

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS

PAR

CARL MORASSE

DE LA MATIÈRE FILMÉE À SA RÉSOLUTION NARRATIVE

AVRIL 2008



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maîtrise ès arts M.A.

RÉSUMÉ

À toi, lecteur, je veux par cet essai faire mémoire de cette pensée du cinéma qui m'accompagna tout le long de ma maîtrise. Prends bien le temps de le lire, il n'est pas majeur en soi, mais il a déjà le mérite d'être authentique, et de différer de ceux que tu auras lus.

Ce mémoire relate les épisodes d'un film, *Matière première*, qui, ni fiction ni tout à fait documentaire, fait l'expérience d'une réinscription générale des concepts d'écriture tout au long des différents modes de production cinématographique. Objet d'écriture, le film pose d'abord l'étape du filmage comme première phase d'écriture (chapitre I), puis celle du montage comme seconde phase d'écriture (chapitre II). L'expérience de cette conception du cinéma intimement liée aux conditions de production du film est ainsi à l'origine des problématiques théoriques de cet ouvrage, où l'attitude du filmeur conduit à la cueillette d'images descriptives, et où le film, au final, propose une véritable mosaïque de textures plutôt qu'une succession d'actions. De telle sorte que mon film, à l'inverse de l'image narrative classique, n'a plus rien à prouver par la scénarisation : il ne comporte ni réponse ni conclusion, mais invite plutôt les spectateurs à s'identifier avec les détails du quotidien.

Ainsi, en septembre dernier, de l'année 2005, la première image de *Matière première* (qui n'apparaîtra jamais dans le film) se laissait prendre par ma caméra ; ce même septembre, mais en 2007, le dernier clic de souris se laissait entendre : assemblées, mes images n'en formaient plus qu'une, le film était enfin autonome, libéré de mon emprise.

Matière première se présente donc comme un essai documentaire de 26 minutes ; il est le fruit de trois années de création dont l'une fut entièrement consacrée à son filmage. Trois années parsemées de trous, certes, mais avant tout teintées d'acharnement, de questionnements, de réflexions, de quelques réponses, mais surtout de plusieurs belles questions.

Tel est mon univers cinématographique, où le créateur, parti filmer à la recherche d'une histoire, s'aperçoit que les images s'associent d'elles-mêmes, et vibrent entre elles afin de livrer leur propre discours.

REMERCIEMENTS

Comme le veut la tradition, je vais tenter de satisfaire au difficile exercice de la page des remerciements. Sans hésitation, je remercie d'abord ma femme, Gwenaël, pour toutes ces raisons qu'elle seule connaît ; mais, surtout, je tiens à remercier mon directeur de recherche et ami, Denis Bellemare, qui m'a accompagné tout au long de ma maîtrise, et qui s'est évertué à faire en sorte que cet essai transcende ce qu'il aurait été sans le bien-fondé de sa pensée.

Un merci très attentionné à Élisabeth Kaine, qui a su me transmettre la rigueur du travail de recherche ; à Michaël La Chance, qui pour le peu, m'en a déjà trop dit ; à Denis Bouchard, pour sa passion du montage et la justesse de ses dix doigts ; et à Gaétanne Morin, pour ses qualités qui font d'elle la joie de ceux qui la côtoient.

Ma famille, un merci inestimable.

Je salue d'avance ceux dont le nom n'apparaît pas dans cette page et qui m'ont aidé d'une manière ou d'une autre.

Je remercie enfin tous ceux qui prendront le temps de me lire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vi
AVANT PROPOS.....	vii
PROBLÉMATIQUE	1
CHAPITRE I : LE FILMAGE COMME PREMIÈRE PHASE D'ÉCRITURE.....	7
1.1 La caméra.....	8
1.2 L'attitude du cinéaste.....	14
1.3 L'image descriptive	27
CHAPITRE II : LE MONTAGE COMME SECONDE PHASE D'ÉCRITURE.....	38
2.1 Le théâtre de la mémoire.....	39
2.2 Le récit sans histoire	47
2.3 Le montage mosaïque	56
CONCLUSION	69
BIBLIOGRAPHIE	77
FILMOGRAPHIE	79

LISTE DES FIGURES

Arthur Lamothe lors du tournage de <i>Mémoire battante</i>	16
L'aluminerie Alcan d'Arvida.....	20
Nids d'oiseaux.....	25
Séquence 1	28
Séquence 2	33
Banquise oubliée	36
Chemin de fer hiver	41
Séquence 3	46
Séquence 4	53
Séquence 5	58
Ammonite	60
Séquence 6	63
Séquence 7	66
Urgence.....	76

AVANT-PROPOS

Nous étions assis l'**un** en face de l'autre ; dans moins d'une heure, Arthur Lamothe inaugurerait officiellement la première édition des *Journées d'études*,¹ et pour l'occasion, il nous avait préparé un discours évoquant les grandes lignes de son cinéma ; moi, j'étais à quelques jours du tournage de mon film de maîtrise, mais comme je n'avais ni histoire ni sujet, j'évitais de lui en parler. Monsieur Lamothe connaissait fort bien ce sentiment, il avait tout de même consacré son œuvre à filmer la vie telle qu'elle est, dans tout ce qu'elle offre d'anecdotique et de significatif à la fois ; c'est d'ailleurs pour cette raison que je voulais dîner avec lui, pour **en** discuter.

Je venais moi-même de passer ces trois dernières années à filmer nos territoires inconnus, d'une réserve amérindienne à l'autre, d'une communauté innue à l'autre. Trois années d'assistanat de recherche au cours desquelles, de Mashteuatsh à Unaman-Shipu, j'avais apprivoisé la prise directe. Il ouvrit la discussion : « Alors, ces images, elles te plaisent ? De quoi parlent-elles ? Qu'as-tu appris d'elles ? » Il ne s'intéressait pas aux films que j'avais réalisés, seulement à mes images, et aux conditions dans lesquelles elles s'étaient présentées à moi, à ma caméra. Ce qui fascinait Arthur Lamothe, c'était que je venais tout juste de revisiter ces lieux qu'il avait tant filmés, tant aimés, avec cette même simplicité dans le regard. Mais pour ce maître, je demeurais une bête curieuse, lumineuse, car je voyageais seul, sans équipe, sans technique. La perspective du numérique intriguait cet homme qui, justement, avait voué son art à « mettre à jour une conception du cinéma

¹ Monsieur Lamothe fut l'invité d'honneur des *Journées d'études Arthur Lamothe*, et qui ont eu lieu à l'Université du Québec à Chicoutimi les 20 et 21 septembre 2006 dans le cadre du projet de recherche Amorces cinématographiques et autochtones (ACA).

qui soit intimement liée aux conditions de tournage et de production du film »². Il espérait sûrement que je lui confirme que le support numérique relançait bien certaines préoccupations et certains rêves des cinéastes du temps du direct.

J'éprouvais beaucoup de difficulté à mesurer le sens des images que j'avais ainsi recueillies, à peine l'impression qui s'en dégageait. À dire vrai, pour moi, mes images n'étaient au mieux que l'innocence d'un premier regard ; mais voilà, justement, pour Arthur Lamothe, l'innocence représentait beaucoup. « Tu vois, un cinéma de l'innocence, et bien il vaut par ce que vaut la vie de ceux qui sont filmés et de ceux qui les filment, ni plus ni moins ; c'est ça l'esprit du direct. Oublie cette certitude selon laquelle tu dois maîtriser ton sujet avant de le tourner ; sors avec ta caméra, et filme, sans orienter l'objectif sur ce que tu pourrais reconnaître de signifiant. C'est une erreur de prétendre à une connaissance du monde, car le cinéma est plus fort que celui qui tient la caméra, et le monde aura toujours plus d'imagination que celui qui l'observe. Alors au contraire, laisse-toi piéger, accepte que le cinéaste représente un gibier,³ et attends de te laisser capturer par la caméra au même titre que l'image se laisse prendre. Tu vois, j'essaie de te faire prendre conscience que ton film de maîtrise pourrait retourner un peu la terre de ce terrain que nous avons défriché ; à toi de raviver le direct à ta manière »⁴. Il me quitta, une foule l'attendait.

² Arthur Lamothe dans *Réflexions devant une table de montage*, p.24

³ Terme employé par Arthur Lamothe dans à une réponse à l'article *Des images justes ou juste des images ? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention*, p.229.

⁴ Ce dialogue, bien que retravaillé, tire son origine de discussions réelles.

PROBLÉMATIQUE

Le discours était clair, depuis l'avènement du support numérique, l'on assistait à une montée en puissance de la démarche et de la question documentaire. Cette nouvelle technologie, qui se moque des monopoles, fait sauter les barrières de ceux qui ont un profond désir de s'exprimer, de faire voir. D'autres que moi vont également même jusqu'à avancer qu'en ce début de millénaire, le documentaire connaît sa seconde grande mutation.

Au tournant des années soixante, une série de conditions particulières avait mené à l'éclosion du direct au Québec. Dans un ouvrage consacré à cette aventure du cinéma, Gilles Marsolais identifie adroïtement trois causes immédiates de son avènement¹ : l'apparition du journalisme filmé et de la télévision, l'évolution des techniques de prise de vue et de son, ainsi qu'une soif de vérité propre aux cinéastes de l'époque. Réunies à un même moment de l'histoire, ces conditions changèrent à jamais le visage du documentaire. Mais aujourd'hui, en ces temps orageux, le vent tourne et la gouverne suit de nouveau ; et bien que certains actants aient changé de rôle, ils n'en demeurent pas moins les facteurs du réchauffement cinématographique que nous connaissons actuellement.

Alors que cette aspiration à cerner au mieux les vérités qui nous échappent anime autant, sinon davantage, les documentaristes actuels, l'emprise de la télévision ainsi que celle qu'exercent les nouvelles technologies amènent, quant à elles, les créateurs à se poser des questionnements d'un tout nouveau genre. Car cette même télévision, qui à l'époque finançait et diffusait les images bouillonnantes de vie d'un naissant journalisme filmé, a depuis impérialement rompu ce pacte de production. On parle même, au Québec, de la

¹ Gilles Marsolais dans *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, p.58

crise du financement du documentaire, engloutissant dans son sillage l'apport et la valeur du temps accordé à l'écriture filmique. Désormais, le triomphe de l'événementiel, et par le fait même celui de la téléréalité, pervertit le réel, n'ayant de cesse de rabattre le dehors dedans, enfermant et quadrillant de la sorte notre imaginaire, et entraînant par le fait même le documentaire vers le reportage ou le divertissement filmé. Aujourd'hui, la gratuité de l'image documentarisante vacille, donnant l'impression « qu'il n'y a plus de monde devant nous, mais juste un grand studio »², où s'empressent de vides acteurs avides. En même temps, et fort heureusement pour nous, « le public, saturé d'images, aspire à partager d'autres expériences, d'autres regards sur le monde, qui le régénèrent, et c'est (peut-être) là la place du documentaire »³.

À ce renversement s'ajoute l'évolution des techniques de prise de vue et de son. À l'époque, tenant compte de leur manque d'armes, les cinéastes du direct avaient conçu un matériel technique simple, léger et convenant à leur mission : celle de sortir enfin des studios afin de cerner et de capter la parole et les gestes de l'homme dans son contexte naturel. Mais comme ce renouvellement du documentaire tenait à cette première rencontre avec la parole, la célèbre allemande Arriflex (bricolée dans les studios mêmes de l'ONF) demeurait au chevet d'un discours, et son rôle se limitait trop souvent à mimer le décor dans lequel s'épanouissaient les paroles de l'homme nouveau. Mais lorsque le monde et son incessant devenir cessera de déposer son voile obscur sur notre quotidien, sans crier garde, les outils technologiques mis à sa disposition auront surpassé ses intentions premières, et deviendront

² Emmanuel Burdeau dans *La bonne nouvelle*, p.14

³ Thierry Garrel dans *Le nouveau désordre documentaire*, p.20

les armes des cinéastes de demain. Or, le numérique tend justement à recadrer la caméra au cœur même de l'acte de filmer, en dehors de toutes autres considérations de discours.

À l'instar de la vidéo ou, encore plus tôt, du 16 mm, la naissance du numérique relance la question documentaire et replonge les créateurs d'images dans une lutte jusqu'ici dominée par les tenants de la télévision, arme absolue des usines à rêves que sont les majors, colonisateurs d'esprits et usurpateurs d'imaginaire. De telle sorte que de nouvelles avenues s'ouvrent aux cinéastes du numérique, dont celle de reconsidérer l'apport de l'écriture dans tout le processus créatif du film, et d'ainsi s'offrir la chance de changer un temps soit peu le monde en lui faisant voir que la vie est vraie, belle et chargée de sens ; « de proposer une âme à une culture assiégée de toute part par les impérialistes culturels qui vendent de la pellicule sans se tenir responsables de l'avenir de nos rêves »⁴.

Écrire, mieux, prendre le temps de le faire. L'une des avenues de la restauration du documentaire reposerait donc sur les surprenantes possibilités que le médium numérique offre, dont celle de délaisser l'écriture scénaristique au profit d'une écriture filmique : où cette notion, traditionnellement réservée à l'étape de la scénarisation, se marierait plutôt aux étapes de production subséquentes. De telle sorte que le filmage et le montage deviennent objet d'écriture à part entière, et participent en ce sens au renouvellement du récit cinématographique.

L'idée de participer à ce que le documentaire soit un peu plus lui-même m'enchantait. Arthur Lamothe avait bien raison de m'inviter à réaliser un film dans un

⁴ François Niney dans *L'Épreuve du réel*, p.138

souci d'héritage du cinéma direct, et comme lui, j'allais tenter de remettre à jour une conception du cinéma qui soit intimement liée aux conditions de filmage et de montage du film. Où l'enjeu ne serait plus de reproduire le réel, mais simplement de l'interroger pour de vrai avec un langage proprement cinématographique, d'en chercher des angles de vue révélateurs et un montage significatif afin qu'il s'en dégage un air de vérité.

Sortir à l'extérieur, partir à la recherche de l'image, et tenter de se poser au cœur de celle-ci. J'allais, un peu comme Karel Reisz, ce pionnier du Free Cinema, « filmer dans l'esprit du documentaire, où l'on découvre ce qui nous intéresse et où l'on construit le film en fonction de ce qui survient »⁵, et d'ainsi me donner les moyens de refaire et de partager à ma façon ce monde qui m'est si malgré moi étranger.

Depuis la venue du direct, donc, la vie se joue et se rejoue sans cesse sur notre écran de téléviseur, transformant ainsi notre quotidien en archives immédiates d'un spectacle incompris. La question qu'il faut alors se poser repose sur les façons dont nous allons présenter notre monde, notre histoire, maintenant que nous sommes équipés de miroirs numériques? Allons-nous enfin faire en sorte que l'image filmique documentarisante ne s'aligne plus, comme avec les mass média, sur l'instantané et sur l'événementiel ?

Ce mémoire relate les épisodes d'un film, *Matière première*, qui, ni fiction ni tout à fait documentaire, pose d'abord l'étape du filmage comme première phase d'écriture (chapitre I), puis celle du montage comme seconde phase d'écriture (chapitre II). L'expérience de cette réinscription générale des concepts d'écriture tout au long des modes de production

⁵ Karel Reisz dans le film de Peter Wintonick, *Cinéma vérité : le moment décisif*

du film est ainsi à l'origine des problématiques théoriques de cet ouvrage, où l'attitude du cinéaste conduit à des images descriptives, et où le montage, au final, propose une véritable mosaïque de textures plutôt qu'une succession d'actions. De telle sorte que mon film, à l'inverse de l'image télévisuelle, n'a plus rien à prouver par la scénarisation : il ne comporte ni réponse ni conclusion, mais invite plutôt les spectateurs à s'identifier avec les détails du quotidien tout en les conduisant à participer à ce que Georges Pérec désigne comme étant notre propre anthropologie :

Les journaux parlent de tout sauf du journalier. Le journal nous dit-il autre chose que : soyez rassurés, vous voyez bien que la vie existe, avec ses hauts et ses bas, vous voyez bien qu'il se passe des choses. Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, où est-il ? [...] Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique mais l'anecdotique. Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement. Car il a existé cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés.⁶

⁶ Dans *L'Épreuve du réel à l'écran* de François Niney, p. 132

CHAPITRE 1

LE FILMAGE COMME PREMIÈRE PHASE D'ÉCRITURE

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme sera moi. Moi, seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; J'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre¹.

1.1 La caméra

Retrouver quelque chose de l'étonnement... Cette phrase magnifique me possédait. Plus qu'à mon tour, je me baladais dans les rues de Chicoutimi, comme ça, pour me laisser surprendre. J'avais développé ce réflexe lors de mon existence à Montréal. Parfois, je m'étonnais à passer de longues heures, sans bouger, maudissant le fait que mes yeux ne pouvaient guère faire mieux que de convertir en souvenirs ces spectacles dont les passants ignoraient la gratuité. C'est de cette frustration qu'est germé en moi ce besoin viscéral de m'équiper d'une caméra numérique ; non pas afin de produire des films, mais simplement afin de faire voir, de fournir un regard à ceux qui s'oublient.

Dans un premier temps, forcément, *Matière première* devait reposer sur cette instantanéité du regard, et sur une prise de vue, elle, qui épouserait l'inconnu. Pour ce faire, je devais donc poser l'étape du filmage comme phase initiale d'écriture de mon film. Ce premier pas, qui longtemps m'a semblé délicat, n'en demeure pas moins la clef de voûte sur laquelle repose toute ma recherche, car il remet en question l'évidence acceptée selon laquelle tout film, fictionnel comme documentaire, émerge d'un scénario, ou du moins d'un plan établi et déterminé par les scénaristes et le metteur en scène. Il suffit de s'imaginer la conception d'un casse-tête afin de saisir rapidement la structure actuelle de production

¹ Épigraphie tirée de Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions*, page première.

cinématographique : d'abord, il faut penser à une image, c'est l'étape de la scénarisation ; ensuite, on conçoit des pièces qui devront soigneusement s'emboîter les unes aux autres, c'est le tournage ; et finalement, on assemble les pièces du casse-tête afin de reconstituer l'image de départ, c'est le montage.

De toujours, la narration tend à s'organiser en récit, c'est un fait anthropologique, dirait Roland Barthes, dû à notre sens inné de l'organisation et à notre volonté d'établir des liens ; nous voulons nous faire raconter une histoire, et nous aimons en partager. À l'opposé, que le récit filmique se soit plié au romanesque littéraire du XIX^e siècle demeure un pur fait historique. En Amérique, on dit de *The Birth of a Nation*, de David Wark Griffith (1915), qu'il marque le premier pas irréversible vers la normalisation des œuvres cinématographiques, tant sur le plan de l'histoire à raconter que sur celui des formes d'expression (gros plan, travelling, flash-back, etc.). Mais cette tendance qu'ont fiction et documentaire à se coder consciemment ou inconsciemment à ce type de récit romanesque (introduction, développement et conclusion) se remet volontiers en question, car de même qu'il est impossible de décrire à l'avance le temps qu'il fera, il est impossible d'écrire à l'avance l'intrigue de la vie quotidienne, et comme le monde ne se possède pas, il ne peut qu'échapper à ceux qui veulent le décrire.

Comme les Kinoks, ces cinéastes de l'école vertovienne qui se livraient directement à l'étude des phénomènes vivants, j'allais donc m'attaquer au plus coriace des remparts de la cinématographie : le scénario littéraire. Cette distance volontaire avec cette pratique partagée déphase les étapes de production, reléguant l'écriture du film aux deux stades

ultérieurs de création, et dérangeant au passage le vocabulaire filmique accepté ; c'est pourquoi, encore aujourd'hui, je préfère l'emploi de « filmage » à celui de « tournage », s'en démarquant comme phase initiale d'écriture de l'œuvre. Alors que selon moi tourner revient à figer sur pellicule l'imaginaire d'un scénariste ou le réel envisagé d'un documentariste, par filmer, j'entends bien plutôt une attitude, celle du cinéaste prenant contact avec un lieu. Cette prise avec le lieu est un moment d'ouverture aux possibles, un déclencheur de potentialité, une prise directe sans interventions ni questions ; c'est un état d'esprit que j'ai entretenu tout au long de l'année accordée au filmage de *Matière première*. Ainsi, une à deux fois par semaine, j'arpentais les rues à la recherche de ce je-ne-sais-quoi-encore ; il ne se passe pas grand-chose à Chicoutimi, mis à part les saisons, ce qui était déjà bien.

Toutes les semaines, à une ou deux reprises, je sortais de chez moi accompagné seul de ma caméra. Mes séances de filmage se présentaient comme une façon de me situer physiquement et mentalement dans un espace sous le regard absorbé de ma caméra. Il faut savoir à ce point-ci que pour moi, la caméra est, un peu comme l'entend Dziga Vertov, l'extension de l'œil du cinéaste : elle « scrute attentivement le milieu et les gens qui l'entourent, [...] elle voit et entend la vie, note ses méandres, ses détours, et surprend le craquement des vieux os du quotidien »². Les convictions de Dziga Vertov l'avaient poussé, au début des années vingt, à publier de nombreux écrits, véritables manifestes d'où émergea le concept de Ciné-Œil. Lors de chacune de mes sorties, les mots d'ordre du cinéaste soviétique me guidaient, et confortaient mon désarroi lorsque je remettais indubitablement en cause ma présence et mon entreprise.

² Dziga Vertov dans *Articles, journaux, projets*, p. 70

1. *Le ciné-drame est l'opium du peuple.*
2. *À bas les rois et les reines immortels de l'écran. Vivent les mortels ordinaires filmés dans la vie pendant leurs occupations habituelles.*
3. *À bas les fables-scénarios bourgeoises ! Vive la vie comme elle est.*
4. *Le ciné-drame et la religion sont une arme mortelle entre les mains des capitalistes. Par la démonstration de notre quotidien révolutionnaire, nous arracherons ces armes des mains de l'ennemi.*
5. *À bas la mise en scène de la vie quotidienne, filmez-nous à l'improviste tels que nous sommes.*
6. *Le scénario est une fable inventée à notre sujet par un homme de lettres. Nous vivons notre vie sans nous soumettre aux inventions de quiconque.*
7. *Dans la vie, chacun de nous vaque à ses affaires sans empêcher les autres de travailler. L'affaire des kinoks, c'est de nous filmer sans nous empêcher de travailler!*³

Mais alors que la caméra vertovienne construit l'espace-temps d'une nouvelle ère d'enchantement pour les rythmes impatients des machines, la mienne épouse le cycle des saisons et des jours tissés de patience. Elle est cet œil-caméra captant sur le vif des battements de vie qui, petit à petit, semblent s'orienter autour d'un sujet : des gens qui passent, d'autres qui discutent sur des bancs, des arbres perdent et puis regagnent leur feuillage, des forêts se laissent abattre, des camions les déménagent. Cette approche suggère que la caméra ne doit plus être comprise comme renvoyant à un simple appareil de prise de vues, mais comme renvoyant à une hypothèse de regard et de lecture sur le monde ; celle-ci doit faire en sorte « que l'exercice du cinéma soit un exercice avant d'être du cinéma, qu'il soit avant tout une gymnastique »⁴ ; celle-ci doit servir à découvrir, et je dois à mon tour me servir d'elle comme un peintre de son pinceau.

³ idem, p. 101-102

⁴ Patricia Mazuy, en parlant du documentaire *Basse-Normandie* (2004) de Patricia et Simon Mazuy-Reggiani, *Cahiers du Cinéma* n°594, p.34

Alors que la plupart des cinéastes tentent de tourner ce qu'ils ont déjà vu, je voyais davantage dans l'exercice du filmage l'opportunité de s'abandonner à la caméra, de saisir ce qui pourrait advenir du réel filmé. Comme Robert Flaherty, incontournable pionnier du documentaire au même titre que son contemporain Vertov, ma création reposerait sur l'intuition selon laquelle un film se construit au fur et à mesure que le filmage progresse. Le grand mérite de Robert Flaherty est justement d'avoir proposé un cinéma où il était possible de filmer avant de scénariser, et ce n'était qu'à partir de l'image ainsi harponnée que l'on devait organiser notre réflexion. Alors, un peu à l'image de ce cinéaste, je ne dirais pas à ma caméra : « Voici la vie, voici ce que je vois [...], mais je lui demanderais : Quel est le mystère que tu peux voir mieux que moi ? Car mieux que moi tu vois la vie »⁵.

Entre mes mains, la caméra s'impose comme témoin familier de son temps, et retrouve en quelque sorte l'innocence de son premier regard ; car l'un des frères Lumière avait fixé cette règle selon laquelle son appareil n'était fait que pour saisir la vie et cueillir la nature sur le vif. D'ores et déjà, la caméra ne devait avoir d'autre fonction que celle de produire de véritables portraits vivants, de petits tableaux étonnamment proches et familiers, comme allaient le devenir mes images, mais j'y reviendrai. Je me souviens de mon étonnement ce jour où un collègue me précisa que « biograph » (du grec *bios* «vie» et du grec *graphein* «écrire») fut le nom donné à l'un des premiers appareils de cinéma américain par l'American Biograph, cette compagnie de productions où David W. Griffith fit ses débuts. Depuis, et c'est entre autres l'une des cibles de ma production, je m'efforce d'appliquer cette conviction première, celle de rétablir une juste vocation de la caméra :

⁵ France Flaherty, à propos du travail de son frère, dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, p. 48

« l'exploration des faits vivants »⁶. C'est tout. Et mon but sera atteint si, comme le disait Jean Vigo, je « parviens à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale sa beauté intérieure ou sa caricature, si je parviens à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques »⁷ ; de telle sorte que le film s'écrive en se tournant, comme on éprouve le mouvement en marchant.

Il serait plus aisé, à ce moment-ci, de résumer ma gymnastique de filmage par une phrase que j'aime bien m'entendre dire : ce n'est rien de plus qu'une mise en mémoire d'un quotidien vécu. C'est une mise en mémoire d'un présent pour l'avenir, où la vie non v c ue d'aujourd'hui trouverait sa raison d'être dans l'impression qu'elle offrira aux spectateurs de demain. Ma caméra, j'en ´tais maintenant certain, ne figerait plus sur pellicule les fragments réfléchis d'un scénario, elle deviendrait plutôt ce couloir par lequel des images en devenir s'infiltreront afin de nourrir un réservoir servant à l'elaboration d'un récit à venir.

L' critvain Vladimir Nabokov, auteur de la désirée *Lolita*, usait  g alement d'une méthode singulière d'inspiration afin d'elaborer l'écriture de ses romans, recette qui s'apparente joliment à ma démarche personnelle de saisie. Pour ce romancier, la vie était providence, car elle offrait une infinie de sujets et d' v nements à celui qui se laisserait mener par elle. Au lieu de partir de tout son savoir littéraire afin de créer *Lolita*, il est parti à sa recherche, et a découvert son roman dans la vie. Pour Vladimir Nabokov, un roman est le fruit de l'union entre deux mouvements : celui de la prise de notes et celui de l'écriture. Alors que l'écriture (la scénarisation au cinéma)  tait une tentative, souvent

⁶ Dziga Vertov dans *Articles, journaux, projets*, p. 99

⁷ Jean Vigo dans *L'épreuve du réel à l'écran*, p. 64

perdante, d'organiser les éléments dramatiques de nos expériences quotidiennes, la prise de notes (le filmage) revenait quant à elle à habiter ses expériences. C'est pourquoi il ne devait jamais aller se promener sans papier ni crayon, car personne ne peut prévoir ce moment où la providence nous charmera.

Or, j'ai tenté à mon tour de ne pas écrire de scénario, mais bien de remplir des fiches, non pas écrites mais visuelles, en filmant des fragments de mon quotidien vécu. Pour se faire, j'ai donc pris la décision, sur une année entière, d'arpenter le centre-ville de Chicoutimi afin de me familiariser avec un trajet. Comme un lièvre, je repassais, encore et encore, par les mêmes chemins, caméra au poing ; comme un scientifique, j'allais recueillir sur le terrain les données essentielles à ma recherche jusqu'à l'obtention d'une matière suffisante qui me permettrait d'élaborer une structure de récit intéressante, puisée à partir du réservoir ainsi formé de l'ensemble de ces fiches, et à partir de mes images-vie ainsi emmagasinées dans ma mémoire vive.

1.2 L'attitude du cinéaste

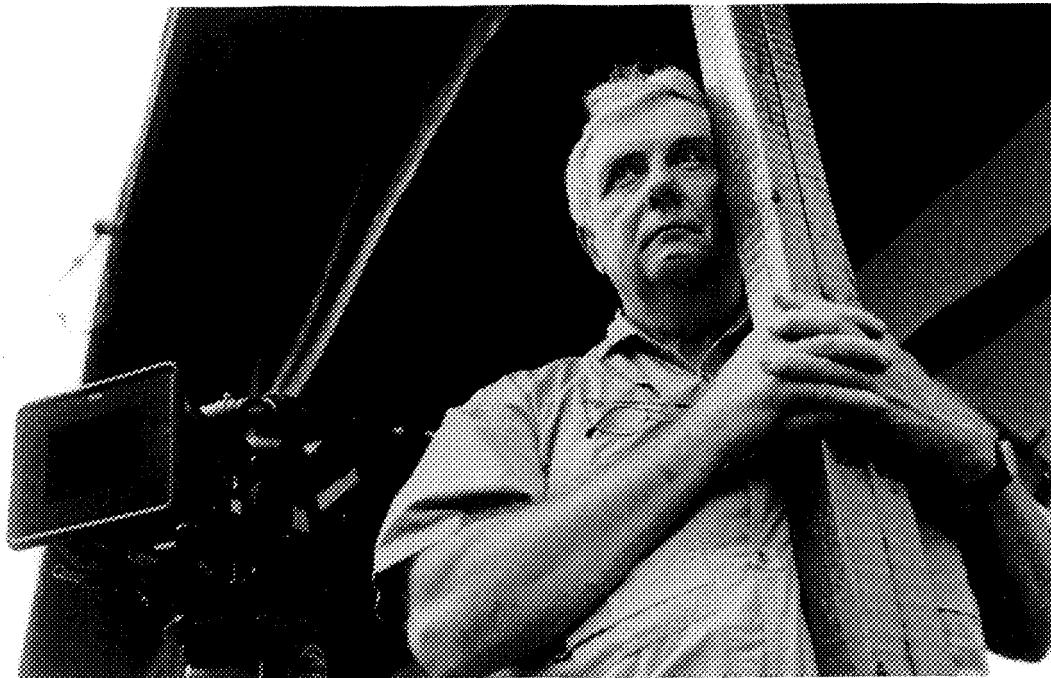
L'idée était simple : partir de ma caméra, oublier tout scénario ; ne pas rechercher à, mais partir à la recherche de. Partir en terrain inconnu, y tracer un trajet, poser quelques balises, puis demander à ma caméra de se raconter. Mais alors, comment faire en sorte que s'opère sur mes images la première phase d'écriture ? Et comment s'imaginer qu'une caméra puisse ainsi passer au crible son environnement, et en retenir d'instinct le bon grain du mauvais ?

Les premières semaines de mon aventure furent désastreuses, pour moi comme pour ma première cueillette. À peine quelques allers et retours, et déjà toute la confiance que mes lectures m'avaient donnée s'était dissipée ; à trop penser, j'en avais oublié la pratique. J'étais loin d'être ce crible de l'image, cet esthète à l'oculaire en verre et à la gâchette dorée : ma caméra m'était étrangère, et mes images indifférentes. Il me fallait prendre une pause, lire, y voir un peu plus clair, rapprocher ma pensée du savoir technique de certains documentaristes de la seconde moitié du XX^e siècle. Des Lamothe, Wiseman, Rouch et Van der Keuken, de ceux grâce à qui l'on n'envisage pas seulement le documentaire comme une étude de la représentation de la réalité, mais aussi comme une étude de l'usage de la cinématographie et de son écriture.

Pour Arthur Lamothe (figure 1, p.16), découper le monde afin de parvenir à le percevoir et d'arriver à en parler efficacement est l'affaire de la caméra, du rapport que l'on entretient avec la caméra : « Un film dans lequel on tourne du vingt pour un ou même du dix pour un n'a pas du tout la même philosophie que quand on tourne du deux ou du trois pour un. Ça ne participe pas à la même éthique du cinéma »⁸. J'y comprends qu'un cinéaste de fiction qui se garde la possibilité de trier à travers l'ensemble de son matériau filmique afin d'en chercher une signification s'offre l'opportunité de reprendre une scène, d'y opérer plusieurs choix, et de revenir constamment sur ces derniers ; à l'inverse, dans l'œuvre d'Arthur Lamothe, l'opérateur de la caméra entretient une relation privilégiée avec son sujet : il participe à ce cinéma, ce qui lui permet de définir le signifiant à l'instant même où il filme.

⁸ Arthur Lamothe dans *Réflexions devant une table de montage*, p.24.

FIGURE 1



Les plans qui m'intéressent sont ceux qui sont du 1 pour 1 : ce sont les plus signifiants. Je ne me fie pas au montage pour faire des films. Le montage peut structurer, c'est sûr, mais un film, c'est au tournage qu'il se définit vraiment, et j'essaie au moment même du tournage de bâtir des plans que je situe soit comme plan d'ouverture ou de fermeture. Chaque plan doit constituer une unité spatio-temporelle bien précise, c'est-à-dire un plan-séquence. Et cela ça se décide au moment même du tournage. Le plan est bon ou il est loupé. S'il est loupé, on ne s'en sert pas, on n'essaye pas de le repatcher ; ça ne se repatche pas.⁹

⁹ Arthur Lamothe dans *Carcajou et le péril blanc*, p.9

* Photographie tirée du site internet officiel d'Arthur Lamothe : <http://arthurlamothe.free.fr>

Dans sa *Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec* (1973-1983), notamment, cette vision de l'image où le cinéaste est «dans» la caméra joue un rôle déterminant. Pour m'approcher d'une telle esthétique visuelle, je devais à mon tour prendre le temps d'observer attentivement ce qui allait se dérouler dans mon objectif ; aussi, je me suis mis à suivre les conseils de Lamothe : j'ai gardé ma caméra le plus stable possible, même pendant les mouvements, j'ai déployé la profondeur de champ la plus étendue possible, préconisé l'emploi constant du plus grand angulaire, évité dans la mesure du possible les gros plans, et, par-dessus tout, je me suis abstenu d'utiliser le zoom, terrible invention. L'image ainsi captée se prolonge, et épouse davantage ce que l'on pourrait appeler des significations du réel observé, proposant ainsi au spectateur « le temps de rencontrer le monde et de se souvenir de certaines images »¹⁰.

Se souvenir de quelles images, au juste ? Une démarche filmique pertinente entraîne certes une qualité du regard, mais n'est en aucun cas garante de sens. Je saisissais comment techniquement filmer, mais je ne savais pas encore comment regarder à travers l'œil de la caméra. Car ce geste est en soi un autre mode de regard, double : l'œil nu qui s'additionne à l'œil de verre, celui qui déforme et celui qui recadre. Comment, alors, se faire vertovien ? De toute évidence, je devais cesser d'arpenter naïvement les rues de Chicoutimi à la recherche d'une histoire, mais en adoptant quelle posture ?

La réponse se retrouve en grande partie à travers le regard filmique de Frederick Wiseman. Le tour de force de ce cinéaste américain était celui d'observer au plus près tout

¹⁰ Arthur Lamothe dans *Carcajou et le péril blanc*, p.9.

en prenant ses distances, soit le maniement de sa célèbre « caméra observante »¹¹. Après autorisation de tourner dans le lieu choisi, Wiseman s'y immergeait afin de tourner en prise directe, car pour lui, la prise de vue saisit l'ordinaire des situations tel qu'il se déroule hors caméra. Mais à l'encontre du cinéma direct qui, à la même époque, se développait, Fred Wiseman ne se concentrerait pas sur un personnage. Pour lui, « la vedette, c'est le lieu et le lien social, d'où ma série de films sur les lieux institutionnels »¹². Pour moi, la vedette, ça allait être Chicoutimi, ma ville natale. Mais avant de me relancer à l'assaut de mon trajet, je me rappelle m'être longuement imprégné de *Titicut Follies* (1967), ou encore de *Law and Order* (1969), de ces lieux wisemaniens où se domestiquent les civilisés ; il ne s'agissait pas d'événements exceptionnels au sens des actualités, mais d'échanges sociaux normaux. J'étais tout simplement stupéfait par la façon dont Wiseman m'installait en tant que spectateur, au milieu de telles situations : j'étais dedans et devant le film, au cœur des lieux, mais toujours devant le film ; tout le travail de Wiseman étant entre autres de faire en sorte que le film réfléchisse le lien social qui unit le lieu et ses occupants. C'est de ce sentiment du travail de la représentation d'un lieu et de ce bien-être spectatoriel que mon aplomb est ressuscité de ses cendres, et que je suis reparti, bien que j'aie dû à maintes fois me faire violence, silloner le centre-ville de Chicoutimi en maintenant toujours au plus grand l'angle de vue de ma caméra.

Les premières semaines de tournage furent ennuyeuses ; j'étais satisfait de certaines prises, mais au bout de quelque temps, elles m'indifféraient, puis je les oubliais. J'ai par la

¹¹ Terme employé par François Niney dans son livre *L'Épreuve du réel à l'écran*, p. 150

¹² Frederick Wiseman cité par François Niney dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, p. 147

suite, au montage, visionner nombre de ces plans ; toutefois, je n'ai utilisé aucun d'eux pour élaborer *Matière première*. La raison est fort simple : j'aimais bien ces plans, mais comme je les avais captés en me racontant des histoires, ils réclamaient inévitablement un discours pour faire sens à l'écran. Comme ce plan de l'usine Alcan d'Arvida (figure 2, p.20) : la composition, les couleurs, le plan tient bien la route, mais il ne dit rien, à moins de le lui faire dire.

Or, à l'époque où j'ai filmé ces plans, tout me paraissait nébuleux, je ne réalisais pas encore ce que je faisais ; par contre, je saisissais bien la raison pour laquelle je le faisais : à l'instar d'Arthur Lamothe, je souhaitais que le spectateur apprivoise mes images selon un point de vue constant, plaçant ce dernier dans un écart réflexif avec elles, comme avec les images de Frederick Wiseman.

FIGURE 2



L'aluminerie Alcan d'Arvida, ici prise quelque peu avant la grande coupure, a longtemps résisté à son obturation. Vue de Chicoutimi, la fumée de ses deux dernières cheminées donnait parfois l'impression, par jours pluvieux, que des cieux prospèrent fumaient toujours en région.

Ma mise en mémoire d'un quotidien vécu développait donc peu à peu ses saveurs. Encore me fallait-il cerner le moyen de conduire cette « caméra observante » de telle sorte que cette dernière me livre une matière à filmer, et que s'opère sur mes images une réelle première phase d'écriture.

C'est une question à laquelle Jean Rouch, contemporain de Fred Wiseman, répond partiellement. Selon Rouch, « le cinéaste participe des rituels qu'il filme ; il inclut dans son film une réalité qui l'inclut et qui se joue avec lui et pour lui »¹³. Dès lors, il ne s'agit plus seulement d'informer sur un événement économique ou politique suivant les catégories du reportage à la raison occidentale, mais de pénétrer et de faire partager la vision du cinéaste. J'en tiens pour preuve le film de Jean Rouch et d'Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1960) ; cet essai est une recherche, et le milieu de cette recherche, c'est Paris. Enquêtant sur la vie quotidienne de jeunes parisiens pour tenter de comprendre leur conception du bonheur, ce film, qui a donné lieu à l'expression cinéma-vérité, « c'est une expérience vécue par ses auteurs, c'est un film ethnologique au sens fort du terme : il cherche l'homme. C'est une expérience d'interrogation cinématographique : comment vis-tu ? »¹⁴.

Tout près d'un demi-siècle de cinéma plus tard, *L'Ombre fragile des choses* (2007), de Jacques Giraldeau, sortait en salle. Le tournage du nouveau film du cinéaste québécois a duré sept ans, années au cours desquelles, Giraldeau, caméra numérique en main, est parti déambuler partout, et nulle part en même temps. Il dira d'ailleurs de son film : « J'ai voulu filmer le rien pour montrer que derrière les objets, derrière la réalité, il y a des choses qui

¹³ Idem, p. 159

¹⁴ Edgar Morin dans *L'épreuve du réel à l'écran*, p. 161

peuvent nous rejoindre »¹⁵. Entendre parler de *L'Ombre fragile des choses* fut pour moi une révélation, car il témoignait de l'intuition selon laquelle un certain emploi du numérique positionnait véritablement l'étape du filmage comme objet d'écriture d'un film en devenir. Ici, l'importance accordée au filmage et à son étendue a permis à Giraldeau de s'enrichir d'un véritable réservoir d'images d'où il allait puiser certaines idées afin de livrer ses propres pensées, ses propres souvenirs. Je profite de ce moment pour t'informer, lecteur, qu'à partir d'ici, et pour la suite de ce mémoire, j'emploierai le terme « image-souvenir » pour souligner la singularité de mes propres images.

Fort de cette rencontre avec Jean Rouch et Jacques Giraldeau, un air de vérité parfuma mon approche filmique : « Il ne s'agira ni de scènes jouées, ni d'interviews, mais d'une sorte de psychodrame mené collectivement entre l'auteur et son lieu »¹⁶. *Matière première* prenait corps, il s'agirait en fait d'une sorte de carnet personnel où l'ultime expérience serait : est-ce que chacun aura appris quelque chose de soi-même, de moi, et des autres ?

C'est une interrogation du cinéma par le cinéma, en somme, car le cinéma, selon moi, est une enquête sur notre propre vie, sur ce que nous sommes, sur les responsabilités que nous avons – si nous en avons – sur ce que nous cherchons. Wim Wenders n'en pensait pas moins lorsqu'il s'exprimait à propos de *L'État des choses* (1982). « J'ai toujours vu mes films comme la recherche de quelque chose qui pourrait arriver. Pas au sens de l'improvisation mais de quelque chose que l'on trouve en cours de route, soit par les

¹⁵ Jaques Giraldeau dans *Collages*, un article de Jérôme Delgado.

¹⁶ Note personnelle lors de l'une de mes séances de filmage.

acteurs, soit dans le paysage, n'importe quoi... C'est le droit des choses à se faire remarquer »¹⁷. C'est passer de la prise de vue à la prise de vie, ajouterais-je.

La plupart des documentaires partent de l'idée que l'on connaît déjà la réalité que l'on représente, que l'on connaît les personnes présentes dans le reportage ou le documentaire. À l'inverse, pour Johan van der Keuken, « on part plutôt du sentiment de ne rien connaître, et finalement les images filmées, c'est ce qu'on retient comme connaissable du réel. Mes films en général [...] sont des instants à partir desquels le spectateur peut se former une image »¹⁸, une anthropologie propre, comme dirait Pérec. Ces instants, Van der Keuken les savoure préalablement seul, en compagnie de sa caméra, tous deux participant à ce je-ne-sais-quoi se faisant filmer ; lors de ses séances de filmage, il inclut dans son film une réalité qui l'inclut et qui se joue avec lui, et uniquement pour lui. L'auteur d'*Amsterdam* (2001) parle ainsi de sa fresque explorant cette ville et ses habitants aux multiples racines : « Je me fiche du documentaire, au sens de documenter quelque chose, mais ce qu'on documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle d'un autre mais de la mienne propre, c'est peut-être bien plus important de documenter le fait qu'on était là et comment »¹⁹. La langue anglaise surprend parfois, et il existe ce verbe unique qui renferme à lui seul toute la pensée de Johan van der Keuken : *to stand*, et qui signifie à la fois attendre un instant, - être là -, prendre position, résister, supporter, tenir le coup... se lever, rester debout, attendre et poser.²⁰

¹⁷ Wim Wenders *L'épreuve du réel à l'écran*, p.165

¹⁸ Johan van der Keuken *L'épreuve du réel à l'écran*, p. 213

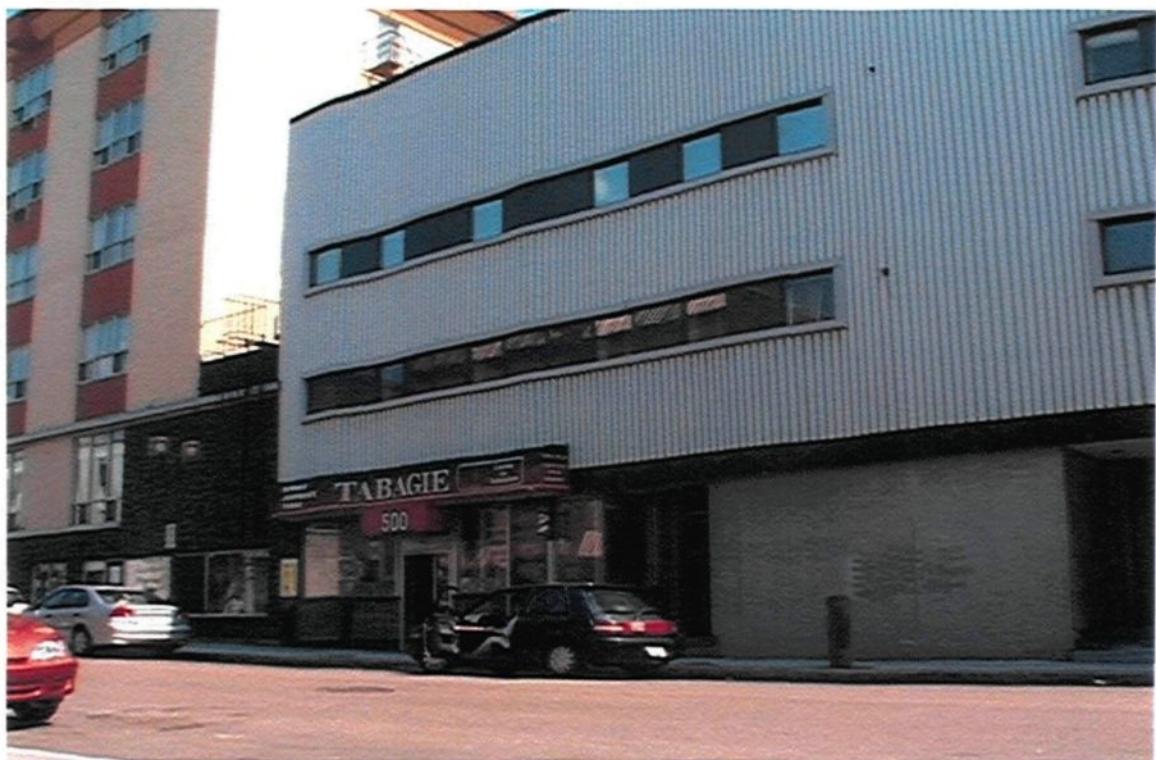
¹⁹ Johan van der Keuken dans *Le comment du monde*, p.79

²⁰ Robert & Collins Poches, p. 344-345

J'aime me remémorer ces moments d'angoisse où, l'œil droit fixé à l'oculaire de ma caméra, je filmais tout en me demandant si l'image en valait le coup, si je ne courais pas après les pédales, si j'arriverais à faire ce film ; angoisse qui, à tout coup, disparaissait dès l'instant où, au lieu de chercher à donner un sens à la scène que je captais, celle-ci me le livrait d'elle-même.

Un plan résume mieux que moi ce travail de l'image, soit celui de la femme qui, de peine et de misère, monte dans sa voiture (figure 3, p.25). À l'instar de celle de l'aluminerie, je filmais cette scène en me racontant une histoire, celle de ces oiseaux qui, profitant de l'immersion récente des fils électriques sous le pavé du centre-ville, s'abritent dans les cicatrices laissées sur les bâtiments, véritables traces fantomatiques d'ancrages téléphoniques. Mais alors que je me perdais dans mes souvenirs passés, une action bien présente, elle, se jouait devant moi sans que je l'aie préalablement vue, prévue. Tout au bas du cadre, un autre spectacle, à ma grande surprise, envahissait tout l'espace, soit cette femme qui s'essoufflait à prendre place dans sa voiture : 41 secondes de l'ouverture à la fermeture — avec une canne — de la portière. J'étais bouche bée, l'image venait de prendre la parole ; enfin, je n'étais plus seul aux commandes du film.

FIGURE 3



Nids d'oiseaux, *Matière première*

La composition était certes moins enveloppante que le plan de l'aluminerie, mais pour la première fois lors de l'une de mes séances, je vivais ce qui se filmait. Alors, encore fébrile, j'en oubliais tout ce que j'avais pu effleurer auparavant ; alors, ce moment, je le savourais pleinement. Je me rappelle cette montée d'adrénaline, ce souffle coupé, cette impossibilité de cesser l'enregistrement – car qui voudrait cesser de vivre ? Désormais, il ne serait question que d'une seule chose : retrouver cette attitude du cinéaste. Je pense ici à Johan van der Keuken, ou plutôt à ce qu'il a déjà dit : « Quand je tiens une telle image, alors je sais de quoi le film sera fait, et je sais aussi que j'ai envie de faire ce film-là, que je peux le faire »²¹. Ou encore à Arthur Lamothe, « parce que les images que je fais en cinéma direct, c'est des images qu'on a en soi. Tout d'un coup, elles sont là, c'est ça que tu voulais dire. [...] Je crois que la plupart des images que je ramasse, je les avais dans la tête avant de faire le film. Les images n'arrivent pas par hasard. Aucune image »²².

Ainsi, les documentaristes d'aujourd'hui profitent de la légèreté et des souplesses autorisées par le numérique, et ces films nouveaux « donnent l'impression que le cinéaste et son sujet collaborent à la création du film, au lieu que celui-ci soit le simple résultat du regard du premier sur le second »²³. Du coup, l'image n'est plus là pour traduire une vérité mimée, elle est bien plutôt la lame qui incise à vif la surface sensible de la réalité, car « un documentaire ne peut jamais être le portrait objectif du sujet ou de la société observée. Il n'est, au mieux, que le rapport du cinéaste avec ce sujet ou cette société »²⁴.

²¹ Johan van der Keuken dans *L'épreuve du réel à l'écran*, p.226

²² Arthur Lamothe dans *Les Indiens et le Péril blanc*, p.39

²³ Kazuyuki Yano dans *Survol du documentaire asiatique*, p.26

²⁴ Arthur Lamothe dans à une réponse à l'article *Des images justes ou juste des images ? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention*, p.229

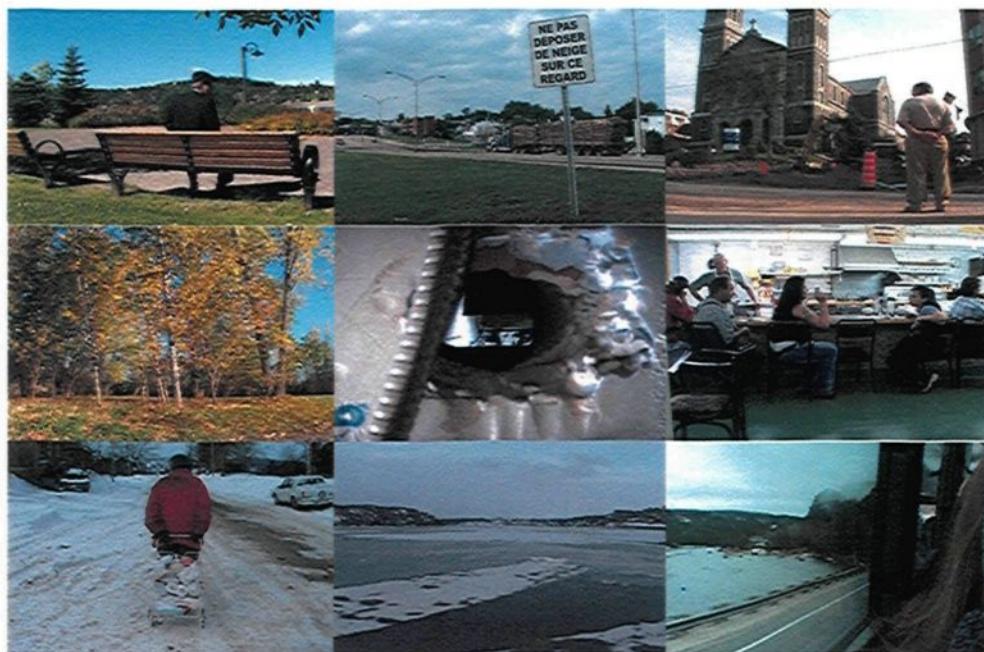
Le cinéma est toujours jeune quand il repart vraiment du geste qui l'a fondé, de ses origines. Quand quelqu'un prend une caméra et se met face au réel pendant une minute, dans un cadre fixe, un état d'extrême attention à tout ce qui va advenir, en retenant son souffle devant ce qu'il y a de sacré et d'irrémissible dans le fait qu'une caméra capte la fragilité d'un instant, avec le sentiment grave que cette minute est unique et ne se reproduira jamais plus dans le cours du temps, le cinéma renaît pour celui-là comme au premier jour où une caméra a tourné... Faire un plan c'est déjà être au cœur de l'acte cinématographique, découvrir qu'il y a dans l'acte brut de capter une minute du monde toute la puissance du cinéma, et surtout comprendre en retour que le monde est toujours surprenant, jamais tout à fait comme on l'attend ou le prévoit, qu'il a souvent plus d'imagination que celui qui filme, et que le cinéma est toujours plus fort que celui qui le fait²⁵.

1.3 L'image descriptive

Poser le filmage comme première phase d'écriture, nous venons de le lire, n'était pas sans conséquences sur l'attitude du filmeur, mais quelle résonance cette torsion induisait-elle à mes images ? Et qu'en serait-il de la posture du spectateur ? Nul doute, mon réservoir dénotait bien qu'un certain langage visuel était à l'œuvre, et que ce langage explorait une dimension proprement filmique, ouvrant une brèche dans la manière de donner à voir ; mais alors, tous ces petits tableaux chicoutimiens, ces morceaux, ces fragments, ces détails de la chose vue, quelle rhétorique mettaient-ils en place ? Cet homme assis seul sur son banc, cette femme dans l'autobus, ces camions transportant tout ce bois, ces feuilles qui quittent leur hôte, ces glaces qui sur le fjord cèdent au printemps, cette femme qui fume au restaurant, ces pelles mécaniques qui retournent la ville, ce visage peint sur le mur, que nous racontent-ils tous (figure 4, p.28) ?

²⁵ Alain Bergala dans *L'Hypothèse du cinéma*, p. 131

FIGURE 4



Séquence 1 : Images apparaissant à différents moments au fil de *Matière première*

C'est Diderot qui, dans son *Encyclopédie*, proposa la première définition partagée de la description :

Décrire les différentes productions de la nature, c'eft tracer leur portrait, & en faire un tableau qui les repréfente. [...] C'est une définition imparfaite & peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connoître une chose par quelques propriétés et circonftances qui lui font particulières, suffifantes pour en donner une idée & la faire diftinguer des autres, mais qui ne développent point fa nature & fon effence²⁶.

Le régime descriptif dont parlait Diderot n'est assurément pas de l'ordre cinématographique, mais comme la littérature représente pour moi certaines assises sur lesquelles se fondent mes réflexions, ce détour m'est de nouveau profitable. Bien qu'il ne soit pas à propos de revisiter ici les différents emplois de la description au cours de la grande traversée des expressions littéraires (l'entreprise ayant déjà été pratiquée avec succès par Philippe Hamon²⁷), il est néanmoins inévitable de souligner que celle-ci a de toujours représenté ce « lieu du rappel d'un travail général sur le monde »²⁸. De Platon à Proust, en passant par Flaubert et Baudelaire, l'art de décrire demeure cet élan où observation et perception participent à mettre en jeu la construction d'un monde.

Cette fonction diégétique était certes louable (relire la citation de Georges Pérec à la toute fin de ma problématique), mais elle avait obstinément donné forme à des œuvres où le descriptif se comportait en auxiliaire du récit, et où la description se classait parmi les ornements du discours au même titre que les figures de style : « La description étendue et détaillée apparaît ici comme pause et récréation dans le récit, de rôle purement esthétique,

²⁶ Définition prise dans *L'Encyclopédie* de Denis Diderot et de Jean d'Alembert, p.934

²⁷ *Du descriptif*, Philippe Hamon, 1993

²⁸ idem, p.30

comme celui de la sculpture dans un édifice classique »²⁹. Bref, celle-ci ne devait en aucun cas être le fond de l'ouvrage, ni représenter la visée du discours. L'entreprise de poser celle-ci comme instance fondatrice du signifiant s'avérait donc alléchante. Et c'est là tout le mérite des écrivains du Nouveau Roman : celui d'être parvenus à inverser le mouvement du pendule, celui de s'être hasardés à faire en sorte que la description ne s'oppose plus à la narration. De telle sorte que depuis le milieu du 20^e siècle, des Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon ont relancé la question du descriptif.

Mais cette intuition selon laquelle mes images-souvenirs sont de nature descriptive suffit-elle à les distinguer de celles dites narratives ? Or, et cela afin de repousser toutes incertitudes quant à la nature de mes images, je vais devoir avoir recours au dernier livre d'André Gardies, *Décrire à l'écran*. Conscient de l'émergence du cinéma numérique et des nouvelles formes discursives que ce flot d'images non scénarisées déverse sur la conquérante narration fictionnelle, l'auteur a cru bon, et fort heureusement pour nous, de réactualiser le travail de Philippe Harmon en faisant en sorte que ses propos fassent écho dans la sphère de la cinématographie.

C'est à partir d'un plan unique dans *Witness* (1984), une fiction de Peter Weir, qu'André Gardies élabore la condition absolue de l'image s'imposant au spectateur comme étant descriptive : « j'ai le temps de détailler le plan »³⁰. Dès que survient une telle suspension de la temporalité diégétique, l'image installe son lecteur dans un espace et dans un moment associés au mouvement descriptif ; en réalité, elle crée les conditions qui lui

²⁹ Gérard Genette dans *Figures II*, p.58

³⁰ André Gardies dans *Décrire à l'écran*, p.56

permettent de se livrer à une activité de nature descriptive : Comment me perçois-tu ?

Qu'est ce que j'éveille en toi ? Reconnais-tu en moi quelque chose que nous partageons ?

Le plan sur lequel se fonde la réflexion de Gardies est celui qui inaugure le film : il nous présente une intrigante calèche qu'un feu rouge maintient figée, les chevaux comme paralysés au milieu de la circulation urbaine. Ce plan fixe filmant l'immobilité du sujet au centre de ce mouvement résiste plusieurs secondes, amenant le spectateur, comme vous en ce moment, à réfléchir sur ce que l'image propose comme discours, tant sur le plan de l'agencement formel que sur celui des stratégies d'implication spectatorielle.

Sur le plan formel, André Gardies propose trois « conditions minimales susceptibles de fonder le descriptif spécifiquement filmique »³¹ : la *désactivation du hors-champ*, la *construction d'un monde* et la *sanction paradigmatische*. Or, comme ces trois conditions rendent bien compte du statut de mes propres images, je vais tenter de les éclaircir brièvement en les rapprochant de *Matière première*, et en les opposant à leur contraire : l'image narrative.

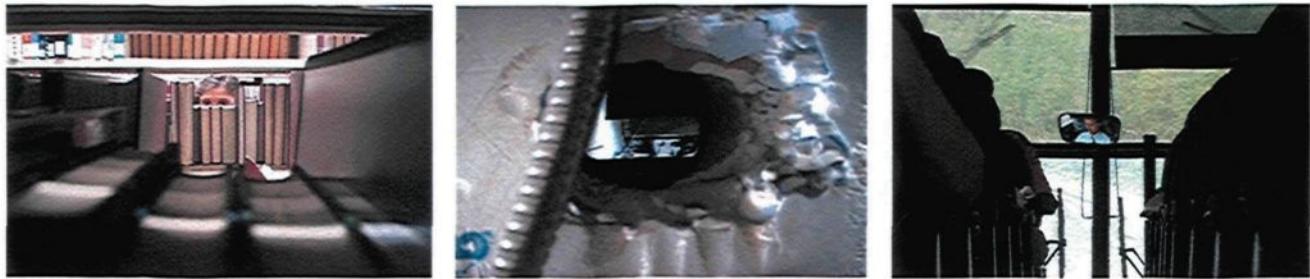
D'abord, l'image descriptive ignore le hors-champ, ne connaissant que le champ ; plus exactement, elle désactive son propre hors-champ au profit du champ qu'elle présente au spectateur. À l'inverse, l'image narrative appelle constamment cet espace qui se situe en dehors du cadre de l'image fabriquée, ce lieu d'où un événement peut à tout instant surgir et entraîner des conséquences directes sur le champ que je suis en train de regarder et, par le fait même, sur l'histoire qui se joue et progresse devant moi. Toute l'essence de l'image

³¹ André Gardies dans *Décrire à l'écran*, p.60

narrative est justement de « jouer sur la tension entre l'ici du champ et le là du hors-champ [Pensons aux films d'épouvante!]. Rien de tel en régime descriptif »³². Lorsque je visionne l'une de mes images-souvenirs, par exemple ce plan où l'on aperçoit, grâce à un trou percé dans un mur, le visage peint d'une femme, je sais bien qu'un ailleurs existe en dehors des limites du cadre, qu'un hors-champ (le grenier dans lequel fut filmée l'image) subsiste dans mon esprit ; toutefois, ce même hors-champ demeure désactivé, car à nul moment il n'entraînera de conséquences diégétiques sur le présent filmique, lui qui se compose exclusivement de plans uniques, filmés tant dans des lieux opposés qu'à des instants différents. La preuve en est que le plan qui précède ce visage féminin se situe dans une bibliothèque, et que celui qui le suit se déroule dans un autobus (figure 5, p.33).

³² idem p.62

FIGURE 5



Séquence 2 : Suite de plans totalisant près d'une minute du film, de 20 :53 à 21 :47

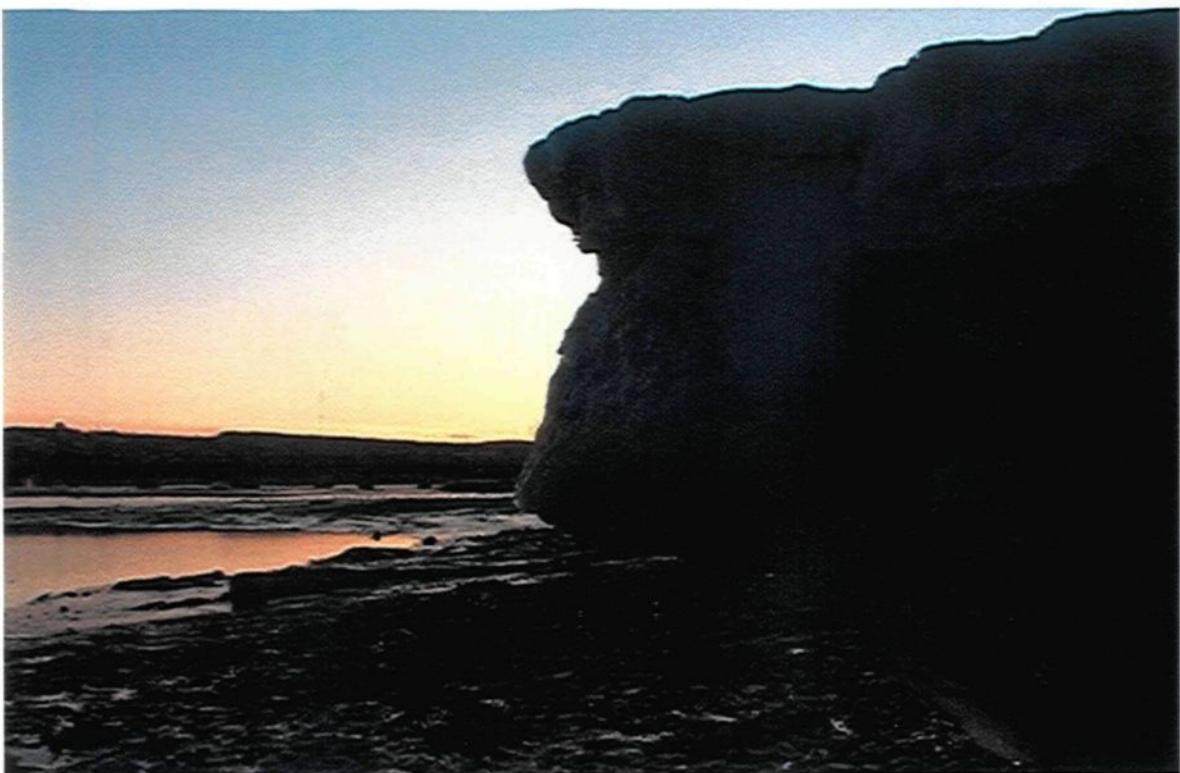
De sorte que, dans *Matière première*, le hors-champ de mes images ne traque, ni ne talonne, ni ne poursuit les autres plans ; de ce fait, l'appel à l'enchaînement des plans est d'une tout autre nature. Dans l'exemple qui nous intéresse, l'engrenage est de nature purement graphique : un visage, au centre de la composition. Il revient donc au cinéaste, plutôt qu'au scénariste, de déceler des liens entre les images. Le second chapitre du présent ouvrage traite justement de la seconde étape d'écriture de mon film : le montage. La construction d'un monde et la sanction paradigmique, seconde et troisième conditions, sont d'autant plus faciles à saisir lorsqu'on les présente de pair. Encore une fois, le recours à *Matière première* s'avère la meilleure avenue à emprunter afin de définir le descriptif. Alors que la sanction syntagmatique, propre au narratif, s'ancre dans une relance de sens où chacun des plans dépend de son prédécesseur et en appelle à son successeur afin de générer une pensée ; avec le descriptif, au contraire, le sens se construit dans le moment même de la représentation, sur l'axe paradigmique (ici, les visages), et par référence exclusive au savoir personnel du créateur. C'est passer de la linéarité à la verticalité du récit, où le renversement d'axe participe à la construction d'un monde filmique. Car décrire, au cinéma, ne consiste pas à décliner les multiples facettes d'un même objet, soit cette vertu de la syntaxe narrative, mais bien à montrer en un seul et même plan un objet aux multiples facettes. En ce sens, le visuel descriptif s'oppose au langage narratif, se dévoilant au spectateur tel un discours. Alors, « décrire, c'est moins “rendre visible” que “rendre lisible”, et le geste descriptif ne montre pas le monde, il le construit »³³.

³³ André Gardies dans *Décrire à l'écran*, p.66

Pour clore ce chapitre, j'aimerais porter à l'attention du lecteur que ces propositions filmiques en appellent avant tout à la coopération du spectateur, ou du moins à son regard. Car le discours descriptif fait appel à un nouveau pacte de lecture, invitant le spectateur à lire des plans uniques, tout en lui réclamant aussitôt de faire sens. Ce regard, tel que défini par André Gardies, en est un en trois actes. C'est, en premier, un *regard centré*³⁴, centré sur le champ, et qui, ainsi désactivé du hors-champ, scrute un ici qui se suffit à lui-même. C'est, aussi, un *regard posé*, posé sur un temps discursif comme désenchaîné du récit, posé sur une durée propre à chaque image et qui s'ouvre nécessairement à une forme d'errance. C'est, enfin, un *regard cognitif*, un regard qui fait sens et qui se construit en relation d'interdépendance avec le bagage visuel propre au spectateur, avec son paradigme personnel de souvenirs ; comme si l'image descriptive ne se suffisait pas en elle-même, et qu'elle requérirait le regard de l'autre afin de combler ses propres vides (figure 6, p.36).

³⁴ André Gardies dans *Décrire l'image*, p.70

FIGURE 6



Bout de banquise oublié qui, entre deux marées, prend le temps d'observer Chicoutimi avant d'être emportée.

Ce plan de 28 secondes n'apparaît plus dans la version finale de *Matière première*.

Nul doute ne subsistait en moi, mes images-souvenirs s'inscrivaient bien dans le « c'est ainsi, et je te demande de l'admettre de l'assertion descriptive »³⁵. Aussi, leur pouvoir d'ancrage réaliste n'avait pas à être démontré, mais seulement admis ; car il n'y a pas de réalité, mais seulement des preuves de celle-ci. Pourtant, il ne me suffisait pas de montrer à l'écran des fragments de vérité isolés, encore fallait-il cerner le moyen d'assembler mes images de manière à ce qu'une certaine vérité résulte de l'ensemble, et que le spectateur soit ainsi amené à poser sur mes tableaux un regard d'une trop rare mais si belle intimité.

Tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer [ou de créer] de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire inventer l'homme, ils savent, ceux-là, que la répétition systématique et absurde des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible : en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain³⁶.

³⁵ idem, p.77

³⁶ Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*, citation au verso du roman

CHAPITRE 2

LE MONTAGE COMME SECONDE PHASE D'ÉCRITURE

La caméra est importante.
Sans matériau, on ne peut bâtir une maison.
Sans un bon plan, on n'a pas de maison.
Une jolie femme avec un collier de perles.
Les gens disent : 50,000\$! Et personne ne pense à la ficelle de 5¢.
La structure, c'est la ficelle, pas les perles.
Cassez la ficelle, et les perles roulement par terre.³⁷

2.1 Le théâtre de la mémoire

Jamais, au cours de cette période consacrée à l'étape du filmage, soit celle comprise entre ce 1^{er} septembre 2005 à ce 31 août 2006, jamais, donc, je n'avais osé visionner mes fragments ; j'étais bien retourné à quelques reprises filmer certains lieux que j'affectionnais, mais je me refusais le privilège de revenir à mon réservoir, ce qui, à coup sûr, aurait influencé la suite des événements. Je me réservais. Mais le grand jour était enfin arrivé, celui de regagner mon passé.

Comme chez moi les souvenirs dérivent trop souvent vers je-ne-sais-où, cette opportunité de revisiter une partie de ma mémoire demeurée intacte, intégrale, m'emballait. Tout mon matériel m'attendait, posé devant moi : vingt-quatre cassettes mini-dv, deux pour chacun des douze mois ; un vingt-quatre heures tout rond qui représentait à juste titre un bagage visuel, et duquel je ne me remémorais, au mieux, une douzaine de plans. J'étais réellement fébrile, mais tout aussi inquiet, car ce constat pouvait aussi être celui d'un échec. Allais-je me retrouver en présence d'une mémoire vive ou d'une mémoire morte ?

Je me rappelle m'être senti, une journée entière, telle une troupe le soir d'une première. À y repenser, en ce moment, mon intérieur s'enflamme, et mon extérieur se tiédit.

³⁷ Épigraphie tirée de Wolf Koenig dans le film de Peter Wintonick *Cinéma vérité : le moment décisif* (1999)

Ce n'était pas tant le fait que je découvrais de belles images, mais bien que certaines d'entre elles avaient éveillé en moi de vifs mouvements, des souvenirs d'une leçon apprise ou d'un moment d'étonnement. En tout, une trentaine de plans se détachaient naturellement du lot, soit précisément tous ceux qui, au cours du filmage, me faisaient oublier ces images captées en me racontant des histoires. Comme ce plan, à la deuxième minute du film, celui de l'ancienne voie ferrée (figure 7, p.41). Lors de mes séances de filmage, je passais régulièrement par ce lieu ; cette fois-là, j'observais un chat qui, tout au loin, au centre du chemin, en faisait de même. Puis, alors que mes oreilles, non sollicitées par la scène, se questionnèrent au sujet d'un inattendu frottement de roues, le merveilleux survint : un homme apparaît soudainement dans le cadre, la main boulonnée à un cadi, luttant de ses quatre roues contre le gel au sol ; généreuse, la vie se met d'elle-même en scène, mon cœur se met à battre la chamade, j'en oublie sur le champ le duel de cow-boy avec le chat, une minute, deux, je ne peux m'arrêter de filmer... 5 minutes, je coupe, l'homme a disparu, tout au loin, le chat aussi.

Je devais bien l'admettre, ce que Johan van der Keuken avait dit de véridique au sujet de la prise d'images s'avérait tout aussi authentique en ce qui concernait leur assemblage : « Quand je tiens une telle image, alors je sais de quoi le film sera fait, et je sais aussi que j'ai envie de faire ce film-là, que je peux le faire »³⁸. Mais ce que le cinéaste se gardait bien de dévoiler, c'était la façon dont il fallait s'y prendre.

³⁸ Chapitre 1, p.26

FIGURE 7



Chemin de fer hiver, *Matière première*

Ceux qui s'entendent pour dire que fiction et documentaire se sont de toujours opposés en regard de leurs mécanismes mis en œuvre lors du tournage semblent oublier que leurs vues sur le montage diffèrent tout autant, et que cette distance nécessaire est tout aussi révélatrice. Loin de moi l'idée de négliger le rôle du monteur narratif, ni son apport magistral sur la qualité et la cohérence du récit fictionnel, mais il demeure que pour plusieurs, l'expérience du montage documentaire devient cette *activité globale*³⁹ où l'assemblage des plans prolonge l'expérience vécue par ses auteurs, et où le film qui en résulte procure aux images réunies un sens nouveau. Cette opposition est valable uniquement si l'on prend en considération que les réalisateurs, d'un genre comme de l'autre, tournent en fonction d'un scénario, ou d'un moins d'un synopsis. Mais dans le cas qui est le mien, dans celui où l'on pose le montage comme seconde phase d'écriture de l'histoire en devenir, qu'advient-il des règles de collage et d'ordonnance des plans ? D'autant que mes images, possédant chacune un temps et un lieu leur étant propre, sont, d'un point de vue strictement définitoire, de véritables petits films : « sujet centré sur un faire, temporalité, transformation et passage d'une situation initiale à une situation finale »⁴⁰, telle que proposée par l'image descriptive. Or, un film dans lequel on tourne du un pour un sans avoir recours à un scénario n'est pas sans occasionner son lot de soucis au montage, et Arthur Lamothe avait habilement saisi cette belle nuance : « Y'a des gens qui me disent que mes films sont faciles à faire puisque je n'y fais pas de montage. S'ils savaient que de ne pas faire de montage, c'est ce qu'il y a de plus difficile »⁴¹.

³⁹ Gilles Marsolais dans *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, p.23

⁴⁰ André Gardies dans *Décrire l'image*, p.46

⁴¹ Arthur Lamothe dans *Les Indiens et le Péril blanc*, p.39

J'étais malgré tout lancé sur une bonne piste, car l'image descriptive revendiquait à sa manière une finalité narrative autre que le récit classique, traditionnel et clos ; mais avant de dégager l'angle sous lequel cette finalité se présente, je vais d'abord prendre le temps de revisiter la nature de mon réservoir filmique afin de prendre en considération l'influence que celle-ci a exercée.

Comme je l'avais introduit au précédent chapitre, mes séances de filmage représentaient une mise en mémoire de mon quotidien vécu aux abords d'un parcours. Et j'eus tôt fait, une fois bien installé devant mon iMac, de réaliser que mes images épousaient avec les souvenirs une nature qui différait de celle des images fictionnalisantes, de ces pièces d'un casse-tête qui, au montage, recomposeront l'histoire. En ce sens, le plan comme prise de vie en appelait donc aux mécanismes du rêve et de la mémoire, partageant avec ces derniers un même travail de condensation, de rapprochement, d'oubli, de déplacement et d'association, où les images se subliment et forment le paysage des états mentaux du cinéaste. « Car la mémoire n'est certes plus la faculté d'avoir des souvenirs : elle est la membrane qui, sur les modes les plus divers [continuité, discontinuité, enveloppement], fait correspondre les nappes du passé et les couches de réalité, les uns émanant d'un dedans toujours déjà là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongeant le présent qui n'est plus que leur rencontre »⁴².

Ce regard juste, bien qu'intuitif, que je portais sur ma matière première me conduisit tout d'abord sur une fausse route : celle de restituer, par le biais des techniques du montage,

⁴² Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, p.265

certaines lois du processus de la pensée humaine. Vaine, cette entreprise utopique fut néanmoins, au bout de quelques mois, capitale : à court-circuiter inlassablement mes images, j'appris à conjuguer ma mémoire non pas au passé simple, mais bien au présent continu. Au bout du compte, ce faux pas allait régler un questionnement qui commençait à peser lourd, soit celui de l'écriture du film. Comme il s'était avéré que l'étape du filmage n'avait pas eu à raconter une histoire, mais plutôt à développer un discours, de même, le montage devait «simplement» orienter ce discours de façon intelligible. Et il était temps pour moi d'admettre ce que d'autres avaient depuis si longtemps saisi, car « ici et là, le récit, ce n'est rien d'autre que la traduction d'un temps dans un autre »⁴³, soit la présentation d'un passé filmique à un présent spectatorial.

Il y a de ces cinéastes qui, par-dessus tout, ne le sont pas, et Chris Marker en fait partie. Grand voyageur et habile explorateur, Marker est de ceux qui, comme Marcel Proust et Alain Resnais, ont consacré leur art à ce travail de réappropriation du temps. Aussi, tous les films de ce cinéaste s'alimentent d'une même et seule obsession : la coexistence des temps passés, présents et futurs : « Il disait qu'au XIX^e siècle, l'humanité avait déjà réglé ses comptes avec l'espace, et que l'enjeu du XX^e siècle était la cohabitation des temps »⁴⁴. En ce sens, Christian-François Bouche-Villeneuve (Marker est un pseudonyme qui renvoie au travail du documentariste : prendre des notes) poursuivait l'ambition de parvenir à délier ses propres histoires du temps présent en appelant le passé et l'avenir à

⁴³ Dans *L'épreuve du réel à l'écran* de François Niney, p.250

⁴⁴ Dans *Chris Marker* de Bamchade Pourvali, p. 56

son secours ; si bien que pour ce cinéaste, « la mémoire, c'est le passé reconstruit en fonction du présent »⁴⁵.

Bien qu'il soit périlleux, à ce moment-ci, de citer en exemple une fiction, *La Jetée* (1962), véritable allégorie du théâtre de la mémoire, propose néanmoins un récit filmique incontournable. Se comportant comme la mémoire humaine, le récit avance par accrocs et hésitations, avec retours en arrière, oubli et rappels ; d'où ce sentiment d'un temps qui se construit simplement autour des personnages, avec pour seul repère le goût du moment qu'ils vivent. Comme en surimpression au montage des images, le narrateur de *La Jetée* laisse entendre une voix-off qui, tout le long du film, accentue cette présence mémorielle ; en voici, par simple plaisir, quelques passages :

- *Rien ne distingue les souvenirs des autres moments ; ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.*
- *Des images se présentent et se mêlent dans un musée qui est peut-être celui de ma mémoire ; des images qui apparaissent comme des aveux.*
- *Elles acceptent, comme un phénomène naturel, les passages de ce visiteur qui apparaît et disparaît, qui existe, parle, rit avec elle, se tait, l'écoute et s'en va.*⁴⁶

Matière première fait justement partie de ces films habités par certains plans obéissant et répondant à des activités de nature profondément mémorielle. Il en va ainsi des images associées à l'ancienne voie ferrée qui, tout au long de ses 26 minutes, ensemencent mon film : le chemin printanier revient à trois reprises, celui estival à deux, et ceux hivernaux à une seule (figure 8, p.46).

⁴⁵ Dans *L'épreuve du réel à l'écran* de François Niney, p.104

⁴⁶ Voix-off prise dans *La Jetée* de Chris Marker

FIGURE 8



Séquence 3 : Ronde des chemins de fer, *Matière première*

Mais la ronde de ces visiteurs n'est aucunement symptomatique, indice d'une carence, d'une insuffisance, ou même de l'indigence du monteur. Au contraire, le tour de force de ce bal filmique est justement de réaffirmer la pleine autonomie des plans, qui forment ainsi leurs propres circuits, voire courts-circuits. C'est pourquoi chaque image de *Matière première* fait partie d'un vocabulaire : le filmage ayant eu pour but de rassembler des « images-mots »⁴⁷, le montage devant assembler des « séquences-phrases »⁴⁸. Le plan, sous une telle approche, perd définitivement son unicité ; car de même qu'un mot peut revenir à plusieurs reprises dans une même page, l'image peut réapparaître dans différentes scènes sans pour autant créer un effet de répétition ou renvoyer à un signe de faiblesse. De ce fait, « la répétition d'une même image, hantant le film comme au hasard, cherche sa place et subvertit inopinément les séquences jusqu'à temps qu'elle l'ait trouvée »⁴⁹. Pour autant, cela va de soi, que ces retours soudent les discours de la chaîne des plans avec laquelle ils communiquent

2.2 Le récit sans histoire

Cela faisait plus de deux mois que je jonglais avec les mots, et toujours aucune phrase de composée. Je m'étais transformé en véritable doute sur quatre pattes (de chaise) ; la pensée que mon réservoir d'images-souvenirs revêtait peut-être bien les attraits d'un théâtre de la mémoire ne suffisait pas en elle-même à m'assurer une mise sous tension eff

⁴⁷ Terme employé par François Niney en parlant de *Méditerranée* (1963) du cinéaste Jean-Daniel Pollet dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, p.226

⁴⁸ Idem, p.226

⁴⁹ Johan van der Keuken au sujet de son film *Face Value* (1990) dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, p.102

ficace à mon lexique. La pression se faisait ressentir, le doute aussi. Le montage battait de l'aile ; le cœur n'y était pas ; la tête, ailleurs. Comment allais-je m'y prendre pour que tous ces discours discontinus se regroupent afin de livrer un récit cohérent aux sens du spectateur ?

C'était le retour du pendule ; de la pratique, je devais replonger dans la théorie. Le visuel descriptif, tel que vu au précédent chapitre, était porteur d'une véritable finalité narrative. Et approfondir cette finalité représenterait pour moi une clé, soit celle me dotant de la confiance nécessaire afin de mener à bien mon entreprise de montage.

En littérature, comme au cinéma, il a été démontré, par de grands sémiologues tels Roland Barthes et Gérard Genette, que « le récit est l'énoncé dans sa matérialité, le texte narratif qui prend en charge l'histoire à raconter, [...] un énoncé qui se présente comme un discours »⁵⁰ au sens où tout film implique une situation de discours entre un énonciateur (l'objet filmique) et un récepteur (le spectateur). Mais voilà, le fait que le cinéma ait emprunté à la littérature populaire son mode de récit romantique a fait en sorte que la quasi-totalité des films actuels déguise leur discours en histoire. Et la preuve de ce travestissement du discours filmique en histoire n'est plus à démontrer, car lorsqu'il ouvre un roman best-seller, le lecteur attend des mots, des images, plus ou moins déductibles, ordonnés et clos ; de même, lorsque le spectateur va au cinéma, il s'attend à se faire raconter une histoire cohérente et bouclée.

⁵⁰ Jaques Aumont dans *Esthétique du film*, p. 75

De se donner comme une histoire, le film sombre souvent dans l'événementiel, le divertissant, l'insignifiant. Fort heureusement, nombreux réalisateurs ont fait la preuve que le récit filmique peut se présenter sous différents visages :

Il ne se laisse pas déchiffrer dans le seul défilement du film. Il est aussi fait d'annonces, de rappels, de correspondances, de décalages, de sauts qui font du récit, par dessus son déroulement, un réseau signifiant, un tissu aux fils entrecroisés où un même élément narratif peut appartenir à plusieurs circuits⁵¹.

Ce travail sur le récit n'était pas sans me replonger tête première dans un authentique travail d'écriture. Sans entrer ici dans les concepts de déconstruction et de reconstruction de l'écriture entrepris par Jaques Derrida et poursuivis par Marie-Claire Ropars, il est temps d'exposer ici les balises sur lesquelles la seconde phase d'écriture de mon film allait se fonder. Ces penseurs, l'un de la littérature et l'autre de la cinématographie, proposent l'écriture comme arme première du créateur afin de s'opposer aux concepts réglés de la syntaxe. Elle est cette opération, cette composition, ce processus qui va à la source des articulations, les plans, et qui assume leur mouvance de signification ; elle ne leur presuppose pas un sens fixe, ni leur assigne une direction fortement réglée à la manière d'un récit romanesque. Vulgarisée, cette définition de l'écriture préside à une conception du montage où tout peut encore se produire, pour peu que le monteur soit prêt à s'investir dans une seconde relation de discours avec sa matière filmée. Dans *Le texte divisé*, Marie-Claire Ropars met tout particulièrement l'accent sur deux termes, trace et écart, l'un et l'autre essentiels au renouvellement du récit filmique.

⁵¹ Alain Bergala dans *Esthétique du film*, p.76

Tracement, écartement, ces termes supposent une conception dynamique, mais non linéaire, des rapports entre les éléments écartés spatialement. C'est cet écartement qui saisit et traverse le signe, le renvoyant, par sa différence avec un autre signe, à la trace qui le brise, en barrant toute référence à un sens originel. Le concept de trace, substitué à celui de signe, organise le démantèlement du sens : la trace est par définition originale, donc, par définition, articulation à un autre sens, où l'origine de nouveau se dérobe⁵².

Cette visée de l'écriture lors de l'étape du montage s'arrime avec aisance au profil de mes images-souvenirs, de nature descriptive, et « dont l'activité de lecture est sans doute plus flottante, moins programmée, portant sur des listes floues de termes souvent permутables, organisés en “réseaux” à orientation multiple ; alors que le récit, en général, “orienté” fortement l'acte de lecture »⁵³. En ce sens, la description semble bien partager avec la mémoire les mêmes structures, car elle serait à la fois ce lieu d'un *débrayage*⁵⁴ du récit et d'un *embrayage* de récits où le spectateur n'est plus amené à *comprendre* l'histoire en cours, mais à *reconnaître* un savoir connu (ses propres souvenirs) et à *apprendre* un savoir nouveau (mes images-souvenirs). Alors, la description devient en quelque sorte le lieu d'un certain aléatoire, de la non-clôture, c'est-à-dire d'un discours indépendant de toute syntaxe.

Pourtant, un discours, aussi libre soit-il de l'emprise de la syntaxe, demeure le récit de quelque chose ou de quelqu'un ; aussi, tout discours se veut un fait de narration, et ne peut, en définitive, se prétendre dysnarratif. Il me fallait pourtant mettre la main sur une forme narrative qui correspondrait au bagage visuel de *Matière première*, où temps, lieu, espace et action embrassent la discontinuité ; soit un style narratif qui n'essaierait plus

⁵² Marie-claire Ropars dans *Le texte divisé*, p.23

⁵³ Philippe Hamon dans *Du descriptif*, p.42

⁵⁴ idem p.42

comme un récit traditionnel de clore une histoire ou une vérité, mais qui s'ouvrirait à la fois tant sur des pistes que sur des abîmes. Il ne s'agirait donc plus tant de saisir, de relier, mais de laisser une certaine vacance à l'articulation des plans.

Cette fois encore, mes interrogations filmiques allaient trouver écho dans un traité de littérature, soit dans le livre d'Erich Auerbach du nom de *Mimesis* (1968). Les propos de Auerbach portent sur la digression, qui se définit comme la faculté, par exemple pour un orateur, de développer un oral qui s'écarte du sujet tout en créant un effet de retardement. Or, et c'est précisément là où je veux en venir, la digression est justement ce procédé narratif qui, maintenant dans l'ombre des scènes à demi éclairées, allait enfin me permettre d'accepter la façon dont mes images se ficellaient.

Le penseur fait la distinction entre deux genres de digression : le style de l'arrière-plan et le style de premier plan ; deux approches littéraires, à mon point de vue, très cinématographiques. La digression de l'arrière-plan, largement exploitée au cinéma, est le «flash-back», soit cette séquence d'un film rompt soudainement avec la continuité chronologique afin d'évoquer un fait qui relève du passé. Or, l'emploi du flash-back relève selon moi d'un fâcheux engourdissement, car ce dernier fait uniquement figure de compléitive, de subordonnée, mais jamais de principale ; car « il faut qu'elle ne remplisse pas tout à fait le présent, qu'elle ne détourne pas la conscience de la crise dont l'auditeur attend la résolution avec une attention tendue, qu'elle ne détruise pas l'atmosphère de tension qui a été créée ; crise et tension doivent se conserver, et doivent constamment demeurer perceptibles à

l'arrière-plan »⁵⁵. De telle sorte que les scènes qui sont ainsi extériorisées de la trame principale demeurent au chevet de celle-ci ; en d'autres termes, le flash-back, aussi efficace soit-il, laisse continuellement suggérer un arrière-plan, l'histoire.

Moi, je n'avais pas d'arrière-plan. Aussi, pour que la digression me soit réellement intéressante, il lui faudrait être incertaine, ambiguë, qu'elle retrouve sa pleine et juste autonomie. C'est pourquoi *Matière première* allait plutôt composer avec la digression de premier plan, où le temps consacré à une scène vaut pour ce que vaut la scène, point. Car « le style du premier plan présente toujours ce qui est en train d'être conté comme un pur présent, sans perspective. Son origine réside dans l'essence même de présentifier, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations temporelles et spatiales »⁵⁶.

C'est pour cette raison que *Matière première* épouse la digression de premier plan, où toute la magie de ce procédé se résume par cette possibilité qu'elle offre de présenter un récit travaillant comme une mémoire, car non seulement elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception cinématographique, mais elle agence et tisse le réseau des thèmes abordés par mes images descriptives. À partir de là, les images et le monde qui les entourent ouvrent le bal de la composition, de l'écriture : l'image retirée, jetée, rejetée, il ne reste qu'un mouvement perpétuel, un piétinement de partout et de nulle part, dans une multitude de réseaux mnémoniques en équilibre instable (figure 9, p.53).

⁵⁵ Erich Auerbach dans *Mimesis*, p.13

⁵⁶ idem p.20

FIGURE 9



Séquence 4 : Images apparaissant à différents moments au fil de *Matière première*

La structure du récit des images que j'étais sur le point d'assembler prenait enfin forme, mais encore me fallait-il cerner la nature des liens qui uniraient mes souvenirs, et la force de rétention que chacun exercerait sur son avant et sur son après. Or, pour saisir pleinement la singularité d'un cinéma où rien ne se passe mais où tout arrive, il me faut établir un pont entre mes images-souvenirs et celles que Gilles Deleuze a définies comme étant des *images optiques et sonores pures* dans son ouvrage *L'Image-temps* (1984). Sans cesse confronté à de nouvelles formes de présentation du réel, parfois justes, parfois douteuses, mais toujours aussi délibérément errantes et ballantes, Deleuze en est venu à se questionner sur la façon dont les liaisons s'opéraient entre ces flottantes images descriptives.

La fiction avait depuis longtemps conquis l'écran du cinéma grâce à ses *images-mouvement*, que Gilles Deleuze définit comme étant des «situations sensori-motrices ayant pour espace un milieu bien qualifié, et supposant une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie»⁵⁷. Mais de l'aveu de l'auteur, depuis l'avènement du Néoréalisme italien et de la Nouvelle Vague française, l'image avait muté, et certaines de ses manifestations ne correspondaient plus à la situation sensori-motrice : d'où la venue de l'image-temps. Celle-ci se présentait telle «une situation optique et sonore s'établissant dans ce que nous appelions “espace quelconque”, soit déconnecté, soit vidé [...] Ainsi, les liaisons sensori-motrices ne valent plus que par les troubles qui les affectent, les relâchent, les déséquilibrent ou les distraient»⁵⁸. De sorte de que l'image-temps, n'étant plus induite par une action, pas plus qu'elle ne se prolonge en action, se présente telle une situation

⁵⁷ Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, p.13

⁵⁸ idem, p.13

optique et sonore pure où l'on ne sait plus pourquoi les personnages agissent, et où le temps apparaît comme vecteur du récit sans histoire.

Cette singulière situation de discours allait donc entretenir des liaisons d'un tout nouveau type qui, à l'opposé de liens sensori-moteurs, installent les sens du spectateur dans un rapport direct avec le temps et la pensée de l'image. Or, la fragilité des liaisons qu'entretiennent entre elles les situations optiques pures en appelle à un double travail spectatorial, d'où l'importance pour ce dernier de se départir de son statut de voyeur afin de se métamorphoser enfin en visionnaire. « Parfois, il lui faudra restaurer les parties perdues, retrouver tout ce qu'on ne voit pas dans l'image. Mais parfois, au contraire, il lui faudra faire des trous, introduire des vides et des espaces blancs, raréfier l'image [...] pour retrouver l'entier »⁵⁹.

Ce double mouvement de création et de gommage porte en soi toute la fragilité de la mémoire. Aussi, la situation optique et sonore pure, la description, au lieu de se prolonger en action, s'enchaîne avec une nouvelle situation et forme avec elle un circuit circulaire où toutes les images coexistent dans un espace-temps qu'elles partagent. Mes images-souvenirs allaient donc trouver fondation dans la mémoire, où les mécanismes de rapprochement se manifestent en dehors de toute relation au mouvement, à l'action, affirmant une pure puissance du temps qui déborde le réel, qui se présente tel un "déjà-vu" qui excède tout présent. Nul doute ne persistait en moi, mes images-souvenirs étaient bien des situations optiques et sonores pures au sens où Deleuze l'entend :

⁵⁹ Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, p.33

L'essentiel est que les deux images en rapport diffèrent en nature, mais pourtant "courent l'une derrière l'autre", renvoient l'une à l'autre, se réfléchissent sans qu'on puisse dire laquelle est première, et tendent à la limite à se confondre en tombant dans un même point d'indiscernabilité. À tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées [...] À une autre description correspondrait une autre image mentale, et inversement : un autre circuit. Les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant, se contredisant, se reprenant, bifurquant, vont constituer à la fois les couches d'une seule et même réalité physiques, et les niveaux d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit⁶⁰.

2.3 Le montage mosaïque

Certes, l'image descriptive présentée tel un réseau narratif basé sur la digression tisse une toile qui invite le spectateur à s'y laisser prendre, et bien que les réflexions de Gilles Deleuze assuraient l'étanchéité de mes mailles, encore me fallait-il assembler mes images-souvenirs de manière à ce qu'un air de vérité résulte de l'ensemble, et que s'opère enfin la seconde phase d'écriture du film.

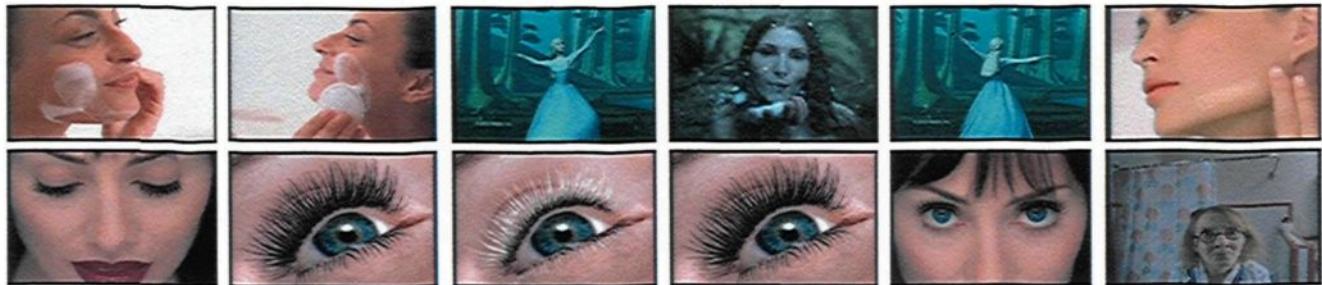
Avant tout autre discours, il m'est essentiel de définir cette étape de création qui s'investit, dans ma pratique, d'un sens assez singulier. Pour moi, celle-ci incarne essentiellement une situation de discours, dans laquelle l'émetteur, la matière filmée, se livre au récepteur, le monteur. En ce sens, le montage ne doit pas être compris comme étant un procédé habituellement admis d'assemblage et d'enchaînement des éléments d'une histoire à raconter (le fameux casse-tête), mais bien comme un laboratoire où le cinéaste tente par tous les moyens de reconquérir ses images (le véritable casse-tête). Aussi, à mon sens, le

⁶⁰ Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, p.64-65

montage est une réelle phase d'écriture, une évolution d'essais et d'erreurs qui, si elle est bien vécue par le monteur, mène d'elle-même à la réactivation de modes de récits sincères, personnels et uniques. De telle sorte que le monteur n'a plus à plier son matériel jusqu'à ce que celui-ci corresponde à l'histoire de départ ; il doit, au contraire, cerner intuitivement les éléments de sens que déverse son réservoir d'images afin d'en arriver à une résolution narrative. Il s'agit alors de redonner vie à une matière latente en éveillant des images assoupies, de faire effleurer des souvenirs, des hypothèses, peut-être même des réponses, et de trouver la bonne manière de mettre tout cela en forme afin de s'approcher d'une réalité purement cinématographique.

Avant d'entreprendre ma production finale, j'avais déjà réalisé deux courts-métrages afin d'expérimenter cette question de l'écriture, cette pensée du montage où un réseau d'images se bâtit un nid au gré des coupes et des collures, soit le fameux récit descriptif. Dans *sélection Naturelle* (2003) tout comme dans *Fragments d'un sommet oublié* (2004), le bagage visuel dont je disposais se limitait à quelques cassettes dont le contenu tournoyait autour d'un seul thème, d'un même sujet. Il me fut donc assez aisé de partir d'une seule image autour de laquelle se développait pas à pas un balais d'images toutes solidaires de la première, comme le sont les éléments d'une partition musicale. Beethoven, par exemple, prête à *sélection Naturelle* (figure 10, p.58) une parcelle de sa sonate n° 14 afin de donner le rythme à toutes ces images publicitaires captées sur la chaîne télévisuelle de Radio-Canada, en cette seule journée du 21 octobre 2003.

FIGURE 10



Séquence 5 : Extrait de *sélection Naturelle* totalisant 26 secondes

Mais pour *Matière première*, le volume impressionnant de mon réservoir ainsi que la diversité des essences qui le compossaient nécessitaient de ma part une approche plus définie, et davantage maîtrisée ; il me fallait donc tirer profit de l'expérience de certains maîtres documentaristes afin de m'éviter cette angoisse de la page blanche guettant tout monteur, seul, devant son iMac.

C'est dans un souci d'héritage du cinéma direct que Frederick Wiseman, dès la fin des années soixante, a mis sur pied une technique qu'il nomma par la suite : « le montage mosaïque »⁶¹, soit cette approche qui lui permit d'élaborer à maintes reprises ses propres récits sans histoire. Le processus de montage wiseménien s'apparente à mon sens au jeu de l'oie, où les participants élaborent à tour de rôle de petits événements reliés par un même thème ; soit le fonctionnement des institutions et des comportements humains, en ce qui concerne Wiseman. La finalité de ce jeu réside dans le fait que le récit qui en résulte tient davantage d'une mosaïque que de la fabrication d'une histoire proprement dite. Visuellement, le résultat s'apparente à une ammonite, ce passé fossilisé qui se moque du temps présent et futur (figure 11, p.60).

⁶¹ Dans *L'Epreuve du réel à l'écran*, p.148

FIGURE 11



Ammonite représentant le jeu de l'oie

Cette architecture explique en bonne partie le fait que les films de Wiseman tels *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), *Law and Order* (1969) et *Hospital* (1970) sont d'une efficacité narrative incomparable, puisque « c'est dans cette tension délibérée, ces écarts et rapprochements entre l'idée préalable, l'expérience de tournage et l'ouverture d'esprit au montage »⁶² que l'on développe une approche qui en retour fournit une forme propre à ce type d'expériences.

Pour Frederick Wiseman, toutefois, cette expérience du montage ne peut être éprouvée que par celui qui a mené celle préalable du filmage. Cette prise de position devient évidente lorsque l'on considère que pour ce documentariste, monter, c'est organiser les éléments dramatiques de nos propres expériences quotidiennes, et qu'en bout de ligne, cela revient à parler à soi-même.

*Les connexions, on a pu les sentir sur le terrain mais c'est après, au montage, qu'on les découvre. Évidemment, vous savez quand vous tenez une bonne séquence. Mais les connexions profondes, la nature précise des relations entre les gens, vous ne les saisissez pas vraiment au tournage. C'est exactement l'inverse du cinéma de fiction, où on prévoit à l'avance ce qu'on va tourner ainsi que l'ordre du montage. En cinéma direct, vous accumulez un vaste matériau filmé qui vous offre des choix au montage, sans savoir à l'avance quels seront ces choix et où ils vont vous mener. Je ne sais jamais exactement quel sera le thème majeur du film avant de m'asseoir dans la salle de montage*⁶³.

Prenant parole dans le film de Peter Wintonick, *Cinéma Vérité : le moment décisif* (2000), Wiseman métaphorise son montage mosaïque en le représentant comme une formation géologique : « Au début, chaque scène est une île isolée. Puis, de petits archipels

⁶² Frederick Wiseman cité dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, p.153

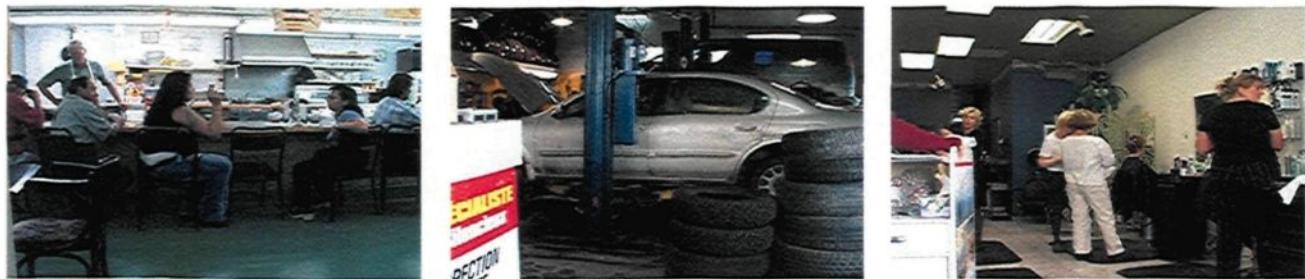
⁶³ idem p.153

commencent à se former »⁶⁴. De telle sorte qu'au bout de quelques mois, les archipels finissent par se rejoindre, ne formant plus qu'un seul continent où circule un sens cohérent à travers une multitude de terrains méthodiquement arpentés.

C'est ainsi que j'ai commencé à rapprocher une image-souvenir à une autre, et à observer la façon dont elles s'assemblaient ou se repoussaient, à rechercher des conséquences significatives afin que se développe le point de vue de mon film. Toutefois, ce processus m'est devenu très vite rationnel : alors que je visionnais sans relâche mes images, de petites histoires germaient bien malgré moi dans mon esprit et se déposaient, comme en surimpression, sur ces dernières ; du coup, les îlots qui émergeaient de mon réservoir se voyaient dictés par cette conduite. Autrement dit, la qualité des enchaînements de mon premier montage (*Matière première* a eu 9 versions) laissait fortement à désirer, puisque la quasi-totalité des liens que mes plans entretenaient entre eux se basaient uniquement sur un discours extra-filmique, le mien, ma voix, celle du grand narrateur. Toute rigueur avait disparu ; aucune opportunité, pour les plans, de s'associer selon leur propre vouloir. Il suffit d'un léger regard porté sur une petite parcelle de ce montage pour ressentir pleinement les pièges de ce guet-apens. Comme cette séquence de trois plans, où se succède un restaurant, un garage automobile et un salon de coiffure (figure 12, p.63). Ici, comme dans le peu qu'il reste de mes premières versions, deux fautes majeures contredisent le bon déroulement de ma seconde phase d'écriture.

⁶⁴ Frederick Wiseman dans *Cinéma Vérité : le moment décisif* de Peter Wintonick

FIGURE 12



Séquence 6 : Collage tiré de la première version du montage-image de *Matière première*, et coupé dès la seconde

Déjà, même en imaginant la bande sonore qui les accompagne, j'imagine qu'il n'est pas aisé, pour toi lecteur, d'apprécier le sens de ce collage. À moins, bien sûr, que je l'englue d'un discours :

- L'hiver, lorsqu'il fait trop froid pour fumer, j'ai pris l'habitude, histoire de me réchauffer un peu, d'en griller une au resto, celui au sous-sol du marché aux puces.
- J'adore cet endroit, et les gens qui s'y réfugient, mais surtout le lieu ; tout est quelconque, sale, mais vrai.
- Partout ailleurs, tout est trop propre, faux.
- Tous les jours, je m'arrête au garagiste du coin, cela ne le dérange même plus.
- Je m'assieds sur le banc des clients ; ici, c'est tout ce qu'il y a de propre.
- Pour ne pas m'éloigner trop longtemps du monde «réel», je passe ensuite chez le coiffeur.
- Mais je ne m'y fais jamais couper les cheveux, car qui pourrait bien confier sa tête aux mains de dames dont les couleurs changent au gré des saisons.

Par ailleurs, cette succession, justement, nous présente des plans qui se succèdent, sans plus, au lieu de se poursuivre, de se prolonger, les uns aux autres, et qu'ainsi des fragments de chacun habitent l'ensemble. Cette faute majeure, combinée à la première, nuisait au bon déroulement de ma seconde phase d'écriture. Je me devais de plus de rigueur, je me devais de cultiver davantage la matière première habitant mes images, d'exploiter tous ses détails, toutes mes surprises, et de tirer profit d'elles en abusant de leurs qualités plastiques, esthétiques.

Aucune liberté donc, ni de parole, ni de déplacement. Ce faux pli aurait nécessairement faussé ma seconde phase d'écriture, car celui-ci, basé sur une suite d'idées propres à

mon imaginaire, s'opposait à cette pensée selon laquelle l'image a droit de parole, et que son discours ne doit en aucune mesure être muselé par celui de l'auteur. En ce sens, il revient à l'image, et à elle seule, le privilège d'interpeller une consoeur afin de relancer le propos, et qu'ainsi s'installe entre elles une véritable situation de discours. Fort heureusement, j'eus tôt fait de prendre conscience du piège dans lequel je m'étais fait prendre, et après avoir tout mis à la corbeille, je me remis au montage pour une période d'une année au cours de laquelle je n'ai plus jamais plié l'image au service d'une quelconque mise en scène de mon imaginaire. Car comme l'a si bien dit Frederick Wiseman : « Si je savais à l'avance le sens, le thème, les associations, quel intérêt y aurait-il à faire ce film ? Je n'y apprendrais rien »⁶⁵.

Or, revoici ce même plan (figure 13, p.66), au restaurant, mais cette fois-ci accompagné d'images avec lesquelles il entame une discussion, et d'où certaines paroles seront captées par le spectateur qui en profitera à son tour pour reformer ses propres phrases.

⁶⁵ Entretien avec François Niney relaté dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, p.153

FIGURE 13



Séquence 7 : Collage tiré de la version finale de *Matière première*

Avant de clore ce chapitre et de poursuivre avec ma conclusion, je tiens, comme le brouillard s'estompe, à refermer cette grande boucle que je tresse depuis le premier chapitre. Mes séances de filmage consistaient donc à accumuler un maximum de signes afin que ceux-ci construisent progressivement le film. Cette approche *phénoménologique descriptive*⁶⁶ d'un fait ou d'un lieu social s'apparente à ma propre mise en mémoire d'un quotidien en ce sens où la première phase d'écriture du film en devenir s'écrit au tournage ; et que cette dernière, n'étant jamais conceptualisée, demeure préliminaire à toutes réflexions pratiques et artistiques qui ressurgissent au montage, seconde phase d'écriture.

On retient qu'une telle cueillette de signes conduit nécessairement le cinéaste vers une quête de l'anecdote, « non pas pour elle-même, mais pour la dépasser, pour tout ce qu'elle peut contenir en significations beaucoup plus large et beaucoup plus importantes que l'anecdote elle-même »⁶⁷. Encore faut-il qu'elle trouve seule sa place dans l'engrenage du film, qu'elle joue un rôle fort bien précis au centre de la trame de signes et qu'elle participe enfin à ce discours filmique où le visuel descriptif permet de faire rendre gorge au réel⁶⁸ par le biais d'un récit sans histoire.

De ce fait, *Matière première*, à l'instar des films d'Arthur Lamothe et de ceux de Frederick Wiseman, ne progresse plus selon une succession calibrée de moments forts et faibles, mais épouse une ligne sinueuse de moments anecdotiques et hasardeux, quoique jamais quelconques. Or, ce film, intimement lié à sa conception de filmage et de montage,

⁶⁶ Tiré d'un entretien entre Jean-daniel Lafond et Arthur Lamothe dans *Réflexions devant une table de montage*, p.26

⁶⁷ Richard Gay dans *Carcajou et le péril blanc*, p.10

⁶⁸ Expression maintes fois employée par Arthur Lamothe.

conjugue la description d'un espace aux fonctions de la pensée humaine. Ainsi se réalise le pressentiment de Gilles Deleuze : une conscience du montage « qui ne se définit plus par les mouvements qu'elle est capable de suivre ou d'accomplir, mais par les relations mentales dans lesquelles elle est capable d'entrer »⁶⁹.

Pour en finir avec le montage comme seconde phase d'écriture, un mot sur l'unique façon dont il fut pour moi envisageable de mettre fin à cette phase finale de création. Longtemps, je me suis couché aux petites heures, l'esprit en veille : Comment un film où rien ne se passe pouvait-il bien se conclure ? J'ai bien tenté de suivre les conseils du poète allemand Rainer Maria Rilke : « Tenter d'aimer vos questions elles-mêmes. Ne cherchez pas pour l'instant des réponses, qui ne sauraient vous être données car vous ne seriez pas en mesure de les vivre. Vivez maintenant les questions. Peut-être vivrez-vous par la suite et petit à petit, sans vous en apercevoir, en ayant, un jour lointain, pénétré au sein des réponses »⁷⁰. Arriva donc enfin ce jour où je compris que la meilleure façon de finir un film, c'est tout simplement d'arrêter de monter ; au même titre que la meilleure façon de finir un essai, c'est d'arrêter d'écrire.

⁶⁹ Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*, p.35

⁷⁰ Rainer Maria Rilke dans *Lettres à un jeune poète*, p.55

CONCLUSION

La maîtrise en art, au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, se présente tel un film, livrant à l'étudiant qui s'y adonne un espace-temps personnel où celui-ci pourra explorer, apprivoiser et questionner son médium, tout en appréciant sa complexité.

Dans mon cas précis, il s'agissait donc de rendre la vie plus intéressante que le cinéma ; il s'agissait, par le biais de l'image cinématographique, de me trouver une place sur terre. À défaut de m'être assuré que j'en avais bien une à occuper, ces trois dernières années de création m'ont néanmoins permis de prendre position, et d'adopter dans ma pratique certaines postures qui, inévitablement, attendent les suivantes. À chacun son cinéma ; mais n'en déplaise aux spectateurs, celui qui m'intéresse est le mien, soit cette porte que j'ai entrouverte, et qui depuis laisse au sol d'une pièce obscure ce mince triangle de lumière dévoilant de peine l'amplitude de la salle me restant encore à explorer.

Peut-être t'en souviens-tu, lecteur, dans l'introduction, il était question de poser le filmage et le montage comme phases d'écriture d'un film en devenir, de tenter de remettre à jour une conception du cinéma intimement liée au concept d'écriture lors de chacune des étapes de création. Or, le présent essai achevé, et mon film terminé, qu'en était-il de cette convoitise restée jusqu'ici sans réponses ? Étais-je enfin en mesure de reprendre ma route ?

Un premier point est assuré, car à première vue, privé d'objectif, le filmage s'intériorise et devient en bout de ligne son propre objet. Parti à la recherche d'une histoire à raconter, j'ai fini par découvrir que la vie en avait bien plus long à dire que moi, que je ne pouvais prétendre faire mieux que le drame de la nature. J'avais eu tort de m'imaginer

qu'au fil de mes séances de filmage, mes prises de vue finiraient bien par s'orienter autour d'une histoire, que je parviendrais enfin à reconnaître le signifiant tout autour, puisqu'à chaque fois que je croyais comprendre, l'une de mes images-souvenirs se montrait à ma caméra, déposant du même coup un nouveau point de vue autour de ce même thème, qui jusqu'à la toute fin allait m'échapper : l'anecdote. Ce jeu de l'oie s'était produit, au mieux, à une trentaine de reprises, comme autant de chroniques d'un film annoncé. Capter la vie telle qu'elle est, sans scénario ni apprêt, me fit accepter l'évidence selon laquelle l'image au sens fort du terme possède ce don de nous raconter le monde, et que celle-ci ne partage ce privilège avec aucun cinéaste, ni aucun scénariste. Le filmeur doit alors se plier à elle, et saisir qu'une bonne image documentarisante est simplement une forme plus attentive de notre quotidien ; si bien que ce n'est que lorsque l'une d'elles se présente au filmeur que celui-ci peut s'émerveiller devant le film qui prend naturellement vie sous son regard.

S'ouvre alors peut-être l'une des voies que le support numérique propose au 7^e art : celle de donner voix à l'image, ou tout au moins de lui redonner. Car en permettant au cinéaste de filmer sans souci du bon ou du mauvais, il remet ce jugement entre les mains de ses images. Au point que le cinéaste n'a plus besoin de discourir sur le monde qu'il représente, sa méthode de travail le fait pour lui : le rythme, les fondus, les couleurs, l'agencement des images, tout ça révèle déjà son rapport au monde ; après tout, il en va de son propre regard, de ses propres souvenirs. Les seules questions que le cinéaste est alors en droit de se poser s'écrivent ainsi : Est-ce que mon film entre en vibration avec la réalité des spectateurs ? Et est-ce que mon monde entre en harmonique avec celui des autres ?

Les réponses, c'est au montage de nous les fournir ; mais encore faut-il prendre le temps de les accueillir. Chez moi, rien n'égale le bonheur de rapprocher significativement des images avec cette grande part de hasard qui cèle l'accomplissement des œuvres ; et l'année que je viens d'écouler en compagnie de mon iMac m'a laissé, à défaut d'un grand film, sur de belles pensées. Assurément, l'une d'elles ne me quitterait plus jamais, à savoir que le cinéma ne se présente pas tel un récit, mais bien comme un monde qui s'organise en récit ; que ce dernier épouse une narration digressive ou pas, l'essentiel tient dans le fait que la forme soutienne un discours ou une idéologie qui s'ouvre sur des questions portant sur les individus et sur leurs rapports au monde.

Au second chapitre, lorsqu'il fut question de culbuter l'ordre du montage, nous avons constaté que la difficulté n'était pas de casser les structures, mais de trouver ce qu'on allait faire des morceaux. Or, *Matière première* nous dit-il autre chose qu'il n'est réellement d'images que par la combinaison des temps et des espaces, dans ce lieu habité de souvenirs qu'est notre mémoire ? Tout art est montage ; et le cinéma est justement cette modulation de temps différenciés, rapprochés seulement par la mémoire même du spectateur lors de sa perception directe. Bien qu'il nous ait toujours apparu que le succès d'un cinéaste découlait de ses qualités de narrateur et d'orchestrateur, le fruit de ma maîtrise semble plutôt nous rappeler que le mérite du cinéaste s'apprécie tout autant par ses facultés de rendre lisible une matière première visible, et ce, à travers tout un réseau de discours développant un langage qui lui sera propre. À partir de là, l'arbitraire du récit révèle au contraire toute la complexité et les nuances des multiples aspects de notre réalité.

C'est là tout le défi que pose la venue de la technologie numérique : comment allons-nous prendre la chose, et que ferons-nous de nos découvertes ?

Matière première clôture efficacement ma maîtrise, mais en quoi, justement, ce film fait-il réellement office de matière première pour ceux à venir ? Car une maîtrise, aussi bien menée soit-elle, doit nécessairement se prolonger afin que les recherches accomplies basculent du côté de la pratique réelle.

Ces années passées à filmer en tant qu'assistant de recherche m'ont amené à mieux observer le monde qui nous entoure, et à saisir davantage les gens qui l'habitent. Mais le geste de captation ne m'était pas encore naturel ; d'où le mérite de mes efforts à revisiter le concept d'écriture lors de l'élaboration de *Matière première*. Mais cette assise n'en demeure pas moins incomplète, voire imparfaite. À visionner, encore et encore, ma conclusion filmique, j'en suis à me demander les raisons pour lesquelles tant de plans furent nécessaires afin de développer mon point de vue. Du coup, le film me donne l'impression de tergiverser, et son montage, par souci de plaire aux spectateurs, semble désespérément chercher à regrouper différents discours qui, en définitive, demeurent flottants, vacillants.

Si confiance totale en mes images j'avais eu, quelles auraient été les incidences sur l'ensemble ? À orchestrer, trop souvent, on en oublie le caractère unique de chaque image. Loin de moi l'idée de remettre en doute mes décisions prises lors du montage : chaque plan possède bien un lieu et une durée propre contribuant à l'équilibre du film ; mais depuis que

j'ai revisité mon réservoir d'images, ce sentiment me hante, soit celui d'avoir sacrifié les parties au profit de l'ensemble.

Voilà bien l'horizon qui se profile devant moi, celui de remettre en question l'un des priviléges suprêmes du monteur : être roi et maître de la durée de ses plans. Car bien que le monteur d'un film narratif classique s'interroge constamment sur la durée de son matériel, cette pensée s'effectue obligatoirement en vue des plans qui précèdent et qui succèdent l'image sur laquelle il pose sa réflexion ; à l'inverse, un monteur qui n'a pas à se soucier de l'enchaînement des plans se retrouve dans l'incertitude la plus complète : le où débute et le quand se termine ne sont plus dictés par un scénario, mais plutôt par la matière première, par le plan lui-même. Il faut alors apprendre à lire et à parler un nouveau langage, celui de l'image. Et j'ai déjà débuté ma formation, avec *Matière première*. Comme ce plan (figure 14, p.76), celui où nous prenons place dans la salle d'attente d'une urgence.

Le spectateur qui a visionné le film en a fait une lecture en fonction de ce qu'il avait lu auparavant, et il en gardera un souvenir en fonction des images qu'il a vues par la suite. Mais le plan, lui, en avait bien plus long à dire ; et si le même spectateur avait passé 6 minutes 32 dans la salle d'attente plutôt que 56 secondes, il l'aurait sûrement saisi. Moi, du moins, qui a accès aux deux versions, je le vois bien. Que cette femme, qui traverse l'avant-plan en guise d'ouverture, est en fait une infirmière ; qu'en réalité, elle était déjà passée trois fois devant la lentille ; qu'à force d'examens, on remarque qu'elle est pied-bot, de la gauche seulement, et qu'elle incarne à elle seule l'état boiteux de notre système de santé actuel. Que cet autochtone, qui nous regarde, sur la première rangée, deux minutes

plus loin, essaie maladroitement de lire l'un de ces prospectus mis à la disposition des patients ; qu'il reflète, à lui seul, tout le malaise d'exister dans une société française qui nous rejette. Que cette petite fille, au centre de la composition, qui fait preuve d'une grande patience, fera bientôt...

FIGURE 14



Urgence, Matière première

« Peu importe qu'on lui porte attention ; la nature, elle, nous regarde constamment ; il faut donc apprendre à “comprendre” le réel qui se joue de nous et autour de nous »⁷¹.

⁷¹ Pierre Falardeau dans *Québec Libre ! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*, p.81

BIBLIOGRAPHIE

monographies

- AUERBACH, Erich (1968). *Mimesis*. Paris, GALLIMARD, 559 p.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc (1994). *Esthétique du film*. Paris, Nathan Université, 240 p.
- BERGALA, Alain (2002). *L'Hypothèse cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 208 p.
- DELEUZE, Gilles (1985). *L'Image-temps*. Paris, Éditions de Minuit, 378 p.
- FALARDEAU, Pierre (2004). *Québec libre ! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*. Québec, Éditions du Québécois, 204 p.
- GARDIES, André (1999). *Décrire à l'écran*. Paris, Méridiens Klincksieck, 192 p.
- GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. Paris, Éditions du seuil, 293 p.
- HAMON, Philippe (1993). *Du descriptif*. Paris, Hachette Supérieur, 247 p.
- DIDEROT, Denis & ALEMBERT (d') Jean le Rond (1969). *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (éd. rév. Par John Lough), Cambridge University Press, Tomes I à VI (A-FNE).
- MARSOLAIS, Gilles (1997). *L'Aventure du cinéma direct revisitée*. Laval, Éditions Les 400 coups, 351 p.
- NINEY, François (2002). *L'Épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles, Éditions de Boeck Université, 347 p.
- POURVALI, Bamchade (2003). *Chris Marker*. Paris, Cahiers du cinéma, 96 p.
- RILKE, Rainer Maria (1993). *Lettres à un jeune poète*. (éd. rév.) Paris, Poésie Gallimard, 192 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris, GALLIMARD, 183 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1981). *Le texte divisé ; essai sur l'écriture filmique*. Paris, Presses Universitaires de France, 216 p.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1997). *Les Confessions, Livres I À IV.* (éd. rév.) Paris, Gallimard, 272 p.
- VERTOV, Dziga (1972). *Articles, journaux, projets.* (éd. rév.) Paris, Union Générale d'Éditions, 444 p.

articles

- BURDEAU, Emmanuel (2004). La bonne nouvelle. *Cahiers du cinéma*, n° 594 (octobre), Paris, les Éditions de l'Étoile, pp. 12-15.
- DELGADO, Jérôme (2007, 29 mars). Collages. *VOIR MONTRÉAL*, pp. A6-A7.
- ÉMOND, Bernard-Richard (1981). Des images justes ou juste des images ? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention. *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol X, n° 4, pp. 221-238.
- GARREL, Thierry (2004). Le nouveau désordre documentaire. *Cahiers du cinéma*, n° 594 (octobre), Paris, les Éditions de l'Étoile, octobre, pp. 16-20.
- GAY, Richard (1975). Carcajou et le Péril blanc. *Cinéma Québec*, vol.4, n° 6, pp. 6-11.
- KEUKEN, Johan van der (1993). Le comment du monde. *Cahiers du cinéma*, n° 465 (mars), Paris, les Éditions de l'Étoile, pp. 76-80.
- LAFOND, Jean-Daniel & LAMOTHE, Arthur (1976). Réflexions devant une table de montage. *Image et son*, n° 303 (février), pp. 23-32.
- LAMOTHE, Arthur (1976). Les Indiens et le péril blanc. *Mainmise*, mars, pp. 36-40.
- MAZVI, Patricia (2004). Basse-Normandie. *Cahiers du Cinéma*, n° 594 (octobre), Paris, les Éditions de l'Étoile, pp.34-36.
- YANO, Kazuyuki (2004). Survol du documentaire asiatique. *Cahiers du cinéma*, n° 594 (octobre), Paris, les Éditions de l'Étoile, octobre, pp. 26-27.

FILMOGRAPHIE

- Amsterdam*, Johan van der Keuken (2001)
- Basse-Normandie*, Patricia et Simon Mazuy-Reggiani (2004)
- The Birth of a Nation*, David Wark Griffith (1915)
- Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec*, Arthur Lamothe (1973-1983)
- Chronique d'un été*, Jean Rouch et Edgar Morin (1960)
- Cinéma vérité : le moment décisif*, Peter Wintonick (1999)
- État des choses (L')*, Wim Wenders (1982)
- Face Value*, Johan van der Keuken (1990)
- High School*, Frederick Wiseman (1968)
- Hospital*, Frederick Wiseman (1970)
- Jetée (La)*, Chris Marker (1962)
- Law and Order*, Frederick Wiseman (1969)
- Méditerranée*, Jean-Daniel Pollet (1963)
- Ombre fragile des choses (L')*, Jacques Giraldeau (2007)
- Titicut Follies*, Frederick Wiseman (1967)
- Witness*, Peter Weir (1984)