de la philosophie, se joue justement dans cette idée d'organique : au-delà de son propos, *Koyaanisqatsi* est une forme d'organisme, de monde à explorer ou d'entité à disséquer.

Ce débordement du film, de sa musique et de ses images, par rapport à tout ce qui peut en être dit, est un des aspects les plus agréables et les plus forts de *Koyaanisqatsi* ; il se joue en au moins deux endroits :

D'abord, dans le fait que les images sont *documentaires*. De ce fait, elles ont eu une actualité, et par la suite une histoire : ce qui était contemporain lors de la sortie du film est devenu un document historique. Cette dimension est d'ailleurs en jeu dès l'origine du film, puisque celui-ci fait l'usage d'images d'archives (voir partie sur épaisseur sémiotique).

Ensuite, si le film a une histoire passée, il en a une seconde qui le lie au futur : certains de ses aspects ont pu être remployés dans d'autres films ou œuvres, ce qui ajoute également à « l'épaisseur sémiotique » des plans du films. Par exemple, certaines images ont été utilisées par Godard dans *Puissance de la parole*¹²⁸ ; de même, la musique de Philip Glass est reprise dans *Watchmen*¹²⁹, dans une séquence strictement sans rapport avec *Koyaanisqatsi*, mais qui joue sur des effets de « révélation » (la « création » d'une des héros du film, le Docteur Manhattan). Cette lecture est bien évidemment anachronique, seulement il nous semble que l'organisme dans le film et son système sémiotique compose également avec l'anachronisme.

Cette composante anachronique, dans la lecture du film, est d'ailleurs présente dans toute vision contemporaine du film, au-delà des formes de emploi. En effet, une des prophéties, décrite à la fin du film, fait référence à des « toiles d'araignées tissées d'un bout à l'autre du ciel » (« *there will be cobwebs spun back and forth in the sky* ») ; ces toiles d'araignées peuvent très certainement nous évoquer le « world wide web », dont la notion date pourtant des années 1990.

128GODARD Jean-Luc, *Puissance de la parole*, 25 minutes, France, 1998

129SNYDER Zack, *Watchmen*, 163 minutes, États-unis, 2009.

Comparaisons avec d'autres films

Koyaanisqatsi, nous l'avons établi, suppose trois fonctions créatrices de sens. Il nous paraît maintenant intéressant de vérifier si elles sont présentes dans notre « corpus secondaire ». Il s'agit de cet ensemble de films qui, bien rarement cités dans notre mémoire, nous a permis de réfléchir à ce qui fonctionnait ou non dans *Koyaanisqatsi*. Cela nous permettra de voir la validité de notre théorie, face à d'autres films *a priori* construits sur le même principe.

Commençons par les autres films de la trilogie : *Powaqqatsi* (1992) et *Naqoyqatsi* (2002). Bien que Reggio les ait *a priori* construits sur le même principe, ils n'arrivent pas au degré d'aboutissement de *Koyaanisqatsi*, quant à l'expression du discours, pour deux raisons différentes. Dans *Powaqqatsi*, cela semble dû à l'absence d'effets rhétoriques clairs, mais également à la construction globale du film : une sorte d'empilement de descriptions non abstraites ni orientées, avec, au milieu, le passage d'une société « primitive » à la société technologique.

Dans *Naqoyqatsi*, c'est à un autre niveau que cela se joue : dans des « effets » trop sensibles affectés aux images. Malgré de magnifiques séquences, telle l'ouverture immédiatement très puissante en idéation aussi bien qu'en cognition, la suite du film nous semble user de trop d'effets comme le négatif ou la solarisation. Ces modifications ont l'air d'être « plaquées » sur les images, parce que rien n'indique *a priori* à quoi elles renvoient. Du même coup, certains effets, qui participaient d'une rhétorique classique, comme des « révélations » produites par la musique (par exemple, lors d'un passage qui nous fait passer de soldats à une formule chimique en train d'être écrite, avant de révéler, d'un coup, au plan suivant, le visage d'Einstein) paraissent à leur tour forcés. Par le biais de ces altérations qui, finalement, réduisent le visible, *Naqoyqatsi* pose ainsi la question de la « gratuité » des effets de figuration : dans quelle mesure est-il possible de modifier les images, pour qu'elles gardent la saveur qu'elles ont encore dans *Koyaanisqatsi* ?

Ensuite, les deux courts-métrages de Godfrey Reggio : *Evidence* et *Anima Mundi*.

Evidence montre le comportement d'enfants face à la télévision. Il se compose d'une suite de visages d'enfants, hébétés, et conclut : « *The Evidence was filmed in March of 1995 : children watching television* » (« La preuve » fut filmée en mars 1995 : des enfants regardants la télévision). Il y a là une forme condensée, très forte, de tout ce qui fonctionne dans *Koyaanisqatsi* : une forte idéation à l'origine, avec des mystérieux fragments de visage en très gros plan ; puis, toute une séquence d'abstraction, avec la redondance de ces enfants, absorbés par ce qui se situe devant eux ; enfin, la clôture avec le retour des gros plans initiaux, visages d'enfants déformés par le biais d'une déformation optique – figuration des effets de perversion de la télévision – et l'explication finale.

Anima Mundi est un documentaire sur le monde animal, qui se propose de nous montrer « l'âme du monde ». Ici, le jeu est tronqué par la présence d'un titre suffisamment explicite pour être une clé de lecture. Cependant, la cognition ne fonctionne pas vraiment, la dimension à abstraire (« l'âme du monde ») n'étant pas réellement mise en avant par la diversité des animaux présentés, notamment lors d'une séquence de « portraits » d'animaux. En fait, la différence essentielle avec *Koyaanisqatsi* se joue en termes de durée : cette série de portraits est une suite de plans trop brefs pour être véritablement appréhendés. Ils n'*insistent* pas assez, et cette insistance nous semble fondamentale pour passer de la monstration à une cognition.

Enfin, nous allons terminer brièvement par *Baraka*, le film de Ron Fricke. Ce film, également construit sur le modèle de *Koyaanisqatsi* est essentiellement différent car, de notre point de vue et dans l'idée d'une approche « philosophique », il ne fonctionne quasiment pas : il en reste au stade d'un ensemble de plans « exotiques » et spectaculaires, sans discours ni construction abstraite. Il y a, semble-t-il, peu d'idéation, du fait d'une musique assez neutre, de la rareté de plans en vue aérienne, et de l'absence de toute séquence d'idéation forte : les plans ont toujours un rapport léger, ce qui ne suscite jamais véritablement d'attentes. Sans idéation, la cognition reste également quasiment inexistante, par l'absence d'une structure telle que nous l'avons établie : malgré des liens

« thématiques »¹³⁰, nous ne trouvons jamais de redondance ou d'analogie formelle qui tendraient des ponts entre les plans. Enfin, sans cognition ni réelle idéation, le discours lui-même semble assez pauvre : *Baraka* ne dit rien, ou très peu, sur ce(ux) qu'il montre.

Koyaanisqatsi nous a intéressé parce qu'il nous paraît l'expression d'une forme de maturité du cinéma : il est possible de produire quelque chose de suffisamment complexe, abstrait, et pourtant parfaitement compréhensible, hors du langage. Une maturité difficile à tenir puisqu'apparemment, hors de ces trois fonctions, il semble difficile de construire quelque chose d'aussi abouti que ce film.

Pourtant, il semble encore possible de faire *varier* les fonctions, tout en les gardant présentes. Nous l'avons fait, malgré nous, dans la première « mise en pratique » de ce mémoire. Réalisée lors de la première année de master, son objectif fut de produire « l'analyse » d'une sculpture contemporaine¹³¹ dans l'absence de mots. En produisant cette « *Analyse Audio-Visuelle* », tout en conservant les fonctions principales, nous avons modifié leur mode de production par le biais de deux paramètres.

D'une part, la nature de la musique : au-delà de la structure répétitive, la simple présence d'une triple disjonction semble suffisante pour susciter de l'idéation. Nous avons ainsi pu utiliser la 3^e *Symphonie* de Beethoven dans une séquence qui, nous semble-t-il, reste fortement idéative. Il nous faudrait donc explorer plus en avant les effets induits par l'utilisation de la musique, en termes d'idéation autant que de discours, ou d'effet de révélation.

D'autre part, la nature de l'image : nous nous sommes servis, presque instinctivement, d'images de synthèse. Qu'apporte, en ce cas, la présence de ces images d'une nature fondamentalement différentes ? Si elles sont moins « réelles » elles semblent cependant à même de faciliter certains effets de figuration ; cependant, avec *Naqoyqatsi*, nous l'avons vu, ces altérations peuvent nuire à une forme de crédibilité, en étant une « réduction » de l'épaisseur sémiotique de l'image. Dans quelle mesure peuvent-elles alors se justifier dans le film, sans mettre en cause la validité du « discours » porté par ce film ?

¹³⁰La majorité des plans ont pour sujet des édifices religieux et leurs habitants.

¹³¹En l'occurrence une sculpture d'Anish Kapoor, *Mother as a mountain* (1985). Le film est visible sur le DVD en Annexes.

À ces deux paramètres, nous pouvons ajouter un dernier point qui nous semble très fertile dans l'idée d'une production de sens : celui d'une interaction entre les « structures musicales » et le montage d'images. Dans notre mémoire, nous nous sommes attachés à la pensée de Leonard Meyer, pour qui le « sens » musical est produit en fonction d'un schéma d'attentes et de résolution. Nous voudrions explorer la piste possible d'un mécanisme similaire au cinéma, qui serait alors producteur d'un « sens » purement formel, hors du langage, presque hors du discours.

Poursuivre ce travail nous semble fondamental, parce que sortir du langage peut nous offrir de nouvelles pistes, de nouvelles idées, voir de nouveaux concepts. Le langage verbal paraît nécessairement lié à une forme de pensée ; produire des abstractions claires au cinéma ouvre à de nouveaux *modes de pensée*.

Nous réaffirmons alors notre volonté de mêler l'analyse du cinéma à sa pratique : l'essentiel n'étant plus de penser sur le cinéma, à partir du cinéma, mais à *travers* le cinéma.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE

DESCRIPTION

AMENGUAL Barthélémy, « Le cinéma : un art de la description ? », *Cinémathèque*, 1995, n° 8, pp.12-23.

GARDIES André, *Décrire à l'écran*, Québec, Nota bene éditeur, 1999, 190 p.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981, 268 p.

CASTRO Teresa, *La pensée cartographique des images cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, 258 p.

CINÉMA ET PHILOSOPHIE

COSTEIX Éric, *Cinéma et pensée*, Atelier National de Reproduction des Thèses., Villeneuve, 2004, 507 p.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Collection « Critique » », n° 1, 1983, 298 p.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Collection « Critique » », n° 2, 1985, 378 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit., Paris, 1991, 206 p.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 1323 p.

MODIFICATIONS TEMPORELLES – JEAN EPSTEIN

EPSTEIN Jean, « Le monde fluide de l'écran », 1950, n° 56, coll. « Les Temps modernes ».

EPSTEIN Jean, *L'intelligence d'une machine*, Éd. Jacques Melot., Paris, 1946, 195 p.

EPSTEIN Jean, *Le cinéma du diable*, Éd. Jacques Melot., Paris, 1947, 233 p.

MONTAGE ET SIGNIFICATION

ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle*, traduit par Marc LE CANNU, [Paris], Flammarion, 1997, 350 p.

AUMONT J., *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, coll. « Collection noire », 1996, 287 p.

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Édition Images Modernes., Paris, 2005, 284 p.

EISENSTEIN Sergueï, *La non-indifférente nature*, traduit par Luda et Jean SCHNITZER, Paris, Union générale d'éditions, coll. « His Œuvres ; t. 2- », 1975, 377 p.

EISENSTEIN Sergueï, *Le film : sa forme, son sens*, Paris, C.Bourgois, 1976, 413 p.

EISENSTEIN Sergueï, *Au-delà des étoiles*, Union Générale d'Éditions., Paris, coll. « Cahiers du cinéma », 1974, 313 p.

EISENSTEIN Sergueï, *Cinématisme*, Dijon/Paris, Les Presses du réel / Kargo, 2009, 254 p.

MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Ed. du Cerf, 2001, 323 p.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma. Tomes I et II*, Klincksieck., Paris, 2003 [1968, 1972], 463 p. [244 p, 219 p].

MUSIQUE

CHION Michel, *L'audio-vision: son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 182 p.

GIRARD Johan, *Répétitions: l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 242 p.

KOSTELANETZ Richard et FLEMMING Robert, *Writings on Glass : Essays, Interviews, Criticism*, Schirmer Books., New York, 1997.

MEYER Leonard B, *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes sud, 2011, 342 p.

POTTER Keith, *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, coll. « Music in the twentieth century », 2000, 390 p.

TARASTI Eero, *La musique et les signes: précis de sémiotique musicale*, Paris, Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2006, 382 p.

Larousse de la musique. 2, Librairie Larousse., Paris, 1986.